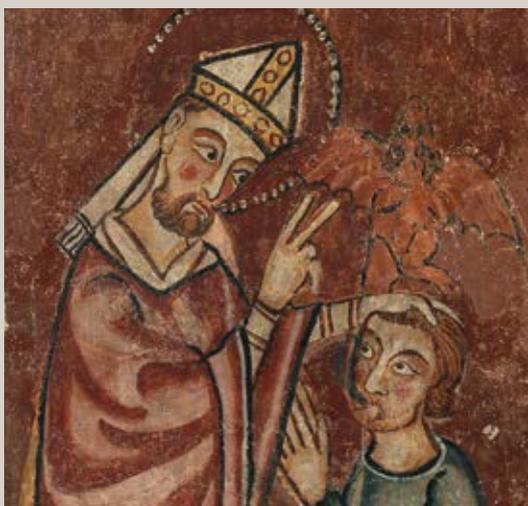


Contextos para un fragmento. A propósito
de unas pinturas del siglo XIII procedentes
de la catedral de La Seu d'Urgell en el
Museo de Bellas Artes de Bilbao



Marta Bertran Armadans
Anna Orriols Alsina

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Archivo fotográfico del Consorcio del Patrimonio de Sitges: fig. 2
- © Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell, Fons Maravilla: fig. 18
- © Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona: figs. 3-5
- © Arxiu Fotogràfic de Barcelona: figs. 6-8
- © Bibliothèques et médiathèques de la Communauté d'Agglomération d'Épinal: fig. 11
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 1
- © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògraf: Carles Aymerich: fig. 15
- © Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 127, f. 191r – Passionary of Weissenau (<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/fmb/cb-0127>): fig. 9
- © Dr Stuart Whatling: fig. 10
- © jqmj (Queralt): fig. 12
- © MDU Museu Diocesà d'Urgell: fig. 13. Fotografia: Idil-li Tàpia: figs. 16-17
- © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 2016. Foto: Jordi Calveras: fig. 14

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 10, 2016, pp. 35-66.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

Historia de un fragmento

Marta Bertran Armadans

El fragmento pictórico conocido como *San Ermengol exorcizando a un endemoniado* [fig. 1]¹, en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, procede de la catedral de La Seu d'Urgell (Lleida), de cuyos muros fue arrancado y trasladado a un soporte móvil. Una inscripción moderna, situada sobre una laguna de la parte baja de la composición —«Fragment de la decoració mural de la capella de sant Ermengol de la catedral de La Seu d'Urgell amb escenes de la curació d'un endimoniat i altres miracles del sant titular. Obra catalana de vers el 1300»—, indica el lugar de procedencia: la capilla dedicada a San Ermengol.

La pintura mural representa a un santo obispo, barbado y nimbado, vestido con casulla, túnica y mitra, bendiciendo con la mano derecha a una figura masculina de menores dimensiones, representada orando. El prelado sitúa la mano izquierda sobre la cabeza del personaje y éste expulsa un pequeño demonio alado por la boca, según una fórmula genérica aplicada a las escenas taumáticas. A partir de la inscripción moderna citada, este santo se identifica con el obispo urgelitano del siglo XI San Ermengol. A ambos lados del exorcismo, aún es posible observar parte de los compartimentos que lo flanqueaban, separados por franjas verticales. En el derecho se intuye la mitad de una figura de obispo (con nimbo, mitra y casulla) en bastante mal estado de conservación. Del desaparecido compartimento de la izquierda se conservan únicamente unos motivos decorativos que podrían emular un tejido y quizá tratarse de un frontal, un mantel de altar o bien, como se ha sugerido, de una cátedra episcopal². Aún son visibles vestigios de las inscripciones, hoy de difícil interpretación, que enmarcaron los compartimentos pictóricos por la parte superior e inferior y que debieron de precisar la lectura iconográfica del conjunto.

* El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo, siglos XI-XV—Magistri Cataloniae» (MICINN HAR2011-23015). Conste nuestro agradecimiento a quienes, desde el Museo de Bellas Artes de Bilbao, han dado pie a este estudio y nos han ayudado en su realización, especialmente a su director, Javier Viar, por la propuesta; así como al Departamento de Conservación y Restauración por habernos facilitado la reflectografía infrarroja e imágenes con luz ultravioleta del fragmento estudiado. Y a Verónica Abenza por haber hecho, en Nueva York, algunas comprobaciones que no estaban a nuestro alcance.

1 Son diversas las publicaciones que han tratado sobre esta pintura mural: Cook/Gudiol 1950, p. 101, fig. 74 (ed. 1980, pp. 181-182, fig. 211); Cook 1956, p. 34; Lasterra 1969, p. 123, cat. 254; Bengoechea 1977, p. 8; Bengoechea 1978, pp. 38-39; Sureda 1981, p. 357, cat. 116; Dalmases/José i Pitarch 1985, p. 145, fig. 4; Gudiol/Alcolea 1987, p. 25, fig. 96, cat. 4; Galilea 1993, t. I, pp. 81-87; t. IV, pp. 16-17, figs. 11 y 11a; Galilea 1995a, pp. 36-40; Galilea 1995b, pp. 21, 27, 42; Barrachina 1997, p. 398; Adell... [et al.] 2000, pp. 147-148; Beseran 2005, pp. 48-49; Melero 2005, pp. 140-141; Puig 2010, pp. 253-288.

2 Esta última interpretación, según Adell... [et al.] 2000, p. 148.



1. *San Ermengol exorcizando a un endemoniado*, últimas décadas del siglo XIII
Pintura mural al fresco trasladada a soporte móvil. 142 x 102 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/254



2. *San Ermengol bendiciendo a un discípulo*, últimas décadas del siglo XIII
Pintura mural al fresco trasladada a lienzo. 129 x 72 cm
Museu Maricel de Sitges, Barcelona. Colección Dr. Jesús Pérez Rosales
N.º inv. 190

Parece evidente que nos encontramos ante una pintura que se habría integrado en un ciclo hagiográfico más amplio, actualmente desaparecido. En este sentido resulta interesante señalar que en el Museu Maricel de Sitges se conserva un fragmento con una composición tan similar a la de Bilbao que, en algún caso, se han llegado a confundir, creyendo que se trataba de la misma pieza [fig. 2]³. Dadas las similitudes (compositivas y estilísticas) y pese a no existir ninguna inscripción en el fragmento de Sitges que indique su origen, no se duda en relacionar ambas pinturas y en ubicarlas dentro de un mismo ciclo procedente de la catedral de La Seu d'Urgell. Aunque la disposición de los personajes es prácticamente igual, la figura masculina del fragmento de Sitges no expulsa ningún ser diabólico.

Partiendo de la inscripción moderna, se ha sugerido que las pinturas podrían haber salido de la capilla de San Ermengol después de la Guerra Civil⁴. Ana Galilea consideraba que la extracción se podría haber realizado antes de 1950 y quizás por parte de Alejandro Ferrant⁵. La misma autora indicaba que, según la información facilitada por Joan Ainaud de Lasarte, la pieza habría sido comprada por el coleccionista Lluís Plandiura al anticuario Josep Bardolet Soler, uno de sus principales proveedores⁶. Un estudio reciente permite

3 Gudiol/Alcolea 1987, p. 25, fig. 96, cat. 4. Sobre esta pintura mural, Carabassa 1992, pp. 352-353; Panyella 2013, p. 188. Agradecemos al Museu Maricel de Sitges las informaciones facilitadas.

4 Beseran 2005, p. 48.

5 Galilea 1995a, p. 39. El arquitecto Alejandro Ferrant fue el encargado de la restauración de la catedral de La Seu d'Urgell, una vez que Cèsar Martinell fue apartado de este cargo en 1942. Véase Adell... [et al.] 2000, pp. 254-260.

6 Galilea 1995a, p. 36, nota 113.

LP39-34(1)

© Material protegido

Lluís Plandiura

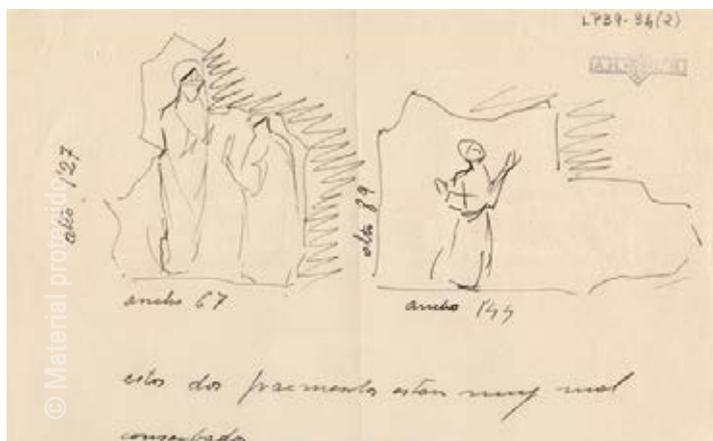
Distinguido amigo J. Lluís He recibido un objeto
 esta fecha 14 del corriente y me apresuro a escribirte
 para darte satisfacción a tus preguntas, no
 puedo mandarte fotografías pues no se han
 me el sitio de origen, repetidamente he un croquis
 que te adjunto y te da una cabal idea del conjunto
 medidas y demás detalles, tan pronto el croquis
 ya que que sin ser ninguna cosa extraordinaria
 una vez transcurrida y restaurada van dignos de
 un propósito, el sitio es el que se ha dado en
 llamar Franco Gótico y de este tipo son las más
 notables que he visto, no he ido aún al Duquesado

(VUELTA)

© Material protegido

Me he por momento, no puedo hacer el trabajo que
 me falta a fin de poder exponer de lo que he
 to lo he ya apuntado a la comisión, no desiste lo
 darme a un tiempo que desiste lo que he
 done que a V. y a mi interés, pero ya sabe V.
 que son un poco tardío en recibir de toda una
 nueva he puesto como antes en los dos frontales
 no lo desisten

Como antes dije si siempre d
 como siempre a sus órdenes, lo recibida
 f. me quedo un fuerte abrazo a mi amigo
 Jose Bardolet
 Barcelona 19-VIII-40



3-4-5. Carta de Josep Bardolet a Lluís Plandiura,
 19 de agosto de 1940
 Recto, verso y croquis que la acompañan
 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Plandiura, AHCB3-233/5D.54, caja 8, LP 39-34(1), LP 39-34(2) y LP 39-34(3)

asegurar la procedencia urgelitana de las pinturas y averiguar algunas de las circunstancias que rodearon su salida de la catedral⁷. El trabajo da a conocer la correspondencia entre Bardoleit y Plandiura conservada en el Fons Plandiura del Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona⁸. En una carta del 1 de agosto de 1940, Josep Bardoleit ofrece al coleccionista unas pinturas murales del siglo XIV («...tengo en mi poder los murales del s. XIV»)⁹. Días más tarde, el 19 de agosto de 1940, Bardoleit escribe de nuevo a Plandiura y responde a las cuestiones que éste le había expresado en una misiva anterior, describiendo y adjuntando los croquis de las pinturas murales a las que hacía referencia [figs. 3-5]¹⁰.

«Distinguido amigo D. Luis. He recibido su atenta carta fecha 14 del corriente y me apresuro a contestarle para darle satisfaccion a sus preguntas, no puedo mandarle fotografías pues no se hizo ninguna el sitio de origen, no obstante hice un croquis que le adjunto y le dara cabal idea del conjunto medidas y demas detalles ban junto el croquis yo creo que sin ser ninguna cosa extraordinaria una vez traspasadas y restauradas seran dignas de sus prepositos, el estilo es el que se ha dado en llamar Franco Gotico y de este tipo son las mas notables que he visto (...).».

Bardoleit se disculpa por no poder mandar ninguna fotografía y en su lugar le envía dos esbozos que permiten identificar las pinturas murales conservadas en Bilbao y en Sitges¹¹. De esta interesante documentación podemos extraer diversas conclusiones. En primer lugar, permite confirmar que, efectivamente, Josep Bardoleit fue el responsable de la salida de estas pinturas de La Seu d'Urgell y que la venta tuvo lugar, probablemente, en 1940¹².

Así pues, parece razonable pensar que el ciclo podría haber sido descubierto al retirar mobiliario litúrgico durante la Guerra Civil y que, una vez terminado el conflicto, pasó a manos de Bardoleit, uno de los principales compradores de patrimonio artístico religioso de la diócesis de Urgell. Resulta también interesante preguntarse quién pudo ser el artífice del arrancamiento de estas pinturas murales. Parece poco probable que se tratara de Alejandro Ferrant, como apuntaba Ana Galilea¹³. En su lugar, podría sugerirse el nombre de Arturo Cividini, amigo y colaborador habitual de Josep Bardoleit, que había trabajado en la catedral de La Seu d'Urgell con anterioridad¹⁴. Sin embargo, las cartas que Cividini mandó a Plandiura durante el año 1940, conservadas en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, indican que el restaurador estaba en aquel momento exiliado en Bérgamo (Italia)¹⁵. Esta correspondencia pone en evidencia el gran interés de Cividini

7 Agradecemos a Meritxell Cano el habernos facilitado el acceso a su trabajo de fin de máster (Cano 2013), del cual deriva una posterior publicación (Cano 2015).

8 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Plandiura, AHCB3-233/5D.54.

9 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Plandiura, AHCB3-233/5D.54, caja 8, LP 39-33. Cano 2013, p. 58; Cano 2015, p. 180.

10 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Plandiura, AHCB3-233/5D.54, caja 8, LP 39-34(1), LP 39-34(2) y LP 39-34(3). Cano 2013, pp. 58-61 y 128-131; Cano 2015, p. 180.

11 La transcripción de las anotaciones de Bardoleit que acompañan los croquis es la siguiente: LP 39-34 (2), «estos dos fragmentos estan muy mal conservados / alto 1,27 / ancho 67 / alto 89 / ancho 1,44»; LP 39-34(3), «este plafon como puede ver es en forma de friso y tiene tres grupos de dos figuras cada uno, su conserbacion (dejar de aparte) lo que ya marco como destruido esta bien conserbado / largo medida 1,72 metro setenta y dos / ancho 1,39 metro treinta y nueve / La medida de la parte baja es de 1,84 / las letras del friso alto y bajo que diseño, en el original son góticas fondo blanco las letras negras, el texto es otro he puesto letras para que tenga la idea de como mas o menos es / el colorido es a base de ocre encarnado y azul felateado de negro todos lo[s] dibujos».

12 Como también indica Cano 2013, p. 60.

13 Véase nota 5.

14 Arturo Cividini y Arturo Dalmati fueron los ayudantes de Franco Steffanoni, introductor del *strappo*, técnica que permitía el arrancamiento de la capa pictórica y el transporte de los fragmentos. Sobre Cividini, Giannini 2009, pp. 71-79; Mestre 2009, pp. 65-66. También Xarrié 2002, pp. 73-77; Cano 2013, p. 15. Sabemos que Cividini fue el artífice de la extracción de las pinturas murales de Santa Catalina de La Seu d'Urgell entre los años 1927 y 1933: Verdagner 2009, pp. 13-22; Castiñeiras/Verdagner 2011-2012, pp. 49-77.

15 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Plandiura, AHCB3-233/5D.54, caja 8.

por volver a España, manifestado en reiteradas ocasiones¹⁶. No obstante, no existen indicios que permitan pensar que, en fechas próximas a la adquisición de las pinturas, Cividini se hubiera desplazado a la península¹⁷. Otra hipótesis que se podría barajar es que el autor de la operación fuera Ramon Gudiol i Ricart, hermano del historiador del arte Josep Gudiol Ricart y discípulo de Cividini, que trabajó en la extracción de diversas pinturas murales de las iglesias pirenaicas durante el mismo periodo¹⁸.

Una vez arrancados, los fragmentos corrieron distinta suerte. El conservado en Bilbao fue adquirido por Lluís Plandiura y pasó a formar parte de la conocida como «segunda colección Plandiura». Se trata de la colección que inició después de vender, en 1932, la primera a la Junta de Museos de Barcelona¹⁹ y que instaló en su casa del municipio de La Garriga. Poco se conoce sobre esta nueva colección, que se dispersó tras su muerte, acaecida en 1956²⁰. Por una parte, las obras de arte contemporáneo pasaron en bloque al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, mientras que el resto de piezas se diseminó durante 1963. Fue precisamente el 23 de septiembre de ese año cuando el fragmento de San Ermengol ingresó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, después de ser adquirido al anticuario madrileño Leoncio Sastre, continuador de la casa Apolinar Sánchez, por 125.000 pesetas²¹. Por otro lado, Bardolet debió de vender el fragmento de Sitges al doctor Jesús Pérez Rosales, quien reunió la magnífica colección que dio origen al Museu Maricel de Sitges²².

Volviendo a la carta de Bardolet, es especialmente interesante señalar que los croquis documentan la existencia de dos fragmentos actualmente desaparecidos, que complementaban las composiciones de Bilbao y Sitges [figs. 4 y 5]. Unas fotografías inéditas que hemos localizado en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona nos descubren más detalles sobre la composición perdida que acompañaba al fragmento de Bilbao [figs. 6 y 7]. Se trata de unas fotografías de Francesc Serra i Dimas²³ que se corresponden exactamente con uno de los bocetos de Josep Bardolet y que fueron realizadas mientras la pieza se custodiaba en la colección Plandiura²⁴. En la primera de ellas se observa el fragmento de Bilbao, antes de ser restaurado, junto con una composición anexa muy deteriorada. Es posible discernir la figura mitrada y nimbada (de la cual conservamos aún la mitad en Bilbao) y otro personaje a su lado de quien se intuyen la parte baja de la casulla y la túnica. A continuación, se representa otra figura con nimbo y otro personaje, de menores dimensiones, representado en acción de orar, probablemente. La inscripción que discurre por la parte superior del fragmento presenta un gran número de lagunas. Por otro lado, en la parte baja ya es visible la inscripción moderna que apunta el origen de las pinturas. Una anotación existente en el reverso de la fotografía la califica de tabla románica perteneciente a la colección Plandiura, antes de restaurar por Arturo Cividini²⁵. La siguiente fotografía nos

16 Ver, por ejemplo, LP 39-6 del 5 de marzo de 1939.

17 No parece probable la visita de Cividini en los meses cercanos al arranque de las pinturas. En marzo de 1940 el restaurador indica que su esposa tiene que dar a luz en el intervalo de un mes (LP 39-42 de 30 de marzo de 1940) por lo que cree difícil poder viajar. La siguiente carta, LP 39-44 del 19 de agosto de 1940, no permite pensar que haya existido una visita de Cividini a la península durante el periodo comprendido entre las dos misivas.

18 Las siguientes publicaciones recogen algunas noticias sobre este restaurador: *Prefiguració...* 1992, p. 55; Cano 2013, p. 62, nota 218; Xarrié 2002, pp. 73-79.

19 La adquisición de la colección Plandiura generó gran controversia en su época. Sobre este sujeto, Berenguer 2002a, pp. 11-25.

20 Sobre la figura de Plandiura, Berenguer 2002b, pp. 23-40.

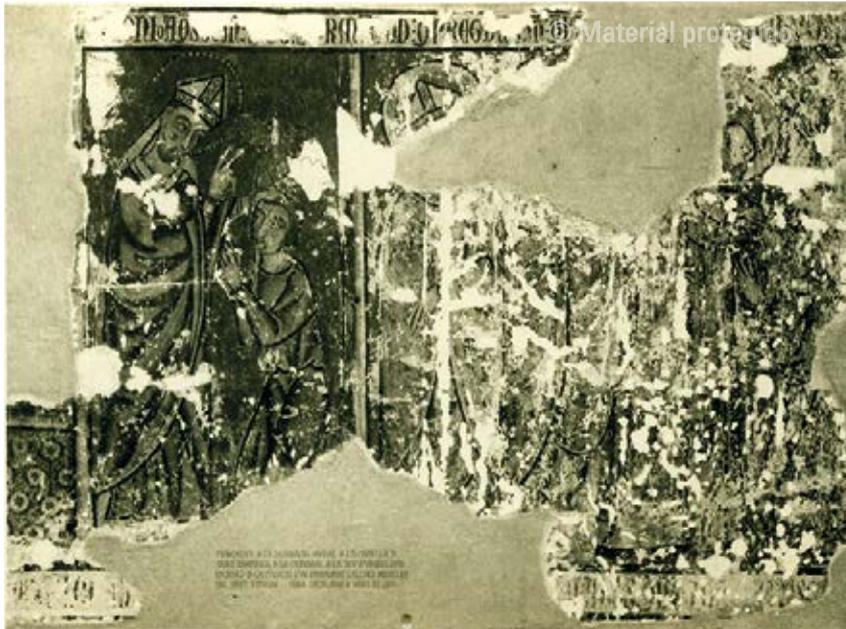
21 Según las Actas de la Junta de Patronato de los Museos de Bellas Artes y de Arte Moderno de Bilbao del día 23 de septiembre de 1963, Galilea 1995a, p. 36, nota 112.

22 El anticuario Josep Bardolet fue uno de los principales proveedores de Pérez Rosales (Panyella 2013, pp. 177-204).

23 Francesc Serra Dimas retrató a los artistas de la época, sus talleres y también algunas colecciones privadas. Sobre este fotógrafo, Barcelona 1990.

24 En el reverso de las fotografías, esta pintura mural aparece identificada como integrante de la colección Plandiura.

25 Según indica la anotación existente en el reverso de la fotografía.



6-7. *San Ermengol exorcizando a un endemoniado* y una escena contigua
Fotografías de Francesc Serra Dimas, antes y después de la restauración de la primera escena
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

muestra el fragmento de Bilbao una vez intervenido por el mismo restaurador²⁶. En este caso las pérdidas de policromía han sido reintegradas, aunque la inscripción superior sigue presentando las mismas lagunas, que debieron de ser restituidas en una restauración posterior. Debe subrayarse también que, en esta fotografía, el demonio alado que exhala el orante no es visible con la misma claridad que actualmente. Una tercera fotografía [fig. 8] documenta el fragmento de localización desconocida una vez restaurado. Destaca la figura

²⁶ *Ibid.*



8. Fragmento contiguo a *San Ermengol exorcizando a un endemoniado*
Fotografía de Francesc Serra Dimas,
después de la restauración
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

femenina, nimbada y velada, que está llevando a cabo algún tipo de curación, colocando la mano derecha en la boca y la izquierda sobre la cabeza del personaje que tiene enfrente.

Es importante señalar las contradicciones existentes en las fechas anotadas en el reverso de las fotografías custodiadas en el Arxiu Fotogràfic, que varían entre 1947 y 1950²⁷. Por ese motivo, es difícil determinar con seguridad el momento de la restauración. Sin embargo, en el Arxiu Mas se conserva una fotografía del año 1948 que muestra la pintura de Bilbao intervenida²⁸, lo que nos indica que en aquel momento la pieza ya habría sido objeto de una restauración. Aún así, resulta realmente complejo dilucidar la secuencia de las intervenciones. Una comparación minuciosa entre las fotografías del Arxiu Fotogràfic de Barcelona y del Arxiu Mas parece mostrar dos restauraciones distintas. Más tarde aún habría de realizarse una nueva intervención que otorgaría a la pintura el aspecto que presenta en la actualidad. Por otro lado, debe añadirse

27 Según indicaciones del Arxiu Fotogràfic de Barcelona, parte de la información existente en el reverso de las fotografías fue realizada por Francesc Serra *a posteriori*, en el momento de donarlas al archivo. Efectivamente, las anotaciones parecen haberse escrito en momentos distintos, lo que quizás podría justificar las incongruencias en las fechas.

28 Arxiu Mas, cliché 95848. Una fotografía muy parecida o igual se conserva también en el Arxiu Fotogràfic de la Ciutat de Barcelona, Fons Francesc Serra i Dimas, y fue publicada por Cook/Gudiol 1950, fig. 74.

que Cook y Gudiol Ricart, en la edición de 1950 del volumen VI de la colección *Ars Hispaniae*, solamente se refieren al fragmento de Bilbao, sin hacer mención alguna a la composición anexa²⁹. Esta omisión de la pintura adyacente quizás indique que la fragmentación de la pieza ya había sido llevada a cabo.

Finalmente debemos preguntarnos de qué capilla de la catedral se extrajeron estos fragmentos. Desgraciadamente, la misiva de Bardoleit no detalla la ubicación de estos murales dentro de la iglesia y no conocemos ninguna otra información relativa a su extracción. Por esos motivos, debemos recurrir de nuevo a la inscripción moderna sobre la superficie pictórica que indica que procede de la capilla de San Ermengol. En este punto es importante preguntarse dónde está o estaba situada exactamente esta absidiola dentro de la catedral. A la hora de responder a esta cuestión es importante tener en cuenta los cambios de advocación que se han sucedido a lo largo del tiempo en las capillas de la sede catedralicia³⁰. Hasta el año 1576, la capilla dedicada a San Ermengol se encontraba situada en la primera absidiola del transepto sur, al lado del altar mayor. De aquí procederían probablemente las pinturas que nos ocupan³¹. En ese momento tuvo lugar una redistribución de los espacios de culto: esta capilla fue consagrada a San Ot mientras que San Ermengol pasó a ser el titular de la primera absidiola del transepto norte³². De este modo, los santos obispos de La Seu d'Urgell flanqueaban el ábside central de la catedral³³. Así pues, una vez redistribuidos los altares, la nueva capilla de San Ot pudo quedar decorada con el retablo pintado por Joan Pau Guardiola en 1536³⁴. Un siglo más tarde, éste fue sustituido por un retablo barroco que revestía totalmente la cavidad absidal y que se conservó hasta la Guerra Civil³⁵. Por ese motivo, se ha apuntado que las pinturas murales que nos incumben podrían haber sido descubiertas al retirar el retablo durante el conflicto armado³⁶.

Por lo que se refiere a la cronología del conjunto, parte de los autores consideran que podría situarse en las últimas décadas del siglo XIII³⁷, mientras que otros estudiosos retrasan la datación hasta el primer cuarto del XIV³⁸. En este sentido, Ana Galilea señaló que eran visibles indicios de cambio, en cuanto a la concepción espacial, al movimiento y al volumen, que nos acercaría al gótico lineal aunque aún restarían en las obras algunos rasgos arcaicos³⁹. Estilísticamente, se han sugerido paralelismos entre estas pinturas y el retablo de Sant Jaume de Frontanyà, especialmente por lo que se refiere al modelado de los pliegues⁴⁰. Por su parte, Marisa Melero apuntó que los fragmentos evidenciarían la influencia del taller de la Cerdaña, pero también

29 *Ibid.*, p. 101: «(...) otro de mayor talla, decoró con temples un altar dedicado al obispo urgellense del siglo XI, san Ermengol, de los que se conserva un solo fragmento (fig. 74) en la col. Plandiura».

30 Sobre los cambios de advocación de las capillas de la catedral, véase: Pujol 1927, pp. 11-12; Adell... [et al.] 2000, pp. 188-189.

31 Adell... [et al.] 2000, p. 148; Beseran 2005, p. 48.

32 La capilla de San Ermengol fue objeto de importantes reformas durante el siglo XVIII que comportaron la demolición de la absidiola románica para construir una capilla más profunda que sufrió graves desperfectos durante la Guerra Civil. Cèsar Martinell, en su proyecto de restauración de 1940, contempló la demolición de la capilla para poder reconstruir el ábside románico. Sin embargo, el derribo no se haría efectivo hasta veintiséis años después. Adell... [et al.] 2000, pp. 219 y 255.

33 Las reliquias de San Ot hasta aquel momento habían estado situadas en el primer tramo de la nave sur al entrar al templo a mano derecha. En cuanto a la redistribución de los espacios de culto, véase nota 30.

34 Sobre este retablo, véase Madurell 1945-1946, II, p. 31; III, pp. 371-373 (doc. 41); Adell... [et al.] 2000, p. 212.

35 Sobre este nuevo retablo, Adell... [et al.] 2000, p. 212.

36 Véase la nota 4.

37 Cook 1956, p. 34; Dalmasas/José i Pitarch 1985, p. 145; Gudiol/Alcolea 1987, p. 25; Beseran 2005, p. 49. Para un estado de la cuestión, Galilea 1995a, pp. 38-39.

38 Galilea 1995a, p. 39; Lasterra 1969, p. 123; Melero 2005, pp. 140-141; Barrachina 1997, p. 398, lo sitúa hacia 1300.

39 Galilea 1995a, p. 39.

40 El retablo de Sant Jaume de Frontanyà se conserva en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, n.º inv. 13. Cook/Gudiol 1950, p. 101, también relacionan la pintura de Bilbao con una pequeña tabla dedicada a San Gil, de origen castellano, que se custodiaba en la colección Gudiol de Barcelona. Beseran 2005, p. 49, considera que los esquemas lineales de las pinturas urgelitana son próximos a la factura del retablo de Frontanyà.

la pervivencia de la herencia de otros ciclos pictóricos procedentes de la catedral y la de las obras del taller de la Ribagorza⁴¹.

En comparación con el resto de conjuntos urgelitanos conservados, las figuras episcopales de San Ermengol podrían ser interpretadas como las más claramente góticas⁴². Se trataría, efectivamente, de una obra de las últimas décadas del siglo XIII, en correspondencia con el clima artístico del momento, y podrían apuntarse ciertos paralelismos con el tipo de rostros de algunas de las piezas relacionadas con el círculo de Soriguero-la⁴³. Respecto a las asociaciones propuestas entre Sant Jaume de Frontanyà y las pinturas que nos ocupan, consideramos que podría existir cierta proximidad estilística, aunque el retablo mostraría ya un estilo gótico más avanzado⁴⁴.

Historia de un escenario

Anna Orriols Alsina

No resulta nada fácil el estudio del fragmento que analizamos cuando no es posible identificar con certeza a los protagonistas de la escena representada ni precisar la exacta naturaleza del ciclo del que formó parte, como tampoco se puede asegurar con total rotundidad de qué muro se extrajeron y, consecuentemente, cuál era la advocación del espacio al que iban destinadas en el momento en que se pintaron. Existe asimismo la posibilidad de que las restauraciones del siglo pasado tergiversaran algún aspecto iconográfico o epigráfico. Se ha querido ver el nombre de Ermengol en la inscripción superior, donde también se podría distinguir la palabra «DIMONI» (demonio, en catalán), aunque cuando comparamos el estado actual de las pinturas con las mencionadas fotografías antiguas, resultan evidentes en esta zona unas lagunas iniciales y unos repintes posteriores que obligan a ser muy cautelosos en su interpretación. Y es también sospechosa la forma de dragón que adopta la pequeña figura que sale volando del endemoniado y que parece más fruto de la imaginación contemporánea que de la tradición artística medieval, que había optado, en la inmensa mayoría de los casos, por una figurilla diabólica de tipo antropomorfo y provista de alas⁴⁵. Pese a todo ello, de lo que no hay duda es de que nos encontramos ante parte de un ciclo que incluía una sucesión de milagros taumatúrgicos obrados por un santo obispo que la historiografía moderna identifica con Ermengol, quien en la escena que nos ocupa llevaría a cabo un milagro de curación, pudiéndose entender como tal el exorcismo de un endemoniado.

Como tema iconográfico, el exorcismo tenía en esos momentos tras de sí una larga trayectoria, iniciada en época paleocristiana, especialmente formando parte de ciclos evangélicos donde es Cristo quien lo lleva a

41 Melero 2005, pp. 49-54, 104 y 140-141. Según la autora, el Foco de la Cerdaña incluye conjuntos murales como Santo Domingo de Puigcerdà y pinturas sobre tabla como el retablo de Sant Miquel de Soriguero-la o el frontal de Santa Eugènia de Saga, entre otros. La denominación Taller de la Ribagorza incluye un conjunto de obras de arte sacro, mayoritariamente frontales de altar, originarias de iglesias de la zona de la Ribagorza: Bertran 2008, pp. 183-196.

42 Beseran 2005, p. 49. Sobre los ciclos pictóricos de la catedral de La Seu d'Urgell, véanse las páginas 46-49 de la citada publicación.

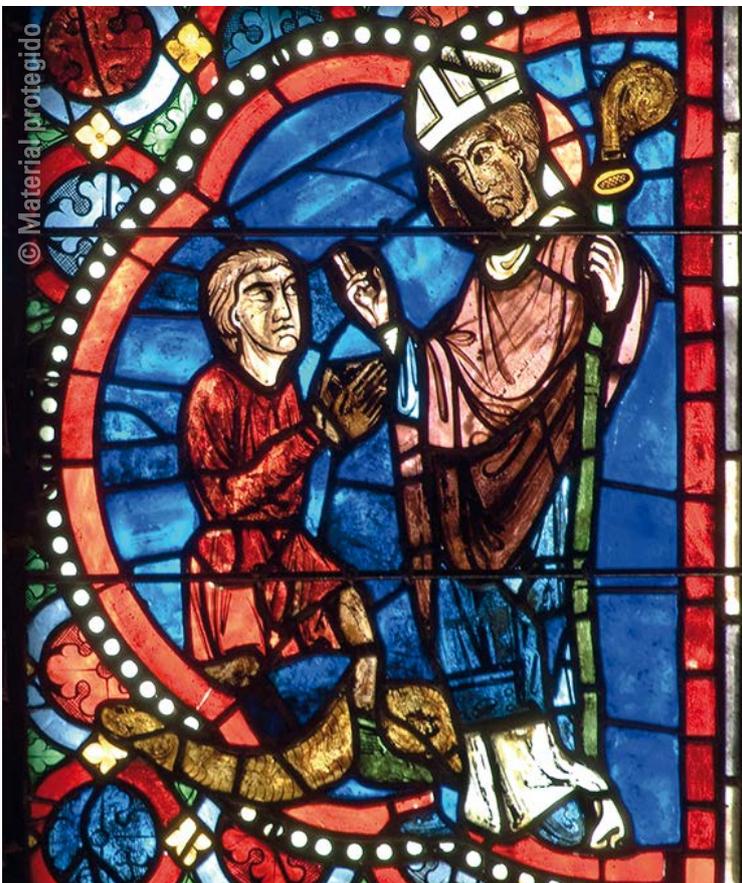
43 Melero 2005, p. 140. Se podrían sugerir, por ejemplo, los laterales de altar del valle de Ribes, conservados en el Museu Episcopal de Vic, n.º inv. 9694, 9695 y el frontal de Santa Eugènia de Saga, custodiado en el Musée des Arts Décoratifs de París, n.º inv. PE. 121.

44 El retablo de Frontanyà sería una obra posterior a las pinturas de La Seu d'Urgell y nos situaría, probablemente, a principios del siglo XIV. Sobre esta pieza, Buttà 2005, pp. 70-71. Melero 2005, p. 141, considera que las figuras del retablo tienen aspecto de siluetas que se alejarían de los personajes corpóreos de las pinturas de San Ermengol.

45 En las fotografías antiguas previas a la intervención, se aprecian unas líneas onduladas que bien pueden corresponder a unas alas y también a restos de un rostro, de manera que la figura alada no parece ser una invención, pero queda la duda de hasta qué punto la restauración transformó su aspecto, nada común entre el amplio repertorio de imágenes de espíritus malignos en este tipo de contextos.



9. *San León IX exorcizando a un endemoniado*, del *Pasionario de Weissenau*, c. 1200
Fondation Martin Bodmer, Cologny, Suiza, Cod. Bodmer 127, fol. 191 r



10. *El obispo Maurilio cura a un pastor*
Fragmento de una vidriera con escenas de la vida de San Maurilio de Angers, siglo XIII
Ábside de la catedral de Angers, Francia



11. *San Martín cura a enfermos y endemoniados*, de un manuscrito de la vida de San Martín procedente de la abadía de Moyenmoutier, siglo XII
Bibliothèque municipale, Épinal, Francia, ms. 145, fol. 5v

cabo. Las curaciones de endemoniados que reportan frecuentemente las narraciones sobre vidas de santos comienzan a ser representadas más tardíamente, y a partir del siglo XI se convierten en habituales del relato visual hagiográfico⁴⁶. Algunos de estos santos ostentaron el cargo episcopal, de modo que nos ofrecen imágenes cada vez más cercanas a la de La Seu d'Urgell [fig. 9]⁴⁷. Compositivamente no difieren mucho de los episodios de curación efectuados por santos obispos, como muestran, por citar un ejemplo coetáneo al urgelitano, las vidrieras de la catedral de Angers [fig. 10], que incluyen varios ciclos donde distintos santos –obispos la mayoría– curan a diversos personajes, entre los cuales algún endemoniado⁴⁸.

Exorcismos y curaciones aparecen representados conjuntamente de manera habitual, de modo que en ocasiones vemos cómo se acercan a un santo posesos y enfermos, considerados por igual. Así ocurre, entre otros casos, en una de las ilustraciones de un manuscrito de la vida de San Martín [fig. 11], donde el obispo de Tours cura simultáneamente a un leproso y a un endemoniado, mientras otro aguarda su turno. Los ejemplos son numerosos y la fórmula pervivió largamente, como atestiguan, especialmente a finales de la Edad Media, algunas interesantes representaciones de sepulcros santos a los que acuden en busca de curación personajes que padecen tanto males físicos como posesiones diabólicas⁴⁹.

46 Chave-Mahir 2011.

47 Como ocurre, por ejemplo, en el *Pasionario de Weissenau*, manuscrito de hacia 1200 que incluye algunas escenas de exorcismo practicadas por santos (León, Félix y Juliana); Michon 1990, pp. 77-80.

48 Boulanger 2010.

49 Sin ánimo de exhaustividad, sirvan de ejemplo algunas versiones catalanas de la segunda mitad del siglo XV, como las elaboradas por Jaume Huguet en el retablo de Sant Vicenç de Sarrià (MNAC) y por el taller de los Vergós en el retablo de Sant Esteve de Granollers. Para el tema en ámbito hispano general, Usabiaga 1996.



12. La Seu d'Urgell desde su vertiente este, con una vista de la cabecera de la catedral románica

Mientras que el aspecto original, la identidad de su protagonista e incluso el emplazamiento preciso de las pinturas generan dudas, el contexto de su realización se presta a ser reconstruido y permite una lectura considerablemente sugerente. El edificio para el que se pintaron fue la catedral que ha llegado hasta nuestros días, iniciada a principios del siglo XII por el obispo y futuro santo Odón (Ot, en catalán); un edificio de llamativo perfil arquitectónico cuya construcción se prolongaría durante prácticamente toda la centuria⁵⁰. Era sede de una diócesis ya antigua al frente de la cual estuvieron destacados personajes que llegarían a ser venerados como santos: el mencionado Odón (1095-1122), hijo de los condes de Pallars, y, antes que él, Ermengol (1010-1035), implicado a su vez en la construcción del edificio precedente⁵¹. Hubo antes un primer obispo santo, Justo (631-646), cuya figura aparece totalmente eclipsada por la popularidad de los más recientes, aunque tenía dedicada una capilla situada en el extremo sur del transepto, bajo la torre.

Si todavía hoy la cabecera de la catedral sigue caracterizando la vertiente oriental de La Seu d'Urgell [fig. 12], en el contexto de una villa medieval que rondaba los mil habitantes, su poderosa silueta –unida a la del palacio episcopal– hubo de tener un protagonismo absoluto⁵², que recordaba y simbolizaba su condición de sede de un amplio obispado, cuyos prelados eran los señores de la villa y cuyos canónigos procedían de la aristocracia local. Como en tantos otros casos, la historia de la diócesis no había sido apacible, viéndose caracterizada en este caso por frecuentes disputas jurisdiccionales con sedes limítrofes. Pero sin duda el capítulo más turbulento, además de duradero, fue el que, iniciado a finales del siglo XII y prolongado durante

50 Conocemos el fin abrupto de las obras, cuando ya estaba prácticamente acabado, en 1196. El edificio, de tres naves, cuenta con un amplio transepto en el que se abren cinco ábsides en batería. De uno de ellos procede el fragmento del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Como estudio general sobre la catedral y su patrimonio, Adell... [et al.] 2000.

51 Para Ermengol los estudios son abundantes, entre ellos: Delcor 1989, Baraut 1998-2001, Bertran 2000 y Sant Ermengol 2010. Odón ha tenido menor fortuna historiográfica, pero se le rindió igualmente culto y se le dedicaron capilla y obras diversas que, en su caso, no se han conservado.

52 El palacio episcopal era una *casa forta*, edificación dotada de torres que, junto a la catedral y a otras iglesias asociadas a la misma (al menos las dedicadas, respectivamente, a San Pedro y San Miguel), formaba parte, en mayor o menor medida, del sistema defensivo de una población de dimensiones reducidas, y que durante el siglo XIII obtendría la categoría de ciudad. Para ésta, Batlle 1985; para el conjunto de iglesias, Carrero 2010.

buena parte del XIII, implicó al obispado urgelitano en las feroces luchas por el poder territorial en las tierras septentrionales del condado de Urgell, oponiéndole directamente a un sector nobiliario al frente del cual se hallaba el poderoso vizconde de Castellbò. Constituye un punto de inflexión en este complejo y violento contexto el asalto a La Seu d'Urgell y el saqueo de la catedral por parte de un ejército bajo el mando del conde Ramon Roger de Foix, aliado de los Castellbò, entre 1195 y 1196⁵³. Por si todo ello fuera poco, vino a añadirse a tan agitado panorama un grave problema de orden político-religioso, derivado de la llegada desde tierras occitanas de la disidencia cátara, que encontró en el urgelitano un terreno abonado por la nobleza local descontenta con la autoridad episcopal⁵⁴.

Como cabía esperar, la herejía fue combatida. En un primer momento se encargó de ello la inquisición episcopal, creada años atrás con el objetivo principal de perseguir el catarismo en territorio occitano. Con la implantación en 1232 del tribunal de la inquisición pontificia, el obispado pasó a contar con la decisiva colaboración de inquisidores permanentes pertenecientes a las órdenes dominica y franciscana⁵⁵. Tres de los inquisidores dominicos destinados a la diócesis de Urgell morirían violentamente a manos de sus contrincantes, comenzando con Ponç de Planès, asesinado en Castellbò, reducto cátaro, posiblemente antes de 1238, y siguiéndole Bernat de Travesseres (1260) y Pere de la Cadireta (1279)⁵⁶. Los dominicos no contaban todavía con convento en La Seu d'Urgell, de modo que los cuerpos de los dos primeros (y probablemente también el del tercero), aliados del obispado en su actividad antiherética, fueron acogidos en la catedral, donde serían largamente venerados [fig. 13]⁵⁷.

Si el ataque de 1195-1196, además de suponer el fin abrupto de las obras –por otra parte casi finalizadas–, había dejado la catedral desprovista de mobiliario⁵⁸, el conflicto religioso le había proporcionado nuevas figuras a las que venerar, en este caso los inquisidores dominicos asesinados por los cátaros. Como no podía ser de otra manera, aquéllos se convertían para la institución en mártires defensores de la ortodoxia muertos a manos de los herejes. Son sin duda todas estas circunstancias las que llevaron a la necesaria restitución del escenario litúrgico catedralicio y caracterizaron su marcado acento propagandístico. El conflicto bélico no se limitó a los años finales del siglo XII sino que se prolongó durante diversas décadas y alcanzó su culminación en 1277 con el asalto a las tierras de la iglesia y el asedio de La Seu d'Urgell⁵⁹.

Tan largo enfrentamiento había dejado maltrechos al obispado y a la catedral, y había erosionado gravemente la autoridad episcopal. Su restablecimiento pasaba por la utilización de uno de sus principales activos: las figuras de los importantes prelados anteriores al conflicto que habían alcanzado la santidad, Ermengol y Ot, cuyos cuerpos –a los que se habían venido a sumar los de los inquisidores dominicos– reposaban en la catedral. El último tercio del siglo XIII, cuando el largo conflicto había llegado a su fin, parece ser el momento

53 Explican este complicado y turbulento periodo los diversos trabajos recientes de Carles Gascón, entre los cuales, Gascón 2009 y Gascón 2015.

54 Baraut 1994-1995; Gascón 2003.

55 Baraut 1996-1997.

56 Las circunstancias precisas de sus muertes no resultan claras debido al matiz legendario de las fuentes, muchas de ellas tardías. Se mencionan el envenenamiento en el primer caso, la espada –y posterior descuartizamiento– en el segundo y la lapidación en el último. Algunas precisiones sobre la fecha de la muerte de Ponç de Planès, tal vez anterior a la tradicional de 1242, en Gascón 2009, p. 47.

57 Las urnas de Ponç de Planès y Bernat de Travesseres, posteriores en más de un siglo a su muerte, se conservan en el Museu Diocesà de La Seu d'Urgell y estuvieron en la catedral hasta la Guerra Civil. Ninguno de los tres llegaría a ser canonizado (Baraut 1996-1997, p. 414). Se considera tradicionalmente a Pere de la Cadireta fundador del primer convento dominico, extramuros de la ciudad, en 1273. En 1364 se trasladaría a un nuevo emplazamiento, dentro del recinto amurallado y muy cerca de la catedral.

58 Se conserva en una copia de mediados del siglo XIII un memorial de los daños causados, enviado en su día por el obispo de Urgell al arzobispo de Tarragona (Duran-Porta 2009). El texto, aunque inevitablemente tendencioso, atestigua la destrucción patrimonial que sufrió la catedral y que padecieron también otras iglesias de la diócesis (Gros 1996).

59 Baraut 1988, vol. I, pp. 74-75 y 301-307 (docs. 126-128).



13. Atribuido al Maestro de Estamariu (activo en Cataluña entre 1360 y 1380)
Lateral de la urna funeraria de fra Bernat de Travesseres, con el mártir dirigiéndose a un grupo de herejes, segunda mitad del siglo XIV
Madera policromada
Museu Diocesà d'Urgell, La Seu d'Urgell, Lleida

más adecuado –probablemente bajo el episcopado de Pere d'Urtx (1269-1293)⁶⁰– para emprender la renovación de los espacios de culto de la catedral, con las campañas pictóricas que dotarían a los muros de las capillas de relatos visuales hagiográficos. Es también en este momento cuando la documentación atestigua la actividad de diversos pintores en La Seu d'Urgell⁶¹.

Aunque un ciclo de milagros operados por un santo en los muros de la iglesia que conserva su cuerpo (o venera alguna de sus reliquias) no requiere justificaciones complementarias, en el momento en que se pintó el protagonizado por un santo obispo de La Seu d'Urgell era imposible que no se relacionara con el largo y cruento conflicto político-religioso. Y más cuando los cátaros se manifestaban contrarios al sacerdocio y a la veneración de los santos⁶².

60 Baraut... [et al.] 1998-2001, pp. 56-58.

61 Recoge las menciones Beseran 2005, p. 49. No ha sido posible, de todos modos, atribuirles específicamente ninguna de las obras.

62 Baraut 1994-1995, p. 500.



14. *Disputa y arresto de Santa Catalina*, 1241-1255
 Pintura mural trasladada a lienzo. 164,5 x 179,5 cm
 MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
 Depósito del Ministerio de Cultura, dación Banco de Sabadell, 2008
 MNAC 214241-000

Los episodios protagonizados por obispos—generalmente dentro de ciclos narrativos más amplios— son comunes en las iglesias catedrales, donde contribuyen a prestigiar tanto la institución como la figura de quienes están al frente. En la catedral de La Seu d'Urgell esto último resultaba urgente y se tradujo en una campaña pictórica que se extendió por los muros de las capillas de la cabecera con ciclos hagiográficos que habían de constituir una eficaz contribución a los objetivos e intereses del capítulo. En la del extremo sur, de donde procede el más antiguo, dedicado a Santa Catalina de Alejandría, probablemente realizado en tiempos del obispo Ponç de Vilamur (1242-1254/1255), las escenas de disputa contra los sabios paganos y de posterior martirio de la santa [fig. 14] adquirirían especial significación y actualidad dado el conflicto con los cátaros y el papel como inquisidores de los frailes predicadores⁶³. La defensa de la ortodoxia y el suplicio de Santa Catalina en el pasado podían parangonarse con la labor de los dominicos y con el martirio de alguno de ellos en el presente⁶⁴. En el otro extremo del transepto, en la capilla situada más al norte, dedicada a San Jaime el Mayor, cohabitaron un ciclo dedicado al apóstol titular y otro protagonizado por San Ermengol⁶⁵. El motivo de esta asociación se ha de buscar en la intención de inscribir a San Ermengol y a su tumba en la topografía de santuarios relacionados con el Camino de Santiago. La faceta de Ermengol como constructor de caminos y puentes

63 Como en el caso que nos ocupa, estas pinturas también fueron arrancadas y divididas. Actualmente se conservan repartidas entre el Museu Episcopal de Vic, el MNAC y la Fundación Abegg (Riggisberg, Suiza). Las analiza en detalle Castiñeiras 2009, en el catálogo de la exposición que permitió su reunión y estudio.

64 Cuando se pinta el ciclo ya había muerto a manos de los cátaros el primero de ellos, Ponç de Planès, circunstancia que pudo actuar como detonante para la ejecución de las pinturas como argumenta Castiñeiras 2009, p. 35. Este autor sugiere además que los cuerpos de los mártires dominicos hubiesen sido alojados inicialmente en la capilla dedicada a la santa.

65 Lo que queda de ellos—dos registros muy fragmentarios— se conserva en el Museu Diocesà de La Seu d'Urgell.

(su muerte habría acaecido precisamente al caer desde un puente cuya construcción supervisaba) le acerca a otros santos de la ruta jacobea. Por otro lado, una fuente textual contemporánea a las pinturas relata una curación ante el sepulcro de San Ermengol por la cual —explica el texto— deberán darse las gracias ante el del apóstol, otorgando así a la tumba del obispo de La Seu d’Urgell un carácter de sucursalidad respecto a la compostelana⁶⁶. Todavía otro ciclo protagonizado por un santo obispo, Saturnino, ocuparía los muros de una capilla situada en la base de la torre del extremo sur del transepto⁶⁷.

Junto a todos ellos y al acabar el siglo XIII, la capilla dedicada a San Ermengol (por aquel entonces junto al flanco sur del ábside principal) debió de acoger un nuevo ciclo dedicado al venerado obispo local, del cual es posible que formara parte el fragmento que aquí se estudia. En este caso, las pinturas que nos incumben debían de estar acompañadas por el sarcófago que contenía el cuerpo del santo prelado. Resulta interesante evocar la escenificación de este espacio a través de lo que conocemos de fechas posteriores, y comprobar cómo se fue perpetuando pese a la renovación del mobiliario que lo configuraba incluso tras el cambio de capilla, lo cual demuestra cómo el acompañamiento visual del culto a San Ermengol se actualizó constantemente. En 1420 los procuradores de la cofradía de San Ermengol y San Blas contrataron con el pintor de La Seu d’Urgell Jaume Goçalbo la realización de un retablo dedicado a ambos santos, cuyas imágenes e historias («tantes com caber y poràn», reza el documento) deberían figurar en el mismo. El contrato especifica además que la predela habría de tener una abertura provista de una reja dorada que permitiera ver la urna de acero que contenía el cuerpo de San Ermengol, sobre cuyo frontal, además, el pintor debería representar la imagen yacente del santo. Dicho retablo no se ha conservado y no podemos asegurar que se llegara a materializar, pero interesa igualmente la intención de asociarlo al sarcófago en una misma estructura⁶⁸. El interés de la solución que plantea el documento aumenta cuando comprobamos que volvió a recrearse en época moderna, ya trasladada la advocación a la capilla situada al otro lado del ábside principal, en 1576⁶⁹. Entre 1616 y 1617 el pintor barcelonés Gaspar Altisent elaboró una nueva urna para San Ermengol, de madera policromada y dorada, con dieciséis episodios relativos a la historia y milagros *post mortem* del santo [fig. 15]⁷⁰. En el siglo XVIII se remodela la capilla, ampliándola y revistiéndola de un nuevo ornato y retablo [fig. 16], toda vez que se encarga una fastuosa urna de plata [fig. 17], que será instalada en la parte baja del retablo, tocando al altar, con un resultado que puede apreciarse todavía en antiguas fotografías [fig. 18]⁷¹. Soluciones parecidas se dieron en las capillas de Santa Catalina, donde en época moderna el sarcófago gótico de madera del dominico Bernat de Travesseres se guardaba tras la predela de un nuevo retablo en el que se conmemoraba la historia del predicador⁷²; y en la capilla de San Odón, el retablo barroco alojaba también en su basamento, sobre el altar, el sarcófago de este otro santo obispo⁷³. Nuevas urnas y nuevos retablos,

66 Orriols 2007 y Orriols 2010.

67 Se conservan, una vez más, fragmentos repartidos entre el Museu Diocesà de La Seu d’Urgell y una colección particular; una síntesis reciente en Beseran 2005, pp. 47-48.

68 Publicó el contrato Madurell 1945-1946, III, pp. 308-309 (doc. 11).

69 Como se ha indicado anteriormente; véase nota 30.

70 Recientemente restaurada (2011-2012), se conserva en el Museu Diocesà de La Seu d’Urgell. Publicó las referencias documentales que precisan su autoría y fecha Pujol 1927, pp. 13-14.

71 Sobre la remodelación de la capilla, Adell... [et al.] 2000, p. 219. La urna de plata, acabada en 1755 por el orfebre barcelonés Pere Llopart, se conserva todavía (Museu Diocesà de La Seu d’Urgell); sobre la misma, Pujol 1927. La ejecución del retablo se relaciona con Juan de Segovia, de Olot (Adell... [et al.] 2000, p. 219), aunque se ha propuesto que utilizara elementos de uno anterior, del siglo XVI, que serían los seis compartimentos hoy expuestos en la absidiola de la catedral para la que se realizaron (Ibíd., p. 222).

72 Adell... [et al.] 2000, pp. 211-212; Castiñeiras 2009, pp. 35-36.

73 Odón contó, como Ermengol, con sucesivas urnas, una de ellas de plata como la contemporánea de San Ermengol y que se fundió a raíz de la guerra del francés, a principios del XIX.



15. Gaspar Altisent (¿-?)
 Urna con representaciones de devotos ante el altar de San Ermengol, 1616-1617
 Madera dorada y policromada
 Museu Diocesà d'Urgell, La Seu d'Urgell, Lleida

pese a la transformación estética que supusieron, no modificaron una escenografía sin duda efectiva y que pudo ya haberse orquestado a finales del XIII, cuando se realizaron las pinturas que nos ocupan⁷⁴.

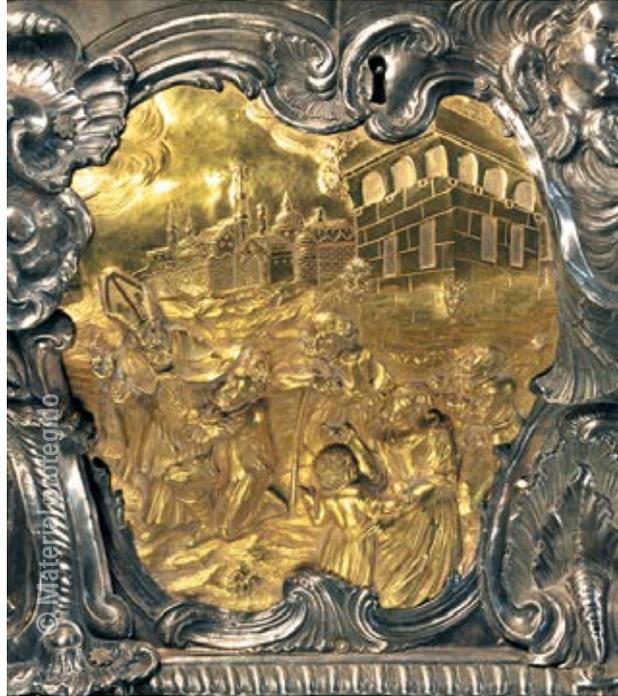
Aunque los milagros —y en especial los de tipo taumátúrgico— son siempre protagonistas de cualquier relato hagiográfico, el peso que tienen en los ciclos iconográficos que se dedicaron a San Ermengol en La Seu d'Urgell es considerable y se repite en todos ellos: pinturas murales, retablos y sucesivas urnas. De las dieciséis escenas que recorren las cuatro caras de la urna de madera del siglo XVII, seis están dedicadas a los milagros *post mortem* obrados por el obispo, y en tres de ellas se recrea el altar donde se encuentran su sepulcro y su efigie. En la posterior urna de plata setecentista figuran doce episodios de los cuales tres se dedican a los prodigios obrados por el santo, dos de los cuales son de curación; y uno de los compartimentos subsistentes del retablo barroco reúne diversos milagros en una sola escena [fig. 16]⁷⁵. Desde las pinturas murales hasta el retablo realizado casi cinco siglos después, se recordaba con insistencia el poder taumátúrgico del santo, que los textos litúrgicos y hagiográficos irán rememorando también, aún con mayor amplitud y detalle.

74 Las lógicas pérdidas y transformaciones ocurridas a lo largo de los siglos han transformado en todas partes, y a veces de forma radical, la compostura de los espacios de culto, pero frecuentemente existen datos que permiten reconstruirlos idealmente. Nuevamente la catedral de Angers nos proporciona un caso que, pese a las diferencias, resulta parangonable en algunos términos. A mediados del siglo XIII, en su único ábside y principal foco litúrgico, un amplio ciclo pictórico con la historia entrelazada de los santos Maurilio y Renato servía de telón de fondo a sus respectivas cajas relicario (Subes-Picot 1998), mientras que las vidrieras situadas más arriba mostraban diversos ciclos hagiográficos (Boulanger 2010), la mitad de los cuales protagonizados por obispos y, entre ellos, de nuevo, San Maurilio.

75 Al margen de que estos compartimentos pudiesen ser reaprovechados de un retablo anterior (véase nota 71).



16. *Prodigios realizados por San Ermengol*
 Fragmento de un retablo para la capilla del brazo norte del transepto, junto al ábside central, de la catedral de La Seu d'Urgell, siglo XVIII
 Museu Diocesà d'Urgell, La Seu d'Urgell, Lleida



17. Pere Lleopart (?-?)
 Detalle de la urna de San Ermengol con una escena del santo realizando curaciones ante las puertas de La Seu d'Urgell, 1755
 Museu Diocesà d'Urgell, La Seu d'Urgell, Lleida

En estridente contraste con la actual desnudez de sus muros, podemos vislumbrar de qué manera se habría orquestado en la cabecera de la catedral un elocuente escenario múltiple donde pinturas y sepulcros santos proyectaban eficazmente el mensaje del poder de sus santos obispos y, con él, el de la institución a la que sirvieron y que guardaba sus cuerpos. Pese a cambios y renovaciones, parece que se mantuvieron los mismos objetivos, que materializaban una vez más conceptos desde antiguo asociados a los cuerpos santos y a los lugares que los custodiaban: *praesentia* y *potentia*. La *praesentia*, garantía de que la reliquia se encontraba efectivamente allí, era atestiguada no sólo por el sepulcro sino por los relatos (textuales o visuales) que se encargaban de recordar cuáles fueron las circunstancias de su llegada. La capacidad de obrar milagros (*potentia*) se expresaba igualmente a través de los textos, sermones e imágenes, que se complementaban y reforzaban entre ellos.

Al despuntar el siglo XIV la catedral urgelitana contaba con una serie de pinturas murales (las mencionadas de Santa Catalina, San Jaime, San Ermengol, San Saturnino y, muy probablemente, San Odón) que, junto a varios sepulcros objeto de veneración, constituían elocuentes alegatos de lo que representaba la sede episcopal: el prestigio y el poder taumatúrgico de los cuerpos santos y la defensa de la ortodoxia que significaba la lucha contra la herejía. Los hechos que habían caracterizado violentamente la historia de la ciudad episcopal desde fines del siglo XII, y que por su gravedad habían trascendido sus fronteras⁷⁶, seguían sin duda vivos en la memoria, de modo que el mensaje que transmitían las pinturas debía resultar diáfano.

⁷⁶ El asalto a la catedral es descrito en la *Historia albigensis* de Pierre de Vaux-de-Cernay (o de Vaulx-Cernay), cronista contemporáneo de la cruzada contra los albigenses (cap. XLVI); Guizot 1824, pp. 130-133.



18. Capilla de San Ermengol en la catedral de La Seu d'Urgell, con retablo y urna barrocos
Fotografía antes de la Guerra Civil española
Arxiu Comarcal de l'Alt Urgell, Fons Maravilla

El fragmento pictórico estudiado formaba parte de un ciclo en que se sucedían episodios taumatúrgicos, muy probablemente acompañados de otros que desconocemos. La iglesia había asociado desde antiguo la enfermedad corporal con la «enfermedad espiritual» padecida por paganos y herejes⁷⁷. No en vano, las escenas de curación –sean particulares o colectivas– se asemejan enormemente a las de exorcismo y, en términos generales, a las de predicación a gentiles y heterodoxos. El presunto San Ermengol aparece así como alguien capaz de sanar, competencia hartamente común en los relatos hagiográficos pero que, de algún modo, participa también del ambiente antiherético que se respiraba en el entorno episcopal, aunque fuera sólo recordando que, hasta la creación de un tribunal especializado a partir de 1232, eran los obispos quienes se ocupaban de los asuntos inquisitoriales y los principales y tradicionales encargados de defender la ortodoxia. Así, las largas inscripciones que acompañaban a esta y a otras escenas, aunque sean recurso habitual, adquirirían especial significación en un momento en el que la predicación como arma contra la herejía, esgrimida especialmente por los dominicos, vivía un desarrollo excepcional.

El fragmento pictórico custodiado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao constituye, junto a su congénere de Sitges, un minúsculo retazo de lo que en su día debió de ser un vívido telón de fondo para el culto hagiográfico y para la exaltación del obispado y la catedral de La Seu d'Urgell, toda vez que forma parte de una vigorosa tradición local que pervivió en los textos y se mantuvo inalterada en las sucesivas actualizaciones de sus escenarios de culto.

⁷⁷ Mitre 1995. Resultan apropiados como ejemplo los términos que se utilizan en la bula que el papa Gregorio IX dirige al arzobispo de Tarragona en 1232 y que supone la introducción de la inquisición papal en tierras catalanas: «... heretice labis morbus serpens, paulatim ut cancer, loca Tarraconensis provinciae, sicut dicitur, iam infectur» (Baraut 1996-1997, doc. 3, pp. 422-423).

BIBLIOGRAFIA

Adell... [et al.] 2000

Joan-Albert Adell... [et al.]. *La Catedral de la Seu d'Urgell*. Manresa : Angle, 2000.

Baraut 1988

Cebrià Baraut. *Cartulari de la Vall d'Andorra, segles IX-XIII*. Andorra : Conselleria d'Educació i Cultura del Govern d'Andorra, 1988.

Baraut 1994-1995

—. «La presència i la repressió del catarisme al bisbat d'Urgell (segles XII-XIII)» en *Urgellia : Anuari d'estudis històrics dels antics comtats de Cerdanya, Urgell i Pallars, d'Andorra i la Vall d'Aran*, La Seu d'Urgell, vol. XII, 1994-1995, pp. 487-524.

Baraut 1996-1997

—. «Els inicis de la inquisició a Catalunya i les seves actuacions al bisbat d'Urgell» en *Urgellia : Anuari d'estudis històrics dels antics comtats de Cerdanya, Urgell i Pallars, d'Andorra i la Vall d'Aran*, La Seu d'Urgell, vol. XIII, 1996-1997, pp. 407-438.

Baraut 1998-2001

—. «Les fonts documentals i hagiogràfiques medievals de la vida i miracles de sant Ermengol, bisbe d'Urgell (1010-1035)» en *Urgellia : Anuari d'estudis històrics dels antics comtats de Cerdanya, Urgell i Pallars, d'Andorra i la Vall d'Aran*, La Seu d'Urgell, vol. XIV, 1998-2001, pp. 137-159.

Baraut... [et al.] 1998-2001

Cebrià Baraut... [et al.]. «Episcopologi de l'Església d'Urgell, segles VI-XXI» en *Urgellia : Anuari d'estudis històrics dels antics comtats de Cerdanya, Urgell i Pallars, d'Andorra i la Vall d'Aran*, La Seu d'Urgell, vol. XIV, 1998-2001, pp. 7-133.

Barcelona 1990

L'artista al seu taller : fotografies de Francesc Serra. [Cat. exp., Barcelona, Palau de la Virreina]. Barcelona : Lunwerg : Ajuntament de Barcelona, 1990.

Barrachina 1997

Jaume Barrachina. «Sant Ermengol exorcitzant un endimoniat de la Seu d'Urgell» en Antoni Pladevall i Font (dir.). *Catalunya Romànica, XXVI : Tortosa i les terres de l'Ebre, la Llitera i el Baix Cinca : obra no arquitectònica, dispersa i restaurada*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 398.

Battle 1985

Carme Battle i Gallart. *La Seu d'Urgell medieval : la ciutat i els seus habitants*. Barcelona : Fundació Salvador Vives Casajuana, 1985.

Bengoechea 1977

Javier de Bengoechea. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía del visitante*. [Bilbao] : Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento Cultural, 1977.

Bengoechea 1978

—. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : La Gran Enciclopedia Vasca, 1978.

Berenguer 2002a

Mireia Berenguer. «La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l'època» en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, vol. 16, n.º 2, 2002, pp. 11-25.

Berenguer 2002b

—. «Lluís Plandiura : una vida entregada a l'art» en *Revista de Catalunya*, Barcelona, 171, 2002, pp. 23-40.

Bertran 2000

Prim Bertran i Roigé. «Ermengol d'Urgell : l'obra d'un bisbe del segle XI» en Flocel Sabaté (ed.). *La transformació de la frontera al segle XI : reflexions des de Guissona arran del IX centenari de la consagració de l'església de Santa Maria*. Lleida : Institut d'Estudis Ilerdencs, 2000, pp. 89-132.

Bertran 2008

Marta Bertran. «L'anomenat taller de la Ribagorça : estat de la qüestió i nova aproximació» en *IBIX 5 : Publicació biennal de cultura, arts, lletres, música i ciència dels dos vessants dels Pirineus; Annals 2006-2007*. Ripoll : Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, 2008, pp. 183-196.

Beseran 2005

Pere Beseran. «Els cicles murals de la catedral de la Seu d'Urgell» en Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya*, vol. 2.1. *Pintura I: de l'inici a l'italianisme*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 46-49.

Boulangier 2010

Karine Boulangier. *Les vitraux de la cathédrale d'Angers* (Corpus Vitrearum-France, 3), Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS), 2010.

Buttà 2005

Licia Buttà. «El Mestre de Santa Perpètua de Mogoda i altres produccions sobre taula» en Antoni Pladevall i Font (dir.). *L'art gòtic a Catalunya*, vol. 2.1. *Pintura I: de l'inici a l'italianisme*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2005, pp. 68-71.

Cano 2013

Meritxell Cano. *Josep Bardolet, un intermediari del mercat de l'art a Catalunya*. [Trabajo de fin de máster, inédito]. Barcelona : Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

Cano 2015

—. «Josep Bardolet, 1891-1982 : un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya» en *Ausa*, Vic (Barcelona), XXVII, 175, 2015, pp. 163-190.

Carabassa 1992

Lluïsa Carabassa. [«Fragmento pictórico procedente de la catedral de la Seu d'Urgell»] en Antoni Pladevall i Font (dir.). *Catalunya Romànica*, VI : *Alt Urgell, Andorra*. Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 1992, pp. 352-353.

Carrero 2010

Eduardo Carrero Santamaría. «La Seu d'Urgell, el último conjunto de iglesias : liturgia, paisaje urbano y arquitectura» en *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, vol. 40/1, enero-junio 2010, pp. 251-291.

Castiñeiras 2009

Manuel Castiñeiras. «Santa Caterina retrobada : el programa de la catedral de la Seu d'Urgell i el seu context» en Manuel Castiñeiras ; Judit Verdaguer (eds.). *La princesa sàvia : les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Vic : Museu Episcopal de Vic, 2009, pp. 23-37.

Castiñeiras/Verdaguer 2011-2012

Manuel Castiñeiras ; Judit Verdaguer i Serrat. «Noves aportacions sobre la història i la tècnica de les pintures murals de Santa Caterina de la Seu d'Urgell» en *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, Vic, V, 2011-2012, pp. 49-77.

Chave-Mahir 2011

Florence Chave-Mahir. *L'Exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident (Xe-XIVe siècle)*. Turnhout, Belgium : Brepols, 2011.

Cook 1956

Walter William Spencer Cook. *La pintura mural románica en Cataluña*. Madrid : Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C., 1956.

Cook/Gudiol 1950 (1980)

Walter William Spencer Cook ; Josep Gudiol Ricart. *Ars Hispaniae*, vol. VI: *Pintura románica / Imagería románica*, Madrid : Plus Ultra, 1950 (2ª ed., 1980).

Dalmases/José i Pitarch 1985

Núria de Dalmases ; Antoni José i Pitarch. *L'època del Cister. S. XIII*, vol. II de *Història de l'Art Català*. Barcelona : Edicions 62, 1985.

Delcor 1989

Mathies Delcor. «Ermengol, évêque d'Urgell, et son oeuvre, 1010-1035, de l'histoire à l'hagiographie» en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Codalet, vol. 20, 1989, pp. 161-190.

Duran-Porta 2009

Joan Duran-Porta. «Memorial dels danys donats per lo comte de Foyx i bescomte de Castellbò a la iglesia de Urgell» en Manuel Castiñeiras ; Judit Verdaguer (eds.). *La princesa sàvia : les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Vic : Museu Episcopal de Vic, 2009, pp. 94-95.

Galilea 1993

Ana Galilea Antón. *Catalogación y estudio de los fondos de Pintura Española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII, de 1270 a 1700*. Zaragoza : Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 1993. [Tesis doctoral inédita].

Galilea 1995a

—. *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, 1995.

Galilea 1995b

—. «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao» en *Urtekaria 1994 : asterlanak, albistak = Anuario 1994 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilboko Arte Ederretako Museoa, 1995, pp. 7-42.

Gascón 2003

Carles Gascón i Chopo. «Crisis social, espiritualidad y herejía en la diócesis de Urgel, siglos XII-XIII : los orígenes y la difusión de la herejía cátara en la antigua diócesis de Urgel» en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III: Historia medieval*, Madrid, 16, 2003, pp. 76-106.

Gascón 2009

—. «Els anys més convulsos de la Seu d'Urgell : el comte de Foix, el vescomte de Castellbò i els càtars» en Manuel Castiñeiras ; Judit Verdaguer (eds.). *La princesa sàvia : les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Vic : Museu Episcopal de Vic, 2009, pp. 39-48.

Gascón 2015

—. *La catedral saquejada : el comte de Foix i la invasió del bisbat d'Urgell a la fi del segle XII*. La Seu d'Urgell : Salòria, 2015.

Giannini 2009

Cristina Giannini. «Arturo Cividini, un estrattista-restaurador a Catalunya» en Manuel Castiñeiras ; Judit Verdaguer (eds.). *La princesa sàvia : les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Vic : Museu Episcopal de Vic, 2009, pp. 71-79.

Gros 1996

Miquel dels Sants Gros. «Devastació d'esglésies del bisbat d'Urgell entorn del 1200» en *Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Lleida : Ajuntament de Lleida, 1996, pp. 167-176.

Gudiol/Alcolea 1987

Josep Gudiol Ricart ; Santiago Alcolea Blanch. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona : Polígrafa, 1987.

Guizot 1824

François Guizot (ed.). *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France, depuis la fondation de la monarchie française jusqu'au 13e siècle*, vol. XIV : *Pierre de Vaulx-Cernay. Histoire de l'hérésie des albigeois et de la sainte guerre entreprise contre eux, de l'an 1203 à l'an 1218*. Paris : J.-L.-J. Brière, 1824.

Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de Arte Antiguo*. Bilbao : [s.n.], 1969.

Madurell 1945-1946

José María Madurell Marimon. «El arte en la comarca alta de Urgel» en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, (I) vol. III/4, 1945, pp. 259-340; (II) vol. IV/1-2, 1946, pp. 9-172; (III) vol. IV/3-4, 1946, pp. 297-416.

Melero 2005

Marisa Melero. *La pintura sobre tabla del gótico lineal : frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*. Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.

Mestre 2009

Mireia Mestre. «Tècnica executiva i restauracions del conjunt mural de la capella de santa Caterina de la Seu d'Urgell» en Manuel Castiñeiras ; Judit Verdaguer (eds.). *La princesa sàvia : les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Vic : Museu Episcopal de Vic, 2009, pp. 59-69.

Michon 1990

Solange Michon. *Le grand Passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1200*. Genève : Slatkine, 1990.

Mitre 1995

Emilio Mitre Fernández. «Muerte, veneno y enfermedad, metáforas medievales de la herejía» en *Heresis*, Carcassonne, 25, 1995, pp. 63-84.

Orriols 2007

Anna Orriols Alsina. «Un cicle de Sant Jaume i sant Ermengol a la catedral de la Seu d'Urgell» en M. T. Ferrer Mallol ; P. Verdés Pijuan (eds.). *El Camí de Sant Jaume i Catalunya : actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 409-417.

Orriols 2010

—. «Sant Ermengol i Sant Jaume en unes pintures de la catedral de la Seu d'Urgell (s XIII)» en *Sant Ermengol bisbe d'Urgell (1010-1035) : història, art, culte i devocions*. La Seu d'Urgell : Bisbat d'Urgell, 2010, pp. 229-252.

Panyella 2013

Vinyet Panyella. «La col·lecció Pérez Rosales, un capítol de la història dels museus de Sitges» en Bonaventura Bassegoda ; Ignasi Doménech (eds.). *Antiquaris, experts, col·leccionistes y museus*. Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 177-204.

Prefiguració... 1992

Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Lunberg, 1992.

Puig 2010

Ermengol Puig. «Sant Ermengol a les arts plàstiques» en *Sant Ermengol bisbe d'Urgell, 1010-1035 : història, art, culte i devocions*. La Seu d'Urgell : Bisbat d'Urgell, 2010, pp. 253-288.

Pujol 1927

Pere Pujol. *L'urna d'argent de Sant Ermengol, bisbe d'Urgell*. Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, 1927 [reed. en Pere Pujol i Tubau. *Obra completa*. Andorra : Editorial Andorra, 1994, pp. 407-428].

Sant Ermengol 2010

Sant Ermengol bisbe d'Urgell, 1010-1035 : història, art, culte i devocions. La Seu d'Urgell : Bisbat d'Urgell, 2010.

Subes-Picot 1998

Marie-Pasquine Subes-Picot. «Remarques sur l'aménagement liturgique de l'abside de la cathédrale d'Angers et la disposition des images du cycle peint au XIIIe siècle» en *Cahiers archéologiques : fin de l'Antiquité et Moyen-Age*, París, vol. 46, 1998, pp. 129-149.

Sureda 1981

Joan Sureda. *La pintura románica en Cataluña*. Madrid : Alianza, 1981.

Usabiaga 1996

Juan José Usabiaga Urkola. «Iconografía de la representación de milagros "ad sepulcrum" en la pintura bajomedieval hispana» en *Anales de Historia del Arte*, Madrid, vol. 6, 1996, pp. 235-253.

Verdaguer 2009

Judit Verdaguer. «Santa Caterina de la Seu d'Urgell : un altre exemple de dispersió de la pintura mural romànica» en Manuel Castiñeiras ; Judit Verdaguer (eds.). *La princesa sàvia : les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Vic : Museu Episcopal de Vic, 2009, pp. 13-22.

Xarrié 2002

Josep Maria Xarrié. *Restauració d'obres d'art a Catalunya : quatre generacions i un noble ofici : conservació i restauració del patrimoni cultural moble, 1892-2001*. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.