

# ¿Patronazgo en cuestión o cuestión de patronazgo? Ermessenda de Carcassone y el desaparecido frontal de altar de la catedral de Girona: el enigma de su piedra sigilar

Verónica Carla Abenza Soria  
Universitat Autònoma de Barcelona  
veronica.abenza@uab.cat

Recepción: 02/10/2020, Aceptación: 16/11/2020, Publicación: 28/12/2020

## RESUMEN

La condesa Ermessenda de Carcassone es célebre por su constante impulso al patronazgo de obras de arte y de arquitectura en los diversos condados sobre los que, en dos ocasiones, ejerció su autoridad. El desaparecido frontal de altar románico de la catedral de Santa María de Girona es, sin embargo, la obra que mejor representa su rol como promotora artística. El presente artículo, a través de una revisión exhaustiva de las fuentes conocidas, pretende puntualizar algunos aspectos sobre su encargo, su manufactura y su apariencia, incidiendo particularmente en la importancia de la piedra sigilar que la condesa donó para adornar la pieza y rubricar su iniciativa. El énfasis, además, se pondrá en solventar las dudas sobre el uso de dicha calcedonia como parte de la decoración del frontal, así como su significación para el fenómeno de la promoción artística femenina en la Plena Edad Media.

### Palabras clave:

Ermessenda de Carcassone; catedral de Girona; orfebrería medieval; mobiliario litúrgico; cultura diplomática en la Edad Media; piedra sigilar; restauración

## ABSTRACT

### Patronage in question or a question of patronage? Ermessenda of Carcassone and the lost altar frontal of Girona Cathedral: The mystery of its seal

Countess Ermessenda of Carcassone is well known for her constant patronage of works of art and architecture throughout the counties over the course of her long co-rule. Her role as artistic patron is best represented by her commission of the now-lost altar frontal of the Cathedral of Girona. Through an exhaustive review of the known sources, both material and documentary, this article calls attention to certain crucial aspects of the frontal such as its commission, appearance and manufacture. By focusing on the seal donated by the countess to decorate and sign the work, longstanding questions about the stone's function within the altar frontal decoration will be addressed in order to shed light on its importance as a key element of female artistic patronage during the central Middle Ages.

### Keywords:

Ermessenda of Carcassone; Cathedral of Girona; medieval metalwork; liturgical furnishings; diplomatic culture in the Middle Ages; seal; restoration



Ningún verso sintetiza mejor la provisión a las iglesias de ornamentos para el culto de parte de Ermessenda de Carcassone (ca. 972-1058), condesa consorte de Barcelona, Girona y Osona (992-1017), que el fragmento extractado: «Ermessendis Comitissa religiosa femina, que hanc Sedem ditavit [...] tabulam auream ac crucem Deo et Sancte Mariae obtulit, et Ecclesiam multis ornamentis ornavit, cuius obitus sollemniter debet celebrarii»<sup>1</sup>. Con él, los necrologios de la catedral gerundense rinden tributo a su persona conmemorando lo que donó a ese mismo templo. Refieren, específicamente, una «tabla de oro», es decir, el frontal de orfebrería que aquí ocupa y para cuyo primer recuerdo documental cabe, sin embargo, volver la memoria atrás en el tiempo:

[...] + Sig+num Ermessendis, comitissae, quae eadem die ad honorem Dei et matris ecclesiae trescentas auri contulit uncias ad auream construendam tabulam +<sup>2</sup>.

Es este el colofón del documento más antiguo que existe del antependio encargado por la condesa y ejecutado para la decoración del frente del altar mayor de la catedral románica de Santa María de Girona, y para el que ofreció trescientas onzas de oro. Se trata de la obra que, sin duda, refleja más y mejor el cuidado que Ermessenda de Carcassone puso en la ofrenda de *ornamenta ecclesiae*. No obstante, como esa primera noticia, perfectamente fechada el 21 de septiembre de 1038, otros instrumentos también permiten postular hoy una historia más o menos fehaciente del mueble para los siglos posteriores. Los usos eclesiásticos y más tarde historiográficos de inventariar y describir el mobiliario litúrgico han facultado, asimismo, algo igual o más importan-

te: la identificación de ese frontal documentado con una pieza concreta y bastante conocida.

La obra, por tanto, no solo hubo de sobrevivir, sino también adornar el mismo altar hasta los hechos funestos de 1808-1809, cuando en el contexto de la Guerra de Independencia Española (1808-1814) y del consecuente sitio francés de la ciudad de Girona, no sin pesar —como se verá—, hubo de fundirse para hacer frente a la reclamación monetaria de las tropas ocupantes y facilitar así su retirada. Comenzar con el relato de su desaparición supondría, sin embargo, complicar la comprensión acerca de cómo, cuándo y por qué hubo de nacer una pieza semejante, de cuáles fueron sus características formales y materiales, y de todo lo relativo a su promoción, que, sin ser la única, es una de las cuestiones más importantes de las que aquí interesan. Para mejor entender la predilección de la condesa hacia Girona y los asuntos de la diócesis gerundense, en cambio, conviene hacer primero un breve repaso en torno a las fuentes de su empoderamiento.

### Ermessenda de Carcassone, Girona y la promoción de su catedral

En el tiempo que medió entre 991 y 1017, Ermessenda de Carcassone, desposada con el conde de Barcelona, Girona y Osona, Ramon Borrell (992-1017), ejerció junto a su marido el derecho de patronazgo eclesiástico públicamente y en varias circunstancias<sup>3</sup>. Limitándose, sin embargo, a secundar esa injerencia en materia eclesiástica, la falta de protagonismo de la condesa en este tipo de cuestiones en vida todavía de su esposo motivó a una parte de la historiografía moderna para atri-

buirle un carácter masculinizado, a partir del cual poder justificar que ella, tras pasado su marido, siguiera hasta su último aliento alimentando en primera persona el mismo tipo de vigilancia sobre la autoridad diocesana<sup>4</sup>. Afortunadamente, el esfuerzo combinado de otros tantos biógrafos por acercarse a los hechos desde las fuentes<sup>5</sup>, especialmente desde finales del siglo pasado<sup>6</sup>, ha permitido restituir el marco histórico que informa las circunstancias en función de las cuales la condesa pudo obrar en modo semejante —(casi) simoníaco—, sin tener que acudir a argumentos tan subjetivos como los juicios sobre su personalidad. Entre los grandes vindicadores de su persona se hallan Antoni Pladevall, Martí Aurell y Teresa Vinyoles<sup>7</sup>, a quienes su minucioso estudio de la Cataluña condal les hizo intuir cómo los años de su vida conyugal, de hecho, le sirvieron para asimilar el conocimiento necesario que, al enviudar, le permitió dedicarse a la «función condal», así como al control eclesiástico que de ello derivaba.

Regido todavía el matrimonio por la ley goda vigente en estas tierras y para estas cronologías según un uso consuetudinario y popularizado de la misma que se establece desde que se impone la soberanía franca<sup>8</sup>, a principios del siglo XI, su institucionalización había incorporado ya buena parte de la normativización derivada de las prescripciones conciliares carolingias sobre publicidad, indisolubilidad y estatus mayor de la mujer en el seno de la pareja, al fijar la dotación obligatoria del esponsalicio<sup>9</sup>. En consecuencia, para cuando se celebran las nupcias de Ermessenda de Carcassone y Ramon Borrell, el matrimonio era fundamentalmente entendido como un *consortium*. Ello explica, en buena medida, que el conde hiciera copartícipe a su esposa no solo de los temas concernientes a la Iglesia, sino también de otros relativos a la gobernabilidad, como la expansión territorial<sup>10</sup> o la administración de justicia<sup>11</sup>. Cuestión distinta es que, estando preparada, a la muerte del marido y a lo largo de su vida, la condesa estuviera realmente investida de la autoridad necesaria para seguir actuando en la misma línea, aunque así lo hiciera de todos modos. De hecho, esta es la verdadera clave de bóveda de todas las discusiones —todavía en boga— sobre si Ermessenda de Carcassone fue efectivamente o no regente, primero de su hijo, Berenguer Ramon I, entre 1017 y 1021, y después de su nieto, Ramon Berenguer I, entre 1035 y 1039<sup>12</sup>.

De haberse conservado la carta de arras que Ramon Borrell formalizó a favor de su esposa, se tendría constancia inequívoca de los bienes que entonces le comprometió. Este vacío, sin embargo, lo suplió la condesa misma recordando, cuando fue perentorio, que los condados de Osona y Manresa le fueron dados en virtud de su esponsalicio<sup>13</sup>. Así lo documenta personalmente el 4

de junio de 1057, en el instrumento de venta de sus derechos a Ramon Berenguer I (1035/1039-1076) y a su tercera esposa, Almodis de la Marca († 1071). Cabría preguntarse, por tanto, sobre el crédito y la competencia de Ermessenda de Carcassone para gestionar los asuntos relativos a los otros dos condados que pertenecían a su casa de acogida. Desconociéndose el contenido del testamento de Ramon Borrell<sup>14</sup>, la aclaración se debe, de nuevo, a su viuda. Así, en aquel mismo diploma explica que, en virtud de la posesión en violario, desde la muerte de su esposo y habiendo éste testado, se arrogará el *haber* perpetuo a tutelar los condados de Girona, Barcelona y Osona —con su agregado de Manresa—, así como sus respectivas diócesis, habiendo sumado, además, a todo lo concerniente al ausonense sus prerrogativas matrimoniales.

De por qué, de entre todos los condados, Ermessenda de Carcassone decidió prodigarse en administrar el de Girona, daría cuenta la sobradamente conocida relación de parentesco que le unía a quien pontificaba desde 1010 sobre su obispado, su hermano Pere Roger<sup>15</sup>. Y es que, aunque la condesa no hubo nunca de descuidar los asuntos relativos al resto de condados y episcopados<sup>16</sup>, ni siquiera durante los conflictos entre 1019/1021-1023 con su hijo<sup>17</sup>, y entre 1039/1041-1043 con su nieto<sup>18</sup>, es cierto que existe una completa serie de juramentos de fidelidad a favor y en contra suyo, donde los respectivos juradores afirman ignorar o respetar su autoridad «en el condado gerundense»<sup>19</sup>. De ello derivaría, de hecho, el proceso por el que Ramon Berenguer I favorece una querida centralización hacia su persona y su potestad sobre toda la herencia originalmente transmitida por su abuelo, Ramon Borrell, seguramente con el objetivo de contrarrestar la rebelión feudal auspiciada por los vizcondes de Barcelona<sup>20</sup> y que, en lo que respecta a Ermessenda de Carcassone, empieza por el intento de quebrantar su legitimidad sobre Girona y culmina con la venta a él y a Almodis de la Marca de todos sus derechos condales y episcopales en 1057.

Y si la memoria funeraria contribuyó a popularizar su magnanimidad para con la sede catedralicia gerundense, también hay un rastro escrito mucho más antiguo de su patronazgo<sup>21</sup>. Aunque podrían estudiarse por separado, la protección sobre la casa canonical y el templo catedral se antoja inseparable, pues si la condesa contribuyó a mejorar unos espacios que debían facilitar la vida comunitaria —fundamentalmente el dormitorio—, su aportación a la renovación casi *a fundamentis* de la iglesia no pretendía sino satisfacer mejor las necesidades de culto que debían observar los clérigos que auxiliaban al obispo en el normal funcionamiento de la diócesis;



Figura 1.  
Dormitorio canonical, catedral de Girona. Foto: autora.

todo ello nacido de su voluntad de intervenir en cierta medida en la reforma del *ordo* clerical. La iniciativa como tal, sin embargo, no constituye sino la culminación de un proyecto reformista, seguramente más a nivel de infraestructura que respecto a cambios en la «normativización» de la institución canonical.

La organización del clero que servía a la sede de Girona se ha presumido basada en la existencia de un solo capítulo para toda la Antigüedad tardía y el período de dominio franco y, de hecho, hasta mediados del siglo X, cuando se da comienzo a la fragmentación con dos cabildos diferenciados que servirán respectivamente a las basílicas de Sant Feliu y de Santa María<sup>22</sup>. La historiografía también ha concluido que desde los primeros tiempos se debieron observar ciertas normas de vida en común ancladas en las directrices emanadas de la tradición conciliar hispana<sup>23</sup>, siendo el caso que, en realidad, la

difusión del instituto canonical aquisgranense solo debió introducir novedades específicas en cuanto a la distribución patrimonial<sup>24</sup>. Precisamente, justo en coincidencia con el momento en que se documenta la segregación de sendos capítulos, hay otros documentos que sí refieren más explícitamente la tendencia a favorecer la independencia económica del clero respecto del dominio patrimonial del obispado con un sistema de prebendas separadas previstas para el mantenimiento de cada clérigo<sup>25</sup>.

Así, obrándose paulatinamente la emancipación en lo institucional, para la distinta distribución de cargas canónicas, y en lo económico, del mismo modo se ha supuesto que también pudo facultarse una segmentación del espacio residencial de los dos cabildos. De hecho, se ha teorizado para con una plausible permanencia de los clérigos de Sant Feliu en la llamada *mansione Sancti Felicis* y también respecto a una progresiva disgregación de los miembros de la comunidad de Santa María hacia las casas del llamado «alodio de Santa María», que se documentarán en 1020, en el linde nororiental de la iglesia catedral<sup>26</sup>. Seguramente, la única diferencia —más allá de una posible repartición desigual de bienes canónicas— para con la situación de los dos capítulos a principios del siglo XI repercutiera, justamente, sobre el estado de conservación de los templos donde celebraban los oficios: la basílica de Sant Feliu, recientemente restaurada<sup>27</sup>, y la catedral de Santa María<sup>28</sup>, considerablemente deteriorada.

Existe, precisamente, un famoso documento, que se tiene casi desde la fundación de la catedral románica de Santa María, en virtud del cual el 18 de junio de 1015 se ponía de manifiesto la venta de Pere Roger a Ramon Borrell y Ermessenda de Carcassone de la iglesia de Sant Daniel de Girona, con sus alodios, por una cantidad de cien onzas de oro que los condes ya habían anticipado. Y su contenido relata, de hecho, el estado endémico del templo, pues se argumenta como causa fundamental de aquella transacción la necesaria reconstrucción de la catedral. Así es, en consecuencia, que la pareja dispone invertir aquel dinero para, literalmente, levantar las paredes y cubrir el nuevo edificio<sup>29</sup>.

Por otro lado, el acta de consagración de la catedral gerundense emplazaba al reconocimiento público de Ermessenda de Carcassone, Ramon Berenguer I y Pere Roger como «verdaderos fundadores de esa iglesia y sus acérrimos defensores en el presente» (1038)<sup>30</sup>. Allí se explicitaba, además, cómo tanto la condesa como el obispo habían contribuido, asimismo, a la edificación de la casa canonical, entendida como la renovación de las dependencias en torno al recinto claustral. Se traduciría esto, de hecho, casi en un corolario de la importante dotación



Figura 2. Sepulchro de Ermessenda de Carcassone, catedral de Girona. Foto: capítulo de la catedral de Girona. Todos los derechos reservados.

de la canónica que obran en 1019<sup>31</sup>, seguramente fruto de un requerimiento patrimonial que permitiera aumentar los bienes del obispado y, más particularmente, los destinados al mantenimiento de sus sirvientes —quizá para compensar las propiedades de los de Santa María respecto de sus homólogos de Sant Feliu—, así como de una clara intención de mejora de las estructuras habitacionales que facilitarían la vida en común. Dicha protección se prolongaría, además, hasta los últimos días de vida de la condesa, quien ofreció, al testar en 1057, treinta onzas de oro destinadas al abovedamiento del dormitorio<sup>32</sup>, junto con un legado equivalente a cien mancosos destinados al clero catedralicio<sup>33</sup>. No sería, sin embargo, hasta la emisión de su codicilo testamentario en 1058 que formuló su deseo de ser sepultada en la catedral de Girona<sup>34</sup>.

No fue tampoco fruto del azar que Ermessenda de Carcassone hiciera constar la iniciativa para la creación del frontal de altar de oro en su rúbrica al acta de consagración de 1038. Para entenderlo cabe anticipar que parte importante del contenido adicional del documento se reserva a la condena explícita de cualquier intento de usurpación del patrimonio canonical, lo que revela, en consecuencia, la naturaleza misma del instrumento de dedicación que, de principio a fin, fue concebido en la forma de un *statement*,

es decir, una verdadera declaración de intenciones<sup>35</sup>. Así, no por casualidad, el documento refiere cómo para la ocasión la condesa y su hermano no solo quisieron congregarse en la ciudad a una importante multitud<sup>36</sup>, sino también convocar a los más importantes pontífices de la Iglesia catalana que, llamados ex profeso, ciertamente acudieron con diligencia<sup>37</sup>. Y así como la ceremonia en cuestión hubo de idearse tal que un acto de autorrepresentación, así la noticia que la atestigua fue igualmente pensada para convertirse en un objeto propagandístico en el que se detalla, y sin que de ello hubiera necesidad normativa, casi todo cuanto se había hecho —o se haría— por la canónica, la catedral y su mobiliario de altar, así como quienes lo hicieron posible, incluido el encargo del frontal de altar de oro que aquí nos ocupa.

Las circunstancias en torno a la promoción del frontal, durante el segundo período de regencia de Ermessenda de Carcassone tras la muerte hacia solo tres años de Berenguer Ramon I, y la minoría de edad de Ramon Berenguer I, es decir, de los dos parientes masculinos que, según la visión feudal, representaban la legítima autoridad en tierras gerundenses<sup>38</sup>, requerían de una sucesión de acciones de especial significación de parte de la condesa y de los principios en los que ella sustentaba su derecho a ejercer esa misma

*auctoritas*, algunos de los cuales emanaban directamente del seno religioso, como de otro modo no podía ser para una condesa *gratia Dei*, es decir, que gobernaba por la gracia de Dios. Por otro lado, si la reconstrucción del templo catedralicio debía poner coto a las exigencias y aspiraciones de ciertos poderes nobiliarios sobre los bienes canónicos, la dignificación del espacio en torno al altar mayor no buscaría sino satisfacer el mismo objetivo de contención nobiliaria y de exaltación de la soberanía condal y eclesiástica que representaban respectivamente Ermessenda de Carcassone y Pere Roger.

De resultas, se concibió una decoración extraordinaria que, desde luego, no solo involucró el frontal de altar<sup>39</sup>, sino que, en conjunto, debía traducir desde lo material el prestigio, el carácter y las intenciones de sus patrocinadores. Es decir, si el acta de consagración se predispuso en la forma velada de un discurso político y religioso, los ornamentos con que ennobleció ese altar mayor bien deberían interpretarse como los argumentos y las alegaciones de esa arena. Lo demostraría, por ejemplo, el ara del altar conservada, bien conocida y estudiada<sup>40</sup>, que fue creada bajo los auspicios de Pere Roger y concebida como uno de los productos más exquisitos de su género. Para que el objeto pudiera reflejar el alcance de la piedad y de los medios de su promotor, el obispo recurrió para su realización al empleo del mármol, así como al encargo de su ejecución a los talleres roselloneses y narbonenses más especializados en la confección de este tipo de piezas. Al enaltecimiento de su persona sirvió, por supuesto, la inscripción de su nombre, PETRUS EPISCOPUS, en la misma obra.

## Una obra excepcional: el frontal de altar románico de la catedral de Girona

Si Pere Roger recurrió a los mejores artífices y a las materias más connotadas, aparentemente no habría razón para cuestionar que Ermessenda de Carcassone, con un estatus económico aún más elevado y una relación de contactos igual o incluso más amplia y significada que la de su hermano, hubiera procedido del mismo modo para la creación del frontal de altar<sup>41</sup>. Por fortuna, lo que se conoce directa e indirectamente de la pieza es mucho, ya que las descripciones visuales de la obra arrancan tan pronto como en el siglo XVI. El inventario de los bienes del tesoro del altar mayor de la iglesia gerundense, levantado en 1511 a razón de la visita del obispo Guillem Ramon Boil (1508-1532) del 9 de diciembre de ese mismo año, ofrece la primera y más detallada descripción de la mesa de altar según estaba adornado entonces:

Ad partem anteriorem aurea lamina cooper-tum cum pulcra imagine intemerate Virginis Marie cum eius Filio in brachio in medio sculpta. Et cum innumeris pretiosis lapidibus ac circumquaque ex argento et auro ac quamplurimis lapidibus pretiosis ornatum prout in aliis visitationibus est videndum et infra dicitur [...]<sup>42</sup>.

Refiere, por tanto, un frontal de altar realizado, como era habitual, con un alma de madera que, en su caso, se cubrió con láminas de oro que, además, fueron repujadas habida cuenta de la imagen «esculpida» de la titular del templo con Cristo Niño en los brazos y que se dispuso en un nicho justo en el centro. Se entiende, igualmente, que tenía otros apliques de plata y de pedrería y, con ello, la caracterización nos acerca, como ya sugirió Joan Molina, a la que se ha documentado para el antependio que ornamentó el altar mayor de Santa María de la basílica de Ripoll<sup>43</sup>. Como se registró, tras el óbito en 1046 de su más célebre abad, Oliba (1008-1046), con la redacción del inventario de 1047 para catalogar los bienes del ajuar abacial, se trataba de una tabla de oro con pedrería y dieciséis esmaltes<sup>44</sup>. Prosigue, sin embargo, el inventario gerundense cincocentista registrando que:

Primo invenit in anteriore parte seu in fronte ipsius altaris, quod, ut dictum est, mira fabricatione coruscat, sculptum misterium Novi Testamenti. Et in medio ipsius frontis existit fabricata imago predicta Virginis Mariae tenentis Filium suum in brachiis, habentis in capite coronam auream, et in fronte quemdam lapidem pretiosum vocatum robis, et in summitate dicte corone prope dictum robis est alius lapis parvus eiusdem nominis [...]. Item in pectore imaginis unum fermall et in medio est unum balaix cum quator esmaragdus et quator perlis.

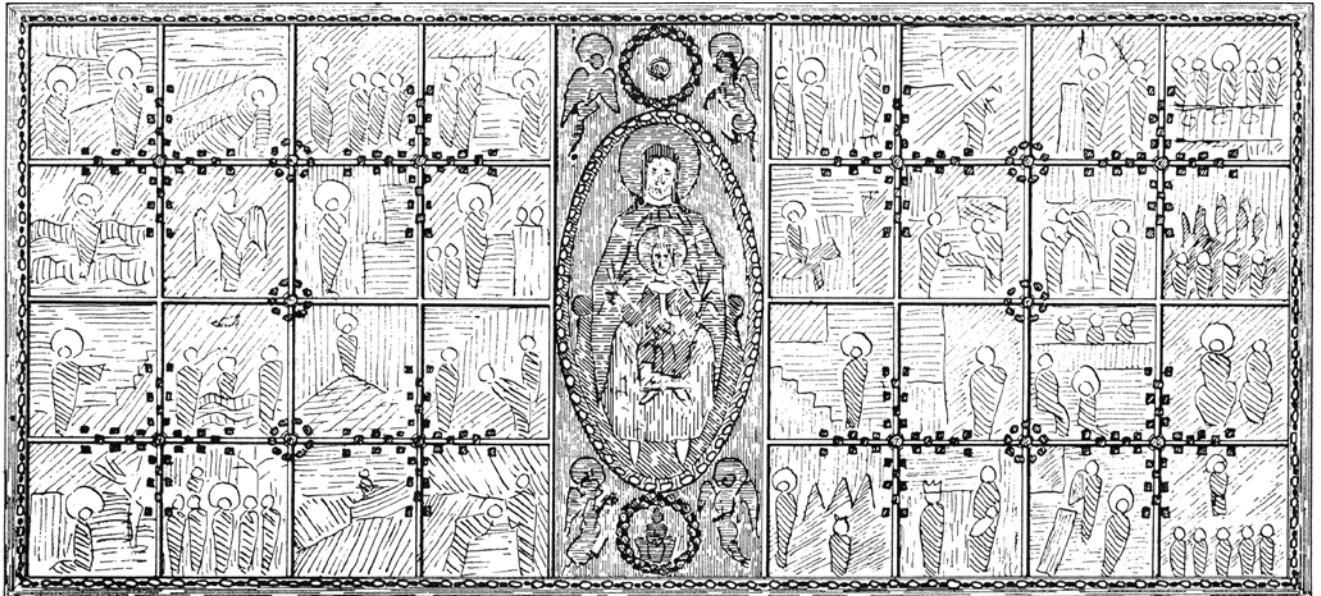
Item dicta imago tenet in manu unum zafir perforatum [...].

[...] Item circa dictam imaginem est unum circuitus magnus incipiens in medio altaris superius et finis inferius, et in medio cuiusdam parvi circuitus in parte superiore est quedam calcedonia magna [...].

Et in fine dicti circuitus est quoddam esmalt cum imagine mulieris et in circuito sunt quator lapides [...].

Et in eodem circuito est scriptura sequens: GISLA COMITISSA ME FIERI IUSSIT [...]<sup>45</sup>.

De ello se deduce que la imagen mariana, que presidía el frontal y sostenía un zafiro en la mano, iba ataviada con una corona engalanada de



Dibujo ideal del frontal de oro de la Seo de Girona realizado por el Rdo. Lic. D. Ginés Baltrons.

Figura 3. Restitución gráfica del desaparecido frontal de altar románico de la catedral de Girona. Dibujo: Ginés Baltrons.

rubíes, mientras que su indumentaria incluía un broche redondeado a base de pedrería. No puede obviarse, tampoco, la decoración que la flanqueaba con una serie de escenas neotestamentarias. Y más interesantes incluso son los dos medallones que circundan a la Virgen en los extremos superior e inferior. Si del primero se dice que lucía en el centro una calcedonia, del segundo se concreta la presencia de un esmalte con la representación de una figura femenina, circundado por cuatro gemas y entre ellas el epígrafe inscrito GISLA COMITISSA ME FIERI IUSSIT. Una de las primeras dudas que suscita esta última cuestión —sobre la que se volverá más adelante— es si la inscripción sobre la autoría que alude a Guisla de Lluçà, condesa consorte de Barcelona por su matrimonio hacia 1027 con Berenguer Ramon I y nuera, por tanto, de Ermessenda de Carcassone, refiere su persona como responsable del encargo del frontal o bien del dicho esmalte.

Reseñar el resto de detalles que contempla el inventario de 1511 se antoja, sin embargo, redundante, pues dicha labor fue ya llevada a cabo hace años por Jaume Marquès, sirviéndose de la descripción, además, para encargar a Ginés Baltrons un dibujo que debía reconstruir una imagen lo más fiel posible de la obra<sup>46</sup>. Mas aún si se tiene en cuenta que para dicha reproducción los comentarios del inventario se completaron tanto con las observaciones gráficas del dibujo tomado en el siglo XIX por el arquitecto húngaro Ferencz Schulcz<sup>47</sup>, como con las glosas visuales modernas de los historiadores Juan Gaspar Roig y Jalpí<sup>48</sup> y Jaime Villanueva<sup>49</sup>.

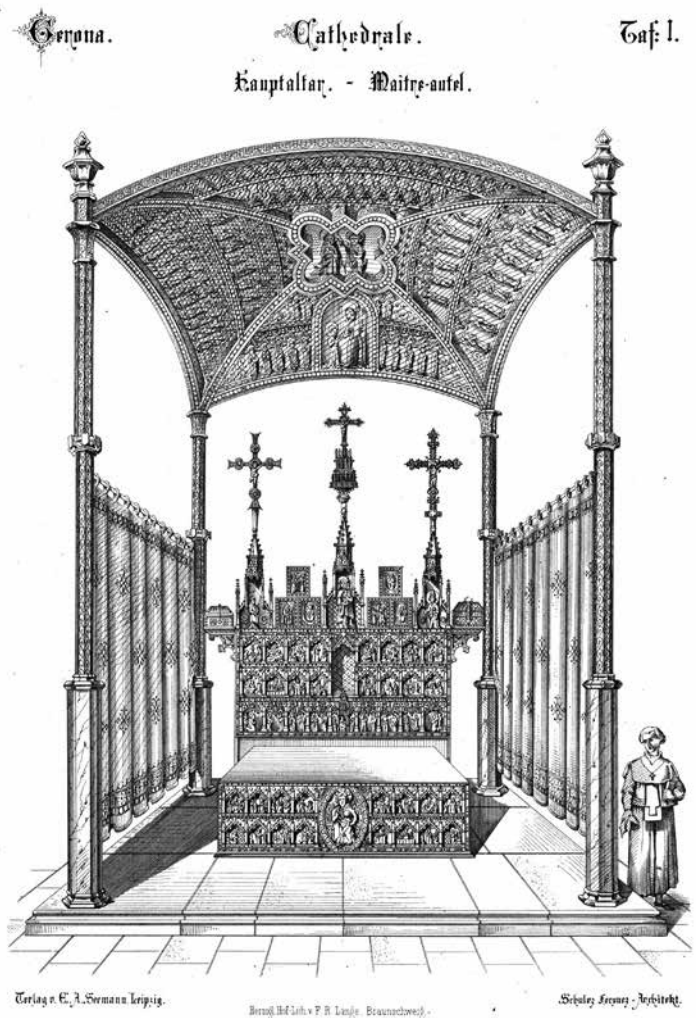


Figura 4. Restitución gráfica del desaparecido frontal de altar románico de la catedral de Girona. Dibujo: Ferencz Schulcz.



Figura 5.  
Frente del altar de la basílica de San Ambrosio, de Milán. Foto: con la autorización del Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Ambrogio di Milano.

Parece oportuno, por tanto, limitarnos a puntualizar algunas de las escasas divergencias del dibujo de Ginés Baltrons con respecto al inventario. Entre las ausencias más significativas en torno a la imagen de la Virgen destacan el tocado y los dos medallones que lo flanqueaban. Recientemente, Joan Duran-Porta ha realizado, además, una sugerente propuesta sobre la distinta colocación de los medallones esmaltados con la representación del Tetramorfo que se mencionan en 1511<sup>50</sup>. Su observación se centra en el dato proporcionado por Villanueva, según el cual «En los cuatro ángulos se pusieron de esmalte las figuras alegóricas de los Evangelistas con sus respectivos lemas»<sup>51</sup>. Esta anotación no rebatiría *per se* la decisión de Jaume Marquès de posicionar dichos esmaltes en las enjutas del registro central como se aprecia en el dibujo (ver figura 3). No obstante, sobre ello se podría apostillar que el inventario antiguo alude a la presencia de esmaltes circulares en las esquinas del marco del frontal —quizá los esmaltes del Tetramorfo—, pues el texto concluye con un escueto «Item in quolibet cornu dicti frontis est unus esmalt rotundum»<sup>52</sup>. A mi juicio, la opción de Jaume Marquès pudo estar motivada por la sugestiva similitud, tal y como han propuesto algunos autores<sup>53</sup>, entre el frontal gerundense y la pala áurea de la Capilla Palatina de Aquisgrán. Sucede, sin embargo, que en el frontal aquisgranense los símbolos de los cuatro evangelistas fueron montados en los flancos del óvalo central con la representación de Cristo en Majestad no desde el principio, sino en 1480, cuando la

pieza se transformó en un retablo, siendo que originalmente se sospecha que, contrariamente, irían colocados en las esquinas de un marco diverso del actual y del cual el orfebre August Witte hizo una reconstrucción en 1872<sup>54</sup>.

Desde el punto de vista iconográfico, conviene rescatar una de las ideas defendidas en su momento por Jaume Marquès, esto es, que el palio textil de factura gótica hoy custodiado en el Museo Tesoro de la Catedral de Girona (inv. 42)<sup>55</sup> debió servir para cubrir el frontal de oro —seguramente desvelado únicamente en ocasión de la celebración de ceremonias suficientemente connotadas—, y que este último, a su vez, habría funcionado como fuente de modelos para la decoración del frontal bordado<sup>56</sup>. Aunque éste, que por fortuna se ha preservado, se divide en veinticuatro escenas, su propuesta final —plasmada en el dibujo de Baltrons— de ampliar el número de episodios neotestamentarios de los registros laterales del frente a un total de treinta y dos se intuye la más plausible. Y es que se fundamentaba en las indicaciones sobre las ocho cruces de pedrería que, según el inventario del siglo XVI, se intercalaban de un modo específico entre las escenas, así como en la apreciación de Villanueva, testigo ocular del frontal hacia 1806, de que «[...] dicho frontal está dividido en treinta y dos cuadros [...]»<sup>57</sup>. Acostumbrado este último a la descripción del mobiliario litúrgico, no hay en principio razón suficiente para cuestionarlo (ver la figura 3).

Si bien es cierto, asimismo, que otros precedentes de orfebrería con iconografía análoga



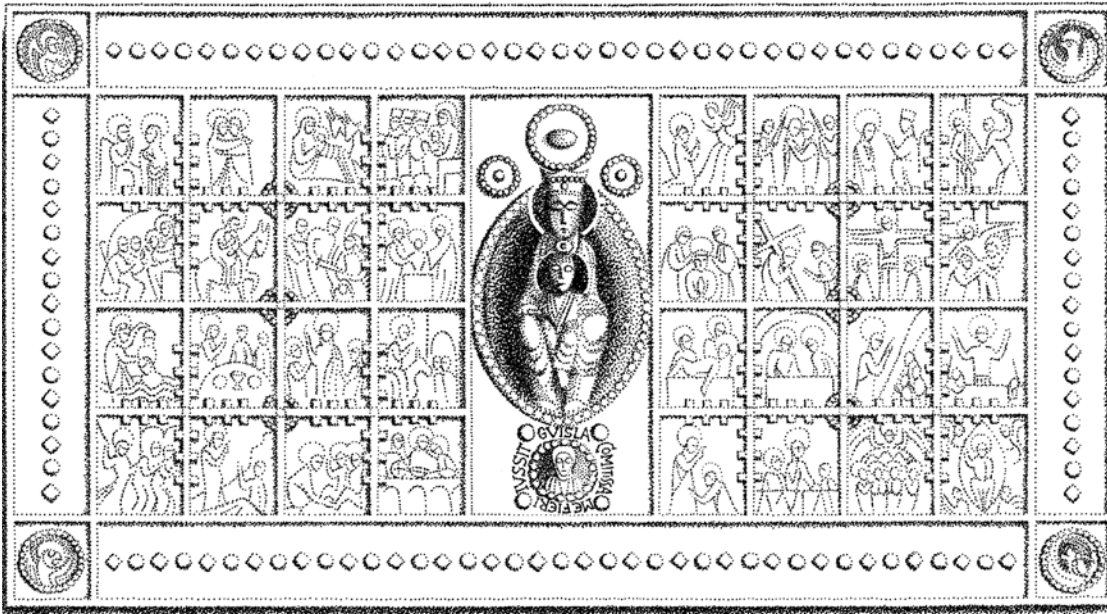


Figura 6. Restitución gráfica del desaparecido frontal de altar románico de la catedral de Girona. Dibujo: Iker Spozio.

con los que habitualmente se confronta el antependio gerundense, como el ya aludido frontal aquisgranense o el célebre frente del altar de oro de San Ambrosio de Milán, están lejos de acoger un programa tan amplio, no cabe necesariamente poner en duda la ambición iconográfica del de Girona. Como recuerda el elogio del atestado visual de 1471 del rey Juan II el Grande (1425-1479), al exclamar «doy testimonio de no haber visto nada igual»<sup>58</sup>, se trataba de una pieza casi incomparable. Y, de hecho, se podría traer a colación, por citar solo a título de ejemplo una creación de orfebrería del ámbito peninsular, que un apetito similar en cuestión de imágenes sería perseguido con la creación en 1075 del Arca Santa ovetense<sup>59</sup>. Como en ese caso, cabe pensar que el ciclo gerundense no contemplase solamente temas de la vida activa de Cristo, sino que incluyese, como ya sospechó Francesca Español<sup>60</sup>, otros extraídos del misterio de la Encarnación y que, por tanto, tendrían como protagonistas a sus progenitores y, sobre todo, a la Virgen que presidía la obra. Tampoco hay obstáculo alguno para entender que, como atestigua el arca de las reliquias de San Salvador de Oviedo, algunos de los misterios se desdoblaron en un número mayor de escenas respecto del uso icono-eclesiológico medieval, que habitualmente los reduce sintéticamente en una sola, tal y como se da allí, por ejemplo, para la representación de la Crucifixión y de la Ascensión.

Por otro lado, la observación de Juan Gaspar Roig y Jalpí de que el frontal «està repartido en quadros del tamaño cada vno de vn azulejo,

divididos con relevadas faxas [sic]<sup>61</sup>» apunta a que todos los episodios estuvieran delimitados por enmarques individuales como sucede con el frontal bordado aludido. Aunque se ha especulado con la posibilidad de que el marco hubiera sido más ancho pudiendo acoger cenefas repujadas<sup>62</sup>, no hay ninguna evidencia documental de ello. No obstante, el enmarque del palio textil se resolvió —como todavía puede apreciarse hoy en día— con un marco ciertamente estrecho que, aun así, se figuró con una representación esquemática de placas esmaltadas y cabujones. De hecho, un precedente de orfebrería con imaginería ornamental repujada en el enmarque a base de roleos vegetales —seguramente similar a la que debió decorar, junto a los esmaltes, el marco del antependio gerundense— se halla en el altar de oro de la catedral de Basel (ca. 1022-1024) (Musée de Cluny, inv. cl. 2350), de la misma órbita de producciones orfebres que Aquisgrán<sup>63</sup>.

Todo lo anterior nos hace imaginar, en definitiva, un frontal de altar que responde en su configuración fundamental a la de los prototipos ya indicados de Aquisgrán y Milán, con un nicho central y treinta y dos recuadros laterales con imágenes figuradas sobre láminas de oro repujadas, y divididos como en aquellos casos por fajas que alternaban decoración de meandros y piedras preciosas o, más bien, cabujones que en algunos tramos diseñaban medallones circulares y motivos cruciformes, todos ellos de perfil de pedrería. Seguramente, a diferencia de aquellos antecedentes foráneos, el marco debía alojar, no solo en las esquinas, varios esmaltes.



Figura 7.  
Reproducción de la placa de marfil con el retrato del maestro Engelram, arca de San Millán (1944). San Millán de la Cogolla, monasterio de San Millán de Yuso. Foto: autora.

En lo que respecta a los esmaltes, salvo para los que incluían figuración, la relación más cercana que puede establecerse es con el antependio de oro rivipullense. Desconociéndose con exactitud cómo eran los de este último, el aumento considerable en su número de los dieciséis que se documentan en 1047 a los veinticuatro que, según el inventario de 1066, incorporaba la pieza de Ripoll, evidencia que obras de orfebrería como los frontales eran concebidas como una suerte de *work in progress*, es decir, como objetos que con el tiempo eran susceptibles de tener adiciones o reparaciones. Se revela al mismo tiempo, sin embargo, que quizá se trataba de esmaltes pequeños de contenido puramente ornamental de producción mucho más habitual en estas geografías y, con ello, idóneos para ser multiplicados.

Por otro lado, los esmaltes de Ripoll fueron confeccionados con la técnica del esmaltado a

*cloisonné*, ya ampliamente experimentada en todo el continente cuando se alcanza esta cronología y a diferencia de lo que sucede con la industria *champlevé*, de desarrollo fundamentalmente posterior<sup>64</sup>. De hecho, para los esmaltes historiados del frontal gerundense se recurrió a la misma técnica. La producción orfebre contemporánea delata que era posible encontrar una gran cantidad de esmaltes de este tipo reunidos en una sola pieza. Lo ejemplifica una de las cubiertas del Evangelionario del arzobispo de Milán Ariberto da Intimiano (1018-1045) (Tesoro del Duomo di Milano) y, en concreto, la del lado anterior, que se tiene por creada en un momento un poco rezagado respecto a la otra, hacia 1026, y donde se agruparon dieciocho esmaltes *cloisonné* con distintos motivos figurativos<sup>65</sup>. No existe, sin embargo, ni para estas tierras ni en este horizonte temporal, ninguna obra de orfebrería conservada o documentada que permita reconocer en los orfebres locales o, para el caso, peninsulares, el conocimiento técnico necesario para la creación de grandes esmaltes *cloisonné* con motivos historiados como los de Girona.

Cabría aceptar, con ello, la idea a veces cuestionada sobre la circulación de artistas tanto en esta época como en períodos posteriores. Teoría, esta, que no necesariamente implica admitir el movimiento masivo y sistémico de artífices, mas sí, quizá, el viaje más selectivo, habiéndose demostrado suficientemente la formación en el medio en cuestión. A este respecto podría invocarse la relación de parentesco entre Ermessenda de Carcassone y su sobrina, Estefanía de Foix, reina consorte de Navarra († 1066) y promotora del desaparecido frontal de altar de orfebrería de la colegiata de Santa María la Real de Nájera (ca. 1054-1056)<sup>66</sup>. Bien conocido gracias a varias fuentes, según las descripciones era de oro, incluía diversas escenas cristológicas en *repoussé* y se decoró con pedrería, aljófar y tres grandes esmaltes historiados<sup>67</sup>. Almanni, el nombre del orfebre que, según certificaba la inscripción del enmarque, firmó su autoría, fue entendido desde hace algún tiempo como una derivación de Al(a)man(n)io, de la voz latina que reconocía a los individuos de origen germánico, lo que motivó, además, entre una parte de la historiografía, la identificación de su persona con la del maestro Engelram<sup>68</sup>. Se conoce a este artífice, precisamente, gracias a la tablita de marfil procedente del arca relicario de San Millán de la Cogolla, en la que se retrató practicando su oficio en las artes del metal junto a su hijo Rodolfo, y donde sus nombres quedaron igualmente inmortalizados gracias a un sucinto epígrafe que acompaña la representación de ambos: ENGELRA(M) MAGIS[TRO ET RE]DOLFO FILIO (The State Hermitage Museum, inv. 2909).

La conexión familiar de Estefanía de Foix con la casa condal catalana ya hizo en su momento a Fidel Fita plantear la oportuna relación entre la tabla gerundense y el frontal najerense. Más tarde hubo igualmente de rescatarla Soledad Silva, imaginando que de entre los esmaltes de la pieza de Nájera se podría contar alguno que, por emulación a lo que hicieron sus parientes catalanas, contuviera la efigie de la reina navarra<sup>69</sup>. En cualquier caso, siendo o no Engelram el mismo individuo que obró el frontal de altar najerense, es seguramente en las particularidades técnicas de la obra donde mejor pueda detectarse este supuesto «germanismo». La desaparición de la obra nos impide emitir un juicio estilístico preciso. El volumen de la imaginería repujada permite asociarlo, no obstante, tanto con el arca relicario de San Millán de la Cogolla<sup>70</sup>, como con otra pieza que justamente siempre se ha relacionado, en lo relativo a la metalistería, con la emilianense<sup>71</sup>, la arqueta relicario de San Isidoro de León (León, Museo del Cabildo Colegial de San Isidoro, inv. II-C-3-089-002-001-000) con un alma de madera revestida de imágenes en plata y oro repujadas<sup>72</sup>. Por otro lado, el trabajo de pedrería, tanto en referencia al engaste de perlas como de piedras preciosas, no es en nada ajeno a la tecnología conocida en la propia Nájera desde el siglo X, y según atestiguaría la llamada *cruz relicario* de la iglesia najerense de San Esteban, donada por el rey pamplonés Sancho Garcés II Abarca (r. 970-994) y su esposa Urraca<sup>73</sup>.

De especial relevancia son, sin embargo, los esmaltes historiados, pues, hallándose los antecedentes para el dominio del procedimiento técnico en el ámbito de la metalistería foránea, serían sintomáticos de la ejecución o de la intervención en los frontales tanto de Nájera como de Girona de un orfebre de allende. En todo caso, la órbita de creación de esmaltes figurativos técnicamente similares es bastante restrictiva y se sitúa, para el mismo tipo de trabajo en metal de tradición ottoniana, fundamentalmente en torno a los talleres asociados al arzobispo Egberto de Tréveris (977-993)<sup>74</sup>. De aquella tradición bebe, además, la formación de los orfebres que reclutó Matilda, abadesa del monasterio de canonesas seculares de Essen (971/973-1011), para la confección de los esmaltes con retrato de donantes que por iniciativa suya se engastan en las llamadas Otto-Mathilden-Kreuz (ca. 971/973-982) y Mathildenkreuz (ca. 1000) (Essen Domschatz).

La cruz votiva de la propia abadesa presenta, en cambio, un esmalte mucho más interesante al objeto de este estudio, pues su figuración contempla la representación de la Virgen María con el Niño entronizada y a la que se entrega, casi como si de una oblación alegórica se tratase, la misma Matilda<sup>75</sup>. No se conoce, de hecho, un

esmalte del período con retrato individualizado de donante que se ajuste exactamente a las características iconográficas del que supuestamente representaba a la condesa Guisla de Lluçà en el frontal de Girona, es decir, alguno donde la promotora aparezca sentada. Por ello, parece plausible que a la figuración de la condesa se le diera deliberadamente una apariencia evocativa de esa iconografía mariana<sup>76</sup>, colocando su patronazgo bajo la sanción positiva de la Virgen, que se constituye, así, en un *exemplum*.

## ¿Patronazgo en cuestión o cuestión de patronazgo?

Los indicios para identificar la pieza promovida por Ermessenda de Carcassone con la obra descrita por la historiografía de época moderna se hallan en dos recuentos poco posteriores al momento en que, durante el asedio gerundense de los ejércitos franceses, se propició la fundición del antipendio que hasta entonces estuvo colocado en la parte anterior del altar mayor de su catedral. El primero, de signo popular, lo suscribe el orfebre Miquel Feu y Balmes, quien transmite el recuerdo de cómo Josep Puig, platero local, fue testigo de la destrucción, en la sacristía del mismo templo, de un frontal áureo del que se ganó el equivalente en oro a cuatrocientas onzas, con un montante consistente de piedras que el primero todavía tenía por preciosas<sup>77</sup>.

A corroborar lo sucedido se prestó, igualmente, unos años más tarde, José de la Canal, haciéndose eco del rescate impuesto por las tropas invasoras, fijado en un millón de francos, y que los ciudadanos de Girona difícilmente podían satisfacer sin recurrir a fundir el oro y la plata de sus iglesias. En aquella ocasión se certifica nuevamente el peso del metal áureo extraído del antipendio catedralicio, demostrando, además, cómo la percepción del platero del anterior relato debía estar, seguramente por lo sensible del momento, algo truncada, pues recuerda que, enviadas para su examen a Barcelona, resultaron «las piedras preciosas falsas y sin mérito»<sup>78</sup>.

No obstante, que el frontal hubo de cuajarse de algunas gemas de mayor valor lo indican, contrariamente, las apreciaciones de quienes antes del terrible acontecimiento tuvieron la posibilidad de verlo todavía *in situ*. La primera remite otra vez al inventario antiguo, donde de manera muy pormenorizada intentó describirse ya entonces el conjunto de pedrería. Se habla allí de «una cornalina cum empremta de cavall»<sup>79</sup>, esto es, una cornalina con la traza de un caballo, y seguramente la misma piedra que Juan Gaspar Roig y Galpí describe cuando refiere «otras son de tal tamaño, que en ellas están esculpidos caballos, y



Figuras 8 y 9.  
Izquierda: piedra sigilar. Girona, Museu del Tresor de la Catedral de Girona, inv. 26. Foto: capítulo de la catedral de Girona. Todos los derechos reservados. Derecha: piedra sigilar. Girona, Museu del Tresor de la Catedral de Girona, inv. 25. Foto: capítulo de la catedral de Girona. Todos los derechos reservados.

otras figuras»<sup>80</sup>. El mismo tipo de camafeos que evocan las palabras de Jaime Villanueva al mencionar «Entre las piedras engastadas hay un camafeo que me pareció la cabeza de Medusa»<sup>81</sup> y, por tanto, piezas reminiscentes de broches o *intaglios* tardoantiguos o, como parece más verosímil, ejemplares directamente reutilizados.

La cantidad de metal que en el momento de satisfacción de la suma por la liberación se obtiene del frontal ha variado en cien onzas con respecto a las que inicialmente hubo de invertir en la obra Ermessenda de Carcassone. Nada hace pensar, sin embargo, que se tratara de un antipendio distinto, mas del mismo al que, en todo caso, se le hubo de añadir oro en mayor proporción a la dispuesta originalmente. Signo casi irrefutable de que la pieza era la encargada por la condesa es otra alusión complementaria de Roig y Jalpí a las piedras cabujones y, en concreto: «En vna cornelina están gravadas vnas letras Hebreas, y en vna celidonia el nombre de ERMESINDIS, que es el de la Condessa de Barcelona [*sic*]»<sup>82</sup>. Cuestión distinta es la de identificar tanto la cornalina como la calcedonia con las piedras semipreciosas de cristal rojo y azul que todavía hoy se custodian como parte del ajuar catedralicio de Girona (Museu del Tresor de la Catedral de Girona, inv. 26, 25).

En realidad, el asunto fue resuelto hace ya mucho tiempo por Enrique Claudio Girbal, quien, confrontando el estudio de las piedras documentadas con las piezas conservadas, infirió que solo podía identificarse de forma fehaciente a la propietaria de la calcedonia: Ermessenda de Carcassone. Así lo desarrolló en un breve artículo publicado en 1880<sup>83</sup>. Relataba, además, que su interés derivaba del engaste de la cornalina

y de la calcedonia en la custodia del Corpus de factura gótica de la catedral de Girona. A raíz de ello, Martí Aurell dedujo correctamente que en 1880 Girbal había visto en la base del ostensorio gerundense engastadas ambas<sup>84</sup>. Más cuestionable es la suposición —desarrollada a posteriori— de que allí habían estado desde que en 1438 el orfebre Francesc Artal hubo de concluir la obra de la custodia<sup>85</sup>. Esto ha permitido conjeturar, además, que si era a la Guerra de la Independencia (1808-1814) que había de esperarse para que se produjera el primer despiece del frontal, entonces los sellos vistos por Roig y Galpí no podían ser los que han sobrevivido. Como alternativa, se sugirió —y todavía hoy así es refrendado por la mayoría de historiadores— que la piedra que originalmente podía proceder del anillo sigilar de la condesa no habría salido del seno del frontal, mas quizá de su sepulcro<sup>86</sup> (ver figura 2).

Como se ha anticipado, fue el propio Girbal quien, en la misma publicación —y sin que ello haya sido apercibido— vierte luz sobre el misterio:

Algunos años hace, con motivo de haberse restaurado á la perfección la famosa Custodia de esta Santa Iglesia, publicamos un artículo histórico-descriptivo de aquel interesante monumento del Arte Cristiano. De intento y solo como de paso, consignamos entonces que entre las piedras engastadas en el pié ó zócalo de aquella joya litúrgica, se encontraban dos de verdadera importancia arqueológica [*sic*]<sup>87</sup>.

Este pasaje hace referencia, por tanto, a una anterior publicación suya, con fecha de 1871 e

incluida en el número 10 del incipiente boletín de *La Renaxensa*, sobre la dicha custodia del Corpus<sup>88</sup>. De entrada, ello permitiría sospechar que el ostensorio gótico hubo de restaurarse «á la perfección» pocos años antes de aquel 1871. Daría también pie a especular con la posibilidad de que, de entre la pedrería que resultó exenta tras el desmonte del frontal de altar después de 1808-1809, en los años posteriores de la misma centuria en que el capítulo catedralicio propició el remoce de la custodia del Corpus, se hubieran decidido sus canónigos a acomodar en su pie sendos sellos. Y así lo confirma, de hecho, el mismo autor indicando que la transcripción al castellano del contenido árabe de la cornalina le fue facilitada por su querido amigo Fidel Fita, narrando, además, que fue a este último a quien hubo de consultar el cabildo catedralicio para no colocar en el ostensorio una inscripción de contenido dudoso:

(1) Es digna de elogio la conducta seguida por nuestro ilustrado Cabildo, en no querer aventurar el poner en la Custodia estas inscripciones, sin estar de antemano seguro de que no contenían nada chocante à la religion cristiana, y por esto ollció al Sr. Fita [sic]<sup>89</sup>.

Con ello se esclarece la operación de restauración obrada por el capítulo de Girona sobre el ostensorio gótico años después de la fundición del antependio; operación que, según las palabras de Girbal, consistió, por lo menos parcialmente, en el ajuste entonces de las dos piedras sigilares al pie de la custodia, contando para ello con el asesoramiento del eminente arqueólogo, historiador y epigrafista Fidel Fita. Lo relatado por Girbal en el artículo de 1871 parece, además, poner punto y final a un enigma de nuestros tiempos que, cuando hubo de afrontarlo él en 1880, ni siquiera era tal:

A principis d'est setgle y durant l'ocupació de Girona per las tropas napoleónicas, entre las joyas d'impreuable valor de que hagué de despullarse esta Santa Esglesia pera pagar l'eczorbitant contribució que'ls domenyadors li imposaren, li tocà perder á nostra custodia varias joyas que l'adornavan [...] Sembla que'l valor dels adornos de la custodia, venuts ab lo dit motiu, importá vuyt mil lliuras catalans [sic]<sup>90</sup>.

En consecuencia, se hace eco de cómo efectivamente a razón del asedio gerundense de la Guerra del Francés, la custodia del Corpus hubo de perder varios de sus adornos. Pero es él mismo quien prosigue a informarnos de cómo el capítulo de la catedral de Girona procedió, efectivamente, antes de 1871, a restaurar los ornamentos perdidos:

Recientment y segons sembla per una manda testamentaria de molt Il·lustre D. Manuel Hurtado de Mendoza feta á la Santa Esglesia, de la qual fou Dean durant molts anys, ha pogut l'Il·lustrissim Cabild restaurar nostre riquíssim ostensori, qual operacón s'ha dut á cap ab una conciencia artística qu' honra sobremanera al acreditat establiment dels senyors Bahí y Puig pare y fill, entre quals ascendents se trovan reputats artistas, que ja d'antichs setgles venen gosant los orfebres gironins de justa y envejada fama [...] [sic].

Y cualquier duda al respecto queda manifiestamente despejada en el pasaje siguiente y en la nota a pie correspondiente:

Héuse aquí algunas de las principales milloras introduhidas á la custodia ab la restauració de que's tracta. S'ha adornat lo peu ab florons de pedrería y sustituhit l'antich fullatge de colors que's desenrotllava sobre aquell, ab un altre daurat ab incrustacions de pedrería, contanse en dits florons y fullatge cent divuyt pedras, entre ellas duas d'una verdadera importancia arqueológica, y otras divuyt en lo tronch sustentatori [...] (6).

(6) Totas estas pedras son procedents del antich y riquissim frontal de l'alar major, costejat per las Comtesas de Barcelona Dona Ermesendis y Dona Guisla, sogra y nora pera la qual obra doná la primera trescentas onzas d'or l' dia de lo consagració de la Santa Esglesia (setgle XI). Esta joya impreuhable del art hagué de fondres pera ab son producte satisfacer lo Cabild la onerosa contribució de que avans s'ha ja parlat [sic]<sup>91</sup>.

Así, la cornalina y la calcedonia del frontal de Ermessenda de Carcassone no solo son las mismas que conserva el museo de la catedral, sino que, como recuerda en 1880 el propio Girbal, tal era la importancia arqueológica de aquellas dos piedras que se decidió a estudiar ambas con atención al detalle epigráfico. A su estudio le antecedió, sin embargo, uno de Eduardo Saavedra, donde se publicarían ya con reproducciones<sup>92</sup>, y es desde entonces y gracias a la traducción de Fidel Fita que se conoce bien su contenido en árabe.

La calcedonia podría haber sido utilizada por la condesa con función sigilar, pues su nombre ERMESI(n)DIS fue allí grabado en caracteres árabes y latinos dispuestos en negativo u ofreciendo una lectura inversa, aparentemente con objeto de estampar así en el documento la versión legible<sup>93</sup>. El contenido alegórico de la cornalina, concretado en una inscripción árabe que se distribuye en dos líneas y que reza: «¡Oh, Único por sus rasgos y Justo por sus decisiones! Raíz de mis comienzos

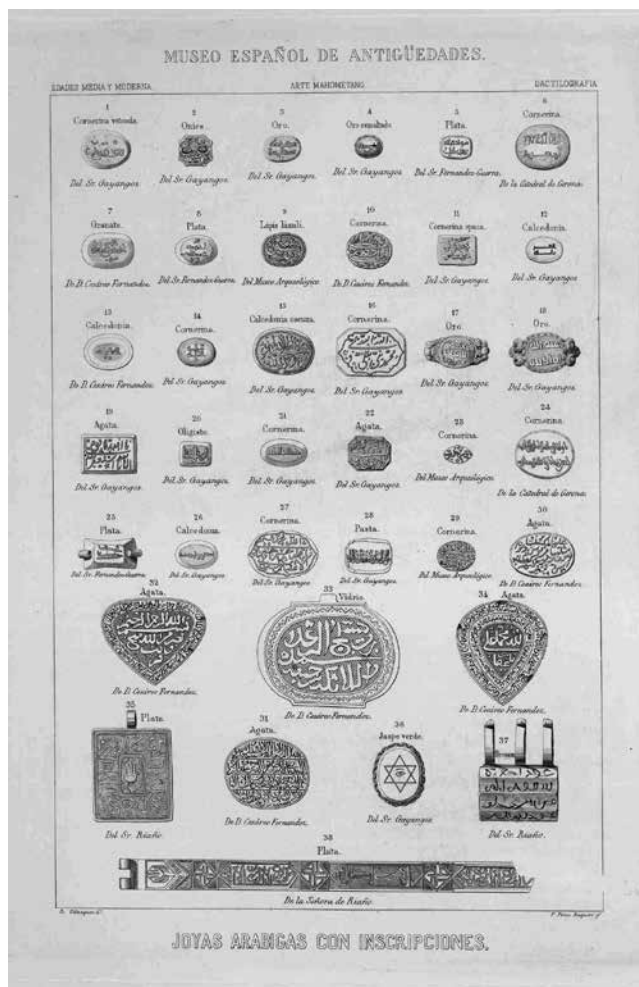


Figura 10. Restitución gráfica de las piedras sigilares del desaparecido frontal orfebre del altar mayor de la catedral de Girona. Eduardo Saavedra, 1872.

por la mañana y la tarde»<sup>94</sup>, al invocar ciertamente al Altísimo, ha hecho suponer que fuera un sello utilizado por alguna persona de religión y, más en particular, por el hermano de la condesa, Pere Roger<sup>95</sup>. No obstante, sin ser esta hipótesis infalible, no sorprende que Robert-Henri Bautier lo relacionara, contrariamente, con Guisla de Lluçà<sup>96</sup>. En realidad, y aunque identificar a su propietario original no puede pasar más allá del terreno de la especulación, la asociación con Pere Roger ha permitido a algunos autores minimizar el protagonismo de las condesas en la dirección de la ejecución del frontal de altar a favor del obispo<sup>97</sup>.

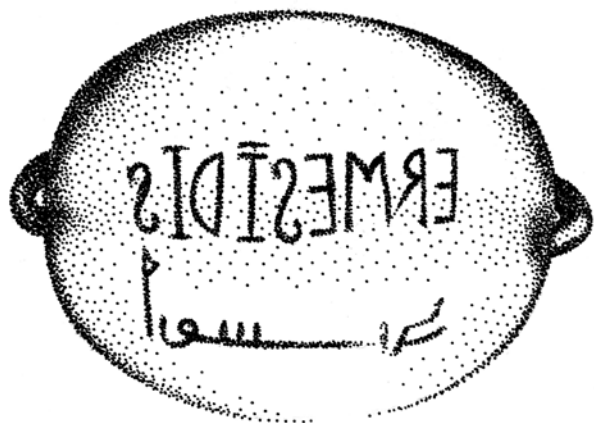
Que este último hubiera querido participar en el proyecto del frontal y que, de hecho, así hubiera procedido con la contribución de una joya que pudo (o no) pertenecerle, fue ya una cuestión bien planteada por Joan Molina<sup>98</sup>. La clave, sin embargo, se halla en el matiz que existe entre realizar una donación, que atribuiría a Pere Roger el rol de donante, o bien que se encargara de la dirección y supervisión de la ejecución de la obra, asunto más dudoso y que le concedería

una significación en términos de autoría mucho más connotada en cuestión de patronazgo según la propia concepción medieval. En todo caso, la idea se ha sustentado, además, en un supuesto desinterés de Guisla de Lluçà para con la ciudad de Girona hacia 1045, es decir, en el momento en que, hipotéticamente, se ha querido situar la donación del esmalte con su retrato<sup>99</sup>.

Esta fecha se basa, a su vez, en la inscripción del frontal y, en particular, en su mención allí como condesa, pues es en 1045 cuando se documenta la primera referencia a su persona como vizcondesa<sup>100</sup>. Este título hubo de obtenerlo, ciertamente, a raíz de sus segundos esponsales con Udalard Bernat, vizconde de Barcelona<sup>101</sup>. Hay poca certeza, sin embargo, en la idea de que ese casamiento ocurriera en 1045. Habiendo enviudado en 1035 de su primer marido, toda la historiografía ha supuesto siempre, y con razón, que dichas segundas nupcias se celebrarían poco después, antes se mantenía que entre 1035 y 1036<sup>102</sup> y más recientemente, que en 1037<sup>103</sup>, por constar documentalmente todavía entonces como *comitissa*<sup>104</sup>. Que hubieron de pasar, desde luego, menos de diez años se ha fundamentado en la idea de que ese matrimonio debió pensarlo Guislabert, obispo de Barcelona (1034-1062), para garantizar un maridaje aún más trascendente a los intereses de su casa, es decir, a la causa de la casa vizcondal de Barcelona<sup>105</sup>: el casamiento del sucesor condal y nieto de Ermessenda de Carcassone, Ramón Berenguer I, con Isabel de Barcelona, hermana quizá de aquel mismo Udalard Bernat, y que tuvo lugar tan pronto como en 1039<sup>106</sup>. Ambos matrimonios debían sellar la paz entre la casa condal y la familia vizcondal.

No conviene olvidar que el frontal gerundense encargado en 1038 identifica a Guisla de Lluçà todavía como condesa y no como vizcondesa. Y así, y aunque todo ello no fuera todavía lo suficientemente demostrativo de que se volviera a casar antes de 1045 y de que la ejecución del antependio fuera también anterior a esa fecha, hay una circunstancia que parece refrendar la opinión consensuada de que así fuera. Sería el obispo Guislabert quien, hasta como mínimo 1041 y en nombre de su sobrino, Udalard Bernat, detentó los poderes asociados al vizcondado de Barcelona<sup>107</sup>. Esto podría justificar que no fuera hasta más tarde que Guisla de Lluçà tuviera la facultad de rubricar o constar documentalmente haciendo gala de su nuevo estatus vizcondal, aun habiéndose desposado con su nuevo marido incluso antes de 1041.

Por otro lado, existe otro contexto mucho más plausible en el que pudo concebirse el patronazgo conjunto del frontal de altar: el mismo momento, poco anterior a la consagración de 1038,



Figuras 11 y 12. Izquierda: restitución gráfica de la piedra sigilar de Ermessenda de Carcassone. Dibujo: Iker Spozio. Derecha: piedra sigilar. Girona, Museu del Tresor de la Catedral de Girona, inv. 25. Foto: Therese Martin.

en el que se empiezan a idear los matrimonios entre Guisla de Lluçà y Udalard Bernat y entre el joven Ramon Berenguer I e Isabel de Barcelona. Coincidiría esa época con el momento en que, como legítima heredera del condado de Osona por voluntad testamentaria del difunto Berenguer Ramón I, Guisla de Lluçà tenía todo en su mano *lex, legis* para, de haber querido, disputarle a su suegra toda capacidad virtual de regencia<sup>108</sup>. Parece también poco fortuito que todas las donaciones en las que se ha documentado la participación conjunta de Ermessenda de Carcassone y de su nuera se atestigüen solo y precisamente a partir de enviudar esta última. Por ello, fue quizá en la voluntad de Ermessenda de Carcassone de evitar que su nuera opusiera reclamación a sus derechos condales, que inexcusablemente propició la iniciativa de desdoblarse el protagonismo para la confección de la pieza gerundense.

La única controversia en torno a la promoción del frontal, lejos de poner en cuestión el protagonismo en relación con el patronazgo de las condesas, se reduce, por tanto, a la atribución acertada a una y otra de los roles distintos de patrona y de donante. La respuesta se halla, seguramente, en la importancia de que Ermessenda de Carcassone decidiera incluir su sello en la obra por ella financiada, es decir, un objeto de naturaleza diplomática que normalmente servía para legalizar con la firma los asuntos de gobierno. Se debe a Robert Maxwell el estudio más importante sobre la influencia de la praxis diplomática en la concreción figurativa de un tipo específico de retrato de donación que se extiende para todo el período medieval<sup>109</sup>. Esta tipología consiste, fundamentalmente, en la representación del donante portando como atributos los instrumentos que facultan y legalizan su ofrenda, los cuales adquieren la forma de las tablillas cerúleas o de los diplomas donde se inmortaliza esa donación.

Resultan especialmente inspiradoras sus conclusiones al identificar un perfil de promotor laico particularmente preocupado tanto por divulgar una imagen letrada de sí mismo como por transformar su retrato y, por extensión, la obra sobre la que está plasmado en un acto notarial, es decir, haciendo del objeto una herramienta que, siendo capaz de mayor publicidad que un documento escrito, se presta del mismo modo que el diploma a legitimar la ofrenda del donante.

Por ello, tampoco parece arbitrario que Ermessenda de Carcassone en lugar de hacer inscribir su nombre, prefiriera depositar en el frontal su sello a perpetuidad. La piedra con su nombre, por asociación a su naturaleza diplomática original —generalmente relacionada con la acción de legalizar—, sería así el equivalente a un retrato —textual— de promotor (patrón) del tipo ya descrito, pero, además y por correlación, se prestaría a autenticar su donación en cuestión, la de las trescientas onzas de oro. Por otro lado, el cerco del esmalte en el que se retrató a Guisla de Lluçà con la inscripción que delata su promoción sería revelador de su rol en el patronazgo no del frontal en general, sino del esmalte con el que contribuye a su decoración y, con ello, seguramente también de alguna donación económica de la que no ha quedado constancia, debiendo identificarse, en este sentido, fundamentalmente como donante. Así es, por tanto, que, en las acciones de suegra y nuera, el trasunto en torno a la autoría del frontal se habría codificado con un lenguaje visual que, aunque a nuestros ojos podría parecer difícil de descifrar, permitiría a un espectador medieval comprender sin mayor problema el tipo de jerarquización que implicaba este tipo de iniciativa femenina y colaborativa: el estatus superior en el acto de creación, desde el punto de vista intelectual, de la patrona respecto al de la donante.

\* Investigación financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación, proyecto de investigación MICINN HAR2015-6388-P: «Movilidad y Transferencia Artística en el Mediterráneo Medieval (1187-1388): artistas, objetos y modelos-MAGISTRI MEDITE-RRANEI».

1. J. VILLANUEVA (1803-1852), *Viaje literario á las iglesias de España*, Valencia (ed. facsímil, Valencia, 2001), XII, p. 296. Cfr. F. ESPAÑOL (2005), «El escenario litúrgico de la Catedral de Girona (s. XI-XIV)», *Hortus Artium Medievalium: Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, 11, p. 218. Así se recuerda, igualmente, en el *Libro de Notas de los óbitos* de la catedral de Girona de entre 1624 y 1815, cuyo epígrafe reservado a la conmemoración del aniversario de su muerte lo sintetiza en un breve: «Aquest dia òbit d'Ermessenda Comtessa, que va dotar aquesta Santa Església amb moltes coses». Véase G. ROURA (1985), «La sepultura de la Comtessa Ermessenda», *Revista de Girona*, 112, p. 72.

2. R. MARTÍ (1997), *Col·lecció diplomàtica de la Seu de Girona (817-1100)*, Barcelona, Fundació Noguera, n. 224.

3. Se suele reseñar, en este sentido, la nominación condal de Borrell, diácono, al solio de la mitra de Osona en 1010. Véase E. JUNYENT y A. MUNDÓ (1992), *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans p. 76-78, n. 52. Ya en 1005, sin embargo, rubrica Ermessenda de Carcassone la elección propiciada por su cónyuge con Hug I, conde de Empúries (991-1040), y Odó, obispo de Girona (995-1010), de Ramon como nuevo abad del monasterio de Santa Maria de Amer. Véase F. MONTSALVATJE (1889-1919), *Noticias históricas*, Olot, 26(XI-XIII), I, p. 257, 259, n. 228, 273-275, n. 254 y 299-300, n. 301. Tampoco puede olvidarse, por ejemplo, que en 1009 asiste en compañía nuevamente de su marido a la ceremonia de restauración de la vida canónica en torno a la catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelona. Véase A. PLADEVALL (1975), *Ermessenda de Carcassona, comtessa de Barcelona, Girona i Osona: Esbós biogràfic en el mil·lenari del seu naixement*, Barcelona, p. 28.

4. P. de BOFARULL (1836), *Los condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los reyes de España considerados como*

*soberanos independientes de su marca*, Barcelona, Imprenta de J. Oliveres i Monmany, 2 vol. (ed. facsímil, Barcelona, 1982), I, p. 208-209; V. BALAGUER (1868), *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón: Escrita para propagarla entre el pueblo recordándole los grandes hechos de sus ascendientes en virtud, patriotismo y armas, y para difundir entre todas las clases el amor al país y la memoria de sus glorias pasadas*, Barcelona, Librería de Salvador Manero, p. 418, y A. de BOFARULL BROCA (1876-1878), *Historia crítica (civil y eclesiástica) de Cataluña*, Barcelona, Juan Aleu y Fugarull, 9 vol., II, p. 289-291. A las narraciones relativas a las femérides de Ermessenda de Carcassone de F. Diago (*Historia de los victoriosísimos antiguos condes de Barcelona: Dividida en tres libros. En la qual allende de lo mucho que de todos ellos y de su descendencia, hazañas y conquistas se escriue, se trata también de la fundacion de la Ciudad de Barcelona y de muchos successos y guerres suyas*, Barcelona, Imprenta Sebastian de Comellas, 1603 [ed. facsímil, Barcelona, 1974], p. 86-107); P. de Marca (*Marca hispanica sive limes hispanicus, hoc est, geographica & historica descriptio Cataloniae, Ruscinonis, & circumjacentium populorum*, París, 1688 [ed. digital, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico del MCU], libro IV, col. 386-452), y J. Pujades (*Crónica universal del Principado de Cataluña escrita a principios del siglo XVII*, Barcelona, 1645 [ed. Barcelona, 1829-1832], 8 vol., VII, p. 326-411), se sumarán los esfuerzos biográficos de A. Aulèstia, F. Valls Taberner y F. Soldevila (A. AULÈSTIA PIJOAN [1887], *Història de Catalunya*, Barcelona [ed. E. Moliné, Barcelona, 1922], p. 131-148; F. VALLS TABERNER y F. SOLDEVILA [1922], *Història de Catalunya (Curs Superior)*, Barcelona, Editorial Pedagògica, p. 120-125), trazando una imagen más bien poco benigna de la condesa, sobre todo a raíz de su «enfrentamiento» con la tercera mujer de su nieto, Almodis de la Marca (Ph. WOLFF [1989], «Deux maîtresses femmes dans la Marche d'Espagne au XI siècle: Ermessende et Almodis», en *Media in Francia: Recueil de mélanges offerts à Karl Ferdinand Werner à l'occasion de son 65e anniversaire par ses amis et collègues français*, París, ed. G. Duby, p. 525-537), y la gestión condal de la rebelión feudal desatada en los años centrales del siglo XI (P. BONNASSIE [1979], *Catalunya mil anys enrera: Creixement econòmic i adveniment del feudalisme a Catalunya de mitjans del segle X al final del segle*

XI, Barcelona, Edicions 62, 2 vol., II, p. 92).

5. A. ROVIRA I VIRGLI (1922-1934), *Història Nacional de Catalunya*, Barcelona, Edicions Pàtria, 7 vol., III, p. 454-520; S. SOBREQÜÉS (1961), *Els Grans Comtes de Barcelona*, Barcelona, Editorial Base, p. 38-39; R. d'ABADAL (1969-1970), «L'Abat Oliba, bisbe de Vic i la seva època», en *Dels visigots als catalans*, Barcelona, ed. R. Abadal y J. Sobrequés, 2 vol., II, p. 141-273, y J. BOWMAN (2014), «Countesses in court: Elite women, creativity, and power in northern Iberia, 900-1200», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 6(1), p. 56-59. Para una recopilación sistemática de cada anotación biográfica breve en torno a Ermessenda de Carcassone, véase X. GIL ROMÁN (2004), *Ermessen, vida y obra de la condesa: Estudio histórico de la documentación (c. 977-1 marzo 1058)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2 vol. (tesis doctoral inédita), I, p. 17-29.

6. A. PLADEVALL, *Ermessenda de Carcassona...*, op. cit.; P. HUMPHREY (1993), «Ermessenda of Barcelona: The Status of Her Authority», en *Queens, Regents and Potentates*, ed. T. Vann, Dallas, p. 15-35; ÍDEM (1996), *Ermessenda, Countess of Barcelona*, Lawrence, University of Kansas (tesis doctoral inédita), y X. GIL ROMÁN, *Ermessen...*, op. cit., I, p. 30-169.

7. A. PLADEVALL, *Ermessenda de Carcassona...*, op. cit.; M. AURELL (1998), *Les noces del comte: Matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*, Barcelona, Omega, p. 223-255; ÍDEM (2005), «Ermessenda de Carcassone o el poder del viduatge», *Girona a l'Abast*, Bell-lloc del Pla, 8, p. 89-108; T. VINYOLES (1999), «Ermessenda, Guineguilda... les dones de l'any mil», *Actes del Congrés Internacional Gerbert d'Orlhac i el seu temps: Catalunya i Europa a la fi del 1r. mil·leni (Vic-Ripoll, 10-13 novembre 1999)*, Vic, Eumo, p. 175-187; ÍDEM (2003), «Las mujeres del año mil», *Aragón en la Edad Media*, 17, p. 14-15, e ÍDEM (2005), *Història de les dones a la Catalunya medieval*, Lleida, Pagès / Vic, Eumo, p. 58-72.

8. J. M. PONS GURÍ (1991), «El dret als segles VIII-XI», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, p. 131-159; A. MUNDÓ (1992), «El "Liber Iudiciorum" a Catalunya», en *Documents jurídics de la història de Catalunya*, ed. J. M. Mas, Barcelona, p. 13-22, y A. IGLESIA FE-



RREIRÓS (1992), «El derecho en la Cataluña altomedieval», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, p. 27-34.

9. J. LALINDE (1963), «Los pactos matrimoniales catalanes», *Anuario de Historia del Derecho español*, 33, p. 169.

10. Existe noticia documentada en 1013 de la reunión de varios ejércitos cristianos para la realización de una campaña contra los musulmanes que organizan Ramon Borrell y Ermessenda de Carcassone (A. PLADEVALL, *Ermessenda de Carcassona...*, op. cit., p. 75).

11. En este sentido no puede olvidarse que el origen familiar de Ermessenda de Carcassone se halla en una casa condal, la de Carcassone, representada por sus padres Roger I y Adelaida de Melgueil, ni la sugerencia de P. Humphrey sobre la usanza languedociana a la segmentación de autoridad en el seno conyugal y el poder de representatividad que la ley goda atribuía a la mujer en cuanto a los intereses de su casa y su parentela, fuera en mayor o menor medida que así se respetara a principios del siglo XI. Véase P. HUMPHREY, «Ermessenda of Barcelona...», op. cit., p. 15-17, e ÍDEM, *Ermessenda, Countess of Barcelona...*, op. cit., p. 4, 32-33 y 45. Por ello, mucho más significativo que los juicios presididos por ambos cónyuges (X. GIL ROMÁN, *Ermèsen...*, op. cit., I, p. 61-73) son los que la condesa preside personalmente en vida de su marido sobre apropiaciones indebidas de particulares (ÍDEM, I, p. 225-226, n. 16 y 293-294, n. 53. Cfr. P. HUMPHREY, «Ermessenda of Barcelona...», op. cit., p. 20; T. VINYOLES, «Las mujeres...», op. cit., p. 14-15, y J. BOWMAN, «Countesses in court...», op. cit., p. 54-55), o después de enviudar, sobre las mismas causas y para salvar reclamaciones de restitución de bienes a los monasterios (M. AURELL, *Les noces...*, op. cit., p. 218-222, e ÍDEM, «Ermessenda de Carcassone o el poder...», op. cit., p. 95-97). Por supuesto, la administración de justicia no será, para el mundo femenino, ni mucho menos privativa de la actuación al respecto de Ermessenda de Carcassone. Véase J. BOWMAN, «Countesses in court...», op. cit., p. 59-62.

12. Respecto a la supuesta primera regencia de Ermessenda de Carcassone a la muerte de Ramon Borrell en 1017, véanse F. DIAGO, *Historia de los victoriosísimos...*, op. cit., p. 94; J. PUJADES, *Crónica universal...*, op. cit., VII,

p. 382-383; P. de BOFARULL, *Los condes de Barcelona...*, op. cit., I, p. 231; V. BALAGUER, *Historia de Cataluña...*, op. cit., p. 437-441; A. de BOFARULL BROÇA, *Historia crítica...*, op. cit., II, p. 289-291; A. ROVIRA I VIRGILI, *Història Nacional...*, op. cit., III, p. 475-478; S. SOBREQÜÉS, *Els Grans Comtes...*, op. cit., p. 37, 41; P. BONNASSIE, *Catalunya mil anys...*, op. cit., I, p. 22; A. PLADEVALL, *Ermessenda de Carcassona...*, op. cit., p. 39-40; P. HUMPHREY, «Ermessenda of Barcelona...», op. cit., p. 23; M. AURELL, *Les noces...*, op. cit., p. 209-210; A. PLADEVALL (2000), *La comtessa de Barcelona, Ermessenda de Carcassona, i la seva contribució als inicis de l'art romànic*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 12-13; A. UDINA (2001), *Els testaments dels comtes de Barcelona i dels reis de la Corona d'Aragó*, Barcelona, Fundació Noguera, p. 28-29; J. M. SALRACH Y J. M. SANS I TRAVÉ (2002), *Els comtes sobirans de la Casa de Barcelona; de l'any 801 a l'actualitat*, Barcelona, Edicions 62 / Generalitat de Catalunya, p. 63; X. GIL ROMÁN, *Ermèsen...*, op. cit., I, p. 96-98, y M. AURELL, «Ermessenda de Carcassone o el poder...», op. cit., p. 91. Para la documentación de actuación conjunta de Ermessenda de Carcassone y Ramon Berenguer I entre 1035, fecha del fallecimiento de Berenguer Ramon I, y 1041, cuando el nieto se rebela contra la tutela de su abuela, véase X. GIL ROMÁN, *Ermèsen...*, op. cit., I, p. 128-133.

13. F. MIQUEL ROSSELL (1945-1947), *Liber Feudorum Maior: Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, Barcelona, CSIC, 2 vol., I, n. 214; G. FELIU Y J. M. SALRACH (1999), *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona, de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I*, Barcelona, 3 vol., II, p. 908-912, n. 493.

14. Salvo parcialmente por una ejecución testamentaria que llevan a cabo sus albaceas el 12 de noviembre de 1017 (A. UDINA, *Els testaments...*, op. cit., p. 82-83, n. 7), así como por gracia de algunas mandas que su esposa lleva a término después del óbito del marido (A. PLADEVALL, *Ermessenda de Carcassona...*, op. cit., p. 38). Habrá, además, otra ejecución testamentaria de las voluntades de Ramon Borrell que lidera Ermessenda de Carcassone en 1034, en su caso, con una donación alodial a la catedral de Vic (X. GIL ROMÁN, *Ermèsen...*, op. cit., II, p. 425, n. 121).

15. Th. STASSER (1996), «Autour de Roger le Vieux: Les alliances

matrimoniales des comtes de Carcassone», *Annales du Midi: Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 108, p. 169-170.

16. De hecho, es bien conocido el juramento de fidelidad que hace Guifred II, conde de Cerdanya y Conflent, y de Berga (988/1003-1035), a Ermessenda de Carcassone reconociéndole soberanía no solo sobre Girona, sino también sobre los condados de Barcelona y Osona. Véase *Liber Feudorum...*, op. cit., I, n. 222.

17. Se trata de la ya famosa tensión surgida entre madre e hijo que supondrá la compra, prenda y enfeudación de varios castillos y que se saldará hacia 1023, con una paz firmada en virtud de la restitución de parte de Ermessenda de Carcassone a su hijo de casi una treintena de castros. Véase A. PLADEVALL, *Ermessenda de Carcassona...*, op. cit., p. 50.

18. *Ibidem*, p. 59.

19. Es el caso del juramento de Ermessenda, vizcondesa de Girona, de tener a favor de Ramon Berenguer I todo cuanto poseía por él a excepción de aquello que Ermessenda de Carcassone retenía en la ciudad de Girona y en el condado gerundense, hasta el día en que terminaran todas sus querellas contra su nieto. Véase G. FELIU Y J. M. SALRACH, *Els pergamins...*, op. cit., II, p. 986-987, n. 536. Como este, sin embargo, se cuentan hasta tres juramentos de fidelidad análogos en los que se promete respetar la potestad última de Ermessenda de Carcassone en lo que se refiere a posesiones sobre tierras gerundenses. Véase *ibidem*, II, p. 667-668, n. 307, 751-752, n. 377 y 757-758, n. 382, con el añadido de otro pacto en el que Guisla, vizcondesa de Cardona, se inclina a favor de la condesa no solo para Girona, sino también Barcelona y Osona. Véase *ibidem*, II, p. 743-744, n. 368.

20. A. PLADEVALL, *La comtessa...*, op. cit., p. 9.

21. Para un relato pormenorizado del rol de Ermessenda de Carcassone como promotora de las artes, veáanse T. MARTIN (2015), «Contribuciones del mecenazgo multicultural a la autoridad de las élites femeninas en la península ibérica (siglos X-XI)», en *Arquitectura y mujeres en la historia*, ed. M. E. Díez Jorge, Madrid, p. 115-144, y V. ABENZA (2018), *EGO REGINA: Patronazgo y promoción artística femenina en Aragón, Navarra y*

*Cataluña (1000-1200)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018 (tesis doctoral inédita) (en prensa), 2 vol., I, p. 210-331.

22. J. BAUER (1962-1963), «Die Vita canonica der katalanischen Kathedralkapitel vom 9. bis zum 11. Jahrhundert», *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, p. 98; J. M. MARQUÈS PLANAGUMÀ y J. CLARA (1992), *Sant Feliu de Girona*, Girona, p. 12, y M. SUREDA (2008), *Els precedents de la catedral de Santa Maria de Girona*, Girona, Universitat de Girona (tesis doctoral inédita), p. 533.

23. E. CARRERO (2000), «*Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum*: Vidas reglar y secular en las catedrales hispanas llegado el siglo XII», *Anuario de Estudios Medievales*, 30(2), p. 768-769, e ÍDEM (2004), «El claustro de la Seu de Girona: Orígenes arquitectónicos y modificaciones en su estructura y entorno», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45, p. 190-191.

24. J. BAUER, «Die Vita...», op. cit., p. 86-90.

25. M. SUREDA, *Els precedents...*, op. cit., p. 664.

26. Ídem, p. 697-700.

27. En este sentido, no puede dejar de mencionarse un documento de redotación registrado en el testamento formulado en 979 por Miró II, conde de Besalú, Cerdanya y Conflent (968-984) y obispo de Girona (970-984), que rescató recientemente M. dels Sants Gros para proponer, muy sugestivamente, que por entonces se hubieran auspiciado, en correspondencia con el momento en que se promueve la invención de las reliquias de san Felices (J. VILLANUEVA, *Viage literario...*, op. cit., XIII, p. 75), unas obras para reedificación de la basílica de Sant Feliu. Véase M. dels SANTS GROS (1993-2004), «Epíleg», en *Les dotatives de les esglésies de Catalunya (Segles IX-XII)*, Vic, ed. R. Ordeig, 6 vol., IV, p. 269-270. Cfr. M. SUREDA, *Els precedents...*, op. cit., p. 184-185, 697.

28. Aunque la reforma de la catedral y canónica de Santa María a principios del siglo XI pivotó sobre las cuestiones institucionales y administrativas relacionadas con la división capitular, tampoco pueden olvidarse los debates historiográficos que desde época moderna plantean la disputa sobre la catedralidad asociándola a Sant Feliu o a Santa María, mientras que

la literatura más reciente se inclina por situar la instalación primera del conjunto episcopal en Sant Feliu y la vinculación a Santa María a partir de época carolingia. Véanse J. M. MARQUÈS PLANAGUMÀ y J. CLARA, *Sant Feliu...*, op. cit., p. 9-11; J. M. MARQUÈS PLANAGUMÀ (2007), *Una historia de la diòcesi de Girona*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 24-25, y J. CANAL et al. (2004), *Girona, de Carlemany al feudalisme (785-1057): El trànsit de la ciutat antiga a l'època medieval*, Girona, Ajuntament de Girona, p. 88, 99-103 y 183-186. Para un recorrido por las fuentes que informan la discusión, véase M. SUREDA (2004), «La Catedral de Girona, matèria històrica: Historiografia a l'entorn de la seu (ss. XVII-XXI)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45, p. 69-109, y M. SUREDA, *Els precedents...*, op. cit., p. 16-135.

29. R. MARTÍ, *Col·lecció...*, op. cit., n. 169.

30. Ídem, n. 224.

31. Ídem, n. 179. Así es, también, que Ermessenda de Carcassone vuelve a presidir la confirmación y la ampliación de la dotación canónica en 1031. Véase J. M. MARQUÈS PLANAGUMÀ (1993), *Cartorial, dit de Carlemany, del bisbe de Girona*, Barcelona, Fundació No-guera, 2 vol., I, n. 85.

32. Véase la discusión en torno a los dormitorios canónicos en M. SUREDA (2004), «El "Dormitori nou" de la Seu: Noves dades per a la datació del claustre de la catedral de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45, p. 679-685; E. CARRERO, «*El claustro...*», op. cit., p. 200-201, y M. SUREDA, *Els precedents...*, op. cit., p. 609-612.

33. P. de BOFARULL, *Los condes de Barcelona...*, op. cit., II, p. 51-54.

34. Ídem, II, p. 53-56.

35. De hecho, se conoce que los intentos de usurpación de bienes canónicos debieron extenderse todavía en la década siguiente a la misma consagración de 1038 y hasta que el conde Ramon Berenguer I suscribe con el obispo gerundense la paz en 1051, colocando la canónica y sus clérigos bajo su protección pero justificándolo, precisamente, para reponer las injusticias cometidas por sus mismos nobles. Véase M. SUREDA, *Els precedents...*, op. cit., p. 189-191.

36. «Convenit infitus sexus utruisque coetus in Gerundensem

urbem ad uenerabilem genitricis Dei Matris sedis Ecclesiae dedicationem» (véase R. MARTÍ, *Col·lecció...*, op. cit., n. 224).

37. «Quam uero dedicationem Domna Ermessindis, comitissa, Dei amatrix, sanctaeque religionis seruatrix, ac magnificus et uenerabilis sedis prefatae presul, Domnus uidelicet Petrus, undique euocatis aliarum ecclesiarum pontificibus rogauerunt fieri» (ídem, n. 224). Ciertamente hubieron de presenciarse los obispos abajo firmantes, esto es, el consagrante, Guifred de Narbonne (1019-1079), Oliba, obispo de Vic (1017-1046), Berenguer de Elne (1031-1053), Eriball de Urgell (1035-1040) y Arnal, obispo de Magalona (1030-1060).

38. Es notorio que entre 1041 y 1050 se hacen hasta ocho juramentos de fidelidad nobiliarios a los condes de Barcelona, de entre los cuales solo la mitad prometen reconocer la autoridad de Ermessenda de Carcassone en tierras del condado de Girona (véase A. PLADEVALL, *Ermessenda de Carcassona...*, op. cit., p. 61).

39. Sobre el mobiliario que hubo de decorar el ábside mayor de la catedral de Girona tanto en época románica como gótica, se han realizado multitud de estudios atendiendo a las obras individualmente y también poniendo en perspectiva a todo el conjunto. Véanse F. ESPAÑOL, «El escenario litúrgico...», op. cit., p. 213-232, y J. MOLINA (2005), «*Ars Sacra* a la Catedral de Girona: Esplendor i renovació d'una seu a l'entorn de l'any 1000», *Girona a l'abast*, Bell-lloc del Pla, 7, p. 149-167.

40. M. DURLIAT (1966), «Tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (IXe-XIe siècles)», *Cahiers Archéologiques*, 16, p. 31-47; P. UNSICH (1982), «Les tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (IXe-XIe siècles) et l'avènement de la sculpture monumentale en Roussillon», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, p. 19-20; F. ESPAÑOL, «El escenario litúrgico...», op. cit., p. 214-215, y J. MOLINA, «*Ars Sacra...*», op. cit., p. 150-151.

41. Así se ha intuido siempre desde los estudios más antiguos. Véanse J. MARQUÈS (1959), «El frontal de oro de la seo de Gerona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 13, p. 213-231; M. COMAS (1940), *El altar mayor de la catedral de Gerona*, Barcelona, Editorial

- Ibérica; F. ESPAÑOL, «El escenario litúrgico...», op. cit., p. 218-219; J. MOLINA, «*Ars Sacra...*», op. cit., p. 151-155; M. CASTIÑEIRAS (2008), «Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: Els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planés», *Bulletí del MNAC*, 9, p. 16-19, e ÍDEM (2014), «Il·luminant l'altar: Artistes i tallers de pintura sobre taula a Catalunya (1119-1150)», *Pintar fa mil anys: Els colors i l'ofici del pintor romànic*, ed. M. Castiñeiras, J. Verdguer, Barcelona, p. 29. En N. ARAGÓ (2004), «Viatgers i literats entorn de la catedral de Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 45, p. 116-117, se halla una revisión exhaustiva de los elogios a la pieza antes de su desaparición. Cfr. J. MARQUÈS, «El frontal de oro...», op. cit., p. 214-215.
42. Para la transcripción íntegra del documento en lo que respecta a la decoración de la mesa de altar, véase ibídem, p. 220-231.
43. Efectivamente, ya Joan Molina sugirió que Ermessenda de Carcassone hubo de buscar inspiración para la ejecución del frontal en la pieza rivipullense. Véase J. MOLINA, «*Ars Sacra...*», op. cit., p. 166.
44. E. JUNYENT y A. MUNDÓ, *Diplomatari i escrits...*, op. cit., p. 396-398, n. 8. Sobre el mobiliario de altar orfebre de la basílica de Santa Maria de Ripoll, véanse M. CASTIÑEIRAS, «Entorn als orígens...», op. cit., p. 16-17; ÍDEM, «*Il·luminant l'altar...*», op. cit., p. 28, y J. DURAN-PORTA (2015), *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2 vol. (tesis doctoral inédita), I, p. 286-291.
45. J. MARQUÈS, «*El frontal de oro...*», op. cit., p. 220-231.
46. Ibídem, s.p.
47. F. SCHULZ (1869), *Denkmäler der Baukunst in Original-Aufnahmen. Ertes Heft: Gerona*, Leipzig, tab. I. Este dibujo generalmente suele desacreditarse por haber dado a las escenas del frontal románico la apariencia general de las del retablo de factura posterior, pero en líneas generales puede que reprodujera una imagen menos alejada a la del antependio de lo que uno se podría imaginar. De hecho, es muy posible que una de las tablas de plata con que se decoró el resto de la mesa de altar, en concreto la que cubría la parte posterior, seguramente se inspirara en el diseño de la encargada en 1038 (J. MARQUÈS, «El frontal de oro...», op. cit., p. 218). Se tiene casi con seguridad de hechura gótica, pero, a razón de ello, es posible que la recreación de Schulz tomara, en realidad, préstamos de lo que por entonces se conocía de ambas. Resulta sorprendente, en cualquier caso, que coincida en varios puntos con el dibujo del frontal de Ginés Baltrons.
48. J. G. ROIG Y JALPÍ (1678), *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona, y cosas memorables suyas Eclesiásticas y Seculares, assi de nuestros tiempos, como de los passados*, Barcelona, Imp. de Jacint Andreu, p. 207-210.
49. J. VILLANUEVA, *Viage literario...*, op. cit., XII, p. 180-181.
50. J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria...*, op. cit., I, p. 281.
51. J. VILLANUEVA, *Viage literario...*, op. cit., XII, p. 180-181.
52. J. MARQUÈS, «El frontal de oro...», op. cit., p. 220-231.
53. J. MOLINA, «*Ars Sacra...*», op. cit., p. 151-152, y M. SUREDA, *Els precedents...*, op. cit., p. 345. Francesca Español también lo relaciona con el frontal de Aquisgrán, aunque para los esmaltes sugiere una conexión con los talleres orfebres de Conques que se intuye menos acertada por la labor habitual allí de un tipo de placas esmaltadas pequeñas y fundamentalmente decorativas, sin el tipo de repertorio figurativo que incorporará el antependio de Girona (F. ESPAÑOL, «El escenario litúrgico...», op. cit., p. 219).
54. P. LASKO (1972), *Ars Sacra 800-1200*, Londres, Penguin, p. 131, 291.
55. Sobre esta pieza, véase R.M. MARTÍN ROS (1988), «Frontal de la Vida de Jesús», *Catalunya Romànica*, XXIII, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 204-206.
56. J. MARQUÈS, «El frontal de oro...», op. cit., p. 217.
57. J. VILLANUEVA, *Viage literario...*, op. cit., XII, p. 180-181.
58. En versión latina: «testificati sunt se non vidisse simile». Véase F. FITA (1873), *Los Reyes de Aragón y la Seu de Girona*, Barcelona, Estampa Catalana de L. Obradors y P. Sulé, p. 20. Cfr. J. MOLINA, «*Ars Sacra...*», op. cit., p. 165.
59. I. BANGO (2011), «La renovación del tesoro sagrado a partir del concilio de Coyanza y el taller real de orfebrería de León: El Arca Santa de Oviedo (1072)», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2, p. 11-67, y R. WALKER (2011), «Becoming Alfonso VI: The King, his Sister and the Arca Santa Reliquary», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 2, p. 391-412. Para una correcta transcripción de la inscripción del Arca Santa ovetense, incluida la lectura del epígrafe con la fecha, véase D. RICO (2017), «La inscripción histórica del Arca Santa de Oviedo: Nueva transcripción y edición», *Territorio, Sociedad y Poder*, 12, p. 37-53.
60. F. ESPAÑOL, «El escenario litúrgico...», op. cit., p. 219.
61. J. G. ROIG Y JALPÍ, *Resumen historial...*, op. cit., p. 207-210.
62. J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria...*, I, op. cit., p. 280-281.
63. De hecho, también se ha sugerido que el propio enmarque del antependio de Aquisgrán fuera similar al del altar de Basel. Véase P. LASKO, *Ars Sacra...*, op. cit., p. 129-131.
64. La industria de tecnología esmaltada asturleonese da antecedentes tan remotos para la fabricación de esmaltes *cloisonné* en el ámbito peninsular como la llamada Cruz de la Victoria, salvo porque se trató siempre de esmaltes de pequeñas dimensiones con repertorio esencialmente decorativo y en ningún caso historiado. Sobre la importación de este tipo de piezas en la obra referenciada, véase C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS (2016), «La Cruz de la Victoria de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo como ejemplo de la confección de relicarios en el reino de Asturias», *Codex Aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 32, p. 27-56. Además, así se da también para las piezas esmaltadas relacionadas con los primeros talleres de orfebrería de la abadía de Sainte-Foi de Conques (E. TABURET-DELAHAYE [2001], «Los inicios de los esmaltes en Aquitania», en *De Limoges a Silos*, ed. J. Yarza, Madrid, p. 35-39) y, de hecho, la producción generalizada de este tipo de esmaltes para el resto del continente arranca, casi sistemáticamente, en torno al año 1000, y así revierte, igualmente, en las obras de metalistería renana (P. LASKO, *Ars Sacra...*, op. cit., p. 99-100).
65. Sobre las cubiertas del Evangelio de Ariberto da Intimiano

y otras obras de arte mueble por él patrocinadas, véanse S. LOMARTIRE (2007), «Ut aula Domini resplendeat: Riflessioni su Ariberto committente», en *Ariberto da Intimiano: Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, ed. E. Bianchi et al., Cisinello Balsamo, p. 41-69, y Ch. MAGGIONI (2010-2011), «Le committenze orafe di Ariberto da Intimiano», en *Lomabardia romana: I grandi cantieri*, ed. R. Cassanelli, P. Piva, Milán, p. 65.

66. Recientemente se ha defendido una relación de parentesco todavía más cercana y, en particular, de filiación. Véase J. de SALAZAR ACHA (2007), «Nuevos datos para la identificación familiar de la reina Estefanía de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 68, 242, p. 853-864.

67. A. de YEPES (1606), *Crónica general de la Orden de San Benito, patriarca de religiosos*, Irache, Nicolás de Assiayn, 7 vol. (ed. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1960), VI, p. 125, y J. de MORET (1684), *Annales del Reyno de Navarra*, Pamplona, 5 vol. (ed. facsímil, Madrid, 2009), I, p. 744. Para el contenido iconográfico, remito a la descripción del inventario del tesoro najerense: A. de TRUEBA (1914), «El Tesoro de Santa María de Nájera», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 5, p. 194.

68. CONDE DE LA VIÑAZA (1889), *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. J. A. Ceán Bermúdez*, Madrid, I, p. 11-12; U. THIEME y F. BECKER (ed.) (1907), *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, W. Engelmann, I, p. 326-327; M. GÓMEZ MORENO (1934), *El arte románico Español: Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, p. 32-33; S. ALCOLEA (1958), *Artes decorativas en la España cristiana*, Madrid, Plus-Ultra, p. 119; S. MORALEJO (1980), «Ars Sacra et Sculpture romane monumentale: Le Trésor et Le Chantier de Compostelle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, p. 198-200; D. PERRIER (1984), «Die Spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts», *Aachener Kunstblätter*, 52, p. 107, e I. BANGO (2006), «San Millán. ¡Quién abrazara su cuerpo!», en *La Edad de un Reino: La encrucijada de la corona y las diócesis de Pamplona*, ed. I. Bango, Pamplona, p. 301-302.

69. F. FITA (1895), «Santa María la Real de Nájera: Estudio crítico», *Boletín de la Real Academia de la*

*Historia*, 26, s. p., y S. SILVA (1988), «Iconografía del donante en el arte navarro medieval», *Príncipe de Viana*, anexo 11, p. 447-448. Recientemente yo misma volví a poner en valor la relación entre los antipendios de Nájera y de Girona, tanto desde el punto de vista formal como iconográfico, en las conclusiones preliminares que presenté en 2014, en el marco del I Simposio Internacional Magistri Cataloniae, Artista anónimo, artista con signatura: identidad, estatus y rol del artista en el arte medieval, Barcelona-Vic, 7-8 de noviembre 2014 (V. ABENZA [2017], «Mujeres y artistas: ¿Un género subestimado?», en *Entre la letra y el pincel: El artista medieval: Leyenda, identidad y estatus*, ed. M. Castiñeiras, El Ejido, p. 294-297, e ÍDEM (2018), «In the name of the queen: Female patron portraits and inscriptions in 11th-Century Aragon and Navarre», en *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum: Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit*, ed. W. E. Keil et al., Berlín, p. 285-308). Aunque defendiendo su ejecución por orfebres locales y, con ello, con una tesis no infalible y distinta en cuanto a la autoría a la que aquí se plantea, Joan DURAN-PORTA (2017), «Els orfebres a la Catalunya plenomedieval», en *Entre la letra y el pincel: El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, ed. M. Castiñeiras, El Ejido, p. 239-248, también ha vuelto sobre esta conexión para plantear una interesante discusión desde el punto de vista de las técnicas de orfebrería. Véase ÍDEM (en prensa), «La reina Estefanía de Navarra i la genealogia catalana del frontal d'altar romànic de Nájera».

70. I. BANGO, *San Millán...*, op. cit., p. 300-302, e ÍDEM (2007), *Emiliano, un santo en la España visigoda y el arca románica de sus reliquias*, Salamanca, Fundación San Millán de la Cogolla, p. 59, 73 y 151-152.

71. S. FERBER (1964), «Aspects of the Development of Ottonian Repousse Gold Work», *Gesta: International Centre of Medieval Art*, 1/2, p. 14-19, e I. BANGO, *Emiliano...*, op. cit., p. 59.

72. Para un estudio con la bibliografía específica más relevante sobre la obra, véase I. BANGO (2001), «Relicario de San Isidoro», en *Maravillas de la España Medieval: Tesoro Sagrado y Monarquía*, ed. I. Bango, Valladolid, 2 vol., I, p. 228-229.

73. Se ha prestado una atención particular a la caracterización de

dicha cruz en M. SÁENZ RODRÍGUEZ (2005), «El Primer Románico en La Rioja durante el esplendor del Reino de Nájera-Pamplona (1000-1076)», en *García Sánchez III «El de Nájera»: Un Rey y un Reino en la Europa del siglo XI, XV Semana de Estudios Medievales. Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla, 2-6 agosto 2004*, Logroño, p. 445. Cfr. B. ARRÚE (1993), *Platería riojana (1500-1665)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2 vols., II, p. 253-257.

74. P. LASKO, *Ars Sacra...*, op. cit., p. 99, y K.G. BEUCKERS (2002), «Das Otto-Mathilden-Kreuz im Essener Münsterschatz: Überlegungen zu Charakter und Funktion des Stifterbildes», en *Herrschaft, Liturgie und Raum: Studien zur mittelalterlichen Geschichte des Frauenstifts Essen*, ed. K. Bodarwé, Th. Schilp, Essen, p. 59.

75. U. BERGMANN (1985), «B1», en *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler in der Romanik in Köln: Katalog zur Ausstellung des Schütgen-Museums in der Joseph-Haubrich-Kunsthalle*, ed. A. Legner, Köln, 3 vol., I, p. 149-150.

76. En esta cuestión recojo la sugerencia que me hizo Anna Orriols cuando, en 2014, al exponer algunas de las cuestiones relativas a la necesaria relación de los frontales de altar de Girona y de Nájera en el marco del I Simposio Internacional Magistri Cataloniae, Artista anónimo, artista con signatura: identidad, estatus y rol del artista en el arte medieval, Barcelona-Vic, 7-8 noviembre 2014, cuyos resultados fueron igualmente publicados (V. ABENZA, «Mujeres y artistas...», op. cit., p. 279-297, esp. p. 291-297), me indicó que mi argumentación se podría nutrir del posible reaprovechamiento en el antipendio gerundense de un esmalte con figuración de la Virgen, que sería el que, inconfundiblemente, debería identificarse con el de Guisla de Lluçà. Además, las conexiones técnicas e iconográficas allí planteadas y aquí desarrolladas en mayor profundidad de este esmalte con las producciones asociadas a la abadesa Matilda de Essen servirían de argumento adicional a favor de la tesis de un encargo a un artista extranjero.

77. E. MIRABELL BELLOC (1959), «Un relato popular de la Defensa y Ocupación de Gerona durante la Guerra de la Independencia», *Annals de l'Institut d'Estudis Girolins*, 13, p. 205-206.

78. E. FLÓREZ et al. (1747-1879), *España Sagrada: Teatro geográfico-*

- histórico de la Iglesia de España, Madrid, 51 vol., XLV, p. 8-10.
79. J. MARQUÈS, «El frontal de oro...», op. cit., p. 220-231.
80. J. G. ROIG Y JALPÍ, *Resumen historial...*, op. cit., p. 207-210.
81. J. VILLANUEVA, *Viage literario...*, op. cit., XII, p. 180-181.
82. J. G. ROIG Y JALPÍ, *Resumen historial...*, op. cit., p. 207-210.
83. E. C. GIRBAL (1880), «Sellos árabes de la catedral de Gerona», *Revista de Ciencias Históricas*, 1, p. 388-392.
84. M. AURELL, *Les nocés...*, op. cit., p. 221.
85. G. YLLA-CATALÀ (1988), «Segells 1 i 2 d'Ermessenda, Tresor de la Catedral de Girona», *Catalunya Romànica*, XXIII, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 155. Ya Francesc Carreras Candi puso en cuestión la pertenencia del sello a Ermessenda de Carcassone, pues pensaba que la sola presencia del nombre bien podía referir a cualquier otra Ermessenda de las tres que hubieron de ocupar la dignidad vizcondal de Barcelona. Véase F. CARRERAS CANDI (1906), *Miscelánea histórica catalana*, Barcelona, Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, p. 32.
86. M. AURELL, *Les nocés...*, op. cit., p. 81. Cfr. R. H. BAUTIER (1990-1991), «Note sur des usages non diplomatiques du sceau: I. Le scellement par anneaux sigillaires de vases reliquaires dans la Catalogne des xe-xie siècles, II. Anneaux sigillaires de comtesses en Catalogne au xie siècle, III. Scellement d'authentification de reliques par les autorités comunales dans l'Italie du xive siècle», *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 60-61, p. 127-139; J. MOLINA, «Ars Sacra...», op. cit., p. 166; L. FRISS (2014), *Les objets inscrits, supports de communication: Corpus mobilier médiéval exposé dans les Musées de la Ville de Gérone*, Girona, Universitat de Girona, Perpignan, Université de Perpignan, 2014 (tesis doctoral inédita), p. 204-206 y 362-368, y J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria...*, I, op. cit., p. 283. Es importante constatar que nada dijo Jaume Marquès sobre todo este entuerto, salvo que él era consciente de que estaba engastada en sus tiempos la piedra sigilar de Ermessenda de Carcassone en la custodia del Corpus. Véase J. MARQUÈS, «El frontal de oro...», op. cit., p. 217. Martí Aurell ha vuelto a la cuestión afirmando que el sello del antependio sí era el de Ermessenda de Carcassone, pese a que no informa en qué basa este rotundo cambio de opinión. Véase M. AURELL, «Ermessenda de Carcassone o el poder...», op. cit., p. 96 y 107.
87. E. C. GIRBAL, «Sellos árabes...», op. cit., p. 388.
88. E. C. GIRBAL (1881), «La custodia del Corpus de la Catedral de Girona», *La Renaxensa*, 1(10) (15 de junio), p. 121-123.
89. E. C. GIRBAL, «Sellos árabes...», op. cit., p. 389.
90. E. C. GIRBAL, «La custodia...», op. cit., p. 122.
91. *Ibidem*, p. 122.
92. E. SAAVEDRA (1872), «Joyas arábicas con inscripciones», en *Museo Español de Antigüedades*, ed. J. de Dios Rada, Madrid, p. 470-482, esp. 473, n. 6 y 476, n. 24.
93. E. SAAVEDRA, «Joyas arábicas...», op. cit., p. 473, y E. C. GIRBAL, «Sellos árabes...», p. 389-392. La imagen aquí publicada, que tan amablemente me ha sido facilitada por el responsable de Patrimonio de Girona para enriquecer este estudio, el señor Joan Piña Pedemonte, a quien aprovecho para dar mi más sentido agradecimiento, podría prestarse a confusión, pues en la instantánea la piedra se observa a la inversa de su aspecto real, para que así el observador pueda leer mejor el nombre de la condesa. Ya recordaba Martí Aurell que los condes barceloneses se servían de la lengua árabe en el cuño de moneda. Véanse M. AURELL, *Les nocés...*, op. cit., p. 221-222, e ÍDEM, «Ermessenda de Carcassone...», op. cit., p. 97. Cfr. ÍDEM (1972), «La Catalogne autor de 1100», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3, p. 7-13. Frente a la atribución más común que aquí se sostiene de la piedra sigilar a la época románica, recientemente se ha defendido su confección en un momento posterior al siglo XIII. Véase A. LABARTA (2017), *Anillos de la Península Ibérica: 711-1611*, Valencia, Ángeles Carrillo Baeza, p. 237 y s.
94. Se toma aquí la nueva interpretación de la inscripción facilitada por María Antonia Martínez Núñez a Therese Martin (T. MARTIN, «Contribuciones del mecenazgo...», op. cit., nota 74), a quien agradezco esta valiosa aportación, y que modifica la traducción original de Fidel Fita que publicaron E. SAAVEDRA, «Joyas arábicas...», op. cit., p. 476, y E. C. GIRBAL, «Sellos árabes...», op. cit., p. 389.
95. *Ibidem*, p. 390-392; F. SAGARRA (1922), *Sigil·lografia catalana*, Barcelona, p. 4; M. AURELL, *Les nocés...*, op. cit., p. 221; J. MOLINA, «Ars Sacra...», op. cit., p. 154, y J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria...*, I, op. cit., p. 151.
96. R. H. BAUTIER, «Note sur des usages...», op. cit., p. 127-139, esp. 137.
97. J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria...*, I, op. cit., p. 198.
98. J. MOLINA, «Ars Sacra...», op. cit., p. 154.
99. J. DURAN-PORTA, *L'orfebreria...*, I, op. cit., p. 198.
100. J. M. SABALA (1972), «La comtessa Guisla de Barcelona: Noves dades genealògiques», *Estudis d'Història Medieval*, 5, p. 32 y 39-41, n. 1.
101. Es imprescindible no confundir, en este sentido, a Guisla de Lluçà con Guilla o Guisla, mujer de Mir Geribert, de la familia vizcondal de Barcelona. Sobre estos dos personajes y la importancia de sus matrimonios, véase J. E. RUIZ-DOMÈNEC (2006), *Quan els vescomtes de Barcelona eren: Història, crònica i documents d'una família catalana dels segles X, XI i XII*, Barcelona, Fundació Noguera, p. 107-110.
102. Así lo continúan sosteniendo, por ejemplo, J. M. SALRACH y J. M. SANS I TRAVÉ, *Els comtes sobirans...*, op. cit., p. 69.
103. X. GIL ROMÁN, *Ermessèn...*, I, op. cit., p. 128.
104. En todo caso, que se celebró el matrimonio poco después de enviudar lo confirma uno de sus propios hijos, Guillem: «vicecomitem quem habuit maritum post patris mei obitum». Véase M. AURELL (1991), «Jalons pour un enquête sur les strategies matrimoniales des comtes catalans (IXe-XIe s.)», en *Symposium Internacional sobre els Orígens de Catalunya (Segles VIII-IX)*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 2 vols., I, p. 322.
105. J. M. SALRACH y J. M. SANS I TRAVÉ, *Els comtes sobirans...*, op. cit., p. 69, y M. AURELL, «Ermessenda de Carcassone...», op. cit., p. 91. Sobre estas y otras alian-

zas matrimoniales con el mismo fin, véanse J. E. RUIZ-DOMÈNEC (1985), *L'estructura feudal: Sistema de parentiu i teoria de l'aliança en la societat catalana (c. 980-c. 1220)*, Sant Boi de Llobregat, Edicions del Mall, p. 65, e ÍDEM, *Quan els vescomtes...*, op. cit., p. 108-110.

106. M. AURELL, *Les noces...*, op. cit., p. 212.

107. X. GIL ROMÁN, *Ermèsen...*, I, op. cit., p. 124.

108. En su testamento emitido en 1032 y publicado en 1035, Berenguer Ramon I cedía la tutela sobre los condados de Barcelona y Girona a los dos hijos que tuvo de su primera esposa, Sancha, esto es, Ramon Berenguer I y Sancho, respectivamente, mientras que

el condado de Osona lo debían recibir en herencia Guisla de Lluçà y su hijo, Guillem (A. UDINA, *Els testaments...*, op. cit., p. 83-85, n. 8 y 85-88, n. 9). A la par, Ramon Borrell en su propio testamento había dado potestad a su mujer, Ermessenda de Carcassone, para velar por el devenir de los tres condados de forma vitalicia (*vide supra*). Sucede, sin embargo, que se da a la muerte de Berenguer Ramon I la minoría de edad todavía de Ramon Berenguer I. El marido de Guisla de Lluçà había colocado sus derechos sobre Osona bajo «obsequio et baiulia filii mei Remundi», es decir, bajo la autoridad última del pequeño Ramon Berenguer I. En consecuencia, era factible que, como «tutora» del joven Ramon Berenguer I, Ermessenda de Carcassone pudiera gobernar los

asuntos que le competían. No obstante, como recuerda Gil Román, era en realidad Guisla de Lluçà quien, como consorte viuda, madre y madrastra de los descendientes legítimos a los condados, tuviera todas las papeletas para haber asumido la oportuna regencia. Véase X. GIL ROMÁN, *Ermèsen...*, I, op. cit., p. 123.

109. R. MAXWELL (2015), «*Pictura como Fictura: autenticidad artística y duplicidad en Raluy*», *Románico: Revista de arte de amigos del románico (AdR)*. *Me fecit: Comitentes, artistas y receptores del Románico*, 20, p. 42-49, e ÍDEM (2018), «The "Literate" lay donor: Textuality and the Romanesque patron», en *Romanesque patrons and processes*, ed. J. McNeill et al., Londres / Nueva York, p. 259-277.