

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) 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) 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) 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



V. Estat de la qüestió

La història vinculada al Mestre de Cabestany no és altra cosa que un muntatge intel·lectual del segle XX.

[Xavier Barral, «Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional» 2000]

V.1 [1944-2009] Impressions d'una "personalitat" escultòrica

Com a prelude d'aquest primer capítol s'han seleccionat unes cites extretes d'alguns dels principals estudis realitzats durant aquests seixanta-cinc anys de vida del Mestre de Cabestany. Exposades a manera de titulars, a partir de la seva lectura es pot comprovar que les descripcions, impressions i adjectius que s'han utilitzat per a definir la personalitat escultòrica d'aquest Mestre han estat moltes, i molt variades. Potser un dels punts més sorprenents que es descobreix, és el fet que alguns autors s'hagin valgut de comparacions amb altres personalitats fortament individuades i conegudes dins la història de l'art, des del Renaixement fins les Avantguardes de la primera meitat del segle XX, per a intentar de parangonar el temperament impertorbable que reconeixen en el conjunt d'obres que formen aquest corpus, identitat que es revela com a distintiu de la seva autoria, impossible de confondre amb qualsevol altre.

«La identidad de autor queda probada por las sorprendentes y originales caracterizaciones faciales, por su extravagante canon y por sus peculiares composiciones en ritmo desorganizado, o mejor dicho, organizado de una manera muy distinta a todo lo románico conocido. A este autor que podemos llamar «Maestro de Cabestany», por ser el tímpano rosellonés su obra maestra, se le pueden discutir todas las cualidades menos una: la de ser original»

La identitat de l'autor queda provada per les sorprenents i originals caracteritzacions facials, pel seu cànon extravagant i per les seves composicions peculiars de ritme desorganitzat, o millor, organitzat d'una manera molt diferent a tot el romànic conegut. A aquest autor que podem anomenar «Mestre de Cabestany», per ser el timpà rossellonès la seva obra mestra, se li poden discutir totes les qualitats menys una: la de ser original.

JOSEP GUDIOL (1944)

«De l'ensemble de la sculpture romane roussillonnaise, si profondément uniforme par la répétition inlassable des mêmes thèmes et l'identité du métier, se détachent quelques œuvres étranges et saisissantes, toujours originales, production d'un maître inconnu, mais qu'une tradition maintenant bien établie, désigne sous le nom de Maître de Cabestany»

Del conjunt de l'escultura romànica rossellonesa, què és tan profundament uniforme per la repetició incansable de les mateixes temàtiques i la identitat del taller, es desmarquen algunes obres estranyes i sorprenents, sempre originals, que són la producció d'un mestre desconegut, però que una tradició ara ben establerta, designa amb el nom de Mestre de Cabestany.

MARCEL DURLIAT (1952)

«Pero a pesar de la belleza y calidad de las obras hasta aquí enumeradas y de las demás atribuibles al mismo escultor, ninguna debió sobrepasar en calidad y magnificencia a la gran fachada del Monasterio ampurdanés. Entre los restos de ésta destacan todavía hoy dos elementos singulares. Uno de ellos es la cabeza, casi de tamaño natural de un personaje masculino [...]. Su arte recuerda mejor al del Oriente mesopotámico que a lo bizantino»

Malgrat la bellesa i qualitat de les obres enumerades fins ara i de les altres que es poden atribuir al mateix escultor, no n'hi cap que sobrepassi en qualitat i magnificència la gran façana del Monestir empordanès. Entre les seves restes destaquen encara avui dos elements singulars. Un és el cap, gairebé de proporcions naturals d'un personatge masculí [...]. El seu art recorda millor el de l'Orient mesopotàmic, que el de Bizanci.

JOAN AINAUD DE LASARTE (1959)

«Il n'est évidemment pas l'un de ces si nombreux maîtres anonymes qui, dans les ateliers de sculpture roussillonnais, se sont amollis derrière des formules identiques de travail et dans la continuité uniforme d'un répertoire thématique. Il n'en accuse ni les méthodes ni la formation. Il poursuit son chemin, pour son compte, affranchi de toute obligation d'école. Et dans le sillon tracé par son œuvre vibre une personnalité originale si accusée qu'elle se fait remarquer même dans une prospection beaucoup plus large que celle qu'on lui attribuait dans l'aire des Pyrénées»

Evidentment no és un dels tan nombrosos mestre anònims que, dins els tallers d'escultura rossellonesos, s'afebleixen per unes fórmules idèntiques de treball i per la continuïtat uniforme d'un repertori temàtic. No en comparteix ni els mètodes ni la formació. Ell segueix el seu camí, pel seu propi compte, alliberat de tota obligació d'escola. I en l'estela que configura la seva

obra hi vibra una personalitat original tan destacada que s'ha de remarcar dins una prospecció molt més àmplia que aquella que el situaria dins l'àrea dels Pirineus.

EDUARD JUNYENT (1962)

«Named after a tympanum at Cabestany in Roussillon, the Cabestany Master was one of the most individual sculptors of the Romanesque period. He was also a traveler. He left sculptures in Languedoc, Navarre and Catalonia. His wanderings were not limited to that part of Europe, because more of his work has been identified in a capital with Daniel in the Lions' Den in the right nave colonnade of S. Antimo, near Castelnuovo dell'Abate in Tuscany»

Anomenat amb el nom del timpà de Cabestany al Rosselló, el Mestre de Cabestany va ser un dels escultors més individuals del període romànic. Va ser també un viatger. Va deixar escultures al Llenguadoc, Navarra i Catalunya. Els seus itineraris no es varen limitar a aquesta part d'Europa, perquè el seu treball ha estat identificat en un capitell amb l'escena de Daniel a la fossa dels lleons en la columnata dreta de la nau de Sant'Antimo, a prop de Castelnuovo dell'Abate a la Toscana.

CLARA BARGELLINI (1970)

«Le style du maître ne saurait être confondu avec nul autre, à cause de sa brutalité et de sa sauvagerie. Les personnages ont des corps trapus, des mains immenses et surtout des visages inoubliables»

L'estil del mestre no hauria de ser confós amb cap altre, per causa de la seva brutalitat i de la seva salvatgeria. Els personatges tenen els cossos xaparrós, les mans immenses i sobretot uns rostres inoblidables.

MARCEL DURLIAT (1973)

«Ici les mots sont inutiles. On retrouve, à leur plus haut niveau, les traits caractéristiques du plus caractérisé des sculpteurs romans, volumes gonflés pour le remplissage de la forme au maximum, avec pourtant des creusements très accentués pour le jeu des ombres et des

lumières, dynamisme explosif et pourtant enchaîne par la matière, sauvagerie convulsive et maîtrisée. On songe à Michel-Ange, à Rodin»

En aquest punt les paraules són inútils. Hi trobem, en el seu nivell més elevat, els trets característics dels escultors romans més autèntics, volums inflats per l'ompliment màxim de la forma, i per tant amb uns buidatges molt accentuats pel joc d'ombres i llums, dinamisme explosiu i per tant encadenat per la matèria, salvatgeria convulsiva i magistral. Fa pensar en Miquel Àngel, en Rodin.

JACQUES BOUSQUET (1973)

«Recognizing the temptation to identify medieval artists as if biographical data about them were available, it is with caution that I publish sculpture from a northern Spanish church with the object of assigning it to a specific sculptor. However, in this instance, the sculptor is one identified by the positively bizarre idiosyncrasy of his style. Generally referred to as the Cabestany Master, he is so named after a village in Roussillon where a tympanum found embedded in the walls of the local church is considered one of his most masterful works»

Reconeixent la temptació d'identificar els artistes medievals com si tinguéssim a l'abast les seves dades biogràfiques, amb precaució publico l'escultura d'una església del nord d'Espanya a fi d'assignar-la a un escultor determinat. Tot i això, en aquest cas, l'escultor és un dels identificats per la positiva idiosincràsia tosca del seu estil. Generalment conegut com el Mestre de Cabestany, és anomenat d'aquesta manera pel poble del Rosselló on va ser trobat un timpà encastat en les parets de l'església, que és considerat una de les seves obres mestres.

DAVID L. SIMON (1979)

«El "maestro de Cabestany", activo quizá ya en la década de 1130 en San Pere de Galligans, se contaría entre los pioneros de este radical cambio de sentido experimentado por el flujo del arte tolosano. La historia vino entonces a repetirse en parte. Al igual que su antepasado "maestro de Jaca" encontró en el substrato antiguo hispano la incitación para un revolucionario capítulo en la plástica románica, los sarcófagos conservados en San Félix de Gerona proporcionarían al de Cabestany la fuente de su personalísima *formosa deformitas*, con transcendencia de la misma Italia»

El «mestre de Cabestany», actiu potser des de la dècada de 1130 a Sant Pere de Galligants, es comptaria entre els pioners d'aquest canvi de sentit radical experimentat pel flux de l'art tolosà. Llavors la història es va repetir en part. De la mateixa manera que el seu avantpassat «mestre de Jaca» va trobar en el substrat antic hispànic la incitació per un capítol revolucionari a la plàstica romànica, els sarcòfags de Sant Feliu de Girona proporcionarien al de Cabestany la font de la seva personalíssima formosa deformitas, amb transcendència de la mateixa Itàlia.

SERAFÍN MORALEJO (1986)

«Els supòsits escultòrics dels inicis del segle IV i les característiques fonamentals del seu estil basades en les obres que va escollir com a model s'estenen al llarg de tota l'obra del Mestre de Cabestany. Les composicions denses i barrejades, les imatges violentament ritmades, els rostres que en ocasions arriben a l'animalitat [...] tots aquest punt i d'altres es mantenen, amb diferent grau d'intensitat, de qualitat, a les obres d'aquest escultor excepcional»

NÚRIA DE DALMASES & ANTONI JOSÉ PITARCH (1986)

«¿El escultor llamado Maestro de Cabestany es en verdad un solo artista? Estamos convencidos de la existencia de un gran maestro desde su denominación por el Sr. Gudiol, y no hay duda sobre esto. Excusado es decir que para estudiar el arte medieval consideramos siempre el grupo de arquitectos y escultores que tomó parte en la construcción de alguna iglesia. Habrá que ser prudente al ver una sola personalidad artística en toda una serie de obras. En efecto el pórtico del Volo nos hace pensar de la asistencia de algunos aprendices»

L'escultor anomenat Mestre de Cabestany és veritablement un únic artista? Estem convençuts de l'existència d'un gran mestre des de la seva denominació pel Sr. Gudiol, i no hi ha cap dubte sobre això. No fa falta dir que per estudiar l'art medieval considerem sempre el grup d'arquitectures i escultors que varen participar en la construcció d'una església. S'haurà de ser prudent a l'hora de veure una única personalitat artística en tot un conjunt d'obres. Efectivament la portada d'El Voló ens fa pensar en l'assistència d'alguns aprenents.

NORITAKA KIKUCHI (1988)

«Il reste toujours une part d'ombre et de mystère autour de l'œuvre toscane du Maître de Cabestany ou de son atelier, et c'est sans doute pourquoi il est tellement fascinant. Est-il seulement venu en Toscane, et si oui, a-t-il fait un ou deux séjours à des moments différents de sa carrière pour montrer ce qu'il était capable de réaliser?»

Queda sempre una part d'ombra i de misteri entorn de l'obra toscana del Mestre de Cabestany o del seu taller, i és sens dubte perquè és realment fascinant. Només va venir a la Toscana, i en cas afirmatiu, va fer una o dues estades en moments diferents de la seva carrera per mostrar allò què era capaç de realitzar?

FRANCINE SAUNIER (1994)

«Sin embargo, al procederse al cotejo directo con el del Museo Marès, se comprueba un tratamiento escultórico muy distinto: los últimos están esculpidos con el característico tratamiento “cubista” del Maestro de Cabestany »

Tanmateix, al procedir a la comparació directa amb el del Museu Marès, es reconeix un tractament escultòric molt diferent: els últims estan esculpits amb el característic tractament “cubista” del Mestre de Cabestany.

JAUME BARRACHINA (1998-1999)

«Son langage est celui de compositions articulées, à l'apparence confuse, où les mouvements et les gestes assurent la coordination et l'exposition générale du sujet. Ce trait serait d'ailleurs un des caractères modernes que l'art du XXe siècle –on pense à Picasso et au mouvement cubiste en général– a reconnu aux artistes médiévaux»

El seu llenguatge és el d'unes composicions articulades, aparentment confuses, en què els moviments i els gestos asseguren la coordinació i l'exposició general de la temàtica. Aquesta característica seria, per altra banda, un dels caràcters moderns que l'art del segle XX –es pot pensar en Picasso i en el moviment cubista en general– ha reconegut als artistes medievals.

MARCO BURRINI (2000)

«Tutto questo porta a concludere che è ormai urgente reinterpretare la figura del preteso Maestro di Cabestany solo all'interno di una serrata rilettura filologica di tutto il vasto e troppo vairegato materiale che gli è stato riferito e che, in molti casi, non appartiene neppure a una bottega, men che meno a un singolo scultore»

Tot això condueix a la conclusió que ara és urgent la reinterpretació de la figura del pretès Mestre de Cabestany, només dins d'una acurada relectura filològica de tot l'ampli i tan variat material que li ha estat atribuït i què, en molts casos, no pertany ni tan sols a un taller, i molt menys a un únic escultor.

FRANCESCO CARLO GANDOLFO (2006)

«Crec que es pot pensar en un grup de monjos o conversos benedictins especialitzats en l'escultura i en la decoració arquitectònica, als quals s'enviava freqüentment a col·laborar en diverses obres per tota la seva àrea geogracocultural»

ANTONIO MILONE (2008b)

«Es el Picasso del siglo XII»

És el Picasso del segle XII

MANUEL CASTIÑEIRAS (2008)

V.2 [1944] Josep Gudiol i el “naixement” del Mestre de Cabestany

La nomenclatura de “Mestre de Cabestany” és utilitzada per primera vegada per Josep Gudiol i Ricart l’any 1944 en un article publicat a *Príncipe de Viana*³, en què defineix el caràcter d’un mestre escultor anònim i itinerant a partir de l’associació d’un conjunt d’obres disperses, localitzades entre Catalunya, el Rosselló, el Llenguadoc i Navarra. Aquest estudi és el resultat de les consideracions suscitàdes pel descobriment l’any 1941, en un antiquari de Nova York, d’una llinda procedent de l’església de Santa María de Errondo, a Navarra, juntament amb un timpà d’origen incert amb la representació de les Tres temptacions de Jesús al desert, què estima però de la mateixa procedència⁴. De seguida, l’observació d’aquestes dues obres condueix a Josep Gudiol a establir unes concomitàncies tècniques i estilístiques amb un timpà conservat a l’església de Santa Maria de Cabestany, al Rosselló, obra que d’acord amb les seves pròpies paraules era fins aleshores pràcticament desconeguda⁵.

D’aquesta manera, i en funció de les característiques de la tècnica i de l’estil de les figures que Josep Gudiol observa precisament en el timpà de Santa Maria de Cabestany, motiu que origina la mateixa denominació de Mestre de Cabestany, identifica com a la factura d’una mateixa mà un conjunt d’obres disperses, i que fins aquest moment havien tingut una fortuna crítica menor, situades en una geografia compresa entre Catalunya, el Rosselló, el Llenguadoc i Navarra. Aquest primer corpus d’obra atribuït al Mestre de Cabestany, a més a més dels dos timpans i la llinda ja esmentats, inclou les obres següents: un cap masculí procedent de Sant Pere de Rodes, els capitells de l’interior de l’església de Sant Pere de Galligants, el fris de la porta de l’església de Santa Maria d’El Voló, el sarcòfag de Sant Serní de Sant Hilari d’Aude i un capitell de l’església de Santa Maria de Rius Menerbés. El nexa o denominador comú que identifica en aquestes obres és sobretot el de l’estil, en particular les concomitàncies existents

³ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-16.

⁴ Tot i que Gudiol no dona més dades del lloc de Nova York on descobreix aquestes obres és molt probable que sigui a través de James Montllor Inc., que en posseeix la propietat fins que l’any 1942 les ven al col·leccionista americà Joseph Brummer. Vid. KUPFER, V. (1977), p. 22, nota 5. Es tenen poques notícies sobre la identitat d’aquest antiquari novaiorquès; al catàleg de l’arxiu de The Cloisters consten dos catàlegs de subhasta de Montllor Brothers Spanish Antique Shop celebrades a O’Reilly’s Plaza Art Galleries els anys 1929 i 1932. Vid. *Illustrated catalogue of a fine collection* (1929) i *Collection of Spanish antique furniture* (1932). La presència de Josep Gudiol a Estats Units es documenta entre 1930 i 1931, quan es trasllada per a l’ampliació dels seus estudis, i posteriorment entre 1939 i 1941, quan es veu forçat a l’exili, una vegada finalitzada la Guerra Civil Espanyola. En aquesta etapa col·labora en la organització de la fototeca de la Frick Art Reference Library. Vid. GUDIOL COROMINES, E. (1997), p. 75-88. En el catàleg de la subhasta de la col·lecció de Joseph Brummer que té lloc a Parke-Berent Galleries Inc. de Nova York l’any 1949 –de la que formen part també aquestes obres–, consta efectivament com a procedència prèvia l’antiquari James Montllor Inc. Vid. *Classical and Medieval Stone Sculptures* (1949), p. 122.

⁵ Tanmateix cal fer un incís en aquest punt, assenyalant que són diversos els autors que durant la dècada de 1930 realitzen estudis concrets en referència a aquesta obra, que es donen a conèixer en publicacions periòdiques de reconegut prestigi internacional com *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France* o *Bulletin Monumental* o *Bulletin Monumental*. Vid. SALVADOU, J. (1935), p. 27-35; REY, R. (1934-1937), p. 213-214 i SALVADOU, J. (1936), p. 239-240. Per tant, s’ha de considerar, en tot cas, que tot i ser una obra coneguda no s’havia tingut en compte amb anterioritat dins el context proposat per Josep Gudiol en aquesta ocasió.

en la caracterització dels rostres de les figures, essent especialment significatives les paraules que tria per a fer una primera descripció del Mestre: «interesante escultor del siglo XII, que supo dar a sus figuras monstruosas, inconfundibles, un vigor originalísimo»⁶. Pel que respecta la cronologia, situa aquest conjunt d'obres en paral·lel a la producció dels tallers de Serrabona-Cuixà i, apuntant de manera concreta l'obra de Sant Pere de Galligants, situa la cronologia d'aquest taller en una data aproximada al 1130. Com han apuntat alguns autors posteriors, la originalitat de Josep Gudiol rau sobretot en la seva perspicàcia a l'hora d'identificar el trets estilístics d'un conjunt d'obres, que tot i ser conegudes amb anterioritat no s'havien associat mai a l'òrbita o manufactura d'un mateix taller. No deixa de ser sorprenent, però, que malgrat incloure dins aquest grup el cap procedent de Sant Pere de Rodes, no es faci cap menció al relleu de l'Aparició de Jesús als apòstols, obra que no s'inclou dins aquest corpus fins l'any 1948, moment en què el propi Josep Gudiol i Antonio Gaya Nuño publiquen el volum d'escultura i pintura romàniques de la col·lecció *Ars Hispaniae*⁷.

En aquest punt, resulta convenient valorar amb deteniment el context històric, polític i també historiogràfic en el que es gesta i desenvolupa el naixement del Mestre de Cabestany entre 1941 i 1944, identitat que s'eleva en el transcurs de pocs anys a una de les personalitats escultòriques més lloades de l'art romànic del segle XII.

Josep Gudiol i Ricart (Vic, 1904-Barcelona, 1985) és nebot del cèlebre historiador de l'art Josep Gudiol i Cunill, propulsor del Museu Episcopal de Vic. Després de llicenciar-se en arquitectura a la Universitat de Barcelona realitza una primera estada als Estats Units entre 1930 i 1931, moment en què entra en contacte amb els grans historiadors de l'art Walter Cook, Arthur Kingsley Porter i Chandler Rathfon Post. Amb l'esclat de la Guerra Civil l'any 1936 és anomenat inspector de monuments i concentra els seus esforços, principalment, a la fervent preservació i salvaguarda del patrimoni artístic. Finalitzada la guerra l'any 1939 s'ha d'exiliar, primer a França on compta amb l'ajuda a Perpinyà del seu amic Marcel Robin, després a Orleans, essent intermediari d'aquest trasllat Henri Focillon, i finalment i mercès als esforços de Walter Cook als Estats Units, on s'instal·la a Nova York durant el període comprès entre 1939-1941⁸. A part de les seves activitats docents a la Universitat de Toledo a Ohio i les col·laboracions en diverses publicacions nord-americanes, Josep Gudiol participa en l'organització d'una nova fototeca d'art per a la Frick Art Reference Library, que esdevé amb el temps un dels centres de documentació fotogràfica de referència pels historiadors de l'art. Al seu retorn a Barcelona

⁶ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9.

⁷ GUDIOL I RICART, J. i GAYA NUÑO, J. A. (1948), p. 63-64.

⁸ GUDIOL COROMINES, E. (1997), p. 65-74.

l'any 1941, l'experiència de la Frick Art Reference Library reverteix en la fundació de l'Institut Amatller d'Art Hispànic l'any 1941. És en aquest moment que Teresa Amatller, filla d'Antoni Amatller, crea amb el consell i assessorament de Josep Gudiol la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, que s'imposa com a objectius principals la conservació de la Casa Amatller i el seu patrimoni, així com el impuls de la recerca en història de l'art.

Aquesta breu nota biogràfica de Josep Gudiol fins l'any 1941, moment en què descobreix el timpà de les Tres temptacions de Jesús al desert a Nova York i inicia, en conseqüència, l'estudi que ha de donar nom al Mestre de Cabestany l'any 1944, es pot encara completar amb la notícia de la seva participació en l'obra *Catalan Art From the Ninth to the Fifteenth Centuries* coordinada per Christian Zervos i publicada l'any 1937 per William Heinemann Ltd⁹. El títol d'aquesta publicació fa al·lusió directa a l'exposició celebrada a París al Jeu de Paume de Tuilleries entre els mesos de març i abril de 1937¹⁰. Resulta pertinent en aquest punt fer, en primer lloc, una breu valoració d'aquesta exposició d'art català celebrada a París l'any 1937, que és promoguda directament pel Govern de la Generalitat de Catalunya, essent el primer membre de la Presidència el propi President de la Generalitat Lluís Companys. Evidentment, la voluntat d'organitzar a París una exposició d'aquestes característiques en plena Guerra Civil, no queda exempta d'una profunda càrrega d'intencionalitat propagandística de la repressió a la que Catalunya es veu sotmesa en aquests moments arran de l'esclat del conflicte. Del text de l'*avant-propos* del catàleg de l'exposició, aquest fragment es presenta com a una veritable declaració de principis: «Les monuments de l'art catalan réunis dans cette exposition donnent une idée d'ensemble de l'histoire artistique de la Catalogne à l'époque de sa vie nationale, qui s'étend depuis le Xe siècle jusqu'au XVe inclusivement. Pendant cette période, la Catalogne est traversée par tous les courants artistiques qui jaillissent en Europe. Les relations politiques et commerciales ainsi que les relations naturelles qui naissent de frontières communes, mettent notre pays en contact avec la France du Midi (sur une partie de laquelle elle exerce sa domination), avec l'Italie qui entretient avec notre patrie d'étroites relations commerciales (qui, plus tard, se transformeront en relations politiques du fait de la domination de la maison d'Aragon sur l'Italie méridionale), avec le proche Orient où des marchands ont établi des comptoirs, avec le monde religieux oriental relié à notre pays par la route des pèlerinages qui, en passant par Rome et franchissant les Alpes et les Pyrénées, s'en va vers Saint-Jacques de Compostelle, avec le monde musulman qui, en s'opposant à la culture chrétienne qui règne au nord de la péninsule, complète le cadre de ces cultures supérieures qui enveloppent la

⁹ Vid. *Catalan Art* (1937)

¹⁰ Vid. *L'art catalan* (1937)

Catalogne à cette époque; c'est dans cette ambiance que se développera l'art qu'on a appelé roman»¹¹. La idea principal és, doncs, la de presentar el panorama d'un art català medieval amb entitat pròpia que durant els transcurso dels segles X-XV compta, al mateix temps, amb els principals referents i influències d'Occident i Orient, com a conseqüència de les polítiques territorials i comercials sobre els diferents territoris. Els punts més destacats són la dominació del Casal de Barcelona sobre el Migdia francès i les relacions comercials amb Itàlia.

Tornant a la publicació anteriorment citada i coordinada per Christian Zervos –fundador de la revista *Cahiers d'Art* l'any 1929–, Josep Gudiol hi participa juntament amb Roland Penrose –crític d'art i fotògraf, fundador de l'Institute of Contemporary Arts l'any 1947, editor de les monografies de Picasso, Miró i Tàpies, entre les dècades de 1960 i 1970 i company de la celebèrrima fotògrafa americana Lee Miller–, i Ferran Soldevila –un dels historiadors catalans més destacats del moment, continuador de la historiografia catalana de la Renaixença, que acabava de publicar l'any 1934 la seva *Història de Catalunya*. L'entonació dels diferents articles que formen part d'aquesta publicació es mostra consonant amb la intencionalitat expressada en l'exposició celebrada de manera paral·lela a París: la determinació i presentació d'un art català medieval genuí, sempre però partícip de les principals manifestacions dels territoris sobre els que manté la seva ascendència en els diferents moments. Així Christian Zervos escriu: «Catalan art, which, properly speaking, begins with the eleventh and ends with the fifteenth century, reveals a tendency in its creators to catalogue all that is done in the regions with which they traffic and on the foreign shores where they land and to set these things on record with the visible intention of profiting by them»¹². En aquest context resulta molt significativa la participació del historiador Ferran Soldevila que escriu un breu article sobre la història de Catalunya durant el període medieval, en el que es pot subratllar el següent fragment, en relació al desenvolupament del Casal de Barcelona durant els segles XI i XII: «Little by little, the successors of Wilfred the Rough extend their domain. The Counts of Barcelona have another task, besides: in establishing their county's supremacy, they have to unite the whole of Catalan territory. They succeed. They even begin to push their ambitions further, particularly towards the Midi of France. Carcassonne and Béziers under Raimond Berenguer I (1066), Provence under Raimond Berenguer III (1112), Béarn under Raimond Berenguer IV, are attached to the House of Barcelona. Alfonso I, son of Raimond Berenguer IV, comes to rule over a great Catalano-Occitan State whose coasts extend from Tortosa to Nice, and lands stretching from Nice to close on the Atlantic. In all these regions flourished the one culture, whose highest

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² ZERVOS, C. (1937), p. 1.

manifestation is the poetry of the troubadours»¹³. Sembla prou clar que l'ascendència del Casal de Barcelona sobre el Migdia francès a partir del darrer terç del segle XI i durant el segle XII, i també sobre la Provença, es situa com a base de la gestació d'una cultura i "un" art nodrit per les influències i aportacions dels diferents territoris.

Com s'ha observat amb anterioritat, Josep Gudiol situa l'obra del Mestre de Cabestany dins la primera meitat del segle XII, aproximant una data més o menys relativa entorn al 1130. Dins l'article en què s'ocupa de l'art romànic català entre els segles X i XIII, aquest autor identifica l'existència de dues gran escoles d'escultura situades a una i altra banda dels Pirineus durant la primera meitat del segle XII: «the Roussillon style», en el que presenta l'activitat dels tallers de Serrabona i Cuixà i el claustre d'Elna, i «the Ripoll style», és a dir els tallers d'escultura generats a partir de l'obra de Santa Maria de Ripoll. A continuació escriu: «Beginning with the twelfth century the styles of the school of Roussillon and the school of Ripoll intermingle without, however, losing any of their respective plastic natures»¹⁴. Resulta evident que en aquest context històric, polític i artístic de la primera meitat del segle XII, en què Josep Gudiol situarà pocs anys després l'activitat del Mestre de Cabestany, s'observa com a un moment en què la casa de Barcelona accedeix al domini dels territoris del Migdia francès i la Provença, i així mateix com a un marc en què es comencen a traçar les primeres interrelacions importants entre els tallers d'una i altra banda dels Pirineus.

Segurament és en base a aquest mateix context ideològic que pocs anys després, a partir de 1941, Josep Gudiol escomet la "creació" d'un mestre escultor amb cognom propi rossellonès, del que presenta una extensa activitat concentrada, precisament, dins els mateixos territoris del Rosselló, els comtats catalans septentrionals i amb una important incursió així mateix dins els territoris del Migdia francès. D'aquesta manera, sembla ineludible que el naixement del Mestre de Cabestany acusa la reivindicació d'una personalitat independent, i diferenciada dels tallers de producció seriada dels que es té coneixement durant aquest període. Així s'engendra un "individu", que dins aquest conjunt denota una major excel·lència de l'escultura d'aquesta regió durant la primera meitat del segle XII, presentant-se com a un dels primers mestres escultors amb nom propi i amb activitat a ambdues vessants dels Pirineus entorn a 1130. A aquest respecte resulta especialment simptomàtica la manera amb què defineix el context del Mestre de Cabestany: «Cuando nuestro anónimo escultor estaba tallando en mármol esta fantástica sucesión de figuras, la escuela escultórica del Rosellón, vivía bajo el dominio artístico de un grupo de canteros que, en sorprendente organización industrial, llenaban iglesias y

¹³ SOLDEVILA, F. (1937), p. 5-6.

¹⁴ GUDIOL I RICART, J. (1937), p. 13.

claustrós de capiteles, portadas, ventanas y otros elementos arquitectónicos tallados en mármol de las canteras de Arlés del Tech. Todo ello fabricado en serie, a pie de cantera, siguiendo un número limitado de modelos. La identidad de estructuras es tal en las obras rosellonesas del siglo XII, que la existencia del maestro anónimo, que motiva las presentes notas, debió resultar no solo un caso esporádico sino una verdadera revolución»¹⁵.

D'aquesta manera es pot concloure que el Mestre de Cabestany es suma l'any 1944 i de la mà de Josep Gudiol a la minsa llista dels mestres escultors coneguts i identificats dins aquesta àrea: Arnau Cadell, entre Girona i Sant Cugat entre els segles XII i XIII, i Ramon de Bianya al Rosselló durant els primer quart del segle XIII. I a més a més, i d'acord amb la cronologia atribuïda pel mateix autor, es situa en primera posició cronològica, i per tant es constitueix com a un dels primers escultors coneguts, per bé que anònim, de l'escultura romànica del segle XII al Rosselló i a Catalunya.

¹⁵ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 12.

V.3 [1944-2000] Noves atribucions al corpus del Mestre de Cabestany. Principals línies d'interpretació

A continuació es presenten els principals estudis i aportacions que entre els anys 1944 i 2000 han modificat, augmentat i/o reduït el corpus d'obra del Mestre de Cabestany. Al mateix temps s'exposen les principals línies d'estudi i d'interpretació d'aquesta escultura i dels orígens i evolució d'aquest Mestre i el seu taller. La data *ante quem* fixada l'any 2000 respon al moment de la publicació de la primera monografia dedicada al Mestre de Cabestany.

En paral·lel al primer treball de Josep Gudiol, l'any 1947 Marcel Robin situa el timpà de Santa Maria de Cabestany dins el context d'una possible eclosió d'una imatgeria reaccionària contra el conflicte l'heretgia càtara¹⁶. Reconeix la mateixa mà de l'autor del timpà a Sant Serní de Tolosa i a Sant Ponç de Tomeres, sense concretar tanmateix unes obres concretes. En canvi precisa la seva presència a Santa Maria de Rius Menerbés, Sant Hilari d'Aude, Santa Maria d'El Voló, Sant Esteve d'en Bas, i també a Sant Pere de Besalú, situant la seva activitat entre finals del segle XII i començament del segle XIII. No obstant, Marcel Robin no parla en cap moment del Mestre de Cabestany, i aparentment sembla desconèixer o ometre el treball de Josep Gudiol, fet que no deixa de resultar paradoxal si es recorda que l'any 1939 és Marcel Robin qui l'auxilia a Perpinyà després d'haver travessat la frontera.

L'any 1948 Josep Gudiol juntament amb Antonio Gaya Nuño publiquen el volum de *Ars Hispaniae* dedicat a l'escultura i la pintura romànica. En relació al Mestre de Cabestany, es presenten novament les obres atribuïdes al primer corpus l'any 1944, i s'hi afegeix el relleu de procedent de Sant Pere de Rodes que en aquest primer moment s'identifica com a la Vocació de Sant Pere¹⁷. En aquesta ocasió es fa referència als orígens i la formació del Mestre de Cabestany, si bé d'una manera certament ambigua: «El paso de este escultor por el Rosellón no fue fugaz, a pesar de que tenemos la convicción de que ni era éste su país de origen ni su formación artística arranca de las canteras pirenaicas»¹⁸.

En el marc del *Congrès Régional des Fédérations Historiques de Languedoc* celebrat l'any 1952, Marcel Durliat, un dels historiadors que han tractat amb més deteniment l'obra del Mestre de Cabestany, esgrimeix les seves primeres consideracions en relació a les obres atribuïdes al corpus, establint una sèrie de relacions i comparacions amb l'escultura de la segona meitat del segle XII. A més a més, identifica l'actuació del Mestre en alguns capitells de l'església

¹⁶ ROBIN, M. (1947), p. 75-80.

¹⁷ GUDIOL I RICART, J. i GAYA NUÑO, J. A. (1948), p. 57-64.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

parroquial de Sant Esteve d'en Bas, fent un esment especial al que se situa a l'entrada del presbiteri, que representa una *Maiestas Mariae*, i els dos fragments conservats en una col·lecció particular de Barcelona (actualment al Museu Marés) procedents del monestir benedictí de Sant Pere de Rodes: l'*Agnus Dei* i el relleu de la Vocació de Sant Pere. En aquesta mateixa ocasió, Durliat cita per primera vegada els capitells situats a l'exterior de la capçalera de l'església de l'abadia benedictina de Sant Papol, a prop de Castelnaudary; per bé que no els considera en aquest moment com a autoria pròpia del Mestre de Cabestany, sí els anota com a obra d'un artífex molt proper a ell. En relació a la cronologia, Marcel Durliat proposa unes matisacions en funció d'alguns detalls iconogràfics del timpà de Santa Maria de Cabestany. En concret, identifica la composició com a la Glorificació de Maria, i conseqüentment el situa en una data *post quem* al darrer quart del segle XII, moment en què es produeix el desenvolupament de l'escultura monumental de l'Île-de-France (sense concretar més localitzacions), en què s'observa una gran profusió de la iconografia de la Mare de Déu. D'altra banda, a propòsit del fris de Santa Maria d'El Voló, relaciona els dos capitells que es situen a la porta d'accés amb els capitells de la mateixa tipologia de Cornellà de Conflent i del claustre d'Elna, establint-ne per aquest motiu una datació situada dins la segona meitat del segle XII. D'aquesta manera el marc cronològic de la producció del Mestre de Cabestany es trasllada de 1130 a aproximadament el darrer quart del segle XII. A nivell de comparacions i relacions d'estil, Marcel Durliat és el primer a introduir la filiació tolosana del Mestre de Cabestany, citant les obres de Sant Serní de Tolosa i Sant Pere de Moissac a propòsit de l'estudi del relleu de la Vocació dels Apòstols procedent de Sant Pere de Rodes. Tanmateix s'ha de puntualitzar que la relació no s'estableix en virtut del relleu atribuït al Mestre de Cabestany, sinó d'un fragment localitzat en una cisterna del claustre del mateix monestir que presenta un motiu molt proper al de la coneguda com a "palmeta tolosana". Aquesta és la primera però no l'única de les ocasions en què la influència de l'escultura de Tolosa es vincula al Mestre de Cabestany a partir d'elements que formen part del mateix context però no específicament de l'obra, o, expressat d'una altra manera, només en funció dels detalls o motius ornamentals. I en aquest sentit sembla convenient estimar que aquest sigui de fet el punt d'origen de la reiterada insistència, fins a dates molt recents, de la unívoca formació tolosana del Mestre de Cabestany. Tot i això s'ha de matisar que en aquest moment la postura de Marcel Durliat en relació a la formació d'aquest artífex no es decanta de manera exclusiva per Tolosa, sinó que la situa més aviat dins «la redécouverte des lois de la statuaire par des artistes qui subissent la fascination des œuvres ramenés si nombreuses encore au XIIIe siècle dans les provinces qui

bordent la Méditerranée»¹⁹. Efectivament, i sobretot en referència al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, emfasitza la influència de l'escultura dels sarcòfags romans, motiu que el condueix a situar el Mestre de Cabestany en paral·lel amb els tallers provençals contemporanis: «Le Maître de Cabestany s'apparente aux sculpteurs romans de la Provence qui cherchent leurs sources d'inspiration dans l'imitation des formes anciennes»²⁰. No obstant, aquesta dualitat perdrà força en el termini de pocs anys a favor d'una absoluta preponderància de la influència de l'escultura derivada dels tallers de Tolosa.

L'any 1954 el propi Marcel Durliat incorpora dins el corpus del Mestre de Cabestany uns fragments dispersos, procedents hipotèticament de l'església de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa, al departament de l'Aude, conservats dins les dependències abacials, i també al monument funerari a Bérlioz dins el cementiri municipal (fragments reutilitzats)²¹. Es tracta d'unes dovelles amb ornamentació escultòrica que haurien format part de la gran arquivolta d'una portada monumental. Al mateix temps, també inclou dins el corpus un capitell conservat al Worcester Museum of Art²² i anota les primeres consideracions respecte del cap de Sant Pere procedent, segurament, de Sant Pere de Rodes. En aquesta ocasió, Durliat es decanta preferentment pels orígens tolosans del Mestre de Cabestany i manté la seva cronologia dins la segona meitat del segle XII.

D'aquesta manera, aproximadament en el transcurs de deu anys el Mestre de Cabestany es converteix en un mestre escultor de primer ordre i en una individualitat anònima –malgrat l'adaptació del topònim de Cabestany com a antropònim, que li proporciona una identitat fictícia–, que se situa alternadament dins la primera o la segona meitat del segle XII. Des d'un principi i en virtut de la dispersió geogràfica en què es localitzen les obres que s'atribueixen al seu corpus, la figura d'aquest mestre es revesteix d'un forta empremta de nomadisme, fet que condueix progressivament a plantejar la seva activitat en els territoris del Llenguadoc, Roselló, Catalunya i Navarra, en els termes d'una contínua itinerància.

L'any 1959 Joan Ainaud de Lasarte publica una breu notícia sobre Sant Pere de Rodes a *Revista de Gerona* en que dóna a conèixer el descobriment de dos fragments epigràfics amb una doble inscripció llatina procedents del monestir, ocasió en la que suma a més a més a el corpus d'obra del Mestre de Cabestany el cap de Sant Pere, procedent segurament d'aquest

¹⁹ DURLIAT, M. (1952), p. 190.

²⁰ *Ibid.*

²¹ DURLIAT, M. (1954), p. 6-49.

²² *Ibid.*, p. 22-23. Walter Cahn estudia amb posterioritat aquesta peça, per bé que remarca que no es pot assegurar de manera definitiva que aquesta peça efectivament procedeixi de Sant Pere de Rodes. Vid. CAHN, W. (1968), p. 60-61.

monestir²³. Al mateix temps, incideix en la importància de l'obra del Mestre de Cabestany en aquest conjunt, considerant que cap de les altres obres que li són atribuïdes «debió sobrepasar en calidad y magnificencia a la gran fachada del Monasterio ampurdanés»²⁴. Fa un incís especial en el cap, del que destaca les seva execució i les seves formes anguloses i també del relleu del Senyor caminant sobre les aigües, que recentment havia examinat en ocasió de la seva presència a l'exposició commemorativa dels vint-i-cinc anys dels Amics dels Museus de Barcelona, celebrada al Palau de la Virreina l'any 1958²⁵. En destaca sobretot el revers, en el que hi aprecia restes d'escultura, identificant l'escena amb la dels Tres joves al forn de Babilònia, i notant que la composició de les figures recorda també a les de la figura de l'Orant d'època paleocristiana, per bé que la considera una obra d'origen preromànic.

Amb motiu de l'exposició *El Arte Románico* celebrada a Barcelona l'any 1961 s'exposa per primera vegada una selecció de les obres atribuïdes al corpus del Mestre de Cabestany: el cap de la col·lecció Junyent, el cap de Sant Pere, un cap de figura masculina, el relleu identificat com la Vocació dels apòstols de Sant Pere de Rodes, el fragment de cornisa amb epigrafia, el timpà de Santa Maria de Cabestany, a més a més de d'una fotografia del fris de Santa Maria d'El Voló i una altra del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo²⁶. Certament, la primera obra italiana atribuïda al Mestre de Cabestany es presenta ja en aquesta ocasió, i tal i com recull el catàleg de l'exposició: «la identificación de su autor con el Maestro de Cabestany fue hecha por primera vez en 1960 por del Dr. E. Junyent y ha sido aceptada unánimemente»²⁷. De totes maneres la publicació d'Eduard Junyent a propòsit d'aquesta nova atribució no apareix fins l'any 1962.

D'aquesta manera a principis de la dècada de 1960 el radi geogràfic en què es delimita l'actuació del Mestre de Cabestany s'amplia fins a la Toscana. L'any 1962 es publiquen les *Actes du quatre-vingt-sixième congrès national des Sociétés savantes*, celebrat l'any 1961 a Montpeller, ocasió en què Eduard Junyent dóna a conèixer el capitell de Daniel a la fossa dels lleons situat a l'interior de la nau de l'església de l'abadia benedictina de Sant'Antimo a Castelnuovo dell'Abate (Siena), què situa a partir d'aquest moment dins el corpus d'obra del Mestre de Cabestany²⁸. Puntualitza els elements de relació d'aquesta obra amb la particularitat del Mestre dins l'apartat de l'estil i de la tècnica, en concret per l'ús del trepant.

²³ AINAUD DE LASARTE, J. (1959), p. 33-35.

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁵ Vid. *Exposición veinticinco años de actuación* (1958)

²⁶ *El Arte Románico* (1961), p. 204-206.

²⁷ *Ibid.*, p. 206.

²⁸ JUNYENT, E. (1962), p. 169-178.

En aquesta primera adscripció d'una obra italiana al corpus, Eduard Junyent es mostra partidari d'interpretar la presència del Mestre a Sant'Antimo en relació als tallers d'arquitectura, de formació llenguadociana o provençal, que s'haurien encarregat de la construcció d'aquesta església: «De savoir si, venant du Languedoc, il était passé en Toscane en faisant partie d'une équipe qui avait participé à la construction de l'église de Sant-Antimo, ou bien si, au contraire, après avoir travaillé à Sant-Antimo, il s'était enrôlé parmi des maîtres languedociens qui seraient retournés vers leur pays –d'où la route des Pyrénées aurait pu lieu être ouverte– tel est le problème qui no pourra s'éclaircir que lorsqu'on connaîtra mieux d'autres ouvrages réalisés autour de ce chapiteau de Daniel»²⁹. Resulta clar que l'eixamplament del marc geogràfic en què es localitza l'obra del Mestre de Cabestany suscita per primera vegada l'articulació d'un discurs basat en termes de mobilitat i d'itinerància del Mestre, que es vinculen en aquesta ocasió a la presència a Sant'Antimo d'un taller d'origen llenguadocià. Aquest és un argument que en endavant es converteix en recurrent, i serà esgrimit per la major part dels autors.

L'any 1964 Georges Zarnecki publica una breu nota a *The Burlington Magazine* en què identifica, en base a les correlacions estretes que estableix a nivell de la composició i la tècnica, el cap d'una figura masculina de petites dimensions conservat al Fitzwilliam Museum de Cambridge amb la mateixa mà d'una de les obres exposades en motiu de *El Arte Románico* l'any 1961, concretament amb el cap d'una figura masculina de dimensions molt semblants de la col·lecció Junyent de Barcelona, procedent de Sant Pere de Rodes. En aquesta ocasió, es dóna especial relleu a les obres del corpus procedents de Sant Pere de Rodes, conjunt que havia estat definit de manera concisa per Joan Subias dins la seva monografia del monestir publicada l'any 1948³⁰. Dins aquest estudi Georges Zarnecki és el primer a sostenir de manera precisa la possibilitat dels orígens toscans del Mestre de Cabestany: «One such master is a sculptor of the second half of the twelfth century who was active, and perhaps originated, in Tuscany (capitals of Sant'Antimo, Castelnuovo dell'Abate), but who must have spent most of his life working in Catalonia and Roussillon»³¹.

Per una altra banda, el conjunt de peces disperses procedents del claustre i la porta principal del monestir de Sant'Antimo són objecte de diferents estudis duts a terme entre els anys 1964 i 1966 per Joselita Raspi-Serra. Concentrant-se de manera primordial en l'estudi de l'escultura de la porta principal de l'església –de la que formula una reconstrucció hipotètica–, aquesta

²⁹ *Ibid.*, p. 177.

³⁰ SUBIAS I GALTER, J. (1948)

³¹ ZARNECKI, G. (1964), p. 536.

autora considera la presència d'un taller d'origen llenguadocià, en virtut del motiu de palmeta de les impostes de la porta, que relaciona amb el motiu ornamental prototípic dels àbacs dels capitells de la porta de Miègeville a Sant Serní de Tolosa, dels capitells del claustre de Moissac i també d'algunes obres de Sainte-Foy de Conques, i proposa una cronologia d'execució de mitjan segle XII³². Dins aquest mateix context d'influència llenguadociana, hi situa l'activitat del Mestre de Cabestany, que considera autor del capítell de Daniel a la fossa dels lleons juntament amb els dos lleons que es conserven a la part interior de la porta principal d'accés de l'església: «Già con il Maestro di Cabestany ci troviamo in un clima francese, già in rapporto con la Linguadoca, è proprio con questa regione della Francia che sono sempre stati citati i rapporti per la decorazione dell'attuale portale»³³. D'aquesta manera, proposa la presència de dos tallers diferenciats, tots dos però de formació llenguadociana, que conflueixen a Sant'Antimo en la construcció i l'ornamentació dels darrers trams de l'església i la porta d'accés principal, sense arribar a precisar si tots dos es varen traslladar plegats, o potser es varen trobar dins l'obrador de l'església de Sant'Antimo: «Dubbio rimane se l'artista giunse in terra toscana con le maestranze francesi o se, incontratele quivi, si aggregò ad esse, tornando insieme nella Linguadoca»³⁴.

Tot i que Eduard Junyent i Joselita Raspi-Serra apunten en els seus respectius estudis la possibilitat de considerar els orígens toscans del Mestre de Cabestany, les filiacions i les interrelacions que esgrimeixen, sobretot a nivell de la composició de certs motius ornamentals i en alguna ocasió també tècnics, es mostren finalment determinants a l'hora d'assenyalar el nucli de Tolosa com al seu context de formació. D'aquesta manera es pot apreciar la continuïtat, i en certa manera la consolidació, del posicionament que Marcel Durliat pronuncia per primera vegada l'any 1954. No obstant, durant la dècada de 1960 apareixen nous estudis que es centren en la "descoberta" de noves obres atribuïbles al Mestre de Cabestany dins la mateixa Toscana, en què tímidament no es descarta la possibilitat de fixar en aquest nucli els orígens d'aquest taller.

Durant aquest període Léon Pressouyre és un dels historiadors que s'ocupa amb major intensitat de l'estudi de la producció italiana del Mestre de Cabestany. Així, realitza una primera valoració l'any 1967 sobre les noves atribucions realitzades per Eduard Junyent i Joselita Raspi-Serra, a propòsit de la suposada autoria dels capitells de l'església de

³² RASPI-SERRA, J. (1964), p. 135-165.

³³ RASPI-SERRA, J. (1966), p. 650.

³⁴ *Ibid.*

Sant'Antimo³⁵. D'una manera que es pot considerar fins i tot simptomàtica, dos anys més tard, al 1969, aquest mateix autor contribueix amb una nova atribució al corpus italià del Mestre de Cabestany: es tracta d'una columna esculpida que es conservava a l'església de San Giovanni in Sugana, localitat situada a pocs kilòmetres al sud-oest de Florència. De seguida, relaciona les particularitats estilístiques que descobreix en aquesta obra amb les de les figures del fris de Santa Maria d'El Voló³⁶. A més a més, en aquest mateix estudi, Léon Pressouyre apunta al culte de la relíquia de la Santa Cinta difós a la ciutat toscana de Prato, com a possible origen de la iconografia presentada al timpà de Santa Maria de Cabestany. A partir d'aquesta precisió es plantegen uns límits cronològics bastants concrets per a l'activitat del Mestre de Cabestany, no anteriors al darrer quart del segle XII: la relíquia de la Santa Cinta, que segons la llegenda arriba a la ciutat de Prato l'any 1141, no coneix un veritable desenvolupament del seu culte fins el període 1173-1201, moment en què es funda a la ciutat un hospital de pelegrins on es venera aquesta relíquia.

L'any 1970 les obres de la Toscana atribuïdes al Mestre de Cabestany són estudiades amb cert deteniment per Chiara Barginelli, que les situa dins la segona dècada del segle XII en relació a la cronologia que ve proporcionada per la inscripció de la donació del comte Bernardo degli Ardengheschi, situada a les escales del presbiteri de l'església de Sant'Antimo, en la que apareix la data de 1118. D'aquesta manera, es pot comprovar que les propostes cronològiques per situar l'activitat del Mestre de Cabestany oscil·len encara entre el primer terç i el darrer quart del segle XII, i que en la major part de les ocasions aquestes dates venen proporcionades per aspectes directa o indirectament vinculats a una obra, sense ésser contrastats, però, amb el conjunt. En referència al context de formació del Mestre de Cabestany aquesta autora desestima enèrgicament la possibilitat de la Toscana. En primer lloc, perquè considera que les dues obres, i sobretot el capitell de Sant'Antimo, mostren "qualitativament" una major maduresa i superioritat respecte de la resta de les obres atribuïdes al corpus, fet que demostra, al seu entendre, la impossibilitat que es tractin de les primeres obres del Mestre. En segon lloc, perquè considera que no existeix dins l'àmbit de l'escultura de l'església de Sant'Antimo cap mena de senyal o referència a l'escultura contemporània italiana: «Stylistically, technically and iconographically the Daniel capital is more advanced than any of the other sculptures at S. Antimo, even those of the portal, which, like it, have non-Italian connections. Yet, details like the foliage, the scalloping on the upper impost above Daniel, and the beasts' wings ending almost in curls can all be found in the area of southwest France and

³⁵ PRESSOUYRE, L. (1967), p. 201-202.

³⁶ PRESSOUYRE, L. (1969), p. 30-60.

northern Spain as early as the cloister capitals of Moissac»³⁷. Novament, el motiu de la palmeta tolosana que identifica en l'àbac del capítell de Daniel a la fossa dels lleons i en les impostes dels capítells de la porta de l'església, es considera determinant per a defensar amb absoluta fermesa la connexió d'aquestes obres amb l'escultura de Sant Serní de Tolosa i el claustre de Sant Pere de Moissac. Per una altra banda, aquesta autora planteja per primera vegada la possibilitat de situar a Sant'Antimo la procedència primigènica de la columna esculpida localitzada a San Giovanni in Sugana³⁸.

Respecte al nombre creixent d'atribucions al Mestre de Cabestany que es succeeixen en els darrers anys de la dècada de 1960 Stephen K. Scher, en el marc de l'exposició *The renaissance of the twelfth century* celebrada a Providence l'any 1969, apunta la necessitat que s'imposa de dilucidar entre el què es considera l'estil personal del Mestre de Cabestany i la influència del seu estil, recomanant en aquest sentit la conveniència d'estudis més aprofundits³⁹.

L'any 1971 Marcel Durliat publica un article en què traça unes primeres consideracions respecte de les noves incorporacions italianes al corpus del Mestre de Cabestany. Per la seva banda, presenta, a més a més, dos nous fragments procedents de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa, recentment descoberts pel canonge Gabriel Sarraute; es tracta de dos relleus esculpits i molt mutilats, i que potser per això identifica com a capítells, en els que es distingeix, en un una figuració humana i en l'altre un cap de lleó. Els situa directament dins el conjunt de fragments procedents d'aquesta abadia atribuïts al Mestre de Cabestany⁴⁰.

Dos anys més tard el propi Marcel Durliat planteja un desenvolupament monogràfic de l'obra del Mestre de Cabestany, moment en què considera plenament les noves obres italianes atribuïdes durant la dècada de 1960. En aquesta ocasió descriu un per un els diferents grups d'obres que fins al moment han estat acceptats per la historiografia, assenyalant per a cadascun d'ells influències i relacions notablement diverses: la influència tolosana als capítells de Santa Maria de Rius Menerbés, la influència dels tallers provençals en el sarcòfag de Sant Serní —i cita en concret l'abadia de Sant Gèli de la Provença—, les relacions del fris d'El Voló amb l'escultura de la catedral de Volterra, que de fet ja havien estat assenyalades amb anterioritat en l'estudi de Léon Preyssoire. No obstant això, no té inconvenient en concloure que «les antennes projetées au loin, jusqu'en Navarre et en Toscane, ne retiren rien à la signification du bloc compact constitué par l'ensemble des oeuvres catalanes, roussillonnaises

³⁷ BARGINELLI, C. (1970), p. 144.

³⁸ *Ibid.*, p. 140-145.

³⁹ SCHER, S. K. (1969), p. 112-113.

⁴⁰ DURLIAT, M. (1971), p. 193-198.

et languedociennes du maître de Cabestany»⁴¹. El nucli dur de la producció del Mestre de Cabestany s'instal·la en tant que origen i formació dins l'àrea compresa entre el Llenguadoc, el Rosselló i Catalunya, mentre que les obres de Navarra i la Toscana queden com a actuacions secundàries. Encara en relació amb l'obra italiana, i en virtut de les diferències d'estil que ja havien estat observades per Léon Pressouyre entre el capitell de Sant'Antimo i la columna de San Giovanni in Sugana, planteja la possibilitat d'un doble viatge del Mestre de Cabestany a la Toscana: «L'hypothèse d'un double voyage en Toscane de notre sculpteur n'a pour nous rien de choquant, car il s'accorde avec la place que ce pays semble avoir tenue dans son oeuvre, ne serait-ce que dans le choix du sujet central de son tympan marial»⁴². D'aquesta manera, la itinerància plantejada per primera vegada per Léon Pressouyre l'any 1960 es desdobra en aquest moment en el marc de dos hipotètics viatges, un per a realitzar l'obra de Sant'Antimo i l'altre per la columna conservada a San Giovanni in Sugana. Emperò, i malgrat que les diferències entre aquestes dues obres resulten destacables, resulta xocant i en part incomprendible que es pugui considerar que aquest Mestre hagués fet dos desplaçaments de tan llarga distància fins a la Toscana, per a realitzar en cadascun una obra que realment implica un volum de treball menor.

Durant la segona meitat de la dècada de 1970, i fora del territori de la Toscana, encara es produeixen noves atribucions al corpus del Mestre de Cabestany. Per una part, Jacques Gardelles l'any 1976 publica tres relleus dispersos conservats dins els murs de la torre sud-est del castell des Quat'Sos a La Réole (Gironde), procedents amb tota probabilitat del monestir benedictí de Sant Pere, ubicat en aquest mateix emplaçament durant el segle XII⁴³. D'acord amb la seva tipologia, Jacques Gardelles afirma que aquests tres relleus, reutilitzats en la construcció dels murs d'aquesta torre segurament a finals del segle XIII, podien haver format part d'un mateix fris historiat. Pel que fa referència a la composició d'aquestes obres identifica la presentació de tres escenes historiades: Crist en Majestat dins una màndorla sostinguda per quatre àngels, Jesús entre dos apòstols i l'Entrada a Jerusalem. La vinculació d'aquests relleus amb el Mestre de Cabestany es sustenta sobretot en l'establiment d'un seguit d'interrelacions de la composició i l'estil entre el relleu que identifica com a Crist en Majestat i el capitell de l'Assumpció de Maria de l'església de Santa Maria de Rius Menerbés. Arran d'aquesta nova atribució l'escenari geogràfic del taller del Mestre de Cabestany s'amplia encara fins a la regió de Bordeaux, què esdevé el límit geogràfic situat més a l'oest en què es detecta la seva presència i producció.

⁴¹ DURLIAT, M. (1973), p. 126.

⁴² *Ibid.*, p. 127.

⁴³ GARDELLES, J. (1976), p. 233-239.

D'altra banda, David L. Simon publica l'any 1979 un estudi dels permòdols de l'exterior de l'absis de l'església de la Purificació de Villaveta, a Navarra, on detecta les constants, a nivell d'estil i tècnica, que defineixen l'estil del Mestre de Cabestany⁴⁴. De manera més específica situa en paral·lel aquestes obres amb la composició i disposició dels permòdols que sustenten el fris historiat de Santa Maria d'El Voló. D'altra banda, acota cronològicament la construcció arquitectònica d'aquesta part de l'església en el darrer quart del segle XII, en funció de la cronologia de l'escultura del monestir de Santa Maria de Irache, on es pot observar una disposició similar de permòdols a l'exterior de l'edifici. D'aquesta manera, el corpus d'obres de Navarra creix amb la identificació d'aquesta intervenció del Mestre, que d'altra banda cal considerar en un context merament arquitectònic.

Durant la dècada de 1980 una part important dels estudis dedicats al Mestre de Cabestany observen de manera preferent els fragments procedents de l'església del monestir de Sant Pere de Rodes, en motiu d'algunes descobertes de peces disperses que es donen a conèixer en aquest moment⁴⁵. En primer lloc, Jaume Barrachina publica l'any 1980 dos relleus de marbre amb una composició figurada i conservats de manera fragmentaria, que es consideren procedents de Sant Pere de Rodes. D'una banda, un relleu amb una figura masculina procedent d'una col·lecció particular d'El Port de la Selva –que des de l'any 1979 havia passat a formar part del fons del Museu Marès de Barcelona–, que identifica amb un fragment de l'escena del Miracle de la curació de l'home de la mà seca. Per altra banda, un relleu fragmentari conservat en una col·lecció particular de Figueres, però que només es coneix a partir d'una fotografia de Joan Subias Galter, i de la que no es donen més dades, que identifica amb una altra escena d'un miracle, malgrat que no ho precisa d'una manera més concreta. Dins aquest estudi Jaume Barrachina estima tres etapes en la trajectòria del Mestre de Cabestany, definitòries d'una clara interpretació evolucionista, determinades en part per la qualitat i la maduresa de l'escultura que aprecia en cadascun dels grups: «Fou un escultor italià del segle XII, i la seva obra és desglossable en tres etapes: la italiana, de formació, la llenguadociano-catalana, de maduresa, i la final, navarresa, de decadència»⁴⁶. En aquest punt, es pot observar com la possibilitat d'una formació toscana contínua essent vàlida per a determinats autors.

Un altre dels aspectes en els que s'incorre en aquest moment és en la presentació del procés de reutilització d'un bon nombre de peces i fragments esculpits procedents del monestir de

⁴⁴ SIMON, D. L. (1979), p. 106-111.

⁴⁵ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1980), p. 60-61.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 60.

Sant Pere de Rodes en la construcció d'algunes cases d'El Port de la Selva i la Selva de Mar, situades a la falda de la muntanya de Verdera⁴⁷. En aquest sentit, Joan Badia i Homs publica dins *L'Arquitectura medieval de l'Empordà* una bona part d'aquests fragments, situant-ne alguns dins el corpus d'obra del Mestre de Cabestany, en tant que els considera procedents de la portada de la Galilea del monestir⁴⁸. Entre aquests, destaquen sobretot els elements de la porta de la casa de Can Vives de la Selva de Mar, uns que presenten una forma lleugerament corba i uns altres amb motiu d'escacat, el mateix que s'observa *in situ* en la part superior de la porta de la façana principal o de la Galilea de l'església de Sant Pere de Rodes.

Per una altra banda, es localitza una nova obra conservada a la col·lecció Casamor d'Espona de Navata: un relleu de marbre notablement mutilat què és estudiat per Joan Ainaud de Lasarte l'any 1983 i identificat amb una representació de la *Traditio Legis*⁴⁹. Es tracta d'un bloc de marbre que conserva la figuració d'un nimbe crucífer, i que aquest autor relaciona amb el mateix motiu de la figura de Jesús del relleu de l'Aparició de Jesús als apòstols, i les traces d'altres elements que estableix en relació amb les constants del Mestre de Cabestany, considerant per aquest motiu que aquest relleu procedeix de la porta de l'església de Sant Pere de Rodes.

Durant aquests anys la producció gironina del Mestre de Cabestany sembla ocupar una primera línia d'interès dins els estudis diversos estudis publicats al respecte. En aquest sentit és clar que juguen un paper fonamental, per una banda l'estudi de Serafín Moralejo en relació als sarcòfags de Sant Feliu de Girona, i per l'altra la publicació de la monografia de Sant Pere de Galligants de Josep Calzada.

⁴⁷ El procés d'espoli del monestir de Sant Pere de Rodes ha estat estudiat i documentat de manera recent dins el marc de l'exposició celebrada entre els anys 2006 i 2007 al Museu Marès de Barcelona *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu*. En el catàleg de l'exposició es publiquen diferents estudis sobre l'espoli del monestir, indicant-ne les etapes més importants que es succeeixen des de finals del segle XVIII i durant el segle XIX. Vid. RIU-BARRERA, E. (2006), p. 21-112; BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), p. 113-142.

En aquest sentit, però, i en referència precisa a la porta de la Galilea on es localitza l'obra atribuïda al Mestre de Cabestany s'ha de destacar sens dubte la importància que tingué en el coneixement del procés de desmuntatge de l'escultura d'aquesta porta la documentació publicada per l'historiador figuerenc Albert Compte, relativa a la família Casademont de Castelló d'Empúries. Entre els documents localitzats un permet de restituir el particular període d'espoli d'aquesta escultura vers l'any 1833. Vid. COMPTE I FREIXENET, A. (1999), p. 129-154. Altrament resulten especialment interessants les consideracions fetes al respecte del manteniment i conservació d'aquest edifici en mans de la propietat privada dels Ducs de Medinaceli durant el segle XIX i començaments del segle XX esgrimides per Lluís Buscató i Somoza. Vid. BUSCATÓ I SOMOZA, Ll. (2005), p. 253-278.

⁴⁸ BADIA I HOMS, J. (1981), vol. II-B, p. 64-65.

⁴⁹ AINAUD DE LASARTE, J. (2000-2001), p. 7-10. Malgrat que aquest estudi és realitzat per Ainaud de Lasarte l'any 1983 no és fins més tard que aquest article és publicat de manera pòstuma en el volum de *Locus Amoenus* dels anys 2000-2001. Tot i això, s'ha considerat oportú fer-ne la ressenya en la data de la seva realització, en tant que il·lustra amb claredat com és dins la dècada de 1980 que molts dels fragments dispersos de la porta de la Galilea de Sant Pere de Rodes són descoberts, estudiats i posteriorment publicats.

Efectivament, Serafín Moralejo presenta dins el marc del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo celebrat a Pisa l'any 1982 una comunicació en què posa de manifest la importància dels sarcòfags conservats al presbiteri de Sant Feliu de Girona, com a fonts materials que haurien inspirat directament la realització del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude⁵⁰. Així mateix detecta la presència del Mestre de Cabestany als capitells de la nau de l'església de Sant Pere de Galligants, als fragments identificats, fins aquest moment, de la portada de Sant Pere de Rodes, a l'escultura arquitectònica de l'interior de l'església de Santa Maria de Rius Menerbés i al timpà procedent de Santa Maria de Errondo. En relació a l'obra de Sant Pere de Galligants proposa una cronologia d'actuació del Mestre de Cabestany entorn a 1130, en relació a la donació a l'obra d'aquesta l'església que consta en el testament de Ramon Berenguer III datat l'any 1131: «Coenobio Sancti Petri Gallicantus ad opera ipsius Ecclesiae dimitto tertiam partem Gerundensis monetae, ita ut praedicti mei elemosynarii faciant eam mittere in opera ipsius Ecclesiae usque habeant ibi missos ducentos morabatinos»⁵¹. D'aquesta manera, la cronologia del primer terç del segle XII torna a prendre una nova embranzida, en base a la data d'aquest testament, en el què tan sols es manifesta però una donació a l'obra de l'església, sense que es faci cap altra referència precisa a una part en concret; per tant sembla més pertinent retenir-la en consideració des d'un punt de vista genèric, sense que es pugui validar d'una manera específica per a la datació de l'obra del Mestre de Cabestany.

Per una altra banda, en la comunicació presentada en el Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art celebrat l'any 1983 Serafín Moralejo es reafirma en la incidència dels sarcòfags de Sant Feliu de Girona en la formació del Mestre de Cabestany, al mateix temps que destaca els seus orígens tolosans: «El "maestro de Cabestany", activo quizá ya en la década de 1130 en Sant Pere de Galligants, se contaría entre los pioneros de este radical cambio de sentido experimentado por el flujo del arte tolosano»⁵². Així, la incidència de Tolosa continua guanyant força a l'hora d'explicar els orígens del Mestre, si bé aquest fet es podria considerar aparentment en contradicció amb la localització de les fonts materials de Girona que aquest autor identifica com a decisives per a la concepció del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude.

L'any 1983 Josep Calzada publica una monografia del monestir de Sant Pere de Galligants de Girona, què inclou un estudi detallat de l'escultura del conjunt, i en particular dels capitells que es situen en l'interior de l'església. Es fa ressò d'aquells autors que en un moment o altre han assenyalat alguns capitells de la nau principal en relació al Mestre de Cabestany, tot i que

⁵⁰ MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1984), p. 187-203.

⁵¹ Vid. MARCA, P. (1688), *Testamentum Raymundi Berengarii Comitis Barcinonensis*, col. 1271-1275, col. 1273.

⁵² MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1986), p. 99-100.

reconeix la dificultat de situar de manera precisa la mà d'aquest taller dins el conjunt d'aquesta escultura: «Reducir aquesta atribució a un sol capitell, sembla difícil d'entendre. Saber si l'atribució s'ha d'estendre a tots els capitells de la capçalera o àbsida central d'una manera exclusiva, o bé als del creuer també d'una manera exclusiva, o a tots els d'aquests dos llocs, tampoc és gens fàcil dictaminar-ho»⁵³. En aquest sentit, aquest autor sembla acusar un cert escepticisme a l'hora de comprometre l'actuació del Mestre de Cabestany dins el marc de l'escultura arquitectònica de l'interior de l'església.

Per una altra banda, cal destacar l'apartat dedicat al Mestre de Cabestany que Núria de Dalmaes i Antoni José Pitarch publiquen al primer volum de la Història de l'Art Català⁵⁴. Consideren que l'escultura del Mestre de Cabestany, en tant que taller, format per un mestre i els seus col·laboradors, suposa una veritable innovació dins el panorama de l'escultura catalana del segle XII. I es mostren partícips de la seva vinculació amb Itàlia a partir de la relació existent amb la relíquia de la Santa Cinta de Prato i també amb l'estructura arquitectònica de la porta de la catedral de Volterra en relació al fris de Santa Maria d'El Voló. Al mateix temps incideixen d'una manera notòria en la importància dels sarcòfags del segle IV com a fonts materials que haurien inspirat de manera directa la seva obra. Pel que fa referència a la cronologia d'aquest taller, tot i reconeixement les dificultats que presenta la seva delimitació, l'estableixen en paral·lel als tallers de Serrabona-Cuixà vers els anys 1130-1140. En aquest punt, es pot observar com la identificació de la cronologia del Mestre de Cabestany dins el primer terç del segle XII conflueix a partir de dues vies totalment diferenciades: la relació amb els tallers de Serrabona-Cuixà, ja enunciada l'any 1944 per Josep Gudiol, i la data del testament de Ramon Berenguer III, sostinguda principalment per Serafín Moralejo.

Entre els anys 1987 i 1988 Noritaka Kikuchi publica tres articles dedicats al Mestre de Cabestany, i de manera particular al relleu procedent de Sant Pere de Rodes conservat al Museu Marès de Barcelona⁵⁵, que identifica com a la Vocació de Sant Pere. També i d'una manera particular realitza un estudi del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude⁵⁶ i del fris de Santa Maria d'El Voló⁵⁷. En el darrer dels articles, i en relació al fris de la Infància de Jesús de Santa Maria d'El Voló aquest autor comença a introduir certs elements de dubte respecte de la consideració del Mestre de Cabestany com a personalitat escultòrica única, i assenyala que en

⁵³ CALZADA OLIVERAS, J. (1983), p. 237.

⁵⁴ DALMASES BALENYÀ, N. i JOSÉ PITARCH, A. (1986), p. 234-238.

⁵⁵ KIKUCHI, N. (1987a), p. 3-17.

⁵⁶ KIKUCHI, N. (1987b), p. 3-12.

⁵⁷ KIKUCHI, N. (1988), p. 177-184.

virtut dels diferents nivells de qualitat que existeixen entre les obres del mateix corpus és obvi la presència i actuació destacada d'una sèrie d'aprenents o ajudants⁵⁸.

A principis de la dècada de 1990 i dins l'àmbit de la geografia llenguadociana es continuen produint encara noves atribucions d'obres. Per una banda, Jordi Camps i Immaculada Lorés publiquen l'any 1990 la notícia de dos capitells de marbre blanc de procedència incerta, conservats al Musée Archéologique de Narbona, un amb composició figurada de *monstres reptiliens* i l'altre de tipus corinti, que relacionen a partir de criteris de caràcter estilístic amb els capitells de Sant'Antimo, de Santa Maria de Rius Menerbés i de Sant Pere de Galligants⁵⁹. Aquesta atribució es basa sobretot en la identificació d'un model que es considera com a comú de totes aquestes obres, sense aprofundir però en una visió de conjunt del corpus, al mateix temps que utilitzen la nomenclatura de Cercle del Mestre de Cabestany per a encabir aquestes dues obres, sense haver d'atribuir-les directament a la mà del propi Mestre.

Encara en referència a la producció localitzada a la ciutat de Girona, l'any 1990 Pere Beseran en un estudi dedicat a l'escultura de Sant Pere de Galligants afegeix al corpus un permòdol esculpit amb figuració antropomòrfica conservat al Museu de la Catedral de Girona que, amb tota probabilitat, podria formar part dels fragments dispersos que es conserven de l'edifici de la catedral anterior al segle XIV⁶⁰. En relació a l'escultura de l'interior de l'església de Galligants, en què hi distingeix diferents grups, assenyala que aquella atribuïda al Mestre de Cabestany és deutora de la difusió dels models dels tallers de Sant Serní de Tolosa en les primeres dècades del 1100, en particular al taller de Gilduinus: «L'ornamentació vegetal d'alguns capitells de l'interior de la basílica tolosana, així com d'altres de la seva façana occidental o bé d'alguns ara al Museu dels Agustins ens servia per a contextualitzar alguns trets vistos en peces de Galligants, mentre que també el tipus lleoní emprat a Girona i la seva singular colocació, amb caps a diferents nivells i abocats enfora, ens retornava a aquest món tolosa»⁶¹. D'aquesta manera es pot observar que les vinculacions amb l'escultura de l'àmbit de Sant Serní de Tolosa es continuen articulant en base als motius ornamentals que apareixen en algunes de les obres del Mestre de Cabestany, i en el model del lleó que apareix en els capitells de Sant Pere de Galligants.

Aquest mateix any, Marcel Durliat publica la descoberta d'un capitell de marbre dins les dependències de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa amb la representació de l'Expulsió

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 178-179.

⁵⁹ CAMPS I SÒRIA, J. I. LORÉS I OTZET, I. (1990), p. 125-137.

⁶⁰ BESERAN I RAMÓN, P. (1990), p. 17-44.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 25.

d'Adam i Eva del Paradís⁶². A partir de filiacions de caràcter estilístic, i malgrat que es fa notar la mancança del trepant, Marcel Durliat inclou aquesta nova obra en el corpus del Mestre de Cabestany, i la considera procedent de la hipotètica gran portalada de marbre blanc del segle XII, de la que haurien format part les dovelles esculpides conservades al monument funerari de Bérlioz del cementiri municipal de Lagrassa, així com altres fragments dispersos conservats dins les dependències del monestir.

L'any 1991 es publica el primer volum d'escultura i pintura medievals de les col·leccions del Museu Marès de Barcelona, on es presenten les tres obres atribuïdes al Mestre de Cabestany i/o al seu taller que formen part de les col·leccions del museu. En primer lloc el relleu de la Vocació de Pere, identificat ara com a l'Aparició de Jesús als seus deixebles al mar, que es situa com a realització del Mestre de Cabestany, mentre que la dovella amb la figuració de l'*Agnus Dei* i el fragment identificat amb la Curació de l'home de la mà seca, es consideren com a obra del seu taller. Potser el fet més significatiu és que Xavier Barral i Altet identifica en el revers del primer relleu, tal i com ho havia fet anteriorment Joan Ainaud de Lasarte, les traces de la composició dels Tres joves hebreus al forn de Babilònia o bé una temàtica d'Orants al paradís, pròpia d'un sarcòfag amb la temàtica de Jonàs afirmant, per tant, que es tracta d'un cas de reutilització de marbres esculpits de l'Antiguitat tardana, *ergo* sarcòfags⁶³. En aquesta ocasió, a més a més, es pot comprovar que la cronologia de l'actuació d'aquest taller continua generant certes controvèrsies entre els diferents autors, en tant que Xavier Barral, Francesc-Josep de Rueda i Roigé i Isabel Escandell i Proust –els tres autors dels estudis de les tres obres esmentades, respectivament– contemplen cronologies diverses, que oscil·len entre el tercer i el darrer quart del segle XII⁶⁴.

En el marc de l'exposició *La pedra mesurada* celebrada l'any 1993 al Museu d'Art de Girona Joan Badia i Homs presenta un cap de petites dimensions d'una figura masculina que situa, per les seves característiques estilístiques i tècniques en la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes, i per tant com a obra del Mestre de Cabestany⁶⁵.

Tornant al Languedoc, André Bonnery l'any 1993 detecta la presència del Mestre de Cabestany a l'església de Sant Esteve de Vaissière (Azille), situada a pocs quilòmetres de Rius Menerbés, en relació a uns capitells de tipus corinti que se situen a l'entrada de l'absis, en què destaca la presència del mateix motiu de palmeta que apareix als capitells de Santa Maria de

⁶² DURLIAT, M. (1990), p. 87-88.

⁶³ BARRAL I ALTET, X. (1991), p. 127.

⁶⁴ BARRAL I ALTET, X. (1991), p. 127-128, RUEDA I ROIGÉ, F. X. (1991), p. 128-129 i ESCANDELL I PROUST, I. (1991), p. 129-130.

⁶⁵ BADIA I HOMS, J. (1993), p. 22 i 26, núm. 58.

Rius Menerbés⁶⁶. Clarament, l'aparició de la palmeta denominada com a "llenguadociana" o "tolosana" és l'únic motiu vinculant que, altra vegada, motiva l'atribució d'unes obres al corpus, sense que existeixin més elements de correlació entre ambdues parts.

En aquest mateix moment, el priorat de Santa Maria del Camp al Rosselló esdevé una altra de les localitzacions on es puntualitza la presència del Mestre de Cabestany. En un estudi del conjunt, Pierre Ponsich analitza els capitells de les arquivoltes de la porta d'accés a l'església que presenten la història de la Invenció de la creu per Santa Helena, juntament amb altres capitells de caràcter figurats amb figures zoomòrfiques⁶⁷. Les motivacions que susciten aquesta nova atribució són principalment de caràcter compositiu i estilístic: d'una banda la iconografia dels capitells figurats amb animals de caràcter fantàstic –sobretot la iconografia dels animals tocant les trompes en relació a la mateixa composició presentada a l'interior de l'església de Santa Maria Rius Menerbés, no en el capitell de atribuït al corpus sinó en altres que es localitzen dins el mateix espai interior–, i també per l'aplicació d'una tècnica del trepant molt similar.

Per una altra banda, l'obra del Mestre de Cabestany a la Toscana és objecte durant la dècada de 1990 d'alguns treballs importants que, a més a més, incorporen encara noves obres dins el seu corpus. D'aquesta manera, Marco Burrini en la seva *tesi di laurea* realitzada l'any 1994 a la Università degli Studi de Firenze pren com a objecte de la seva recerca l'activitat del Mestre de Cabestany a la Toscana⁶⁸. La seva principal aportació és la incorporació de tres capitells del claustre de Santo Stefano de Prato, fet que contribueix no només al increment d'obres del corpus Mestre de Cabestany a la Toscana, sinó també a l'ampliació vers el nord de l'àrea geogràfica on es considera la seva actuació. En una sèrie d'articles publicats en els anys successius Marco Burrini exposa la filiació d'aquests capitells, situats dins l'ala oriental del claustre –l'única de les conservades de la construcció del segle XII–, a l'autoria del Mestre de Cabestany⁶⁹. Considera que aquestes tres obres es diferencien de les constants d'un altre taller, d'origen local, que hauria dut a terme la realització de la resta de capitells del claustre. En conseqüència, situa la participació puntual del Mestre de Cabestany, argüint certes concomitàncies entre la composició i la tècnica de les obres respecte del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo. És clar, que des d'un primer moment l'atribució d'aquests tres capitells de Prato es vincula de molt a prop amb el fet que la relíquia de la Santa Cinta venerada en aquesta ciutat a partir del darrer terç del segle XII, hagués estat considerada des

⁶⁶ BONNERY, A. (1993a), p. 24-25.

⁶⁷ PONSICH, P. (1993), p. 278-279.

⁶⁸ BURRINI, M. (1994)

⁶⁹ BURRINI, M. (1995a), p. 49-64; BURRINI, M. (1996), p. 85-97.

de feia ja alguns anys com a la base del programa iconogràfic del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Marcel Durliat l'any 1995 publica a la revista *Conflent* un article en què descarta de manera contundent la possible formació toscana del Mestre de Cabestany⁷⁰. D'aquesta manera, tant les interrelacions estructurals i compositives de la porta de Santa Maria d'El Voló amb algunes obres toscanes, com el nexa de la relíquia de la Santa Cinta amb la ciutat toscana de Prato no resulten al seu entendre indicis o proves de prou envergadura per a considerar la possibilitat que la seva formació hagués tingut lloc a la Toscana, i d'aquesta manera es consolida definitivament la línia de connexió amb els tallers tolosans de començaments del segle XII.

Aquest mateix any Jordi Camps publica un article en què pren com a obra d'estudi el conjunt de la portada de Sant Pere de Rodes, estimant la preponderància d'alguns capitells conservats a les col·leccions del Musée des Augustins de Tolosa procedents de la basílica de Sant Serní, com a fonts materials directes del Mestre de Cabestany⁷¹. D'aquesta manera, i seguint la tradició de la línia de filiació tolosana inaugurada l'any 1954 per Marcel Durliat, aquest autor trasllada al camp dels repertoris figurats zoomòrfics més característics de la segona meitat del segle XII el denominador comú principal en què fonamenta les interrelacions entre el Mestre de Cabestany i Tolosa. Per aquesta finalitat pren com a objecte principal d'interrelació el capitell amb caps de lleons als angles procedent de Sant Pere de Rodes, conservat al Convent del Carme de Peralada. Per tant, en virtut d'aquestes concomitàncies d'ordre compositiu i en part tècnic, situa els orígens i la formació del Mestre de Cabestany entre els tallers de Sant Serní de Tolosa i Sant Pere de Moissac, actius entorn de l'any 1100, intencionalitat que manifesta d'una manera molt clara en el títol escollit per aquest article: «À propos des sources toulousaines du Maître de Cabestany». Novament es pot acusar el mateix mecanisme de consolidació de la formació tolosana del Mestre a partir de certes concomitàncies de caràcter ornamental i/o de repertoris figurats.

Entre els anys 1996 i 1997 es dona a conèixer un fragment de marbre blanc recuperat dins el terme municipal del Port de la Selva, al lloc conegut com el Corral de la Perafita, emplaçament del què va ser traslladat l'any 1970⁷². Joan Badia i Homs juntament amb altres autors estudien aquest fragment de marbre figurat que correspon a una figura humana, i que identifiquen a partir de l'atribut de les claus amb el cos de Sant Pere, afirmant que «al nostre entendre, és

⁷⁰ DURLIAT, M. (1995), p. 3-19.

⁷¹ CAMPS I SÒRIA, J. (1995), p. 95-107.

⁷² BADIA I HOMS, J., BOFARULL I GALLOFRÉ, B. i CARRERAS I VIGORÓS, E. (1996-1997), p. 1481-1490.

clarament datable al segle XII i es pot atribuir, sense problemes, al Mestre de Cabestany o al seu cercle, o taller»⁷³.

En aquest mateix període, Immaculada Lorés procedeix a elaborar un inventari dels fons de pedra que es conserven a Sant Pere de Rodes, la major part recuperats durant el període de restauració del monestir, i dipositats posteriorment al Museu d'Història de Catalunya a Barcelona⁷⁴. Entre els fragments escultòrics d'època medieval aquesta autora en distingeix un conjunt que atribueix al Mestre de Cabestany i/o al seu taller: un cap d'una figura femenina, un fragment d'un relleu amb dues mans, dos fragments amb restes dels plegats del vestit d'una figura, un fragment d'una base i un fragment d'inscripció epigràfica llatina, així com un capitell amb dracs enfrontats. En general es tracta d'unes escultures en estat molt fragmentari, i que, malgrat ésser vinculades a l'autoria del taller del Mestre de Cabestany, manifesten una heterogeneïtat molt remarcable, sobretot si s'observen les variants tècniques. En aquest sentit resulta francament difícil acceptar que aquest conjunt d'obres es pugui vincular enterament al taller del Mestre de Cabestany.

L'any 1997 Xavier Barral continua subratllant la importància dels models dels sarcòfags de la Tarraconense i la Narbonense, al mateix temps que estableix el Mestre de Cabestany en paral·lel a l'obra dels tallers del nord d'Itàlia: «El Mestre de Cabestany fou una de les personalitats artístiques que treballen el marbre seguint una evolució paral·lela a la desenvolupada al nord d'Itàlia»⁷⁵.

Entre els anys 1998 i 1999, i amb motiu de l'estudi de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes, Jaume Barrachina publica un dels treballs més importants sobre aquest conjunt, en el que a més a més d'analitzar la major part de fragments dispersos procedents d'aquesta portada incorre en una restitució hipotètica de la seva estructura original⁷⁶. Tanmateix, una de les aportacions més transcendents d'aquest estudi és la nova proposta d'una cronologia precisa de la realització d'aquesta obra, d'acord amb unes notícies extretes d'una genealogia dels comtes de Peralada, publicada a Gènova l'any 1676 pel cronista Joseph Dromendrari. D'aquesta manera situa la realització d'aquesta obra entre els anys 1160 i 1163 com a resultat d'una "empresa" de restauració de l'església duta a terme pel comte de Peralada Jofre Dalmau de Rocabertí: «Concluida la guerra con tanta gloria, se aplicó el vizconde [de Peralada] al alivio de sus vassallos y restauración de sus lugares que de la guerra pasada habían quedado

⁷³ *Ibíd.*, p. 1486.

⁷⁴ LORÉS I OTZET, I. (1996-1997)

⁷⁵ BARRAL I ALTET, X. (1997), p. 168-170.

⁷⁶ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 7-35.

maltratados, y renovando la Yglesia de San Pedro de Rhodas, antigua fundación del vizconde Hugo I, y que habían enriquecida de gruesas limosnas y dones sus Mayores; y habiendo sido saqueada y destruida de el enemigo, el vizconde la restauró y volvió a su antiguo esplendor. Por lo cual obtuvo para si y sus sucesores, de el Papa Alexandro III, el Patronazgo de dicha Yglesia y monasterio a 26 de marzo de 1163»⁷⁷. Considera, a més a més, que aquesta portada, obra en què el Mestre de Cabestany hauria treballat de manera conjunta amb altres artífexs de rellevància menor, se situa com a punt àlgid de la seva producció: «El resumen de este asunto sería que la portada fue dirigida y realizada por el Maestro de Cabestany en buena parte, en el cénit de su carrera y realizando aquí alguna de sus mejores obras, como la Vocación o el san Pedro. Junto a él intervinieron una serie de escultores, varios de los cuales (hipercríticamente podríamos ver hasta cinco, más los que realizarán arquivoltas y cornisas, no atribuibles) pertenecen a lo más mediocre de la producción artesanal rosellonesa»⁷⁸.

Finalment, l'any 2000 es publica la monografia *Le Maître de Cabestany* que presenta l'estudi de totes les obres que des de l'any 1944 han passat a formar part del corpus del Mestre de Cabestany⁷⁹. A més a més, aquesta publicació coincideix amb el mateix moment de la inauguració a Cabestany del Centre de Sculpture Romane Maître de Cabestany, institució dedicada a l'estudi i difusió de l'obra del Mestre, que compta també amb una infraestructura museística on resten exposades de manera permanent les còpies en guix de la major part de les obres que formen part del corpus⁸⁰. La presentació de les obres dins aquesta monografia s'articula en diferents capítols seguint uns criteris que es situen a mig camí entre delimitacions geogràfiques i estilístiques. Dins un primer grup es presenten les obres de Sant Pere de Galligants, Santa Maria de Rius Menerbés, Santa Maria de Cabestany i Sant Papol; a continuació es reserva un capítol íntegre dedicat a la Toscana amb les obres de Sant'Antimo, San Giovanni in Sugana i Santo Stefano de Prato; un altre grup és constituït per les obres de Santa Maria d'El Voló, Sant Hilari d'Aude, Santa Maria de Lagrassa i Sant Pere de Rodes; i finalment s'inclou un darrer grup en que es considera «ce qui paraît trop éloigné d'une authentique cohérence avec les critères qui définissent traditionnellement le Maître»⁸¹: les obres procedents de Santa María de Errondo, l'escultura de la porta del priorat de Santa Maria

⁷⁷ DROMENDRARI, J. (1676), p. 271.

⁷⁸ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 35.

⁷⁹ *Le Maître de Cabestany* és una monografia publicada per Zodiaque l'any 2000 dins la col·lecció La voie lactée, en la que hi participen els següents autors: André Bonnery, Marco Burrini, Jordi Camps, Inmaculada Lorés, Géraldine Mallet, Olivier Poisson i Francine Saunier. Vid. *Le Maître de Cabestany* (2000)

⁸⁰ Tota la informació relativa a aquest centre és accessible a través la pàgina web www.maitre-de-cabestany.com

⁸¹ POISSON, O. (2000a), p. 15.

del Camp a Passà, els capitells del Musée Archéologique de Narbona, l'escultura arquitectònica de Sant Esteve de Vaissière a Azille i de Sant Esteve d'en Bas i els relleus de La Réole.

Les consideracions generals referents a la peculiaritat del Mestre de Cabestany en els termes de l'organització, la formació i el desenvolupament del taller resten encara en moltes ocasions obertes. En l'article de Géraldine Mallet titulat *Un artiste itinérant?* es fa encara una exposició oberta a les múltiples possibilitats de localització del context formatiu: «Le problème de l'itinérance se double de celui de l'origine du Maître de Cabestany, indissociable de celui de sa formation. Est-elle catalane, roussillonnaise, languedocienne, navarraise ou italienne? [...] Actuellement, faute d'éléments décisifs, le débat reste ouvert entre les partisans d'une formation sur les chantiers catalans et roussillonnais et ceux d'un apprentissage dans les ateliers toulousains et moissagais»⁸². En aquest sentit, el context navarrès és ràpidament descartat, mentre que el context toscà sembla no comptar amb un pes suficient per a retenir-lo en consideració i és rebutjada, argüint així mateix l'article que Marcel Durliat publica l'any 1995, en què sentència la no conveniència d'aquesta possibilitat: «Le nombre de témoignages y est trop réduit et les preuves d'une possible formation toscane [...] en raison de son ordonnance architecturale antiquisante [...] ne sont pas des indices probants»⁸³. En aquest punt, l'autora argüeix un qüestió d'ordre estadístic, considerant que el nucli on es localitzen la major part de les obres s'ha de respondre també al de la formació del Mestre.

Pel que fa referència a l'estructura pròpia del taller, es té en consideració l'existència d'un obrador del què el Mestre de Cabestany hagués estat el cap o "director", al mateix temps que es valora la seva possible faceta com a arquitecte en tant que algunes de les seves obres se situen de manera indissociable dins el context arquitectònic de l'edifici⁸⁴. Els diferents emplaçaments geogràfics en els que apareix l'obra atribuïda al Mestre de Cabestany i al seu taller es continuen argüint en termes de la itinerància per uns camins què en certa manera coincideixen amb els del context més ampli de les vies de pelegrinatge. Fins i tot s'arriba a plantejar que les obres localitzades a la Toscana formessin part d'un "peatge", és a dir del pagament d'un hipotètic pelegrinatge del Mestre de Cabestany fins a Roma: «On a pu expliquer l'éloignement de ce chantier de la zone essentielle de l'activité du Maître de Cabestany par la proximité de la route de pèlerinage vers Rome, la sculpture isolée ayant pu être une façon de payer les dépenses du pieux voyage de notre sculpteur»⁸⁵.

⁸² MALLET, G. (2000), p. 21-22.

⁸³ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁴ Cfr. CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (2000), p. 147-154 i POISSON, O. (2000b), p. 154-163.

⁸⁵ CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (2000), p. 151.

En relació a la cronologia del Mestre de Cabestany el conjunt dels autors es fan ressò de totes les propostes apuntades pels diferents estudis sense comprometre's però en un intent definitiu d'establir unes cronologies precises per l'activitat conjunta del Mestre i el seu taller⁸⁶.

En aquest mateix punt, en què sembla que la vida "historiogràfica" del Mestre de Cabestany ha arribar al seu punt àlgid i de relativa consolidació, s'inaugura tímida però progressivament una nova etapa d'estudis que mica a en mica comencen a qüestionar diversos aspectes sobre la seva gènesis i el seu desenvolupament.

⁸⁶ Cfr. CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (2000), p. 147.

V.4 [2000-2009] Per un replantejament del Mestre de Cabestany

A partir d'aquest moment el número d'obres atribuïdes al Mestre de Cabestany sembla establir-se dins els marges del corpus que es presenta i defineix dins la monografia que s'acaba de citar, sense que es produeixin noves atribucions. En aquest apartat, constitueix només l'excepció l'obra de Sant Pere de Rodes i les peces disperses procedents de la portada de la Galilea, algunes de les quals, a compta gotes, es donen a conèixer de manera parcial o total encara en dates molt recents⁸⁷.

Tanmateix, és precisament a partir dels anys successius a la publicació d'aquesta monografia que es comencen a fer sentir les primeres veus crítiques en relació al corpus del Mestre de Cabestany. En aquest sentit, cal destacar en primer lloc les aportacions de Xavier Barral que prenen com a punt de partida l'article amb un títol tan explícit com contundent *Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional*⁸⁸. En relació al Mestre de Cabestany aquest autor afirma que «La història vinculada al Mestre de Cabestany no és altra cosa que un muntatge intel·lectual del segle XX», posant així de manifest la seva disconformitat amb la consolidació d'aquest corpus d'obres⁸⁹. Principalment, aquest autor es manifesta contrari a articular un discurs basat en la itinerància del Mestre de Cabestany entre els diferents punts en què es localitzen les obres que se li han anat atribuint, i considera, per tant, que el mateix corpus respon bàsicament a una creació purament historiogràfica.

L'any 2002 Immaculada Lorès i Otzet publica una monografia de Sant Pere de Rodes en què dedica un capítol a l'obra de la portada de la Galilea del Mestre de Cabestany⁹⁰. A més a més de presentar un estat de la qüestió sobre els estudis més recents, i tenint especialment en consideració les darreres aportacions de Jaume Barrachina, dóna a conèixer alguns fragments dispersos i certament inèdits conservats al Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona: entre ells destaquen el cap d'un animal i del cap d'una figura masculina. En relació a les filiacions artístiques d'aquest taller, tot i considerar en primer lloc la influència dels tallers de Tolosa aquesta autora es mostra també partidària d'apropar la seva formació vers l'àrea del Rosselló, en relació als tallers de Serrabona-Cuixà: «Tot i l'entitat dels elements tolosans en l'obra del Mestre de Cabestany, aquesta tampoc no es pot incloure clarament en els corrents artístics

⁸⁷ Per la qüestió de Sant Pere de Rodes, l'exposició celebrada al Museu Marès de Barcelona entre els anys 2006 i 2007 constitueix la millor i més recent font d'informació sobre l'estat de la qüestió de les peces i fragments diversos procedents o de suposada procedència de la porta de la Galilea del monestir. Vid. *La fortuna d'unes obres* (2006) Encara en aquesta ocasió es publiquen les fotografies d'uns caps masculins de petites dimensions reutilitzats en els nervis d'una volta d'una construcció civil de la que no se n'especificuen més detalls. Vid. BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), p. 118.

⁸⁸ BARRAL I ALTET, X. (2000), p. 138-140.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁹⁰ LORÉS I OTZET, I. (2002), p. 105-118.

existents en aquella ciutat. El seu itinerari i el que va veure en les diferents llocs on va treballar hauria deixat petjada en la seva obra. Així, hi ha una certa familiaritat entre les ganyotes d'alguns personatges de la tribuna de Serrabona i algunes expressions dels rostres del Mestre de Cabestany»⁹¹. Tanmateix es pot apreciar que tant pel que fa referència a les vinculacions amb Tolosa com amb el Rosselló es continuen argüint referències més aviat de poca consistència.

Una altra de les aportacions en què es reclama la revisió del corpus és l'article de Francesco Carlo Gandolfo publicat l'any 2006 a propòsit de l'estudi del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, que estableix en relació amb l'escultura de la Toscana occidental de la segona meitat del segle XII⁹². Dins aquest estudi aquest autor afirma que la realització del sarcòfag del Martiri de Sant Serní no és possible sense un previ coneixement de l'escultura dels tallers toscans a partir de l'estela del Mestre Guilielmus i fins a la dècada de 1180, moment en que es desenvolupa el taller del Mestre Biduinus: «Al fondo si tratta di un cambiamento di timbro formale e di dimensione plastica che del resto distingue, in assoluto, tutte le altre opere che vengono riferite al supposto Maestro di Cabestany rispetto al sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, segnato da un empito monumentale che solo la Toscana può avere insegnato al suo autore»⁹³. D'aquesta manera, l'autor planteja que el Mestre de Cabestany s'hauria desplaçat a la Toscana en un moment posterior a la realització de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes, per la que considera la datació de 1160-1163 proposada per Jaume Barrachina, on hauria estat en contacte amb els tallers toscans articulats entorn a la construcció de la catedral de Santa Maria de Pisa. En aquest sentit, desestima la possibilitat de que fossin diverses les "estades" o "viatges" del Mestre a la Toscana, i en relació a la dissimilituds d'estil entre les obres toscanes atribuïdes al Mestre, es decanta per una solució de compromís: «Poiché non è pensabile che il preteso Maestro di Cabestany si sia affacciato in Toscana in tempi e in occasioni diversi, acquisendo di volta in volta personalità nuove, occorre concludere che in quegli anni dovevano essere presenti nella regione almeno due scultori, dotati di un bagaglio formativo in comune, ma ben distinti l'uno dall'altro, mentre al contrario essi sono stati accomunati sotto la dizione inglobante di Maestro di Cabestany»⁹⁴. No obstant, cal assenyalar que tot i presentar el context general de l'escultura toscana de la segona meitat del segle XII aquest autor concentra les interrelacions que estableix entre aquests tallers i el Mestre de Cabestany d'una manera gairebé exclusiva amb el sarcòfag de Sant Hilari d'Aude.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 112-113.

⁹² GANDOLFO, F. C. (2006), p. 425-437.

⁹³ *Ibíd.*, p. 430.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 433-434.

Les darreres aportacions a l'estudi del Mestre de Cabestany s'han de situar dins el marc de l'exposició *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse, Pisa 1120-1180* celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya entre els mesos d'abril i maig de 2008. En primer lloc, s'ha de destacar la rellevància que dins el muntatge expositiu pren el Mestre de Cabestany en tant que es reserva el primer dels àmbits del recorregut de manera exclusiva i monogràfica a la presentació d'una selecció del corpus de la seva obra. En segon lloc, al catàleg de l'exposició es presenten dos estudis interessants de Xavier Barral i Antonio Milone, que des de diferents aproximacions coincideixen però en destacar la conveniència de la revisió d'aquest corpus d'escultura.

D'una banda Xavier Barral situa el Mestre de Cabestany en el context dels tallers i artistes que durant el segle XII i dins l'arc meridional mediterrani participen en el marc de la recuperació del referent antic⁹⁵: «Entre els cultivadors d'aquestes maneres de fer tan preuades hi ha personalitats excepcionals que donen testimoni, en aquesta vora de la Mediterrània, d'una evolució paral·lela a la que es produeix a Itàlia, afirmació escassament sorprenent ja que la formació italiana dels principals mestres o, més aviat, la nova saba que l'aprenentatge italià aporta als marbristes pirinencs dóna lloc a les més belles produccions de les postimetries de l'art romànic, ja cap al 1200. Un escultor anònim, conegut com el Mestre de Cabestany, treballa el marbre i imita l'antiguitat. [...] El relleu del Museu Marès [...] il·lustra la qualitat d'aquest conjunt que, per a mi, se situa durant l'últim quart del segle XII i documenta la reutilització de l'antic»⁹⁶. En aquest punt, resta clar que a partir de les aportacions realitzades per Francesco Carlo Gandolfo i Xavier Barral es torna a posar sobre la taula la possibilitat de la formació italiana del Mestre de Cabestany, qüestió que d'ençà les primeres propostes tímidament enunciades durant les dècades de 1960 i 1970 havia estat majoritàriament abandonada en favor d'una formació tolosana o bé catalano-rossellonesa.

Per una altra banda, dins el mateix catàleg de l'exposició, Antonio Milone elabora un article de contingut titulat *El Mestre de Cabestany: notes per a un replantejament*, on formula una nova proposta de corpus del taller del Mestre de Cabestany després d'una anàlisi succinta de l'estil i la iconografia de les obres⁹⁷. D'aquesta manera, considera que les obres que es poden incloure dins aquest taller, «per taller entenc el fruit inseparable de la col·laboració del mestre i els seus col·laboradors», són: el timpà de Santa Maria de Cabestany, el sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, la portada de Sant Pere de Rodes, les mènsules del absis de Sant Papol, el timpà i la llinda de

⁹⁵ BARRAL I ALTET, X. (2008), p. 171-179.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁹⁷ MILONE, F. (2008a), p. 181-191.

Santa María de Errondo, la columna de San Giovanni in Sugana i el capitell de Sant'Antimo⁹⁸. Pel que fa referència a les qüestions relacionades amb l'origen i la cronologia d'aquest taller es mostra fermament partidari de la relació amb Tolosa: «Per les solucions estilísticotipològiques i morfològiques adoptades en el vast repertori del Mestre de Cabestany i dels seus col·laboradors, tant pel que fa a la decoració com als animals i les figures monstruoses i la representació dels personatges, percebem en la seva obra el reflex d'una fase avançada de l'escultura tolosana, l'anomenada "segona escola tolosana", la qual va veure, al segon quart del segle XII, l'acabament de la basílica Sant Serní, la decoració de La Daurade i l'activitat de Gilabertus, que va obrir un nou horitzó a l'art de tota la zona»⁹⁹. Els nexes de relació amb Tolosa continuen essent les concomitàncies que adverteix en els motius ornamentals i les "figures monstruoses". En relació a la presència del taller a Navarra i a la Toscana considera que el desplaçament o "l'activitat itinerant" troba la seva explicació en el marc de les peregrinacions que el Mestre, amb o sense els seus col·laboradors, va poder fer a Santiago de Compostela i a Roma, respectivament: «Si la seva activitat a Navarra és demostrable, la proximitat dels centres on treballa (Unciti i Villaveta) a Pamplona suggereix que la seva presència segurament va estar relacionada amb un pelegrinatge a Santiago de Compostela»¹⁰⁰.

És fins aquí que des de l'any 1944 i fins al present la historiografia ha contribuït a crear, generar i modificar la figura del Mestre de Cabestany, personalitat que actualment es presenta, en línies generals, com un mestre escultor de la segona meitat del segle XII. Emperò la consistència del seu corpus no es sustenta sempre en les afinitats i concomitàncies entre les diferents particularitats o aspectes definitoris de la producció del Mestre, sinó que massa sovint s'ha vestit en la concatenació d'atribucions i de lligams entre determinades obres, que altrament havien romàs anònimes i esparses, en base a criteris o motius que només les defineixen d'una manera parcial.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 183-184. La resta d'obres que tradicionalment formen part del corpus les considera en dos grups diferenciats: aquelles en que es pot apreciar una presència puntual dels escultors d'aquest mateix taller i un darrer grup més o menys relacionat amb el taller.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 185.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 189. Argumenta a més a més: «No es pot determinar amb seguretat el motiu de l'anada del mestre a Itàlia. Va poder arribar-hi, amb o sense el seu grup d'artistes, com un autèntic pelegrí, que fa una sèrie de parades a diferents ciutats i monestirs on practica el seu art, o seguint un grup d'artistes de cultura tolosana encarregats de la construcció i la decoració de l'abadia de Sant'Antimo».

V.5 Corpus cronològic del Mestre de Cabestany

A continuació i a mode d'esquema cronològic es presenta una relació de les obres que fins al dia d'avui han estat atribuïdes al corpus del Mestre de Cabestany ^[LÀM. 1]:

(1944): Josep Gudiol i Ricart

- Timpà de la Benedicció i Mort, Resurrecció i Assumpció de Maria – Santa Maria de Cabestany
- Timpà de les Tres Temptacions de Crist – Santa María de Errondo (The Cloisters)
- Llinda amb Crismó i Àngels – Santa María de Errondo (The Cloisters)
- Capitells de l'interior de la nau – Sant Pere de Galligants
- Cap de figura masculina – Sant Pere de Rodes (Col·lecció Junyent)
- Fris de la Infància de Jesús – Santa Maria d'El Voló
- Sarcòfag del martiri de Sant Serní – Sant Hilari d'Aude
- Capitell de l'Ascensió corporal de Maria – Santa Maria de Rius Menerbés

(1948): Josep Gudiol & José Nuño Gaya

+ Relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció – Sant Pere de Rodes (Museu Marés)

(1952): Marcel Durliat

- + Capitell de la Verge amb el Nen – Sant Esteve d'en Bas
- + Escultura arquitectònica de la capçalera – Sant Papol
- + *Agnus Dei* – Sant Pere de Rodes (Museu Marès)

(1954): Marcel Durliat

- + Fragments dispersos i dovelles – Santa Maria de Lagrassa
- + Cap de Sant Pere – Sant Pere de Rodes (Museu del Castell de Peralada)
- + Capitell amb figuració – Sant Pere de Rodes (Worcester Museum of Art)

(1959): Joan Ainaud de Lasarte

+ Fragments amb epigrafia llatina – Sant Pere de Rodes (Museu del Castell de Peralada)

(1961): Georges Zarnecki

+ Cap de figura masculina – Sant Pere de Rodes (Fitzwilliam Museum)

(1962): Eduard Junyent

+ Capitell de Daniel a la fossa dels lleons – Castelnuovo dell'Abate

(1966): Joselita Raspi-Serra

+ Lleons de la porta d'entrada – Castelnuovo dell'Abate

(1969): Léon Pressouyre

+ Columna de la Infància de Jesús – San Giovanni in Sugana (Museo d'Arte Sacra di San Casciano in Valdepesa)

(1971): Marcel Durliat

+ Relleu amb figura d'un cap de lleó – Santa Maria de Lagrassa

+ Relleu amb figura humana – Santa Maria de Lagrassa

(1976): Jacques Gardelles

+ Relleu amb Crist en Majestat – Sant Pere de La Réole (Château des Quat'Sos)

+ Relleu amb Entrada a Jerusalem – Sant Pere de La Réole (Château des Quat'Sos)

+ Relleu amb Jesús entre dos apòstols – Sant Pere de La Réole (Château des Quat'Sos)

(1979): David L. Simon

+ Escultura arquitectònica de la capçalera – Església de la Purificació de Villaveta

(1980): Jaume Barrachina

+ Relleu la Curació de l'home de la mà seca – Sant Pere de Rodes (Museu Marès)

+ Relleu de la Resurrecció de Llätzer – Sant Pere de Rodes (Desaparegut)

(1983): Joan Ainaud de Lasarte

+ Relleu de la *Traditio Legis* – Sant Pere de Rodes (Museu d'Art de Girona)

(1990): Jordi Camps & Immaculada Lorés

+ Capitells amb figuració i motius vegetals – Musée Archéologique de Narbona

(1990): Pere Beseran

+ Permòdol esculpit – Catedral de Girona

(1990): Marcel Durliat

+ Capitell de l'Expulsió del Paradís – Santa Maria de Lagrassa

(1992): Rosa Alcoy, Jordi Camps & Immaculada Lorés

+ Capitell amb figures de lleons – Sant Pere de Rodes (Col·lecció Jaume Barrachina)

(1993): Joan Badia i Homs

+ Cap de figura masculina – Sant Pere de Rodes (Museu d'Art de Girona)

(1993): Pierre Ponsich

+ Capitells de la porta de l'església – Santa Maria del Camp

(1993): André Bonnery

+ Capitells de l'interior de l'església – Sant Esteve de Vassière

(1994): Marco Burrini

+ Capitells amb motius zoomòrfics – Santo Stefano de Prato

(1996-1997): Joan Badia i Homs, Benjamí Bofarull & Enric Carrera

+ Cos de Sant Pere – Sant Pere de Rodes (Ajuntament del Port de la Selva)

(1996-1997): Immaculada Lorés

+ Cap de figura femenina – Sant Pere de Rodes (Museu d'Història de Catalunya)

+ Fragment de figura – Sant Pere de Rodes (Museu d'Història de Catalunya)

+ Fragment de figura – Sant Pere de Rodes (Museu d'Història de Catalunya)

+ Fragment de figura – Sant Pere de Rodes (Museu d'Història de Catalunya)

+ Inscripció epigràfica – Sant Pere de Rodes (Museu d'Història de Catalunya)

+ Base de capitell – Sant Pere de Rodes (Museu d'Història de Catalunya)

(1998-1999): Jaume Barrachina

+ Relliu d'una pesca miraculosa - Sant Pere de Rodes (Museu del Castell de Peralada)

(2002): Immaculada Lorés

+ Cap de figura masculina – Sant Pere de Rodes (Museu d'Arqueologia de Catalunya)

+ Cap de lleó – Sant Pere de Rodes (Museu d'Arqueologia de Catalunya)