

EL RETABLO DE PLATA DE LA SEO DE GERONA *

POR

JUAN SUBIAS GALTER

Con el recuerdo de la Seo de Gerona va unido en mí el de su radiante orfebrería. Vemos relucir el oro de antaño junto al que por fortuna se conserva todavía, entre numerosas creaciones argénteas y de esmaltería.

El conjunto empero, es ya casi lejana remembranza, que en estos días ha despertado la gentil invitación de un antiguo amigo, el ilustre secretario y miembro de la Comisión de Monumentos barcelonesa —y por ende buen compañero— atendiendo, según creo, la sugerencia de otro excelente colega de ayer.

No vacilé un momento cuando el Sr. Grahit me pidió un tema: *El retablo de plata de la Seo de Gerona*, fué mi respuesta.

Yo no sé por qué, acaso por un cierto atrevimiento racial ampurdanés, me han sugestionado los más complejos e importantes problemas arqueológicos, y me he lanzado a su comentario y a su ponderación, comunicando mis entusiasmos y procurando comprender yo mismo, lo que había de explicar a mis amables oyentes. La experiencia, por otra parte, no tiene nada de original y es antiquísima. El Talmud ya lo advierte, diciendo: «De mis discípulos aprendí más que de mis maestros».

Pero para el tema de hoy ni tan sólo existen discípulos. Mis actividades, mis ejercicios profesionales, me han conducido en estos años maduros de mi vida, a todos los rincones de España, de Italia, de Francia, de Holanda, de Bélgica... pero jamás a Tarragona, Lérida o Gerona.

* El presente trabajo es la síntesis de la conferencia pronunciada en el salón de actos de la Caja de Jubilaciones de Barcelona, por acuerdo de la Junta de la «Germanat de Sant Narcís», el día 21 de junio de 1954. Por ser fiel traslado de aquella oración, el autor ha prescindido del aparato crítico-bibliográfico, seguro de que el buen criterio del lector habrá de suplirlo.

Y es por ello que habré de repetir lo ya aludido... todo cuanto pueda ahora decir, no es más que remembranza.

Faltaría a la verdad si dijera que no me he ocupado del tema. Lo estudié en conjunto y con cierta intensa precisión en lo que a la orfebrería románica se refiere. Y es por ahí por donde va a ser preciso que entremos en materia, sin salirnos naturalmente de tierra gerundense, ni tan sólo de la nave catedralicia, aunque para este primer comentario tengamos que apoyarnos casi exclusivamente en referencias documentales.

De la segunda y postrera fase, la gótica, que es aquella en la que es preciso situar el retablo con su dosel, quiero hacer constar que no son las mías, conclusiones eruditas; que me he valido de las fuentes y he tenido en cuenta criterios ajenos, muy respetables, pero en este caso, dignos de revisión en mi concepto.

Pero por encima de todo me he valido de mi lejano recuerdo, unido a una cierta contemplación detenida de materiales gráficos en defecto de la visión directa, siempre deleitable, conveniente y hasta necesaria para poder decir la última palabra.

Si extendemos sobre un mapa de la que fuera Cataluña alrededor del año mil, las notas arqueológicas reunidas, veremos como se concentran en tierras de la Marca, las referencias de ricos tesoros que en cualquier otra o no existen, o se tiene escasa noticia de los mismos. Aludimos a los paliros de altar de orfebrería, cuya específica función consistía en recubrir total o parcialmente la mesa del altar, el cual por la máxima veneración que gozaba, merecía los más suntuosos ornamentos. La práctica litúrgica determinó el uso de las *tabulae* de madera chapeadas de metal. Su importancia, tanto artística como arqueológica había de ser extraordinaria.

Por la riqueza de los materiales que las integraban, es indudable que habían de ser piadosa consecuencia de la munificencia de príncipes y altos dignatarios, quienes al regalarlas enriquecían a los monasterios y las catedrales.

Los documentos antiguos son explícitos a este tenor, con anterioridad al año mil, precisándose específicamente la distinción entre *antependios* o frontales, y *retablos* o retro-altares, siendo éstos los muebles colocados sobre la mesa del altar.

Los primeros fueron usados mientras el sacerdote celebraba de cara a

los fieles, de los cuales le separa el altar propiamente dicho. Los segundos nacieron y se extendió su uso, al officiar el sacerdote en la forma que ha perdurado y es todavía vigente.

No es indispensable que hablemos del palio, actualmente perdido para la Seo de Gerona, pero como durante siglos formó parte del conjunto del altar mayor, siendo su difusión extraordinaria, resonando por doquier su trascendencia, hemos estimado conveniente un breve comentario.

Cuatro fueron los que exornaban el presbiterio catedralicio gerundense. Un inventario del siglo XIII menciona un palio de oro y tres de plata. La importancia del más rico de ellos puede apreciarse al considerar la cuantía del donativo que lo hizo posible. Los otros tres, de plata, correspondían dos a los paramentos laterales de la mesa, y el tercero a la parte posterior de la misma. Estos eran, según los documentos, de plata dorada.

Ningún autor moderno deja de ponderar las pedrerías que enriquecían la tabla de oro, que perduró hasta la destrucción llevada a efecto por las huestes francesas en 1809. De tal joya nos queda solamente la piedra sigilar de Ermesindis, quien en 1038 donó la «enorme cantidad de trescientas onzas de oro» por el palio que Guisla, su nuera, mandó construir.

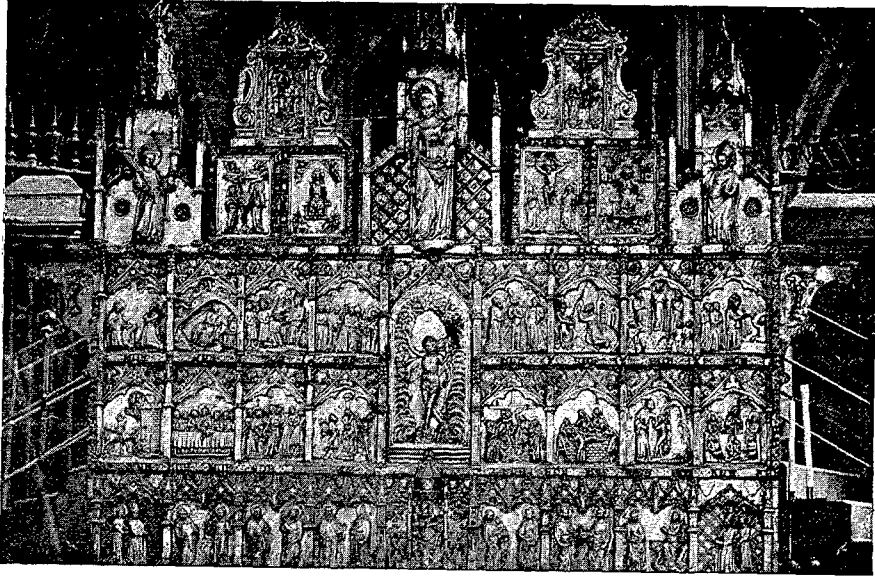
Para tener hoy una idea de lo que este tesoro significara, tenemos que limitarnos a contemplar los de imitación que contemporáneamente se hacían para las iglesias y los monasterios humildes, que algunos de nuestros Museos conservan... cuando no el ejemplar poco menos que único del parisiense Museo de Cluny, el de San Ambrosio de Milán, o la célebre Pala d'Oro de Venecia, rica y luminosa de esmaltería, como auténtica joya oriental.

Siglos después, la inquietud suntuaria se renueva, y vemos como durante el siglo XIV en tierras catalanas, acaso para dar a la catedral el prestigio de la riqueza, surgen los retablos argénteos en Elna, Valencia, Seo de Urgell, Mallorca y Gerona, siendo el ejemplar único conservado, para gloria de la Seo en donde hubo de surgir, el de Gerona.

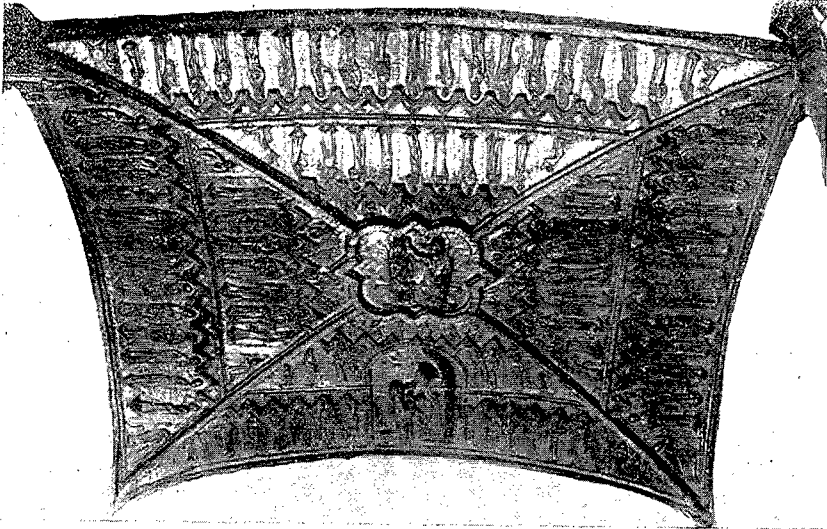
LA VIRGEN ROMÁNICA DE PLATA DE LA SEO GERUNDENSE

En la catedral del obispo Roger, consagrada en 1038, se veneraba una imagen de la Virgen sedente, tallada en madera y recubierta de plancha de plata, en la que son todavía visibles los clavos que un día fijaron las placas que la enriquecían, desaparecidas modernamente.

LÁMINA IX



Retablo del altar mayor tal como estaba en julio de 1936.
(De la obra de Joaquín Pla Cargol, *Gerona Arqueológica y Monumental*)



Baldaquino del altar mayor.

Esta imagen considerada como del siglo XII, era apta para la peregrinación o la batalla, pudiendo ser instalada en una silla prelatia, como las castellanas denominadas de arzón; y debió de experimentar algún quebranto, toda vez que tiene el rostro mutilado. Acaso en tal circunstancia perdió la cobertura de plata.

Sugerimos la visión de la imagen sobre el altar de la Seo primitiva, aislada y solitaria. Es la representación prototípica de la Virgen Madre de Dios y cátedra de Jesús, sentado en su falda. Es la icona rica y modélica, de sobresaliente calidad escultórica, la admiración de la cual hubo de producir series rurales y económicas, de talla, con cubierta de yeso y policromía.

El año 1292, en la testamentaria de Guillermo Gaufred, tesorero de la Catedral, se consigna un legado para el ciborio de plata *que se ha de hacer* sobre el altar de santa María. Y en 1320, tenemos constancia de que Arnau Soler, archidiácono de Besalú, *mandó hacer el retablo de plata*. Literalmente lo consigna su epitafio en el claustro de la Seo.

Por consiguiente, existe ya el baldaquino cubriendo el altar, bajo el ábside románico; el conjunto debió ser esplendoroso. No olvidemos que en la delantera del altar, el antependio de oro acusa sus reflejos por entre una multitud de figuras en relieve, entre los que refulgen las gemas de Ermesindis, la hermana del prelado fundador, y donante del legado aurífero.

El baldaquino, con su superficie inferior cubierta de relieves repujados en plata dorada, es todavía una realidad y una maravilla, que es preciso estimar como una de las piezas más extraordinarias de la orfebrería universal. Su iconografía un tanto compleja nos aporta un mundo de figuraciones representando en su conjunto el Cielo, dispuestas en tres zonas rectangulares que, disminuyendo en número y proporción, van de la periferia al centro. En éste y en pronunciado relieve, preside la Coronación de la Virgen; y, bajo un arco, san Pedro recibe, en la puerta del Paraíso, al archidiácono donante de la obra.

En la gloriosa multitud que rodea el tema central, integrada por santos y ángeles con los atributos respectivos, así como ciertos personajes que, arrodillados o en menor escala llenan las zonas angulares, se puede apreciar una valiosísima muestra del arte de repujar metales, plasmada en figuras gentilísimas, de gran elegancia y esbeltez, realizadas por una mano desconocida.

Este conjunto, rítmica y armoniosamente dispuesto en relieves sobre

un fondo liso, va protegido por una estructura arquitectónica, decorada con temas que han sido imitados de la esmaltería.

En el fondo celeste de las figuras levemente repujadas, aisladas sobre una peana cada una, aparece y contrasta la agrupación central antedicha, representando la doble escena de la Coronación y del ingreso celestial del benemérito Arnaldo de Soler. Tales relieves notablemente más pronunciados que aquéllos que le sirven de fondo, se reconoce que son aditamentos y transformaciones posteriores del primitivo conjunto, no sólo por haber sido aplicadas con manifiesta violencia las nuevas planchas sobre la antigua composición, interrumpiéndola, sino también por la diferenciada concepción estilística y técnica.

En la documentación de este conjunto veremos como se repiten los denominados «arreglos», los cuales habremos de descubrir continuamente al reseguir con cierta minuciosidad la obra.

Esta cubierta repujada del baldaquino, trasunto de visión celeste traducida en relieves de plata, es sostenida actualmente por cuatro columnas, dos tercios de las cuales —en su altura— son asimismo recubiertas de labor argéntea, siendo el tercio inferior de mármol. Toda la parte que se ornara de plata, presenta un tema de pámpano de vid, el cual veremos en diferentes zonas del retablo, y el que constituye el primer elemento de enlace del conjunto gerundense con la magnífica cruz de Vilabertrán.

Si el año 1346 se traslada, según los documentos consignan, el altar del ábside románico al actual presbiterio, lógico es suponer que el supradicho tercer sector marmóreo de las columnas debió ser a la sazón añadido, para alcanzar con él, y con una mayor altura del baldaquino, la consonancia con las nuevas dimensiones del Santuario, tendiendo a la verticalidad, fiel a la voluntad gótica de forma que, en aquellos momentos, quedaba gloriosamente manifiesta en la nueva catedral.

Conocidas las fechas, los donantes y las circunstancias de la primera y segunda instalación del baldaquino, es preciso que nos aventuremos por el campo de lo hipotético, para relacionar los nombres conocidos tradicionalmente como autores posibles, y las manos a las que debemos los prodigios que vamos enumerando.

Por el hecho de que entre 1320 y 1325 se alude por vez primera a *la taula d'argent que hi haurà darrera l'altar*, y que en la última de las dos citadas fechas se paga a Mestre Bartomeu la cantidad de 10.000 sueldos,

se ha relacionado este nombre con la obra antigua del baldaquino. Es preciso hacer constar, ello no obstante, que este maestro *platero* percibe las cantidades «per les obres fetes i completades a l'altar».

Hemos distinguido entre la obra *antigua* del baldaquino, respecto de cuyo autor mantenemos el anonimato, y la obra *nueva* o el *arreglo* de la Coronación y el ingreso en el Paraíso del donante, que estimamos relacionable e identificable con las creaciones de un gran maestro, el último de los que estudiamos, y con una gran obra, la cruz ampurdanesa.

Empero, debemos preguntarnos, ¿quién fué este *Maestro Bartomeu*, cuyo nombre aparece documentalmente relacionado con esas «obres fetes i completades»? Ello nos lleva de lleno al estudio del retablo propiamente dicho.

En 1278 un Maestro Bartomeu da fin a un núcleo estatuario trascendental, el que exorna la portada de la Seo tarraconense. Entre 1320 y 1325 el propio apellido se relaciona directamente en Gerona, con «l'obra de plater». No será el primer caso de un artifice «argenter i imaginer».

Una puerta de la Seo románica, suprimida, se decoraba mediante un tímpano de escultura con la representación del Calvario, actualmente conservado, en cuyo estilo se ha visto la mano del propio escultor tarraconense. Finalmente, las afinidades nominativas y temáticas existen entre el arquitrabe de la Seo tarraconense y el cuerpo medio de nuestro retablo: en uno y otro es figurada la boca del infierno imitando la de un disforme dragón, estilísticamente emparentable. En Tarragona la escena representa el ingreso de los réprobos, mientras que en Gerona el descenso de Jesús al Limbo.

Tal parentesco se atenúa al recordar que el tema se repite en diversas ocasiones por manos de otros tantos autores, y en épocas diferentes.

Ahora es fácil ver como las imprecisiones se acentúan. Se asigna al susodicho maestro el cuerpo central del retablo, y éste consta de dos zonas horizontales con ocho escenas en cada una, las cuales son bien diferenciadas y de bien distinta mano, técnica y características.

Si Bartomeu fué el empresario o el autor de una parte, cediendo la otra a un colaborador, no sabemos cual debió ser su obra. Si confiamos en su aspecto y carácter, la parte superior es más arcaizante y está relacionada por el tipo de relieve con el núcleo original del baldaquino. Si las cosas se produjeran así, tendríamos la contradicción de que el antedicho dragón infernal no sería de Bartomeu.

Pase lo que pase, la realidad es que existió una *tabla de altar* rectangular, de dieciseis compartimentos en dos franjas horizontales, con estructura arquitectónica de capillitas o doseletes, cobijando escenas de la vida de Jesús, enriquecidos por elementos constructivos con labores de repujado, cabujones, cardinas y un extraordinario número de esmaltes. El cuerpo central estaba interrumpido por una capillita cuyas medidas coinciden con las de la Virgen de plata, románica, a la que hicimos referencia, la cual era de hecho única y presidencial del retablo con anterioridad a las adiciones subsiguientes.

Sugerimos de nuevo la hipótesis de la constante transformación del retablo, enriqueciéndose y transformándose obedeciendo a las esencias del estilo gótico, con un anhelo de verticalidad incontenible, el cual experimentan tanto los monumentos arquitectónicos como la menor pieza de orfebrería.

Para encontrar referencias y similitudes de fórmulas estilísticas, no es necesario salir tampoco de Gerona, ni de su misma Seo. El Capítulo conserva un antependio bordado en sedas de colores, del siglo XIII (de hacia el 1300), obra maestra, que presenta una disposición en todo semejante a la del retablo. Cabe imaginar que pudiera servir de modelo, y es indubitable que en una escena de la zona superior se reproduce, totalmente, el propio concepto de la representación del Bautismo de Cristo.

Y fué la mano de un mismo artífice la que dotó al retablo, hasta ahora rectangular, y horizontal, como el modelo bordado, de un cuerpo cimero integrado por una Virgen ya en pie, con el Niño, exenta, destacando sobre un riquísimo fondo de esmaltes traslúcidos, y de las representaciones de san Narciso y san Félix, los tres bajo doseletes.

Hasta ahora se puede afirmar que es la misma realización técnica —tipos, fisonomías, ojos, cabellos— la que presenta la primera zona horizontal y la triple figuración de la cumbre.

Y en este momento cabe preguntar, ¿es que existían dos imágenes de la Virgen en el mismo retablo? Sí, y acaso tres hasta el siglo XVIII, época en que se abrió el Sagrario en el centro de la composición primera de la obra. Dos, además, existen todavía.

El retablo va creciendo hacia lo alto, y no se detienen los anhelos de esplendor, ni los nuevos proyectos encaminados a este fin. Ello lo demuestran documentos como el siguiente de 1357:

Raimond Andreu, Argenter de Girona prometo i convinc amb ferma i vàlida estipulació a vós Berenguer de Cruïlles bisbe present i als vostres que jo treballaré i faré de bo i fi i pur argent i marcant a la marca de Girona sota la taula d'argent de l'altar major de la Seu... d'acord amb la forma que és convinguda entre vós i jo i *segons és consignat en cert drap* pintat que vós a mi féreu entregar i jo amb mi tinc...

El nombre de un nuevo orfebre ha salido en escena. Este pacto empero, no debió pasar de ofrecimiento y proyecto que tenía que realizar *segons un cert drap pintat*, que viene a darnos constancia de la utilización de un modelo en la obra de orfebrería, de acuerdo con la tesis apuntada.

Desaparece el nombre de Andreu y su personalidad se esfuma... pero el proyecto de los Cruïlles tío y sobrino, príncipes de la Iglesia, no se detiene ni se malogra.

En 1358 figura una época de Pedro Bernes, en la que taxativamente se consigna: «la taula de plata amb totes les imatges fetes per mi en ella, que es plantada i fixada junt i darrera l'altar...» con una inscripción esmaltada, en el centro de la pradela, en la que se lee:

PERE BERNES ME · FEU

desvaneciendo, al parecer, toda duda futura.

Con esta obra queda completado el retablo; solamente después, será rematado con las tres cruces. Consta de un cuerpo central doble, una zona cumbiera y de una magnífica pradela: en ella, entre compartimentos y bajo doseletes, figuran de izquierda a derecha, san Benito y san Francisco de Asís, san Pedro y san Pablo, san Antonio y san Nicolás. Un cuerpo central que preside la Virgen sedente con el Niño, adorados por ángeles laterales, y seguidamente, santa Margarita y santa Agueda, santa Lucía y santa Catalina, santa Magdalena y santa Ana. Y en los extremos, arrodillados uno en cada lado, acompañados por ángeles sobre un fondo esmaltado con las armas de los Cruïlles, los donantes: Gilaberto, prelado desde 1334 a 1335, y Berenguer, el sobrino, de 1348 a 1362, cuando todavía era canónigo.

Ahora tenemos descrito el fastuoso retablo en buena parte de cuya superficie puede leerse la trebolada marca del punzón de Gerona, enriquecido por cabujones y piedras, repujados y estampados, así como por los magníficos esmaltes traslúcidos que, en determinadas zonas se concentran

formando núcleos de hasta cuarenta testas de santos, alcanzando en su totalidad una cifra que supera los trescientos temas.

LA TÉCNICA

Existe un cierto paralelismo entre el autor del núcleo inicial del baldaquino y el cuerpo superior del retablo, así como la parte cimera del mismo: el relieve es poco pronunciado en el primer caso, y las figuras aisladas del segundo, plantan sobre una peana idéntica.

Los dos cuerpos centrales parecen *planos* comparados con la cumbreira y la pradela de Bernes, y las dos escenas superpuestas, en una segunda etapa, en el baldaquino.

En la obra de Bernes, las figuras, si no lo son, aparentan ser exentas. Cabezas y manos llegan a ser corpóreas; las manos y los símbolos o atributos —igual a lo que ocurre en las figuras de la parte superior— son exentas y obra de fundición.

Las cabezas se logran íntegramente con técnica de repujador, aunque no por una increíble distensión de la plata, sino gracias a perfectas y habilísimas soldaduras inaparentes.

Tanto el artifice del cuerpo superior como el del cuerpo central, como Bernes, resuelven las testas a base de un módulo oval en posiciones y escalas distintas, a manera de carátula básica, cuya expresión y características faciales e incluso craneanas, logran variar mediante incisiones que se transforman en barbas fluviales, juveniles rizos capilares o calvicies propectas.

Superando la simplicidad clásica de las carátulas trágica y cómica, puede lograr aquí el artista las variadas expresiones humanas: repite un rictus sui-géneris el del piso superior; con acentuada tendencia expresivista, que le hace apto para las escenas dramáticas, el del cuerpo central; sereno, imperturbable y digno, el autor de la pradela, capacitado para toda gracia en el plegado de los ropajes. La pradela es íntegramente de su mano, y en ella las facies de todos los personajes responden a un módulo preciso y perfecto que habrá de darnos la pauta para la identificación final y nos hará ver como este maestro estaba dotado para alcanzar la serenidad augusta de las figuraciones sagradas, así como la expresividad propia de los rostros divinos afectados por la tragedia.

El color adquiere también características distintivas en esta obra. Así la zona superior nos brinda una superficie dorada en los ropajes, distinta

de la que es propia de la zona central en la que es dorada solamente la parte externa del indumento, y no así el envés de los vestidos, ni sus forros, que en forma constante se hacen plateados.

En la pradela se observa una tónica semejante, pero más acentuada e intensa, por interferirse las coloraciones de la plata y el oro que enriquecen los bordados de los cuellos, las franjas y los puños, siendo todavía de mayor riqueza los nimbos, las coronas, mitras e incluso empleada la imbricación en la única representación zoomórfica existente; además la esmaltería translúcida friunfa cálidamente en superficies enteras, como aquellas que hacen resaltar los grupos de los donantes y los evangelistas, de una coloración y un preciosismo lineal extraordinarios.

Todo está en consonancia en esta obra grandiosa y opulenta, en la cual la calidad de joya adquiere proporciones que se miden por metros: la riqueza de los materiales nobles y la exquisita y delicada concepción de los artifices que en ella rivalizan.

No en vano Pedro Bernes, el que modernamente ha perdido nuestra nacionalidad para convertirse en inglés, según una tesis todavía inédita, debió ser como tantos otros artistas incorporados a la Península, un gran maestro. Aquí fué donde su personalidad dió todas las excelencias, tanto en Valencia en funciones de orfebre al servicio de Pedro IV, como en Gerona a las órdenes del capítulo catedralicio.

Y fueron estos dos focos, Valencia y Gerona, aquellos que mayor gloria han proporcionado al esmalte, la orfebrería y la joya.

CONCLUSIONES ATREVIDAS

Existe un maestro autor del celaje del baldaquino. Otro, arcaizante, que lleva a efecto la zona superior del retablo, cuyo arte recuerda el del antependio bordado en sedas de colores, del capítulo, así como las corrientes de Italia, que trascienden también de los esmaltes.

Un tercer maestro, el propenso al gesto trágico, a cuyo cargo corrió la ejecución de la zona intermedia entre el anterior y la pradela.

Un cuarto maestro de menor trascendencia imitó, en época barroca, nubosidades y rompimientos celestes en la Resurrección del Señor, que fué la tapa del Sagrario hasta 1939, donde inicialmente pudo haberse cobijado la Virgen románica.

Y un quinto maestro trascendental, Pedro Bernes, autor de la integri-

dad de la pradela y de la Coronación de la Virgen del baldaquino y el ingreso en el cielo, recibido a la puerta por san Pedro, del archidiácono donante.

Esta afirmación va precedida de un análisis minucioso de las estructuras craneanas y de los rostros de los personajes aludidos. Todos salieron de las manos de Bernes, y la serie de sus grandes creaciones se aumenta todavía, según nuestra tesis, con la figuración del Cristo imponderable de la cruz que es el ejemplar máximo entre las de orfebrería catalanas, la del cenobio vilabertranense, en el centro de la llanura ampurdanesa, al borde de Figueras, en la cual las gemas de la pagana Emporion forman corona rutilante a la más sublime de las testas del Salvador que el arte de la Edad Media hubo de dejar en nuestras comarcas.

Y lanzada la hipótesis, ya no precisan los detalles para confirmarla, toda vez que éstos son tantos que convertirían en interminables estos comentarios. Tan sólo sugerimos que, al encargar los Cruïlles la pradela y disponer su efigie en los extremos de la misma, arrodillados y en calidad de donantes, estimarían justo que aquel que lo fuera del baldaquino no podía dejar de ser representado en igual posición reverente, flectando las rodillas ante san Pedro, plegando exactamente los ropajes y poniendo el pie visible en disposición exacta en el baldaquino y en la pradela.

Es preciso mirar atentamente el óvalo facial, las simples líneas superciliares terminadas en la segura silueta nasal; e incluso las aparentes variaciones entre la sonriente figura del Jesús de la Coronación, y el gesto trágico del Crucificado vilabertranense.

Es suficiente contemplar la curva ondulada de los cabellos, del bigote y la barba, y repetir las experiencias comparativas entre las cabezas de la Virgen del baldaquino y aquella que centra la pradela.

No es necesario insistir más. Tan sólo los grandes maestros están capacitados para las realizaciones geniales. Que merecen categoría de tales estas que surgieron de los talleres gerundenses adscritos a la Seo, o abiertos en alguna calleja de las inolvidables de los alrededores de la Catedral, es incontestable. Es preciso sumar al interés de la magnificencia y calidad estética de este conjunto, su condición de pieza poco menos que única, en su estado de conservación actual, pese a las adversidades sufridas y superadas, en el decurso de los siglos. Su pervivencia se puede calificar de milagrosa y atribuirse a la altísima finalidad a que fué consagrada esta joya incomparable de la Catedral de Gerona.