

LA REINA ESTEFANIA DE PAMPLONA I L'ASCENDÈNCIA CATALANA DEL FRONTAL D'ALTAR ROMÀNIC DE NÁJERA**Joan Duran-Porta**

Universitat Autònoma de Barcelona

e-mail: joan.duran@uab.cat

Rebut: 15 gener 2019 | Revisat: 2 novembre 2020 | Acceptat: 30 novembre 2020 | Publicat: 30 desembre 2020 | doi: 10.1344/Svmma2020.16.3

Resum

L'altar major de l'església de Santa Maria *la Real* de Nájera va ser decorat a mitjan segle XI amb un luxós frontal d'orfebreria, de trets molt similars a un altre frontal elaborat pocs anys abans per a la catedral de Girona. Aquest article analitza la proximitat entre els dos mobles i la vincula amb el parentiu de les seves respectives promotores, dames de la casa comtal de Barcelona: la reina Estefania de Pamplona i la seva mare, la comtessa Ermessenda. Es proposa tant la dependència formal de la taula de Nájera respecte de la catalana, com la continuïtat familiar de les actuacions de comitència sumptuària dutes a terme per mare i filla, condicionades per la voluntat de legitimació del poder dinàstic exercit, en la viudetat, per elles mateixes. En darrer terme, l'article planteja la hipòtesi que l'empresa del frontal navarrès va estimular l'inici de l'interès per la fabricació de frontals metàl·lics als regnes hispànics occidentals.

Paraules clau: Frontal d'altar, Orfebreria romànica, Nájera, Promoció d'art, Estefanía de Pamplona, Ermessenda de Barcelona, Esmalts *cloisonné*

Abstract

In the mid-eleventh century, the high altar of the church of Santa María *la Real* in Nájera was decorated with a luxurious altar frontal, which was very similar to another frontal that had been made for the cathedral of Girona shortly before. The present article analyses the similarities between these two frontals and relates them to the family bonds between their patronesses, Queen Stephanie of Navarre and her mother, Countess Ermesinde of Barcelona. Moreover, it proposes that the Nájera frontal was made according to the model of the piece in Girona, and also suggests that Stephanie's involvement in support of sumptuary arts, followed a pattern of patronage established by her mother, as both of them were conditioned by their will to legitimise dynastic power. Finally, it posits that the production of the Nájera frontal fostered the spread of metalwork altar frontals in the western Iberian kingdoms.

Key Words: Altar frontal, Romanesque metalwork, Nájera, Patronage, Stephanie of Pamplone, Ermessenda of Barcelona, *Cloisonné* enamels

L'altar major de l'església de Santa Maria *la Real* de Nájera va ser decorat a mitjan segle XI amb un frontal d'or de grans dimensions, bellament ornat amb imatges repussades i amb abundant aplicació de pedreria i esmalts *cloisonné*. Tot i que va ser destruït a la segona meitat del segle XIV, el coneixem relativament bé gràcies a diverses descripcions antigues que, de seguida, repassarem.

El propòsit d'aquestes pàgines és evidenciar la relació entre aquest frontal navarrès¹ i les taules d'altar metàl·liques que s'elaboraven coetàniament a Catalunya i, en particular, amb el conegut frontal de la catedral de Girona, també auri i també decorat de manera exuberant amb pedres precioses i esmalts. La hipòtesi que es defensarà és que el frontal de Girona va servir d'estímul i de model directe per a la fabricació del de Nájera, tal i com posen de relleu la similitud del format i de materials emprats, així com la mateixa naturalesa de l'objecte. La connexió entre els dos mobles s'explica per l'estreta relació de parentiu que tenien les seves respectives promotores, dues insignes dones de la casa comtal de Barcelona: la reina Estefania de Pamplona i la seva mare, la comtessa Ermessenda.

El frontal de Nájera (i la reina Estefania)

La descripció més coneguda del frontal de Nájera és a la *Corónica general de la orden de San Benito* escrita per fray Antonio de Yepes.² Hi consten els materials de que era feta la taula i la presència tant de figuració en relleu com d'ornaments aplicats. A més, la descripció inclou una còpia de la inscripció llatina que hi havia al marc, en la qual s'identifiquen tant els promotors, particularment la reina Estefania, com l'orfebre que va elaborar-la, que hi és esmentat amb el nom d'Almanius. Val la pena llegir-la completa:

Un frontal grande del altar de nuestra señora, quaxado de planchas de oro de martillo, y en el mucha imaginería de bultos de oro, que estaba guarnecido con catorce piedras preciosas, veynte y quatro granos muy grandes de aljófar, y veinte y tres esmaltes grandes. Començó este rico frontal el Rey don García, y prevenido de la muerte le acabó el Rey don Sancho su hijo, y la Reyna doña Blanca. Tenía un letrero relevado de oro por toda la orla que dezía estas palabras: *Beatae Mariae quam si nesciret, nequis dubitaret certissime sciat, hoc fecit Rex Garsias. Haec Rex piissimus fecit Garsias benignus. Et Stefania me factum, sub honore Mariae scilicet Almanii decus artificis venerandi.*³

¹ Utilitzaré el gentilici "navarrès" per a la caracterització del frontal (i del seu context històric), donada la seva vinculació amb la dinastia pamplonesa i amb un territori, la regió de Nájera, que en l'època que ens ocupa formava part, inequívocament, de l'àmbit polític i cultural de Navarra. Per descomptat, sóc conscient que poc després va entrar a l'òrbita castellana i que, avui, Nájera forma part de la comunitat autònoma de la Rioja.

² És al volum sisè d'aquesta història dels monestirs benedictins hispànics: YEPES 1617: 124-125.

³ Tradueixo (amb alguna llibertat) la inscripció llatina: "[L'església de la] Verge Maria, per si algú no ho sabés, per si algú dubtés del què se sap amb certesa, la va fer el rei Garcia. Això va fer el pietós i bondados rei Garcia. I a mi m'ha fet Estefania, en honor de Maria, per obra del venerable Almanius, glòria dels artífexs".

El fragment ha estat reproduït en nombroses ocasions,⁴ però contra el que se sol pensar, Yepes no va veure directament el frontal, que ja havia desaparegut quan va exercir com a predicador major del monestir de Nájera (1580-1583), sinó que el descriu a partir d'una font secundària.⁵ Sí que es conserva, en canvi, una descripció anterior de la taula realitzada quan aquesta encara es conservava. És en un inventari del tresor monàstic que data de l'any 1324, copiat en un cartulari del segle XVIII. Tot i que no reproduïx la inscripció llatina, sí que confirma les dades de Yepes i hi aporta algun detall interessant:

Et un frontal de oro que está delante del altar de Santa María, con ymágenes todas de oro, et en medio de nro. Señor figurado, et están en el catorse pedras muy nobles, et veinte quatro esmaltes: et mengua y una plancha, et un bastón do está la figura en que fue bañado nro. Señor en la fuente en jordán: et mengua en el un cabo á man siniestra de oro.⁶

Encara, hi ha una tercera descripció del frontal oferta per un altre document del mateix segle XIV: l'acta d'una sentència judicial dictada el 1379 contra l'alcalde reial burgalès Garcí Pedro de Camargo, acusat pel prior de Nájera d'haver robat una part del tresor de l'abadia.⁷ Entre les peces robades hi havia la taula d'or, que és evocada en termes similars als de l'inventari, tot i que a les pedres i els esmalts s'hi afegeixen les perles irregulars o "aljòfars" («veinte e tres granos de aljófar grandes») que després mencionaria també Yepes. Es diu, a més, que els esmalts són «muy grandes e buenos». En el text de la sentència queda palès com els homes de l'alcalde que van sostreure les peces van desmuntar les làmines de metall del moble («desollaron la foja de oro e de plata con que estaba guarnido recobierto el frontal del altar») i cal suposar que s'endugueren també totes les pedres i ornaments.⁸ És a dir: el moble va ser destruït a la segona meitat del segle XIV.

La imatge del frontal que proporcionen els textos és prou completa. El moble, amb ànima de fusta, anava cobert amb làmina d'or i disposava d'abundant decoració repussada. El presidia una figura central de la "Maiestas Domini", i un nombre desconegut d'escenes historiades –entre les quals el Baptisme de Crist– es distribuïen als flancs, en registres horitzontals, formant probablement un cicle cristològic ampli («muchas ymaginería», diu Yepes). L'efecte sumptuari el completaven les 14 pedres precioses encastades, els 23 o 24 esmalts i les 24 perles. Totes les gemmes deuriem anar aplicades als espais de separació de les escenes i potser també al marc extern del frontal. En aquest mateix marc hi havia la inscripció dedicatòria, que estava «por toda la orla», diu Yepes.

⁴ Ja d'antic: MORET 1684: 744; FITA 1895: 186-187.

⁵ El cronista diu haver trobat «una memoria muy grande en el Monasterio, de muchas pieças riquissimas que el Rey y sus hijos dexaron, a esta casa» (YEPES 1617: 124).

⁶ L'inventari va ser transcrit per Antonio de Trueba el 1888, i publicat 26 anys després: TRUEBA 1914: 194. Vegeu també CANTERA 1985: II, 1.172-1.176, doc. 274.

⁷ El document es conserva en un trasllat del 1433: CANTERA 1985: III, 1.378-1.406 (esp. 1.383).

⁸ La referència a la plata deu ser un error, potser perquè també es van robar diverses peces d'argent; el frontal, però, sembla que era completament auri.

La inscripció és veritablement interessant. Els reis pamplonesos, Garcia Sanxes III i Estefania, hi apareixen com a promotors, però l'acció del monarca es relaciona amb l'erecció de l'obra arquitectònica de Santa Maria, mentre que el frontal –que esdevé el subjecte parlant– és atribuït específicament a la comitència d'Estefania: «et Stefania me factum».⁹ A continuació, s'esmenta el nom de l'orfebre al qual va encarregar-se la peça, aquest “venerable Almanius, glòria dels artífexs” a qui es concedeix un reconeixement públic indiscutible.¹⁰ La particular etimologia del nom ha fet pensar des de fa temps que es tractava d'un orfebre estranger, d'origen germànic (“Almanius”, alemany), hipòtesi molt suggeridora que, a més, s'adiu amb les influències nòrdiques que sempre s'han detectat en l'orfebreria peninsular, tant a la regió navarreso-castellana com a la lleonesa.¹¹

Per ara, m'interessa fixar l'atenció en la reina promotora. Vídua des de 1054, Estefania deuria finançar i gestionar l'elaboració de la taula com a empresa personal. Per descomptat, no pot desvincular-se el frontal de la construcció de l'església de Santa Maria, l'edifici original de la qual, substituït més tard per l'actual temple gòtic (fig. 1), va presidir l'època d'apogeu polític de la ciutat de Nájera a mitjans de segle XI. Com a primogènit del rei Sanç el Major, Garcia Sanxes III havia heretat el regne de Pamplona, nucli patrimonial dels amplis territoris controlats pel seu pare, mentre que el seu germanastre Ramir quedava amb el domini sobre l'Aragó (Ramir I), i el seu germà Ferran era fet comte de Castella i després, per matrimoni, rei de Lleó des del 1037 (Ferran I). Garcia Sanxes va reforçar el paper de Nájera en el context navarrès i va residir a la ciutat en diversos períodes, tot convertint-la en una mena de segona capital del regne (CANTERA 2005: 39-72).

El monarca va fundar Santa Maria *la Real*, l'any 1052, com a seu episcopal de la restaurada diòcesi de Calahorra.¹² Es conserva el document fundacional del temple, que inclou una extensa donació reial en béns mobles i en patrimoni territorial (CANTERA 1985: II, 654-663, doc. 10). Aquest document no ens ha arribat en la seva forma primitiva, sinó en diverses còpies posteriors, la més

⁹ És de notar que en la inscripció no s'hi esmenten Sanç IV (primogènit de Garcia Sanxes i Estefania) i la seva esposa «doña Blanca» (nom potser degut a confusió, perquè l'esposa de Sanç es deia Placència –es deia Blanca l'esposa de Sanç III de Castella, el sepulcre de la qual també es conserva a Nájera), dels quals afirma Yepes que havien acabat el moble. El cronista deuria confondre's amb un segon frontal romànic que hi havia a Nájera, aquest sí vinculat a l'acció promotora de la jove parella. De fet, el matrimoni de Sanç no va celebrar-se fins a 1068, quan el frontal que aquí ens ocupa (el d'Estefania) havia d'estar completament acabat i en ús. Yepes també atribueix a Sanç IV una creu-reliquiari d'or, els miracles obrats per la qual explica profusament (YEPES 1617: 125-126)

¹⁰ La qual cosa no és del tot excepcional, perquè el relleu social (i la presència en inscripcions) dels orfèvres medievals va ser sempre notable. Vegeu: LECLERQ-MARX 2000 i 2001.

¹¹ L'origen germànic de l'orfebre ja va ser plantejat per GÓMEZ-MORENO 1934: 32-33. Vegeu també: MORALEJO 1991: 404-405, i més recentment: BANGO 2007: 59, que prova d'identificar aquest “alemany” de Nájera amb un dels dos orfèvres responsables de (i retratats en) l'arca de San Millán de la Cogolla, de noms aparentment germànics segons la inscripció de l'arca: *Engelram magistro et Rodolfo fillo*. Per a les relacions entre la plàstica del segle XI de Navarra i Lleó, vegeu: PRADO-VILAR 2009: 219, n. 55.

¹² Per a la història inicial de l'edifici: CANTERA 1982: 253-274. Quan, trenta anys més tard, Nájera quedà sota l'òrbita castellana, el rei Alfons VI va convertir la catedral en monestir benedictí (1079) i va traslladar la seu episcopal novament a Calahorra (CANTERA 1986).

destacada de les quals –de datació controvertida¹³– es conserva a la Real Academia de la Historia, a Madrid, bellament escrita en un pergami de gran format i amb decoració miniada a l'orla, incloent una imatge tant de Garcia Sanxes com d'Estefania com a donants.¹⁴ Significativament, aquesta acta fundacional va confirmada pels dos germans de Garcia Sanxes, els reis Ferran de Lleó (*Fredinandus rex*) i Ramir d'Aragó (*Ranimirus rex*), així com també per un *Raimundus comes* que podem identificar, sense temor a equivocar-nos, amb el comte Ramon Berenguer I de Barcelona. Aquesta confirmació és un afegit *a posteriori* i no suposa la presència dels tres magnats a Nájera en el moment de redacció de l'acta.¹⁵ Hi anaren, tanmateix, pocs anys més tard.

En el mateix text s'inclouen dos breus documents que també van afegir-se *a posteriori*, tots dos ben datats després de la mort del rei Garcia Sanxes el 1054, a la batalla d'Atapuerca.¹⁶ El primer és un afegit d'Estefania, que agrega el monestir de Santa Coloma –que formava part del seu patrimoni personal– a la dotació catedralícia¹⁷. El segon és una nova confirmació de la dotàlia que signa, ara, el fill i successor de Garcia Sanxes, el rei Sanç IV, juntament amb el seu germà Ramir. Aquesta nova confirmació es diu expressament efectuada durant la consagració de l'església («in sacrationis istius ecclesie»), el dia de sant Pere de l'any 1056, en presència de l'arquebisbe de Narbona i de nombroses personalitats eclesiàstiques locals. La presència de l'il·lustre metropolità pirinenc és prou curiosa i, per rang, deuria haver estat el consagrant del temple. L'arquebisbe narbonès era, aleshores, el català Guifré, fill del comte de Cerdanya.¹⁸

L'arquebisbe deuria formar part del seguici que va acompanyar, a Nájera, al comte barceloní Ramon Berenguer I, que va assistir, doncs, no pas a la fundació de la catedral sinó a la seva consagració, quatre anys després. En aquest acte solemne hi assistiren, de fet, els quatre més grans prínceps que governaven aleshores el nord cristià de la península ibèrica: el jove Sanç IV de Pamplona (que havia heretat el tron del seu pare), els seus oncles Ferran I de Lleó i Ramir I d'Aragó, i el comte barceloní. La presència de tantes corones convertia l'acte en un fenomenal esdeveniment polític panhispànic, jo diria que sense precedents, i fou necessàriament aleshores quan s'afegiren les signatures de confirmació dels dos monarques i del comte a la dotàlia de 1052.

¹³ Se sol considerar una còpia tardana del segle XII (LADERO 2001). Recentment, però, s'ha insistit en una cronologia de mitjan segle XI, en base a l'estil de les seves miniatures (ABENZA 2017: 280).

¹⁴ Per a l'anàlisi del document i de la seva il·lustració, molt deteriorada: ABENZA 2017. La imatge dels donants ha fet pensar si entre els relleus del frontal d'or no hi hauria pogut haver, també, una escena similar, que, de tota manera, les fonts no esmenten pas (SILVA 1988: 447-448).

¹⁵ La confirmació se situa abans de la rúbrica final, de manera que la versió conservada del text és interpolada. Vegeu: CANTERA 2013: 69-70.

¹⁶ Batalla en la qual el rei navarrès s'enfrontava al seu germà Ferran I de Lleó (MARTÍN DUQUE 2005: 31-34).

¹⁷ Estefania en conserva l'usdefruit, i en el seu testament posterior (ca. 1066) el cenobi ocupa també un lloc destacat (CANTERA 1985: II, doc. 18).

¹⁸ Personatge, com se sap, d'enorme dimensió política, tan intrigant com enèrgic. Vegeu: MAGNOU-NORTIER 1974: 463-475 (esp. 472-473).

També es tractava d'una reunió familiar, perquè Ramon Berenguer I era cosí de Sanç IV de Pamplona. Sempre s'ha sabut que la reina Estefania estava vinculada a la nissaga comtal de Barcelona, però la genealogia concreta de la dama no s'ha resolt satisfactòriament fins fa relativament poc, després d'una llarga confusió. Avui es pot assegurar que Estefania era la filla de la comtessa Ermessenda de Barcelona i, per tant, la tia de Ramon Berenguer.¹⁹ Així ho confirmen, fora de tota discussió, dos textos antics el valor dels quals ja va ser posat de relleu per Martí Aurell fa uns anys (AURELL, 1994: 56-58) i que esmenten explícitament la reina: el *Chronicon* d'Ademard de Chabannes (ca. 1030), que evoca un primer matrimoni d'Estefania amb un noble normand anomenat Roger, i la posterior Crònica de Saint-Pierre-le-Vif de Sens (ca. 1125), on es fa Estefania, per error, filla dels comtes barcelonins Berenguer Ramon i Sança (és a dir, se la considera néta d'Ermessenda), però a qui es reconeix casada en segones núpcies amb un “rex hispaniae Garsias”, que només pot ser Garcia Sanxes III.²⁰

El casament va esdevenir-se pels volts de l'any 1040, sembla que a Barcelona mateix²¹. Estefania, per cert, va incorporar al repertori antroponímic de la monarquia pamplonesa els noms dels seus progenitors: una de les seves filles fou anomenada Ermessenda, i un dels seus fills, Ramon.²² La pertinença d'Estefania a la casa de Barcelona justifica sobradament l'assistència del seu nebot el comte Ramon Berenguer I a la consagració catedralícia de Nájera l'any 1056. El més probable és que el frontal d'altar que aquí ens ocupa encara no s'hagués fabricat, perquè –al contrari del que se sol creure– l'ornament litúrgic dels altars gairebé sempre es fabricava amb posterioritat a la seva consagració, la necessitat de la qual era, naturalment, més immediata.

La inscripció del frontal transmesa per Yepes especifica clarament, com hem vist abans, que l'empresa del moble va ser responsabilitat exclusiva d'Estefania, que també va presidir la consagració de la catedral. És raonable pensar que dita consagració, i la reunió política conseqüent, tingué per objectiu estabilitzar la situació política navarresa i la posició del seu jove fill com a monarca, tant davant de dificultats internes amb part de la noblesa com per la

¹⁹ Llargament s'ha pensat que Estefania era filla dels comtes de Foix i només neboda de la comtessa Ermessenda. Com a Estefania “de Foix” se la menciona en la major part de la historiografia tradicional, que sembla que segueix els autors de la *Histoire Générale de Languedoc* (DEVIC, VAISSÈTE 1733: 165). És veritat que en el panteó reial de Nájera una inscripció la proclama també «Doña Estefanía de Fox», però cal recordar que les tombes de Garcia Sanxes i Estefania són en realitat una obra molt tardana, de mitjan segle XVI (BARRÓN 2019). La inscripció sepulcral data exactament de 1556 (i tal vegada l'errònia vinculació de la reina amb la casa llenguadociana es deu al fet que l'última dinastia navarresa independent, abans de la integració a la corona hispànica dels Reis Catòlics, fou la dinastia de Foix.

²⁰ L'origen familiar d'Estefania, així com la primera unió amb el normand Roger (de Tosny), ha estat analitzat minuciosament a: SALAZAR 2007: 853-864. Vegeu també: SETTIPANI 2004: 147-149. En la seva magnífica tesi sobre la promoció femenina als regnes pirinencs, Verònica Abenza manté però, estranyament, la filiació occitana de la monarca (ABENZA 2018).

²¹ Si més no, en un document del cartulari de San Juan de la Peña, el monarca navarrès afirma circumstancialment que havia anat a buscar l'esposa allí: «quando perrexi ad Barcinona pro coniugem meam domna Stefania...» (UBIETO 1963: II, doc. 72). Es conserva, per cert, el document amb les arres, on es diu que Estefania era filla de «comitissa sanctissima» (RODRÍGUEZ DE LAMA 1976: II, 249, doc. 3).

²² L'onomàstica, doncs, confirma també la filiació barcelonina de la reina.

pressió –intermitent, però sensible– de Ferran I de Lleó-Castella, ja responsable de la mort de Garcia Sanxes a Atapuerca (MARTÍN DUQUE 1999: 881-882). La seu catedralícia, elegida, a més, com a panteó funerari, esdevenia un focus de representació del poder navarrès i de la continuïtat de la nissaga governant, i l'abillament mobiliari del seu interior buscava consolidar igualment els espais simbòlics i de representació del llinatge al qual s'havia incorporat la reina Estefania.

L'interès personal de la reina per la catedral es posa de manifest en les enormes donacions patrimonials, i en plata, que li llega testamentàriament uns anys més tard.²³ Però la decisió anterior de promoure la fabricació d'un frontal d'altar d'orfebreria resulta molt particular, sense precedents en l'àmbit navarrès. L'estímul per a la fabricació d'un moble d'aquest tipus, desconegut en aquell entorn, havia de venir de tradicions sumptuàries conegudes per la reina a les seves terres d'origen, els comtats catalans, on el costum de decorar amb riques taules metàl·liques els altars de catedrals i grans esglésies monàstiques estava aleshores en ple apogeu. De fet, l'actuació d'Estefania seguia molt exactament el “programa” de patrocini que la seva mare, la comtessa Ermessenda, havia dut a terme a Girona, on s'havia responsabilitzat de l'erecció d'una nova i resplendent catedral i havia finançat un majestuós frontal d'or per al seu altar major.²⁴

El frontal de Girona (i la comtessa Ermessenda)

Abans d'esposar-se amb Garcia Sanxes i de traslladar-se a Nájera, necessàriament Estefania havia d'haver conegut l'auge de la fabricació de taules d'altar de metall als comtats catalans. El fenomen fou ben notori: deixant de banda un parell de mobles més antics, de principis de segle x (a la catedral d'Elna i al monestir de Ripoll), durant el segle xi es dotaren de taules d'altar les catedrals de Girona (1038), Vic (ca. 1049), la Seu d'Urgell (1051) i Barcelona (ca. 1080), i les esglésies abacials de Sant Cugat del Vallès (1007), Santa Maria de Ripoll (sis taules entre 1008 i 1046) i Sant Sadurní de Tavèrnoles (ca. 1040), entre moltes d'altres.²⁵

Hom no pot dubtar, en particular, que Estefania va ser testimoni directe de la promoció del frontal de la catedral de Girona. La ciutat, capital de l'homònim comtat –secularment lligat al de Barcelona–, va ser sempre la residència preferida de la comtessa Ermessenda, llargament vídua, que de fet hi va promocionar com a bisbe el seu jove germà Pere Roger i que no només va dirigir la construcció del nou temple catedralici sinó que va elegir-lo també com a espai de sepultura.²⁶

²³ Per al testament, vegeu nota 17.

²⁴ La correspondència entre els dos frontals ha estat posada de relleu en ocasions, però sense advertir l'estret parentiu entre les respectives promotores. Vegeu: ABENZA 2017: 295-297.

²⁵ Les dates indiquen només l'esment documental de les taules, encara que aquestes es fessin més endavant. Vegeu el recompte clàssic de documents a: GUDIOL 1929: 26-33 i SUBÍAS GALTER 1947-1951: I, 373-382. Una actualització recent, amb algunes novetats i la revisió de certes interpretacions errònies: DURAN-PORTA, 2015: I, 257-306.

²⁶ Ermessenda s'enterrà al pòrtic de la catedral. El sepulcre primitiu, de fusta, va descobrir-se l'any 1982 dins un sarcòfag del segle xiv a l'interior de l'actual temple gòtic (ROURA 1985: 69-73).

Quan la seu gironina va ser consagrada, l'any 1038, Ermessenda va rubricar-ne la dotalia tot afegint-hi una sensacional donació de 300 unces d'or «ad auream construendam tabulam».²⁷ Era una quantitat enorme de metall, que indica l'interès de la comtessa en l'elaboració del moble. Una vegada iniciada l'empresa, a aquest fons inicial sembla que se li va sumar una segona aportació pecuniària important, que cal atribuir a una altra comtessa vídua, Guisla de Lluçà, la nora d'Ermessenda (i cunyada d'Estefania de Nájera).²⁸ Quan, a principis de segle XI, durant la Guerra del Francès, aquest espectacular frontal va ser desmuntat i fos el metall que el cobria, se sap que van obtenir-se'n 400 unces d'or, cosa que permet justificar aquesta segona dotació material de pes.²⁹ De fet, la intervenció de Guisla no és reportada per cap document antic, però en canvi les descripcions del frontal que coneixem consignen sempre la presència d'un retrat femení elaborat en esmalt a la part inferior de la taula, amb una inscripció inequívoca que identifica la figura representada i el seu rol de comitent: «Gisla comitissa me fieri iussit».

Guisla i Ermessenda van estar sempre en bones relacions. Guisla era filla d'un dels principals consellers d'Ermessenda, Sunifred de Lluçà, i havia estat la segona esposa de Berenguer Ramon I, el fill d'Ermessenda. En certa manera, la seva vida estigué marcada per la política matrimonial. En quedar vídua, l'any 1035, se li atorgà el títol de comtessa d'Osona (junt amb el seu fill Guillem), però uns anys després va ser novament casada amb el vescomte Udaldar II de Barcelona³⁰. Aquest segon matrimoni és rellevant per precisar la data de realització del frontal de Girona, perquè en la inscripció que identifica el seu retrat es reconeix a Guisla com a *comitissa*, i per tant l'execució de l'esmalt ha de ser anterior a les esposalles amb Udaldar, a partir de les quals Guisla deixa d'intitular-se així en la documentació. Per desgràcia, la data del casament no es coneix, però Guisla apareix com a vescomtessa ja en un diploma del 1045, any que cal considerar, doncs, com a data "ante quem" per a la realització de l'esmalt i, en termes generals, també per a la fabricació completa del moble.³¹ Així doncs, el frontal de Girona va fer-se entre 1038 (donació d'Ermessenda) i 1045, un marc temporal que coincideix, precisament, amb la celebració del matrimoni d'Estefania i Garcia Sanxes a Barcelona pels volts de 1040.

Tot i la seva desaparició, coneixem prou bé com era la taula gironina, de la qual tenim notícies abundants i almenys tres descripcions de cert detall, que no deixen mai d'insistir en la ingent

²⁷ L'acta de consagració s'ha publicat en nombroses ocasions, i.e. ORDEIG 1993-2004: II, doc. 160.

²⁸ També és possible, certament, que Guisla de Lluçà participés ja d'inici en l'empresa del frontal, com proposa ABENZA 2018: 316-324.

²⁹ La destrucció del frontal s'esmenta en una relació de l'ocupació francesa de Girona escrita per un argenter local anomenat Miquel Feu i Balmes, que reporta amb precisió com «se fongué lo Palit de or de la Catedral, pes quatre sentas onssas: or molt bo» (MIRAMBELL 1959: 205-206).

³⁰ La unió segellava la concòrdia entre els llinatges comtal i vescomtal barcelonins, després d'anys d'enemistat i baralles. Vegeu: RUIZ DOMÉNEC 2006: 108-112.

³¹ En el testament del noble gironí Bernat Ermengol, del 1048, s'esmenta un llegat de dues unces d'or fet expressament per la taula («ad opera tabulae aurae»), que podria correspondre amb l'acabament d'algun element puntual, o potser a una primera reforma o embelliment del moble (FELIU, SALRACH 1999: II, 714-717). Per descomptat, els mobles i els objectes metàl·lics eren tot sovint objecte de modificacions i restauracions, i a Girona mateix hi ha noves deixes en aquest sentit per al frontal d'altar als anys 1118, 1132 i 1164 (DURAN-PORTA 2015: I, 277).

quantitat de pedres precioses que tenia encastades. La descripció més antiga forma part d'un inventari de béns catedralicis redactat l'any 1511, que va publicar Jaime Marqués el 1959.³² S'hi descriu el frontal tot fent referència minuciosa a les gemmes, i es diu molt poc del contingut de la figuració repussada al metall. Si més no, el text revela que el programa iconogràfic se centrava en el Nou Testament («sculptum misteri Novi Testamenti») i el presidia una figura central de la Mare de Déu amb el Nen («Virginis Marie tenentis Filium suis in brachiis»). Esmenta també la presència del medalló esmaltat amb el retrat de la figura femenina («cum imagina mulieris») i de la inscripció on s'identificava la comtessa Guisla.³³

La segona descripció rellevant del moble la proporciona, al segle XVII, Roig i Jalpí en el seu *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona* (ROIG I JALPÍ 1678: 208-209). Ofereix algunes dades noves, com que les escenes historiades anaven en marcs quadrangulars de petites dimensions («del tamaño de un azulejo»), però altre cop els temes representat són al·ludits amb desgana («tanta variedad de relieves, imagines de Santos, representación de misterios»). De fet, la descripció se centra en la pedreria i en les incrustacions, i s'hi subratlla la presència de camafeus i entalles romanes.

També la tercera descripció, de Jaime Villanueva, registra els encastos de pedres antigues, però aprofundeix, per fi, en alguns altres aspectes interessants.³⁴ Villanueva va veure encara el frontal “in situ” l'any 1807, just abans que el desmuntessin les tropes franceses. Informa que «está dividido en treinta y dos cuadros, que representan de relieve varios pasages de la vida del Salvador, cuyo centro ocupa un óvalo con una imágen de nuestra Señora», i consigna també la presència de l'esmalt amb la imatge de la comtessa Guisla. També esmenta quatre esmalts més, amb els símbols del Tetramorf «con sus respectivos lemas», una aportació interessant perquè contradiu l'inventari del 1511, que esmentava només un «esmaltum màgnum» amb els símbols dels Evangelistes, i no pas quatre esmalts distints.³⁵ Villanueva copia un dels lemes que acompanyaven les figures («More volans aquilae verbo petit astra Johannes»), que és un conegut vers del *Carmen Paschale* de Seduli.³⁶

Gràcies a aquestes descripcions, podem fer-nos una composició relativament exacta de com era el frontal de Girona, composició que ja va recrear visualment Jaime Marqués en el seu estudi

³² Dins d'un primer, i encara fonamental, estudi sobre la taula gironina (MARQUÉS 1959: 213-231).

³³ La inscripció deuria envoltar l'esmalt, junt amb quatre gemmes que es descriuen també “in circuitu”, és a dir formant un cercle.

³⁴ Vegeu la completa descripció de la taula a: VILLANUEVA 1850: 180-182.

³⁵ Villanueva sol ser força fiable, i la presència de quatre peces diferents és habitual en la representació del Tetramorf en les taules d'altar conservades (*i.e.* frontal d'Aquisgrà, segle IX).

³⁶ «Volant així com l'àguila, amb el verb assoleix, Joan, els astres» (trad. autor). L'ús dels quatre versos que Seduli dedica als evangelistes és comú en la tradició plàstica occidental des d'època carolíngia, especialment –com és lògic– en la il·luminació d'evangelis (FAVREAU 1993). No són infreqüents en la pintura mural catalana (San Martí de Fenollar, Santa Maria de Mur) i apareixen també, per exemple, al *Beatus de Torí*, manuscrit copiat al “scriptorium” de Girona pels volts de 1100 (ORRIOLS 1999: 203-204), fet que demostra l'ús d'aquest text en l'entorn catedralic de la ciutat.

de la taula (fig. 2). La superfície daurada estava organitzada en 32 escenes, quantitat insòlita d'imatges en un moble d'aquest tipus, sense cap paral·lel conegut. Les incomptables gemmes encastades deurien situar-se tant al marc extern com en les «fajas divisorias» que separaven les escenes, en les quals hi havia també «bellas grecas y arabescos» (VILLANUEVA 1850: 181).

Tant el format compositiu com, especialment, la combinació de materials i tècniques, vinculen la taula de Girona amb el frontal de Nájera. També amb un altre frontal auri català de característiques similars, el de l'altar major de Santa Maria de Ripoll. Se sol suposar que aquesta taula ripollesa estava ja instal·lada en la consagració del temple abacial de l'any 1032, però només és segur que estava feta el 1047, quan se l'esmenta en un inventari del tresor monàstic redactat a la mort del bisbe-abat Oliba; se'l descriu, concisament, en termes prou similars als de la taula de Girona (i als de la de Nájera): «tabulam coopertam auro cum lapidibus et esmaltis XVI».³⁷

Els mobles de Girona i Ripoll deurien ser, doncs, similars i, en tot cas, responien a objectius litúrgics paral·lels i al mateix procediment de representació del poder aristocràtic a través de la *liberalitas* sumptuària. Naturalment, hem de suposar que el frontal de Ripoll va ser finançat per la família comtal cerdana-besaluena (a la qual pertanyia Oliba), que senyorejava el monestir. Juntament amb el frontal de Nájera, formen una tríada de mobles d'especial luxe que comparteixen bona part dels seus trets característics: elaborats amb or, amb figuració repussada, quantitats ingents de pedreria aplicada i, per últim, l'afegit dels esmalts (és a dir, per a ser exactes: de plaques esmaltades clavades a la superfície). Això darrer els particularitza especialment, i és un assumpte que cal analitzar amb atenció.

D'entrada, cal dir que es tracta sempre d'esmalts alveolats o “cloisonné”, segons la vigorosa tradició d'origen carolíngi que, a l'Europa de principis de segle XI, vivia una època d'apogeu.³⁸ Aparentment, tant al frontal de Ripoll com al de Nájera els esmalts havien de ser de tipus decoratiu, a base de motius geomètrics o potser vagament vegetals,³⁹ mentre que, com hem vist, al de Girona disposaven de representacions figuratives.

L'orfebreria europea d'època carolíngia i otònida proporciona nombrosos exemples d'aquest tipus d'esmalts, tant de petites plaques ornamentals⁴⁰ com d'esmalts figuratius més grossos i exuberants.⁴¹ D'entre aquests últims, el que conté una representació com a donants de l'abadessa

³⁷ L'inventari es conserva (amb cinc inventaris més) en copia del segle XVIII. Els esmalts reportats augmenten fins a 24 en un inventari posterior, del 1066. Vegeu: JUNYENT 1933: 221-222.

³⁸ Una monografia recent sobre l'esmalteria d'època otònida i sàlica: ECKENFELS-KUNST 2008.

³⁹ Cap font indica que tinguessin motius figurats, malgrat que s'ha suggerit aquesta possibilitat per al frontal de Nájera (ABENZA 2018: 303-304). El nombre de peces, que ronda la vintena en tots dos casos, fa suposar que eren plaques relativament petites (malgrat que dels esmalts de Nájera es diu el 1379 que eren «muy grandes e buenos»: (CANTERA 1985: III, 1.383) i, almenys en principi, hi fa difícil la presència de figuració.

⁴⁰ Com els de les creus de la reina Gisela d'Hongria, de cap al 1006 (HEYM 2008: 218-223), o del tresor de Sant Servaci de Maastrich, ja del segon quart de segle XI (KOLDEWEJI 2008: 198-203).

⁴¹ De cronologia posterior a l'any 1000 destaquen, per exemple, els de dues grans enquadernacions nord-italianes: l'Evangelari d'Ariberto da Intimiani (MAGGIONI 2007: 271-273) i l'anomenada *Pace* de Chiavenna (MAGGIONI 2011: 32-38)

Matilde d'Essen i el seu germà el duc Otto a l'anomenada "creu de Matilde i Otto" (fig. 3) pot evocar, ni que sigui llunyanament, el medalló amb el retrat de Guisla del frontal de Girona.⁴²

Els esmalts "cloisonné" són, en canvi, pràcticament desconeguts en la tradició hispànica altmedieval, més encara si descartem els que decoren algunes obres asturianes, que cal considerar importacions septentrionals.⁴³ En conseqüència, la presència d'esmalts a les taules catalanes i al frontal de Nájera permet especular sobre la introducció dels coneixements tècnics necessaris per a la creació d'esmalts al sud dels Pirineus poc després de l'any 1000. En aquest sentit, és suggestiu –si bé impossible de demostrar– plantejar la possible arribada d'algun especialista nòrdic a l'àrea catalana, on la magnitud de la producció documentada a Ripoll i a Girona⁴⁴ permet especular sobre la instal·lació d'un taller amb alta capacitat productiva i amb prou recursos tècnics per a elaborar, no només esmalts decoratius, sinó també figurats, com els del frontal de Girona; la inscripció identificant la imatge amb la comtessa Guisla advoca, certament, per una obra feta "ex professo" per a la taula gironina (DURAN-PORTA 2017: 242-243).

El fet que l'artífex responsable del frontal de Nájera fos, possiblement, germànic ("Almanius"), posa en paral·lel els dos contextos geogràfics i obre la porta fins i tot a considerar un hipotètic moviment d'artífexs des dels comtats catalans, en base a les necessitats de, i gràcies als recursos econòmics i logístics esmerçats per, la mateixa reina Estefania i el seu entorn cortesà. Fet i fet, els contactes de les arts sumptuàries hispàniques amb la tradició germànica s'han posat de relleu en diverses ocasions,⁴⁵ i dins aquest context de recepció d'influxos nord-europeus podria igualment considerar-se l'aparició de l'esmalt *cloisonné*. Sigui com sigui, aquesta és una qüestió de llarg abast que caldrà tractar més detingudament, en el futur.

El paper dels promotors en la difusió dels frontals d'altar

En realitat, aquí m'interessa menys indagar en la identitat o la procedència dels artífexs i més en el paper dels seus promotors (promotores) en la difusió del mobiliari d'altar de metall als regnes occidentals de la península ibèrica. Que una primera via de penetració d'aquest mobiliari partís de l'àrea catalana resulta perfectament lògic, donada la pertinença dels comtats al món cultural franc i, és clar, als usos litúrgics romans. Nogensmenys, és precisament dins d'aquesta tradició litúrgica, difosa per l'acció unificadora dels carolingis, que s'havia estès a escala europea el costum de decorar els altars de les esglésies amb riques taules de metall, tot incorporant-hi, a més, amplis repertoris iconogràfics figuratius.⁴⁶

⁴² Per la creu d'Essen: BEUCKER, FALK 2008: 177-180.

⁴³ Hi ha alguns esmalts en peces sumptuàries d'òrbita asturiana (arqueta de les Àgates, creus de la Victòria i de Santiago), però segurament es tracta d'esmalts d'importació, arribats del nord (SCHLUNK 1950: 105-110).

⁴⁴ No només els frontals auris són decorats amb esmalts, també alguns altres objectes tant a Ripoll (la creu i el calze de l'altar major) (JUNYENT 1933: 221-223), com a Girona (una creu d'altar) (SUREDA, VERDAGUER 2020: 30-32).

⁴⁵ De manera general: LASKO 1999: 252-264. Vegeu també n. 10.

⁴⁶ L'anàlisi de l'ús dels frontals en el marc litúrgic romà no pot ser abordat en aquestes pàgines, però relacionar

La revisió de les dades conegudes del frontal de Nájera i la inequívoca responsabilitat de la reina Estefania en la seva promoció ens interroguen sobre el model de patrocini seguit per la monarca. Aquest model s'inspira en les actuacions de comitència seguides per la seva mare, la comtessa Ermessenda, a Catalunya. Totes dues dames, precoçment vídues, es preocupen de la construcció d'una gran catedral que s'erigeix com a centre espiritual dels territoris que queden més especialment sota el seu govern, i també com a símbol polític de la continuïtat d'un poder dinàstic que exerceixen elles de manera més o menys directa, no sempre amb la complicitat dels seus parents mascles. Aprofundint en la dimensió simbòlica, la fabricació de magnífics mobles litúrgics per a l'ornat dels altars majors d'aquestes catedrals reflecteix el compromís de les dues dames amb la capacitat de representació ideològica de les taules d'altar, i també amb el seu valor com a elements de recepció i projecció de la memòria dels seus llinatges. Tot plegat, enrobustint el seu paper polític en moments conflictius, provocats a Catalunya per les violències nobiliàries que buscaven crear nous espais de poder aristocràtic feudal, i a Navarra pels conflictes amb el poderós veí lleonès, que involucren àmpliament la noblesa de la frontera occidental del regne.

La reina Estefania reproduïx, fil per randa, els interessos i els procediments de la seva mare en la promoció sumptuària, i concentra també, com ella, aquests interessos en la fabricació d'un frontal d'altar de metall. Un tipus de moble desconegut al territori navarrès però que a l'àrea catalana –fermament connectada, com deia abans, amb la tradició carolíngia i la litúrgia romana– s'havia convertit en un element central de l'ornament eclesiàstic monumental a partir de l'any 1000. L'elecció d'aquest moble per a l'altar de la seu de Nájera no només reflecteix els orígens familiars de la reina pamplonesa sinó que particularitza la seva actuació com a promotora artística, tot accentuant el seu caràcter com a veritable i personal “autora” de l'obra, en el sentit medieval del terme. Les diferències entre els frontals promoguts per mare i filla existeixen, però són circumstancials (difereixen la figura central, els motius esmaltats, la quantitat de gemmes –amb la inclusió de les perles a la taula najerense– o la presència/absència d'inscripció), mentre que els procediments tècnics i els objectius estètics i simbòlics de les taules són, en canvi, notablement similars.⁴⁷ Els frontals decoren l'altar major de dues seus episcopals que quedaven sota patrocini explícit de les dues dames, i són testimoni, tots dos, de la seva voluntat memorial i del seu interès en el reforçament simbòlic dels seus espais de representació en l'àmbit religiós, espais que, certament, s'utilitzen per a reforçar la seva pròpia posició política.

L'actuació d'Estefania introdueix al context navarrès un moble litúrgic desconegut fins aleshores: la taula de metall. De fet, no només a Navarra sinó en tot el nord de la península ibèrica no conec

la seva difusió peninsular amb la substitució dels antics usos litúrgics hispànics resulta, d'entrada, convincent. El fenomen podria ser paral·lel, per exemple, a la difusió de la figura del Crucificat que trenca amb l'aniconisme tradicional de les creus d'altar hispàniques (SANSTERRE, HENRIET 2009: 56-57).

⁴⁷ Naturalment, com que cap de les taules s'ha conservat no podem analitzar si també compartien l'estil de la figuració, cosa que permetria aprofundir també en la qüestió de l'autoria.

cap rastre anterior de l'ús de frontals d'orfebreria per a la decoració i l'atribució de significats simbòlics als altars eclesiàstics.⁴⁸ El frontal de Nájera és el més antic dels frontals documentats als regnes hispànics occidentals, i això permet considerar-lo com un estímul fonamental –no necessàriament l'únic– per a la difusió peninsular d'aquest tipus de mobles de luxe. En aquest sentit, bé podrien haver-se inspirat en ell alguns frontals lleugerament posteriors, i molt especialment la taula també àuria (i també decorada amb esmalts) oferta l'any 1063 a Sant Isidor de Lleó pels monarques Ferran I, el cunyat d'Estefania, i Sança.⁴⁹

Tot plegat, això permet imaginar una via de penetració d'aquesta tipologia mobiliària a la península, partint dels Pirineus i en direcció occidental. No es tracta pas, per descomptat, de vincular totes les taules d'orfebreria conegudes en territori hispànic amb aquesta via catalano-navarresa.⁵⁰ Tanmateix, la rotunditat de les similituds materials i la relació sempre molt estreta entre els promotors d'algunes d'aquestes taules sí que permet assegurar que un dels camins, segurament el primer, per al coneixement i la difusió dels frontals d'altar a la península ibèrica va ser vehiculat a través dels comtats catalans.

⁴⁸ No crec pas que els tres «frontales vermiculos exauratos» donats pel rei Ordoni II a la catedral de Santiago de Compostel·la l'any 911 fossin taules de metall, com es pretén sovint (CASTIÑEIRAS, NODAR 2010: 613). Molt més probablement, es tractava de frontals de tela vermella («vermiculos») brodats amb fil d'or («exauratos»), similars, per exemple, al frontal «vermiculo cum cruce de argento filo» esmentat –entre molts altres teixits– en un document del 938 copiat al *Tumbo* de Celanova (ANDRADE 1995: I, doc. 4). A Compostel·la sí que s'hi documenta una taula d'or, probablement encara del segle XI (i, en tot cas, anterior al cèlebre frontal de Gelmírez, datat cap a 1105-1106), que va ser desballestada el 1118, segons explica la *Historia Compostellana* (II, 4) (ed. FALQUÉ, 1988: 303-306).

⁴⁹ La taula s'esmenta –entre molts altres objectes sumptuaris, alguns dels quals també, significativament, decorats amb esmalts– en la famosa acta de donació reial del 1063, que probablement és un fals de mitjan segle XII, elaborat a partir de materials autèntics. Vegeu: MARTÍN LÓPEZ 2007: II, 513-539.

⁵⁰ Per exemple, no sembla que hi estigui vinculat el frontal de Gelmírez de la catedral de Compostel·la (vegeu nota 54), les descripcions del qual no consignen presència de pedres precioses ni d'esmalts aplicats. Vegeu: CASTIÑEIRAS, NODAR 2010: 607-621.

BIBLIOGRAFIA

ABENZA, Verónica, 2017. “Mujeres y artistas, ¿Un género subestimado?”, *Entre la letra y el pincel. Leyenda, identidad y estatus*, M. Castiñeiras (ed.), Almería, Círculo Rojo: 280-291
—2018. *Ego Regina: Patronazgo y promoción artística femenina en Aragón, Navarra y Cataluña (1000-1200)*, Tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona

ANDRADE, José Miguel de (ed.), 1995. *O Tombo de Celanova: estudio introductorio, edición e índices (ss. IX-XI)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega

AURELL, Martin, 1994. *Les noces du comte. Mariage et pouvoir en Catalogne (785-1285)*, París, Publications de la Sorbonne.

BANGO, Isidro G., 2007. *Emiliano, un santo en la España visigoda y el arca románica de sus reliquias*, San Millán de la Cogolla, Fundación San Millán de la Cogolla

BARRÓN, Aurelio, 2018. “La galilea y el panteón real de Nájera: Juan Martínez de Mutio, Alonso Gallego y Arnao de Bruselas”, *BSAA arte*, 84: 85-124

BEUCKERS, Klaus Gereon, FALK, Birgitta, 2008. “Cruz de Otto y Mathilde”, *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, C. García de Castro Valdés (ed.), Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias – KRK Ediciones: 177-180.

CANTERA, Margarita, 1982. “Santa María la Real de Nájera: fundación y primeros tiempos”, *En la España medieval*, 2: 253-274.

—1985. *Santa María la real de Nájera. Siglos X-XIV*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid

—1986. “Santa María la Real de Nájera: un monasterio cluniacense”, *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, Logroño, Colegio Universitario de La Rioja: I, 379-388.

—2005, “La ciudad de Nájera en tiempos del Rey García”, *García Sánchez III ‘el de Nájera’, un rey y un reino en la Europa del siglo XI (XV Semana de Estudios Medievales)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos: 39-72.

—2013, “Falsificación de documentación monástica en la Edad Media: Santa María de Nájera”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*: 26, 69-70.

CASTIÑEIRAS, Manuel, NODAR, Victoriano R., 2010. “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro”, *Compostellanum*, LV, 3/4: 575-640.

DEVIC, Claude, VAISSÈTE, Joséph, 1733. *Histoire Général du Languedoc, tome II*, París, Jacques Vincent

DURAN-PORTA, Joan, 2015. *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250)*, Tesi doctoral inèdita, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona

—2017. “Els orfegres a la Catalunya plenomedieval”, *Entre la letra y el pincel. Leyenda, identidad y estatus*, M. Castiñeiras (ed.), Almería, Círculo Rojo: 239-247

ECKENFELS-KUNST, Sybille, 2008. *Goldemails: untersuchungen zu ottonischen und frühsalischen goldzellenschmelzen*, Berlín, Pro Business

FALQUÉ, Emma (ed.), 1988. *Historia Compostellana*, Turnhout, (Corpus Christianorum Continuatio mediaevalis, LXX), Brepols

FAVREAU, Robert, 1993. “Épigraphie et miniatures [Les vers de Sedulius et les évangélistes]”, *Journal des savants*: 63-87

FELIU, Gaspar, SALRACH, Josep Maria (dirs.), 1999. *Els pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona de Ramon Borrell a Ramon Berenguer I*, Barcelona, Fundació Noguera

FITA, Fidel, 1895. “Santa María la Real de Nájera. Estudio crítico”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 26: 186-187

GÓMEZ-MORENO, Manuel, 1934. *El arte románico español: esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos

GUDIOL, Josep, 1929. *Els Primitius, segona part: La pintura sobre fusta*, Barcelona, (La pintura mig-aval catalana), Sa. Babra

HEYM, Stefan, 2008. “Cruz de la reina Gisela. Regensburg”, *Signum Salutis. Cruces de orfebreria de los siglos v al XII*, C. García de Castro Valdés (ed.), Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias – KRK Ediciones: 218-223

JUNYENT, Eduard, 1933. “Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll”, *Analecta sacra tarraconensia*, 9: 222-223

KOLDEWEIJ, Jos, 2008. “Cruz pectoral de San Servatius, Maastricht”, C. García de Castro Valdés (ed.), *Signum Salutis. Cruces de orfebreria de los siglos v al XII*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias – KRK Ediciones: 198-203.

LASKO, Peter, 1999 (1971). *Arte sacro, 800-1200*, Madrid, Cátedra

LADERO, Miguel Ángel, 2001. “Documento de fundación del Monasterio de Santa María de Nájera”, *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia - Patrimonio Nacional: 324

LECLERCQ-MARX, Jacqueline, 2000. “Les signatures d’orfèvres au Moyen Âge. Entre sociologie, théologie et histoire”, *Mélanges offerts à Michel Hanotiau*, Brusel-les, Bruylant: 89-112
—2001. “Signatures iconiques et graphiques d’orfèvres dans le Haut Moyen Âge. Une première approche”, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVII, 143: 1-16

MAGGIONI, Chiara, 2007. “Fulgeat Ecclesie: le committenze orafe di Ariberto”, *Ariberto da Intimiano: fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Milà, Silvana: 271-273
—2011. “L’evangelario erratico ora a Chiavenna”, *Il nuovo Evangelario Ambrosiano e capolavori antichi. La bellezza nella Parola*, Cinisello Balsamo, Silvana 2011, 32-38

MAGNOU-NORTIER, Élisabeth, 1974. *La Société laïque et l’Église dans la province ecclésiastique de Narbonne: zone cispyrénéenne, de la fin du VIII^e à la fin du XI^e siècle*, Tolosa de Llenguadoc, Publications de l’Université de Toulouse-Le Mirail

MARQUÉS, Jaime, 1959. “El frontal de oro de la seo de Gerona”, *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 13: 213-231

MARTÍN DUQUE, Ángel, 2002. “Vasconia en la Alta Edad Media. Somera aproximación histórica”, *Príncipe de Viana*, 63, 227: 871-908
—2005. “Don García Sánchez III ‘El de Nájera’, biografía de un reinado”, *García Sánchez III ‘el de Nájera’: un rey y un reino en la Europa del siglo XI (XV Semana de Estudios Medievales de Nájera)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos: 31-34

MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación, 2007. “Un documento de Fernando I de 1063: ¿Falso diplomático?”, *Monarquía y sociedad en el reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro: II, 513-539

MIRAMBELL, Enric, 1959. “Un relato popular de defensa y ocupación de Gerona durante la guerra de la Independencia”, *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 13: 205-206

MORALEJO, Serafín, 1991. “Almanio”, *Enciclopedia dell’Arte Medievale, tom. I*, Roma, Treccani: 404-405

MORET, Joseph de, 1766 (1684). *Annales del Reyno de Navarra, tomo I*, Pamplona, Pascual Ibañez

ORDEIG, Ramon, 1993-2004, *Les dotalies de les esglésies de Catalunya: segles IX-XII, vol. 2*, Vic, Estudis històrics

ORRIOLS, Anna, 1999. *Il·lustració de manuscrits a Girona en època romànica*, Tesi doctoral inèdita, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona

PRADO-VILAR, Francisco, 2009. “*Lacrimae rerum*. San Isidoro de León y la memoria del padre”, *Goya*, 328: 195-221

ROIG I JALPÍ, Joan Gaspar, 1678. *Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona*, Barcelona, Iacinto Andreu

ROURA, Gabriel, 1985. “La sepultura de la comtessa Ermessenda”, *Revista de Girona*, 112: 69-73

RUIZ DOMÉNEC, José Enrique, 2006. *Quan els vescomtes de Barcelona eren*, Barcelona, Fundació Noguera

SALAZAR Y ACHA, Jaime, 2007. “Nuevos datos para la identificación familiar de la reina Estefanía de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 242: 853-864

SCHLUNK, Helmut, 1950. “The Crosses of Oviedo: A Contribution to the History of Jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries”, *The Art Bulletin*, 32/2: 105-110

SETTIPANI, Christian, 2004. *La Noblesse du Midi Carolingien, Études sur quelques grandes familles d'Aquitaine et du Languedoc, du IXe au XIe siècles*, Oxford, Prosopographica et genealogica.

SILVA, Soledad de, 1988. “Iconografía del donante en el arte navarro medieval”, *Príncipe de Viana. Anejo*, 11: 445-457

SUBÍAS GALTER, Joan, 1947-1951. “Els Pal·lis. Or i argent a l'orfebreria romànica catalana”, *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: I, 373-382

SUREDA, Marc, VERDAGUER, Judit, en premsa. *El tresor ocult. La creu de Sant Joan de les Abadesses*, Museu Episcopal de Vic

TRUEBA, Antonio de, 1914. “El Tesoro de Santa María de Nájera”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 5: 194

UBIETO, Antonio, 1963. *Cartulario de San Juan de la Peña*, Valencia, Anubar

VILLANUEVA, Jaime, 1850. *Viage literario á las iglesias de España, tomo XII: Viage á Urgel y á Gerona*, Madrid, Real Academia de la Historia

YEPES, Antonio de, 1617. *Corónica general de la orden de San Benito, tomo VI*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba



Fig.1 Església gòtica de Santa María la Real de Nájera (autor: Joan Duran-Porta)

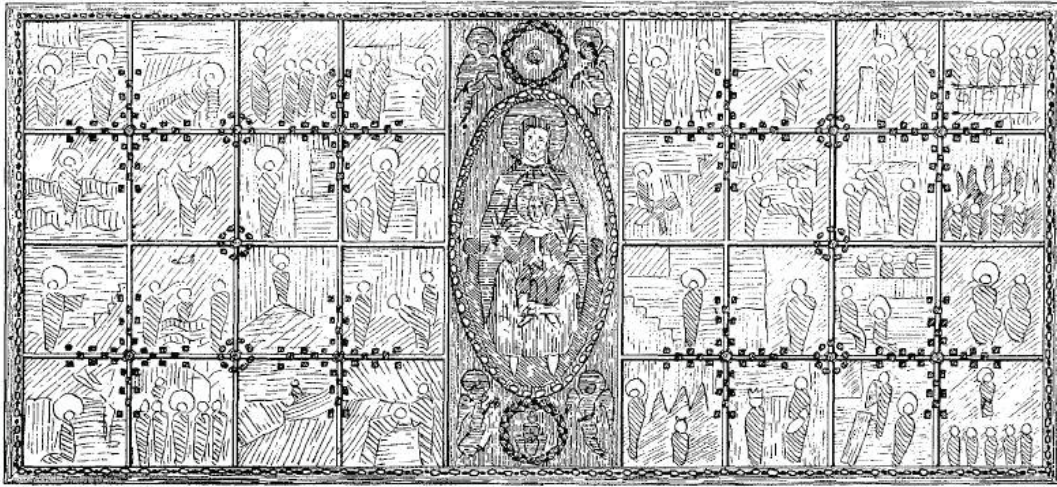


Fig.2 Frontal de Girona: composició a partir de les dades de l'inventari de 1511, segons Jaime Marqués (dibuix de Ginés Baltrons). Font: Marqués 1959, s.p.



Fig.3 Esmalt de la “creu de Matilde i Otto” (finals de s. X). Font: Wikipedia (Public Domain).