



Modelli e artigiani lombardi nel dibattito storiografico sulla scultura romanica catalana

Immaculada Lorés Otzet

Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Catalans

imma.lores@udl.cat

ORCID 0000-0001-6388-4526

Lombard Models and Craftsmen in the Historiographical Debate on Catalan Romanesque Sculpture

The Lombard models and craftsmen are of particular significance in the literature on 11th-century Catalan Romanesque architecture. However, references to Lombardy are limited to specific cases when analysing the 12th century, particularly in relation to sculpture. The main objective of this paper is to present how Lombard models and artisans have been considered in the historiographical debate, especially in the Seu d'Urgell, the Ripoll façade and the Seu Vella de Lleida, in the latter case already in the early decades of the 13th century.

Keywords: Sculpture; Catalan Romanesque; Historiography; Lombard models; Lombard craftsmen.

How to cite: Immaculada Lorés Otzet, *Modelli e artigiani lombardi nel dibattito storiografico sulla scultura romanica catalana*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 219-238.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29284

© 2026 | Immaculada Lorés Otzet



A partire da Josep Puig i Cadafalch, la Lombardia occupa un posto di rilievo nella storiografia dell'arte romanica catalana, in particolare nel capitolo dedicato all'architettura dell'XI secolo. Le teorie di Puig furono sviluppate in diverse pubblicazioni, in particolare nell'opera *L'arquitectura romànica catalana*, pubblicata tra il 1909 e il 1918¹, e il suo punto di vista fu esteso all'architettura dell'Europa meridionale attraverso due opere fondamentali². Le teorie di Puig i Cadafalch, influenzate da una prospettiva ideologica e politica³, hanno avuto un impatto significativo sulla storiografia dell'arte romanica catalana dell'XI secolo, soprattutto in relazione all'architettura, e hanno dato origine al termine «romanico lombardo». Dal punto di vista della divulgazione del patrimonio, ancora oggi i visitatori di un monumento vengono informati, attraverso opuscoli esplicativi o guide, che si tratta di un edificio in stile «romanico lombardo», considerandolo un valore aggiunto. Per capire quanto fosse rilevante la «questione lombarda» per la storiografia sull'architettura romanica catalana dell'XI secolo, e per l'idea che costruttori provenienti dal nord Italia fossero arrivati nei territori delle contee catalane a partire dall'inizio dell'XI secolo, basta ricordare il convegno organizzato dal MNAC nel 2005 sui *magistri comacini* e l'architettura romanica in Catalogna, pubblicato nel 2010⁴.

Nello stesso periodo, due pubblicazioni di Joan Duran-Porta del 2009 presentavano un approccio molto più radicale, con titoli suggestivi: *¿Lombardos en Catalunya? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida* e *The Lombard masters as a deus ex machina in Catalan First Romanesque*⁵. In essi, lo studioso analizza il mito della presenza dei «maestri lombardi» nelle contee catalane e la dipendenza dai modelli norditaliani dell'architettura romanica dell'XI secolo, contestualizzando le teorie di Puig i Cadafalch nelle correnti storiografiche in vigore dalla fine del XIX secolo, soprattutto in Italia. Senza negare l'evidenza degli aspetti comuni tra l'architettura catalana e quella lombarda, ritiene difficile continuare a sostenere l'arrivo di numerosi costruttori lombardi o *magistri comacini* nei territori catalani. La documentazione dimostra che l'appellativo «lombardo» - a volte «longobardo» nella letteratura catalana - era utilizzato per indicare persone del tutto estranee al settore dell'edilizia. Successivamente, il termine «lombardo» divenne un cognome associato ad architetti e intagliatori di pietra⁶, il più antico conosciuto risalente al 1175. La maggior parte dei riferimenti a *Lombardus* o *Lambardus* si trova in documenti del XIII e XIV secolo. In questo periodo, quindi, il concetto di «Lombardi» non può essere limitato a una mera origine geografica della Lombardia. Tuttavia, come si vedrà più avanti, la questione assume una complessità maggiore nella cattedrale della Seu d'Urgell.

Per quanto riguarda l'arte romanica del XII secolo, i riferimenti alla Lombardia e, in particolare, al Nord Italia (un altro termine che troviamo molto utilizzato nei testi) sono già molto più precisi nella storiografia. Negli scritti di Puig i Cadafalch i riferimenti lombardi scompaiono quasi del tutto. Puig allude alla Lombardia solo quando si occupa della cattedrale della Seu d'Urgell. Inoltre, Puig smentisce gli altri autori che avevano

1 Puig i Cadafalch, Falguera, Goday 1909-1918, II.

2 Puig i Cadafalch 1928; Puig i Cadafalch 1935.

3 Per una riflessione sul contesto ideologico e politico del legame tra l'architettura romanica catalana e la Lombardia, e, successivamente, il mondo franco, di Puig i Cadafalch: Barral 2001; Barral 2004; Barral 2009: 58-69. Per una concisa sintesi storiografica concernente la questione lombarda nell'ambito dell'architettura romanica: Duran-Porta 2009b: 100-103.

4 Freixa, Camps 2010. Il convegno è stata un'occasione per rivedere criticamente la questione e, in molti casi, i risultati sono studi di riferimento.

5 Duran-Porta 2009a; Duran-Porta 2009b. Vedi anche Barral 2000.

6 La questione aveva già suscitato interesse dall'inizio del XX secolo. Vedi nota 16.



proposto modelli norditaliani per alcuni aspetti del portale di Ripoll⁷. Secondo Puig i Cadafalch, il romanico catalano del XII secolo presenta una relazione molto più stretta con i modelli provenienti dai territori francesi, una linea che ha anche segnato in modo significativo la storiografia successiva. Solo gli studi su alcuni complessi di pittura murale hanno messo in luce stretti rapporti con la Lombardia. Un esempio è rappresentato dalle pitture di Sant Quirze de Pedret e dalla costruzione storiografica del «Maestro di Pedret», attivo intorno al 1100. Nei lavori che Joaquín Yarza gli ha dedicato, riprendendo i legami già segnalati da autori precedenti⁸, sono state evidenziate le numerose somiglianze, sia dal punto di vista formale che iconografico, con complessi lombardi, come Civate, arrivando persino a ipotizzare che si trattasse dell'opera di un maestro, o meglio due, provenienti dal nord Italia⁹.

Se ci concentriamo sulla storiografia della scultura del XII secolo, il ruolo della Lombardia come fonte di modelli, repertori o scultori nell'arte catalana è stato progressivamente ridimensionato e sfumato sin dai primi studi dell'inizio del XX secolo. Attualmente, l'elenco dei casi da prendere in considerazione è molto ristretto¹⁰. Tuttavia, c'è un'eccezione che va menzionata, anche se non ha avuto praticamente alcuna incidenza sulla storiografia successiva: si tratta del primo degli otto volumi di una buona collana dedicata alla storia dell'arte catalana. Intitolato *Els inicis i l'art romànic. S. IX-XII*. Il volume è stato pubblicato nel 1986 da Núria de Dalmaes e Antonio José Pitarch¹¹. Gli autori sostengono, senza argomentazioni e con scarsa concretezza, che la maggior parte della scultura romanica catalana dipenderebbe dal nord Italia. Si tratta di una storia dell'arte molto più semplificata rispetto a quanto consiglierebbe una sintesi sulla scultura romanica catalana, privata di dati, di analisi delle opere o di confronti convincenti con i complessi norditaliani. L'area catalana che avrebbe ricevuto maggiormente questi contatti sarebbe stata il Rossiglione, già nell'XI secolo con i primi rilievi decorativi sulle facciate, presumibilmente al posto di precedenti realizzazioni influenzate dall'architettura «lombarda». Il rinnovamento architettonico della prima metà del XII secolo, che avrebbe avuto luogo soprattutto in questa stessa zona e nella cattedrale della Seu d'Urgell, ancora una volta sarebbe stato influenzato dai contatti diretti con l'Italia e, più precisamente, con la Lombardia; un rinnovamento architettonico che sarebbe stato accompagnato dal recupero e dall'incorporazione della scultura: nel priorato di Serrabona, ad esempio, i due autori riscontrano legami - incomprensibili - con Milano o Pavia¹². Sempre secondo loro, alla fine del XII secolo il Rossiglione avrebbe mantenuto solo un rapporto sporadico con l'Italia: quello dello

7 Puig i Cadafalch 1925. Nonostante ciò, René Jullian insisterà anni dopo sul fatto che « les œuvres que l'on peut citer avec quelque chance de certitude comme le produit d'une influence directe de la Lombardie [...] la façade de l'église de Ripoll en Catalogne en est peut-être le plus bel exemple, avec ses colonnettes décorées d'entrelacs ou d'ornements floraux sèchement sculptés, ses enchaînements verticaux de figures et ses sculptures abondantes disposées en frises superposées » (Jullian 1945: 107).

8 Stato della questione in Castiñeiras 2009: 48-50.

9 Yarza 1985, Yarza 1986 e Yarza 1994. Una revisione critica si trova in Castiñeiras 2009 e Castiñeiras 2010. Nel suo studio più recente, Begoña Cayuela (2022) ha analizzato con grande dettaglio i dipinti di Pedret, esaminando i modelli e i parallelismi presenti nelle opere, molti dei quali provenivano da Roma e dintorni, ma non solo. Questo studio ha rivelato un programma iconografico complesso e dettagliato, che sembra essere stato elaborato in un centro con una cultura e una disponibilità di modelli eccezionali. Il programma, fortemente influenzato dall'ecclesiologia, sembra essere stato progettato seguendo le direttive riformiste dell'epoca.

10 Il contributo di Jordi Camps (2010) al convegno sui comacini è una sintesi e un aggiornamento sui rapporti tra la scultura romanica catalana e quella italiana.

11 Dalmaes, José 1986.

12 Dalmaes, José 1986: 165.

scultore noto come Ramon de Bianya, cui attribuivano, tra le altre opere, la facciata di Saint-Jean-le-Vieux di Perpignan, pensando a legami con l'ambiente di Benedetto Antelami e la cattedrale di Parma, il che spiegherebbe «la volontà di innovazione per un ritorno a formulazioni di segno classico». Gli stessi autori collocano la scultura dei chiostrini della cattedrale di Girona e del monastero di Sant Cugat del Vallès nello stesso ambito, ipotizzando che un seguace di Antelami o della sua cerchia vi avesse lavorato, apportando un linguaggio narrativo agile, e senza dimenticare i repertori animali, vegetali e fantastici. Questa valutazione non tiene conto del fatto che, da decenni, la storiografia è concorde nel far dipendere questo gruppo di sculture dalle botteghe e dai repertori tolosani¹³.

Fin dai primi studi sulla scultura romanica catalana, la storiografia ha stabilito dei legami con la Lombardia, in particolare per tre monumenti di grande rilievo.

Cattedrale di Santa Maria della Seu d'Urgell

Nel 1821, Jaime Villanueva aveva pubblicato un documento fondamentale che sarebbe stato utilizzato fin dai primi studi del Novecento sul complesso romanico. Questo documento, un contratto firmato nel 1175, era stato stipulato tra il vescovo e il capitolo da una parte e un individuo di nome *Raimundus Lambardus* dall'altra. L'accordo prevedeva che *Raimundus Lambardus* assumesse la carica di *operarius* e si impegnasse a completare i lavori della cattedrale, in particolare a chiudere le volte, a costruire le torri campanarie fino a un piano sopra le volte e a costruire la cupola sul transetto. Il tutto entro un periodo di sette anni. In cambio, avrebbe ricevuto per tutta la vita la razione corrispondente della mensa canonica¹⁴. Sebbene non fosse usuale che una stessa persona ricoprisse sia l'incarico di amministratore dei beni destinati all'opera che quello di architetto, il documento non lascia dubbi: è lui, insieme ad altri quattro *lambardi* (*quinto de lambardi, id est, IIII lambardos et me*), che si occuperà dell'opera e, se necessario, potrà ricorrere all'aiuto di *cementari*.

Ma chi era *Raimundus Lambardus*? Questa è stata una delle questioni che hanno attirato l'attenzione, poiché fin dall'inizio si è dato per scontato che fosse un architetto proveniente dalla Lombardia. Di lui si conoscono altre tre notizie. Nel 1174 viene fatta una donazione *ad opera Sancte Marie et ad Raimundo Lambardum*. Nel 1177 compare come esecutore testamentario in un testamento e come beneficiario in qualità di operario: *ad opera S. Marie tunc temporis et ad operarii eiusdem ecclesie R. Lambard et successores eius*. Infine, nel 1195, la notizia relativa a un orto *quem tenebat Raimundus Lambard* fa supporre che probabilmente fosse già deceduto.

Nel 1918 Puig i Cadafalch, nel terzo volume di *L'arquitectura romànica a Catalunya* e nella monografia dedicata alla cattedrale di Santa Maria de la Seu d'Urgell, affermò senza esitazione che si trattava di un architetto proveniente dalla Lombardia¹⁵. Tuttavia, già nel 1910, Josep Gudiol i Cunill aveva dimostrato che il termine *lambardus* era utilizzato nella documentazione tra la seconda metà del XII e la fine del XIV secolo per indicare i mestieri dell'edilizia, come costruttore o scalpellino¹⁶.

¹³ Ho già trattato questo argomento e raccolto la bibliografia disponibile: Lorés 1991a; Lorés 1991b; Lorés 2014; Lorés 2024.

¹⁴ Villanueva 1821: 191-192; il documento è stato pubblicato in Ivi: 298-300, appendice XXIX.

¹⁵ Puig i Cadafalch, Falguera, Goday 1909-1918, III: 61-65; Puig i Cadafalch 1918: 39-47.

¹⁶ Nel 1910, Josep Gudiol, in riferimento al contratto del capitolo della Cattedrale de la Seu d'Urgell con *Raimundus Lambardus*, pubblicato da Jaime Villanueva nel 1821, aveva già analizzato l'appellativo *Lambard* o *Lambart* nella documentazione catalana, in particolare in quella relativa ai secoli XI-XIII. Giungendo alla conclusione che, almeno a partire dalla



1 Cattedrale della Seu d'Urgell, abside
(CC BY Krzysztof Golik)



2 Cattedrale della Seu d'Urgell, facciata occidentale
(CC BY Krzysztof Golik)

1, 2 Questa ipotesi, che fa risalire l'attività dell'architetto, attivo nella Seu d'Urgell a partire dal 1175, al nord Italia, permetteva a Puig i Cadafalch di spiegare che quelle caratteristiche della cattedrale che non erano le più comuni nell'architettura romanica catalana del XII secolo erano state importate e incorporate da questo maestro «lombardo». Così, la galleria aperta all'esterno dell'abside e il disegno e la composizione della facciata sono aspetti che Puig paragonava a edifici come San Michele di Pavia, Santa Maria Maggiore di Bergamo o la cattedrale di Modena. L'italianismo di questi aspetti dell'architettura, ipotizzato per la prima volta da Puig, è più che evidente e non è stato discusso nella storiografia successiva, pur essendo stato in parte ridimensionato, come vedremo. Per quanto riguarda la scultura della cattedrale della Seu d'Urgell, Puig la affronta solo in modo molto generico e non la menziona nella sua opera successiva dedicata a *L'escultura romanica a Catalunya*, pubblicata in 3 volumi tra il 1949 e il 1954¹⁷.

seconda metà del XII secolo, si trattasse di un riferimento alla professione, senza escludere che, soprattutto nella documentazione precedente, alludesse a un'origine geografica (Gudiol i Cunill 1910). Sul nome *lambardus* o *lombardus*, si veda anche: Prieto Espinosa 2020, 1: 306-309 e 330-337.

¹⁷ Puig i Cadafalch 1949-1954, 3 voll.

Se nell'architettura della cattedrale di Urgell si riconoscono gli aspetti sopra citati che la collegano alla Lombardia, il riferimento italiano scompare negli studi relativi alla scultura della chiesa e del chiostro. Da una parte, i modelli sono stati collegati alle botteghe del Rossiglione e, dall'altra, al gruppo di Ripoll. La maggior parte degli autori ha considerato la scultura della Seu d'Urgell come una forma particolare di diffusione dei modelli del Rossiglione, caratterizzata soprattutto da un determinismo legato al materiale: il fatto che si tratti di scultura realizzata in granito spiegherebbe le caratteristiche della finitura e la scarsa attenzione ai dettagli¹⁸.

Negli ultimi anni del XX secolo, gli studi sulla cattedrale di Urgell hanno conosciuto un notevole rinnovamento. È importante sottolineare la rinnovata analisi dell'architettura della chiesa di Santa Maria. Joan-Albert Adell, nel 1992 e nel 2000, constata che la parte realizzata da Raimundus Lambardus, che rispettò scrupolosamente il contratto firmato nel 1175, fu costruita piuttosto rapidamente, ma anche con minore accuratezza rispetto a quanto era stato fatto fino a quel momento. Allo stesso tempo, si sottolinea che gli aspetti che rispondono ai modelli italiani erano già stati realizzati, quindi è difficile attribuire tali elementi a *Raimundus Lambardus*¹⁹. Puig i Cadafalch aveva già preso in considerazione questa ipotesi, ritenendo che *Raimundus Lambardus* avrebbe lavorato alla cattedrale già prima del 1175²⁰.

Allo stesso tempo, Joan Duran-Porta ha scoperto da dove proveniva *Raimundus Lambardus*. Come già dimostrato da Gudiol nel 1910, il cognome *Lambardus* non si riferiva a un'origine lombarda, ma a una professione: significava «costruttore». Attraverso un'analisi approfondita della documentazione, Duran-Porta è riuscito a stabilirne l'origine precisa in un articolo pubblicato nel 2006: *Raimundi de Nargo lambard*. Questa informazione proviene da una donazione alla cattedrale risalente all'anno 1187, non correlata all'opera, ma in cui figura come teste. Nargo è presumibilmente associato a una località prossima alla Seu d'Urgell, precisamente Coll de Nargó²¹.

Nonostante l'estraneità dal contesto nord italiano di *Raimundus Lambardus* e della sua opera nella Seu d'Urgell, sia Adell che lo stesso Duran-Porta (che, ricordiamo, è l'autore che ha espresso le critiche più aspre nei confronti della presenza di maestri lombardi in Catalogna nell'XI secolo) ritengono che alcuni aspetti della parte già costruita della cattedrale prima del contratto del 1175 seguano modelli lombardi, in linea con quanto sostenuto da Puig i Cadafalch²². Non si potrebbe dunque escludere che un maestro del nord Italia avesse diretto i lavori o, quanto meno, vi avesse partecipato e contribuito al progetto²³.

Per quanto riguarda la scultura, lo studio rinnovato e più approfondito si deve a Pere Beseran. Per la prima volta, in diverse pubblicazioni, è stato condotto uno studio approfondito sulla scultura dell'intero monumento: la chiesa, i portali e il chiostro²⁴. L'autore ha analizzato in modo completo tutta la decorazione scultorea, precisando la provenienza dei possibili modelli nella scultura del Rossiglione e nelle sue derivazioni in quella di Ripoll, nonché in alcuni centri iberici legati a Tolosa. Egli ha concluso che l'influenza dell'«italianismo» architettonico nella scultura è minima, fatta eccezione per la diffusione degli elementi scolpiti sulla facciata. In questo senso, Beseran individua, tra gli altri, un parallelismo con la facciata di San Michele a Pavia.

18 Durliat 1957: 20-23; Junyent 1976: 78-79, tra gli altri autori. Stato della questione in Beseran 1997: 57-59.

19 Adell 1992; Adell *et alii* 2000: 67-86.

20 Puig i Cadafalch 1918: 46.

21 Duran-Porta 2005-2006.

22 Adell 1992; Adell *et alii* 2000: 71-73.

23 Duran-Porta 2005-2006.

24 Beseran 1992; Beseran 1997; Adell *et alii* 2000: 108-130.



3 Seu d'Urgell, capitello del chiostro (I. Lorés) (in alto a sinistra)

4 San Zeno a Verona, capitello all'interno della chiesa (I. Lorés) (in alto a destra)

5 Sacra di San Michele, capitello della Porta dello Zodiaco (CC BY Zairon) (in basso)

Tuttavia, a queste considerazioni l'autore aggiunge una precisazione, ovvero un capitello del chiostro con figure nude rappresentate di spalle, con la colonna vertebrale ben delineata e le braccia alzate che reggono rami vegetali. Questo tema, inedito nella scultura francese e in quella spagnola, è invece presente nell'area legata all'attività di Niccolò, in particolare in un capitello all'interno di San Zeno a Verona, con una replica di qualità inferiore nella cripta, che segue lo stesso modello. Nella Porta dello Zodiaco della Sacra di San Michele, ad esempio, si trova una variante con i personaggi che si tirano i capelli. L'iscrizione che la accompagna fa riferimento alla Discordia. A questo capitello del chiostro della Seu d'Urgell, che ha un legame indiscutibile con la Lombardia, sono stati aggiunti altri elementi più generali e comparabili con il nord d'Italia, come la dispersione della scultura sulla facciata o le caratteristiche delle teste di alcuni modiglioni situati al livello di imposta della volta della navata²⁵. Questi aspetti potrebbero trovare spiegazione ipotizzando la presenza di un architetto italiano che lavorava all'edificio.

25 Beseran 1992: 341; Beseran 1997: 63-64; Adell *et alii* 2000: 118; Duran-Porta 2009b: 115-116.



6 Saint-Gilles-du- Gard, portale destro (CC BY ChrisO) (in alto)

7 Saint-Trophime d'Arles, rilievo su uno dei pilastri del chiostro (I. Lorés) (a sinistra)



La scena con l'acquisto dei profumi

L'approccio tradizionale, secondo cui gli spostamenti a lungo raggio degli artigiani erano considerati normali, è stato rivisto dalla storiografia, che ha iniziato a considerarla un fenomeno legato a circostanze specifiche, che in alcuni casi tendono a essere più correlate alla committenza²⁶. La circolazione e l'arrivo di modelli tra centri distanti potevano seguire molte altre vie, nel contesto dei contatti politici, commerciali, religiosi o culturali. A questo riguardo, è stato individuato un soggetto rappresentato nella scultura tardoromanica che ha i suoi estremi in Catalogna e in Lombardia. La scena ritrae le sante donne che acquistano profumi da due mercanti, prima della Visita al Sepolcro di Cristo. Tuttavia, con l'eccezione di un caso, l'episodio è sempre accompagnato dalla *Visitatio Sepulchri*. L'opinione comune è che questo tema sia collegato al dramma liturgico pasquale²⁷. La prima menzione della scena dei mercanti si rinviene in un testo della cattedrale di Vic (Catalogna), risalente all'inizio del XII secolo²⁸. Sebbene il tema fosse già stato rappresentato nell'Evangelionario di Uta, di Ratisbona, risalente all'inizio dell'XI secolo, quindi prima del testo liturgico di Vic²⁹, è solo alla fine del XII secolo che si trovano gli altri sei esempi romanici noti. Si tratta di tre rilievi scultorei provenzali: sul portale destro della facciata di Saint-Gilles-du-Gard, sul pilastro del chiostro della cattedrale di Arles e nel fregio riutilizzato di Notre-Dame-de-Pommiers, a Beaucaire. Ci sono inoltre due capitelli catalani (uno proveniente dal chiostro di Sant Pere de Rodes, attualmente al Musée de Cluny di Parigi, e l'altro nel chiostro di Sant Cugat) e un altro capitello proveniente da San Vitale di Carpineti, oggi al Museo Civico di Modena. La storiografia ha solitamente trattato l'argomento raggruppando queste sei opere e tendendo a collegare più strettamente il capitello dei campionesi ai rilievi provenzali di Saint-Gilles-du-Gard e di Notre-Dame-des-Pommiers³⁰. In alcuni casi, si è addirittura ritenuto che i complessi provenzali siano il modello da cui sarebbero stati realizzati gli altri esemplari, compresi quelli catalani³¹. Nonostante si tratti di una scena molto circoscritta, sia per quanto riguarda il territorio sia per il numero limitato di esemplari, non è ancora chiaro né l'origine del modello né la sua diffusione, che presenta varianti tra i sei esemplari.

6, 7, 8,
9, 10

26 Per quanto riguarda l'arte catalana, si menziona Barral 2006: 259-265, Duran-Porta 2009b: 106, inclusa la bibliografia.

27 Tuttavia, questa opinione è stata messa in discussione da Esquieu 1993.

28 Una recente analisi della questione è stata pubblicata in Peláez Bilbao, Tello Ruiz-Pérez 2024, dove è raccolta la maggior parte della bibliografia.

29 Peláez Bilbao, Tello Ruiz-Pérez 2024: 14-15.

30 Lorés 1986; Lorés 1994: 80-85; Lorés 2002: 137-139; Peláez Bilbao, Tello Ruiz-Pérez 2024: 15-19. Queste pubblicazioni raccolgono la bibliografia su questi monumenti. Nel caso di altri rilievi figurativi e decorativi riutilizzati nella facciata dell'abside di Beaucaire, sono stati segnalati da Victor Lassalle legami indiscutibili con la scultura lombarda (Lassalle 1976-1978).

31 Katritzky 2024: 190-191.



8 Museo Civico di Modena, capitello proveniente dalla Pieve di San Vitale di Carpineti (comune.modena.it) (in alto a sinistra)

9 Musée de Cluny, Paris, capitello probabilmente proveniente dal chiostro di Sant Pere de Rodes (© Réunion des Musées Nationaux) (in basso a sinistra)

10 Monastero di Sant Cugat del Vallès, capitello del chiostro (I. Lorés) (in basso a destra)



Monastero di Santa Maria di Ripoll

Il portale del monastero di Ripoll mostra modelli iconografici distintivi del nord Italia, come confermato dall'analisi delle sculture. Come è noto, si tratta di un'opera di grande complessità che ha generato diverse interpretazioni, alcune delle quali non esclusive, e una bibliografia molto vasta³². Xavier Barral, nel suo lavoro del 1973 sullo stato della questione³³, sottolineava che il portale di Ripoll costituiva una sorta di crocevia in cui confluivano numerosi modelli e fonti iconografiche di diversa provenienza. Tra queste, alcune risalivano addirittura all'XI secolo, all'epoca dell'abate Oliba, quando nello *scriptorium* furono realizzati manoscritti di grande importanza come le Bibbie di Ripoll e Roda o il Reginensis Latino 123. Le Bibbie, infatti, racchiudono una straordinaria

³² L'ultima pubblicazione rilevante è quella degli atti del congresso tenutosi nel 2013 (Sureda i Jubany 2018), in cui viene raccolta in modo esaustivo l'abbondante bibliografia su quest'opera eccezionale.

³³ Barral 1973a.



11 Monastero di Santa Maria di Ripoll, portale della chiesa, con parte del calendario sullo stipite destro (I. Lorés)

varietà di modelli e tradizioni che testimoniano la ricchezza culturale e artistica del monastero³⁴. Nel XII secolo, l'opera della facciata, legata al progetto di costruzione del Pantheon dei conti di Barcellona e alla realizzazione di almeno due sepolcri³⁵, è un nuovo esempio della ricchezza culturale di Ripoll.



12 Rilievo del calendario di Ripoll con la mietitura, corrispondente al mese di giugno (I. Lorés)



13 Rilievo del calendario di Ripoll con la rappresentazione del lavoro del bottaio (I. Lorés)



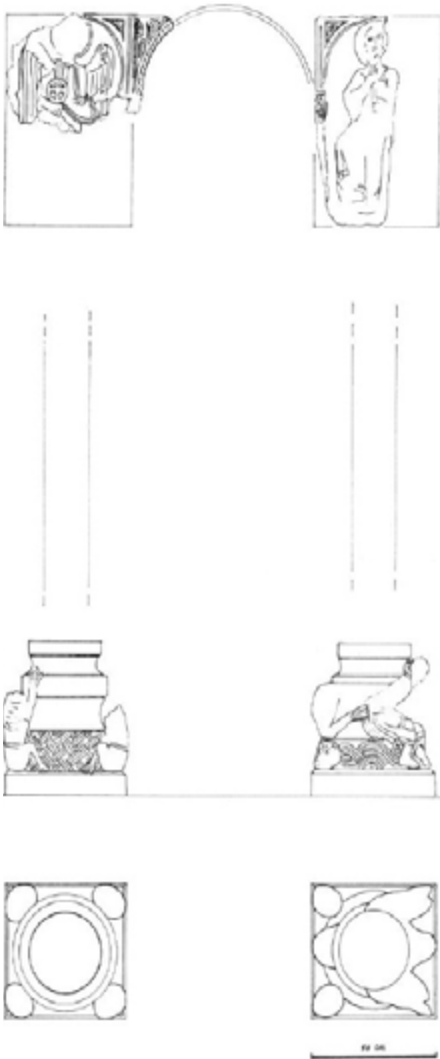
14-15 Museu Nacional d'Art de Catalunya, base figurata proveniente dal monastero di Ripoll (© MNAC)

³⁴ Castiñeiras, Lorés 2008.

³⁵ Joaquín Yarza e Francesca Español hanno trattato il portale di Ripoll in diverse pubblicazioni, con un'attenzione particolare rivolta al progetto dinastico. I titoli sono raccolti nell'opera più recente di F. Español (2018).



Come riportato da Barral, René Jullian, nel 1945, riteneva che le colonne decorate con intrecci, motivi floreali o figure disposte verticalmente fossero di influenza lombarda³⁶, un'opinione che non ha trovato seguito presso gli altri autori. Barral, invece, riprendeva alcune delle particolarità del calendario e il suo legame con la Lombardia. Scolpito sugli stipiti della porta, sotto l'arco sul cui intradosso è raffigurato il ciclo di Caino e Abele presieduto dall'immagine della divinità, è distribuito su sei riquadri sovrapposti su ciascun lato. Barral considerava le rappresentazioni di giugno e agosto come collegate ai calendari dell'Italia settentrionale. Sulla base degli studi classici di James Carson Webster del 1938 (*The labors of the months in antique and mediaeval art*), Barral sottolineava che la mietitura nel mese di giugno è una delle due forme di rappresentazione di questo mese nei calendari italiani. Nel caso del mese di agosto, il lavoro del bottaio è praticamente esclusivo dei calendari italiani della seconda metà del XII secolo, a partire da quello scolpito da Niccolò a San Zeno di Verona intorno al 1135³⁷. Una valutazione su cui concorda Manuel Castiñeiras, che sottolinea inoltre come nella cattedrale di Modena, nella Porta della Pescheria e nelle facciate occidentali di San Giorgio di Argenta (Ferrara) e di San Benedetto Po (Polirone) il calendario sia disposto proprio sugli stipiti, come a Ripoll³⁸. Si tratterebbe quindi di alcuni dei modelli con cui è stato realizzato questo straordinario progetto di facciata.



16 Proposta di composizione del baldacchino di Ripoll, con le basi e i rilievi conservati. Disegno di R. Prudhomme (Barral 1973b: 322, fig. 16).

³⁶ Riferendosi a Jullian 1945: 107 (Barral 1973a: 156). Vedi nota 7.

³⁷ Barral 1973a: 151-152, citato anche in Barral 1973b: 316.

³⁸ Castiñeiras 1996: 82.

14, 15 In un altro suo studio importante del 1973 sulla scultura del XII secolo a Ripoll, Barral analizzò una serie di frammenti sparsi: quattro basi scolpite conservate nel Museu Nacional d'Art de Catalunya e altri rilievi e frammenti di rilievi custoditi nel monastero, molti dei quali sono ora conservati nel museo di Ripoll³⁹. L'autore riteneva che si trattasse di frammenti di un baldacchino in pietra e ne propose un disegno per dare loro un senso. Constata l'eccezionalità di un'opera di questo tipo realizzata in pietra nel territorio catalano, paragonabile solo al baldacchino di Cuixà, dell'XI secolo, di cui conserviamo solo una descrizione e probabilmente una base in marmo rosa. Tuttavia, secondo il testo del monaco Garcias, in questo caso le parti superiori erano in legno. Il baldacchino in pietra di Ripoll costituirebbe un'opera di monumentalizzazione di un altare, unica nel suo genere nell'arte catalana, sebbene in seguito sarebbero stati realizzati baldacchini con colonne e capitelli intagliati in legno e coperture dipinte. È in ambito italiano che abbondano questo tipo di opere. Per quanto riguarda le basi profusamente scolpite del presunto baldacchino, Barral sottolinea giustamente la loro rarità in ambito catalano. Un'eccezione è rappresentata da una base del deambulatorio di Sant Pere de Besalú. Dal punto di vista stilistico, queste basi non differiscono dalla scultura della galleria romanica del chiostro, ma il modello è straniero. Questi elementi ricordano le basi figurate delle facciate di Saint-Gilles-du-Gard e Saint-Trophime d'Arles o di Saint-Guilhem-le-Désert. Tuttavia, è in Italia che si trovano la maggior parte delle basi monumentali, con leoni o personaggi che sostengono la colonna. Barral ipotizza che dietro di esse, data la loro presenza soprattutto nei portici, ci fossero modelli norditaliani, ma non è possibile concretizzare ulteriormente questa ipotesi perché non si conservano paralleli vicini.

Recentemente, Joan Duran-Porta ha sollevato dubbi sulla classificazione proposta da Barral dei frammenti scultorei e delle basi figurative monumentali di Ripoll come parte di un baldacchino, basandosi su argomenti documentali e tipologici. Secondo questo autore, il baldacchino di Ripoll del XII secolo sarebbe stato una struttura in legno rivestita d'argento che avrebbe sostituito quello dell'epoca di Oliba, anch'esso realizzato in metalli preziosi. Le basi figurate, d'altra parte, sono considerate più vicine ai modelli provenzali, non italiani, e probabilmente provenienti da un altro portale della chiesa, oggi non conservato⁴⁰. Le argomentazioni riguardanti il baldacchino dell'altare maggiore di Ripoll, recentemente riprese da Rafael Cornudella⁴¹, sono convincenti. Tuttavia, la soluzione proposta per le basi, che sembrerebbero provenire da un portale, non è definitiva, poiché, ad esempio, sono scolpite su tutti e quattro i lati. È necessario riconsiderare le basi e l'insieme dei rilievi, così come la proposta di Barral che facessero parte di un elemento di arredo.

La Seu Vella di Lleida

Infine, sono stati presi in considerazione i legami con la Lombardia in un terzo monumento, eretto in una zona geografica diversa, nota ai medievisti come Catalogna Nuova. Si parla dei territori catalani a sud e a ovest, che, pur essendo ancora sotto il controllo di Al-Andalus, furono conquistati nel XII secolo. Per capirci, stiamo parlando di Tarragona, Lleida e Tortosa. Qui ci riferiamo alla vecchia cattedrale di Lleida, nota come *Seu Vella*, che si distingue dalla Cattedrale o *Seu Nova*, edificata in un'altra zona urbana nel XVIII secolo, a seguito della

³⁹ Barral 1973b: 316-331.

⁴⁰ Duran-Porta 2019.

⁴¹ Rafael Cornudella (2026) condivide l'interpretazione di Duran-Porta. Viene espresso un ringraziamento per aver concesso la consultazione del testo non ancora pubblicato.

trasformazione del complesso della cattedrale e del suo quartiere in una fortezza militare. Lleida fu conquistata nel 1149 dal conte di Barcellona Ramon Berenguer IV e dal conte di Urgell Ermengol, con l'aiuto dei Templari, che contribuirono a questa impresa. Subito dopo, la sede vescovile di Roda de Ribagorza, situata nei Pirenei, fu trasferita a Lleida, insieme al suo vescovo. Come era consuetudine, la Moschea Maggiore fu consacrata come cattedrale. Nei decenni successivi, i privilegi concessi favorirono l'insediamento nella città e nel territorio circostante di popolazioni provenienti dai Pirenei. Le popolazioni venivano anche, come è stato dimostrato, da altri territori come quelli occitani.



17 Antica cattedrale (Seu Vella) di Lleida, interno (X. Goñi)

A partire dal 1192, sotto la guida del nuovo vescovo Gombau de Camporrells, viene avviata la costruzione di una nuova cattedrale. Fino a quel momento erano stati realizzati edifici per i canonici. Un anno dopo, nel 1193, l'architetto Pere de Coma fu chiamato dal vescovo e dal Capitolo dei canonici. Coma entrò a far parte del Capitolo e fu incaricato dei lavori di costruzione della cattedrale. Il contratto non fornisce ulteriori dettagli. Sappiamo che in quegli anni furono ristrutturati gli edifici canonicali e furono acquistati dei terreni intorno a Santa Maria, la moschea-cattedrale, il che indica una preparazione del terreno - non dobbiamo dimenticare che il complesso della cattedrale si trova su una collina e che i lavori di livellamento dovevano essere

importanti - e la progettazione del nuovo edificio. L'inizio dei lavori, come riportato in un'iscrizione commemorativa, risale al 1203. In quell'occasione erano presenti il vescovo, il re e il conte di Urgell, e vennero menzionati il canonico operario e l'architetto Pere de Coma⁴².

17, 18, 19 Si tratta di un edificio molto ambizioso sotto tutti i punti di vista: è infatti molto ampio, presenta l'aggiunta di volte a crociera e, soprattutto, una ricchissima decorazione scultorea. Da quanto sappiamo e da quanto è stato conservato, non c'erano botteghe di scultori in città o nei dintorni che potessero realizzare un'opera di tale complessità. Ciò è evidente nelle parti più antiche della cattedrale, in particolare nell'abside e nelle parti inferiori del transetto. In questa parte della cattedrale, infatti, sono state individuate botteghe molto diverse tra loro dal punto di vista stilistico. Inoltre, è stata segnalata la presenza di scultori provenienti dal Nord Italia. Nel prosieguo dei lavori di scultura della cattedrale, lo stile assume una maggiore coerenza e si connette più strettamente alle correnti dominanti derivate dalla scultura tolosana.



18 e 19 Seu Vella di Lleida. Capitelli dell'arco d'ingresso all'absidiolo nord (I. Lorés)

Il primo studio rigoroso e approfondito sull'analisi della scultura di queste fasi iniziali dell'edificio è quello di Jacques Lacoste, è stato pubblicato nel 1974 e nel 1975 in «Bulletin Monumental» e «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa»⁴³. Nel corso dei lavori di restauro erano stati scoperti i capitelli dell'ingresso dell'abside settentrionale, crollato in seguito a un'esplosione nel XIX secolo⁴⁴. È nella seconda pubblicazione, più ampia, che Lacoste analizza in modo approfondito i capitelli di questa absidiola e dell'abside adiacente, sempre nel transetto nord, dove riteneva fossero iniziati i lavori di costruzione. Partendo dall'identificazione dettagliata dei temi, come il martirio di Sant'Antonino, i miracoli di Cristo e il ciclo dedicato a San Giacomo, Lacoste considera la scultura di questa prima fase della cattedrale come opera di una prima bottega o di un primo maestro, operante intorno al 1210-1215. L'aspetto più rilevante della sua ipotesi è che considerava questo maestro un artigiano formatosi nell'entourage di Benedetto Antelami. L'autore sosteneva con convinzione che questa scultura fosse estranea alla scultura catalana di quel periodo, che non si trattasse di una vaga

⁴² Bango 1991; Español 1999; Lorés 2025.

⁴³ Lacoste 1974; Lacoste 1975.

⁴⁴ L'insieme dell'antica cattedrale fu adattato a caserma militare a metà del XVIII secolo, e rimase tale fino alla metà del XX secolo, quando iniziarono i lavori di restauro e recupero del monumento, che durarono circa trent'anni (Vilà 1991).



influenza italiana, bensì dell'opera di un artista formatosi nell'entourage di Antelami. Tra gli elementi a sostegno di questa tesi si distinguono la concezione del rilievo, con volumi modellati che si staccano completamente dallo sfondo, la padronanza del fregio, che a Lleida utilizza nei capitelli doppi, il forte classicismo e gli occhi grandi delle figure. L'approssimazione di questi capitelli rispetto all'opera di Antelami è sfruttata da Lacoste per avanzare un'ulteriore ipotesi, questa volta relativa all'origine dell'architetto Pere de Coma o Sacoma: partendo dal nome e dalla presenza di uno scultore norditaliano, perché l'architetto non potrebbe anche lui provenire dalla Lombardia? Tale seconda eventualità non ha avuto riscontro alcuno nella storiografia, mentre quella relativa a la prima bottega scultorea della cattedrale ha ricevuto un'adeguata attenzione.

Il convegno sulla Seu Vella di Lleida, tenutosi e pubblicato nel 1991, ha rinnovato completamente gli studi su questo monumento, aprendo nuove prospettive di ricerca e offrendo spunti per ulteriori approfondimenti⁴⁵. Le prime botteghe di scultura della cattedrale sono state trattate da Joaquín Yarza⁴⁶. L'autore ha analizzato nel dettaglio la decorazione delle absidi dell'edificio e ha rivisto i contributi di Lacoste sulla scultura delle prime botteghe, la cui impronta si ritrova nei capitelli delle cappelle del transetto sud, che considera una continuazione dell'opera del maestro iniziale, forse realizzata da altri membri della bottega. Riconoscendo le caratteristiche identificate da Lacoste, Yarza concorda sul fatto che il primo scultore che lavorò alla Seu Vella fu un artigiano proveniente dall'Italia settentrionale, che diede un forte impulso al progetto scultoreo della cattedrale. Tuttavia, ritiene che non sia stato uno scultore così vicino ad Antelami come supponeva Lacoste, poiché nonostante la forte tendenza classica le figure di Lleida non hanno la monumentalità di quelle di Antelami: né il movimento accentuato dei personaggi della Seu Vella, né il trattamento degli occhi con il trapano corrispondono all'opera dello scultore italiano. Secondo Yarza, queste caratteristiche indicano per l'artefice al lavoro nella cattedrale di Lleida affinità con l'opera di un altro scultore italiano, in questo caso toscano: Biduino. Yarza giunge alla conclusione che uno dei primi scultori della Seu Vella avrebbe intrattenuto stretti legami con i due ambienti artistici menzionati, quelli di Antelami e di Biduino⁴⁷.

Solo nella Seu Vella di Lleida la storiografia continua a sostenere la possibilità che uno scultore proveniente dal nord Italia, conoscitore almeno dell'opera di Antelami, ma non solo, abbia lavorato al primo cantiere della cattedrale. Negli altri casi considerati, si parla ormai dell'arrivo di modelli rielaborati da scultori locali, senza legami stilistici con la scultura lombarda.

⁴⁵ Vilà, Lorés 1991.

⁴⁶ Yarza 1991. Raccoglie il contributo di Francesca Español in un precedente convegno tenutosi a Barcellona, pubblicato negli atti solo in forma di sintesi (Español i Bertran 1992).

⁴⁷ Una successiva tesi di dottorato ha riassunto lo stato della questione, senza apportare ulteriori contributi al riguardo (Niñá 2014).

Bibliografia

Adell i Gisbert J.-A., [L'arquitectura], in *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell*. Andorra, Barcelona 1992: 329-334.

Adell i Gisbert J.-A. et alii, *La catedral de la Seu d'Urgell*, Manresa 2000.

Bango I.G., *La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica*, in Vilà, Lorés 1991: 29-37.

Barral i Altet X. (a), *Le portail de Ripoll. État des questions*, « Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa » IV (1973) : 139-161.

Barral i Altet X. (b), *La sculpture à Ripoll au XII siècle*, « Bulletin Monumental » 131 (1973) : 311-359.

Barral i Altet X., *Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Le vie del medioevo*, Milano 2000: 138-140.

Barral i Altet X., *Pròleg*, in J. Puig i Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona 2001, I: 5-39.

Barral i Altet X., *Puig i Cadafalch: le premier art roman entre idéologie et politique*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: 33-41.

Barral i Altet X., *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris 2006.

Barral i Altet X., *L'art romànic català a debat*, Barcelona 2009.

Beseran i Ramon P., *L'escultura de Santa Maria de la Seu d'Urgell*, in *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell*. Andorra, Barcelona 1992: 345-347.

Beseran i Ramon P., *Originalitat i tradició en l'escultura monumental de la catedral de la Seu d'Urgell*, *Lambard*, «Lambard. Estudis d'art medieval» IX (1997): 49-73.

Beseran i Ramon P., *Ramon Lambard i la Seu d'Urgell*, in Freixa, Camps 2010: 109-120.

Camps i Sòria J., *L'escultura arquitectònica del romànic a Catalunya. Els seus vincles amb Itàlia*, in Freixa, Camps 2010: 167-175.

Castiñeiras M., *El calendario medieval hispano*, Salamanca 1996.

Castiñeiras M., *Il 'Maestro di Pedret' e la pittura lombarda: mito o realtà?*, «Arte Lombarda» 156/2 (2009): 48-66.

Castiñeiras M., *Le origini del cosiddetto 'Maestro di Pedret': una questione di metodo*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010: 276-290.

Cayuela B., *Sant Quirze de Pedret, un paisatge pictòric romànic*, Barcelona 2022 (Ars Picta. Temes).

Cornudella R., *De Ripoll a Girona. Sobre la tipologia dels baldaquins d'altar a Catalunya (segles xi a xiv)*, in *Escrips d'història de l'art i del colleccionisme en homenatge a Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Bellaterra 2026 (cds).

Dalmases N. de, José i Pitarch A., *Història de l'art català. I. Els inicis i l'art romànic. S. IX-XII*, Barcelona 1986.

Duran-Porta J., *Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell*, «Locus amœnus» 8 (2005-2006): 19-28.

Duran-Porta J., *¿Lombardos en Cataluña? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida*, in *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española*. Número extra de «Anales de Historia del Arte», Madrid 2009a: 247-261.

Duran-Porta J., *The Lombard masters as a deus ex machina in Catalan First Romanesque*, «Arte Lombarda» 156/2 (2009b): 99-119.

Duran-Porta J., *Deux baldaquins romans en argent à l'abbaye de Ripoll*, «Revue de l'art» 204 (2019) : 5-13.

Durliat M., *La sculpture romane en Cerdagne*, Perpignan 1957.

Español F., *La Ciutat de Lleida en la recepció i difusió de les fórmules escultòriques del 1200*, «Lombard. Estudis d'art medieval» 5 (1992): 51.

Español F., *Les paroisses dans la ville : l'exemple de Lérida*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa» XXX (1999) : 141-152.

Español F., *Memòria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona*, in M. Sureda i Jubany (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Roma 2018: 75-98.

Esquieu Y., *Théâtre liturgique et iconographie : l'exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne du Nord*, in *Le décor des églises en France méridionale (XIII^e-milieu XV^e s.)*, Toulouse 1993 (Cahiers de Fanjeaux 28) : 215-231.

Freixa P., Camps J. (eds), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona 2010.

Gudiol i Cunill J., *Quelcom sobre Lambarts*, «Revista de la Associació artística arqueològica barcelonesa» 6 (1910): 329-335.

Jullian R., *L'éveil de la sculpture italienne. I. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1945.

Junyent E., *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XII*, Barcelona 1976.

Katritzky M. A., *The Merchant Scene of Biblical Drama: Rehabilitating the Female Input*, «Journal of the Bible and its Reception» 2024, 11/2: 173-203 URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/jbr-2023-0022/html> [consultato il 29.10.2024]

Lacoste J., *Découverte dans la cathédrale romane de Lérida*, «Bulletin Monumental» 132/3 (1974) : 231-234.

Lacoste J., *La cathédrale de Lleida : le début de la sculpture*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa» 6 (1975) : 275-298, pubblicato anche su «Ilerda» XL (1979): 169-192.

Lassalle V., *Sculptures romanes remployées au chevet de l'église Notre-Dame-des-Pommiers à Beaucaire, École antique de Nîmes*, «Bulletin annuel» 11-13 (1976-1978) : 143-164.

Lorés I., *L'escena de la venda de perfums en la visita de les Maries al Sepulcre i el drama litúrgic pasqual*, «Lombard. Estudis d'art medieval» 2 (1986): 129-138.

Lorés I. (a), *El monestir de Sant Cugat del Vallès. Escultura del claustre i de l'església*, in *Catalunya Romànica, XVIII. El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*, Barcelona 1991: 169-182.

Lorés I. (b), *La catedral (o Santa Maria) de Girona. El claustre*, in *Catalunya Romànica, V. El Gironès. La Selva. El Pla de l'Estany*, Barcelona 1991: 119-131.

Lorés I., *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria a les restes conservades: una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*, Lleida 1994 (Espai/Temps 22).

Lorés I., *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona 2002 (Memoria Artium 1).

Lorés I., *Sant Cugat del Vallès*, in *Enciclopedia del Romànic. Barcelona*, II, Aguilar de Campoo 2014: 1321-1336.

Lorés I., *Catedral de Santa María, claustro*, in *Enciclopedia del Romànic en Catalunya, Girona*, III, Aguilar de Campoo 2024: 1479-1494.

Lorés I., *Pere de Coma*, in F. Fontbona, E. Vallès, B. Bassegoda (eds), *Diccionari d'artistes catalans, valencians, balears*, Institut d'Estudis Catalans 2025. URL: <https://taller.iec.cat/dapc/artista.asp?id=431>

Niñá Jové M., *L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida*, PhD Diss., Universitat de Lleida 2014, 2 voll.

Peláez Bilbao P., Tello Ruiz-Pérez A., *The merchant Scene in Medieval Conceptions of the Visitatio Sepulchri: Origins and Transmission*, «Religions» 15/12 (2024): 43 p. URL: <https://doi.org/10.3390/rel15121441>

Prieto Espinosa C., *El lèxic dels oficis a la documentació llatina de la Catalunya altmedieval*, PhD Diss., Universitat de Barcelona 2020, 2 voll. URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671079#page=1>

Puig i Cadafalch J., Falguera A. de, Goday J., *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Barcelona 1909-1918, 4 voll.

Puig i Cadafalch J., *Santa Maria de la Seu d'Urgell*, Barcelona 1918.

Puig i Cadafalch J., *À propos du portail de Ripoll*, « Bulletin Monumental » 84 (1925) : 303-320.

Puig i Cadafalch J., *L'escultura romànica a Catalunya*, Barcelona 1949-1954, 3 voll. (Monumenta Cataloniae V-VII).

Sureda i Jubany M. (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Roma 2018.

Vilà i Tornos F., *Desfeta i recuperació de la Seu Vella*, in Vilà, Lorés 1991: 357-367.

Vilà F., Lorés I. (eds), *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida 1991.

Villanueva J. de, *Viage literario a las iglesias de España. T. IX. Viage a Solsona, Ager y Urgel. 1806 y 1807*, València 1821.

Yarza J., *Sant Quirze de Pedret [Pintura romànica]*, in *Catalunya Romànica. XII. El Berguedà*, Barcelona 1985: 218-234.

Yarza J., *Decoració mural de la capçalera de Pedret*, in *Catalunya Romànica. XXII. Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*. Barcelona 1986: 350-357.

Yarza Luaces J., *Primeros talleres de escultura en la Seu Vella*, in Vilà, Lorés 1991: 39-53.

Yarza J., *Sant Quirze de Pedret [Pintura]*, in *Catalunya Romànica. I. Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona 1994: 351-353.