

# Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany

## La formació de la *traditio classica* d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200)

Laura Bartolomé Roviras

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

## **Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany**

La formació de la *traditio classica* d'un taller d'escultura meridional  
(ca. 1160-1200)

### **Tesi que presenta: Laura Bartolomé Roviras**

Per a optar al títol de Doctora en Història de l'Art,  
amb la menció específica de "Doctor Europeu"

### **Director: Dr. Antoni José i Pitarch**

Catedràtic d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona

### **Programa de Doctorat:**

Vies de recerca en Història de l'Art (2000-2001)

---

Barcelona, 2010





**II. *Incipit Vita Thesis***  
**Incipit Vita Thesis**

*Tu parles de perles. Mais les perles ne font pas le collier, c'est le fil.*

[Carta de Gustave Flaubert a Louise Colet, 1 de febrer de 1852]

## II. *Incipit vita thesis*

És la voluntat d'aquesta recerca que el collar de Flaubert només possible a través del "fil", trobi la més estricta de les concordances en les paraules escollides per al títol d'aquesta tesi, i, en conseqüència, en la concepció i el mètode de treball adoptats des del primer moment. Així les perles –la presència de les obres– resten circumscrites dins la seva ordenació en el collar – el contenidor i el context del que formen part–, i només prenen la seva forma a partir del fil que les uneix. L'objectiu principal d'aquesta tesi és precisament el de determinar la idiosincràsia d'aquest fil.

Parlaré ara, en primera persona, de com pels volts de l'any 1999 vaig romandre meravellada davant la contemplació d'unes perles, que per la seva raresa brillaven rutilants, independents i esparses sobre una àmplia taula de laboratori. D'aquesta manera, descobreixo per primera vegada l'amplitud d'un arc mediterrani meridional, comprès entre la regió italiana de Siena i la catalana de Girona, que conserva de manera sorprenentment disseminada un conjunt d'obres associades per la historiografia del segle XX a la producció d'un taller d'escultura anònim, batejat amb el nom de Mestre de Cabestany.

De com aquesta primera admiració es converteix en la matèria de la meva recerca doctoral és un fet que, amb el pas del temps, fins i tot em costa de puntualitzar. En qualsevol cas, ben aviat vaig començar a posar en pràctica una de les màximes que des del primer moment es converteixen en *sine qua non* de la metodologia de la recerca, ben aconsellada pel meu Mestre que és el director d'aquesta tesi: el coneixement *in situ* (fora del laboratori) de totes aquestes perles blanques i excelses, d'una sinuositat esclatant. Per aquest motiu, l'escampall geogràfic – entès en determinats moments com a resultat de la itinerància del Mestre de Cabestany– ha suscitat una multiplicitat de viatges, d'anades i tornades dins aquest arc mediterrani, i puntualment a ultramar on es conserven en l'actualitat algunes de les peces d'aquest corpus amb una fortuna més erràtica –aquest és el cas del timpà probablement procedent de Santa Maria de Errondo, conservat al The Metropolitan Museum of Art de Nova York, The Cloisters. Així, vaig iniciar el procés d'introspecció del territori, i a partir de cada viatge vaig poder començar a filar aquest fil, l'única manera al meu entendre, de copsar i comprendre coherentment el "per què" que va fer possible aquestes perles. Només així puc presentar ara aquest collar.

Tenint en compte les darreres consideracions expressades pels historiadors de l'art que de manera genèrica o particular s'han dedicat a l'estudi del Mestre de Cabestany –i en aquest

## II. *Incipit vita thesis*

It is the real wish of this thesis that Flaubert's necklace, only possible through its "thread", could find the strictest agreement by the words chosen in the title of this thesis and, consequently, in the conception and methodology of research developed from the very beginning. Therefore, the pearls –the presence of the works– lie orderly confined to the necklace –the container and the context to which they belong to– and they only take their shape through the thread they are all pieced together. The main objective of this research is to find out the idiosyncrasy of this thread.

I will use the first person singular now to explain my experience in 1999 when I stood completely amazed gazing at some pearls, which were gleaming with rareness, independent and loose on a huge laboratory table. That way, I discovered for the first time the width of a southern Mediterranean arch, comprised between the Italian region of Siena and the Catalan region of Girona, which preserves a very surprising scattered collection of works. These works have been associated by the historiography of the 20th century to the production of an anonymous sculpture workshop baptized with the denomination of Master of Cabestany.

As to explain how this admiration becomes the subject of my doctoral research, is something I have not an accurate souvenir now. However, I soon began to work taking into advice one of the maxims that early became a *sine qua non* part of the methodology of this research, which is, according to my thesis director –my Master–, the knowledge *in situ* (outside the laboratory) of every single superb white pearl, of a luminous sinuosity. For this reason, the geographical spreading –which has been sometimes understood because of the itinerant character of the Master of Cabestany– implied a lot of travel back and forth along the so called Mediterranean arch. It also implied travelling overseas where some of the pieces with more erratic fortune are kept –this is the case of the tympanum, probably from Santa María de Errondo, which is found in the The Metropolitan Museum of Art in New York, The Cloisters. That was the way I began the process of introspection of the territory, and after every travel I could start weaving the thread: for me there is no other way of answering "why" these pearls were possible. It is only this way now I can show this necklace.

Taking into account the latest specific or generic studies of the art historians about the Master of Cabestany –I especially have to consider the most recent works of Francesco Carlo Gandolfo, and also those of Antonio Milone and Xavier Barral for the exhibition



punt tinc en consideració sobretot els darrers treballs realitzats per Francesco Carlo Gandolfo, i els d'Antonio Milone i Xavier Barral en el marc de l'exposició *El romànic i la Mediterrània* celebrada l'any 2008 al Museu Nacional d'Art de Catalunya– la revisió del corpus de l'obra d'aquest taller, així mateix com el replantejament de la comprensió del seu funcionament i la dinàmica de la seva organització, són alguns elements que reclamen una profunda i urgent revisió, cinquanta-cinc anys després del seu bateig oficial.

La citació de Flaubert que ha sonat com a baix continu durant tots aquests anys no és sinó la manifestació d'una metodologia de treball que en termes historiogràfics podria també entendre's des de la postura plantejada per Marc Bloch, comprenent que aquesta història és com una pel·lícula de la que manquen determinats fotogrames, i que la veritable comprensió de la mateixa passa per entendre més enllà dels fotogrames conservats. I no m'he proposat de manera expressa realitzar una tasca de postproducció o de restitució d'una realitat no coneguda, sinó incidir a partir dels fragments en la comprensió del guió original en que es va basar. La història del Mestre del timpà de Cabestany és, com tantes altres, una pel·lícula que de manera inexorable no es pot tornar a projectar, i de la que a més a més ni tan sols se'n conserva cap crèdit. Per tant, es així com em situo davant d'uns fragments que de manera raonable havien estat atribuïts a un mateix rotlle de pel·lícula i, una vegada analitzats, esporgats i contextualitzats, se'm presenta l'oportunitat d'escriure'n el seu guió dins el marc de la recerca d'aquesta tesi doctoral.

En base a les particularitats del Mestre de Cabestany, que com a “producte” historiogràfic neix l'any 1944 i continua creixent en les dècades successives a partir de l'acumulació d'atribucions que engrosseixen progressivament el corpus de la seva producció, m'ha semblat imprescindible en primer lloc esporgar determinats fotogrames, que al meu entendre es mostren dissonants amb els denominadors comuns que es detecten en l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. Efectivament, aquesta tesi parla del mestre que va realitzar el timpà conservat a l'església de Santa Maria de Cabestany, al Rosselló i, en conseqüència, de les constants, característiques o elements específics que a partir d'aquesta obra s'elevan a paràmetres de valoració i comparació amb la resta d'obres que formen part d'aquest grup, convertint-se, d'aquesta manera, en denominadors comuns. No ha estat una elecció arbitrària: aquest timpà és l'obra que es situa a la base de les correlacions estilístiques efectuades per Josep Gudiol l'any 1944 i per tant, si s'ha d'identificar un Mestre, aquest no pot ser altre que l'artífex d'aquest timpà –l'*opus primum* historiogràficament parlant. D'aquesta manera, s'han considerat totes aquelles obres que de manera regular manifesten uns mateixos

catalogue consisting of a master and his disciples. I use the words “master” and “disciples” because they were first *El romànic i la Mediterrània* held in 2008 in the Museu Nacional d’Art de Catalunya– the revision of the Master’s corpus and his workshop, as well as the reassessment and understanding of its working process and the structure dynamics are some of the elements that demand a deep and imperious revision, fifty-five years after its official baptism.

Flaubert’s quote, which has been a continuous ringing throughout the years, is no more than the declaration of a working methodology which, historiographically speaking, could be understood, according to Marc Bloch’s viewpoint, as if this story was a film where some of the photo-grams were lost and, so that, the only way to understand it depended on going beyond the photo-grams we still have. I have not set myself the goal of making the post-production or the restitution of an unknown reality, but insist on the understanding of the original script through the comprehension of the fragments. The story of the Master of the tympanum of Cabestany is as many others a film which, inexorably, cannot be shown again and has no credits conserved either. Therefore, this is the way I place myself together with the fragments which were reasonably attributed to the same roll of film. And after being analyzed, pruned and contextualized I have now the opportunity of writing the script in the occasion of my doctoral thesis’ research.

Based on the particularities of the Master of Cabestany, which was born as a historiographical “product” in 1944 and continued increasing in the following decades from the accumulation of attributions making its corpus get bigger and bigger, I have considered important, first of all, to dismiss some of the photo-grams which characteristics are dissonant with the common denominators detected in the works of the Master of the tympanum of Cabestany. Indeed, this thesis talks about the master who carved the tympanum preserved in the parish church of Notre-Dame-des-Anges of Cabestany, Roussillon. Consequently, it also talks about the signs, features or idiosyncratic elements of this work that become the parameters that are used to value and compare to all the other works of this group, becoming, just like that, common factors. It has not been an arbitrary choice: this tympanum is the work which was placed on the basis of the stylistic correlations made by Josep Gudiol in 1944, thus, if we have to identify a Master, this cannot be other than the sculptor of this tympanum, his *opus primum* from a historiographical point of view. In this manner, all the works which share the common factors, with the same constants of composition, disposition, style and declamation that can be seen in the tympanum of Notre-Dame-des-Anges of Cabestany, have been taken

denominadors comuns amb les constants de composició, disposició, estil i declamació que s'observen en el timpà de Santa Maria de Cabestany. És així que entenc la configuració d'aquest taller d'escultura, format, per pura lògica de treball en equip, per un mestre i pels seus deixebles. Utilitzo les denominacions de "mestre" i "deixebles" manllevades d'un document datat a Pisa l'any 1165 en què es pot comprendre d'una manera bastant clarificadora l'organització d'un taller d'escultura del segle XII: «quod magister Gulielmus debet abere tres discipulos, et non plures» (Capítol XI, Doc. 7).

Durant el procés de coneixement de les obres que presento en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany –i no he obviat *a priori* cap de les obres atribuïdes fins avui, encara que algunes posteriorment no formin part d'aquest corpus– voldria recordar i destacar dos moments molt importants, si bé n'hi ha hagut molts més. En primer lloc, les aproximadament dues hores que vaig poder tenir per a mi el cap de Sant Pere procedent de Sant Pere de Rodes, a les dependències privades del Castell de Peralada, –i valguin aquestes paraules per agrair sincerament la generositat del Sr. Jaume Barrachina. I la primera de les meves arribades a l'abadia de Sant Antimo, destinació final d'un primer viatge a la Toscana amb el Doctor Antoni José i Pitarch, director d'aquesta tesi, que s'havia iniciat a Arle amb un fort impacte provocat per la descoberta de l'escultura sobre marbre dels sarcòfags romans cristians del segle IV conservats al Musée de l'Arles et la Provence Antiques. Han estat dos moments cabdals per reflexionar i començar a comprendre amb quina coloració s'havia tintat el fil del collar.

Paral·lelament, vaig iniciar l'aprofundiment en el treball de recerca bibliogràfica i al mateix temps en l'estudi de l'escultura contemporània, cronològica i geogràficament, a les obres del Mestre del timpà de Cabestany, que *a priori* vaig situar vers mitjans del segle XII –d'acord amb el plantejament majoritari de la historiografia. Aquesta via em va dur vers algunes direccions fins aquell moment insospitades. El treball particular del marbre, l'ús generós i magistral del trepant, la influència de l'escultura dels sarcòfags del segle IV, l'adaptació de certs motius ornamentals de caràcter romà, etc. Totes aquestes observacions i, sobretot, la contemplació de les dovelles de la porta principal de l'església de Santa Maria de Lagrassa –una de les obres que manifesta d'una manera més clara la influència de l'element clàssic o romà– em varen portar a endinsar-me en el coneixement de l'escultura dels tallers de la Provença, en particular d'aquells actius a Sant Tròfim d'Arle –tant a la porta com al claustre– i a Saint-Paul-Trois-Châteaux. La pista a seguir era, evidentment, aquella que m'havia de facilitar la comprensió de la *Renaissance* de l'escultura provençal apuntada, entre d'altres, per Victor Lassalle l'any 1970, a l'afirmar la influència de l'art antic en la configuració dels tallers provençals del segle XII.

into account. This is the way I understand the configuration of this sculpture workshop: since the pure logics of a working team, it should be configured by one “master” and his “disciples”. And I use the words mentioned in a document dated 1st January 1165 at Pisa, where it can be clearly understood the organization of a 12th century sculptural workshop: «quod magister Gulielmus debet abere tres discipulos, et non plures» (Chapter XI, Doc. 7).

During the process of knowledge of the works I present within the corpus of the Master of the tympanum of Cabestany –I have not disregarded *a priori* none of the pieces attributed to it up to the present day, even though, some of them are not included in this corpus– I would like to remind and emphasize two very important moments, even there have been other ones. Firstly, the time I could have on my own for approximately two hours, the head of Saint Peter from Sant Pere de Rodes, in the private rooms of the Castell de Peralada. I would like to take this opportunity to appreciate the willingness of Mr. Jaume Barrachina. Secondly, the first visit to Sant’Antimo Abbey, which took place at the end of my first trip to Tuscany together with Dr. Antoni José i Pitarch, my thesis director. I began the trip in Arles with a great shock when I saw the sculpture upon marble of the Roman Christian sarcophagi from the 4th century in the Musée de l’Arles et la Provence Antiques. They have been two outstanding moments for reflection and the beginning to make clear how the necklace thread was dyed.

In a parallel way, I started to work with the bibliography in-depth and at the same time I began the study of the contemporary sculpture, in terms of geography and chronology, of the Master of the tympanum of Cabestany which I dated, according to the majority of the historiographical approaches, towards the mid-12th century. This track brought me to unsuspected directions unknown to me until then. It was the special marble carving, the generous and brilliant use of the drill, the influence of the sarcophagi sculpture of the 4th century, the adaptation of some Roman ornamental motifs, etc. All these observations and above all, the contemplation of the vousoirs of the doorway of Notre-Dame de La Grasse, –the work which reflects most clearly the classical or Roman influence– brought me to the knowledge of the workshops in Provence, particularly those which worked in Saint-Trophime d’Arles –the door and cloister– and Saint-Paul-Trois-Châteaux. The track to follow was, obviously, the one which could provide an easier knowledge of the Renaissance of the Provençal sculpture set out by Victor Lassalle in 1970, when quotes the importance and the influence of antique art in the configuration of the 12th century Provençal workshops.

El descobriment de la Provença, en totes les seves dimensions, ha estat una experiència apassionant i profundament enriquidora. Especialment, conèixer les col·leccions de sarcòfags romans, pagans i cristians, conservats al Musée de l'Arles et la Provence Antiques, obres que sense cap mena de dubte varen tenir la seva particular repercussió en el procés de formació dels tallers d'escultura provençals del segle XII. I alguns d'aquests sarcòfacs, en particular, es manifesten com a veritables fonts materials per a la configuració de la tècnica del Mestre del timpà de Cabestany. Així mateix, conèixer els dos escenaris *in situ*, el romà i el romànic, a Arle, i veure com el "romà" en aquest i en tants altres llocs fora de la mateixa Roma continuaven presents després del declivi de l'Imperi: la correlació dels repertoris ornamentals romans, visibles encara en les restes del Teatre i tants d'altres testimonis que romanen disseminats dins la ciutat i les col·leccions dels museus, i aquells que es presenten a la porta principal i al claustre de Sant Tròfim d'Arle. I també a l'abadia de Sant Gèli. Creia haver trobat el punt de partida de la formació del Mestre del timpà de Cabestany, però inesperadament varen aparèixer nous escenaris, més enllà de les ribes del Roine. El seguiment de les constants manifestades per l'escultura dels sarcòfags cristians del segle IV es dibuixava a Arle com a un factor important però no determinant, potser com a un element secundari però no principal. Mancava identificar una correlació precisa de les constants de la tècnica i sobretot de la formació específica d'uns tallers d'escultura que poguessin contextualitzar, més enllà de les fonts, la formació del Mestre del timpà de Cabestany.

Puc parlar d'un moment fortuït, o potser d'un camí imponderable que s'obrí davant meu l'estiu del 2005. Però en qualsevol cas va ser el resultat de l'aplicació persistent de la metodologia de coneixement directe de les obres. En tot cas vull parlar expressament de "descoberta", per posar de manifest la poca fortuna que des de la historiografia s'ha concedit a determinades obres, o potser hauria de dir marcs geogràfics, en detriment d'altres que s'han repetit a vegades fins i tot d'una manera rutinària. Paradoxalment, la revelació tingué lloc a Nova York, a la galeria del claustre de Sant Guilhem del Desert a The Cloisters, on hi romanen exposats tres fragments d'escultura procedents de la Toscana, entre Lucca i Florència. Però, en particular, es tracta de les característiques d'una d'aquestes escultures, segurament masculina, realitzada sobre un bloc de marbre de Carrara <sup>[LÀM. 272]</sup>, que es conserva en estat bastant fragmentari i que va ingressar a les col·leccions d'aquest museu l'any 1957, procedent de la col·lecció Amadeo Riccardi i Bruscoli de Florència (The Cloisters Collection 1957, 57.63). Malgrat que no es coneix la seva procedència exacta s'ha determinat que podria procedir de Lucca o els seus entorns més immediats, i per tant s'ha proposat una cronologia aproximada entorn a 1180-1200. Tanmateix és el treball, la tècnica, que es detecta al vestit i

The discovery of Provence, in its entire dimension, has been a fascinating and enriching experience. Especially, the knowledge of the collection of Roman, Christian and Pagan, sarcophagi in the Musée de l'Arles et la Provence Antiques. Those works had a great influence in the process of formation of the Provençal studios of the 12th century, there is absolutely no doubt about that. And some of them, in particular, have a great influence in the Master of the tympanum of Cabestany's technique apprenticeship. Likewise, it was great being in the two scenarios *in situ*, the Roman and the Romanesque, as it happens in Arles, and checking that the "Roman" scenes, there and in some other places outside Rome, continue their presence despite the decline of the Empire: the correlation of Roman ornaments visible in the Theatre ruins, and other witnesses which are found surrounding the city and the collections in the museums, to those which are presented in the main door and cloister of Saint-Trophime, and also in Saint-Gilles du Gard. I thought I had found the starting point of the Master of the tympanum of Cabestany's training. However, new sceneries far beyond the Roine banks appeared unexpectedly. The continuity of the constants showed by the 4th century Christian sarcophagi sculpture was at Arles an important but not a determinant factor, may be a secondary element not the main one. It was needed to identify a strict correlation within the technique, and above all with the formation of sculptural workshops that could explain the context, beyond the sources, which the Master of the tympanum of Cabestany was formed in.

I could talk about a fortuitous moment, maybe an imponderable path which drew open just in front of me in the summer 2005. Nevertheless, it was the result of the lingering implementation of the methodology: direct awareness of the works. Anyway, I would like to talk about the "discovery" to bring forward the misfortune of some works from the point of view of the historiography, maybe I should say geographical boundaries, in prejudice of other works which have been sometimes repeated chronically. Paradoxically, the revelation takes place in New York, in the gallery of the cloister of Saint-Guillem-le-Desert, in The Cloisters, where there are three pieces of sculpture from Tuscany, between Lucca and Florence. Nevertheless, they were, particularly, the characteristics of one of these sculptures, in high relief and probably masculine done with Carrara marble that is conserved fragmentary in the collections of that museum since 1957 <sup>[LÄM. 272]</sup>. Its provenance is from Amadeo Riccardi and Bruscoli Collection in Florence (The Cloisters Collection 1957, 57.63). Even its original and exact location is not known, it seems to come from Lucca or its surroundings, and so that it has been dated about 1180-1200. It is the technique detected in the dress, and above all in the folds, of this figure that soon made me realized that there were some points of contact with the Master of the tympanum of

sobretot als drapejats d'aquesta figura els marcadors que de seguida em varen assenyalar uns primers punts de contacte amb la tècnica utilitzada pel Mestre del timpà de Cabestany. Així els traçats profunds i ondulants, molt dinàmics, que estan acabats en els seus extrems per uns cops de trepant molt eminents i què confereixen igualment un efecte de clarobscur molt destacat. A partir d'aquest punt es percep immediatament que la tradició escultòrica desenvolupada a la Toscana occidental durant la segona meitat del segle XII té molt a dir en relació a la formació de la tècnica que es converteix en definidora del Mestre del timpà de Cabestany. La manera de treballar el marbre em va resultar familiar, diferent però familiar. Va ser en realitat la manera d'utilitzar el trepant –enèrgica, deliberada, precisa i contundent– el que em va moure a reconèixer que el procés de recerca encara continuava obert, i que, probablement, quedaven molts horitzons per conèixer i valorar.

De seguida que vaig començar a endinsar-me en l'estudi d'aquests tallers d'escultura de la segona meitat del segle XII, a partir de l'epicentre situat a la catedral de Santa Maria de Pisa, alguns noms com els de Guilielmus, Riccius, Rainaldus, Bonus Amicus i Biduinus varen començar a sonar alguns octaus per sobre en el meu pentagrama de l'escultura occidental del segle XII. I a més a més aquests mestres són precisament alguns dels pocs autors coneguts a partir de les signatures i les dates que varen deixar en algunes de les seves obres més importants. En general, em va semblar francament paradoxal que la tradició escultòrica que es desenvolupa a la Toscana en aquest moment, fins i tot quan algunes obres que havien estat atribuïdes al corpus del Mestre de Cabestany es situen en una geografia més o menys pròxima a aquest focus –a Prato, a San Giovanni in Sugana i a l'abadia de Sant'Antimo–, no hagués estat tinguda seriosament en consideració per comprendre el procés de formació i aprenentatge d'aquest Mestre. I és dins aquest context, el de la Toscana, amb major intensitat que en qualsevol altre dels que es poden tenir en consideració durant la segona meitat del segle XII –i en aquest punt no he oblidat en cap moment la rellevància del focus llenguadocià comprès entre Sant Serní de Tolosa i Sant Pere de Moissac–, que existeix una sèrie de denominadors comuns entre l'escultura dels tallers més rellevants i la del taller del Mestre del timpà de Cabestany. La valoració inicial d'aquests tallers de la Toscana occidental és la següent: la configuració d'una pràctica escultòrica en què de manera primordial es persegueix la creació d'uns programes historiatos fortament impregnats per la disposició, l'estil i la tècnica de l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV, amb unes composicions basades en un conjunt ric i seleccionat de fonts textuais, que es materialitzen en la major part dels casos sobre el suport de marbre i amb l'execució magistral del trepant. A partir d'aquesta primera constatació genèrica –encara que articulada en base del coneixement de testimonis concrets–

Cabestany's technique. For example, the deeper and curved folds, of a great dynamics, finished at their tops with some vigorous drill knocks, which carry on a very remarkable an similar chiaroscuro effect. From this moment onwards, it was clear that the sculptural tradition developed in Tuscany during the second half of 12th century had so much to do with the Master of the tympanum of Cabestany's idiosyncratic apprenticeship and technique. The way the marble was carved sounded familiar to me, different but familiar. It was the way the drill was used –energetic, calculated, precise and convincing– that moved me to recognize some analogies that the process of research was still alive. Therefore, there were still a lot of new horizons to learn and evaluate.

As soon as I began the study in depth of these 12th century sculpture workshops, starting with the epicenter at the cathedral of Santa Maria of Pisa, some names as Guilielmus, Riccius, Rainaldus, Bonus Amicus and Biduinus began to ring some octaves over my pentagram of the 12th century western sculpture. Moreover, they are some of the few authors who are well-known because of their signatures and the dates left in some of their most important works. Thus, it seemed puzzling to me that the sculptural tradition in Tuscany at that moment had not been taken into serious consideration to understand the process of creation and learning of the Master of Cabestany. Even when the works attributed to the Master's corpus are more or less located nearby this geographical focus – in Prato, San Giovanni in Sugana and in Sant'Antimo's Abbey. It is in this context, Tuscany, with a better acuteness to be examined than other places in the second half of the 12th century –not to forget, obviously, the relevance of the focus in Languedoc comprised between Saint-Sernin de Toulouse and Saint-Pierre de Moissac–, where can be founded some common features between the work of the most relevant sculpture workshops and the sculpture of the Master of the tympanum of Cabestany. This is the first analytical assessment of these workshops in western Tuscany: the configuration of a sculptural praxis where it is primarily important to create a series of narrative programs impregnated with the layout, style and technique of the sculpture of the Roman sarcophaguses in the 3rd and 4th centuries, with a composition based on a rich and selected set of textual sources which are mostly carried out by the marble support and the masterful use of the drill. From this first generic verification on –although it has been articulated from the knowledge of particular witnesses– I thought that the correlations, the common factors that could be established between these sculptural workshops and the master of the tympanum of Cabestany were not only accidental, but they deserved an in-depth analysis. This way, I started the study of the western Tuscany sculpture in the second half of the 12th century, formed and/or influenced by the new generation of



em va semblar que les correlacions, és a dir denominadors comuns, que es podien establir entre aquests tallers i el Mestre del timpà de Cabestany no eren només casuals, sinó que mereixien una anàlisi aprofundida. D'aquesta manera vaig iniciar l'estudi dels tallers de la Toscana occidental de la segona meitat del segle XII, formats i/o influenciats per la nova generació d'escultors actius d'ençà la dècada de 1150 a Santa Maria de Pisa, a partir de l'estela del Mestre Guilielmus, *circa* 1158/1159.

A partir d'aquest punt les possibilitats de comprensió d'un context de formació probable per entendre la producció del taller del Mestre del timpà Cabestany prenen una envergadura especialment significativa. En primer lloc en virtut dels aprenentatges de l'escultura romana del Baix Imperi plasmada en els sarcòfags romans cristians, però també pagans –dels que el Campo Santo de Pisa conserva una de les més notables i magnífiques col·leccions fora de Roma–, que es situen a la base de la formació dels principals tallers sorgits entorn a l'obra de la catedral de Pisa. Aquesta consideració em va fer obrir els ulls a la veritable importància que tenia l'estudi sistemàtic dels sarcòfags segles III i IV, en tant que fonts dels tallers del segle XII.

La darrera etapa de recerca d'aquesta tesi s'ha fonamentat en l'estudi sistemàtic d'aquestes obres en tant que fonts de la producció d'escultura d'aquests tallers de la segona meitat del segle XII –projecte que va merèixer la concessió d'una beca de recerca per part de la Scuola Normale Superiore de Pisa, i es va dur a terme entre els mesos d'octubre de 2007 i 2008. I també la seva repercussió en la formació d'altres tallers contemporanis toscans i dels paral·lels que es poden resseguir en el Languedoc, el Rosselló i Catalunya. I precisament en un punt intermedi d'aquest camí, gairebé a manera de pont o enllaç, hi situo la Provença, que de manera coetània assisteix a la manifestació d'una escultura que de manera independent i/o paral·lela es basa en la represa del referent romà, segurament amb una entonació més àulica, i també en la formació tècnica apresada dels sarcòfags romans dels segles III i IV. Però malgrat que la formació dels tallers provençals es pugui establir en correlació amb el mateix fenomen que es manifesta a Pisa a partir de mitjan del segle XII, la represa del classicisme –en tant que retorn al naturalisme de l'escultura romana d'època imperial– conflueix a la Provença en una escultura així mateix magnífica i monumental, que es mostra però també en relació amb altres corrents renovadors a mig camí entre les noves aportacions procedents del nord de França i la continuïtat del filó de l'Emilia Romagna i del Mestre Antelami, en una cronologia que necessàriament ha de ser posterior al migdia del segle XII. Tanmateix les relacions entre la Toscana i la Provença es constaten en aquest mateix període a partir dels canonges de Sant Ruf d'Avinyó en l'importantíssim document de l'any 1156: «Inde est quod dilectos filios R.

sculptors educated from 1150 decade onwards in Santa Maria de Pisa, following Master Guilielmus' trails, circa 1158/1159.

At this point the chance of understanding the possible formation context, to figure out the production of the Master of the tympanum of Cabestany's workshop, takes a special significance. First, by virtue of the apprenticeship of the Roman sculpture materialized in the Roman Christian sarcophaguses, but also Pagan –one of the most outstanding collections outside Rome is kept in the Campo Santo in Pisa. Those sarcophaguses are placed on the basis of the learning of the main workshops arisen around the building of the cathedral in Pisa. This consideration opened my mind to the real significance of the systematic study of the 3rd and 4th century sarcophagi, as the sources of the 12th century workshops.

The last stage of this thesis research was the orderly study of all these works as sources of the production of sculpture in these studios in the second half of the 12th century. I should say at that point that this research paper was awarded a research fellowship in the Scuola Normale Superiore de Pisa, it was carried out from October 2007 to October 2008. This way I realized about their impact in the formation of other contemporary workshops in Tuscany, and also the parallels it could be distinguished within the Mediterranean arch including Languedoc, Roussillon and Catalonia. Just halfway through manifestation of a sculpture which, in a parallel or independent way, is based on the Roman element, with a probably more dignified tone, and also based on the technical training learnt from the Roman sarcophaguses from the 3rd and 4th centuries. Although the formation of the Provençal workshops could be established in correlation to the ones in Pisa in the second half of the 12th century, the renewal of classicism –as a coming back to the Roman sculptural naturalism in imperial times– converges in Provence creating a magnificent and monumental sculpture. This sculpture is half way through new contributions from the north of France and the continuity of Emilia Romagna and Master Antelami's string, in a chronology which should be high mid-12h century. Likewise, the relationship between Tuscany and Provence is confirmed in this period of time from the canons in Saint-Ruf d'Avignon in a well-known document from 1156: «Inde est quod dilectos «filios R. capellanum nostrum ecclesiae Pisanae satis devotum, atque quosdam fratres ecclesiae S.Rufi quos pro incidendis lapidibus et columnellis ad partes vestras dirigimus» (Chapter XI, Doc. 4).

Thus, this research sets out in the first place, a proposal for the Master of the Tympanum of Cabestany's corpus from the constants which define the accomplishment of the

capellanum nostrum ecclesiae Pisanae satis devotum, atque quosdam fratres ecclesiae S. Rufi, quos pro incidendis lapidibus et columnellis ad partes vestras dirigimus» (Capítol XI, Doc. 4).

D'aquesta manera, aquesta recerca planteja en primer lloc la proposta del corpus d'obra del Mestre del timpà de Cabestany, a partir de les constants que defineixen la realització del timpà de l'església de Santa Maria de Cabestany, que es constitueix, al mateix temps, en una revisió del corpus del Mestre de Cabestany. I, en segon lloc, i a partir de la mateixa anàlisi exhaustiva de les obres, es procedeix a determinar una sèrie de denominadors comuns, que es constitueixen en el material de recerca bàsic per a procedir a un estudi sistemàtic de les obres en relació a les seves fonts: és aquesta, en síntesis, la metodologia de treball que s'ha aplicat per al desenvolupament de la recerca, i la que permet abocar uns resultats que es mostren determinants a l'hora de situar el context de formació i aprenentatge d'aquest taller d'escultura anònim. Per bé que la metodologia serà convenientment exposada en el capítol que segueix, vull avançar i destacar que fonamentalment, i encara que es tinguin en consideració tots els factors de composició i disposició, s'han pogut determinar principalment uns denominadors comuns o correlacions que es manifesten d'una manera preferent dins l'ordre de l'estil i la tècnica. Aquest fet ens situa davant dels "documents" bàsics per comprendre l'aprenentatge del Mestre i els seus deixebles en l'art de conèixer i aprendre davant unes determinades fonts, els sarcòfags romans, pagans i cristians, dels segles III i IV, la seva pròpia i particular manera d'esculpir el marbre.

Obrint una nova via a la "condescendència" tolosana mantinguda per la historiografia del segle XX respecte als orígens i formació del taller del Mestre del timpà de Cabestany, em plau de presentar a continuació aquesta recerca, resultat del treball dels darrers aproximadament cinc anys. La meua única i més sincera voluntat és la de donar pas a una explicació plausible al fil del collar esculpit pel taller del Mestre del timpà de Cabestany, filat i possible a partir d'un cúmul de circumstàncies històriques, polítiques, socials i artístiques, que encara que amb notables dificultats, se'n pot arribar a restituir una bona part del seu color, però sobretot la seva consistència. El meu collar personal també el conformen un conjunt de perles, i a totes els hi agraeixo enormement i de tot cor la paciència i dedicació que han tingut per mi i també pels camins de "Cabestany". El temps i les experiències compartides han filat la consistència i la resistència del meu fil.

"Dec" aquesta tesi a algunes persones, però de manera particular als meus pares i a la meua germana Esther.

tympanum of Notre-Dame-des-Anges of Cabestany, which is, at the same time, a revision of the corpus of the Master of Cabestany. Secondly, taking into account the same exhaustive analysis of the works, it is to determinate a series of common factors which are the basis for a methodical study of the works in relation to their sources: this is, in short, the methodology applied for the research which allows to set decisive results to place the context of formation and learning of this anonymous sculpture workshop. Even that the methodology will be completely exposed in the next chapter, I want to notice that after all the common factors about composition, disposition, style and declamation have been taken into account, above all it is the style and also the technique that have been lighted out as the most significant and largest common factor. This fact places us in front of the basic “documents” to understand the learning of the Master of Tympanum of Cabestany and his disciples according to certain sources, the Roman, Pagan and Christian, sarcophagi from the 3rd and 4th centuries, and their own and particular way of carving the marble.

Opening a new way to the toulousain “complaisance” maintained by the 20th century historiography in relation to the origins and formation of the Master of the Tympanum of Cabestany’s workshop, I am really pleased to put forward the results of this research, done for approximately five years. My only and sincere willingness is to give way to a creditable explanation for the necklace thread carved by the Master of the Tympanum of Cabestany, woven and possible thanks to a pile of historical, political, social and artistic circumstances. It is possible to restore part of its colour, with remarkable difficulties, but what it is even more important is that it is possible to restore its consistency. My personal necklace is also made up of a collection of pearls, and I am wholeheartedly grateful to every one of them for the patience and dedication they had with me and also for the “Cabestany’s” routes. The time and experiences lived and shared have woven the consistency and the endurance of my thread.

I “owe” this thesis to some people, but particularly to my parents and my sister Esther.





### **III. Agraïments**

### III. AGRAÏMENTS

*Aquesta tesi no hauria estat possible sense el suport de les persones i de les institucions que s'enumeren a continuació, a les que vull agrair, sincerament, la confiança dipositada en aquesta recerca.*



**Universitat de Barcelona**

Dr. ANTONI JOSÉ I PITARCH  
Director d'aquesta tesi [efectivament, el collar  
no el fan les perles sinó el fil que les uneix]

Dr. JOAN RAMON TRIADÓ

**Scuola Normale Superiore di Pisa**

Prof.ssa MARIA MONICA DONATO  
[per la sua fiducia e coraggio]

Prof. PAUL ZANKER  
Prof. CARLO GINZBURG  
[per i seminari]

Dott.ssa MONIA MANESCALCHI  
[per tutto l'aiuto]

Al personale tecnico amministrativo:  
Sig. RICCARDO GRECO  
Sig. MARIO LANDUCCI  
Sig.ra LUCIA MONACCI

**Université de Provence (Aix-Marseille III)**

Dr. ANDREAS HARTMANN-VIRNICH

**Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i  
Recerca (AGAUR)**

Sr. BERNAT XANCÓ  
Sra. MONTSE BOADA

**Musée de l'Arles et de la Provence Antiques**

Dr. CLAUDE SINTES

**Museu d'Arqueologia de Catalunya (Girona)**

Dra. AURORA MARTÍN ORTEGA

**Museu d'Art de Girona**

Sra. MARIA ROSA FERRER DALGÀ  
Sr. TONI MONTURIOL

**Museu del Castell de Peralada**

Sr. JAUME BARRACHINA I NAVARRO  
Sra. MARIBEL GONZÁLEZ  
Sra. SUSANNA MÁRQUEZ  
Sra. INÉS PADROSA GORGOT

III. AGRAÏMENTS

<b>Museu de l'Empordà</b>	Sra. TERESA MIQUEL
<b>Museu Frederic Marès</b>	Dra. CAMILA GONZÁLEZ GOU
<b>Museu d'Història de Catalunya</b>	Sra. MARINA MIQUEL I VIVES
<b>Museu Nacional d'Art de Catalunya</b>	Dr. MANUEL CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ Sr. JORDI CAMPS I SÒRIA Sr. JOAN DURAN PORTA
<b>Museo Nazionale d'Arte di San Matteo</b>	Dott.ssa MARIAGIULIA BURRESI
<b>Museo Nazionale di Villa Guinigi</b>	Dott.ssa MARIA TERESA FILIERI
<b>Worcester Museum of Art</b>	Ms. KAREN DALTON Ms. KAREN MANSFIELD
<b>Frick Art Reference Library</b>	Ms. LYDIA DUFOUR
<b>The Metropolitan Museum of Art The Cloister Archives</b>	Mr. MICHAEL CARTER
<b>Soprintendenza ai Beni Ambientali Architettonici Artistici e Storici della Provincia di Pisa e Livorno</b>	Dott.ssa MARIAGIULIA BURRESI Dott. LEONARDO ALATTI
<b>Institut Amatller d'Art Hispànic Arxiu Mas</b>	Sra. NÚRIA PEIRIS

**Haig d'agrair de manera especial la  
cordialitat personal i professional de:**

Sr. MANUEL BARBIÉ GILABERT  
Sr. MANUEL BARBIÉ-NOGARET  
[Galeria Manuel Barbié, Barcelona]

Sr. AGUSTÍ BOADA  
[Antiguitats Boada, Barcelona]

Dott. MARCO BURRINI

Sra. ISABEL BUSCATÓ  
[Ajuntament d'El Port de la Selva]

Dr. JOSEP LLUIS BUSCATÓ SOMOZA

SS. COL·LECCIONISTES PARTICULARS

Sra. HELENA COMPTE PIBERNAT  
[la primera gran "culpable" per ser com és una  
magnífica docent]

Sra. MONTSE FERRER SANJOSÉ  
[moltes, moltes gràcies!]

Sra. ESTHER ELIAS GRIFOLL  
[gràcies per fer realitat el meu petit somni!]

S. DOMENICO IACONO  
[Libreria della Spada, Florència]

S. SIMONE MAFUCCI  
[Libreria La Sala, Pistoia]

Dott. ANTONIO MILONE  
[Università degli studi di Napoli Federico II]

Dr. FERRAN OLUCHA MONTINS

Sr. ANTONIO ONRUBIA  
Sra. CARMÉ VALDÈS  
Sr. QUIQUE AGELL  
[Igol, S.A, Per la vostra professionalitat i  
entusiasme!]

RESTAURANT CA L'ELVIRA  
[Selva de Mar]

Sra. LOURDES ROVIRAS PAGÈS

Dra. ELENA SÁNCHEZ ALMELA

P. PIERRE TRILLAS  
Mme. FRANÇOISE LIABBEUF  
[Parròquia de Santa Maria de Cabestany]

**Amb tot el cor a:**

PERE E. BARTOLOMÉ SÁNCHEZ  
DOLORS ROVIRAS PAGÈS  
ESTHER BARTOLOMÉ ROVIRAS  
[el meu *papa*, la meua *mama* i la meua *teta*, què són la meua família i el meu gran TOT]

LOURDES DE SANJOSÉ LLONGUERAS  
[per tantes converses, ajudes, viatges i complicitats què són impossibles d'enumerar; ara el testimoni és a les teves mans!]

**I als amics:**

MIA ALSINA, DAVID BACHILLER, MERCÈ BARTROLICH, LUJÁN BAUDINO, LORENÇ BONET, FRANCESC DÍAZ, BERTA FERRER, FEDERICO FETEH, MÒNICA LÓPEZ, JOANA PALAU, MARC PÉREZ, MARIÀNGELS RODRÍGUEZ, MONTSE RODRÍGUEZ, NOEMÍ RODOREDÀ, CHIARA ROTTOLÒ, JOSÉ MANUEL RUA, EVA SANTAMARIA & FERRAN & XAVIER [i la vostra Laura d'en Lluís Llach], MARTA TORRA, GERARD VIDAL, EVA VIRGILI i FRANCISCA WAHL.

[Gràcies per tenir orelles i paciència per escoltar i acompanyar-me, en un moment o altre, durant aquests darrers deu anys: sou un fonament molt important d'aquesta tesi]

TOMMASO ALPINA, ANDREA AGNESINO, MARIO ALBERTO DELLA ANUNZIATA, PAOLA CATTANI, LEONE CAVICCHIA, MATHEUS COUTINHO, FABRIZIO FEDERICI, MATTEO FERRARI, MARIA FERRONI, FRANCISCO JOSÉ MAYA, LISA MARIE MIGNONE, CLÉLIE MILNER, PASQUALE, ALBERTO, DIL, EMILIANO, MARCO [i ragazzi di Lungarno], LAURA MOLINA, GUGLIELMO PAOLETTI, ORSO MARIA PIAVENTO, ALESSANDRO POGGIO, DANIELLE RIVOLETTI, MARCO ROSSATTI, IGNAZIO VECA, ANKA ZIEFER

[I miei cari amici "pisani": grazie tutti!]





**IV. Metodologia**  
*Methodology*

*Ac mihi repetenda est vestris cuiusdam memoriae non sane satis explicata recordatio, sed, ut arbitror, apta ad id, quod requiris, ut cognoscas quae viri omnium eloquestissimi clarissimique senserint de omni ratione dicendi.*

[Ciceró, *De l'Orador*, Llibre I, 2]



[He tingut tot l'interès a recuperar els continguts sobre els que es recolzava la configuració i l'anàlisi d'una obra (creada) dins del món romà –derivat del grec– i, per tant, he treballat amb els conceptes amb els que s'havia entès una obra, també d'art, abans de la configuració d'una "metodologia" de la segona meitat del segle XIX i dels primers anys del XX. Aquesta recuperació té, perquè no, un to arqueològic, com el que va servir d'inspiració al Mestre del timpà de Cabestany]

#### **IV.1 Estat de la qüestió**

Resulta fonamental establir en primer lloc l'estat de la qüestió del Mestre de Cabestany, això és, de les obres que des de l'any 1944 i fins a l'actualitat s'han anat atribuint al corpus d'obra d'aquest taller. I no només es tracta de traçar una enumeració de les obres, sinó de conèixer quan, com i per què han estat situades dins la producció del Mestre de Cabestany. Dins aquest apartat es volen detectar, principalment, alguns mecanismes d'atribució que no resulten del tot convincents, en tant que no en totes les ocasions s'han traçat noves atribucions en relació a una mateixa matriu o a uns mateixos paràmetres, sinó en relació a aspectes particulars d'una obra determinada. I aquest fet ha portat a considerar algunes obres que realment mostren molt pocs elements de relació amb el que inicialment s'havia considerat com a traces peculiars del Mestre de Cabestany.

#### **IV.2 Anàlisi de les obres**

S'ha de tornar a les obres. Aquest imperatiu és el primer objectiu d'aquesta recerca doctoral i per tant el primer capítol de la tesi es dedica de manera exclusiva a l'anàlisi de cadascuna de les obres que conformen el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. És el primer pas que condueix a un coneixement empíric i precís de la matèria, això és de l'obra, i per tant s'ha introduït una metodologia d'anàlisi que permet valorar de manera completa la seva gènesi, realització i caracterització. Per aquest motiu, s'ha optat per l'aplicació de l'estructura consubstancial de la Retòrica, entesa en la consecució de les diferents parts en les que Ciceró, recollint els aprenentatges d'Aristòtil, descriu com a l'Art del ben dir<sup>1</sup>. Entenent l'obra d'art del segle XII, i en concret l'obra escultòrica del Mestre del timpà de Cabestany, com a l'articulació d'un discurs traslladat al suport plàstic de l'obra, s'ha considerat adient i molt apropiat articular el seu anàlisi en base a quatre de les cinc parts de la retòrica, que d'acord amb Ciceró s'ordenen de la manera següent: *compositio*, *dispositio*, *elocutio* i *actio*. A continuació, i com a

---

<sup>1</sup> CICERO, M. T. (1929-1933)

[It has been my purpose to recuperate the contents of the configuration and analysis of a work (created) from the Roman world –derived from Greek– and, so that, I have worked with the concepts used for the comprehension of a work, also a work of art, before the configuration of the second half of XIX century and the beginning of XX century “methodology”. This recuperation may have an archeological tone, similar to the one that inspired the Master of the tympanum of Cabestany]

#### **IV.1 Fortuna Critica**

It is basic to establish in the first place the Fortuna critica of the Master of Cabestany, that is to say, the works which from 1944 to the present day have been placed within the corpus of his sculpture workshop. It is not only a listing of works, but also knowing when, how and why they have been situated in the production of work of the Master of Cabestany. In this section, it will be mainly detected some of the mechanisms of attribution which are not altogether convincing, because they are not always properly correlated from the attributed work to the pattern -the matrix- or to the same parameters instead, they are related to particularities from a singular work. This fact could fall into the consideration of some works that only have a few elements to what initially were the idiosyncratic traces of the Master of Cabestany.

#### **IV.2 Analysis of the works**

We have to come back to the works. This imperative is the main goal of this doctoral research. Therefore, the first chapter of this thesis is exclusively devoted to the analysis of each work that is presented in the Master of the Tympanum of Cabestany’s corpus. This is the first step to an empirical and precise knowledge of the material, that is to say the work, so that the methodology used allows the complete valuation of its genesis, accomplishment and characterization. It has been selected for this goal the intrinsic structure of Rhetorics, as it is known in the reports that Cicero, gathering Aristotle’s learning, understands as the Art of Eloquence<sup>2</sup>. Considering the work of art in the 12th century, precisely the Master of the Tympanum of Cabestany’s sculpture, as an utterance of speech transferred to the plastic support of the masterpiece, it has been considered suitable and convincing to articulate four of the five parts of Rhetorics. According to Cicero, those parts are: *compositio*, *dispositio*, *elocutio* and *actio*. As a reference, there are some quotes below from *De Oratore* which define each of these four parts. They are

---

<sup>1</sup> CICERO, M. T. (1929-1933)

referència, es citen diferents fragments extrets de *De l'Orador* que defineixen cadascuna d'aquestes quatre parts, que s'identifiquen en el marc de la present recerca i, concretament, en l'apart de l'anàlisi de les obres que formen part del Corpus del Mestre del timpà de Cabestany amb la composició, disposició, estil i declamació, respectivament.

### **Compositio**

«Atque hoc totum est sive artes sive animadversionis sive consuetudinis nosse regiones, intra quas venere et pervestiges, quod quaeras: ubi eum locum omnem cogitatione saepseris, si modo usum rerum percullueris, nihil te effugiet atque omne, quod erit in re, occurret atque incidet»

*I tot això és obra, si vols de l'art, si vols de l'observació, si vols de l'experiència: conèixer les contrades on has de caçar i seguir el quest del que cerques. Quan hauràs embarriolat de meditació tot l'indret, si és que ets destre en l'ús de les coses, res no et passarà per malla i tot el que hi haurà dins l'assumpte et vindrà a l'encontre i caurà.*

Llibre II, XXXIV [147]

### **Dispositio**

«Ut vero statuamus ea, quae probandi et docendi causa dicenda sunt, quem ad modum componamus, id est vel maxime proprium oratoris prudentiae»

*Establir però el que s'ha de dir per a convèncer i assabentar, com ho hem d'ordenar, això és ben especialment propi del seny de l'orador.*

Llibre II, LXXVI [308]

### **Elocutio**

«Natura nulla est, ut mihi videtur, quae non habeat in suo genere res compluris dissimilis inter se, quae tamen consimili laude dignentur. [...] Et si hoc in his quasi mutis artibus est mirandum et tamen verum, quanto admirabilius in oratione atque in lingua? Quae quum in eisdem sententiis verbisque versetur, summas habet dissimilitudines; non sic, ut alii vituperandi sint, sed ut ei, quos constet esse laudandos, in dispari tamen genere laudentur»

*No hi ha res dins la natura, em sembla, que no tingui en el seu gènere moltes espècies dissemblants entre elles, les quals, però, són dignes de lloança consemblant. [...] I si això, en aquestes arts en certa manera mudes, és cosa meravellosa, però vera tanmateix, com més no serà meravellós en un discurs parlat? El qual, tot i que emprà els mateixos pensaments i les mateixes paraules, ofereix les més pregones dissemblances, no de manera que alguns mereixin*

identified within the frame of this research and, particularly, within the analysis of the works which are part of the Master of the Tympanum of Cabestany's corpus. They are analyzed in their composition, disposition, style and denotation respectively.

### **Compositio**

«Atque hoc totum est sive artes sive animadversionis sive consuetudinis nosse regiones, intra quas venere et pervestiges, quod quaeras: ubi eum locum omnem cogitatione saepseris, si modo usum rerum percallueris, nihil te effugiet atque omne, quod erit in re, occurret atque incidet»

*This, call it art, observation, or practice, consist in the knowledge of the divisions, within which you are to hunt out, and trace your game. After you have fortified all this field by reflection, provided you know how to take advantage of circumstances, nothing will escape you, and everything that is material to the question will occur, and fall in your way.*

Book II, chapter XXXIV [147]

### **Dispositio**

«Ut vero statuamus ea, quae probandi et docendi causa dicenda sunt, quem ad modum componamus, id est vel maxime proprium oratoris prudentiae»

*But as to the maxims that are laid down with regard to what we are to say, in order, to prove, instruct, and persuade, that is the chief thing left to the good sense of the orator.*

Book II, chapter LXXVI [308]

### **Elocutio**

«Natura nulla est, ut mihi videtur, quae non habeat in suo genere res compluris dissimilis inter se, quae tamen consimili laude dignentur. [...] Et si hoc in his quasi mutis artibus est mirandum et tamen verum, quanto admirabilius in oratione atque in lingua? Quae quum in eisdem sentiis verbisque versetur, summas habet dissimilitudines; non sic, ut alii vituperandi sint, sed ut ei, quos constet esse laudandos, in dispari tamen genere laudentur»

*It appears to me, there is no natural sense without being endowed with many properties specifically differing in themselves, yet sharing an equal degree of excellence (...) and if this is an astonishing proof in the mute arts, how much more wonderful must its affects be in speech and language? For thus eloquence may make use of the same sentiments and words, yet her modes are vastly different; not that any of them are despicable, but those who are evidently*

*blasme, sinó que aquells que manifestament són dignes de lloança, són lloats àdhuc en gènere diferent.*

Llibre III, VII [26]

### **Actio**

«Omnis enim motus animi suum quendam a natura hebet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nerui in fidibus, ita sonant, ut a motu anime quoque sunt pulsae. [...] Nullum est enim horum generum quod non arte ac moderatione tractetur. Hic sunt via actori, ut pictori, expositi ad variandum colores»

*En efecte, tot moviment de l'ànima té naturalment la seva mena de fesomia, el seu accent i el seu gest peculiars, i tot el cos de l'home, tota la seva cara, tots els seus accents, vibren com les cordes d'una lira tot d'una que les polsa una emoció. [...] No hi ha cap d'aquestes inflexions de la veu que no pugui ésser manejada amb art i mesura. Són per a l'orador com per al pintor els colors de què disposa per a variar els matisos.*

Llibre III, LVIII [216-217]

D'aquesta manera la *compositio*, també coneguda com a *inventio*, s'identifica amb la composició de l'obra, és a dir, amb la temàtica figurada i/o historiada que l'escultor plasma en cadascuna de les obres, i dins aquest apartat es tenen presents qüestions puntuals derivades de la iconografia. La *dispositio* és la disposició de la composició sobre el suport de l'obra, és a dir, de com la matèria del discurs s'ordena sobre el marc o contenidor físic, i de com es presenta a l'espectador. L'*elocutio* cal identificar-la amb l'estil, és a dir, amb la manera com l'artífex es manifesta plàstica i tècnicament per tal de configurar l'obra, i de com utilitza els seus recursos per a dotar-la d'unes característiques pròpies i diferenciades. I en tant que un dels elements que defineixen en major mesura l'estil particular del Mestre del timpà Cabestany és la tècnica que distingeix les seves obres, les qüestions directament relacionades amb la tècnica s'inclouen també en aquest apartat. I finalment l'*actio* s'identifica amb la denotació, això és la ponderació de certes actituds, gestos i entonacions que es manifesten dins el discurs, les figures i els elements de l'obra, i que en constitueixen elements rellevants per a comprendre el veritable calibre i capacitat de l'artífex.

Aquest esquema és el mateix que s'aplica en l'apartat de l'anàlisi de les obres que es situen com a fonts materials del corpus del Mestre del timpà de Cabestany, això és, els sarcòfags romans del període del Baix Imperi.

*excellent, derive that excellence from different characters.*

Book III, chapter VII [26]

### **Actio**

«Omnis enim motus animi suum quendam a natura hebet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nerui in fidibus, ita sonant, ut a motu anime quoque sunt pulsae. [...] Nullum est enim horum generum quod non arte ac moderatione tractetur. Hic sunt via actori, ut pictori, expositi ad variandum colores»

*For nature has given every passion its peculiar expression in the look, the voice and the gesture; and the whole frame, the look, and the voice of a man are responsive to the passions of the mind, as the strings of a musical instrument are to the fingers that touch them [...] all these require to be managed with art and discretion. And the orator makes use of them, as the painter does of his colours, to give variety to his piece.*

Book III, chapter LVII [216-217]

Thus, the *compositio*, also known as *inventio*, is identified with the composition of the work. That is to say, with the figurative or historiated theme the sculptor wants to represent and it is also taken into account in this point the iconography. The *dispositio* is the layout of the composition on the holding of material of the work, that is to say the way the speech is ordered and presented to the public. The *elocutio* is the style, that is the way the author shows his technique and plasticity and the way he uses to give the work its own and differentiated idiosyncrasy. And, as the technique adopted by the Master of the Tympanum of Cabestany is one of the best one the aspects that better defines its style, the technique is also observed in this section. In this point, the technique the author uses is the most important issue. Finally, *actio* is identifies with declamation, that is to say, the pondering of some attitudes, gestures and intonations which are shown in the discourse, figures and elements of the work. Those are prominent elements to understand the truth and the value of the sculptor.

This outline is the same applied to the analysis of the works that are considered as the sources of the Master of the Tympanum of Cabestany's corpus, namely, the Roman sarcophaguses from the low Roman Empire.

### **IV.3 Corpus del Mestre del timpà de Cabestany**

A partir de la metodologia de treball que s'acaba d'exposar es destil·laran aquelles obres que en virtut dels denominadors comuns que s'hagin pogut traçar amb la matriu que es considera en aquesta ocasió, la del timpà de Santa Maria de Cabestany. Aquest exercici s'ha realitzat amb totes i cadascuna de les obres que s'han considerat dins el corpus del Mestre de Cabestany fins a la data actual, però només es presenten aquelles que després de la seva anàlisi es poden considerar que formen part del corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Les obres que han estat desestimades són enumerades en un darrer apartat, i estan acompanyades d'una exposició dels motius pels quals no es poden considerar com a obra directa del Mestre i/o del seu taller.

### **IV.4 Sistematització de les fonts materials**

Després d'analitzar les obres, es pot procedir a puntualitzar i sistematitzar les fonts materials que s'estableixen en relació a la seva configuració. Dins el marc d'aquesta recerca, i donada la particularitat de les mateixes obres en tant que anònimes, aparentment dissociades i disperses, els denominadors comuns que s'extreuen de l'anàlisi de les obres són les dades que es configuren com a base "documental", això és com a veritable instrument de recerca. Un dels denominadors comuns més importants és precisament el de la tècnica, en tant que és una de les particularitats que millor distingeixen, dins l'apartat de l'estil, la manera concisa i inconfusible del Mestre del timpà de Cabestany. Aquesta és una de les bases de comparació i/o correlació més fortes entre l'obra i la font material, això és, un dels més grans diferencials.

### **IV.5 Anàlisi del context**

Una vegada analitzades les obres, i identificades i definides les fonts materials que s'hi estableixen en relació, el pas següent és identificar el context no només de les mateixes, sinó també el del focus que s'estableix com a origen de la formació del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller. Per aquesta finalitat, s'articulen dos capítols de context en que s'exposa d'una banda el context artístic més immediat, i de l'altra el polític, econòmic i social que discorre dins els territoris en que es situa l'obra atribuïda a aquest corpus. En general, es procedeix a una síntesis de continguts dins els diferents apartats en base a estudis i treballs publicats, si bé en alguna ocasió es fa especial incidència a documentació específica d'arxiu, que es recull a l'apèndix documental que conforma el capítol XI d'aquesta tesi.

### **IV.3 Master of the Tympanum of Cabestany's Corpus**

From the application of the methodology before mentioned, it will be filtered through those works with the common denominators traced together with the pattern, which is the tympanum of Santa Maria de Cabestany. This exercise has been developed with every work attributed to the Master of Cabestany until the present day. However, the works presented are only those which, after being submitted to the analysis, can be surely considered part of the Master of the Tympanum of Cabestany's corpus. The other works, which have been dismissed, are listed at the end of the chapter, in an individual section, together with a display of the reasons why they are not to be considered as genuine work of the Master or his workshop.

### **IV.4 Systematization of the material sources**

After analyzing the works, it is possible to clarify and systematize the material sources in relation to their configuration. Due to the anonymity of these works, sometimes separated and disperse, the common features or denominators obtained from the analysis of the works become the "documentary" material, that is to say, the truthful instrument of research. One of the most important common features is certainly the technique, as far as it is one of the particularities, included in the style chapter, which better represents the concise also unmistakable manner of the Master of the tympanum of Cabestany. That is one of the strongest bases of comparison and/or correlation between the work and the source, to the point that, it is one of the most important differentials.

### **IV.5 Analysis of the context**

The next step after analyzing the works and defining the sources is to identify the context not only of the works but of the tuition origin of the Master of the tympanum of Cabestany and his workshop. There are two chapters about context. On the one hand, the most immediate artistic context, and on the other hand the political, economic and social context which happened around the regions where the works were located. It is a compendium of contents on the basis of the research that has been already published. Occasionally, though, it is specially emphasized some specific documentation from archives compiled in the documentary appendix, that constitutes the chapter XI of this thesis.



#### **IV.6 Conclusions**

Exposició de les conclusions que es deriven de la recerca realitzada. A manera de preliminar, al final dels capítols VI, VII, VIII i IX es presenten unes primeres conclusions dels resultats, a mode de síntesi. Així aquestes primeres puntualitzacions permetran elaborar unes conclusions, presentades en el capítol X, ordenades i sistematitzades en dos grans apartats: d'acord amb el títol de la tesi, primer la "Presència" i després el "Context".

#### **IV.6 Conclusions**

The display of the conclusions obtained from the research which has been accomplished. As a preliminary stage, at the end of chapters VI, VII, VIII and IX first conclusions from the contents analyzed in each of them are presented, as a synthesis. That way, these first contributions permit presenting the conclusions, in the X chapter, ordered and structured into two main sections: as reflects the title of this thesis, first the “Presence” and after the “Context”.