

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



**VI. [Presència] Corpus del
Mestre del timpà de Cabestany**

*Exsurge amica mea et proxima mea; quae non sumpsisti corruptionem per coitum, non patiaris
resolutinem corporis in sepulchro.*

[Konstantin von Tischendorf, *Evangelia-apocrypha adhibitis plurimis codicibus graecis et Latinis
maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, 1866]

VI.0 Consideracions prèvies

L'objectiu d'aquest capítol és realitzar una anàlisi exhaustiva de cadascuna de les obres que es consideren en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany: això és, de les obres que formen part de la producció d'aquest mestre i el seu taller. Tal i com s'ha pogut comprovar en el capítol precedent, el número creixent d'obres que des de l'any 1944 i fins a l'actualitat s'han adscrit dins la denominació de Mestre de Cabestany es deuen a uns criteris de filiació que no sempre responen a l'aplicació d'uns mateixos paràmetres, entenent com a tal que l'adscripció de noves obres no respon en totes les ocasions a l'establiment d'interrelacions en relació a una única "matriu". Ans el contrari, moltes de les atribucions s'han sustentat en la determinació de concomitàncies de caràcter més aviat formal i iconogràfic, només en alguns casos tècnic, que no sempre han tingut plenament en consideració la identificació de totes les constants en relació a una única mare, sinó que s'ha produït una concatenació d'obres que en alguns casos fins i tot només respon a la detecció de motius ornamentals puntuals, i que altrament resulten bastant allunyades dels paràmetres que es varen considerar propis del primer Mestre de Cabestany, *ergo* de les obres establertes dins el corpus del 1944.

Probablement, la dificultat que es situa a la base d'aquesta problemàtica és el fet que rarament s'ha comès en una proposta metodològica que argüeixi i defineixi de manera precisa de qui s'està parlant quan es presenta al Mestre de Cabestany. En sí, es tracta d'un repte no exempt de contrarietats, perquè la primera definició de Josep Gudiol l'any 1944 es fonamenta precisament en l'establiment d'una personalitat en base a l'associació de diferents obres anònimes i de les que no es tenia, i encara avui en la major part dels casos no es té, cap mena d'informació de caràcter documental que en pugui identificar una autoria pròpia. Per tant, hom es troba davant d'obres anònimes què, segurament per aquest mateix motiu, són especialment susceptibles de ser incorporades a l'autoria d'una mateixa mà, una vegada delimitades unes primeres relacions de caràcter preferentment formal. I mentre per una banda aquestes constants no s'han tornat a revisar o actualitzar, en canvi sí s'ha continuat incrementant la suma d'atribucions i la reiteració, gairebé per inèrcia, d'alguns adjectius respecte del seu origen i la seva formació que han tingut una gran fortuna i s'han convertit gairebé en referències dogmàtiques.

Per tant, un dels primers objectius d'aquesta tesi és el de delimitar, en base a l'aplicació de l'establiment d'una rigorosa metodologia, que serà exposada a continuació, quina és la producció que es pot adscriure al Mestre del timpà de Cabestany, que no és el mateix que al Mestre de Cabestany. Aquesta nova denominació respon a la necessitat metodològica

d'identificar un mestratge concret, entès no com a individu sinó com a *maniera*, que permeti identificar uns paràmetres particulars, què en endavant s'estableixen com a valors *sine quibus* per a considerar la pertinència d'una obra dins la producció d'aquest taller d'escultura.

Resulta evident, doncs, que el primer comès és el d'identificar una mare, i a partir de la seva anàlisi exhaustiva establir un conjunt de paràmetres vinculants, que al mateix temps es converteixen en denominadors comuns. En aquest sentit, i valorant la preponderància del timpà de Santa Maria de Cabestany, tant per la seva qualitat com per la seva envergadura dins la causalitat primera que propicia el naixement del Mestre de Cabestany, s'ha reservat precisament aquesta obra com a punt de partida d'aquesta anàlisi. D'aquesta manera, s'incorre en la denominació del Mestre del timpà de Cabestany, perquè resulta innegable que en aquest timpà hi apareix la mà d'un mestre de primer ordre, no només pel que fa l'execució o materialització de l'obra, sinó també o més aviat per la riquesa i la complexitat que emana de la seva composició, és a dir, el programa historiat que s'hi representa.

Per tant, en primer lloc, es presenta l'anàlisi del timpà de l'església de Santa Maria de Cabestany, d'acord amb la metodologia escollida, què és la mateixa que es segueix per a la resta d'obres adscrites al corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Aquest ha de permetre la determinació de l'obra i la ubicació en el seu àmbit geogràfic de producció, això és la seva "Presència". Per aquest motiu l'anàlisi d'aquest timpà es situa en primer lloc, malgrat que l'ordre de presentació de les obres segueixi una ordenació cronològica. Efectivament la determinació de la cronologia aproximada de cadascuna de les obres, a partir sobretot de les diferents aproximacions a qüestions inherents a la mateixa obra, a les seves fonts materials i també al context històric més immediat, permet d'efectuar una presentació ordenada en termes cronològics, fet que determina, al mateix temps, la dilucidació d'un itinerari artístic i geogràfic concret¹⁰².

D'aquesta manera el timpà de Santa Maria de Cabestany proporciona en aquesta ocasió els paràmetres que es sotmeten a contrast amb la resta d'obres, i en tant que es converteixen o no en denominadors comuns, determinen la inclusió de l'obra al Corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Els denominadors comuns resultants de l'anàlisi d'aquestes obres ha de permetre per una banda restituir la formació i el context originari de l'aprenentatge del mestre –o cap de taller–, i per l'altra la formació i desenvolupament del taller del Mestre del timpà de Cabestany.

¹⁰² La cronologia que es proposa per a cadascuna de les obres s'exposa de manera raonada dins el capítol de conclusions d'aquesta tesi, per bé que a l'anàlisi de cada obra és anotada pertinentment. Vid. Capítol X.3.

D'acord amb els resultats d'aquesta anàlisi es presenta un conjunt de deu obres com a Corpus del Mestre del timpà de Cabestany i, finalment, en un darrer apartat es tenen en consideració aquelles que havent estat adscrites al Corpus del Mestre de Cabestany, han estat menystingudes en aquesta tesi, amb una explicació dels motius que han conduït a la seva desestimació. La metodologia utilitzada en aquest procés d'anàlisi es compon de dos apartats fonamentals:

Presència del continent

En primer lloc la determinació del context de l'obra, això és del continent en què es situa, i dels aspectes més importants que es vinculen a la seva història més immediata. Cadascuna de les obres és precedida d'una introducció històrica de l'edifici o continent i del seu context més immediat, en la que s'ha volgut –en la mesura del possible– restituir en cada cas una sèrie de dades bàsiques, de les que en poden resultar alguns elements interessants per a comprendre les possibles interrelacions entre els diferents emplaçaments geogràfics en els que es mou el Mestre del timpà de Cabestany. Els continguts d'aquesta primera part de l'anàlisi es presenten sintetitzats en el quadre d'anàlisi del continent:

GEOGRAFIA	Entitat geogràfica i entitat política del continent
DIÒCESI	Entitat eclesiàstica del continent
ESTABLIMENT	Tipologia d'establiment del continent
PERSONATGES RELACIONATS	Personatges relacionats amb el continent
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Localització i tipologia de l'obra dins el continent
COMITENT	Personatges relacionats amb la comitència del continent i/o de l'obra

Presència de l'obra

En segon lloc, l'anàlisi de la pròpia obra, d'acord amb la metodologia que s'ha exposat en el capítol IV d'aquesta tesi. A més a més, s'hi afegeix, a mode d'introducció, l'apartat de la *Fortuna Crítica* de l'obra, a fi d'apuntar el moment en què passa a formar part del corpus del Mestre de Cabestany, i també els seus principals estudis. Després de l'aplicació de la metodologia d'anàlisi –que es constitueix en els quatre apartats fonamentals de composició, disposició, estil i declamació–, s'hi afegeixen un apartat d'observació i valoració del material i també un resum de les fonts textuais i materials que s'han determinat a partir del procés d'anàlisi. Tota aquesta informació es presenta sintetitzada en el quadre d'anàlisi de l'obra.

FORTUNA CRÍTICA	Moment en què l'obra passa a formar part del corpus del Mestre de Cabestany
ANÀLISI	
Composició	Descripció del programa historiat i/o ornamental
Disposició	Descripció de la presentació de la composició i l'adaptació al suport físic
Estil/Tècnica	Descripció de l'estil i de la tècnica aplicades
Declamació	Descripció dels elements utilitzats per emfasitzar el "dramatisme" de la composició
MATERIAL	Tipus de material de suport de l'obra
FONTS	
Fonts textuais	Fonts textuais per a la configuració de la composició
Fonts materials	Fonts materials, <i>ergo</i> obres precedents o contemporànies, que es situen en relació a la formació necessària per comprendre la gènesi de l'obra. De manera especial s'incideix en la localització de les fonts que demostren el coneixement i la formació en una mateixa tècnica de comprensió de l'escultura en marbre i l'ús del trepant.

Informació vinculant

Informació rellevant

Els camps que contenen informació considerada com a vinculant són aquells que s'estableixen com a denominadors comuns, i els què, per tant, permeten d'establir la pertinença de les obres al corpus. Per tant es consideren com a elements determinants de la singularitat i personalitat del Mestre del timpà de Cabestany el tipus de composició de l'obra i la presentació de la mateixa sobre el suport però, sobretot, els elements estilístics i tècnics que permeten la identificació d'un mestratge concret i que al mateix temps remeten a unes fonts materials concretes. I també els aspectes declamatius més particulars. Per una altra banda, els que es consideren com a camps d'informació rellevant es tenen en compte com a factors també determinants per a establir altres trets característics d'aquest conjunt d'escultura, i així mateix alguns aspectes importants com a comprendre el funcionament intern del mateix taller.

Un altre aspecte que s'ha d'advertir dins aquest apartat de consideracions prèvies és la citació de les fonts textuais i materials que es realitza en cadascuna de les obres. En primer lloc, per a les fonts textuais que es relacionen amb la composició dels diferents programes historiat es prenen en consideració en cada cas les fonts originals en la seva edició llatina, citant a peu de pàgina l'edició corresponent i la seva traducció. En els casos en que aquestes fonts han estat

traduïdes al català, s'ha utilitzat preferentment aquest idioma, si bé en defecte d'aquest s'ha utilitzat la traducció en castellà. Només es presenta una excepció en aquest sentit, i és el cas del text grec de l'apòcrif del *Iohannis Liber de Dormitione Mariae* que directament es presenta en la seva traducció al castellà d'Aurelio Santos Otero. I en segon lloc, en referència a les fonts materials que es distingeixen en la configuració de l'obra, aquestes són apuntades dins cadascun dels apartats corresponents si bé la seva descripció es realitza de manera extensa en els capítols VII i VIII d'aquesta tesi. Per tant es produeix un diàleg entre aquest capítol d'anàlisi i els dos capítols successius dedicats a l'anàlisi de les fonts materials que queda referit en cada cas en les anotacions a la notes a peu de pàgina.

**VI.1 Timpà de la Benedicció i Mort, Resurrecció i
Assumpció de Maria**

Autor: Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre de Saint-Beat

Mesures: 205 x 84 x 22 cm

Procedència: Antiga porta de l'església de Santa Maria de Cabestany(?)

Localització: Cabestany. Santa Maria de Cabestany

VI.1.1 Església de Santa Maria de Cabestany

Malgrat la importància de poder situar de manera precisa el context arquitectònic original del timpà que es conserva a l'interior de l'església parroquial de Santa Maria de Cabestany, no es té cap testimoni que pugui assegurar amb certesa ni la procedència de l'obra, ni tampoc l'estructura arquitectònica original d'aquesta església en el segle XII. D'aquesta manera, es tracta, doncs, d'una obra conservada fora de la seva ubicació original. En aquest sentit només es pot considerar el testimoni d'algunes fotografies antigues que situen aquest timpà encastat en el mur lateral d'aquesta església a principis del segle XX¹⁰³. D'aquesta manera, resulta versemblant afirmar que es tracta d'una obra procedent de l'edifici anterior a la remodelació de l'església, que va tenir lloc, suposadament, durant el primer quart del segle XIX, moment en què probablement va ser inclòs en el parament del mur lateral. Efectivament, l'any 1819 es té constància d'un projecte de supressió de l'accés meridional de l'edifici, per a traslladar-lo vers el sector septentrional, i segons sembla això es produeix l'any 1822¹⁰⁴.

D'altra banda també s'ha plantejat la possibilitat que la procedència d'aquesta obra pogués situar-se en la capella de Sant Tomàs de l'Hospital de Bajoles, a propòsit de l'advocació de Sant Tomàs en relació a la iconografia de la Santa Cinta¹⁰⁵. No obstant, sembla bastant improbable la viabilitat d'aquesta proposta, si es té en consideració que l'advocació a Sant Tomàs no constitueix la motivació principal de la composició del timpà, sinó que forma part d'un capítol del cicle narratiu consagrat a l'exposició del Trànsit de Maria. Altrament, es té constància que l'any 1424 Arnau Talant, veí de Cabestany, encarrega un retaule per l'església parroquial de la població en honor de Sant Tomàs al pintor Pere Costa en què «es convengut que en la ystoria principal del mig aura dos himages, la una de Sent Tomas apostoll, et l'altre de Sent Tomas de

¹⁰³ L'any 1934 aquest timpà es trobava encara encastat en el mur meridional de l'església, moment en que va ser substituït amb motiu de les obres d'ampliació de la nau lateral. En la publicació de Raymond Rey apareix una de les fotografies en les que es pot comprovar aquest emplaçament. Vid. REY, R. (1934), p. 213-214.

¹⁰⁴ SAUNIER, F. (2000), p. 51; POISSON, O. (2008), p. 336. Sembla que l'emplaçament dins els mur exterior de la nau principal de l'església no es correspon amb una reforma d'època medieval, sinó més aviat amb la mateixa reforma que s'hauria dut a terme durant el primer quart del segle XIX. Sembla molt poc probable que aquesta ubicació es pugui relacionar amb una data anterior a 1822, moment en que es suprimeix l'accés sud de l'església, que versemblantment es pot correspondre amb la porta d'època romànica. Cfr. POISSON, O. (2008), p. 336-337. La documentació d'aquest projecte es conserva als Archives Départementales des Pyrénées Orientales de Perpinyà (O. Cabestany). En concret és especialment significatiu aquest fragment: «Pressupost per a les obres de l'església i del presbiteri per Torreilles fill, director d'Obres Públiques, 21 de desembre de 1819 [...] 4t La porta d'entrada de l'església està mal situada, els fidels es veuen obligats a passar per sobre les fosses del cementiri per arribar a l'església. Aquesta porta es pot traslladar sense cap dificultat passant per la placeta que es troba gairebé al centre d'aquesta comuna. Hom es pot servir de la tanca de la porta antiga, i el terreny ocupat per l'antiga porta es pot fer servir per a fer-hi una capella». Traduït per Olivier Poisson. Vid. POISSON, O. (1993), p. 162.

¹⁰⁵ SAUNIER, F. (2000), p. 51.

Caturberi»¹⁰⁶, fet que indica que l'advocació de l'apòstol gaudia d'una importància especial dins aquesta mateixa parròquia.

Tanmateix, i malgrat que la documentació no sigui explícita en relació a l'existència d'una porta primitiva amb la presència d'un timpà en el sector meridional de l'església, es continua acceptant aquesta procedència, principalment, perquè tampoc existeixen arguments de pes per atribuir-ne una de diversa.

Les notícies documentals que fan referència a Santa Maria de Cabestany durant el període medieval són més aviat escasses. La referència més antiga a la població apareix en un document de l'any 927 on el topònim *Cabestagnium* s'esmenta com a terme d'afrontació amb Perpinyà, mentre que la primera menció de l'església consta en un document de venda de Eibrin Duranol i el seu germà Fromall a Ramon Gaufred d'uns béns que posseeixen en aquesta parròquia, datat l'any 1089: «in adjacentiam Sancte Marie de villa quem vocant Capud Stagni»¹⁰⁷. D'aquesta manera, l'existència de l'edifici és constata des del darrer terç del segle XI, sense que es tinguin però altres notícies sobre la seva construcció. Es devia tractar, amb tota probabilitat, d'un edifici de nau única amb coberta de fusta o volta de canó, que versemblantment coneix alguna modificació, ampliació o reforma durant la segona meitat del segle XII, moment en què, segurament, la realització del timpà forma part d'una reforma o embelliment de la porta d'accés al temple. Tot i això, les modificacions posteriors realitzades a partir del segle XIV dificulten en gran part la restitució de l'edifici precedent i per tant la possible estructura de la porta desapareguda durant les obres del segle XIX.

Encara que es coneix poc sobre l'evolució de l'església i en general de la població de Cabestany durant el decurs del segle XII, sí que es poden precisar algunes dades d'interès dins la seva història local, què poden servir si no per a contextualitzar de manera precisa l'obra de l'església, sí per a determinar alguns punts rellevants de la història d'aquest municipi durant els segles XII i XIII. En primer lloc, cal fer referència als drets que l'Orde del Temple posseeix a Cabestany i també a Castell Rosselló a partir de la comanda de Mas Déu, i que l'any 1230 varen ser bescanviats amb la comanda de hospitalera de Sant Vicenç de Bajoles¹⁰⁸. Posteriorment, i a partir de la concessió de Jaume I a l'Orde de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem de les justícies de Bajoles, Cabestany, Bompàs i Sant Nazari, l'església de Santa Maria de Cabestany s'erigeix en priorat de l'Orde de l'Hospital¹⁰⁹. La comanda de Mas Déu és una de les primeres i

¹⁰⁶ MONTSALVATGE I FOSSAS, F. (1915), p. 115.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ VINAS, R. (2001), p. 38.

¹⁰⁹ POISSON, O. (1993), p. 162-163.

més importants fundacions de l'Orde en el territori del Rosselló, i apareix documentada a partir de l'any 1137. D'aquesta manera la presència de l'Orde del Temple a Cabestany, a través dels béns i drets adquirits a través de Mas Déu, sembla revestir d'una certa importància aquest lloc durant la segona meitat del segle XII i el primer quart del XIII, aproximadament. Si bé no es coneix la data precisa en que varen ser adquirits aquests drets es pot establir una cronologia aproximada entre els anys 1137-1230¹¹⁰.

En aquest mateix àmbit s'ha de situar la presència d'Arnau de Cabestany, noble d'aquesta població que es documenta com a donat de l'Orde del Temple l'any 1174. Dins el seu testament atorgat en aquest mateix any –i en el que es fa menció directa del seu fill Guillem de Cabestany (+1212), el cèlebre trobador del *Cormenjat*–, Arnau es lliura en cos i ànima a l'Orde del Temple i hi fa donació dels seus béns a Sant Andreu de Sant Feliu¹¹¹.

Dins un context més general, que serà exposat pertinentment en el capítol IX d'aquesta tesi, cal assenyalar que a partir de l'any 1172 el comtat del Rosselló passa a formar part del domini de la Corona d'Aragó, durant el regnat d'Alfons I el Cast¹¹². Per tant, durant el darrer quart del segle XII aquests territoris s'integren dins l'entitat política i administrativa del comte de Barcelona i rei d'Aragó, establint-se com a una prolongació dels comtats catalans septentrionals.

Dins el pla eclesiàstic, l'església de Santa Maria de Cabestany es localitza dins la diòcesis d'Elna, i en aquest sentit val la pena citar els diferents bisbes que es situen al capdavant d'aquesta diòcesis durant el darrer quart del segle XII. En primer lloc, Guillem Jordà (1172-1186) del que es conserva el seu relleu funerari d'autoria anònima encastat en una de les ales del claustre d'Elna, a continuació Berenguer V, bisbe d'Elna l'any 1187, i, finalment, Guillem de Ceret (1187-1197)¹¹³. És precisament durant aquest període que es procedeix a la construcció del claustre de la canònica d'Elna, en què a més a més de l'ornamentació escultòrica dels capitells s'hi destaquen els testimonis de les làpides funeràries encastades en els murs de les galeries, en primer lloc la ja citada del bisbe Guillem Jordà, obra d'un autor anònim en què ja es poden entreveure les noves propostes que pocs anys més tard seran desenvolupades pel Mestre Ramon de Bianya.

¹¹⁰ VINAS, R. (2001), p. 15-19.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 167.

¹¹² Vid. Capítol IX.1.

¹¹³ MONTSALVATGE I FOSSAS, F. (1914), p. 184-188.

Per una altra banda, també sembla interessant d'assenyalar que el bisbe Guillem de Ceret subscriu el decret expedit pel rei Pere el Catòlic l'any 1197 a Girona, per tal de fer front als valdesos o pobres *de Lugduno* (de Lió). Concretament, Guillem de Ceret ordena que tots aquest "enèmics de la creu de Crist" siguin expulsats dels seus dominis i estableix represàlies contra tots aquells que dins la seva diòcesis els hi puguin donar suport¹¹⁴. Aquest fet confirma que en els darrers anys del segle XII els valdesos, juntament amb els càtars, es constitueixen com les principals corrents herètiques d'aquests territoris, i encara que les seves doctrines presentin notables divergències sembla que el rebuig de la creu s'estableix com a un element comú entre tots dos¹¹⁵.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 187-188.

¹¹⁵ En aquest sentit, una font de notable interès és el tractat de Pere el Venerable contra els valdesos, *Tractatus contra Petrobrussianos* a MIGNE, J. P. (1879), col. 793.

VI.1.2 Timpà de la Benedicció i Mort, Resurrecció i Assumpció de Maria

Fortuna crítica

En termes historiogràfics aquest timpà ha de ser considerat com a *opus primum* del Mestre de Cabestany. Efectivament, es tracta de la primera obra que es pren en consideració a l'hora d'establir l'existència del Mestre de Cabestany, i al mateix temps el topogràfic de la població es converteix en el seu antropònim. D'aquesta manera Josep Gudiol l'any 1944 posa en relació aquest timpà amb un altre timpà que localitza en un comerç d'antiguitats a Nova York, juntament amb una llinda procedent de l'església de Santa Maria de Errondo a Navarra¹¹⁶. D'ençà d'aquest moment, aquesta obra ha estat considerada dins tots els estudis com a una de les més paradigmàtiques i importants de la producció del Mestre de Cabestany¹¹⁷.

En aquesta ocasió, aquest timpà es considera com a la “mare” o “matriu” a partir de la què s'establiran les constants de les que es serveix aquesta recerca per tal de determinar els denominadors comuns de les obres incloses en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany.

Composició

La interpretació de la temàtica d'aquest timpà que de manera majoritària ha estat acceptada per la historiografia és la d'un programa dedicat a la veneració de la Santa Cinta. En aquest sentit la identificació de les escenes ha estat la següent: la Resurrecció de Maria a la tomba envoltada per un estol d'àngels, l'Apòstol Tomàs sostenint la Santa Cinta i l'Assumpció corporal de Maria, mentre que l'escena central s'ha associat en algunes ocasions a la Glorificació de Maria. En aquest sentit, cal avançar que la interpretació que es proposa en aquesta ocasió demostra algunes divergències importants al respecte, i es basa en l'articulació d'un programa historiat que segueix d'una manera estricta i precisa les fonts textuais dels Evangelis apòcrifs dedicats al Trànsit de Maria.

Així, la composició identificada en aquest timpà presenta un programa historiat dedicat al Trànsit, això és a la Mort, de Maria i està format a partir de la juxtaposició de quatre escenes: la Benedicció i la Mort, la Resurrecció, el Dubte de Tomàs, i l'Assumpció ^[LÀM. 2]. Seguint l'ordre cronològic de la narració, la lectura de la composició s'inicia amb l'escena de la Benedicció i Mort de Maria que ocupa una destacada i privilegiada situació central: a partir d'aquest eix central es desenvolupen a dreta i a esquerra les altres tres que formen part d'aquest programa.

¹¹⁶ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-16.

¹¹⁷ POISSON, O. (2008), p. 336-337.

Benedicció i Mort de Maria ^[LÀM. 3]

El Senyor situat com a figura central indiscutible, tant de l'escena com de la disposició general del timpà, porta un llibre a la mà esquerra mentre manté la mà dreta, de grans dimensions, alçada amb gest de benedicció. Mentrestant, Maria situada a la seva esquerra apareix mostrant els palmells de les seves mans alçades, dirigint el seu esguard vers ell en actitud de pregària o de veneració. Dins l'espai superior que es conforma entre aquestes dues figures s'hi distingeix el cap d'un petit personatge alat, que bé es pot identificar amb un querubí. Aquesta composició es mostra en total correlació amb la font apòcrifa *Iohannis Liber de Dormitione Mariae*, un dels textos grecs més importants que relaten el Trànsit de Maria i que de fet és el que continua vigent dins l'església oriental en la celebració del dia 15 d'agost. En concret, aquesta escena es situa a continuació del moment en què Maria, acompanyada pels apòstols, espera l'arribada de la seva mort que s'ha de produir tres dies després de l'anunciació de l'arcàngel Gabriel:

«En este mismo domingo dijo la madre del Señor a los apóstoles: - Echad incienso, pues Cristo está ya viniendo con un ejército de ángeles. Y en el mismo momento se presentó Cristo sentado sobre un trono de querubines. [...] El Señor permaneció a su lado y continuó diciendo: -He aquí que desde este momento tu cuerpo va a ser trasladado al paraíso, mientras que tu santa alma va a estar en los cielos, entre los tesoros de mi Padre, [coronada] de un extraordinario resplandor, donde [hay] paz y alegría [propia] de santos ángeles y más aún. La madre del Señor respondió y le dijo: -Imponme, Señor, tu diestra y bendíceme. El Señor extendió su santa diestra y la bendijo. Ella la estrechó la colmó de besos mientras decía: -Adoro esta diestra que ha creado el cielo y la tierra. [...] Volvióse entonces el Señor y dijo a Pedro: -Ha llegado la hora de dar comienzo a la salmodia. Y, en entonando Pedro, todas las potencias celestiales respondieron el Aleluya. Entonces un resplandor más potente que la luz nimbó la faz de la madre del Señor, y ella se levantó y fue bendiciendo con su propia mano a cada uno de los apóstoles. Y todos dieron gloria a Dios. Y el Señor, después de extender sus puras manos, recibió su alma santa e inmaculada»¹¹⁸.

D'acord amb aquest fragment del text apòcrif, que relata perfectament l'acció de la benedicció del Senyor amb la mà dreta presentada en el timpà, sembla convenient considerar, a més a més, que en aquesta mateixa escena queda implícit el moment de la mort de Maria, i, així

¹¹⁸ Text original en grec publicat per TISCHENDORF, K. (1866a), p. 129-135. En aquesta ocasió, com a excepció, no es presenta la font original en grec, sinó directament la traducció de Aurelio Santos Otero: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 637-640.

mateix, la *elevatio animae* –essent Jesús qui rep la seva santa i pura ànima–, per bé que aquests dos moments no formin part explícita de l’escena. De totes maneres, l’elecció d’aquesta escena que es situa com a protagonista –a la part central– deixa entreveure una subtil i molt acurada capacitat de síntesi respecte de la font textual i de la capacitat de concentració del missatge en la seva translació sobre el suport escultòric.

Resurrecció de Maria ^[LÀM. 4]

En continuïtat amb l’ordre cronològic de la narració s’ha de descriure l’escena situada a la part dreta del timpà, que presenta el moment precís de la Resurrecció de Maria. Efectivament, el Senyor apareix abraçant el cos de la seva mare, que es troba encara dins el sarcòfag (de tipologia rectangular i amb la coberta oberta), i que davant la seva presència s’alça de l’interior avançant vers ell. Al voltant de la tomba se situen les figures de cos sencer de dos personatges i els caps d’uns altres cinc, essent a més a més visible a l’angle superior esquerra el cap alat d’un àngel o querubí. Aquesta composició es mostra totalment d’acord amb la narració del *Transitus B*, també conegut com a *Pseudo Melitó*, una de les dues fonts llatines més importants que relaten el Trànsit de Maria, i la que coneix una major fortuna a Occident. Així, el Senyor acompanyat per l’arcàngel Miquel apareix davant la tomba “nova” de la Vall de Josafat on els apòstols havien dipositat el cos de Maria i on tots plegats resten congregats esperant la seva arribada:

«Tunc salvator locutus est dicens: Surge Petre et accipe corpus Mariae et dimitte illud in dextram partem civitatis ad orientem, et invenies ibi monumentum novum, in quo ponetis eam, et expectate donec veniem ad vos. [...] Mariam autem portantes apostoli pervenerunt ad locum vallis Iosaphat, quem ostenderat illis dominus, et posuerunt eam in monumento novo, et clausurunt sepulchrum. Ipsi vero sederunt ad ostium monumenti, sicut mandaverat eis dominus: et ecce subito advenit dominus Iesus Christus cum magna multitudie angelorum, magnae claritatis radio coruscante, et dixit apostolis: Pax vobiscum. [...] Tunc salvator ait: Fiat secundum vestram sententiam. Et iussit Michaeli archangelo ut animam sanctae Mariae deferret. Et ecce Michael archangelus revolvit lapidem ab ostio monumenti, et ait dominus: Exsurge amica mea et proxima mea; quae non sumpsisti corruptionem per coitum, non patiaris resolutinem corporis in sepulchro. Et statim resurrexit Maria de tumulo, et benedicebat dominum, et provoluta ad pedes domini adorabat eum dicens: Non ego

tibi condignas gratias possum reddere, domine, pro immensis beneficis tuis, quae mihi ancillae tuae conferre dignatus es»¹¹⁹

D'aquesta manera, es pot matisar una particular observació a la font textual: el Senyor arribat a la Vall de Josafat, juntament amb l'arcàngel Miquel, que s'identifica amb la figura de l'àngel disposada a la part superior de la composició, assisteix a la resurrecció de Maria, que sorgeix de la tomba amb els ulls oberts, al voltant de la que es troben congregats els apòstols: és molt probable que els dos que es presenten de cos sencer a la part inferior es puguin identificar amb Pere, a la dreta amb barba, i Joan, a l'esquerra imberbe. Els altres cinc caps s'han d'identificar, doncs, amb els de la resta dels apòstols situats entorn la tomba d'acord amb l'aplicació d'una perspectiva vertical; malgrat que només se n'observen cinc, els de la resta podrien haver ocupat l'espai superior d'aquesta part del timpà, que es conserva actualment de manera fragmentària¹²⁰. A més a més, cal matisar la tipologia del sarcòfag de Maria, que es correspon amb un model de caixa o sarcòfag rectangular en el que tot i no observar cap motiu ornamental es pot associar a la tipologia dels sarcòfags romans.

Assumpció de Maria ^[LÀM. 5]

L'escena que es situa a continuació, seguint l'ordre cronològic de la narració, es presenta a la banda esquerra del timpà: és l'Assumpció de Maria. D'aquesta manera el cos sencer de Maria, amb els ulls tancats, se situa dins l'espai d'una màndorla sostinguda per un estol de cinc àngels, tres a la part inferior i dos a la part superior, portadors d'encensers. D'acord amb el *Transitus A* també conegut com del *Pseudo Josep d'Arimatea*, l'altre dels dos textos llatins més importants sobre el Trànsit de Maria, el cos de Maria és ascendit al cel pels àngels en un moment immediatament posterior a la seva deposició dins la tomba:

¹¹⁹ *Transitus B*, 9-17. TISCHENDORF, K. (1866a), p. 129-135. Traducció: PUIG I TARRECH, A. (1990a), p. 340-341 i 345-346: «Després digué als apòstols: -Pere, tingues cura del cos de Maria; porteu-lo a la part dreta de la ciutat, cap a orient, i allí trobareu un sepulcre nou, on encara no han posat mai ningú. Sepulcreu-la allí i espereu-me tres dies, fins que jo torni a vosaltres. [...] Els qui portaven Maria van arribar al lloc on hi havia el sepulcre, tal com els havia dit el Senyor. Llavors la posaren al sepulcre, el tancaren amb una pedra i s'assegueren davant l'entrada, com els havia ordenat el Senyor. El tercer dia, pels volts de l'hora tercera, es presentà el Senyor acompanyat d'una multitud d'àngels, i saludà els apòstols dient: -La pau sigui amb vosaltres. [...] Tot seguit va venir l'arcàngel Miquel i presentà l'ànima de Maria al Senyor, tal com ell li havia ordenat. Llavors el Salvador digué: -Aixeca't, parenta meva, coloma meva, tabernacle de la glòria, vas de la vida, temple celestial; així com no vas experimentar la taca del pecat que arriba mitjançant el coit, tampoc no sofriràs la corrupció del cos en el sepulcre. Immediatament, Maria es va alçar del sepulcre, es llançà als peus del Senyor i començà a glorificar Déu dient: -No sóc capaç d'agrair dignament els teus dons, Senyor omnipotent, perquè ni el món sencer no pot lloar-te com cal».

¹²⁰ La identificació dels personatges congregats al voltant de la tomba de Maria amb les figures dels apòstols contrasta les propostes de la major part de la historiografia que els identifiquen amb un estol d'àngels formant una corona entorn de la composició. Cfr. SAUNIER, F. (2000), p. 52.

«Tunc apostoli cum magno honore posuerunt corpus in monumento, flendo et canendo prae nimio amore et dulcedine. Et subito circumfulsit eos lux de celo, et cadentes in terram, corpus sanctum ab angelis in celum est assumptum»¹²¹

Sembla convenient, a més a més, precisar l'aparició dels encensers que porten els dos àngels situats a la part superior en relació a la font anteriorment citada *Iohannis Liber de Dormitione Mariae*, en què l'encens i els encensers es manifesten elements molt rellevants dins la narració de tot el cicle.

A efectes de la composició específica d'aquesta escena, que no presenta cap referent ni tradició dins l'àmbit més immediat, cal notar que la disposició de la màndorla i del grup d'àngels que la sostenen, a efectes de representar l'assumpció del cos de Maria, es mostra totalment en correlació amb el model utilitzat al relleu de l'Ascensió de Jesús del púlpit de Santa Maria de Pisa, obra del Mestre Guilielmus realitzada entre els anys 1158/1159 i 1161/1162¹²².

Dubte de Tomàs ^[LÀM. 6]

La major part dels apòcrifs que descriuen el Trànsit de Maria situen a tots els apòstols al seu costat, vetllant els darrers moments de la seva vida. No obstant, la composició presentada en aquest timpà remet clarament a una variant d'aquest passatge, la que considera que Tomàs no va ser present amb la resta dels apòstols en aquest moment. D'aquesta manera, entre l'escena de la Resurrecció i la de la Benedicció i Mort, se situa la figura de cos sencer de Tomàs, que tant pel cànon com per la seva disposició –dirigint la seva mirada vers la part dreta, precisament on se situa l'Assumpció corporal de Maria–, s'entén que forma part d'una escena diferenciada. L'element que identifica a Tomàs és sens dubte la Santa Cinta, de grans dimensions, que sosté amb les seves dues mans. A la part superior es pot reconèixer encara una altra figura d'un àngel o querubí. En continuïtat amb el text del *Transitus A*, l'arribada de l'apòstol Tomàs es produeix en un moment posterior a la mort de Maria, atès que aquest es trobava en missió evangèlica a l'Índia.

«Et dum voluisset interrogare unde veniret vel pro qua causa Hierosolymam venisset, ecce omnes discipuli domini ad ostia thalami beatæ Mariae, excepto Thoma qui dicitur Didymus, nube ducti sunt. [...] Tunc beatissimus Thomas subito ductus est ad

¹²¹ *Transitus A*, 16. TISCHENDORF, K. (1866a), p. 119. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 695-696:

«Después los apóstoles depositaron el cadáver en el sepulcro con toda clase de honores y rompieron a llorar y a cantar, por lo excesivo del amor y de la dulzura. De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles».

¹²² Vid. Capítol VIII.3.1.

montem oliveti et vidit beatissimum corpus petere celum, coepitque clamare et dicere: O mater sancta, mater benedicta, mater immaculata, si inveni gratiam modo, quia video te, laetifica servum tuum per tuam misericordiam, quia ad celum pergis. Tunc zona, qua apostoli corpus sanctissimum praecinxerant, beato Thomae de celo iactata est. Quam accipiens et osculans eam ac deo gratias referens venit iterum in valle Josaphat»¹²³

D'aquesta manera, Sant Tomàs es desplaça sobre un núvol des de l'Índia fins a la muntanya de les Oliveres a la Vall de Josafat, on es converteix en l'únic testimoni, segons aquesta font, de la resurrecció i assumpció al cel del cos de Maria, què és el fet que es vol testimoniar, també, mitjançant la presentació d'aquesta escena, complementària de la que s'acaba de descriure a la seva dreta, en què els apòstols es fan tots participants de la resurrecció de Maria.

A més a més de la composició historiada de la cara frontal del timpà s'ha d'observar també l'ornamentació que apareix a la part inferior ^[LAM. 7]. Es tracta d'un conjunt de cinc animals disposats un a continuació de l'altre –visibles només des de l'angle inferior– de manera que cadascun coincideix amb l'espai on reposen els peus d'alguns dels personatges més importants de la composició principal. A la dreta, un animal identificat com a un simi que porta a la mà un llibre o volum i que es situa sota un dels àngels de l'escena de l'Assumpció corporal de Maria. En aquest sentit, sembla interessant puntualitzar la presència d'aquest animal, que en algunes ocasions s'ha identificat com a representació simbòlica del Diable¹²⁴. Per exemple, Hug de Saint-Victor (1096-1141) és un dels autors més significatius que en l'obra *De bestiis et aliis rebus* equipara la figura animal del simi amb la del Diable¹²⁵. I en el cas d'acceptar aquesta identificació, la seva aparició en aquest punt de la composició, sota els peus de l'escena de l'Assumpció de Maria, es podria circumscriure com a una representació en clau al·legòrica de

¹²³ *Transitus A*, 17. TISCHENDORF, K. (1866a), p. 116-120. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 691 i 696:

«Y, cuando se disponía a preguntarle de dónde venía o por qué causa se había presentado en Jerusalén, he aquí que (de repente) fueron llevados en una nube hasta la puerta de la cámara donde estaba la bienaventurada [virgen] María todos los discípulos del Señor, exceptuado Tomás el llamado Dídimos. [...] Entonces el dichosísimo Tomás se sintió repentinamente transportado al monte Olivete; y, al ver cómo el bienaventurado cuerpo se dirigía hacia el cielo, empezó a gritar diciendo: -Oh madre santa, madre bendita, madre inmaculada!, si he hallado gracia a tus ojos, ya que me es dado contemplarte, ten a bien por tu bondad alegrar a tu siervo, puesto que te vas camino del cielo. Y en el mismo momento le fué arrojado desde lo alto al bienaventurado Tomás el cinturón con que los apóstoles habían ceñido el cuerpo santísimo [de María]. Al recibirlo entre sus manos, lo besó, y, dando gracias a dios, retornó al valle de Josafat».

¹²⁴ SAUNIER, F. (2000), p. 200.

¹²⁵ MIGNE, J. P. (1854), col. 62B: «Cujus figuram diabolus habet qui caput habet, caudam vero non habet, et licet totus turpis sit, tamen posteriora ejus impense turpia et horribilia sunt. Diabolus enim initium habuit cum angelis in coelis, sed quia hypocrita fuit et dolosus intrinsecus, perdidit caudam, quia totus in fine peribit, sicut dicit Apostolus: Quem Dominus Jesus interficiet spiritu oris sui».

la victòria sobre el Diable, que pretenia corrompre i destruir el cos de Maria, tal i com es manifesta en un altre fragment del *Transitus A*:

«Sed recedente lumine simulque cum ipso lumine assumpta est in celum anima beatae Mariae virginis cum psalmodiis, hymnis et canticis canticorum. Et ascendente nube omnis terra contremuit, et in uno momento obitum sanctae Mariae omnes Hierosymitani aperte viderunt. Et illa eadem hora introivit Satanas in illos et coeperunt cogitare quid de corpore eius facerent. Et acceperunt arma ut corpus eius arderet et apostolos interficerent, quia de ea exierant dispersiones Israel, propter peccata eorum et congregationem gentium. Sed caecitate percussi sunt, percutientes capita sua per parietes et percutientes se invicem»¹²⁶

D'aquesta manera, la col·locació del simi sota aquesta escena podria significar una lectura en clau al·legòrica: l'assumpció del cos de Maria significa, a més a més, la victòria sobre la inducció del Diable al poble de Jerusalem per corrompre i destruir el seu cos.

A continuació, les figures de dos lleons es situen sota els peus de les dues figures principals de del timpà: les de Jesús i Maria en l'escena de la Benedicció i Mort. Es tracta indubtablement dels dos personatges més importants de la composició i que, d'altra banda, són els únics que gaudeixen de la resurrecció del cos. En aquest sentit, i novament dins el context d'una lectura al·legòrica dels dos personatges, es pot establir una interpretació del Salm 90:

«Super aspidem et basiliscum ambulabis. Et conculcabis leonem et draconem»¹²⁷

La lectura dels Salms sembla prendre una especial importància durant el segle XII, principalment a partir de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí¹²⁸, que fa aquesta adaptació del fragment del Salm 90:

«Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Quis sit serpens, nostis: quomodo super illum calcet Ecclesia, quae non vincitur, quia cavet

¹²⁶ *Transitus A*, 13. TISCHENDORF, K. (1866a), p. 117-118. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 693-694:

«Pero, a la vez que el resplandor empezó a retirarse, dió comienzo la asunción al cielo del alma de la bienaventurada virgen María entre salmodias, himnos y los ecos del Cantar de los Cantares. Y, cuando la nube comenzó a elevarse, la tierra entera sufrió un estremecimiento, y en un instante todos los habitantes de Jerusalén pudieron apercibirse claramente de la muerte de Santa María. Mas en aquel mismo momento penetró Satanás en su interior, y dieron en pensar qué harían con el cuerpo [de María]. Y así se proveyeron de armas para prender fuego al cadáver y matar a los apóstoles, pues [pensaban] que ella [María] había sido la causa de la dispersión de Israel [que había sobrevenido] por sus propios pecados y por la confabulación de los gentiles. Pero fueron atacados de ceguera y vinieron a dar con sus cabezas contra los muros y entre sí».

¹²⁷ *Vulgata*, Salm 90.

Traducció: «Va caminar sobre l'àspid i el basilisc. I va trepitjar el lleó i el drac».

¹²⁸ KUPFER, V. (1977), p. 28.

astutias ipsius. Quemadmodum autem sit leo et draco, puto et hoc nosse Charitatem vestram. Leo aperte saevit; draco occulte insidiatur: utramque vim et potestatem habet diabolus. Quando martyres occidebantur, leo erat saeviens: quando haeretici insidiantur, draco est subrepens. Vincisti leonem, vince et draconem: non te fregit leo, non te decipiat draco. Probemus quia leo erat, quando aperte saeviebat. Exhortans martyres Petrus ait: Nescitis quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret? [...] Quid autem Ecclesia? Super aspidem et basiliscum ambulabis. Rex est serpentium basiliscus, sicut diabolus rex est daemoniorum. Et conculcabis leonem et draconem»¹²⁹

A continuació apareixen els altres dos animals, però en direcció contrària a la resta, i presenten un cos de lleó amb ales d'ocell i malgrat el seu estat de conservació –no conserven els caps– es podrien identificar amb les figures de dos grius. Entre les potes del que es situa més a la dreta apareix un petit cap antropomòrfic.

A efectes de la composició i la disposició d'aquestes figures sembla tenir una importància bastant important el testimoni d'un dels sarcòfags romans cristians de Sant Feliu de Girona en què es pot identificar la figura del Senyor sobre el llom d'un lleó, i que al seu torn també ha estat relacionada per alguns autors com Manuel Sotomayor com a una interpretació del Salm 90¹³⁰.

Del desglossament de les diferents fonts textuales que se situen en la composició d'aquest programa historiat, cal assenyalar en primer lloc una destacada capacitat de síntesi a l'hora de conjugar diferents fragments de textos diversos per a la configuració d'aquest programa, del que no es coneixen precedents dins les arts figuratives del segle XII. D'aquesta manera es pot afirmar que es tracta d'una composició creada *ad hoc* en què l'artífex i/o ideòleg manifesta, d'una banda, un gran coneixement de les fonts apòcrifes i, d'altra banda, una extraordinària capacitat de síntesi a l'hora de concebre el disseny del programa historiat. Resulta evident que

¹²⁹ MIGNE, J. P. (1844), col. 1168. Traducció: MARTÍN PÉREZ, B. (1956), p. 387-388:

«Caminarás sobre el áspid y el basilisco y pisotearás al león y al dragón. Sabéis quién es la serpiente y cómo la pisotea la Iglesia al no ser vencida por ella, ya que se guarda de todas sus astucias. Creo que también conoce vuestra caridad cómo es el león y el dragón. El león se ensaña a las claras, el dragón insidia ocultamente. El diablo posee el poder y la fuerza de ambos. Cuando los mártires eran matados, aparecía el león furioso; cuando los herejes incidían, aparece el león solapado. Venciste al león; vence también al dragón. No te doblegó el león, no te engañe el dragón. Probemos que el demonio era león cuando se ensañaba a las claras. San Pedro, exhortando a los mártires, dice: ¿No sabéis que vuestro enemigo el diablo da vueltas a vuestro alrededor, como león rugiente, buscando a quién devorar? [...] Pero ¿qué hace la iglesia? Caminará sobre el áspid y el basilisco. El basilisco es el rey de las serpientes, como el diablo es el rey de los demonios. Y pisotearás al león y al dragón».

¹³⁰ Vid. Capítol VII.3.6.

no es tracta de la presentació d'un font textual *per se*, sinó de la configuració d'un programa, en què l'artífex s'ha de servir necessàriament de la combinació dels passatges de diverses fonts. És un fet ja ben assenyalat, que ni tan sols aquestes fonts apòcrifes manifesten una posició unànime pel que fa referència al Trànsit de Maria, trobant sobretot unes dificultats considerables en la conciliació de la resurrecció i l'assumpció del seu cos¹³¹. De fet fins principis del segle V es sap ben poc o res sobre el desenllaç de la mort de Maria, i d'aquesta manera ho manifesten alguns autors com Epifani de Salamina (ca. 375). Tanmateix durant els primers anys del segle V s'inaugura a Jerusalem una nova tradició literària en llengua grega que s'ocupa de manera particular del Trànsit de Maria. Un dels més importants i de major repercussió és el *Iohannis Liber de Dormitione Mariae*, que tal i com s'ha manifestat anteriorment és encara avui el text canònic de l'església oriental. Més tard, entre els segle V i VI sorgeix el *Llibre del Repòs de Maria*, escrit en llengua etiòpica, mentre que una de les primeres versions llatines, el conegut com a *Transitus B* apareix durant la primera meitat del segle VI. Malgrat que les dissensions entre les diferents fonts són vàries, un dels aspectes principals i que de manera explícita també es posa de manifest en aquest timpà és el fet que mentre Sant Joan el Teòleg parla de *koimêsis* o *dormitio*, és a dir, dormició, altres fonts com el *Transitus B* es fan partícips de la *assumptio*, és a dir assumpció, i d'alguna manera equiparen l'Assumpció de Maria a l'Ascensió de Jesús¹³². I en aquest sentit no ha de sorprendre excessivament que el Mestre del timpà de Cabestany es pugui servir d'un model ja conegut per a presentar el moment concret de l'assumpció, precisament el de l'ascensió de Jesús, tal i com s'ha assenyalat anteriorment.

En aquest punt, és obvi que el Mestre del timpà de Cabestany manifesta en aquesta obra una clara voluntat per recalcar, mitjançant la combinació de diverses fonts, el passatge del Trànsit de Maria, posant sobre un mateix pla tant la *elevatio animae*, com la resurrecció del cos com l'assumpció del cos de Maria, fet que el situa dins una *Kunstwollen* molt específica¹³³.

Disposició

La disposició de la composició historiada s'articula des de la part central del timpà on es presenta la primera de les escenes descrites. A partir d'aquest eix central es disposen a dreta i esquerra la resta de les escenes entre les que no s'aprecia cap mena d'element de separació, fet que incorre en la visualització d'un conjunt seqüencial, que no s'ordena en un sentit lineal sinó des del centre, a banda i banda. Aquest ordre bé es pot situar en relació a la disposició

¹³¹ Vid. Introducció a l'edició dels textos apòcrifs sobre la Dormició de Maria realitzada per MORALDI, L. (1994), III, p. 164-174.

¹³² Vid. PUIG I TÀRRECH, A. (2008), p. 485-502.

¹³³ Per la problemàtica específica de la resurrecció de Maria s'ha tingut en consideració l'estudi històric i doctrinal de Martin Jugie. Vid. JUGIE, M. (1954)

centralitzada que s'observa en alguns sarcòfags cristians del segle IV, de manera molt clara en aquells que apareix la figura de l'Orant com a eix central del fris historiat frontal del sarcòfag¹³⁴. A efectes també de la disposició cal observar l'habilitat amb la que l'artífex fa ús de la totalitat de la superfície disponible del suport. D'aquesta manera, no resta cap espai sense traces de figuració o ornamentació, i així detecta que els espais intermedis de les figures resten ocupats per la figuració dels plecs i de les robes, notablement treballades. A més a més, els personatges que es situen als extrems del suport –una part de l'apostolat de l'escena de la Resurrecció i una part dels àngels que sostenen la màndorla en l'escena de l'Assumpció– s'adapten amb un gran habilitat a la forma semicircular de la lluneta, fet que garanteix l'ompliment total de la superfície escultòrica.

Estil/Tècnica

Les particularitats de l'estil que es descobreixen en aquesta obra són les que es situen dins aquesta recerca com a pròpies i distintives de l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany. Si són diverses les ocasions en les que s'han expressat dubtes raonables sobre la identificació de l'estil de les diferents obres que formen part d'aquest corpus, es creu oportú en aquesta ocasió detallar exhaustivament les pautes estilístiques que defineixen aquest timpà per a establir-les com a paràmetres designatius de l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller.

D'aquesta manera, es presenta una anàlisi formal exhaustiva de les figures que formen part de la composició i d'aquells trets més significatius, i sobretot tècnics, que les distingeixen i fan possible designar-ne una individualitat concreta.

Rostres: En primer lloc, cal valorar la morfologia dels rostres dels personatges. Independentment de la presentació frontal o de perfil de les figures (del cos), en funció a les exigències de la disposició, la major part dels rostres presenten una estructura angular i de volum triangular. Aquesta característica és particularment visible en aquelles figures que es disposen de perfil i tres quarts, posició que emfasitza els escaires angulars dels rostres amb l'eix dels dos pòmuls i el nas com a angles vertebradors de l'espai^[LÀM. 8-9]. També s'ha d'apuntar que en alguns casos la part inferior de les cares o rostres, a la zona del coll, apareix emfasitzada mitjançant uns cops de trepant molt destacats i contundents, a mode d'orificis, fet que contribueix a crear un efecte de clarobscur molt destacat. Per exemple, es pot apreciar als

¹³⁴ Vid. Capítol VII.3.4.

rostres dels àngels que es situen a la part superior de la màndorla, a l'escena de l'Assumpció de Maria.

Ulls: En la configuració dels rostres un dels elements morfològics més destacats és segurament la forma dels ulls dels personatges. Destaca sobretot el contorn ametllat dels ulls disposats lleugerament en diagonal, que estan formats per un globus ocular prominent, que al seu torn queda definit a partir de la profunda incisió del trepant en la zona dels lacrimals. Cal percebre, també, la forma arquejada i ben definida de l'arc ocular que permet distingir la presentació d'unes parpelles molt concises.

Nassos: En la major part de les figures el nas apareix definit per una petita cavitat, perforada expressament en la part inferior per dos cops de trepant molt precisos.

Boques: Gairebé a totes les figures s'ha de destacar la manera particular en què es conforma la boca, a partir d'una subtil línia recta o lleugerament corba, en funció de l'expressió manifesta dels personatges, rematada als dos extrems per dos cops de trepant.

Pentinats: Les figures masculines presenten un model amb una clentxa oberta a la part central, i els flocs estan treballats a partir d'un cisellat suau, on rarament s'hi poden entreveure l'aparició d'alguns cops de trepant, tècnica que està principalment reservada per l'àrea de la barba. En la majoria de personatges masculins barbats, els cabells i la barba es confonen en un sol volum, és a dir, apareixen un a continuació de l'altre. En aquesta mateixa àrea cal destacar-hi l'aparició de les orelles, en la major part dels casos notablement grosses, proporcionalment amb la resta d'elements del rostre, i què estan situades a un nivell molt alt, en alguns casos gairebé per sobre de l'alçada dels ulls, com és el cas de les diferents figures del Senyor.

Mans: Seguint amb la caracterització morfològica de les figures, en les extremitats superiors es detecta una de les particularitats que s'ha invocat de manera més recurrent com a tret distintiu de l'obra del Mestre de Cabestany: les mans desproporcionadament grosses en relació al cànon del cos i de les mateixes extremitats. Malgrat que no s'observa com a constant en tots els personatges –i l'exemple és la figura del Senyor en l'escena de la Resurrecció del cos de Maria–, sí que es nota una especial atenció per emfasitzar les proporcions de les figures principals de la seqüència historiada: les del Senyor i Maria, en la primera escena de la Benedicció i Mort, i les figures de cos sencer dels apòstols de l'escena de la Resurrecció ^[LÀM. 10].

Peus: Un altre de les particularitats morfològiques s'observa en les extremitats inferiors, notant que tots els personatges, a excepció de Maria, presenten uns peus descalços segons

una perspectiva vertical lleugerament forçada. Els dos peus queden situats com a dues línies disposades en diagonal oberta. Puntualment es pot observar que els dits estan separats entre ells a partir de cops precisos de trepant ^[LÀM. 11].

Vestits: Pel que respecta la manera de fer dels vestits i els plegats es detecten algunes de les característiques més importants que distingeixen l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. El patró dels vestits segueix amb més o menys regularitat un esquema format per una doble capa de robes, la inferior que arriba fins a l'alçada dels peus, i la superior que queda entreoberta dibuixant una línia diagonal a la part inferior. El tractament de les teles o plegats és un dels punts principals on es detecta el domini magistral, a la vegada que inconfusible, de la tècnica que defineix el Mestre del timpà de Cabestany: unes profundes incisions que dibuixen traçats corbes, rectilinis i semicirculars rematats als extrems per vigorosos cops de trepant. La consolidació d'aquestes traces no defineix només una tècnica o opció determinada, sinó que anima la textura dels vestits conferint-los un aire dinàmic i de moviment ^[LÀM. 12]. Unes de les figures en les que s'observa amb millor detall aquesta tècnica és la del Senyor i Maria de l'escena de la Benedicció i Mort, en què subtilment aquestes incisions recorden la morfologia dels estrígils dels sarcòfags romans, pagans i cristians, dels segles III i IV¹³⁵. A les altres figures del timpà es continua notant la presència de les mateixes incissions, si bé en alguns punts la presència del trepant no resulta tan rellevant com en els exemples que s'acaben de destacar.

Tocats femenins: Un altre dels aspectes que s'ha d'assenyalar és la configuració d'un tocat particular de la part superior de la cara de Maria. En concret cal assenyalar com la major part del rostre es circumscriu en l'interior d'un tocat o capa que cobreix el seu cap i descendeix fins a l'alçada de la part superior del pit, deixant només visible una petita part del coll. En el cas de l'escena de l'Assumpció es presenta treballat amb especial atenció i preciosisme. D'aquesta manera tan sols queda al descobert la part frontal de la cara i del front en el que apareix un treball de cisellat que sembla reproduir un floc frontal de cabells ^[LÀM. 13]. És clar que de manera molt particular aquest model es pot relacionar amb el de determinades figures de Maria, presents en la composició de l'escena de l'Epifania d'un grup de sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV¹³⁶.

Detalls ornamentals: Endemés es poden apreciar certs detalls en la decoració de la Santa Cinta que sosté Tomàs, que remetent a un particular gust pel preciosisme ornamental: les formes ametllades disposades en sentit horitzontal i vertical que recorden sens dubte el treball dels

¹³⁵ Vid. Capítol VII.3.5.

¹³⁶ *Ibid.*

caboixons en orfebreria. És especialment significatiu en aquest mateix sentit el detall de la part central del tocat de Maria en l'escena de l'Assumpció, en què apareix un motiu de perlejat treballat d'una manera exquisita i molt delicada.

La major part de les constants que defineixen l'estil i la tècnica d'aquesta obra es mostren en absoluta consonància amb l'escultura dels sarcòfags romans, que es situen dins una cronologia a partir del segon quart del IV, que en bona part és deutora dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III¹³⁷. Sobretot pel que fa referència a la definició plàstica de les figures dels personatges, especialment els rostres, i el treball dels plecs dels vestits, aquesta obra es mostra totalment deutora de l'estil i la tècnica que es desenvolupa dins la producció dels tallers romans a partir de la segona meitat del segle III, però especialment durant el segon quart del segle IV. Així es podrà comprovar en l'anàlisi comparatiu que es presenta en el capítol VII¹³⁸, dedicat íntegrament a l'establiment de les fonts materials de les obres del Mestre del timpà de Cabestany.

Declamació

Alguns dels trets que s'acaben d'observar en l'apartat corresponent a l'estil semblen originarse en funció d'una voluntat expressa per emfasitzar el gest d'alguns dels personatges que formen part de la composició d'aquest timpà. En concret, la disposició i configuració de les mans, notablement desproporcionades en relació al cànon de les figures, sembla obeir a una decisió *ad hoc* per puntualitzar el caràcter de l'escena: la dreta del Senyor –la més desproporcionada amb distància de totes– i les de Maria que acullen amb gratitud i reverència la benedicció del Senyor. A més a més, en aquest darrer cas es nota una forta voluntat d'imitació del mateix gest de la figura de l'Orant que apareix en un grup de sarcòfags romans cristians de principis del segle IV¹³⁹. Si bé aquesta mateixa particularitat també s'observa en altres figures d'alguns sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV¹⁴⁰.

D'altra banda, cal assenyalar la col·locació de les figures segurament al·legòriques dels animals que s'han descrit sota els peus dels personatges, també com a un motiu distintiu de la narració que emfasitza mitjançant el simbolisme d'aquestes figures el fort coneixement teològic i la intensa voluntat dogmàtica de la composició. Aquest detall, també relacionat amb la

¹³⁷ *Ibíd.*

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ *Vid.* Capítol VII.3.4.

¹⁴⁰ *Vid.* Capítol VII.3.5.

iconografia d'alguns sarcòfags romans cristians, apareix de manera bastant recurrent dins el conjunt de la producció del Mestre del timpà de Cabestany, i serà analitzat, pertinentment, al capítol VII d'aquesta tesi¹⁴¹.

Altres aspectes que es poden destacar en aquest sentit és la precisió en recalcar els ulls oberts i tancats de Maria respectivament en les escenes de la Benedicció i Resurrecció, i la de l'Assumpció. D'aquesta manera es detecta una voluntat de precisió per reiterar la correlació cronològica de les escenes.

Material

Es tracta d'un bloc de marbre blanc monolític identificat com a marbre de Saint-Beat ^[LÀM. 2], i per tant procedent de les pedreres del mateix nom situades als Pirineus centrals en les que es documenta l'explotació des d'època antiga¹⁴². En alguna ocasió aquest suport s'ha identificat amb la coberta d'un sarcòfag paleocristià fet que planteja la possibilitat que es tracti d'un bloc de marbre reutilitzat¹⁴³.

Fonts textuais

- *Iohannis Liber de Dormitione Mariae*
- *Transitus A* o del Pseudo Josep d'Arimatea
- *Transitus B* o de Sant Melitó, bisbe dels sards
- *Vulgata: Salms* (AT)
- *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí
- *De bestiis et aliis rebus* d'Hug de Saint-Victor

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)

¹⁴¹ Vid. Capítol VII.3.6.

¹⁴² Vid. CABANOT, J., SABLAYROLLES, R. I SCHENCK, J. L. (1995)

¹⁴³ POISSON, O. (1993), p. 161-163; POISSON, O. (2008), p. 336-337. Vid. Capítol VII.3.2.

Altres consideracions:

A més a més dels apartats que es consideren dins el marc de la metodologia de la recerca que s'ha exposat amb anterioritat, puntualment, com en aquest cas, es poden tenir en compte altres aspectes relacionats amb la mateixa obra que resulten rellevants per als detalls de la seva anàlisi. O bé algunes puntualitzacions expressives resultants de la mateixa anàlisi.

El culte de la *Sacra Cintola* a Prato

Bé que la Santa Cinta forma part de la seqüència historiada que es descriu en el text del *Transitus A*, cal tenir en compte el protagonisme que adquireix dins aquesta composició en l'escena presidida per l'apòstol Tomàs. Els orígens de la devoció d'aquesta relíquia es situen en la ciutat toscana de Prato en el marc de les interrelacions existents durant el segle XII entre Orient i Occident després de la Primera Croada de l'any 1099. Sempre d'acord amb llegendes, la relíquia de la Santa Cinta hauria arribat a Prato l'any 1141 de la mà del mercader i pelegrí Michele Dagomari, que s'havia enamorat a Jerusalem de Maria, filla d'un sacerdot oriental. Contra la voluntat del sacerdot, Michele i Maria s'haurien casat, rebent el primer com a dot la Santa Cinta. A la seva tornada a Prato vers l'any 1141 Michele hauria ocultat la possessió d'aquesta relíquia, i només en el moment de la seva mort, l'any 1173, va donar-la al prelat Uberto de Santo Stefano de Prato. Tal i com s'ha apuntat en alguna ocasió, cal posar en relació l'arribada llegendària d'aquesta relíquia a Prato l'any 1141 amb l'arribada de la relíquia del braç de Sant Jaume a la ciutat veïna de Pistoia, que també segons la tradició, el bisbe de Santiago de Compostela va regalar a dos habitants de la ciutat que havien arribat en pelegrinatge¹⁴⁴.

Malgrat que la llegenda estableix l'arribada d'aquesta relíquia a Prato en el segle XII la seva tradició i culte no es documenta amb certesa fins a finals del segle XIII i, sobretot a partir de mitjans del segle XIV, moment en que es duu a terme la decoració de la capella de la Sacra Cintola de la catedral de Santo Stefano de Prato, amb les pintures murals d'Agnolo Gaddi i es realitza també l'altar amb marbre de Niccolò di Cecco del Mercia. No obstant, s'han apuntat algunes notícies o referències documentals que podrien suggerir que els orígens del seu culte se situarien dins la segona meitat del segle XII. Entre altres destaca la que es fa ressò de l'estada de l'emperador Enric VI l'any 1190 a la ciutat de Prato, en el decurs del seu viatge a la Toscana, on s'hauria traslladat expressament per venerar aquesta relíquia¹⁴⁵. Els arguments a favor d'un culte i devoció d'aquesta relíquia a Prato durant la segona meitat del segle XII han

¹⁴⁴ BURRINI, M. (1998b), p. 145. Vid. Capítol IX.4.

¹⁴⁵ Cfr. REPETTI, E. (1843), p. 639, DAVIDSOHN, R. (1978), p. 870, núm. 2 i BURRINI, M. (1998b), p. 149.

estat defensats per Marco Burrini, que al mateix temps estableix la relació directa entre el culte de la *Sacra Cintola* a Prato i la composició presentada al timpà de Santa Maria de Cabestany, esgrimint els orígens orientals del culte d'aquesta relíquia, i posant-los en relació directa amb la Toscana dins el marc històric de les Croades. Aquest context, en certa mesura, facilita a aquest estudiós l'atribució d'alguns dels capitells del claustre de la catedral de Prato al corpus d'obra del Mestre de Cabestany¹⁴⁶.

Contrari a aquesta teoria, Marcel Durliat sosté que no hi ha una relació directa entre la representació de la Santa Cinta en el timpà de Santa Maria de Cabestany i la relíquia custodiada a Prato, sinó que entén aquesta composició dins un marc general de culte i devoció d'aquesta relíquia, desestimant en conseqüència la possible estada del Mestre de Cabestany a la Toscana¹⁴⁷. Amb anterioritat, aquest mateix autor havia situat ja el desenvolupament d'aquesta iconografia de caràcter marià amb la de la Mort, Assumpció i Glorificació de la Verge que es desenvolupa en la primera escultura de les catedrals gòtiques –cita Chartres i Notre-Dame de París com a referències principals– a partir del darrer quart del segle XII¹⁴⁸.

En qualsevol cas, pot ser apropiat considerar la data de 1173 com a terme *post quem* en relació a la realització del timpà de Santa Maria de Cabestany sense que necessàriament la seva representació respongui de manera exclusiva a la devoció de la *Sacra Cintola* de Prato. És cert, tal com s'han descrit les fonts apòcrifes que intervenen en la configuració de la iconografia d'aquesta obra, que la capacitat de síntesi que l'autor planteja en la narració de l'escena, demostra un ampli coneixement de les fonts, situant-se en un context no només relacionat amb la devoció d'aquesta relíquia sinó també amb un probable debat teològic sobre la mort, resurrecció i assumpció del cos de Maria. I per tant, la cinta com a tal, resulta d'acord amb una de les fonts textuais apòcrifes que s'han citat, la "prova" material irrefutable d'aquest fet.

Un cicle historiat del Trànsit de Maria en una església parroquial del Rosselló

Després de l'anàlisi d'aquesta obra, la primera consideració que s'ha de fer en relació a la presència d'aquest timpà historiat a Santa Maria de Cabestany és la raresa que suposa la configuració d'un programa de la complexitat descrita, en un edifici que aparentment no gaudeix de més importància que la d'una senzilla església parroquial. Davant aquesta constatació, és gairebé obligatori pensar en la presència d'un comitent o artífex intel·lectual

¹⁴⁶ BURRINI, M. (1995a), p. 49-64.

¹⁴⁷ DURLIAT, M. (1995), p. 2-19.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

del programa amb una voluntat concisa d'expressar, mitjançant aquesta obra, un missatge teològic molt concret, que demana al mateix temps de la disponibilitat d'unes fonts textuais específiques.

Qui podia estar interessat en aquesta part del Rosselló durant el darrer quart del segle XII a encomanar un programa d'aquestes característiques, en el que queda palesa sobretot la voluntat per destacar, en primer lloc, la resurrecció del cos de Maria, i en segon lloc, la seva assumpció corporal? Evidentment es pot pensar en un missatge teològic destinat a un públic que per contra pogués manifestar-se a favor d'una idea contrària, és a dir, que el cos de Maria no va ressuscitar i que tampoc no es va produir l'assumpció. El profund interès que es demostra per exaltar aquests dos moments, provoca que l'artífex del programa hagi de recórrer a més d'una font textual apòcrifa, perquè no és el cas que només una font textual presenti totes les escenes que es troben en aquest programa esculpit, fet que denota que en el fons no es tracta de la simple exposició d'un programa historiat, sinó d'un missatge teològic concret transformat en unes imatges precises per a la comprensió del públic a qui es dirigeix.

Al mateix temps, s'ha de notar que no és l'única de les ocasions que una composició historiada del Mestre del timpà de Cabestany al·ludeix de manera més o menys indirecta a la qüestió de la Resurrecció. Malgrat que la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes es conservi en un estat fragmentari la restitució d'alguna de les composicions, juntament amb algunes descripcions dels segles XVIII i XIX, apunten que en una part important del contingut historiat estava directament enfocat en presentar, bé la Crucifixió, *ergo* la mort de Jesús, bé escenes que es produeixen després de la seva Resurrecció¹⁴⁹. Tot i això, el cas del timpà de Santa Maria de Cabestany es tracta, en totes les seves dimensions, d'un *unicum* dins els programes de les arts figuratives del segle XII, pel fet que tracta de manera única i exclusiva la temàtica del Trànsit de Maria. Emmarcar aquesta obra dins un context ampli d'una primera i notable difusió de la iconografia de caràcter marià en relació amb els programes que paral·lelament es comencen a desenvolupar al nord de França –tal i com va plantejar Marcel Durliat en el seu moment– resulta una explicació pertinent, però en tot cas no determinant; és probable que bo i coneixedor d'aquesta nova devoció a la Mare de Deu l'ideòleg d'aquest programa es trobés davant unes necessitats encara més concretes en relació al tractament de l'episodi del Trànsit.

Dins la geografia en que es situa aquesta obra i dins la cronologia proposada entorn a 1180-1200 existeixen alguns episodis immediats en els que precisament la qüestió de la resurrecció de la carn es tractada, en sentit negatiu, com a un dels elements de debat teològic més

¹⁴⁹ Vid. Capítol VI.8.2.

notables. Efectivament es tracta del conflicte sostingut en l'entorn de l'heretgia càtara que precisament en aquestes dues darreres dècades del segle XII és escenari de nombrosos conflictes, sobretot dins l'àrea del Llenguadoc. En aquest sentit, no sembla gens casual que la repetició, bé que parcial, d'aquesta mateixa composició es trobi dins l'església de Santa Maria de Rius Menerbés –en la composició del capitell atribuït també al corpus del Mestre del timpà de Cabestany–, un dels nuclis més castigats durant la repressió de l'heretgia sostinguda per la Croada Albigea durant el primer terç del segle XIII¹⁵⁰.

Sense entrar en aquest moment en una visió històrica àmplia del què va suposar aquesta heretgia durant el decurs de la segona meitat del segle XII als territoris del Llenguadoc, sí que es pot prendre puntualment en consideració un fragment de la carta que el comte de Tolosa Raymond V de Sant Gèli va enviar al capítol general de l'ordre del Císter de l'abadia de Cîteaux l'any 1177, en què denuncia el creixement i la difusió de l'heretgia càtara, enumerant tots aquells punts de la seva doctrina que es manifesten obertament en conflicte amb la religió oficial:

«Quoniam et qui sacerdotio funguntur haeresis foeditate depravantur, et antiqua olimque veneranda ecclesiarum loca inculta jacent, diruta remanent, baptismus negatur, eukaristia abominatur, poenitentia parvi penditur, hominis plasmatio, carnis resurrectio, abnegando respuitur, et omnia ecclesiastica sacramenta annullantur, et, quod dice nefas est, duo etiam principia introducuntur»¹⁵¹

A més a més cal afegir en aquest mateix sentit què els càtars rebutjaven obertament el culte a la creu, i basant-se en determinats fragments del Deuteronomi (21, 22-23) i els Gàlates (3, 13-14) consideraven maleït tot home que hagués estat penjat de la creu. Així es pot comprovar en determinats fragments del *Conpendium ad instructionem rudium* què forma part del *Liber de duobus principiis*, un dels principals testimonis escrits de la doctrina dels càtars, del què es conserva un únic manuscrit del segle XIII a la Biblioteca Nazionale de Florència¹⁵².

Dins aquest context es podria entendre i situar pertinentment un programa com el què s'acaba de descriure en aquest timpà, que emfasitza mitjançant el desenvolupament d'una seqüència historiada la realitat "canònica" de la resurrecció del cos de Maria, i per aquesta finalitat s'ha de recórrer a les fonts textuais d'origen apòcrif.

¹⁵⁰ Vid. Capítol VI.6.1.

¹⁵¹ Document recollit a la *Opera Historica* de Gervasi de Canterbury. Vid. STUBBS, W. (1879), p. 270-271. Vid. Capítol XI, Doc. 11.

¹⁵² NELLI, R. (1995), p. 73 i ss.

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Cabestagnium, Capud Stagni, Cabestany</i> - Comtat del Rosselló
DIÒCESI	Elna
ESTABLIMENT	Església parroquial
PERSONATGES RELACIONATS	Ordre del Temple; Arnau de Cabestany
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Escultura arquitectònica
COMITENT	Desconegut

FORTUNA CRÍTICA	Josep Gudiol i Ricart, 1944
ANÀLISI	
Composició	<ul style="list-style-type: none"> • Benedicció i Mort, Resurrecció i Assumpció de Maria
Disposició	<ul style="list-style-type: none"> • Centralitzada i adaptació al contorn semicircular
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització molt destacada del trepant • Combinació de l'alt i el baix relleu • Efectes de clarobscur
Declamació	<ul style="list-style-type: none"> • Mans de dimensions desproporcionades • Lectura al·legòrica d'algunes figures animals
MATERIAL	<ul style="list-style-type: none"> • Marbre de Saint-Beat
FONTS	
Fonts textuais	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Iohannis Liber de Dormitione Mariae</i> • <i>Transitus A</i> o del <i>Pseudo Josep d'Arimatea</i> • <i>Transitus B</i> o de <i>Sant Melitó, bisbe dels sards</i> • <i>Vulgata: Psalms</i> (AT) • <i>Enarrationes in Psalms</i> de Sant Agustí • <i>De bestiis et aliis rebus</i> d'Hug de Saint-Victor
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350) • Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)

VI.2 Capitell de Daniel a la fossa dels lleons

Autor: Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1160-1170

Material: Marbre travertí gris (capitell) i ònix (imposta)

Localització: Castelnuovo dell'Abate. Abadia de Sant'Antimo

VI.2.1 Abadia de Sant'Antimo a Castelnuovo dell'Abate

L'abadia benedictina de Sant'Antimo remet segurament a una fundació d'època carolíngia directament promoguda per l'emperador Carlemany. En un diploma de confirmació de les possessions de l'abadia atorgat per l'emperador Enric III l'any 1051 consta com: «monasterii beatorum martirum Christi Anthimi et Sebastiani quod a bone memorie Carolo imperatore constructum est in comitatu Clusino, loco qui dicitur Vallis Starzia»¹⁵³. Així mateix, sembla que el propi Carlemany obté a través del papa Adrià I, entre els anys 774 i 781, les relíquies de Sant Sebastià i del cos sencer de Sant'Antimo, que hauria portat fins al monestir; cal situar en aquest moment la construcció d'una primera edificació, en el tombant dels segles VIII i IX¹⁵⁴. És probable que en aquest sentit es pugui entendre el títol de comte palatí que rep l'abat de Sant'Antimo, i també la seva intitulació com a «Gratia Dei et Sanctae Sedis Apostolicae abbas Sancti Antimi comes et consiliarius Sacri Romani Imperii»¹⁵⁵. Al segle XI, l'abadia compta amb una primera església, també anomenada “capella carolíngia” –que es transforma posteriorment en l'actual sagristia– i entra a formar part de l'itinerari de la *Via Francigena*, l'artèria més important de pelegrinatge a Roma. Ja en aquest moment es converteix en una de les fundacions benedictines més importants de la Toscana, al mateix temps que el seu abat és un dels principals feudataris eclesiàstics del territori de Siena.

Durant el segle XI i amb especial intensitat durant el segle XII aquesta abadia gaudeix de la protecció de l'emperador del Sacre Imperi Germànic, a qui demana ajuda en repetides ocasions davant les usurpacions de béns a que es veu sotmesa. Així, l'emperador Frederic I se situa al capdavant de la defensa dels béns i interessos de l'abadia, tal i com es desprèn de dos edictes imperials –datats entorn a 1155– transcrits en un còdex del segle XIII conservat a la Biblioteca Nazionale di Firenze¹⁵⁶. Segons Jean Mabillon hauria estat el papa Adrià IV l'any 1157 qui hauria situat l'abadia sota la jurisdicció de l'emperador Frederic I i dels arquebisbes de Colònia i de Constança¹⁵⁷. Tanmateix aquesta informació resulta d'una carta del papa Adrià IV adreçada a Arnoldus, arquebisbe de Colònia, Henricus, arquebisbe de Constança, i Wibaldus abat del monestir de Stavelot en què els exorta a la mantenció i cura del monestir de Sant'Antimo¹⁵⁸. Juntament amb la protecció imperial, l'abadia gaudeix també de la protecció

¹⁵³ Vid. CANESTRELLI, A. (1910-1912), p. 25.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 2-4.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵⁷ MABILLON, J. (1745), p. 523.

¹⁵⁸ Vid. Capítol XI, Doc. 4.

pontifícia, essent diverses les butlles emeses entre els segles XI i XII de concessió i confirmació de privilegis¹⁵⁹.

La construcció del complex monàstic del segle XII s'ha de situar amb tota probabilitat a partir de la segona dècada, aproximadament entre 1110 i 1120, moment en què es documenta la donació d'una extensa propietat de terres del comte Bernardo degli Ardengheschi l'any 1117¹⁶⁰. Malgrat que aquesta data havia estat tinguda en consideració com a terme *ante quem* per a la construcció de l'església, els darrers estudis la situen, plausiblement, com a *post quem* en el sentit que aquesta quantiosa donació hagués procurat a la comunitat monàstica un primer sosteniment econòmic per al començament de l'obra¹⁶¹. D'altra banda, en alguna ocasió s'ha situat la data de 1163 com a *ante quem* a la conclusió de l'obra, en relació a la sentència del dia 1 d'agost de 1163 de Rainaldus, arquebisbe de Colònia i arxibisbe de l'emperador Frederic I, en la que dóna fe de l'estat de decadència de l'abadia: «cum essemus apud monasterium Sancti Antimi pro justitia facienda ipsum monasterium infestatione pravorum hominum dilapidatum et fere ad nichilum redactum invenimus»¹⁶². En qualsevol cas, però, no sembla massa probable que amb anterioritat al 1163 es pugui certificar la conclusió d'aquesta obra, i en aquest punt han estat molt importants els diferents treballs dedicats a l'estudi de l'escultura, sobretot la del sector occidental de l'edifici.

La planta d'aquesta església respon a un model de tipus basilical amb la presència de tres naus. Les dues naus laterals desemboquen en el deambulatori semicircular, format per un podi elevat en el què se situen un total de sis columnes i els seus corresponents capitells, mentre al pany més exterior s'hi situen tres petites capelles radials ^[LÀM. 14]. La presència d'una planta d'aquest tipus, que no troba massa paral·lels contemporanis a la Toscana, ha estat associada al prototipus de planta de pelegrinatge francesa, en relació a Cluny¹⁶³ o a Sainte Foy de Conques¹⁶⁴. No obstant cal citar que Antonio Canestrelli en la seva monografia sobre l'abadia reivindica l'origen italià, i concretament llombard, de la planta basilical amb presència de deambulatori, citant els exemples de Santo Stefano de Verona i de la catedral de Ivrea (que situa a finals del segle X), a més a més d'altres edificis d'aquesta mateixa tipologia dins una

¹⁵⁹ CANESTRELLI, A. (1910-1912), p. 6-8.

¹⁶⁰ Aquesta donació es commemora en una àmplia inscripció que es situa en els graons del presbiteri de l'església.

¹⁶¹ Cfr. KURZE, W. (1968), p. 295-306; STOPANI, R. (1994), p. 17-18; TIGLER, G. (2002), p. 49-50.

¹⁶² Vid. CANESTRELLI, A. (1910-1912), p. 6-7.

¹⁶³ BERTAUX, E. (1897), p. X-XII.

¹⁶⁴ STOPANI, R. (1994), p. 11-27.

cronologia dels segles XI i XII, entre els que destaca San Flaviano a Montefiascone (1032), la catedral de Aversa (1059-1093) i SS. Trinità a Venosa (1150)¹⁶⁵.

Pel que respecta l'ornamentació arquitectònica de l'església s'ha de fer referència en primer lloc al programa arquitectònic i decoratiu que es desenvolupa a l'exterior de l'edifici, en particular a la capçalera ^[LÀM. 15]. En concret, a les absidioles de l'absis principal, cal destacar la presència d'una doble estructura de pilastres i columnes sobre la que es disposen uns capitells de tipus corinti i també altres amb ornamentació vegetal, i també un conjunt de permòdols esculpits que es situen sota la franja d'una cornisa amb motllura de forma helicoida. Aquest doble nivell o ordre de pilastra i columna és el mateix sistema que es detecta en el primer tram de l'interior de l'església, des de l'alçada de l'absis, on es nota l'arrencament de pilastres amb columnes sobreposades, en un programa que per algun motiu no determinat no es va continuar ^[LÀM. 16]. El programa ornamental d'aquesta part de l'exterior de la capçalera de l'edifici es considera molt important per tal com l'organització exterior de l'absis de l'església de l'abadia de Sant Papol, al Llenguadoc, presenta un programa de pilastres i columnes sobreposades amb capitells esculpits, permòdols i motllura helicoida de característiques molt similars. I és en aquest sector de l'església llenguadociana on precisament es detecta la presència de l'escultura del taller del Mestre del timpà de Cabestany¹⁶⁶. És molt probable que el motiu de la presència del Mestre del timpà de Cabestany en aquests dos emplaçaments s'hagi de considerar en tant que la seva relació amb els tallers que participen en l'ornamentació arquitectònica d'aquestes dues esglésies, fet que al mateix temps es podria establir com al "vehicle" de desplaçament entre totes dues geografies, la Toscana i el Llenguadoc. De fet, la ornamentació que s'acaba de descriure es suma a l'excepcionalitat del tipus de planta de l'edifici, perquè dins el seu context més immediat de Siena no es coneixen altres exemples d'edificis que mostrin aquest model de pilastra i columna sobreposats. Per contra, aquesta tipologia sí que coneix una fortuna més extensa en la geografia llenguadociana, i al testimoni de Sant Papol, s'hi afegeixen els de la capçalera de Sant Serní de Tolosa, per una banda, i la de l'església de Santa Maria d'Alet¹⁶⁷. Però en tot cas, no es pot deixar de tenir en consideració que aquest model pren una especial rellevància dins l'arquitectura provençal del segle XII, essent les naus de les esglésies de Sant Tròfim d'Arle o

¹⁶⁵ CANESTRELLI, A. (1910-1912), p. 34-36. És cert però que les característiques de l'estructura arquitectònica en la que es conforma la capçalera i particularment el deambulatori constitueixen certament un model superb i al mateix temps aïllat.

¹⁶⁶ Vid. Capítol VI.3.

¹⁶⁷ Vid. BONNERY, A. (1993b), p. 87-88.

Saint-Paul-Trois-Châteaux els principals testimonis de l'aplicació d'aquesta superposició d'ordres¹⁶⁸.

Per una altra banda, una de les notícies documentals més importants en relació a la construcció d'aquesta església, malgrat que no proporciona cap referència cronològica precisa, és la inscripció situada a la llinda de la façana principal, en la que *Azzo tuscus porcorum* s'identifica com a monjo, degà i *auctor* de l'església [LÀM. 17]:

VIR BONUS IN CHRISTO MAGNIS VIRTUTIBUS AZZO CENOBII MONACHUS PATER POSTQUE
 DECANUS ISTIUS EGREGIAE FUIT AUCTOR PRAEVIUS AULAE ATQUE LIBENS OPERIS
 PORTAVIT PONDERA TANTI PROGENIE TUSCUS PORCORUM SANGUINE CRETUS PRO QUO
 CHRISTICOLE CUNCTI DEUM ROGITATE ET SIBI PERPETUE CUM SANCTIS GAUDIA VITE
 MARTIR ET EXIMIUS SIT CUSTOS ANTIMUS EIUS¹⁶⁹

Azzo s'identifica, a partir d'aquesta inscripció, com a membre de la família dels Porcari, llinatge de *poggio di San Giusto*, a prop de Lucca, documentat des del segle VIII com a *curtis de Porcaria*. Precisament aquesta família ha estat situada recentment dins un context de mecenatge de l'arquitectura i també de l'escultura d'alguns edificis en l'àrea de Lucca, entre els segles XI i XII, aproximadament entre 1087 i 1187¹⁷⁰. Malgrat la rellevància d'aquesta notícia, no es tenen més dades documentals que permetin la identificació i la ubicació d'Azzo de Porcari dins una cronologia precisa del segle XII. Tanmateix resulta important retenir la presència d'aquest personatge de la família dels Porcari en aquesta abadia benedictina, i també la d'altres membres de la mateixa família que durant el transcurs dels segles XII i XIII ocupen diferents càrrecs dins l'àmbit polític de la ciutat de Siena¹⁷¹. Però a més de la informació de tipus documental, la composició d'aquesta llinda, en què s'observen uns motius vegetals en forma de roleus, proporciona un element de relació molt precís d'aquesta obra amb determinats models sorgits en l'entorn de la catedral de Santa Maria de Pisa, segurament en el decurs del tercer quart del segle XII, i concretament en l'ornamentació de la porta de San Ranieri¹⁷².

¹⁶⁸ L'arquitectura d'aquests dos edificis ha estat estudiada extensament per Andreas Hartmann-Virnich en la seva tesi doctoral *Saint-Paul-Trois-Châteaux et Saint-Trophime d'Arles et l'église romane a trois nefs en Provence Rhodanienne : Architecture, Construction, Evolution*. Vid. HARTMANN-VIRNICH, A. (1992)

¹⁶⁹ Segons la transcripció realitzada per Antonio Canestrelli. Vid. CANESTRELLI, A. (1910-1912), p. 23.

¹⁷⁰ TIGLER, G. (2002), p. 45-79.

¹⁷¹ LAZZARI, L.G. (2007)

¹⁷² Vid. Capítol VIII.6.

La presència del Mestre de Cabestany a l'església de Sant'Antimo va ser "detectada" per Eduard Junyent al capitell de Daniel a la fossa dels lleons, què es situa en el marc de l'escultura arquitectònica dels darrers trams de l'església¹⁷³. Efectivament, aquesta obra s'insereix dins el programa ornamental de capitells *in situ* de les columnes que divideixen la nau principal de les laterals, malgrat que per les seves particularitats no es pugui considerar que formi part ni del mateix taller ni del mateix programa ornamental de la resta de l'edifici. Es situa en el segon tram de columnes, des dels peus, de la nau de l'Epístola.

Les vicissituds que travessa aquesta abadia a partir de la seva secularització l'any 1462 fan que la sort d'aquest capitell hagi patit igualment les transformacions estructurals a què es veié sotmès l'edifici a partir d'aquest moment. Entre els segles XVI i XVII queda enclòs dins un mur construït per a tapiar la nau lateral de l'església per a la construcció una cisterna. L'any 1867 F. Brogi el descriu de la manera següent: «Dans le mur de droite il y a un chapiteau qui est pris latéralement dans le mur, et dont la face sculptée montre Daniel jeté dans la fosse aux lions»¹⁷⁴. Durant el període de restauracions de l'església que es porta a terme al segle XIX aquest capitell és protegit amb uns cercles de ferro, que són posteriorment substituïts l'any 1960, en una nova restauració de la peça.

Tot i no ser considerat dins el corpus del Mestre de Cabestany fins l'any 1962, aquest capitell havia estat objecte d'alguns estudis durant la primera meitat del segle XX. El primer el realitza Antonio Canestrelli en la seva monografia sobre l'abadia de Sant'Antimo l'any 1910, considerant que la seva factura és obra d'un artista format una escola estrangera: «Tutte queste considerazioni dànno luogo a ritenere che quel capitello sia opera di un artista educato alla scuola oltramontana, di scultura, a quel tempo molto più avanzata delle nostre»¹⁷⁵. Camille Enlart, per la seva banda, assenyala la presència d'un taller tolosà en l'obra de l'església que hauria participat així mateix en la realització d'aquest capitell¹⁷⁶. Precisant aquesta primera vinculació amb l'escultura francesa Mario Salmi i Walter Biehl matisen la filiació tolosana d'aquest artífex a partir de les comparacions d'ordre estilístic que efectuen entre aquest capitell i l'escultura de Sant Serní de Toulouse i Sant Pere de Moissac. En concret, Salmi

¹⁷³ JUNYENT, E. (1962), p. 169-178.

¹⁷⁴ Vid. BURRINI, M. (2000a), p. 68.

¹⁷⁵ CANESTRELLI, A. (1910-1912), p. 38.

¹⁷⁶ ENLART, C. (1922), p. 177 i ss.

compara la figura del profeta Daniel amb la *Maiestas Domini* del timpà de la porta meridional de Moissac, i proposa una cronologia entorn a 1085-1115/1135¹⁷⁷.

En tant que la seva imbricació dins el programa d'ornamentació arquitectònica de l'interior de l'església cal tenir presents algunes consideracions prèvies sobre la presència d'aquest capitell. Pel que respecta a la seva estructura no es poden observar massa elements que l'allunyin excessivament de les característiques dels capitells que se situen a les columnes de la nau principal. Així, presenta una tipologia i unes dimensions molt similars –més grans en amplària que en alçada, amb volutes disposades als angles–, i així mateix una correspondència pel que fa la presència d'una mateixa estructura d'imposta. No obstant, la composició i l'estil de l'escultura que ofereix aquest capitell no presenta cap paral·lel o punt de relació amb la del conjunt de la resta de l'església, que d'altra banda es limita a la representació de motius ornamentals i figurats, sense que es tingui un altre exemple de seqüència historiada.

Aquestes observacions situen la presència puntual d'un artífex, identificat amb el Mestre del timpà de Cabestany, capaç d'elaborar un programa ornamental basat en una seqüència historiada que es distingeix al mateix temps per una habilitat escultòrica innovadora, manifesta sobretot en la composició i en la resolució tècnica de l'escultura. Per tant, es pot diferenciar la col·laboració puntual del Mestre en el programa d'ornamentació arquitectònica ja preestablert i portat a terme des de molt abans de la seva aparició a Sant'Antimo.

Malgrat que juntament amb aquest capitell alguns autors han apuntat un seguit de fragments dispersos, conservats en diferents dependències de l'abadia, com a susceptibles de formar part de la mateixa obra o mà del Mestre de Cabestany, en aquesta ocasió, i principalment en virtut de la tècnica que caracteritza i diferencia el capitell de Daniel a la fossa dels lleons es té només en consideració aquesta obra. Per tant es menystenen en relació estricta al Mestre del timpà de Cabestany els dos lleons també atribuïts en el seu moment per Eduard Junyent, algunes parts de la porta principal de l'església on es detecta l'aparició de la "palmeta tolosana", i així mateix altres capitells procedents segurament del claustre de l'abadia, atès que de l'anàlisi d'aquestes obres no emergeixen elements de relació suficients per a determinar-ne la pertinença a la factura d'un mateix taller: no hi apareix l'ús del trepant, el tractament de les crineres dels animals és molt divers al que s'observa en els lleons del capitell i, en definitiva, no s'hi constaten de manera conclouent les constants que s'han descrit com a pròpies del Mestre del timpà de Cabestany.

¹⁷⁷ SALMI, M. (1928), p. 22.

VI.2.2 Capitell de Daniel a la fossa dels lleons

Fortuna crítica

No és fins l'any 1962, gairebé vint anys més tard de la primera publicació de Josep Gudiol i Ricart, que Eduard Junyent fa una primera proposta d'atribució de diferents obres d'escultura de l'església l'abadia de Sant'Antimo al corpus d'obra del Mestre de Cabestany, assenyalant de manera particular en el capitell de Daniel a la fossa dels lleons la presència de certes concomitàncies amb l'estil d'aquest mestre¹⁷⁸. En aquest mateix moment, Eduard Junyent considera les afinitats entre aquest capitell i les figures de dos lleons, probablement els basaments de les columnes de la porta principal original, conservats a l'accés interior de l'església, i que abans havien estat relacionats amb la factura del capitell de Daniel a la fossa dels lleons per Mario Salmi i Walter Biehl¹⁷⁹. Posteriorment, aquest capitell ha estat considerat per alguns autors dins el marc més ampli de la presència d'un taller d'ascendència tolosana, del que hauria format part, suposadament, el mateix Mestre de Cabestany. En aquest sentit, s'han de destacar els estudis de Joselita Raspi-Serra¹⁸⁰ i Barbara Boschi¹⁸¹, i així mateix les aportacions de Marco Burrini¹⁸², que a més a més de considerar altres fragments dispersos procedents del mateix monestir en relació a la porta principal i el claustre, sostenen fermament la identificació i la contextualització del Mestre de Cabestany dins el marc d'un taller d'origen llenguadocà.

Composició

La seqüència narrativa d'aquest capitell historiat reproduïx el passatge de Daniel a la fossa dels lleons d'acord amb el Llibre de Daniel, 14, que es correspon a la Segona Condemna de Daniel a la fossa dels lleons, i està formada per la juxtaposició de dues escenes: Daniel a la fossa dels lleons i el Càstig dels Babilonis.

Daniel a la fossa dels lleons ^[LÀM. 18]

L'escena presentada a la cara frontal del capitell –la que es contempla des de la nau principal– s'identifica clarament amb el passatge de Daniel a la fossa dels lleons, segons el relat del Llibre de Daniel:

¹⁷⁸ JUNYENT, E. (1962), p. 169-178.

¹⁷⁹ SALMI, M. (1928), p. 20; BIEHL, W. (1926), p. 27.

¹⁸⁰ RASPI-SERRA, J. (1966a), p. 649-650.

¹⁸¹ BOSCHI, B. (1990), p. 35-43.

¹⁸² BURRINI, M. (1997a), p. 77-94; BURRINI, M. (1998a), p. 81-93; BURRINI, M. (2000a), p. 68; BURRINI, M. (2002), p. 91-108.

«Vidit ergo rex quod irruerent in eum vehementer et, necessitate compulsus, tradidit eis Danielelem. Qui miserunt eum in lacum leonum, et erat ibi diebus sex. Porro in lacu erant septem leones, et dabantur eis cotidie duo corpora et duae oves; et tunc non data sunt eis, ut devorarent Danielelem. Erat autem Abacuc propheta in Iudaea et ipse coxerat pulmentum et intriverat panes in alveolo et ibat in campum, ut ferret messoribus. Dixitque angelus Domini ad Abacuc: -Fer prandium, quod habes, in Babylonem Danieli, qui est in lacu leonum. Et dixit Abacuc: -Domine, Babylonem non vidi et lacum nescio. Et apprehendit eum angelus Domini in vertice eius et portavit eum capillo capitis sui posuitque eum in Babylone supra lacum in impetu spiritus sui. Et clamavit Abacuc dicens: -Daniel, Daniel, tolle prandium, quod misit tibi Deus»¹⁸³

La figura del profeta se situa a la part central de l'escena i presenta unes proporcions notablement majors a la resta de figures que formen part de la mateixa escena. Daniel, amb les mans aixecades en actitud d'adoració, dirigeix la seva mirada vers la seva esquerra on es situa el profeta Habacuc, que per intercessió de l'Àngel arriba a la fossa per a oferir-li una panera d'aliments. Al seu torn el profeta és agafat pels cabells per l'Àngel que se situa en l'angle superior dret. Flanquejant aquest grup central de personatges apareixen els caps i les crineres de cinc lleons, mentre que els seus cossos ocupen la totalitat de les dues cares laterals del capitell ^[LÀM. 19-20].

Càstig dels Babilonis ^[LÀM. 21]

A la cara ventral d'aquest capitell, la que s'observa des de la nau lateral, apareixen les figures de dos lleons col·locats en posició contraposada, amb els caps situats als angles, que aixafen i devoren a dues figures masculines, de cos sencer, amb els ulls tancats. La identificació d'aquesta escena, que aparentment podria semblar de caràcter simbòlic, ha de relacionar-se correlativament amb la narració del Llibre de Daniel 14, 42, moment en què els Babilonis que havien volgut condemnar al profeta són abocats a la fossa i devorats, finalment, pels lleons¹⁸⁴:

«Venit ergo rex die septima, ut lugeret Danielelem; et venit ad lacum et introspexit, et ecce Daniel sedens. Et exclamavit rex voce magna dicens: -Magnus es, Domine, Deus

¹⁸³ *Vulgata*, Dn., 14, 29-42.

Traducció: «El rei, davant aquelles amenaces tan violentes, es va veure forçat a lliurar-los Daniel. Els babilonis el van tirar a la fossa dels lleons, on es va estar sis dies. A la fossa hi havia set lleons. Cada dia els tiraven dos cossos humans i dues ovelles. Però aquesta vegada no els van tirar res, perquè devoressin Daniel. A Judea hi vivia el profeta Habacuc. El profeta havia preparat un bullit i havia engrunat pa en una cassola; ara se n'anava al camp a dur-ho als segadors. Però l'àngel del Senyor li va dir: -Porta aquest menjar a Daniel, que és a Babilònia, a la fossa dels lleons. Habacuc li respongué: -Senyor, mai no he estat a Babilònia ni sé on és la fossa. L'àngel del Senyor l'agafà pels cabells, amb la força del seu alè el va traslladar a Babilònia i el va deixar damunt la fossa dels lleons. Habacuc va cridar: -Daniel, Daniel! Pren el menjar que Déu t'envia»

¹⁸⁴ Vid. BURRINI, M. (2000a), p. 71.

Danielis, et non est alius praeter te. Porro illos, qui perditionis eius causa fuerant, intromisit in lacum; et devorati sunt in momento coram eo»¹⁸⁵

D'altra banda, s'ha de notar l'ornamentació de la imposta d'aquest capitell. A la cara frontal, situada sobre l'escena de Daniel a la fossa dels lleons, es presenta una figuració col·locada a mode de fris continu, que es desenvolupa també al llarg de la cara lateral esquerra, i que ha estat descrita com a una escena de lluita d'animals ^[LÀM. 22]. A l'angle dret apareix un cap zoomòrfic amb la boca oberta que sembla sostenir un objecte (difícilment identificable) entre les dents. A la seva esquerra, el cos sencer d'un lleó amb crinera i amb la boca oberta, en la que es pot distingir la seva llengua. A continuació el cos majestuós i exuberant d'un animal amb dos caps de lleó i quatre ales que es desenvolupa de manera molt sinuosa. La continuació de l'escena a la cara lateral s'inicia amb un altre cos, d'aparença molt semblant a la que s'acaba de descriure, amb dos caps i quatre ales. En lluita amb aquest animal, un altre situat a l'esquerra presenta la fesomia molt semblant a la d'un lleó. Finalment a l'extrem esquerre s'identifiquen els cossos de dues aus contraposades. Per bé que no es pot establir una correspondència exacta, sí cal considerar la possibilitat que aquesta composició, que d'altra banda no té continuïtat en les altres dues cares, es pugui establir en relació amb el Llibre de Daniel, 7, que relata la visió del profeta Daniel de les quatre bèsties: un lleó amb quatre ales d'àliga, un ós amb tres costelles entre les dents, un guepard amb quatre ales d'àliga i una bèstia amb deu corns. En aquest cas es tractaria d'una continuació de la seqüència historiada dins la part superior de l'estructura del capitell, amb la plasmació de la primera de les visions del profeta. Cal assenyalar, a més a més, que el semblant d'algun d'aquests animals, en particular el que presenta cos i cap de lleó amb ales, es mostra molt similar al model que apareix en determinades escenes de lluites marines dels frisos historiatos de les tapes superiors d'alguns sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV. En concret, i tal com s'assenyalarà més endavant, s'ha de tenir en consideració aquells que pertanyen al grup del Somni d'Endimió i també als que mostren la història del profeta Jonàs¹⁸⁶.

En les altres dues cares de la imposta es desenvolupa una ornamentació de roleus vegetals formats per tiges carnosos i magranes a la part central ^[LÀM. 19 i 20], que bé es poden posar en relació amb el model que es presenta a la part inferior de les dovelles conservades al cementiri

¹⁸⁵ *Vulgata*, Dn., 14, 39-41.

Traducció: «Al cap de set dies, el rei vingué a plorar Daniel. Arribat a la fossa, va mirar a dins i veié Daniel assegut. Llavors el rei va exclamar amb totes les forces: -Ets gran, Senyor, Déu de Daniel! No n'hi ha cap fora de tu! El rei va fer treure Daniel de la fossa i manà que hi tiessin els qui s'havien proposat de fer-lo morir. Els lleons els van devorar a l'instant en presència del rei»

¹⁸⁶ Vid. Capítol VII.3.3.

de Lagrassa, procedents d'una portada de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa i atribuïdes a l'autoria del Mestre del timpà de Cabestany¹⁸⁷. A la banda dorsal de la imposta, damunt l'escena del Càstig dels Babilonis, es presenta aquest mateix motiu, combinat però amb una palmeta de composició diferenciada, que s'ha identificat amb el prototipus de la denominada "palmeta tolosana".

D'aquesta manera, en aquest capitell es reconeix el desenvolupament d'una seqüència historiada que presenta el passatge de Daniel a la fossa dels lleons, d'acord amb un programa historiari original on es detecta una notable observació de les fonts canòniques. En primer lloc, per la presència d'Habacuc i de l'Àngel que l'acompanya a la fossa, i en segon lloc per la col·locació de set lleons, que és el número precís d'animals que s'indica en el llibre de Daniel. Es podria afegir també, en el cas d'acceptar la interpretació historiada de la imposta, la presentació del passatge historiari de la Visió de les quatre bèsties.

La presentació de l'escena de Daniel a la fossa dels lleons es contempla també en un dels dos capitells historiatos que es situen en l'exterior de l'absis de l'església, també benedictina, de Sant Papol, al Llenguadoc, que es presentarà més endavant en aquest mateix corpus d'obra. Es tracta en tots dos casos d'establiments monàstics benedictins i per tant sembla adequat valorar la importància de l'adaptació i la interpretació del Llibre de Daniel dins el context de la comunitat benedictina. En aquest sentit s'ha apuntat en alguna ocasió la referència al comentari del Salm 132 de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí en el que la figura del profeta Daniel és identificada com a símbol de la vida monàstica¹⁸⁸:

«Daniel autem vitam quietam elegit, in caelibatu servire Deo, id est, uxorem non quaerens. Erat vir sanctus, in desiderii coelestibus vitam gerens; tentatus in multis, et inventus aurum obrizum. Quam quietus erat, qui et inter leones securus erat! Ergo in nomine Danielis, qui etiam vir desideriorum est appellatus; sed utique castorum atque sanctorum, significantur servi Dei, de quibus dicitur, Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum»¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vid. Capítol VI. 5.

¹⁸⁸ BURRINI, M. (2000a), p. 72-73.

¹⁸⁹ MIGNE, J. P. (1844), col. 1731-1732. Traducció: MARTÍN PÉREZ, B. (1968), p. 468-469:

«Daniel eligió la vida descansada; en el celibato sirvió a Dios, es decir, no tuvo mujer; era varón santo, entregado en la vida a deseos celestes; fue tentado muchas veces, y encontrado oro acendrado. Cuán aquietado era el que se hallaba segura entre los leones! Luego en el nombre de Daniel, que también fue llamado varón de deseos, pero sin duda castos y santos, se hallaban simbolizados los siervos de Dios, de los cuales se dice: Ved cuán bueno y deleitoso es habitar los hermanos en unión!».

Les representacions del passatge de Daniel a la fossa dels lleons gaudeixen d'una notable difusió dins el panorama de l'escultura del segle XII a Occident, i remet en origen a dues variants textuais: la del Llibre de Daniel, 6, 13-15, moment que Daniel és condemnat a la fossa dels lleons pel rei Dàrius, havent estat denunciat pels Sàtrapes per no renunciar a l'adoració del seu Deu, i la del Llibre de Daniel, 14, 2-42, en que el profeta és abocat a la fossa dels lleons pels Babilonis després d'haver enverinat al seu ídol. En aquest darrer passatge Daniel és assistit pel profeta Habacuc, que per manament de l'Àngel del Senyor li porta una panera d'aliments¹⁹⁰.

En aquesta ocasió la presentació de la narració destaca pel fet que s'hi detecta un seguiment molt evident de la font textual. Per altra banda, cal assenyalar que es tracta de la juxtaposició plàstica (escultòrica), tal i com ja s'ha assenyalat, de dues escenes textuais correlatives. La presentació d'aquesta doble escena és certament rara dins el context de l'escultura contemporània del segle XII, i s'ha citat en alguna ocasió com a referent més immediat a la il·luminació de manuscrits, en concret el passatge del Càstig dels Babilonis de la *Bíblia de Rodes*¹⁹¹ [LÀM. 274] i també la composició anàloga en el *Beatus de Saint Séver*. Així mateix cal afegir també el testimoni de la Bíblia de Santa Maria dei Fiori de Florència (Biblioteca Medicea Laurenziana, edili 125, fol. 259v), datada a principis del segle XII.

Sembla clar que la difusió d'aquesta seqüència historiada dins els programes ornamentals esculpits en els àmbits monàstics, especialment benedictins, adquireix una determinada importància durant el decurs del segle XII¹⁹². En el cas de les obres del Mestre del timpà de Cabestany, a més a més, es pot apreciar que aquesta seqüència queda imbricada dins un programa d'escultura arquitectònica en el que no s'aprecien altres mostres de representació historiada, fet que emfasitza encara en major mesura la dimensió simbòlica de l'escena narrativa.

Disposició

El desenvolupament de la seqüència historiada se disposa de manera que la figura principal del profeta Daniel, actua com a eix central de la narració. Aquest fet es subratlla, a més a més, per les proporcions o cànon d'aquesta figura que és notablement superior al de la resta. D'aquesta manera l'escena de Daniel a la fossa dels lleons que ocupa tres de les quatre cares del capitell s'ordena prenent com a eix central el mateix profeta, i a partir d'aquest punt es desenvolupa a

¹⁹⁰ Cfr. MOURE PENA, T. C. (2006), p. 280; MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1977), p. 173-188. Amb notables referències bibliogràfiques sobre la tradició d'aquestes dues variants de la representació.

¹⁹¹ SAUNIER, F. (2000), p. 183.

¹⁹² Vid. MOURE PENA, T. C. (2006), p. 279-288.

banda i banda la resta de la composició historiada. La preeminència d'aquesta escena es remarca al mateix temps si es valora la proporció que, per contra, pren l'escena del Càstig dels Babilonis, que només utilitza l'espai de la cara ventral del capitell.

En aquest sentit és interessant subratllar les analogies que es poden establir amb la disposició d'algunes narracions historiades del grup de sarcòfags romans cristians més primitius del segle IV que presenten la figura de l'Orant com a eix directriu de la composició¹⁹³. I en aquest punt resulta evident que la composició i disposició de la figura de Daniel denota una clara influència de la mateixa figura de l'Orant, amb les cames flexionades i els braços alçats amunt, de la mateixa manera que la seva mirada¹⁹⁴.

I encara dins l'àmbit dels sarcòfags romans es pot afegir que la disposició a la manera d'un fris historiat que es percep a la imposta d'aquest capitell, ordenada de dreta a esquerra es pot relacionar amb la disposició de certs sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV¹⁹⁵. Així mateix la col·locació general dels animals respon al model de les tapes d'alguns sarcòfags romans dels segles III i IV que presenten escenes de lluites d'animals marins, i que de manera preferent es poden trobar en el grup del Somni d'Endimió (pagans) i de la Història de Jonàs (cristians)¹⁹⁶.

Estil/Tècnica

L'estil i la tècnica que es poden observar en aquesta obra presenten gairebé una absoluta correlació amb les que s'han definit com a particularitats del Mestre del timpà de Cabestany. D'aquesta manera l'exposició detallada de cadascuna de les caracteritzacions de les figures, així mateix com la descripció de la tècnica precisa del trepant que s'aprecia en aquesta ocasió, situen la realització d'aquesta obra en el context més immediat d'aquest taller i, per tant, es pot considerar una obra realitzada en primera persona pel mateix Mestre. En aquest sentit, cal subratllar novament que es tracta d'una obra aïllada dins el conjunt de l'escultura arquitectònica del interior de l'església, això és de la resta de capitells, fet que corrobora que es pugui tractar d'una peça realitzada per un artífex en solitari.

Rostres: S'observa el seguiment de la posició de perfil i tres quarts del rostre, de volumetria triangular, si bé es pot apuntar l'arrodoniment o talla més dolça de la figura de l'Àngel que presenta uns perfils més suaus ^[LÀM. 23].

¹⁹³ Vid. Capítol VII.3.4.

¹⁹⁴ Vid. Capítol VII.3.3.

¹⁹⁵ Vid. Capítol VII.3.4.

¹⁹⁶ Vid. Capítol VII.3.3.

Ulls: En tant que uns dels principals signes distintius de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany s'ha de subratllar l'ús del trepant en la definició de la forma dels ulls, que estan configurats per una gran nineta central, que emergeix per la profunda incisió de dos cops de trepant en la zona dels lacrimals. De la mateixa manera que al timpà Santa Maria de Cabestany s'aprecia la delimitació expressa d'un arc ocular en el que hi apareixen ben definides les parpelles.

Nassos: La morfologia dels nassos de les figures humanes és ben destacada i els narius queden ben definits per dos cops concisos de trepant. Aquest mateix efecte es detecta en els nassos de les bèsties, especialment en els set lleons que formen part de la composició de l'escena historiada del capitell.

Boques: Igualment es pot apreciar en la composició de les boques de les figures humanes el mateix recurs a partir d'una subtil línia recta delimitada a banda i banda per dos cops de trepant.

Pentinats: Els flocs de cabell dels personatges masculins, sobretot els de l'escena de la cara frontal, cauen lliurement sobre el rostre i queden ben delimitats per diferents línies treballades amb cops de trepant. Així mateix la presència del trepant és molt generosa en la definició de les barbes de les figures de Daniel i Habacuc. El model dels pentinats és certament molt proper al de les figures masculines descrites al timpà de Santa Maria de Cabestany.

Mans: Pel que respecta la configuració de mans d'aquestes figures, i en aquest punt cal notar principalment les del profeta Daniel, no s'observa la mateixa exaltació de les proporcions com al timpà de Santa Maria de Cabestany, sinó que presenten unes dimensions adequades al cànon de la figura humana.

Peus: Considerant els de la figura principal de Daniel, s'observa que aquests es disposen en diagonal, i oberts cap a l'exterior, un esquema molt similar al que s'observa en la major part de les figures del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Vestits: Pel que respecta el vestuari, i encara prenent en consideració en primer lloc la figura de Daniel, cal reiterar la presència de models romans de la capa o pal·li que vesteix al profeta i que es recull amb una sivella circular a l'alçada de l'espatlla esquerra ^[LÀM. 24]. En aquest punt, les similituds d'aquesta composició s'han d'establir en relació amb els models presentats per la moda romana, especialment del segle III, que gaudeixen d'una notable representació en el vestuari de les figures masculines dels sarcòfags romans pagans del segle III, i una bona mostra

dels quals es troba concentrada en la col·lecció del Campo Santo de Pisa¹⁹⁷. Però si en algun punt s'ha de valorar la major virtuositat tècnica d'aquest artífex és en la configuració dels vestits i dels plegats, sobretot de la figura de Daniel. En aquests s'observen unes profundes incisions transversals que van adoptant diferents formes, des de rectilínies a corbes conformes amb l'anatomia del cos, i que finalitzen en els seus extrems amb uns notables i prominents cops de trepant ^[LÀM. 24]. Efectivament, és la mateixa aplicació tècnica, i com a conseqüència d'estil, que s'observa en el timpà de Santa Maria de Cabestany –en particular amb els plegats del grup de personatges central–, fet que demostra una mateixa opció pel que fa a l'aplicació d'una determinada tècnica escultòrica, directament relacionada amb l'aprenentatge i coneixement dels sarcòfags romans, sobretot d'un grup molt particular de sarcòfags cristians del segon quart del segle IV¹⁹⁸.

Crineres dels lleons: També com a tret distintiu de l'escultura d'aquest capitell cal incidir en el treball de les crineres d'aquests animals, que presenten una densitat generosa, treballada i delimitada en tot moment per la ininterrompuda presència dels cops de trepant.

Declamació

En aquest cas els elements a partir dels quals l'artífex incideix en la intensitat de la composició es detecten principalment en la figura central de Daniel. En aquest sentit, cal destacar la caracterització d'aquesta figura d'acord amb la "moda" romana del segle III que, com ja s'ha apuntat, es presenta en els sarcòfags romans d'aquesta cronologia, fet que atorga al personatge, i en conseqüència a la mateixa escena, un notable revestiment àulic. Si en la composició historiada que apareix en els primers sarcòfags cristians del segle IV la figura de Daniel, apareix en la major part de les ocasions com a una figura masculina, esvelta i nua –tal i com es presenten contemporàniament altres figures dels sarcòfags romans, sobretot els que ofereixen composicions de caràcter mitològic– i amb els braços alçats, en aquesta ocasió i d'una manera totalment previsible el record romà del nu es substitueix per una vestidura amb una forta caracterització romana.

Per una altra part, el gest que es deriva dels seus dos braços aixecats endalt, es pot establir també en correlació amb el model de la figura de l'Orant que apareix en els sarcòfags romans cristians de principis del segle IV, i que manifesta una actitud absolutament servil¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Vid. Capítol VII.3.5.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Vid. Capítol VII.3.3.

Material

En aquesta obra s'hi adverteix la utilització de dos materials diversos. Mentre que d'una banda, el capitell està realitzat sobre un marbre travertí gris amb vetes, de l'altra la imposta està realitzada sobre un bloc d'ònix. No es tenen més notícies sobre la procedència d'aquests materials, que probablement deuen ser d'origen local.

Fonts textuais

- *Vulgata*: Prophetia Danielis (AT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Monasterium Sancti Antimi, Vallis Starzia - Siena</i>
DIÒCESI	Siena
ESTABLIMENT	Monestir benedictí
PERSONATGES RELACIONATS	Abat Guidone (1153 i 1163); Emperador Frederic I Barbarossa; Arnoldus, arquebisbe de Colònia; Henricus, arquebisbe de Constança; Wibaldus, abat del monestir de Stavelot
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Escultura arquitectònica
COMITENTS	Azzo de Porcari (s. XII)

FORTUNA CRÍTICA	Eduard Junyent, 1962
ANÀLISI	
Composició	• Daniel a la fossa dels lleons - Càstig dels Babilonis
Disposició	• Personatge principal en posició centralitzada i desenvolupament de la seqüència historiada a dreta i esquerra
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització destacada del trepant • Combinació de l'alt i el baix relleu • Efectes de clarobscur
Declamació	• Emfasització àulica de la figura de Daniel amb vestits de clara caracterització romana
MATERIAL	• Marbre travertí i ònix
FONTS	
Fonts textuals	• <i>Vulgata</i> : Prophetia Danielis (AT)
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.3 Columna de la Infància de Jesús

Autor: Mestre del timpà de Cabestany i taller

Cronologia: ca. 1160-1170

Material: Marbre de La Montagnola

Mesures: 71 x 26 (∅ part superior)

Procedència: Església de San Giovanni in Sugana (?)

Localització: San Casciano in Val di Pesa. Museo d'Arte Sacra

VI.3.1 Església de San Giovanni in Sugana

Aquesta columna que presenta el cicle de la Infància de Jesús es conserva des de l'any 1989 al Museo d'Arte Sacra de San Casciano in Val di Pesa, petita localitat situada pocs quilòmetres al sud de la ciutat de Florència. Anteriorment, l'any 1983 havia estat retirada de l'interior de l'església de San Giovanni in Sugana, una petita església parroquial situada a pocs quilòmetres de San Casciano, on es conservava com a una pica d'aigua beneïda sobre un capitell d'estil renaixentista. La datació de la base en la què se sustentava aquesta columna fa pensar que la conversió del seu ús en pica d'aigua pugui datar dels segles XV o XVI.

Tanmateix no es pot establir amb absoluta certesa que sigui aquest l'emplaçament original d'aquesta columna, que l'any 1757 es trobava dins l'oratori de Santa Maria de la Pieve Vecchia, a poca distància de l'església de San Giovanni in Sugana, i on romania encara l'any 1892 quan va ser descrita per Guido Carocci²⁰⁰. Sembla que el trasllat a l'església de San Giovanni s'ha de situar entorn al 1903. No obstant, en algun moment imprecís de la dècada de 1960 –moment en què aquesta obra participa a l'exposició d'art sacre organitzada al Palazzo Strozzi de Florència l'any 1961– va ser dipositada temporalment a l'església de Santo Stefano de Florència. Segons Francine Saunier hauria estat el rector de Santo Stefano que hauria cedit aquesta columna al Museo d'Arte Sacra de San Casciano in Val di Pesa l'any 1989²⁰¹.

En qualsevol cas, les úniques dades disponibles assenyalen l'església de San Giovanni in Sugana i el seu oratori annex de Santa Maria de la Pieve Vecchia com a procedència més probable d'aquesta obra, malgrat que no se'n pugui establir la certesa. Per a alguns autors, la presència d'una columna d'aquestes característiques, identificada en algunes ocasions com a canelobre pasqual, resulta del tot sorprenent en una església parroquial de transcendència poc notable²⁰². En aquest sentit són ben poques les informacions que es tenen sobre l'església de San Giovanni in Sugana. Emanuele Repetti al seu *Dizionario Geografico Fisico Storico della Toscana* assenjala una única notícia en relació a aquesta església, en referència a la butlla de confirmació de les possessions del monestir benedictí de San Miniato al Monte a Florència, atorgada per Luci III l'any 1194, entre les que figura precisament l'església de San Giovanni²⁰³. Afegeix, només, que durant el segle XIII aquesta parròquia va ser matriu de set pobles, Santo Stefano a Gabbiola, San Nicolò a Cipollatico, Santa Maria alla Romola, San Leonardo alla Querciola, San Michelle a Torri, San Pietro a Montepaldi i San Niccolò a Pisignano. Sembla

²⁰⁰ CAROCCI, G. (1892), p. 160.

²⁰¹ SAUNIER, F. (1992), p. 165.

²⁰² BURRINI, M. (2000b), p. 78-80.

²⁰³ REPETTI, E. (1843), p. 240 i 486-486.

interessant valorar aquesta vinculació a la comunitat benedictina de San Miniato, atès que els centres de l'ordre de Sant Benet prenen una especial rellevància en tant que contenidors de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany.

VI.3.2 Columna de la Infància de Jesús

Fortuna crítica

Després de la primera incorporació d'una obra italiana al corpus del Mestre de Cabestany formulada per Eduard Junyent l'any 1962, a propòsit del capitell de Daniel a la fossa dels lleons i altres peces disperses de l'abadia de Sant'Antimo a Castelnuovo dell'Abate, l'any 1969 Léon Pressouyre realitza aquesta nova atribució en "descobrir" aquesta columna esculpida dins l'església de San Giovanni in Sugana²⁰⁴. L'estilització i caracterització de les figures és precisament el fet que porta a aquest autor a vincular aquesta peça a aquest corpus d'obra. Per una altra banda, Francine Saunier l'any 1992 realitza un ampli estudi d'aquesta peça situant la seva execució en el decurs d'un o uns possibles viatges del Mestre de Cabestany a la Toscana, al mateix temps que identifica la seva composició amb la maternitat virginal de Maria²⁰⁵. Més recentment, Marco Burrini ha proposat fixar la seva procedència original dins l'abadia de Sant'Antimo a Castelnuovo dell'Abate, al mateix temps que es decanta per identificar la funcionalitat original de la peça amb la d'un canelobre pasqual²⁰⁶.

Composició

La composició que s'observa en aquesta obra presenta un cicle historiat de la Infància de Jesús [LÀM. 25-26]. L'ordre de les diferents escenes mostra el seguiment d'una disposició narrativa que s'adapta de manera molt original a l'espai del suport, i així les escenes es presenten dos a dos, una en superposició de l'altra. I és d'aquesta manera que es passen a descriure a continuació. D'acord amb l'ordre del cicle narratiu sembla adequat començar la descripció de la cara que normalment es presenta com a revers de la columna, tant en muntatges expositius com en les fotografies publicades, i que està format per les escenes de l'Anunciació a Maria i el Bany de l'Infant.

Anunciació a Maria [LÀM. 27]

En l'espai inferior d'aquesta cara apareix l'escena de l'Anunciació a Maria d'acord amb l'evangeli de Sant Lluç, en el moment que l'arcàngel Sant Gabriel anuncia a Maria la concepció virginal del fill de Déu:

«In mense autem sexto missus est angelus Gabrihel a Deo in civitatem Galilaeae cui nomen Nazareth ad virginem desponsatam viro cui nomen erat Ioseph de domo

²⁰⁴ PRESSOUYRE, L. (1969), p. 30-55. No obstant aquesta obra era ja coneguda per la historiografia de l'art, essent descrita per primera vegada per Guido Carocci l'any 1892, que identifica les escenes representades amb la vida de Sant Joan Baptista i la data en el segle X. Vid. CAROCCI, G. (1892), p. 160. Posteriorment Mario Salmi l'any 1928 la situa en el segle XII i l'acosta a l'òrbita de l'escultor Biduino. Vid. SALMI, M. (1928), p. 60.

²⁰⁵ SAUNIER, F. (1992), p. 170.

²⁰⁶ BURRINI, M. (2000b), p. 78-80.

David et nomen virginis Maria et ingressus angelus ad eam dixit have gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus quae cum vidisset turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio et ait angelus ei ne timeas Maria invenisti enim gratiam apud Deum ecce concipies in utero et paries filium et vocabis nomen eius Iesum hic erit magnus et Filius Altissimi vocabitur et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius et regnabit in domo Iacob in aeternum et regni eius non erit finis dixit autem Maria ad angelum quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco et respondens angelus dixit ei Spiritus Sanctus superveniet in te et virtus Altissimi obumbrabit tibi ideoque et quod nascetur sanctum vocabitur Filius Dei»²⁰⁷

Les dues figures de cos sencer de Maria i l'Àngel queden disposades sobre els llocs dels animals que formen part del ramat dels pastors, de l'escena presentada en la cara oposada. Aquesta particularitat –una figura humana sobre el lloc d'un animal–, que *a priori* es pot considerar expressa, també es manifesta en la composició d'algunes figures del timpà de Santa Maria de Cabestany i, tal i com ja s'ha descrit en l'apartat corresponent, es presta a una lectura en clau al·legòrica en relació a la interpretació del Salm 90:

«Super aspidem et basiliscum ambulabis. Et conculcabis leonem et draconem»²⁰⁸

Bé que el gènere d'animals que apareixen en aquesta ocasió –un caprí sota els peus de Sant Gabriel i probablement un boví sota els peus de Maria– no semblen prestar-se al mateix tipus d'interpretació simbòlica, tampoc sembla del tot casual que l'artífex d'aquesta composició aprofiti aquesta avinentesa compositiva per a situar els personatges sobre els llocs d'aquests animals. Aquesta particularitat ha estat subratllada per alguns autors atesa la seva raresa dins el context de l'escultura de la Toscana de la segona meitat del segle XII, comptant només com a paral·lel més pròxim amb la font baptismal de SS. Giovanni Evangelista i Ermolao a Calci²⁰⁹. No obstant això, i a diferència del testimoni de Calci, en aquest cas no sembla que es pugui vertebrar una lectura en clau al·legòrica entre el tipus d'animals, un moltó i un boví, i les figures de l'Anunciació a Maria. Potser podria tractar-se d'un intent de mimesi o record d'una

²⁰⁷ *Vulgata*, Lc., 1, 26-35.

Traducció: «El sisè mes, Déu envià l'àngel Gabriel en un poble de Galilea anomenat Natxaret, a una noia verge, unida per acord matrimonial amb un home que es deia Josep i era descendent de David. La noia es deia Maria. L'àngel entrà a trobar-la i li digué: -Déu te guard, plena de la gràcia del Senyor! Ell és amb tu. Ella es va torbar en sentir aquestes paraules i pensava per què la saludava així. L'àngel li digué: -No tinguis por, Maria. Déu t'ha concedit la seva gràcia. Tindràs un fill i li posaràs el nom de Jesús. Serà gran i l'anomenaran Fill de l'Altíssim. El Senyor Déu li donarà el tron de David, el seu pare. Regnarà per sempre sobre el poble de Jacob, i el seu regnat no tindrà fi. Maria preguntà a l'àngel: -Com podrà ser això, si jo sóc verge? L'àngel li respongué: -L'Esperit Sant vindrà sobre teu i el poder de l'Altíssim et cobrirà amb la seva ombra; per això el fruit que naixerà serà sant i l'anomenaran Fill de Déu».

²⁰⁸ *Vulgata*, Salm 90.

Traducció: «Va caminar sobre l'aspid i el basilisc. I va trepitjar el lleó i el drac».

²⁰⁹ Ducci, A. (1990), p. 392.

composició ja coneguda, que l'artífex d'aquesta columna hauria volgut emular, aprofitant la disposició de les diferents figures, sense conseqüència però d'una veritable voluntat simbòlica. Tanmateix, a efectes de la composició i la disposició d'aquestes figures no es pot deixar de citar el testimoni del sarcòfag romà cristià de Sant Feliu de Girona en què es pot identificar la figura del Senyor sobre el llom d'un lleó, i que al seu torn també ha estat relacionada per alguns com Manuel Sotomayor autors com a una interpretació del Salm 90²¹⁰.

Bany de l'Infant ^[LÀM. 28]

En l'espai superior de l'escena de l'Anunciació a Maria es presenta el Bany de l'Infant, d'acord amb una interpretació del passatge de l'evangeli apòcrif del *Pseudo Mateu* 13, 3-4, del que també es fa referència al *Protoevangeli de Jaume*, 18-19. Així les dues llevadores que Josep ha anat a cercar per assistir al part de Maria, Salomé i Zelomí –que són les encarregades, així mateix, de la comprovació de la virginitat de Maria– es presenten agenollades a banda i banda d'un basca semicircular a l'interior de la qual s'hi disposa Jesús, amb nimbe crucífer:

«Iam enim dudum Ioseph perrexerat ad quaerendas obstetrices. Qui cum reversus esset ad speluncam, Maria iam infantem genuerat. Et dixit Ioseph ad Mariam: Ego tibi Zelomi et Salomen obstetrices adduxi, quae foris ante speluncam stant et prae splendore nimio huc introire non audent»²¹¹

Malgrat que Salomé i Zelomí s'identifiquen als evangelis apòcrifs com a les llevadores que assisteixen en el moment de la comprovació virginal de Maria, el passatge concret del Bany de l'Infant no es recull per escrit en cap font textual, ni canònica ni apòcrifa. D'aquesta manera, cal entendre que els evangelis apòcrifs no són la font específica a partir de la que es configura aquesta escena dins la iconografia cristiana, sinó la base per a la interpretació i creació de la mateixa. Tal i com assenyala Vincent Juhel és a partir dels segles VII i VIII que es produeixen les primeres associacions dels passatges en les que intervenen Salomé i Zelomí en el moment de la Nativitat en alguns testimonis artístics situats dins la producció de Bizanci²¹². Aquest autor vertebrà l'origen d'aquesta iconografia en una nova fórmula adoptada per part d'artífexs cristians del motiu pagà del bany associat al moment del Naixement, tal i com apareix en alguns sarcòfags romans –on es presenta el naixement d'un infant– o així mateix dins la iconografia del naixement de Dionís. Durant el segle XII és molt significativa la presència

²¹⁰ Vid. Capítol VII.3.6.

²¹¹ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 13, 3-4. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 77. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 221: «Hacia un rato que José se había marchado en busca de comadronas. Mas, cuando llegó a la cueva, ya había alumbrado María al infante. Y dijo a ésta: -Aquí traigo dos parteras: Zelomi y Salomé. Pero se han quedado a la puerta de la cueva, no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda».

²¹² Vid. JUHEL, V. (1991), p. 111-132.

d'aquesta escena a l'escultura italiana, en particular a Sicília i a la Itàlia meridional, i de manera especialment significativa a la Toscana. Una de les primeres ocasions en que s'observa aquesta escena esculpida sobre la pedra és en els brancals de la porta principal de l'església de l'abadia de Nonantola, Emilia Romagna, i també en la nova "programació" dels púlpits esculpits de la Toscana occidental, en primer lloc al de Santa Maria de Pisa realitzat per Guilielmus entre 1158/1159 i 1161/1162²¹³. Durant la segona meitat del segle XII aquesta iconografia sembla difondre's de manera evident dins l'arc mediterrani comprès entre la Provença i Catalunya, i així el seu testimoni es presenta des del claustre de la catedral d'Ais de Provença, a la porta principal de Sant Tròfim d'Arle, al fris esculpit de la catedral de Nimes, al fris de la porta de Santa Maria d'El Voló –obra que s'estableix dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany–, només per citar alguns dels més destacats. Sembla, en qualsevol cas, que aquesta iconografia queda exclosa dels programes de les grans abadies de la Borgonya i el Migdia francès, a Cluny i Moissac, i el seu entorn més immediat²¹⁴. En canvi, apareix amb notable profusió als nous programes escultòrics desenvolupats a les noves catedrals del nord de França, en el tombant dels segles XII i XIII.

Per tant, resulta plausible que la presència d'aquesta escena remeti, versemblantment, al coneixement dels nous models més propers presentats durant la segona meitat del segle XII, probablement del programa historiat del nou púlpit del Mestre Guilielmus per a Santa Maria de Pisa, començat a obrar a partir de l'any 1158/1159²¹⁵.

Anunciació als pastors ^[LÀM. 29]

A l'altra cara de la columna, a la part inferior, es presenta l'escena de l'Anunciació als pastors, d'acord amb l'evangeli de Sant Lluc:

«Et pastores erant in regione eadem vigilantes et custodientes vigilias noctis supra gregem suum et ecce angelus Domini stetit iuxta illos et claritas Dei circumfulsit illos et timuerunt timore magno et dixit illis angelus nolite timere ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo quia natus est vobis hodie salvator qui est Christus Dominus in civitate David et hoc vobis signum invenietis infantem pannis involutum et positum in praesepio et subito facta est cum angelo multitudo

²¹³ Vid. Capítol VIII.3.1.

²¹⁴ JUHEL, V. (1991), p. 121.

²¹⁵ Vid. Capítol VIII.3.1.

militiae caelestis laudantium Deum et dicentium gloria in altissimis Deo et in terra pax in hominibus bonae voluntatis»²¹⁶

L'àngel situat a la dreta s'apareix al pastor, recolzat en un bastó i acompanyat pel seu ramat, anunciant la bona nova del naixement de Jesús. Tanmateix, la identificació d'aquesta escena no resta exempta de certes ambigüitats. En primer lloc, es detecta la presència d'un únic pastor, en el sentit que tant la mateixa font textual com la representació d'aquest mateix passatge en altres composicions del mateix taller –en concret en el fris de Santa Maria d'El Voló–, el número de pastors és sempre plural. En segon lloc, s'ha de notar la particularitat del gest de l'àngel que estira la barba del pastor, particularitat que no passa desapercibuda, sobretot per la seva raresa dins la iconografia pròpia d'aquest passatge. A nivell genèric, aquest detall de l'estirament de la barba s'ha relacionat amb la iconografia dels “tiradors de barbes”, una temàtica que apareix puntualment dins l'escultura dels segles XI i XII –sobretot en capitells–, i també en la il·lustració dels marginals dels manuscrits ^[LÀM. 275]. Tanmateix, els exemples descrits per Zehava Jacoby –que ha tractat i estudiat aquesta iconografia amb profunditat–, què presenten una parella d'homes barbats en posició afrontada que s'estiren mútuament les barbes, no semblen tenir una relació directa amb la aquesta escena. Els tiradors de barbes han estat identificats amb una composició de caràcter més aviat lúdic dins una tradició d'origen persa que a través de l'art musulmà s'hauria conegut a la Península Ibèrica durant el període medieval, i hauria passat a formar part també de la iconografia cristiana, modificant però el seu significat pel d'un propòsit d'exhortació moral²¹⁷. Però en aquesta escena aquest gest s'introdueix directament dins una escena historiada cristiana, que *a priori* sembla exempta de qualsevol implicació moral. Aquesta mateixa acció es torna a repetir en la composició del capitell de la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons situat a l'exterior de la capçalera de l'església de l'abadia de Sant Papol, que forma part també del corpus del Mestre del timpà de Cabestany. A més a més però, una variant d'aquesta mateixa acció es troba en algunes mostres de l'escultura toscana més immediata, i en aquest sentit cal destacar el gest del rei Herodes a l'escena de la Matança dels Innocents del púlpit de Santa Maria de Pisa, i també la figura asseguda en un tron que apareix en el capitell historiat

²¹⁶ *Vulgata*, Lc., 2, 8-14.

Traducció: «A la mateixa contrada hi havia uns pastors que vivien al ras i de nit es rellevaven per guardar el seu ramat. Un àngel del Senyor se'ls va aparèixer i la glòria del Senyor els envoltà de llum. Ells es van espantar molt. Però l'àngel els digué: -No tingueu por. Us anuncio una bona nova que portarà a tot el poble una gran alegria: avui, a la ciutat de David, us ha nascut un salvador, que és el Messies, el Senyor. Això us servirà de senyal: trobareu un infant faixat amb bolquers i posat en una menjadora. I de sobte s'uní a l'àngel un estol dels exèrcits celestials que lloava Déu cantant: -Glòria a Déu a dalt del cel, i a la terra pau als homes que ell estima».

²¹⁷ JACOBY, Z. (1987), p. 65-85.

de l'església parroquial de Mensano. En aquests dos exemples, és el mateix personatge que s'exhorta a ell mateix amb aquest gest declamatiu, estirant-se la pròpia barba.

Podria donar-se el cas que la emfasització de la barba dels personatges en relació amb aquest gest pogués posar-se en relació amb un passatge de la *enarratio* del Salm 132 de Sant Agustí:

«Barba significat fortes; barba significat iuvenes, strenuos, impigros, alacres. Ideo quando tales describimus, Barbatus homo est, dicimus»²¹⁸

Nativitat [LÀM. 30]

I a la part superior d'aquesta cara es presenta l'escena Nativitat, concebuda amb algunes modificacions significatives respecte de les fonts canòniques de l'evangeli de Sant Mateu 1, 18 (també Sant Lluç 2, 6-7):

«Factum est autem cum essent ibi impleti sunt dies ut pareret et peperit filium suum primogenitum et pannis eum involvit et reclinavit eum in praesepio quia non erat eis locus in diversorio»²¹⁹

La figura de Maria es presenta estirada i amb el cos i el cap totalment embolcallats per un mantell de roba amb plecs ondulants, i se situa a la part inferior de l'Infant Jesús, també embolcallat amb una capa de tractament idèntic, i amb nimbe en forma de creu. A la seva esquerra apareixen el bou i l'ase adorant Jesús, tal i com es relata a l'evangeli del *Pseudo Mateu*:

«Tertia autem die nativitatis domini egressa est Maria de spelunca, et ingressa est stabulum et posuit puerum in praesepio, et bos et asinus adoraverunt eum»²²⁰

²¹⁸ MIGNE, J. P. (1844), col. 1733. Traducció: MARTÍN PEREZ, B. (1968), p. 471-472:

«Ved cuán bueno y deleitoso es habitar los hermanos en unión! El que decía: Ved o He aquí, daba a conocer. Nosotros, pues, hermanos, somos los que vemos y bendecimos a Dios, y oramos para decir también: He aquí. Diga también el salmo a qué cosa se asemejan: Como ungüento en la cabeza, que descende a la barba luenga de Aarón, que descende al gorjal de su vestido. ¿Qué era Aarón? Sacerdote. ¿Quién es este sacerdotita sino el único sacerdote que entró en el sancta sanctorum? ¿Quién es este sacerdote sino el que fue víctima y sacerdote; el que, al venir al mundo, no encontró ad apuro que ofrecer y se ofreció a sí mismo? En su Cabeza está el ungüento, porque el Cristo total le constituye con la Iglesia. Pero de la Cabeza bajó el ungüento. Cristo es nuestra cabeza; fue crucificado y sepultado; resucitado, subió al cielo, y vino el Espíritu Santo, enviado por la Cabeza. ¿Adónde? A la barba. La barba simboliza la fortaleza. La barba simboliza a los jóvenes, a los valientes, a los diligentes, a los activos, a los alegres. Por eso, cuando los describimos, decimos que son hombres barbados».

²¹⁹ *Vulgata*, Mt. 1, 18.

Traducció: «Mentre eren allà, se li van complir els dies i va néixer el seu fill primogènit: ella el va faixar amb bolquers i el posà en una menjadora, perquè no havien trobat cap lloc on hostatjar-se».

²²⁰ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 14. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 80. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 225:

«Tres días después de nacer el Señor salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron».

A la part superior dreta se situa l'estel que és descrit per la mateixa font apòcrifa, el *Pseudo Mateu*:

«Sed et stella ingens a vespere usque ad matutinum splendebat super speluncam, cuius magnitudo numquam visa fuerat ab origine mundi. Et prophetae qui fuerant in Ierusalem dicebant hanc stellam indicare nativitatem Christi, qui restauraret promissionem non solum Israel sed et omnium gentium»²²¹

Tanmateix el detall més sorprenent d'aquesta composició és la substitució de la figura de Josep per la de l'Àngel. Efectivament, entre les figures de Maria i l'Infant apareix un Àngel, vestit amb una capa recollida sobre l'espatlla amb una sivella. Aquesta particularitat de la composició obliga a reprendre la narració de la font apòcrifa del *Pseudo Mateu* 13, 2-3, en detriment dels evangelis de Sant Lluç i Sant Mateu, en la que es relata:

«Et cum haec dixisset, iussit angelus stare iumentum, quia tempus advenerat pariendi; et praecepit descendere de animali Mariam et ingredi in speluncam subterraneam, in qua lux non fuit unquam sed semper tenebrae, quia lumen diei penitus non habebat. [...] Et ibi peperit masculum, quem circumdederunt angeli nascentem et natum adoraverunt dicentes: Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Iam enim dudum Ioseph perrexerat ad quaerendas obstetrices. Qui cum reversus esset ad speluncam, Maria iam infantem genuerat»²²²

D'aquesta manera, l'escena sembla situar-se en estreta correlació amb aquesta font apòcrifa que situa a Josep fora de l'escenari de la Nativitat en el moment precís del naixement. Aquesta mateixa variant és la que apareix en el fris de la Infància de Jesús de Santa Maria d'El Voló, en què la figura de Josep es situa d'esquenes a l'escena del Naixement, d'una manera similar a com es presenta en el púlpit de Santa Maria de Pisa, on apareix assegut en un tron d'esquenes a Maria i l'Infant²²³.

²²¹ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 13, 7. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 80. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 224: «Pero, además, había una enorme estrella que expandía sus rayos sobre la gruta desde la mañana hasta la tarde, sin que nunca jamás desde el origen del mundo se hubiera vista un astro de magnitud semejante. Los profetas que había en Jerusalén decían que esta estrella era la señal de que había nacido el mesías, que debía dar cumplimiento a la promesa hecha no sólo a Israel, sino a todos los pueblos».

²²² *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 13, 2-3. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 76-77. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 221-222:

«Y, en diciendo esto, mandó el ángel parar la caballería, porque el tiempo de dar a luz se había echado ya encima. Después mandó a María que bajara de la cabalgadura y se metiera en una cueva subterránea [...] Finalmente, dió a luz un niño, a quien en el momento de nacer rodearon los ángeles y luego adoraron diciendo: -Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad. Hacía un rato que José se había marchado en busca de de comadronas. Mas, cuando llegó a la cueva, ya había alumbrado María al infante».

²²³ Vid. Capítol VIII.3.1.

Disposició

Si bé en determinades ocasions s'ha identificat la disposició d'aquestes escenes en un sentit helicoide o espiral, no sembla que sigui aquesta precisament la disposició lògica d'aquesta composició²²⁴. Efectivament una lectura en sentit helicoïdal incorre en una lectura no cronològica de la successió de les escenes, anteposant, per exemple, el moment de l'Anunciació als pastors al de l'Anunciació a Maria. Altrament s'ha indicat la possibilitat de que l'artífex de la composició donés preeminència a les escenes que es situen a la part superior de la columna, la Nativitat i el Bany de l'Infant, a efectes de donar una millor visualització de les mateixes des d'un punt de vista o angle visual inferior²²⁵.

La proposta que es planteja en aquesta ocasió és una lectura ordenada en sentit cronològic a partir, però, de la distinció de dos grups: l'Anunciació dels pastors i la Nativitat, per una banda, i l'Anunciació a Maria i el Bany de l'Infant, per l'altra. Aquestes dues divisions respecten un ordre cronològic en sentit ascendent i, a més a més, es complementen perfectament pel que fa referència al contingut narratiu i simbòlic d'aquest cicle. En la tria d'aquesta ordenació sobreposada de les escenes no es pot deixar de tenir en compte la disposició que ofereixen un grup molt concret de sarcòfags romans cristians de doble registre, datats al segon quart del segle IV, i essent el més paradigmàtic el sarcòfag *Dogmatico* conservat als Musei Vaticani de Roma²²⁶. D'altra banda, aquesta mateixa disposició en ordre vertical s'adverteix en la composició i disposició d'alguns relleus que formen part del púlpit de Santa Maria de Pisa executat pel Mestre Guilielmus entre els anys 1158/1159 i 1161/1162 i també en els fragments del púlpit de la catedral de San Zeno de Pistoia, atribuïts a l'entorn d'aquest mateix mestre²²⁷.

En el cas d'acceptar la identificació d'aquesta columna com a un canelobre pasqual, els paral·lels respecte de la disposició de les escenes es poden ampliar encara fins al testimoni d'alguns canelobres de pedra esculpits, realitzats durant el decurs de la segona meitat del segle XII. En aquest sentit, una de les referències més significatives, salvant la diferència de les proporcions de l'obra, és al canelobre de San Paolo fuori le Mura de Roma, realitzat per Nicola d'Angelo i Pietro Vassalletto entre els anys 1190 i 1200, aproximadament, en què es pot observar un disposició sobreposada de les escenes^[LÀM. 282-283]. Tal i com ja han indicat alguns autors la morfologia de la mateixa columna sembla establir-se en una relació molt estreta amb el model de canelobres o ciris pasquals utilitzats durant la litúrgia de la vetlla de la celebració

²²⁴ BURRINI, M. (2000b), p. 76.

²²⁵ MILONE, A. (2008). D'aquesta manera aquest autor es mostra contrari a la "successió cronològica neutra" de la composició.

²²⁶ Vid. Capítol VII.3.4.

²²⁷ Vid. Capítol VIII.3.3.

de la Pasqua²²⁸, i concretament s'ha d'assenyalar el testimoni que es presenta en la il·luminació de l'Exultet número 2 de Santa Maria de Pisa, datat aproximadament en la primera meitat del segle XII²²⁹. Entre les diferents escenes historiades que apareixen en aquesta obra on es pot identificar la presència del ciri pasqual en forma de conoidal invertida, potser aquelles en què el ciri és sostingut pel diaca sobre l'ambó o púlpit són segurament les més significatives a l'hora de valorar la proximitat del model amb aquesta columna de San Giovanni in Sugana i així mateix la seva possible i probable disposició original ^[LÀM. 276]. Efectivament les afinitats formals entre les dues peces permeten de mantenir la identificació d'aquesta obra amb un canelobre o ciri pasqual, al mateix temps que s'estableix una relació bastant acotada entre l'obra i el presumpte model que si bé no compta amb una cronologia precisa, sí que s'ha de situar com a una referència proporcionada per l'entorn de Santa Maria de Pisa durant la primera meitat del segle XII²³⁰. Aquest element de relació tipològic apunta, una vegada més, un nexa d'enllaç de la formació del Mestre del timpà de Cabestany amb el context de la catedral de Pisa.

Estil/Tècnica

Malgrat les importants concomitàncies d'estil que es continuen resseguint en aquesta obra en relació al Mestre del timpà de Cabestany, s'ha d'assenyalar que el tractament tècnic d'aquesta columna ofereix un resultat menys reeixit, sobretot pel que fa referència a l'ús del trepant. Es podria afirmar que es continua observant el seguiment de la mateixa pauta que ofereix, però, una resolució escultòrica, en general, menys acurada.

Rostres: Els rostres de les figures humanes presenten un tractament volumètric triangular i una disposició de perfil i tres quarts. Les orelles dels personatges masculins es situen també a un nivell molt elevat del rostre ^[LÀM. 31-32].

Ulls: Tant les figures humanes com animals presenten una forma ametllada amb un glòbul ocular prominent destacat pels dos cops de trepant que es disposen a la zona dels lacrimals.

Boques: Sobretot les de les figures humanes queden configurades per una subtil línia recta, rematada a cada extrem per un cop de trepant.

Nassos: Són de volum destacat i es matisen per dos cops de trepant concisos a la zona dels narius.

²²⁸ BURRINI, M. (2000b), p. 78-80.

²²⁹ CALDERONI MASETTI, A. R., FONSECA, C. D. i CAVALLO, G. (1989), p. 113-117.

²³⁰ Efectivament la realització d'aquest manuscrit es vincula directament amb la producció del sud de la península itàlica, la Puglia i el Benevento, i directament relacionada i/o influenciada pels grans centres com Montecassino. Vid. CALDERONI MASETTI, A. R., FONSECA, C. D. i CAVALLO, G. (1989), p. 118-119.

Pentinats: Els pentinats visibles són els de les figures masculines, que presenten uns flocs de cabells curts delimitats per franges ondulants, realitzades mitjançant el cisell. En aquesta zona no s'hi observa l'ús del trepant. Pel que fa referència a les barbes, en concret de la figura de Sant Josep, amb prou feines s'hi detecten els cops de trepant que normalment caracteritzen el treball d'aquesta part del rostre. Els models resulten similars als que es detecten en les figures masculines del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Mans: El tractament de les mans no presenta l'aplicació d'un cànon notablement exagerat en la major part dels personatges, amb l'excepció, però, de les figures de l'Arcàngel Sant Gabriel i de Maria de l'escena de l'Anunciació a Maria. Es pot observar l'aplicació precisa de cops de trepant en l'espai de les falanges dels dits en la major part de les figures.

Peus: A diferència de la disposició més característica dels peus en diagonal oberta vers l'exterior, l'orientació dels peus de la major part de les figures respon a una presentació de perfil, en la direcció vers la que es dirigeixen els personatges.

Vestits: Pel que fa referència als detalls de les vestidures dels personatges es noten certes coincidències amb les figures que es presenten al timpà de Santa Maria de Cabestany: un model amb una banda triangular a la part baixa dels vestits, format per la caiguda de la capa superior, es mostra com a un element de coincidència que fa pensar en la presència d'un model comú ^[LÀM. 33]. A part, s'observa a la figura de l'àngel de l'escena de la Nativitat una indumentària pròpia de la moda romana del segle III, que de la mateixa manera que s'ha observat en el capitell de Sant'Antimo remet a la moda presentada en un grup de sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III²³¹. També cal destacar els plegats en forma de U que mostren els embolcalls de les figures de Maria i Jesús a l'escena de la Nativitat, i que de manera particular recorden el tractament d'alguns teixits de les composicions del Mestre Guilielmus al púlpit de Santa Maria de Pisa, i algunes obres que es relacionen amb aquesta mateixa obra durant el tercer quart del segle XII, per exemple en l'escena del Sant Sopar del púlpit de la catedral de Volterra²³². Tanmateix, en aquesta ocasió no es detecta el detall particular del trepà en la realització dels vestits i els plegats, que s'ha identificat com a distintiu de la mà del Mestre del timpà de Cabestany, i aquest es ún dels motius pels quals aquesta obra és considerada com a resultat d'una intervenció més àmplia del taller.

Tocats femenins: Pel que fa referència als tocats de la figura de Maria, s'observa una correspondència absoluta amb el model que es presenta en el timpà de Santa Maria de Cabestany. El rostre de la figura queda totalment embolcallat per una capa que deixa només

²³¹ Vid. Capítol VII.3.5.

²³² Vid. Capítol VIII.3.6.

visible la part frontal del rostre, i que està treballat amb un detall i preciosisme notable ^[LÀM. 34]. En particular es detecta una estreta correlació entre el tocat i el pectoral de la figura de Maria en l'escena de la Nativitat i la de l'escena de l'Assumpció corporal de Maria del timpà de Santa Maria de Cabestany, notant en particular el delicat preciosisme amb què es treballa la zona de la front. A diferència d'aquest el que es presenta en les figures de Salomé i Zelomi mostra una variant de capa amb una sèrie de plegats verticals a la part frontal, que fa pensar altrament en alguns models de l'escultura contemporània que es concentra a la Emilia Romagna, essent el referent més directe el dels personatges femenins que compareixen en els brancals de la porta principal de l'església de l'abadia de Nonántola ^[LÀM. 281]. En aquest mateix sentit, cal notar el caputxó de la figura masculina del Pastor, que igualment es pot relacionar amb alguns models masculins de l'escultura present a Nonantola. Aquests elements foranis al context més immediat de la formació del Mestre del timpà de Cabestany denoten la participació i/o aprenentatge d'uns models aliens. Aquest i alguns dels detalls que s'acaben de determinar en l'aspecte de la tècnica confirmen la presència almenys d'un deixeble o col·laborador del Mestre del timpà de Cabestany en la realització d'aquesta columna.

Declamació

Com a elements destacables cal fer referència a la disposició de determinades figures sobre el llom d'animals que es situen a la part inferior, reproduint un esquema molt similar al que s'ha descrit en el timpà de Santa Maria de Cabestany. No obstant, en aquest cas no sembla existir una correlació simbòlica o al·legòrica concreta entre els personatges i la significació dels animals, fet que sembla indicar la realització d'una mimesi purament formal o esquemàtica d'un model compositiu ja conegut.

Per una altra banda, es pot assenyalar, de la mateixa manera que al capitell de Sant'Antimo, la caracterització àulica d'alguns dels personatges, en aquest cas la figura de l'Àngel que està present, en detriment de Sant Josep, en el moment de la Nativitat. D'una manera molt similar a la figura del profeta Daniel del capitell de Sant'Antimo, el model del vestit d'aquesta figura es distingeix per una capa colgada sobre les espatlles i sostinguda per una fívula o civella que es situa sobre l'espatlla dreta del personatge.

Finalment es pot apreciar que en aquesta ocasió sí que s'observa la exageració de les proporcions de les mans d'alguns dels personatges, tal i com s'ha subratllat en primer lloc al timpà de Santa Maria de Cabestany: no és un recurs que es pugui resseguir a totes les figures, sinó que sembla reservat per aquelles en què el gest de les mans constitueix *per se* un element

que corrobora la intensitat de l'escena, així Maria amb un gest d'humilitat i servitud en el moment de l'Anunciació, en que les mans constitueixen un element altament expressiu.

Material

Les anàlisis petrogràfiques realitzades en aquesta obra determinen que el marbre utilitzat procedeix de les pedreres de La Montagnola, situades a prop de Siena²³³. D'acord amb aquesta identificació s'ha proposat en alguna ocasió la hipotètica procedència d'aquesta obra de l'abadia de Sant'Antimo, on es localitza l'altre focus d'obra atribuït al Mestre del timpà de Cabestany dins els territoris de la Toscana²³⁴. Sense que la ubicació d'aquesta pedrera hagi de significar necessàriament que la localització primigènia d'aquesta columna hagi de ser més propera als territoris de Siena, i en particular a Sant'Antimo, sí que es pot prendre com a testimoni de que la seva realització es relaciona amb un artífex que d'una manera o altra tingué accés directe al material d'aquest font d'extracció.

Fonts textuals

- *Vulgata: Evangelium secundum Lucam* (NT)
- *Pseudo-Matthaei Evangelium*

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- Exultet número 2 de Santa Maria de Pisa (ca. 1100-1150)
- Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)
- Composicions historiades de l'abadia de Nonántola (ca. 1100-1150)

²³³ BURRINI, M. (2000b), p. 74.

²³⁴ *Ibíd.*, p. 79-80; GANDOLFO, F.C. (2006), p. 429-434.

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>San Giovanni in Sugana</i> - Florència
DIÒCESI	Florència
ESTABLIMENT	Església parroquial
PERSONATGES RELACIONATS	Comunitat benedictina de San Miniato al Monte (Florència)
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Mobiliari litúrgic
COMITENT	Desconegut

FORTUNA CRÍTICA	Léon Pressouyre, 1962
ANÀLISI	
Composició	<ul style="list-style-type: none"> • Infància de Jesús: Anunciació a Maria - Bany de l'Infant - Anunciació als pastors - Nativitat
Disposició	<ul style="list-style-type: none"> • Doble registre sobreposat
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització del trepant • Combinació de l'alt i el baix relleu
Declamació	<ul style="list-style-type: none"> • Mans de dimensions desproporcionades • Lectura al·legòrica d'algunes figures animals • Emfasització àulica de la figura de l'Àngel amb vestits de clara caracterització romana
MATERIAL	Marbre de La Montagnola (Siena)
FONTS	
Fonts textuais	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vulgata</i>: Evangelium secundum Lucam (NT) • <i>Pseudo-Matthaei Evangelium</i>
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350) • Exultet número 2 de Santa Maria de Pisa (ca. 1100-1150) • Composicions historiades de l'abadia de Nonántola (ca. 1100-1150) • Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)

VI.4 Escultura arquitectònica de l'exterior de la capçalera

VI.4.2.1 Capitell de Primera condemna de Daniel a la fossa dels lleons

VI.4.2.2 Capitell de Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons

VI.4.2.3 Capitell corinti amb caps zoomòrfics

VI.4.2.4 Capitell amb figures de lleons als angles

VI.4.2.5 Permòdols esculpits amb motius antropomòrfics i zoomòrfics

Autor: Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1170-1180

Material: Gres local de tonalitat grisa

Localització: Sant Papol. Abadia de Sant Papol

VI.4.1 Abadia de Sant Papol

L'abadia de Sant Papol, situada en l'antiga població fortificada de Sant Papol a prop de Castalnaudary, troba els seus orígens en la commemoració del lloc on va ser decapitat el màrtir Papol deixeble de Sant Serní, el primer bisbe de Tolosa. En aquest lloc es va erigir una capella «quæ sic mansit per multa tempora sub baptismali cura»²³⁵. És probable que la institució de la comunitat benedictina es produís durant el regnat de Pipí el Breu i que l'establiment d'una nova edificació tingués lloc en el tombant del segle IX, en època de l'emperador Carlemany. Durant el segle X aquest monestir va dependre de l'abadia benedictina de Sant Víctor de Marsella²³⁶, mentre que al segle XII figurava entre els dominis de l'abadia benedictina de Santa Maria d'Alet, al comtat de Rasès, tal i com consta en la butlla del papa Calixte II atorgada l'any 1119²³⁷ i, així mateix, en una altra del 1123²³⁸. Sembla que aquesta subjecció era encara vigent l'any 1163, data d'una nova butlla de confirmació de les possessions de l'abadia emesa per Alexandre III en què es llegeix «monasterium S. Pabuli cum appendiciis suis»²³⁹.

Són molt poques les referències documentals del segle XII que es conserven en relació a aquesta abadia, moment en què es dugué a terme amb tota seguretat la renovació de l'església. Només queda el testimoni de l'abat Olic documentat durant la segona meitat del segle XII, i es conserva la seva làpida funerària a la galeria nord del claustre: XVIII OBIIT DOMNUS REVERENDUS ABBAS OLRICUS²⁴⁰. Més endavant, a principis del segle XIII, cal subratllar la presència de l'abat Guillem II, documentat l'any 1205, del que cal destacar la seva participació activa en alguns dels episodis de la Croada Albigesa²⁴¹.

Per una altra banda, aquesta abadia es localitza en un punt important de la Via Tolosana, que durant el segle XII va ser l'arteria meridional més important de pelegrinatge a Santiago de Compostela. Aquest camí és precisament el que actua com a enllaç amb el flux de peregrins arribats des de la península italiana, i així queda palès, encara que sigui en documentació més tardana del segle XIV, que Castalnaudary figurava dins els itineraris italians com a un dels punts d'aquest camí²⁴².

De l'església del segle XII es conserva només la part de la capçalera, mentre que la resta de l'edifici actual respon a diverses modificacions i afegits posteriors realitzats entre els segles XIV

²³⁵ *Gallia christiana* (1728-1785), XIII, col. 299.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ MIGNE, J. P. (1893), col. 1102B.

²³⁸ FÉDIÉ, L. (1880), p. 12.

²³⁹ MIGNE, J. P. (1855), col. 0141C. Vid. Capítol XI, Doc. 6.

²⁴⁰ *Gallia christiana* (1728-1785), XIII, col. 299.

²⁴¹ BOUSQUET, J. (1973), p. 438.

²⁴² Vid. MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, A. (1967), p. 484-511.

i XVII. El programa arquitectònic i ornamental de l'exterior –on es localitza l'escultura arquitectònica que és objecte d'aquesta recerca– presenta unes particularitats poc comunes dins el context més immediat de l'arquitectura llenguadociana²⁴³. Es tracta, efectivament, d'una capçalera formada per un absis principal de factura semicircular i de notable profunditat, que en origen s'acompanyava de dos absis laterals també semicirculars de dimensions més reduïdes, dels que només es conserva l'esquerre ^[LÀM. 35]. En la configuració de l'absis principal destaca, sens dubte, la disposició radial d'una columnata de doble nivell, formada per la superposició d'una pilastra i una columna, que origina uns espais verticals en els que es disposen les finestres allargades de doble arc de mig punt en degradació ^[LÀM. 36]. Cadascuna de les columnes sosté un capitell esculpit amb temàtica historiada, figurada o vegetal, i l'espai intermedi està decorat per permòdols, en la major part dels casos figurats amb motius antropomòrfics i zoomòrfics. A la cornisa superior s'hi pot distingir una motllura ornamental amb motiu helicoidal. A l'absis lateral s'hi nota una configuració diversa i no s'hi observa la disposició de la columnata que s'acaba de descriure, però sí que hi apareixen igualment una sèrie de permòdols que sustenten la cornisa superior, que en aquest cas presenta un motiu ornamental de perlejat. El mur de l'absis és pràcticament cec i tant sols hi apareix, a la part central, una petita obertura en forma d'espitllera.

La solució ornamental que presideix l'espai exterior del absis principal s'ha de situar en relació a un conjunt reduït d'edificis, en els que la configuració d'un doble nivell de columnes s'ha relacionat normalment amb la superposició d'ordres de l'arquitectura romana. En aquest punt, el referent més directe és el de l'exterior de la capçalera de l'abadia benedictina de Santa Maria d'Alet –a la que Sant Papol resta subjecte encara a principis de la segona meitat del segle XII–, on s'observa la disposició d'un absis poligonal amb l'aplicació d'una superposició de pilastra i columna. La presència d'aquesta solució ornamental a Alet ha estat retinguda en paral·lel a aquella que es presenta a l'exterior de l'absis de Sant Serní de Tolosa, i també amb la de l'interior de l'església del monestir de Sant Pere de Rodès²⁴⁴. En qualsevol cas, la presència d'aquesta solució arquitectònica a Santa Maria d'Alet ^[LÀM. 288] –construcció en la que d'altra banda s'hi aprecia una acusada presència d'un repertori ornamental extret de l'arquitectura clàssica romana– no hauria de deixar-se d'establir en correlació amb els models que de manera paral·lela es presenten a l'escola arquitectònica de la Provença, concretament els tallers que treballen a l'interior de l'església de Sant Tròfim d'Arle i a Saint-Paul-Trois-

²⁴³ Vid. POISSON, O. (2000c), p. 58.

²⁴⁴ BONNERY, A. (1993b), p. 86-87.

Châteaux, dels que normalment es considera una cronologia entorn al segon quart del segle XII²⁴⁵.

I en aquest punt, s'ha de subratllar que aquest model és el mateix què es dóna a l'església de l'abadia de Sant'Antimo, a la Toscana, tant en l'ornamentació de l'exterior de la capçalera, als murs perimetrals de l'exterior de l'edifici, i al primer tram de l'interior de la nau principal, si bé en les dues darreres només s'aprecia l'inici d'aquest programa què resta interromput o inacabat. Efectivament, les interrelacions que s'estableixen entre les solucions arquitectòniques i ornamentals de les esglésies de Sant'Antimo i Sant Papol es poden resseguir des de la projecció d'una capçalera presidida per un absis principal de notable profunditat –si bé cal notar que a Sant'Antimo s'hi disposen capelles radials i a Sant Papol absis laterals–, a la composició d'una ornamentació arquitectònica de doble ordre amb capitells i permòdols esculpits, fins als particulars dels motius ornamentals que presenten les cornises superiors, helicoïdals i de perlejat. La coincidència d'aquests models arquitectònics i ornamentals en aquestes dues esglésies benedictines, a més a més del fet que en aquests dos emplaçaments s'hi localitzi obra atribuïda al taller del Mestre del timpà de Cabestany, permet pensar que probablement existeix una relació o lligam directe entre aquests monestirs, que al mateix temps podria revelar la manera en que es va produir el contacte o desplaçament del taller d'escultura del Mestre del timpà de Cabestany entre la Toscana i el Llenguadoc.

Malgrat que l'ornamentació arquitectònica de la capçalera de Sant Papol s'ha estudiat normalment de manera conjunta com a obra d'un únic taller, en aquesta ocasió es considera com a resultat de la intervenció de diversos tallers, i es té en consideració a efectes d'aquesta recerca l'escultura d'aquelles obres que es poden relacionar de manera directa amb el taller del Mestre del timpà de Cabestany. De la mateixa manera que a Sant'Antimo, en aquesta ocasió l'obra atribuïda al Mestre del timpà de Cabestany s'ha de situar dins l'activitat conjunta d'un o uns altres tallers que participen en la construcció i ornamentació arquitectònica de l'edifici, i per tant la seva obra s'ha de considerar dins el marc de la presència i actuació simultània de diversos tallers.

²⁴⁵ Per la caracterització i cronologies dels tallers provençals actius en la construcció de l'església de Sant Trôfim d'Arle, es tenen en consideració sobretot els diferents estudis realitzats per Andreas Hartmann-Virnich. Vid. HARTMANN-VIRNICH, A. (1996), p. 267-269 i HARTMANN-VIRNICH, A. (2000), p. 45-49.

VI.4.2 Escultura arquitectònica de l'exterior de la capçalera

Fortuna crítica

L'ornamentació escultòrica que se situa a l'exterior de la capçalera de l'església de Sant Papol és observada per primera vegada en relació al Mestre de Cabestany per Marcel Durliat l'any 1952, moment en què de manera molt genèrica situa aquesta escultura en el seu entorn més proper²⁴⁶. Tanmateix, en el seu estudi de l'any 1973 el mateix autor atribueix directament aquest conjunt escultòric al Mestre de Cabestany, i el situa juntament amb el timpà de Santa Maria de Cabestany, el capitell de Sant'Antimo i el sarcòfag de Sant Hilari d'Aude dins el seu període de maduresa²⁴⁷. De manera paral·lela Jacques Bousquet estableix les relacions iconogràfiques entre aquests capitells i el de Daniel a la fossa dels lleons de l'abadia de Sant'Antimo a Castelnuovo dell'Abate²⁴⁸. Un dels primers estudis més detallats és el de Jean Nougaret que al mateix temps acosta la particularitat iconogràfica del "tirador de barba" que apareix en un d'aquests capitells i a la columna procedent de San Giovanni in Sugana, conservada al Museo d'Arte Sacra de San Casciano in Val di Pesa²⁴⁹.

Composició

En l'escultura dels capitells i permòdols que es presenten en l'exterior de la capçalera de l'església no sembla distingir-s'hi un programa historiat o figurat unitari, a excepció dels dos capitells que es descriuen en primer lloc, VI.4.2.1 i VI.4.2.2, en què s'observa un programa particular basat en les dues condemnes de Daniel a la fossa dels lleons, la segona desenvolupada d'una manera molt semblant al capitell de l'abadia benedictina de Sant'Antimo. La resta de capitells i permòdols formen part d'un programa decoratiu, figurat i vegetal, en el què s'hi poden diferenciar la presència de diversos models i repertoris ornamentals.

VI.4.2.1 Capitell de la Primera condemna de Daniel a la fossa dels lleons ^[LÀM. 37]

Aquest capitell, situat a l'espai central de l'absis s'hi desenvolupa l'episodi del llibre de Daniel, 6, 13-25 que narra la primera de les condemnes que el rei Dàrius imposa a Daniel:

«Tunc rex praecepit, et adduxerunt Danielelem et miserunt eum in lacum leonum.
Dixitque rex Danieli: -Deus tuus, quem colis semper, ipse liberet te. Allatusque est lapis unus et positus est super os laci; quem obsignavit rex anulo suo et anulo

²⁴⁶ DURLIAT, M. (1952), p. 192.

²⁴⁷ DURLIAT, M. (1973a), p. 127.

²⁴⁸ BOUSQUET, J. (1973), p. 452.

²⁴⁹ NOUGARET, J. (1985), p. 360.

optimatum suorum, ne quid fieret contra Danielelem. Et abiit rex in domum suam et dormivit incenatus, cibique non sunt illati coram eo; insuper et somnus recessit ab eo. Tunc rex primo diluculo consurgens festinus ad lacum leonum perrexit; appropinquansque lacui Danielelem voce lacrimabili inclamavit et affatus est Danielelem: -Daniel, serve Dei viventis, Deus tuus, cui tu servis semper, putasne valuit liberare te a leonibus?. Et Daniel regi respondens ait: -Rex, in aeternum vive! Deus meus misit angelum suum et conclusit ora leonum, et non nocuerunt mihi, quia coram eo iustitia inventa est in me; sed et coram te, rex, delictum non feci. Tunc rex vehementer gavisus est super eo et Danielelem praecepit educi de lacu; eductusque est Daniel de lacu, et nulla laesio inventa est in eo, quia credidit Deo suo. Dixit autem rex, et adducti sunt viri illi, qui accusaverant Danielelem, et in lacum leonum missi sunt, ipsi et filii eorum et uxores eorum, et non pervenerunt usque ad pavimentum laci, donec potirentur eis leones, et omnia ossa eorum comminuerunt»²⁵⁰

Si fins aquest moment aquesta escena havia estat identificada només amb la del Càstig dels Babilonis, en seguiment del que versa la segona de les condemnes de Daniel, s'ha de matisar i identificar pertinentment com a la Primera condemna. En primer lloc, cal destacar la presència dels set lleons, entorn a la figura del profeta, representats de manera desigual, alguns de cos sencer mentre d'altres se'n pot distingir només el cap. Però existeixen dos detalls que certifiquen aquesta identificació. En primer lloc, el personatge que es situa en horitzontal a la part superior i que estira el braç envers Daniel, acció identificada amb el moment que el rei Dàrius mana que s'alliberi el profeta de la fossa. I en segon lloc, la figura femenina devorada per un lleó que es situa en el lateral esquerre del capitell en la part superior d'un motiu ornamental format per fulles de palmeta, i que de manera versemblant es correspon amb el detall esgrimit pel Llibre de Daniel, quan menciona que juntament amb els homes que condemnaren Daniel, també s'aboquen a la fossa a les seves dones i fills. Efectivament, d'aquesta manera, no tan sols s'identifica la representació de l'escena de la Primera condemna

²⁵⁰ *Vulgata*, Dn. 6, 17-25.

Traducció: «Finalment el rei va ordenar que portessin Daniel i el tiressin a la fossa dels lleons. El rei li va dir: -El Déu que tu adores cada dia, et salvarà. Després van dur una pedra per tancar la boca d'aquella fossa; el rei la va segellar amb el seu anell i amb l'anell dels seus magnats, perquè ningú no pogués fer res a favor de Daniel. El rei va tornar al palau, va passar la nit en dejú, no es féu portar les concubines i no pogué dormir. A trenc d'alba es va llevar i se'n anà de pressa a la fossa dels lleons. Quan era a la vora, va cridar Daniel i li preguntà amb veu adolorida: -Daniel, servent del Déu viu, ¿el Déu que tu adores cada dia t'ha pogut salvar dels lleons? Llavors Daniel va parlar al rei. Li va dir: -Que el rei visqui per sempre! El meu Déu ha enviat el seu àngel a cloure la gola dels lleons i no m'han fet cap mal. Ell sap que sóc innocent i que no he comès res de mal contra tu, oh rei. El rei se'n va alegrar molt i ordenà que traguessin Daniel de la fossa. El van treure i no li van trobar ni una sola ferida, perquè havia confiat en el seu Déu. Després el rei va ordenar que portessin aquells homes que havien acusat Daniel i els tiressin a la fossa dels lleons amb els seus fills i les seves dones. Encara no havien tocat a terra, que els lleons els van clavar les urpes i trituraren tots els seus ossos».

de Daniel i el seu alliberament, sinó al mateix temps el càstig dels sàtrapes que havien induït al rei a procedir d'aquesta manera, tal i com es veu reflectit en els personatges masculins situats a la cara frontal, un a cada banda del profeta, i la dona que s'acaba de descriure al lateral esquerra.

VI.4.2.2 Capítell de la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons ^[LÀM. 38]

El segon capítell historiat que mostra la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons es situa també a la part central de l'absis, a la dreta del que s'acaba de descriure. La composició s'articula d'acord amb el passatge del Llibre de Daniel, 14, 29-42:

«Vidit ergo rex quod irruerent in eum vehementer et, necessitate compulsus, tradidit eis Danielelem. Qui miserunt eum in lacum leonum, et erat ibi diebus sex. Porro in lacu erant septem leones, et dabantur eis cotidie duo corpora et duae oves; et tunc non data sunt eis, ut devorarent Danielelem. Erat autem Abacuc propheta in Iudaea et ipse coxerat pulmentum et intriverat panes in alveolo et ibat in campum, ut ferret messoribus. Dixitque angelus Domini ad Abacuc: -Fer prandium, quod habes, in Babylonem Danieli, qui est in lacu leonum. Et dixit Abacuc: -Domine, Babylonem non vidi et lacum nescio. Et apprehendit eum angelus Domini in vertice eius et portavit eum capillo capitis sui posuitque eum in Babylone supra lacum in impetu spiritus sui. Et clamavit Abacuc dicens: -Daniel, Daniel, tolle prandium, quod misit tibi Deus. Et ait Daniel: -Recordatus es enim mei, Deus, et non dereliquisti diligentes te. Surgensque Daniel comedit. Porro angelus Dei restituit Abacuc confestim in loco suo. Venit ergo rex die septima, ut lugeret Danielelem; et venit ad lacum et introscepit, et ecce Daniel sedens. Et exclamavit rex voce magna dicens: -Magnus es, Domine, Deus Danielis, et non est alius praeter te. Porro illos, qui perditionis eius causa fuerant, intromisit in lacum; et devorati sunt in momento coram eo»²⁵¹

²⁵¹ *Vulgata*, Dn. 14, 29-42.

Traducció: «El rei, davant aquelles amenaces tan violentes, es va veure forçat a lliurar-los Daniel. Els babilonis el van tirar a la fossa dels lleons, on es va estar sis dies. A la fossa hi havia set lleons. Cada dia els tiraven dos cossos humans i dues ovelles. Però aquesta vegada no els van tirar res, perquè devoressin Daniel. A Judea hi vivia el profeta Habacuc. El profeta havia preparat un bullit i havia engrunat pa en una cassola; ara se n'anava al camp a dur-ho als segadors. 34 Però l'àngel del Senyor li va dir: -Porta aquest menjar a Daniel, que és a Babilònia, a la fossa dels lleons. Habacuc li respongué: -Senyor, mai no he estat a Babilònia ni sé on és la fossa. L'àngel del Senyor l'agafà pels cabells, amb la força del seu alè el va traslladar a Babilònia i el va deixar damunt la fossa dels lleons. Habacuc va cridar: -Daniel, Daniel! Pren el menjar que Déu t'envia. Daniel va exclamar: -T'has recordat de mi, Déu meu! Tu no abandones els qui t'estimen. Daniel va aixecar-se i va menjar. Mentrestant, l'àngel de Déu, en un moment, retornà Habacuc al seu país. Al cap de set dies, el rei vingué a plorar Daniel. Arribat a la fossa, va mirar a dins i veié Daniel assegut. Llavors el rei va exclamar amb totes les forces: -Ets gran, Senyor, Déu de Daniel! No n'hi ha cap fora de tu! El rei va fer treure Daniel de la fossa i manà que hi tressin els qui s'havien proposat de fer-lo morir. Els lleons els van devorar a l'instant en presència del rei».

La figura del profeta apareix centrada a la cara principal i es dirigeix vers la dreta on hi ha Habacuc, arribat a la fossa on es troba Daniel per intercessió de l'àngel –figura que es conserva en estat fragmentari. Al voltant d'aquests personatges s'hi presenten els set lleons –només es conserven senceres les figures de sis d'ells– el mateix nombre que es refereix en el Llibre de Daniel, embolcallant la resta de figures. Habacuc ofereix un petit recipient a Daniel, un contenidor d'aliments, mentre amb la seva mà dreta s'estira la barba en un gest declamatiu, que bé es pot relacionar amb el recurs utilitzat a la columna de San Giovanni in Sugana, en l'escena de l'Anunciació als pastors²⁵².

D'aquesta manera, hom es troba davant un cas gairebé excepcional de la representació comparada o complementària de les dues condemnes del profeta Daniel a la fossa dels lleons. Segons els estudis més especialitzats en iconografia cristiana, per bé que és normal trobar la presentació d'una o altra d'aquestes condemnes, no és gens usual trobar-les totes dues dins un mateix programa o espai²⁵³. En aquest sentit les dues excepcions, o obres excepcionals, que al costat d'aquesta del Mestre del timpà de Cabestany es poden individuar són la de la il·luminació de la Bíblia de Sant Pere de Rodes, del darrer quart del segle XI, i l'escultura en pedra de dos capitells del claustre de Sant Pere de Moissac²⁵⁴. Així mateix es posa de manifest, tal i com ja s'ha comentat dins l'anàlisi del capitell de Sant'Antimo, la importància de la temàtica i de la figura del profeta Daniel dins l'àmbit monàstic benedictí, fet que en aquesta ocasió es mostra emfasitzat per la presentació de totes dues condemnes del profeta²⁵⁵.

VI.4.2.3 Capitell corinti amb caps zoomòrfics ^[LÀM. 39]

Al mateix espai de l'absis principal, situat a la dreta de l'anterior, hi ha aquest capitell corinti, de fet l'únic d'aquesta tipologia que s'observa en l'exterior d'aquesta capçalera. Presenta una estructura molt similar a la resta dels capitells, per bé que en aquest cas les volutes disposades a la part superior destaquen d'una manera molt notable. La seva superfície està ocupada per diferents registres de fulles d'acant: el segon i el que es disposa sota l'espai de les volutes presenten en les extremitats de les fulles petits caps zoomòrfics que formen part de la mateixa composició ornamental, i que molt probablement cal identificar amb lleons.

VI.4.2.4 Capitell amb figures de lleons als angles ^[LÀM. 40]

Malauradament aquest capitell resta impossibilitat actualment d'una visualització òptima a causa de la construcció posterior del nou absis lateral. No obstant, es tracta d'una obra molt

²⁵² Vid. Capítol VI.3.2.

²⁵³ RÉAU, L. (1956), p. 401.

²⁵⁴ Vid. MOURE PENA, T. C. (2006), p. 281-282.

²⁵⁵ Vid. Capítol VI.2.2.

interessant sobretot en la seva composició. A les extremitats hi apareixen dos grans caps de lleons amb les boques obertes de les que surten unes grans potes disposades en flexió vers la part interior. Aquest model és molt similar al de les figures dels lleons del capitell conservat al Convent del Carme de Peralada, i procedent segurament de Sant Pere de Rodes. A la part central de l'àbac presenta el cap d'una figura masculina amb barba que queda inclosa dins l'espai comprès pels cossos dels dos animals. La composició s'ha relacionat en diverses ocasions amb els models presentats pels tallers de Serrabona i Cuixà, si bé la presència del cap masculí a la zona central de l'àbac en combinació amb els caps dels animals als angles es mostra també molt propera o deutora d'una tipologia de capitell molt concreta que es detecta a la façana de la catedral de Santa Maria de Pisa. Com a exemple, es poden assenyalar els tres capitells amb caps humans i animals, conservats actualment al Museo dell'Opera del Duomo de Pisa²⁵⁶.

VI.4.2.5 Permòdols esculpits amb motius antropomòrfics i zoomòrfics ^[LÀM. 41-42]

L'ornamentació de l'absis principal, així mateix com l'absis lateral del segle XII, es completa amb la incorporació de permòdols esculpits amb motius figurats, antropomòrfics i zoomòrfics. A l'absis principal aquests es situen en l'espai intermedi entre les diferents columnes i capitells, mentre que en l'absis lateral aquests són els únics elements ornamentals que apareixen. Pel que fa referència al primer s'han de diferenciar dues tipologies de permòdols: aquells que presenten una ornamentació de motius cargolats a les motlures laterals i inferior i els altres que no presenten aquest motiu decoratiu i reserven tot l'espai per la composició de la figura de cos sencer d'un animal. Per bé que es pogués tractar només d'una diferència tipològica o del model només en els primers s'hi detecten les constants d'estil que distingeixen el taller del Mestre del timpà de Cabestany, i són per tant només aquests que en un sentit estricte es prenen en consideració dins aquest apartat d'anàlisi²⁵⁷. D'altra banda, la composició i la disposició d'aquests permòdols presenten unes notables similituds amb un model ja aparegut anteriorment, què és el que es presenta al programa ornamental de l'exterior de la capçalera principal de Sant Serní de Tolosa²⁵⁸. La proximitat entre Sant Papol i Tolosa fa possible pensar que en el moment de l'arribada del Mestre del timpà de Cabestany a l'obra de l'abadia llenguadociana pogués conèixer o entrar en contacte amb determinats aspectes dels programes tolosans desenvolupats durant la primera meitat del segle XII.

²⁵⁶ Vid. Capítol VIII.3.1.

²⁵⁷ Aquesta observació permet de suposar la presència com a mínim de dos tallers diferenciats, en els què es poden individuar unes característiques compositives i sobretot tècniques (a nivell d'ús del trepant) molt diferenciades.

²⁵⁸ POISSON, O. (2000c), p. 62.

La composició d'aquestes obres alterna la presentació de caps de figures humanes masculines amb caps d'animals de diferents gèneres: lleons, caprins, felins, entre els que es poden identificar correctament. En relació a les figures humanes, minoritàries dins el conjunt en el que predominen els caps animals, se n'ha de destacar una que presenta unes notables concomitàncies, sobretot en la composició del barret o capell de l'home en relació a les figures dels soldats que apareixen en la composició de l'escena de l'arrest de Sant Serní del sarcòfag del monestir Sant Hilari d'Aude, fet que apunta de manera incontestable la proximitat del taller de Sant Papol amb el que s'encarrega de la realització d'aquesta altra obra. Els permòdols del absis lateral presenten igualment una alternança de caps humans i animals, malgrat que presenten una composició molt més senzilla.

D'aquesta manera, es pot apreciar que el programa ornamental desplegat a l'exterior de la capçalera d'aquesta església presenta la combinació d'un cicle historiat distribuït en els dos capitells que s'han descrit en primer lloc –que d'altra banda mostren notables concomitàncies amb el capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo–, amb uns altres capitells de gènere divers: corintis i figurats. És a dir, la composició del Llibre de Daniel queda en aquesta ocasió aïllada i al mateix temps embolcallada dins un programa ornamental més ampli en el que es distingeixen influències i derivacions de diversa índole.

La correspondència entre la composició dels programes toscà i llenguadocià, a més a més de la presència de certes concomitàncies d'ordre ornamental, un mateix sistema de permòdols i l'aplicació d'una cornisa helicoide, situa d'entrada les abadies benedictines de Sant'Antimo i Sant Papol en una estreta correlació, fet que obre la possibilitat d'un possible nexa directe entre els tallers arquitectònics entre la Toscana i el Llenguadoc, és a dir, una possible via de comunicació del taller del Mestre del timpà de Cabestany entre aquests dos territoris.

Disposició

Al primer capitell, que presenta la Primera de les condemnes de Daniel a la fossa dels lleons, s'observa la col·locació centralitzada en vertical de la figura de cos sencer del profeta Daniel que contrasta amb la línia horitzontal de l'àngel que es situa a la part alta del capitell. La resta de les figures que narren la continuïtat de l'escena queden relegades a les cares laterals, i de la mateixa manera els set lleons, deixant l'espai frontal del capitell per a emfasitzar la preeminència de l'acció de l'alliberament del profeta. Pel que fa referència als lleons apareixen representats només mitjançant els seus caps, que es col·loquen bé en els angles dels capitells, bé en la part central de l'àbac; només apareix una figura de cos sencer d'un lleó a la cara

lateral dreta del capitell. En aquest punt la distribució centralitzada de les figures sembla bastant anàloga a la que s'ha pogut observar al capitell de l'església de Sant'Antimo.

Pel que respecta la disposició del capitell de la Segona de les condemnes de Daniel a la fossa dels lleons, la figura del profeta Daniel se situa també en posició central, de perfil i amb el cap en posició de tres quarts, els peus oberts vers l'exterior, tot i que en aquesta ocasió no es presenta en l'actitud d'orant –manifesta en el capitell de Sant'Antimo–, sinó que pren directament el receptacle amb els aliments que li porta Habacuc. Pel que respecta la resta de figures que formen part de la composició sí que es pot establir, en canvi, un notable analogia amb el que s'ha observat al capitell homòleg de Sant'Antimo. La figura d'Habacuc i la de l'Àngel –de la que només es conserven les dues mans– se situen en l'extrem superior de la composició de la cara central, amb un cànon notablement inferior al que presenta la figura principal de Daniel. Entorn a aquestes figures es disposen sobre la cara principal els caps de set lleons amb els cossos desenvolupats en els laterals del capitell.

En relació a la disposició general dels capitells i els permòdols cal establir unes notables similituds amb el programa d'escultura arquitectònica desenvolupat a l'exterior de la capçalera de l'església de Sant'Antimo, en què es detecta una igual superposició de pilastra i columna amb capitell, amb la intercalació dels permòdols en l'espai que s'estableix entre els intercolumnis. Encara en relació amb els dos capitells historiat, la seva col·locació en aquest espai, si es pren com a punt de visió la frontal respecte de l'absis, obeeix cronològicament (respecte de la narració) a un eix de dreta a esquerra, peculiaritat que es pot distingir d'una manera especialment clara en altres obres del Mestre de Cabestany en què l'ordenació de la seqüència historiada sobre un mateix pla frontal es desenvolupa en aquest sentit: al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, al fris de Santa Maria d'El Voló i al timpà de Santa Maria de Errondo.

Estil/Tècnica

En primer lloc s'ha de recordar que en aquesta ocasió les obres estan realitzades amb un gres local, de tonalitat grisosa, i per tant un material divers del marbre i, en conseqüència, es pot preveure que l'acabat o refinament de l'escultura resulti d'una pulcritud diversa, si bé s'observa el seguiment d'una mateixa tècnica fonamentada, bàsicament, en una acurada aplicació del trepant.

Rostres: Cal destacar sobretot els rostres de les figures humanes que presenten un volum angulós i triangular en posició de perfil i tres quarts. Les orelles queden disposades a un nivell molt elevat respecte del front, i gairebé resten tapades pels flocs de cabell ^[LÀM. 43].

Ulls: D'una manera particular en el rostres dels personatges i també dels animals – especialment als permòdols– presenten uns ulls de forma ametllada definits per uns glòbuls oculars prominents marcats amb un cop de trepant a la zona dels lacrimals. En els rostres humans es pot apreciar una pronunciada definició de l'arc de sobre l'ull.

Nassos: De volum notable presenten també dos cops de trepant concisos a la zona dels narius.

Boques: Les boques de les figures humanes queden delimitades per una línia recta o corba bastant pronunciada, rematada als extrems per dues incisions de trepant. En referència als animals, sobretot als lleons, les boques obertes es representen de manera volumètrica, i cal destacar-ne fins i tot la emfasització de les actituds ferotges amb llengües de grans dimensions.

Pentinats: Els pentinats visibles són els de les figures masculines, que presenten uns flocs de cabells curts delimitats per franges realitzades mitjançant el cisell, i un model anàleg als de les figures masculines del timpà de Santa Maria de Cabestany. L'aplicació del trepant es distingeix amb major intensitat en la definició dels flocs de les barbes, en particular la de la figura del profeta Daniel.

Mans: Les mans presenten unes característiques que tot i no resultar d'unes proporcions massa exagerades pel que respecta el seu volum, sí que es mostren acusadament desnaturalitzades, essent allargassades i estretes amb uns dits molt llargs i prims ^[LÀM. 43]. El millor exemple continua essent la figura del profeta Daniel, i en les seves mans així com en la resta de les figures dels dos capitells figurats, la separació entre els dits ve acusada per petits cops de trepant. Aquesta mateixa variant es pot observar de manera bastant concisa en alguns dels personatges més rellevants del sarcòfag del Martiri de Sant Serní, obra atribuïda al Mestre del timpà de Cabestany que es presentarà a continuació.

Peus: L'orientació dels peus de la major part de les figures responen a una presentació de perfil, en la direcció vers la que es dirigeixen els personatges. Tanmateix, cal notar l'excepció dels de la figura del profeta Daniel en el capitell de la Segona condemna, en què apareix amb els peus disposats en diagonal i oberts vers l'exterior, de la mateixa manera que es nota en el capitell de Sant'Antimo ^[LÀM. 44].

Vestits: Per descriure l'estil dels vestits i plegats d'aquestes figures es pot prendre en consideració la figura principal del profeta Daniel. Presenta un vestuari configurat per una túnica i una capa que s'obre formant una secció triangular o diagonal a la part frontal ^[LÀM. 43-44]. La vora de la capa està decorada per un motiu d'ovals, que és el mateix que s'ha descrit en l'ornamentació de la Santa Cinta que porta Sant Tomàs en el timpà de Santa Maria de

Cabestany. Els plecs del vestit inferior queden simplement definits per incisions en diagonal, mentre que els de la capa superior denoten una major definició: la d'uns plegats ondulants i molt ben definits a partir d'una profunda incisió rematada a la part més interna amb cops de trepant, aconseguint un efecte de clarobscur que dona una major dinamisme al mateix vestit i també a la figura. Aquesta solució tècnica és la mateixa que s'ha observat a la figura del profeta Daniel del capitell de Sant'Antimo, i també la que s'utilitza en la major part del vestuari de les figures del timpà de Santa Maria de Cabestany, si bé en aquesta ocasió les incisions o acanaladures són notablement més amples.

Capells: En una de les figures dels permòdols de l'absis principal apareix una figura masculina amb un capell ^[LÀM. 44], que presenta unes característiques molt semblants als que es troben en el grup de sarcòfags romans pagans de la Caça del lleó²⁵⁹. Aquest mateix model és el que també apareix en algunes de les figures del sarcòfag de Sant Serní, que serà analitzat posteriorment.

Per bé que en aquest conjunt que s'ha analitzat s'hi pot reconèixer l'actuació del Mestre del timpà de Cabestany, cal notar una diferència important pel que fa a la resolució de les constants que s'aprecien en aquest conjunt escultòric. Mentre que al capitell de la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons fa ostentació d'una gran capacitat resoluciva, en el capitell que presenta la Primera condemna aquesta habilitat sembla esvanir-se, momentàniament, i s'hi nota una habilitat tècnica molt menys reeixida. Per altra banda, les constants que defineixen l'escultura del capitell de la Primera Condemna, que cal identificar amb la del Mestre del timpà de Cabestany, es mantenen en l'execució d'alguns dels permòdols que formen part del conjunt, en concret, en aquells que es presenten caps antropomorfs i zoomòrfics. En aquest sentit, cal destacar també l'execució del capitell corinti que demostra una gran capacitat per l'ús i aplicació del trepant.

Aquesta sèrie de consideracions, i aquestes oscil·lacions en l'estil i la tècnica de les diferents parts d'aquesta escultura arquitectònica indiquen que en aquesta ocasió es pugui considerar ja la presència del Mestre del timpà de Cabestany acompanyat del seu taller, que podria comptar en aquest moment almenys amb la presència d'un altre deixeble.

²⁵⁹ Vid. Capítol VII.3.5.

Declamació

En l'observació dels dos capitells on es presenten la composició de les escenes historiades no es nota en aquest cas cap element o signe distintiu en el que s'accentui la intensitat ni de l'actitud o l'acció dels personatges ni de la composició en general. Aquesta és una de les principals motivacions que convida a considerar la major presència del treball del taller, *ergo* el o els deixebles, en detriment de la prevalença de la mà en primera persona del Mestre del timpà de Cabestany.

Material

Es tracta d'un gres de procedència local utilitzat per a tot el conjunt de l'escultura arquitectònica de l'espai exterior de la capçalera. Per tant, es pot considerar que el Mestre del timpà de Cabestany juntament amb el seu taller intervé en aquest edifici servint-se del material que ja s'estava fent servir per a la seva construcció.

Fonts textuais

- *Vulgata*: Prophetia Danielis (AT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- Programa arquitectònic i ornamental, llenguadocià o provençal, de doble nivell amb pilastra i columna (ca. 1110-1150)
- Capitells del segle XII de la façana de Santa Maria de Pisa atribuïts al Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)
- Tipologia de permòdol de Sant Serní de Tolosa (ca. 1100-1150)

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Monasterium S. Pabuli</i> , Castelnaudary - Comtat de Lauragués
DIÒCESI	Tolosa
ESTABLIMENT	Monestir benedictí
PERSONATGES RELACIONATS	Abat Olric (ca. 1150-1200); Comunitat benedictina de Santa Maria d'Alet (a partir del 1119)
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Escultura arquitectònica
COMITENT	Desconegut

FORTUNA CRÍTICA	Marcel Durliat, 1973
ANÀLISI	
Composició	<ul style="list-style-type: none"> Primera condemna de Daniel a la fossa dels lleons - Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons - Capitells zoomòrfics - Capitell de tipus corinti - Permòdols amb ornamentació
Disposició	<ul style="list-style-type: none"> Centralitzada (figura del profeta Daniel)
Estil	<ul style="list-style-type: none"> Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV Utilització del trepant Combinació de l'alt i el baix relleu Efectes de clarobscur
Declamació	<ul style="list-style-type: none"> Sense elements de declamació
MATERIAL	<ul style="list-style-type: none"> Gres de procedència local
FONTS	
Fonts textuals	<ul style="list-style-type: none"> <i>Vulgata</i>, <i>Prophetia Danielis</i> (AT)
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350) Programa arquitectònic i ornamental llenguadocià o provençal de doble nivell amb pilastra i columna (ca. 1100-1150) Capitells del segle XII de la façana de Santa Maria de Pisa atribuïts al Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165) Tipologia de permòdol de Sant Serní de Tolosa (ca.1100-1150)

VI.5 Sarcòfag del Martiri de Sant Serní

Autor: Mestre del timpà de Cabestany i taller

Cronologia: ca. 1170-1180

Material: Marbre blanc

Mesures: 202 x 53 x 68 cm

Localització: Sant Hilari d'Aude. Abadia de Sant Hilari d'Aude

VI.5.1 Abadia de Sant Hilari d'Aude

Desafortunadament es tenen molt poques notícies sobre la fundació i el desenvolupament d'aquesta abadia benedictina amb anterioritat al segle XI. Segurament, hauria estat fundada sota l'advocació original de Sant Serní, primer bisbe de Tolosa²⁶⁰, i és probable que a partir del segle X adaptés la nova advocació a Sant Hilari, primer bisbe de Carcassona. El primer esment documental que fa referència a aquesta abadia apareix l'any 825 en un diploma de Lluís el Pietós adreçat a l'abat Monellus, on entre d'altres s'esmenta que l'abadia va ser governada en temps de Carlemany per l'abat Nampius. Sembla que els comtes de Carcassona esdevingueren molt aviat benefactors i protectors del monestir. Roger I comte de Carcassona va "consagrar" l'altar dedicat a Sant Hilari vers l'any 970 o 978: «Benoit I était abbé lorsque Roger, comte de Carcassonne, fit procéder à l'élévation des reliques de saint Hilaire, évêque de cette ville, enterré dans l'église de Saint Saturnin, derrière l'autel qu'il avait consacré lui-même. Cette cérémonie fut faite le 22 février 970 ou le 1er mars 978»²⁶¹. Juntament amb la seva esposa Adelaida varen fer importants donacions els anys 1008 i 1111, i és molt probable que tots dos cònjuges fossin enterrats en aquest mateix monestir²⁶².

Des del darrer quart del segle XI es testimonia una primera presència de la casa comtal de Barcelona dins els territoris de Carcassona i Rasès, i així mateix a l'abadia de Sant Hilari: Ramon Berenguer I (1035-1076) va adquirir els comtats de Carcassona i Rasès, juntament amb les abadies de Santa Maria de la Grassa i Sant Hilari d'Aude, en un procés de compravenda que s'ha de situar entre els anys 1068 i 1070²⁶³. Altrament, durant el decurs dels segles XI i XII es tenen diferents notícies relatives a la successió dels diferents abats que es situen al càrrec d'aquest monestir benedictí, i també certes dades puntuals relatives a algunes donacions efectuades. Entre altres, cal destacar les que varen ser realitzades per Roger II Trencavell, comte de Carcassona i vescomte de Besiers, Rasès i Albi (+1194), notable benefactor d'aquesta abadia, així diverses donacions realitzades l'any 1175²⁶⁴, durant l'abadiat de Raymond (1170-1186), i unes cartes de protecció emeses l'any 1193 a favor de l'abat Pons de Bram (ca. 1187-1206)²⁶⁵. La presència i l'afavoriment per part de Roger II Trencavell d'aquesta abadia, porta a considerar la problemàtica del conflicte càtar que es va revifar dins aquesta geografia dins el darrer quart del segle XII. Efectivament, Roger II va ser acusat directament per part del comte de Tolosa Ramon Berenguer de Sant Gèli d'haver abraçat les doctrines d'aquesta heretgia, fet

²⁶⁰ DEVIC, C. I VAISSETTE, J. (1879a), col. 545.

²⁶¹ *Ibid.*, col. 546.

²⁶² *Ibid.*, col. 546.

²⁶³ Vid. Capítol IX.2.

²⁶⁴ BONNERY, A. (2000a), p. 108.

²⁶⁵ DEVIC, D. i VAISSETTE, D. (1879b), col. 153-156.

que més enllà de l'escenari purament religiós, s'ha de contextualitzar dins el marc de les lluites i rivalitats entre les diferents cases comtals que es disputaven els territoris del Migdia francès durant aquest període²⁶⁶.

L'església actual forma part d'una reforma portada a terme aproximadament durant el segon terç del segle XIII, i no es té més coneixement de la fesomia de l'edifici anterior, contemporani a la realització del sarcòfag del Martiri de Sant Serní. Aquesta obra ha estat identificada com un sarcòfag per la seva tipologia formal, encara que es mantenen certs dubtes sobre la seva funcionalitat primigènia i, fins i tot, en algunes ocasions s'ha considerat que pogués ser en realitat un altar. Actualment es conserva a l'interior de l'absidiola del costat de l'Epístola de l'església on precisament compleix les funcions de la base d'un altar. Malgrat que en algunes ocasions la procedència original d'aquesta obra ha estat objecte de sentides discussions – assenyalant-se fins i tot en alguna ocasió la procedència original de Tolosa–, no sembla que la temàtica de l'obra, dedicada íntegrament a l'exposició del martiri de Sant Serní, ofereixi cap mena d'incompatibilitat amb la realitat monàstica de Sant Hilari del segle XII. Com ja s'ha apuntat anteriorment, l'advocació primitiva del monestir va ser precisament la de Sant Serní i per tant no resulta estrany que en un moment determinat es dediqués una obra amb un programa historiat en el seu honor.

En qualsevol cas, durant el segle XVII aquest sarcòfag es trobava dins el jardí del prior, col·locada a manera "d'antiguitat", segons es desprèn de la narració de Edmond Martène i Ursin Durand, dos religiosos de l'orde benedictina que la descriuen en el seu *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint Maur*²⁶⁷. En aquest mateix emplaçament Alexandre du Mège contempla aquesta obra l'any 1830 i posteriorment argumenta els seus suposats orígens tolosans, al mateix temps que considera la seva procedència de Sant Serní de Tolosa, que l'hauria venut a l'abadia de Sant Hilari l'any 1545 després d'haver renovat el reliquiari del seu patró amb la realització d'una nova obra de plata²⁶⁸.

²⁶⁶ Vid. Capítol IX.2.

²⁶⁷ MARTÈNE, E. i DURAND, U. (1717), p. 51.

²⁶⁸ Alexandre du Mège realitza un estudi poc imparcial respecte aquesta peça incloent-hi molts detalls i particularitats, amb la finalitat que pogués ser adquirida i traslladada a Tolosa. Davant la negativa de la comunitat de Sant Hilari la peça finalment va romandre a l'abadia. Tot i això, amb posterioritat continua l'estudi d'aquesta peça i publica a l'any 1834 un article en el que identifica a un monjo enviat l'any 970 per Garí, abat de Sant Miquel de Cuixà, com a artífex d'aquesta peça, situant-la com a una realització, per tant, de l'últim terç del segle X. Vid. MÈGE, A. (1834), p. 83-92; DURLIAT, M. (1973), p. 116-127; BONNERY, A. (1998), p. 54.

VI.5.2 Sarcòfag del Martiri de Sant Serní

Fortuna crítica

El sarcòfag del Martiri de Sant Serní forma part del grup d'obres a partir de les que Josep Gudiol configura l'any 1944 el primer corpus d'obra del Mestre de Cabestany²⁶⁹. A partir d'aquest moment la historiografia l'ha considerat com a una de les seves obres més paradigmàtiques i importants. Recentment Francesco Carlo Gandolfo ha estudiat amb deteniment aquest sarcòfag i l'ha situat en relació a l'escultura dels tallers toscans de la segona meitat del segle XII²⁷⁰.

Composició

La seqüència historiada que es presenta a les tres cares d'aquest sarcòfag (frontal i laterals) desenvolupa els diferents episodis del martiri de Sant Serní ^[LÀM. 45]. La font textual que es situa a la base d'aquesta composició és la *Passio Sancti Saturnini*²⁷¹, si bé algunes escenes es matisen o complementen amb text de Venanci Fortunat *De Launebode qui aedificavit templum sancti Saturnini*²⁷². L'ordre expositiu de la seqüència historiada s'inicia a l'angle dret de la cara frontal del sarcòfag i discorre vers a la l'esquerra fins la cara lateral esquerra. Tanmateix sembla lògic iniciar la descripció de les escenes amb la que es situa a la cara lateral dreta, que malgrat que no forma part de la seqüència historiada *in se*, respon a una escena de caràcter preferentment simbòlic, que bé podria precedir el cicle narratiu.

Sant Serní amb els seus deixebles Sant Honest i Sant Papol ^[LÀM. 46]

A la cara lateral dreta apareixen tres figures masculines identificades amb Sant Serní acompanyat de Sant Honest el seu successor, a la seva dreta, i de Sant Papol, a la seva esquerra. Sant Serní, al centre de la composició, vesteix casulla i sosté amb la mà dreta el bàcul i amb l'esquerra un llibre. La indumentària dels altres dos sants es correspon a un hàbit litúrgic llarg amb mànigues particularment amples. Tots tres personatges presenten una aurèola llisa. Aquesta escena ha estat identificada com la transmissió simbòlica dels poders del bisbe Sant Serní al seu successor Sant Honest, per tal com aquests dos personatges sostenen a la vegada el mateix bàcul²⁷³. Tanmateix, aquesta composició no es basa en la *Passio Sancti Saturnini* on no apareix ni l'escena ni la menció a aquests dos personatges, dels que només es té coneixement a partir de les *Passio* més tardanes del període medieval. D'aquesta manera,

²⁶⁹ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-14.

²⁷⁰ GANFOLFO, F. (2006), p. 425-437.

²⁷¹ *Biblioteca Hagiographica Latina*, col. 7495-7496; Publ. RUINART, P. T. (1859), p. 177-180.

²⁷² MIGNE, J. P. (1850), caput XII.

²⁷³ BONNERY, A. (1998), p. 57.

aquesta escena versemblantment es situa en relació a una font iconogràfica concreta o bé a una composició *ex novo*, creada per simbolitzar la transmissió del poder a Sant Papol. En aquest sentit, tan sols es pot establir una correlació amb les figures que es presenten a la porta dels Comtes de Sant Serní de Tolosa: el relleu central, identificat per la inscripció amb Sant Serní, i els relleus que es situen a banda i banda als laterals, identificats amb Sant Papol i Sant Honest²⁷⁴. De totes maneres, no es coneix cap paral·lel compositiu similar en que aquest personatges restin articulats dins una composició narrativa o historiada, tal i com apareixen en aquesta ocasió.

Arrest de Sant Serní ^[LÀM. 47]

La cara frontal de l'obra presenta el desenllaç de la vida del bisbe Sant Serní: en primer lloc la seva "detenció" i trasllat fins al Capitoli de Tolosa, i després el moment del martiri que té lloc en el mateix Capitoli. A la meitat dreta s'hi troben un total de cinc personatges, distribuïts en un grup de tres i un altre de dos, que es situen davant Sant Serní, què és la figura col·locada més a l'esquerra i que apareix novament amb un llibre a la mà, però vestida en aquesta ocasió amb una capa llarga que el cobreix gairebé fins als peus. El primer grup de tres homes sembla convidar el bisbe a dirigir-se en direcció oposada, justament vers el Capitoli on tindrà lloc el seu martiri, mentre que el segon grup assenyalava en sentit oposat un edifici en que destaca, en primer lloc, el personatge que es situa a la part superior penjat sobre una corda lligada a les dues torres de la façana. En general, aquesta escena s'ha interpretat com l'arrest de Sant Serní per part de les cinc figures masculines, els soldats, dos dels quals assenyalen l'edifici identificat com a una representació ideal del Capitoli de Tolosa, interpel·lant al bisbe a fer sacrifici als ídols²⁷⁵. No obstant, es pot matisar en algun punt aquesta interpretació, a través d'una lectura pausada del fragment de la *Passio sancti Saturnini* que relata aquest passatge. En virtut de l'ordre de lectura de la seqüència narrativa, s'ha de començar per l'escena que es situa a la dreta, i que es pot posar en relació directa amb aquest fragment de la font textual:

«Cumque supradicto Episcopo ad ecclesiam id temporis parvulam juxta capitolium, quod inter domum suam et domum Dei erat, frequens itus esset ac reditus; sancti viri praesentiam sustinere fallax daemonum turba non potuit: et ut erant muta simulacra nonnullis adumbrata phantasiis, ad sacrilega obsequia et sollicita consulentium vota coeperunt in silentio permanere. [...] ecce ipsum Saturninum, ad officium solemne venientem, unus ex illa malignantium turba eminus agnoscit, et dicit: En ipsum

²⁷⁴ Cfr. LYMAN, T. W. (1971), p. 12-39.

²⁷⁵ Cfr. BONNERY, A. (1998), p. 55; BONNERY, A. (2000a), p. 101-102.

adversarium cultibus nostris, novae religionis signiferum, qui destruenda praedicat templa, qui deos nostros daemonum appellatione condemnat»²⁷⁶

D'aquesta manera, sí que es poden identificar les dues figures masculines situades més a la dreta com a dos soldats romans, així ho demostra la seva indumentària i els capells que duen, que reconeixent a Sant Serní l'inculpen com a principal enemic de la seva religió i, segurament, mentre assenyalen al Capitoli situat a la dreta, volen significar la predicació del bisbe que exhorta a condemnar els Déus i a destruir els temples pagans. El curiós personatge que es situa a la part superior de l'edifici i que es toca la barbeta amb la ma esquerra –aspecte declamatiu que ja s'ha observat a la columna de San Giovanni in Sugana i al capitell de la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons de Sant Papol– sostingut sobre una corda gruixuda lligada entre les dues torres de l'edifici, ha estat sempre un element que ha presentat una identificació més difícil ^[LÀM. 48]. Però potser s'hagi d'interpretar com a un fidel convertit a la nova fe predicada pel bisbe de Tolosa, i que seguint el seu manament participa en la destrucció del temple o edifici pagà. Malgrat que evidentment es tracta d'una composició simbòlica, sí que és veritat que l'única manera que es devia disposar durant aquest període per a l'enderroc d'edificis, havia de ser articulada a través d'un sistema de politges o cordes que poguessin facilitar l'enrunament mitjançant la força d'homes o animals, sobretot si es pretenia reutilitzar al màxim els materials antics amb bones condicions. Altrament es pot tornar a citar en aquesta ocasió la significació de la barba que es recull en les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí, concretament en el comentari del Salm 132:

«Barba significat fortes; barba significat iuvenes, strenuos, impigros, alacres. Ideo quando tales describimus, Barbatus homo est, dicimus»²⁷⁷

Es podria interpretar, per tant, la emfasització de la barba de l'home mitjançant aquest gest, simbolitzant la seva valentia i diligència a l'hora de preconitzar la fe cristiana. Si bé que aquest edifici ha estat identificat com a una representació del Capitoli de Tolosa²⁷⁸ sembla interessant assenyalar algunes particularitats de la seva estructura que presenten certes afinitats amb

²⁷⁶ RUINART, T. (1859), p. 178.

Traducció: «Per a dirigir-se a l'església que en aquell temps era petita, el bisbe passava tot sovint pel costat del Capitoli, que estava situat entre la seva casa i la casa de Déu, la multitud enganyosa de dimonis no podien suportar la presència d'aquest home sant, i les estàtues privades de tota fantasia quedaven mudes, provaven d'acollir mitjançant el silenci els homenatges sacrílegs i les promeses solemnes d'aquells qui ansiosament els consultaven. [...] en aquell moment Serní passava per allà per dirigir-se al ofici solemne; entre el grup d'energúmens un el va reconèixer de lluny i va dir: en aquest adversari que condemna el nostre culte, el predicador de la nova religió, que predica la destrucció dels temples, que condemna els nostres Déus anomenant-los dimonis».

²⁷⁷ *Patrologia Latina*, vol. 37, col. 1733. Traducció: MARTÍN PEREZ, B. (1968), p. 471-472:

«La barba simboliza la fortaleza. La barba simboliza a los jóvenes, a los valientes, a los activos, a los alegres. Por eso, cuando los describimos, decimos que son hombres barbados».

²⁷⁸ BONNERY, A. (1998), p. 55-57; BONNERY, A. (2000a), p. 101-103.

altres tipologies arquitectòniques contemporànies. Es tracta d'una façana amb tres portes d'accés d'arc de mig punt, una principal i dues laterals de dimensions més petites, totes tres amb arquivoltes en degradació –fet que accentua la representació en perspectiva de l'arquitectura. Dins l'espai superior es localitzen dues obertures circulars sobre les dues portes laterals –com si es tractés de petits òculs –, mentre que l'edifici es veu culminat en alçada per la presència de dues torres molt altes. En l'espai situat entre les dues torres s'observen uns elements arquitectònics semblants a merlets ^[LÀM. 48].

És clar que per a un artífex del segle XII la representació d'una arquitectura de les característiques del Capitoli s'havia de fonamentar bé en alguna arquitectura romana paral·lela o bé en alguna font material que en pogués restituir la seva fisonomia, perquè en aquest moment el Capitoli de Tolosa ja no es conservava dempeus. Davant aquestes possibilitats s'ha assenyalat que el model d'aquest edifici es pogués correspondre amb altres testimonis arquitectònics de la ciutat de Tolosa, com la torre fortificada de Capduelh o la fortalesa romana *Arx Capitolina*, situada a prop del lloc on s'havia erigit el mateix Capitoli²⁷⁹. Al mateix temps, altres autors han indicat que la torre, convertida en símbol de poder durant l'Edat Mitjana, és la tipologia més adequada per a la representació del Capitoli de Tolosa²⁸⁰. També podria donar-se el cas que el referent més immediat pogués ser el de les antigues portes de les ciutats romanes, que d'acord amb alguns testimonis encara conservats presentaven dues grans torres a banda i banda, flanquejant l'entrada.

Tanmateix, l'estructura arquitectònica que ofereix l'edifici reproduït en aquest sarcòfag presenta unes analogies innegables amb els nous prototipus arquitectònics desenvolupats al nord de França, i en concret a l'Île-de-France, a partir de la construcció de la basílica de Saint-Denis durant la primera meitat del segle XII, és a dir, amb la nova arquitectura de les catedrals gòtiques. Si s'estableix una comparació directa entre els dos edificis, el del sarcòfag i la basílica de Saint-Denis –a partir d'alguns gravats del segle XIX, en els que encara es pot observar la fesonomia més o menys original de l'edifici del segle XII –, es pot apreciar una perfecta correlació dels principals elements ^[LÀM. 291]: l'estructura d'una façana ordenada a la part baixa amb tres portades amb arquivoltes de mig punt en degradació, les obertures, finestres i rosetons de la part superior i la presència de dues grans torres entre les quals es disposa un franja de merlets. Aquesta constatació, que no invalida el fet que es tracti en realitat d'una representació del Capitoli de Tolosa, sembla indicar el coneixement per part del Mestre del timpà de Cabestany

²⁷⁹ BONNERY, A. (1998), p. 58.

²⁸⁰ BOUDARTCHOUK, J. L. i ARRAMOND, J. C. (1993), p. 811.

dels nous models arquitectònics plantejats durant el decurs del segle XII en la construcció dels primers grans edificis de l'Île-de-France.

Continuant amb la seqüència narrativa de l'escena, els caps que es disposen sota i al costat dels cinc personatges que estan davant Sant Serní bé es poden identificar com a els déus pagans o dimonis que, d'acord amb la font textual, davant la presència del bisbe resten emmudits. La disposició dels caps és entre les cames dels personatges i no sota els personatges, tal i com s'ha pogut observar tant al timpà de Santa Maria de Cabestany com a la columna de San Giovanni in Sugana, i per tant la lectura encara que també simbòlica potser no s'hagi d'interpretar en la mateixa clau al·legòrica, sinó en un altre sentit: mentre Sant Serní predica la nova fe, els Déus pagans emmudeixen refugiant-se entre els homes.

D'altra banda, s'ha d'identificar el grup de tres personatges que es situen ben bé davant del bisbe i que el conviden a dirigir-se en direcció contrària ^[LÀM. 47]. Cal tornar a reprendre en aquest punt la lectura de la *Passio*:

«Ad tam sacrilegae vocis impulsum, omnis sactum virum insanientium turba circumdat, ac presbytero uno ac duobus diaconibus, qui obsequiis ejus adhaeserant, per fugam lapsis, ad capitolium solus attrahitur»²⁸¹

Així es pot interpretar que la mateixa gent que fins aquell moment escoltava a Sant Serní, pertorbada pel discurs del soldat romà, s'ocupa de conduir al bisbe, tot sol, fins al Capitoli. En aquest sentit, val la pena assenyalar que l'aplicació de la tècnica del baix relleu en aquesta part de la composició, en concret per a la representació d'un dels personatges, és un recurs clarament utilitzat per a emfasitzar el fet que es tracta d'un conjunt ampli de persones. I a més a més, procura uns efectes de clarobscur molt destacats.

Martiri de Sant Serní ^[LÀM. 49]

A la meitat esquerra de la cara frontal el Martiri de Sant Serní. Tal i com apunta la mateixa *Passio* això té lloc al Capitoli de Tolosa davant una gran multitud de persones:

«Postrema enim parte funis illius, quae ad posteriora tauri ipsius defluebat, sancti viri pedes inligant, actumque stimulis acrioribus taurum de superiori capitolii parte in plana praecipitant. Nec mora: inter primos descensus ipsius gradus, capite colliso,

²⁸¹ RUINART, T. (1859), p. 178.

Traducció: «Exhortats per aquesta veu sacrílega, el grup sencer d'aquests insensats va envoltar el sant home. Mentrestant el sacerdot i els dos diaques que l'acompanyaven varen fugir, i sol, va ser traslladat al Capitoli».

cerebroque excusso, et omni membrorum parte corpore lacerato, dignam Deo animam Christus excepit»²⁸²

Així l'arquitectura romana del Capitoli es presenta en aquesta ocasió d'acord amb una combinació de la perspectiva vertical i horitzontal, en la que hi apareixen arcs lleugerament apuntats que es combinen encara amb arcs de mig punt. El gran arc o arquivolta sota la que succeeix el martiri del bisbe és presenta en vertical i s'insereix al mateix temps dins l'arquitectura de l'edifici amb els arcs i les finestres, en que apareixen la multitud dels caps dels personatges que assisteixen al martiri. Sota aquest arc Sant Serní apareix estirat sobre el sòl amb actitud de benedicció dirigint-se a les dues Santes Dones que segons el text de la *Passio* es van fer càrrec del cos del bisbe després de la seva mort. El moment del martiri es concreta però en la figura del toro, al què es lliguen els peus de Sant Serní amb una corda, i què és atiat per un dels personatges masculins que es situen a l'esquerra, segurament soldats: en aquest moment en què el sant bisbe comença a ser arrossegat i desmembrat per l'arena del Capitoli.

Ara bé, existeixen un seguit de matisos de la composició que si bé es podrien entendre com a recursos o llibertats compositives del mateix artífex semblen establir-se en relació a un seguiment precís de les fonts textuals: per una banda la composició de l'arquitectura del Capitoli i per l'altra la disposició en diagonal del toro i del bisbe en el moment precís del martiri. En aquest sentit s'ha de prendre el text de Venanci Fortunat i recuperar els diversos fragments que testimonien aquest moment:

«Hic ferus, impatiens, mox curva per avia raptus, passim membra pii fundit in urbe viri. Tum mulier collegit ovans, et condidit artus, sola una famula [miracula] participante sibi. [...] implicitus tauri pede posteriore pependit, tractus in obliquum dilaceratus obit. Hac ope de terris animam transmisit Olympo»²⁸³

A partir d'aquest fragment es pot comprovar la combinació de la *Passio* amb aquesta font textual, doncs la manera de representar el toro i el mateix cos de Sant Serní es disposa en una línia diagonal molt acusada, fet que es reitera en dos moments del text: quan el toro furibund

²⁸² RUINART, T. (1859), p. 179.

Traducció: «Varen passar una corda al voltant de les potes del toro i la varen lligar als peus del sant home, i varen atiar al toro que va es va precipitar des de la part superior del Capitoli fins a baix. Des del primer moment del descens, el cap va xocar deixant buit el cervell, i tots els membres del cos mutilats, la seva ànima digna rebuda per Déu».

²⁸³ MIGNE, J. P. (1850), caput XII, col. 0101A. Traducció PLA I AGULLÓ, J. (1992), p. 184:

«L'animal, fora de sí, encorbat immediatament va dispersar els membres del cos per tota la ciutat. Una dona amb una ajudanta els va recollir i els va enterrar [...] Estacat a la cama dreta d'un toro va ser arrossegat en posició obliqua i va morir. És així que la seva ànima va ser transportada al cel».

s'arqueja i comença a córrer i, més endavant, quan precisa que el sant va ser arrossegat en aquesta positura. La col·locació d'aquesta línia vertical realça la sensació de dinamisme i moviment inherent a la mateixa escena, que a més a més es matisa amb la representació en baix relleu d'un dels personatges masculins situats a la part alta, concretament pel detall dels cabells que expressen clarament el dinamisme de la figura, com si estès corrent. I en segon lloc, aquest fragment ofereix també un nou marc d'interpretació per a la particular representació de la figura del Capitoli: si la font de la *Passio* presenta tan sols el mateix Capitoli com a espai del martiri, al text de Venanci Fortunat aquest espai comprèn des del mateix Capitoli fins als carrers de la ciutat. Potser per aquest motiu la combinació de totes dues perspectives, vertical i horitzontal, sigui un recurs de l'artífex de la composició a fi de presentar d'una manera entenedora aquests dos escenaris.

Queda descriure les figures que es situen a la part baixa de la composició: es tracta de la figura de mig cos d'un personatge masculí, juntament amb els caps de dos animals, un caprí i un felí, que es situen justament sota les dues Santes Dones, i a més a més a l'extrem dret tres figures, dos d'elles senceres, probablement de lleons. L'aparició d'aquests animals, especialment dels lleons, potser pugui relacionar-se, novament, amb la lectura del Salm 90 de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí:

«Quando martyres occidebantur, leo erat saeviens: quando haeretici insidiantur, draco est subrepens. Vincisti leonem, vince et draconem: non te fregit leo, non te decipiat draco»²⁸⁴

En aquesta part es nota la continuïtat de la col·locació dels caps dels animals sota les figures humanes, però en aquesta ocasió no sembla que es pugui realitzar una lectura al·legòrica de la composició. Es pot destacar encara a la part dreta de l'arquitectura del Capitoli la presència d'una màscara amb la boca oberta i amb barba, què segurament es pugui interpretar com a un element o símbol de la tragèdia, a la què s'està assistint davant la contemplació del martiri de Sant Serní.

Deposició del cos de Sant Serní i *Elevatio animae* ^[LÀM. 50]

El lateral esquerre del sarcòfag presenta la seqüència de les escenes que tenen lloc immediatament després de la mort de Sant Serní. En aquest moment, són les dues Santes Dones les que acaparen el protagonisme de l'acció:

²⁸⁴ MIGNE, J. P. (1844), col. 1168. Traducció: MARTÍN PÉREZ, B. (1968), p. 387-388:

«Cuando los mártires eran matados, aparecía el león furioso; cuando los herejes incidían, aparece el león solapado. Venciste al león; vence también al dragón. No te doblegó el león, no te engañe el dragón».

«Nam paucis id temporis Christianis, ipsisque, propter furorem gentilium, sancti viri corpus humare metuentibus, duae tantum mulierculae, [...] beati viri corpus ligneo feretro immissum, quam maxime in proximo loco, coactis apte scrobibus, condiderunt: ut venerandas sibi sanctas reliquias, non tam sepelire, quam abscondere viderentur»²⁸⁵

D'aquesta manera, a la meitat dreta de la composició apareixen les dues dones transportant el cos embolcallat de Sant Serní –només se li veu el cap i una mà– fins al sepulcre: la part de les cames s'insereix o es fon directament dins l'espai de la petita caixa que queda disposada dins una doble estructura de dos pisos, formada per dos arcs de mig punt, fonent així en una sola imatge el trasllat i la deposició. Però en aquesta mateixa escena, s'hi ha de distingir al mateix temps el moment de l'*Elevatio animae*, que es presenta amb un petita figura amb aureola que sorgeix del cos del difunt i és elevada al cel per intercessió de l'àngel que apareix a l'angle superior dret de la composició.

En l'espai inferior que ocupen aquest grup de figures, es presenta una acció que s'ha de situar amb posterioritat a la deposició del cos dins el sepulcre, i que queda palesa per les figures de les dues dones que es dirigeixen vers el sepulcre, una d'elles amb un receptacle a la mà dreta: és molt probable que es tracti de perfums o ungüents destinats al cos del difunt.

A la meitat esquerra de la superfície d'aquesta cara s'hi presenta una estructura arquitectònica amb dos nivells de columnes sobreposades i rematada per un arc de mig punt decorat amb diferents motius vegetals i entrellaçats. A la part central s'hi disposa una ornamentació de palmetes mentre que en un dels angles apareix un floró col·locat de manera individual. A la part superior, en l'interior de l'arc hi han dos àngels turiferaris amb encensers que es creuen en diagonal sobre la tomba del màrtir. Aquesta acció es torna a mostrar perfectament en correlació amb la font textual de Venanci Fornatus:

«Florigera nunc sede manet sine fine beatus, inter odoratos thure calente [thura adoletque] choros»²⁸⁶

²⁸⁵ RUINART, T. (1859), p. 179.

Traducció: «Com encara en aquell temps hi havia pocs Cristians i no gosaven enterrar el cos del sant home per por a excitar el gentils, dues dones varen depositar el cos del benaurat home en un fèretre de fusta i de seguida el varen traslladar a un lloc proper, de manera adequada dins una fossa, per a venerar les seves santes relíquies, no tant per enterrar-les com per amagar-les».

²⁸⁶ MIGNE, J. P. (1850), caput XI, col. 0100B. Traducció PLA I AGULLÓ, J. (1992), p. 184:

«Benaurat sens fi roman ara en tron ple de garlandes, entre els cors perfumats d'incens ardent»

Dins el mateix espai, a la part superior, una *Dextera Domini* que sorgeix entre uns núvols, sembla donar la benedicció al cos del sant i màrtir.

Disposició

En primer lloc, i en relació a la seqüència historiada del Martiri de Sant Serní, s'ha de subratllar que aquesta queda desenvolupada d'acord amb la lectura d'un fris continu, des de la meitat dreta de la cara frontal del sarcòfag fins al lateral esquerra, segons el punt de vista de l'espectador. Resulta clar, doncs, que l'ordre de lectura és continuat i està desenvolupat de dreta a esquerra, en sentit invers a l'ordre general de lectura que va d'esquerra a dreta. D'altra banda, l'escena de Sant Serní amb els seus deixebles Sant Honest i Sant Papol, situada al lateral dret, no sembla respondre a una col·locació cronològica precisa, establint-se clarament com a una imatge simbòlica de la transmissió i continuïtat del ministeri de Sant Serní als seus successors.

L'adaptació de la narració al fris continu es mostra ja des d'un principi en total consonància amb la disposició més comuna que adapten les seqüències narratives dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV²⁸⁷. D'acord amb el cànon de les figures respecte a les dimensions de l'espai del suport, i també en relació a la disposició dels diversos grups de personatges, sembla que el grup de sarcòfags que de manera més clara s'estableix en relació a aquesta obra a efectes de la disposició és el dels sarcòfags romans de la Caça de Melègre. I precisament en aquest grup s'observa, en alguna ocasió, que la lectura de les escenes respon igualment a un fris continu ordenat de dreta a esquerra. Entre els exemplars més destacats d'aquest grup de sarcòfags es pot apuntar el que es conserva al Campo Santo de Pisa, amb el que a més a més s'estableixen algunes altres correlacions pel que fa referència a l'estil de les figures, tal i com s'exposarà més endavant²⁸⁸.

En relació a alguns particulars de les escenes, s'ha d'apuntar en primer lloc la disposició en diagonal del toro, que si bé es deriva directament de la interpretació de la font textual de Venanci Fortunat, es situa formalment en relació amb la representació de la figura del lleó que es presenta en el grup de sarcòfags romans pagans, coneguts com a sarcòfags de la Caça. Entre els exemplars coneguts es pot destacar els dos que es conserven al mateix Campo Santo de Pisa, a Sant Afrodisi de Besiers, i també a Sant Feliu de Girona²⁸⁹.

²⁸⁷ Vid. Capítol VII.3.4.

²⁸⁸ Vid. Capítol VII.3.5.

²⁸⁹ Vid. Capítol VII.3.3.

D'altra banda, sembla interessant observar la disposició de la figura de Sant Serní en l'escena de l'*Elevatio animae* en relació a la disposició del personatge difunt que s'observa en alguns dels sarcòfags de Melèagre citats anteriorment²⁹⁰.

Estil/Tècnica

En l'estudi de l'estil i la tècnica que presenta l'execució d'aquesta obra s'hi pot advertir d'entrada la presència d'algunes variants – respecte de la matriu, és a dir, el timpà de Santa Maria de Cabestany–, sobretot pel que fa referència a la caracterització de certes parts del treball dels plecs d'algunes de les indumentàries. En canvi, s'observa que a nivell tècnic es segueix una clara continuïtat amb el que des d'un principi s'han considerat com a propietats singulars del Mestre del timpà de Cabestany.

Rostres: En aquesta ocasió pràcticament totes les figures humanes, masculines i femenines, presenten una aplicació “ortodoxa” d'uns rostres amb volumetria triangular i notablement angulosa, disposats rigorosament en posició de perfil i tres quarts ^[LAM. 51].

Ulls: Els ulls de totes les figures, humanes i animals, presenten una forma manifestament ametllada, amb un globus ocular prominent que emergeix entre els dos cops de trepant que es situen a la zona dels lacrimals. Aquest detall es manifesta també en aquesta ocasió d'una manera especialment acurada en el treball dels rostres dels animals que es disposen entre les cames dels personatges i així mateix aquells que formen part de l'escena del martiri, en particular el toro. L'arc ocular es defineix també d'una manera molt notable, i en algunes figures com la de Sant Serní en l'escena de l'arrest la part de la sobrecella i el front sobresurt d'una manera molt acusada.

Boques: Les boques de les figures humanes queden delimitades per una línia recta o corba notablement marcada, i que està rematada als extrems per dues incisions de trepant. En aquesta obra, a més a més, es pot observar que aquest recurs es continua utilitzant fins i tot en la definició dels rostres de les figures més petites, per exemple, les que es situen dins les obertures de les diferents estructures arquitectòniques que es situen en la cara frontal del sarcòfag.

Nassos: En aquesta ocasió es pot observar que la major part dels nassos de les figures apareixen deteriorats o repicats, fet que impedeix observar amb precisió la seva morfologia original.

²⁹⁰ *Ibid.*

Pentinats: Els pentinats visibles són els de les figures masculines, que presenten uns flocs de cabells curts delimitats per franges realitzades mitjançant el cisell, i amb la precisió de petits cops de trepant. L'aplicació del trepant s'acusa encara d'una manera més notable en la definició dels flocs de les barbes de les figures masculines. Els models de les figures masculines són bastant similars als que defineixen la pauta de les figures del Mestre del timpà de Cabestany.

Mans: En aquesta ocasió la definició de les mans manifesta l'aplicació d'un canó major, respecte les proporcions del cos, algunes de la mateixa manera que s'ha indicat en la major part de les obres ja analitzades, però d'altres mitjançant l'aplicació d'un hiperrealisme molt notable i una dramatització de les formes molt peculiar: unes mans molt allargassades, amb uns dits molt prim i llargs, en que es poden distingir amb claredat els detalls dels pèls i fins i tot i amb gran precisió les ungles ^[LÀM. 52]. Potser les figures en les que es pot detectar amb major intensitat aquesta variant són les de Sant Serní –escena de l'arrest– i les de les dues Santes Dones –escena del martiri. En aquest punt, l'exageració del naturalisme que es desprèn d'aquestes extremitats, alhora que un gest bastant dramàtic; aquest mateix detall s'ha pogut observar a les mans de les figures masculines dels dos capitells historiatos de Sant Papol, especialment a la figura del profeta Daniel. Tot i això es continuen apreciats els detalls dels cops de trepant en l'espai de separació dels dits, sobretot en aquelles figures en que les mans apareixen representades de manera més plana, en relleu.

Peus: Tots els personatges d'aquesta composició apareixen calçats i la disposició dels peus es mostra d'acord amb la disposició de la figura, per bé que en el cas de les figures dels soldats romans de l'escena de l'arrest es manifesta encara una lleugera tendència a una disposició en diagonal oberta vers l'exterior. Cal notar que precisament aquestes figures es desmarquen per la disposició de les cames, en flexió vers l'exterior, fet que no impedeix però que alguns dels peus es presentin lleugerament de perfil seguint la direcció vers la que es dirigeix el personatge.

Vestits: Pel que fa referència al model dels vestits que es presenten en aquesta composició cal considerar en primer lloc aquells que duen tres de les figures masculines que formen part de l'escena de l'Arrest i que es poden situar directament en relació al vestuari propi dels soldats d'època romana ^[LÀM. 53]. El model està configurat per un túnica curta amb una capa sobreposada i embolicada entorn al coll, i és molt proper al que s'observa en el grup de sarcòfags romans pagans del segle III del grup de la Caça de Melèagre del senglar Calidó i

també del grup de la Caça del lleó: entre aquests dos grups es poden restituir també els models el patró dels vestits, el tipus de les sabates o botes i també el casc dels soldats²⁹¹.

Pel que fa la resta, sembla que en aquesta ocasió l'artífex se sent realment alliberat d'un esquema o model formal molt concret, i presenta en cada cas una resolució més plural. D'altra banda, la tècnica aplicada en el tractament dels vestits difereix sensiblement d'aquella associada al Mestre del timpà de Cabestany: s'observen igualment unes incisions profundes aconseguides a partir del trepant d'un tipus però diferent, molt més pronunciades i organitzades en línies corbes més "abarrocades". No s'aprecien els cops de trepant en els extrems d'aquestes incisions. Sobretot als vestits de Sant Serní s'observa el traçat d'unes incisions corbes d'una amplària major, que en certa mesura recorden el traçat dels estríglis dels sarcòfags romans pagans i també cristians, element que coincideix plenament amb el tractament que s'ha observat en la figura de Daniel del capitell de l'exterior del absis de l'església de Sant Papol. D'aquesta manera, bé que el tractament formal dels vestits revesteix certes similituds amb el que s'ha definit des d'un principi com a treball característic del Mestre del timpà de Cabestany l'acabament tècnic difereix sensiblement, no en l'aspecte formal sinó més aviat de caràcter tècnic.

Tocats femenins: Les figures femenines de la composició, les dues Santes Dones, apareixen en totes les ocasions amb el tocat característic que ja s'ha definit des de el timpà de Santa Maria de Cabestany: cobreix tot el seu cap i embolcalla la cara deixant només visible la part frontal del rostre ^[LÀM. 54]. En el cas de l'escena del Martiri de Sant Serní aquests tocats es representen d'una manera molt més lliure, i deixen visible la part del coll, tapant el cos a partir, aproximadament, de l'altura del pit.

Capells: En relació als barrets o capells que porten les figures identificades com als soldats romans ^[LÀM. 54], cal establir la relació amb les figures dels sarcòfags romans pagans del grup de la Caça del lleó de la segona meitat del segle III²⁹².

Sens dubte una de les característiques més destacades de l'estil d'aquesta obra s'aprecia en la combinació de la tècnica de l'alt i el baix relleu ^[LÀM. 55]. Efectivament, tant en el cas de l'escena de l'Arrest com la del Martiri, apareixen rostres de personatges en baix relleu, per a emfasitzar, d'acord amb la font textual, la multitud de gent que resta congregada presenciant

²⁹¹ Vid. Capítol VII.3.5.

²⁹² Ibíd.

l'escena. Aquest recurs estilístic confereix a aquesta obra, a més més, un efectes especials de clarobscur molt destacats i d'una gran qualitat plàstica. L'aplicació d'aquesta tècnica pot establir-se també com a deutora del treball que apareix en determinats sarcòfags romans cristians, datats aproximadament entorn al segon quart del segle IV, que alhora poden ser també deutors del coneixement de la noves tècniques escultòriques que de manera més o menys paral·lela es detecten en el relleu de l'arc de Constantí a Roma²⁹³.

En relació a aquest sarcòfag i els paral·lelismes directes que es poden establir amb els sarcòfags romans pagans, Richard H. L. Hamann y Mac Lean detecten les similituds de l'estil que s'aprecia sobretot en el tractament dels rostres i així mateix en la disposició dels animals sota les cames dels personatges, i el sarcòfag del segle III del grup de la Caça de Melèagre conservat a Déols²⁹⁴, si bé els testimonis d'aquest mateix grup són molt extensos i es poden resseguir a Roma i també a Pisa²⁹⁵.

Declamació

Un dels aspectes declamatius que s'aprecien en aquesta obra i que es mostren en correlació amb les pautes del Mestre del timpà de Cabestany és l'aplicació d'un cànon sobre dimensionat per a representar les mans. Tanmateix, en aquesta ocasió i de la mateixa manera que s'ha observat en l'escultura dels capitells historiatos de l'exterior de la capçalera de l'església de Sant Papol, aquest efecte es realitza mitjançant la composició d'uns dits molt allargats, i fins i tot en algunes ocasions manifestament deformes. En aquest mateix sentit es pot apreciar que en la caracterització de la fisonomia d'algunes figures, s'hi suma un forta càrrega expressiva que es tradueix mitjançant una representació més naturalista i a l'hora dramàtica dels rostres i en general de l'anatomia. En aquest sentit les dues figures més rellevants són la de les dues Santes Dones que apareixen en l'escena del Martiri dins l'espai del Capitoli de Tolosa.

A més a més cal notar la utilització del recurs de la col·locació de figures animals entre les cames d'alguns dels personatges més destacats de la representació, i especialment dins l'escena de l'Arrest de Sant Serní. Malgrat que no es pot establir en totes les part una lectura al·legòrica precisa, tal i com s'ha apuntat en l'escena del Martiri, sembla que aquest sigui un recurs ja après pel Mestre, i que continua desenvolupant de manera bastant recurrent dins les seves obres.

²⁹³ *Ibíd.*

²⁹⁴ HAMANN, R. H. L. i LEAN, M. (1949-50), p. 179.

²⁹⁵ Vid. Capítol VII.5.

Pel que respecta la caracterització dels personatges d'acord amb la moda romana del segle III també es pot observar en aquesta ocasió una utilització dels models i vestits més propis que destaquen i diferencien precisament als personatges pagans de la composició.

Finalment, es pot apuntar l'aparició de la màscara que es situa dins l'arquitectura del Capitoli en l'escena del Martiri de Sant Serní, i què clarament constitueix un element declamatiu que la tragèdia grecoromana amb què l'artífex sembla voler emfasitzar el moment més important d'aquesta composició historiada.

Material

Es tracta d'un bloc monolític de marbre blanc sense que es tinguin més especificacions sobre la seva procedència. Resulta impossible, actualment, examinar ni l'interior ni el revers d'aquesta obra, que podrien donar més pistes sobre la morfologia original dels blocs, atès que actualment forma part de l'estructura fixa d'un altar.

Fonts textuais

- *Passio Sancti Saturnini*
- *De domno Saturnino & De Launebode qui aedificavit templum sancti Saturnini* de Venanci Fortunat

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 200-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Sancti Hilarii in comitatu Carcasense</i> – Comtat de Carcassona
DIÒCESI	Carcassona
ESTABLIMENT	Monestir benedictí
PERSONATGES RELACIONATS	Abat Raimond (1170-1186); Abat Pons III de Bram (ca. 1187- 1206); Roger II Trencavell, comte de Carcassona
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Mobiliari litúrgic
COMITENT	Desconegut

FORTUNA CRÍTICA	Josep Gudiol, 1944
ANÀLISI	
Composició	Martiri de Sant Serní: Sant Serní amb els seus deixebles Sant Honest i Sant Papol – Arrest de Sant Serní – Martiri de Sant Serní – Deposició i <i>Elevatio animae</i>
Disposició	Fris continu (lectura de dreta a esquerra)
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització del trepant • Combinació de l'alt i el baix relleu • Efectes de clarobscur
Declamació	<ul style="list-style-type: none"> • Mans de dimensions desproporcionades • Lectura al·legòrica d'algunes figures animals • Emfasització del caràcter de certes figures amb vestits de clara caracterització romana • Elements simbòlics grecoromans
MATERIAL	Marbre blanc
FONTS	
Fonts textuais	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Passio Sancti Saturnini</i> • <i>De domno Saturnino & De Launebode qui aedificavit templum sancti Saturnini</i> de Venanci Fortunat
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 200-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.6 Escultura arquitectònica de l'interior de l'església

VI.6.1 Capitell de l'Assumpció de Maria

VI.6.2 Capitell corinti

Autor: Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1170-1180

Material: Gres local

Mesures: (Diverses)

Localització: Rius Menerbés. Santa Maria de Rius Menerbés

VI.6.1 Santa Maria de Rius Menerbés

L'església parroquial de Santa Maria de Rius Menerbés està situada dins el territori format per la fusió de tres antigues *villae*: *Villa Boloniaca*, *Villa Baiana* i *Villa Fanjana*. Es troba dins el *castrum* de Rius, segurament hereu del territori de *Villa Boloniaca*, i cal situar el seu origen dins el fenomen d'encastellament que té lloc en aquests territoris durant el segle XI. El primer esment documental que fa referència a l'església dedicada a Santa Maria data de l'any 1079. Entre les poques notícies conegudes del segle XI, és citada l'any 1096 en ocasió de la mort de l'arquebisbe Dalmau de Narbona (1086-1097) –i amb anterioritat abat de Santa Maria de Lagrassa–, moment en què les seves despulles varen ser exposades en aquesta església²⁹⁶.

Durant el segle XII la primera notícia apareix en una acta de confirmació de les possessions de Sant Just de Narbona atorgada l'any 1129 per l'arquebisbe Arnau: «ecclesiam Sanctae Mariae de Rivo cum suis ecclesiis et terminis et decimis et oblationibus suis»²⁹⁷. D'aquesta manera es corrobora el nexa directe d'aquesta església amb la seu episcopal narbonesa, i a partir d'aquest moment es situa sota la seva jurisdicció. No existeixen gaires dades més que facin referència a aquest edifici ni als personatges que s'hi relacionen, i només es pot situar puntualment la presència l'any 1165 d'un Arnaldus *capellanus*²⁹⁸. Per altra banda es té notícia de la dotació de l'església a mitjan del segle XII amb noves possessions –l'any 1154 rep l'església de Sant Serní d'Homs–, i en aquest sentit s'ha argumentat la possibilitat que a mitjan del segle XII, en relació també directa amb la presència del capellà Arnaldus, es dugués a terme un procés de reformes de l'edifici amb la construcció de la nova església de planta centralitzada, on es localitza el capitell atribuït al Mestre del timpà de Cabestany²⁹⁹. Altrament en certa documentació de la segona meitat del segle XII, en concret en unes actes dels anys 1165, 1181 i 1185, aquesta església apareix citada com a priorat³⁰⁰.

La senyoria de Rius es trobava durant el decurs del segle XII sota la possessió del vescomtes de Menerbés, que l'any 1179 va ser cedit en feu per Roger II Trencavell a Alfons I el Cast, però després de la croada contra els albigesos fou confiscada i infeudada per Sant Lluís a Raymond de Saverdun l'any 1230. Els hereus de Saverdun varen vendre aquesta possessió a Nicolas de la Jugie, membre d'una família a la que pertany així mateix Pierre de la Jugie, arquebisbe de Narbona.

²⁹⁶ Vid. DURLIAT, M. (1973b), p. 30.

²⁹⁷ Vid. Collection Doat, vol. 55, f. 183v.

²⁹⁸ Vid. BONNERY, A. (1994), p. 15.

²⁹⁹ MAHUL, J. A. (1863), p. 358; Cfr. BONNERY, A. (1994), p. 15.

³⁰⁰ MAHUL, J. A. (1863), p. 359; Cfr. DURLIAT, M. (1973b), p. 30.

L'excel·lència d'aquesta església és visible principalment en la projecció d'una planta centralitzada de base poligonal, estructura que ha centrat l'atenció dels principals erudits i arquitectes des del segle XIX. Prosper de Mérimée l'any 1835 la considera entre els monuments més "curiosos" del Migdia francès i la compara amb l'església del Temple de Londres, plantejant la hipòtesi que aquesta es pugui deure també a una construcció de l'Orde del Temple de finals del segle XII³⁰¹. Però és sobretot a partir de la campanya de la restauració de l'església que es duu a terme durant el segle XIX, que l'atenció d'alguns dels estudiosos i arquitectes més importants es fixa en l'estudi precís d'aquest edifici. El mateix procés de restauració va suscitar un quantitat tan considerable de veus tan partidàries com crítiques del projecte, fins el punt que l'any 1844 Viollet-le-Duc va ser comissionat per a realitzar un informe sobre el desenvolupament de les obres³⁰².

La tipologia arquitectònica d'aquesta església constitueix sense cap mena de dubte un dels projectes més ambiciosos del segle XII que es conserven en la geografia del Llenguadoc ^[LÀM. 56]. La restitució de la planta original –sense les capelles rectangulars afegides durant els segles XVI i XVII– respon a una planta centralitzada configurada entorn un anell central heptagonal i un mur perimetral de catorze costats. D'aquesta manera s'origina l'espai d'un deambulatori anular amb coberta de volta de creueria i un espai central cobert per una cúpula poligonal ^[LÀM. 57]. En un dels estudis més recents, André Bonnery insisteix en l'excel·lència que representa la configuració d'una planta centralitzada poligonal basada en la combinació d'un heptàgon –7 costats– i la figura exterior de l'edifici –14 costats, que considera única dins la arquitectura cristiana³⁰³. Sempre identificant l'advocació d'aquesta església amb la de l'Assumpció de Maria situa aquesta arquitectura en relació amb la tradició de la primera rotonda edificada a la Vall de Josafat a Getsemaní amb l'advocació de l'Assumpció –culte que s'observa en estreta relació amb l'Ascensió i la Resurrecció de Jesús–, que és la mateixa tipologia que apareix en l'arquitectura de l'Anàstasi del Sant Sepulcre de Jerusalem. I en relació amb la tradició arquitectònica d'aquest edifici cita els exemples de l'església de Santa Maria de Blanquernes, Santa Maria de Chalcoirat i la de Santa Maria del Far, totes tres a Constantinoble³⁰⁴. I després d'aquests referents més importants hi afegeix encara el del Sant Sepulcre de

³⁰¹ MAHUL, J. A. (1863), p. 365.

³⁰² Vid. DURLIAT, M. (1973b), p. 30-32. Del procés de restauració de l'església: Vid. SAGNES, S. (2000), p. 57-66.

³⁰³ BONNERY, A. (1994), p. 13-22.

³⁰⁴ El testimoni d'aquestes tres esglésies constitueix, a més a més, un referent de primer ordre en tant que es varen fundar i establir com a continents d'algunes de les relíquies més importants. En particular, a l'església de Santa Maria de Chalcoirat es va custodiar la relíquia de la Santa Cinta, fins que posteriorment es va traslladar a Santa Maria de Blanquernes, on ja es custodiava el vestit o *maphorion*. Segons Nicéphore Calliste va ser l'emperadriu Pulcheria que va fer construir tres esglésies a la ciutat de Constantinoble en honor de la Verge Maria. Vid. MIMOUNI, S. C. (1995), p. 619-621. I per una altra banda, l'església de Santa Maria del Far custodiava les principals relíquies de la Passió. Vid. MAGDALINO, P. (2004), p. 15-30.

Jerusalem, la capella palatina d'Aquisgrà, Santa Maria de Saint-Riquier, Neuvy-Saint-Sépulcre, i encara la capella de la Nativitat de Sant Miquel de Cuixà. El fet que cap d'aquests edificis es basteixi segons la proporció 7-14 indueix a aquest autor a reflexionar sobre la possible influència de qüestions de numerologia en la configuració del programa arquitectònic de l'església de Rius Menerbés. Prenent com a referent la influència de Sant Agustí i l'ús dels números en el seu ensenyament, es refereix en particular a la figura de l'emperador Frederic I Barbarossa a propòsit de la inscripció de la corona conservada a la capella palatina d'Aquisgrà³⁰⁵. D'aquesta manera afirma que la presència de la proporció 7-14 es pot posar directament en relació amb el culte de l'Assumpció de Maria, fent-se ressò de l'estudi realitzat per Guylène Hidrio que prova com els miniaturistes medievals del segle XII estableixen una relació directa entre Maria i les set columnes de la Saviesa³⁰⁶.

Tanmateix la construcció d'aquesta arquitectura de planta centralitzada durant la segona meitat del segle XII no es pot considerar un fenomen aïllat en l'arquitectura contemporània occidental, i no es pot deixar de relacionar amb la continuïtat d'una tradició que en aquest mateix moment es manifesta en alguns edificis importants situats entre les regions de la Toscana i la Emilia Romagna: des de l'església del Santo Sepolcro de Pisa, què és una fundació de l'Orde de Sant Joan de Jerusalem, a l'església de Santo Stefano de Bologna o el testimoni del baptisteri de Parma, tots constitueixen uns magnífics exemples de plantes centralitzades poligonals. Entre aquests, segurament un dels casos més admirables sigui el projecte arquitectònic emprès a Bologna a mitjan segle XII amb la construcció del complex eclesiàstic benedictí de Santo Stefano, que pren com ideal la reconstrucció arquitectònica de Jerusalem. Tot i que es coneixen diferents testimonis a Occident durant el segle XII que reproduïxen l'estructura de l'Anàstasi del Sant Sepulcre, el cas de Bologna és potser un dels millors "documentats", tant per les estructures arquitectòniques que es varen construir, com per la literatura que es conserva al respecte al manuscrit de la *Vita Sancti Petronii episcopi et confessoris*, escrit entorn a 1180³⁰⁷. A més a més, a nivell documental, es pot afegir el testimoni d'un altre manuscrit de Comentaris al Càntic dels Càntics realitzat durant segle XIII, i conservat a Reggio Emilia, que reproduïx en planta els llocs del Sant Sepulcre de Jerusalem reconstruïts per l'emperador bizantí Constantí IX Monòmac l'any 1048³⁰⁸.

³⁰⁵ Vid. HEITZ, C. (1992), p. 89-96.

³⁰⁶ HIDRIO, G. (1994), p. 87-98.

³⁰⁷ Manuscrit que es conserva a la Biblioteca Universitaria de Bologna, Codice Universitario 1473. Vid. OUSTERHOUT, R. G. (1989), p. 66-78 i OUSTERHOUT, R. G. (1981), p. 311-321.

³⁰⁸ Manuscrit que es conserva a la Biblioteca Municipale de Reggio Emilia, Ms. Turri, D.2. Vid. TONDELLI, L. (1940), p. 213-219 i OUSTERHOUT, R. G. (1981), p. 311-321.

Totes aquestes apreciacions permeten de situar en el context més immediat de la Emilia Romagna i la Toscana, sobretot durant la segona meitat del segle XII, la reproducció d'unes tipologies arquitectòniques de planta centralitzada, inspirades de manera més o menys directa en el model del Sant Sepulcre de Jerusalem, fet que convida a tenir-les també en consideració com a possibles referents del model desenvolupat a Rius Menerbés. Tanmateix, i com bé exposa Jean Bonnery, el cas d'aquesta de l'arquitectura d'aquesta església i de la proporció 7-14 és un *unicum* en l'arquitectura cristiana d'Occident, fet que enalteix la seva excepcionalitat.

En l'ornamentació de l'interior d'aquest edifici, concretament als capitells que formen part de l'estructura de les columnes que es disposen com a sosteniment de les arcades que decoren el perímetre de catorze costats, és on es detecta la presència del taller del Mestre del timpà de Cabestany ^[LÀM. 58]. En primer lloc, al capitell que presenta l'Assumpció de Maria, que dins aquest conjunt és l'únic en oferir una seqüència historiada. Tanmateix, alguns autors tenen igualment en consideració el programa ornamental que es desenvolupa a la resta de capitells d'aquest espai, i sobretot aquells que formen part de l'antiga portada d'accés a l'església, que actualment resta tapiada per la construcció posterior d'una de les capelles que es varen afegir durant la reforma d'època moderna ³⁰⁹.

En aquesta ocasió s'examinarà primerament el capitell de l'Assumpció de Maria, per tal i com la seva temàtica i estil queden plenament identificats amb les directrius principals del Mestre del timpà de Cabestany, i també la tipologia concreta d'un capitell de tipus corinti localitzat dins l'àmbit de la portada primitiva, per tal i com una part dels aspectes tècnics es poden establir en la mateixa relació amb el taller del Mestre. És clar que dins el mateix espai d'aquesta porta, concretament en els capitells figurats que es situen en el costat dret, s'hi detecten puntualment certs elements de correlació, sobretot tècnics, amb els que s'exposaran a continuació, si bé no és probable que puguin adscriure's de la mateixa manera a l'obra del taller del Mestre del timpà de Cabestany ^[LÀM. 65-66].

³⁰⁹ BONNERY, A. (2000b), p. 35-47.

VI.6.2.1 Capitell de l'Assumpció de Maria**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1170-1180**Material:** Gres local**Mesures:** 62 x 60 x 40 cm**Localització:** Rius Menerbés. Santa Maria de Rius Menerbés**Fortuna crítica**

Aquest capitell es va incloure dins el primer corpus del Mestre de Cabestany establert per Josep Gudiol l'any 1944, i per tant forma part del primer conjunt d'obres en les que es ressegueix l'estil d'aquest taller. Amb posterioritat, aquesta obra ha estat considerada per la major part dels autors que han tractat el Mestre de Cabestany, i encara dins la monografia de l'any 2000 se situa dins el grup d'obres atribuïdes a aquest corpus³¹⁰. No obstant, a l'última aportació d'Antonio Milone aquest capitell, juntament amb l'escultura arquitectònica de l'interior de l'església, es considera com a obra d'un taller diferent, però relacionat amb el Mestre de Cabestany³¹¹.

Composició

El capitell que es considera en aquesta ocasió presenta l'escena de l'Assumpció de Maria, i respon al mateix model que apareix al timpà de Santa Maria de Cabestany, si bé en aquest cas es presenta dins una composició aïllada que no forma part d'una seqüència historiada més extensa. Aquesta obra es constitueix com a una excepció dins el programa general de la decoració de l'interior de l'església en tant que presenta una composició historiada, mentre que a la resta només s'hi desenvolupen composicions de caràcter vegetal –variacions del capitell corinti– o figurades –lleons afrontats i altres composicions amb animals. Només es pot considerar com a excepció el capitell de Daniel a la fossa dels lleons ^[LÀM. 59], situat a la columnata heptagonal interior, que divergeix però obertament de la factura del Mestre del timpà de Cabestany.

Assumpció de Maria ^[LÀM. 60-61]

La composició d'aquesta escena es vincula de manera directa amb aquella que forma part del programa historiat dedicat al Trànsit de Maria que es presenta al timpà de Santa Maria de Cabestany. D'aquesta manera, el cos de Maria amb els ulls tancats se situa dins una màndorla

³¹⁰ *Ibid.*, p. 32-45.

³¹¹ MILONE, A. (2008a), p. 184.

ametllada sostinguda per un estol de sis àngels, tres a banda i banda, que ocupen també l'espai de les cares laterals del capitell. D'acord amb el *Transitus A*, també conegut com *Pseudo Josep d'Arimatea*, un dels dos textos llatins més importants que tracten aquest episodi, el cos de Maria és transportat al cel pels àngels en un moment immediatament posterior a la seva deposició dins la tomba.

«Tunc apostoli cum magno honore posuerunt corpus in monumento, flendo et canendo prae nimio amore et dulcedine. Et subito circumfulsit eos lux de celo, et cadentes in terram, corpus sanctum ab angelis in celum est assumptum»³¹²

Tal i com ja s'ha apuntat anteriorment, malgrat que aquesta escena remet a una seqüència historiada que ja s'ha identificat dins una altra de les obres atribuïdes al Mestre del timpà de Cabestany, en aquest cas no es detecta una continuïtat narrativa del cicle en cap dels capitells que formen part del mateix espai. Així, dins aquest context el capitell de l'Assumpció de Maria adquireix clarament un clar significat simbòlic, a més a més de narratiu, que de fet es pot situar en relació a l'advocació de la mateixa església. De la mateixa manera que s'ha observat en l'anàlisi del timpà de Santa Maria de Cabestany, la composició d'aquesta escena sembla deutora del model que s'aprecia en l'escena de l'Ascensió de Jesús en el púlpit de Santa Maria de Pisa, obra del Mestre Guilielmus³¹³.

Disposició

La disposició dels personatges presenta notables analogies amb la mateixa escena del timpà de Santa Maria de Cabestany. En aquest cas però l'estructura del suport, això és la morfologia del capitell, força a situar la composició de l'Assumpció de Maria en la cara central, revestint l'escena d'una major càrrega simbòlica. S'observa una disposició clarament centralitzada de la màndorla, de forma ametllada, sostinguda pels àngels que estan agrupats en dos grups de tres a cada banda. La col·locació d'aquestes figures respecte l'eix central presidit per la màndorla es pot posar en relació amb la disposició del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo i també amb el de la Segona condemna de Daniel de l'església de Sant Papol: el cap dels àngels, de la mateixa manera que els caps dels lleons, es visualitzen des d'un punt de vista frontal, mentre que els cossos es desenvolupen, respectivament, en les cares laterals del capitell.

³¹² *Transitus A*, 16. TISCHENDORF, K. (1866a), p. 119. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 695-696.

«Después los apóstoles depositaron el cadáver en el sepulcro con toda clase de honores y rompieron a llorar y a cantar, por lo excesivo del amor y de la dulzura. De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles».

³¹³ Vid. Capítol VIII.3.1.

Estil/Tècnica

És molt probable que en l'estil d'aquesta obra s'hi detectin algunes característiques significativament divergents amb les constants del Mestre del timpà de Cabestany, que fan que malgrat que es reconeix i identifica la presència d'un mateix model compositiu, es pugui considerar la participació d'un deixeble o membre del taller del Mestre del timpà de Cabestany, amb un mestratge estilístic i tècnic d'una envergadura distinta.

Rostres: Els rostres també presenten en aquesta ocasió una volumetria marcadament triangular. El rostre de Maria queda en posició frontal, mentre que aquells dels àngels, i per l'alt relleu en que han estat esculpits, sobresurten del suport de manera considerable ^[LÀM. 62].

Ulls: Amb l'excepció dels de Maria, que els té tancats i no s'hi observa cap mena de detall, els ulls de les figures dels àngels presenten una forma ametllada amb un glòbul ocular bastant notable i definit per dos cops de trepant en la zona dels lacrimals.

Nassos: Prenen un volum destacat i presenten dos cops de trepant a la zona dels narius.

Boques: Les boques de totes les figures d'aquesta composició presenten una subtil línia recta o lleugerament corba, rematada per dos cops de trepant en els extrems.

Pentinats: S'observen tan sols els pentinats de les figures dels àngels que presenten un cabell curt, amb un floc important que cau sobre el front. Els flocs queden matisats a partir de l'ús del cisell i no s'hi observa la presència del trepant. El model, obert amb una clentxa al mig, és molt proper al que presenten les figures masculines del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Mans: En aquesta ocasió cal assenyalar l'exaltació de les mans de la figura de Maria, que excedeixen en el doble de les proporcions de la seva cara ^[LÀM. 63]. A la resta de figures dels àngels es pot notar també una certa exageració del cànon d'aquestes parts, però en cap cas de la manera que s'observa en la figura principal de Maria.

Peus: En primer lloc els peus de la figura frontal de Maria presenten unes dimensions notablement reduïdes i queden disposats en diagonal oberta vers l'exterior, seguint la mateixa pauta que ja s'ha observat en diverses ocasions dins les obres d'aquest corpus. Els peus de les figures dels àngels amb prou feines són visibles.

Vestits: La configuració dels vestits i sobretot dels plegats mostra en aquesta ocasió un ús prioritari del cisell, i es caracteritzen per un tractament molt ondulant i dinàmic. Les ondulacions dels plecs de la figura de Maria no només es tracten en sentit horitzontal, a la part

alta de la capa, sinó que a la part baixa prenen formes verticals i arrodonides, i es pot notar en aquest sentit una certa llibertat compositiva ^[LÀM. 63]. Pel que fa referència als vestits dels àngels es continua notant de manera més clara la composició d'uns plegats realitzats a partir de profundes incisions transversals i rematades en els extrems per subtils cops de trepant. No obstant, no en aquesta ocasió no es reitera d'una manera tan clara l'aplicació de la tècnica pròpia del Mestre del timpà de Cabestany en el tractament dels vestits i els drapatges mitjançant les incisions i els cops contundents del trepant.

Tocats femenins: En aquesta ocasió la figura de Maria presenta un tocat que embolcalla completament la seva cara, i que està treballat a partir de petits detalls cisellats, però no s'hi observa la presència del trepant ^[LÀM. 62]. El model en sí és el mateix que presenta la figura de Maria de la mateixa escena del timpà de Santa Maria de Cabestany, però en aquesta ocasió es nota que tot i ser davant un mateix model el tractament estilístic i tècnic es mostra clarament divers.

Motius ornamentals: La imposta que corona aquest capitell presenta decoració vegetal formada per motius de fulles entrelaçades entre tiges carnosos i notablement cisellades i rematades en alguns punts per cops de trepant ^[LÀM. 60]. Sorpren que, malgrat l'ús generós del trepant en aquesta part de l'obra, aquesta tècnica no s'observi amb la mateixa intensitat.

Declamació

A nivell de declamació aquesta obra presenta una de les particularitats que s'observen com a constants de la major part de les obres incloses dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany, i és la magnificència que s'observa en les proporcions de les mans de Maria.

Material

Es tracta d'un gres de procedència local de gra molt fi sense que es tinguin més especificacions al respecte³¹⁴. És, d'altra banda, el mateix material que s'utilitza per a la major part de l'escultura arquitectònica de l'interior d'aquesta església. D'aquesta manera es pot observar que de la mateixa manera que s'ha descrit a l'església de Sant Papol, el taller del Mestre del timpà de Cabestany participa dins un programa arquitectònic i ornamental més extens, del que simultàniament en formen part altres tallers, i per tant es serveix del mateix material que ja s'estava utilitzant en aquesta obra.

³¹⁴ BONNERY, A. (2000b), p. 35.

Fonts textuais

- *Transitus A*

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)

VI.6.2.2 Capitell corinti**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1170-1180**Material:** Gres local**Mesures:** 62 x 60 x 40 cm**Localització:** Rius Menerbés. Santa Maria de Rius Menerbés**Fortuna crítica**

Tal i com ja s'ha apuntat anteriorment, la resta dels capitells que formen part de la decoració d'aquesta part de l'església han estat considerats puntualment dins els estudis dedicats a l'obra del Mestre de Cabestany. Principalment, és André Bonnery qui s'ha dedicat amb més deteniment a l'estudi d'aquesta escultura arquitectònica, i n'ha establert una classificació per tipologies i motius ornamentals³¹⁵.

Composició

Es tracta d'un capitell de tipus corinti amb un triple registre sobreposat de fulles d'acant de caràcter prim i estilitzat disposades en una ordenació geomètrica molt acurada ^[LÀM. 64]. A la part superior, als angles, hi apareixen les volutes, mentre que la part central s'hi disposa el cap d'un petit animal, probablement un lleó, que sosté amb la seva boca un tija carnos i estriada amb dos fruits a cadascun dels extrems, segurament dues magranes. El collarí mostra una ornamentació d'ovals. La imposta que es situa a la part superior del capitell presenta una decoració vegetal amb una variant del tipus de "palmeta tolosana", que d'altra banda té una extensa difusió dins el programa ornamental d'aquesta església.

Disposició

La disposició de tots els elements descrits en aquest capitell resta subjecta d'una ordenació notablement regular, tant en la superposició de registres com de l'eix central determinat pel petit cap de l'animal que es situa a la part superior.

Estil/Tècnica

És dins aquest apartat on es poden determinar les concommitàncies més directes amb les particularitats del Mestre del timpà de Cabestany. En particular per les característiques estilístiques i tècniques que es detecten en el tractament del rostre de l'animal, i sobretot per l'ús generalitzat del trepant en el tractament de tots els elements de la composició.

³¹⁵ BONNERY, A. (1994), p. 13-30.

Rostres: El rostre de l'animal apareix de manera frontal a la part central de l'àbac del capitell i presenta uns detalls fisonòmics molt similars als de les figures animals del Mestre del timpà de Cabestany.

Ulls: Mostren una forma ametllada i estan col·locats en una lleugera diagonal respecte el nas. Destaquen pel seu globus ocular prominent, que està rematat a banda i banda per dos cops de trepant.

Nassos: Té un volum destacat i queda definit pels dos cops de trepant a la zona de les fosses nassals.

Boques: L'animal té la boca oberta, i s'hi pot distingir la seva dentadura. Aquesta zona està profusament treballada per incisions contundents del trepant.

Crineres: El pelatge o crinera que s'observa a la part superior del cap mostra un treball bastant complet i acusat pels cops o incisions del trepant.

Declamació

No s'observen elements de declamació.

Material

Es tracta del mateix material, gres d'origen local, que s'ha descrit en el capitell anterior.

Fonts textuais

- Elements ornamentals

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

Altres consideracions:

Les particularitats que defineixen aquests dos capitells de Santa Maria de Rius Menerbés reflecteixen l'actuació particular del taller del Mestre del timpà de Cabestany, en detriment, segurament, de la presència del Mestre en primera persona.

Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Malgrat que aquest capitell mostra un seguiment discontinu de les constants estilístiques, i sobretot tècniques, pròpies del Mestre del timpà de Cabestany, sobretot a la cara principal del capitell on es presenta la màndorla en la que reposa el cos de Maria, la presència del mateix model que es desenvolupa posteriorment al timpà de Santa Maria de Cabestany, realitzat *ex professo* pel Mestre del timpà de Cabestany, assenta les motivacions per les què aquesta obra s'accepta en aquest corpus. A més a més de la presència d'aquest argument tan particular, derivat segurament dels models presentats pel Mestre Guilielmus a Pisa, existeixen certs elements estilístics i també tècnics, per bé que puntuals, que reafirmen aquesta opció.

En primer lloc, per la coincidència dels models particulars de certes figures, des del tocat de Maria, als rostres i pentinats dels àngels, etc. En segon lloc per la disposició de l'escena, totalment anàloga a com es presenta a Santa Maria de Cabestany. En tercer lloc, pel treball dels vestits de les figures dels àngels, on sí s'aprecien unes incisions més o menys profundes amb una lleugera presència del trepant als extrems. I a més a més, per la comprensió d'uns mateixos aspectes declamatius: l'aplicació d'un cànon desmesurat a les mans de Maria en relació al cos. És probable que en l'estil i la tècnica que es distingeixen a la cara frontal estableixen el punt amb més discrepàncies respecte el Mestre del timpà de Cabestany, però tots els motius que s'acaben d'enumerar confirmen que l'atribució d'aquesta obra s'ha de mantenir dins la seva producció, si bé segurament en aquest cas pugui tractar-se d'una de les obres en què es reflecteix una major presència del taller o deixebles.

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Sanctae Mariae de Rivo</i> - Menerbés
DIÒCESI	Narbona
ESTABLIMENT	Església parroquial
PERSONATGES RELACIONATS	Capellà Arnaldus (ca. 1165); Capítol de Sant Just de Narbona
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Escultura arquitectònica
COMITENT	Desconegut

FORTUNA CRITICA	Josep Gudiol i Ricart, 1944
ANÀLISI	
Composició	• Assumpció corporal de Maria
Disposició	• Centralitzada i adaptació al contorn del suport
Estil	• Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització parcial del trepant
Declamació	• Mans de dimensions desproporcionades
MATERIAL	• Gres de procedència local
FONTS	
Fonts textuais	• <i>Transitus A</i>
Fonts materials	• Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350) • Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)

VI.7 Fragments d'una portada de Santa Maria de Lagrassa

VI.5.2.1 Dovelles

VI.5.2.2 Fragment amb figura humana i cap de lleó

VI.5.2.3 Fragment amb figura humana i cap de bòvid

Autor: Mestre del timpà de Cabestany i taller

Cronologia: ca. 1170-1180

Material: Marbre

Mesures: Diverses (especificades a cada obra)

Procedència: Santa Maria de Lagrassa

Localització: Diverses (especificades a cada obra)

VI.7.1 Abadia de Santa Maria de Lagrassa

La carta de fundació d'aquesta abadia es troba en el diploma emès per Carlemany el 19 de gener de l'any 779. En aquest document es descriu un conjunt format per una església, una casa o habitació pels monjos, altres construccions pels servidors, vinyes i camps, al mateix temps que s'apunta el nom del primer abat, Nebridius o Nimphridius, personatge relacionat amb la cort de Carlemany, concretament a Alcuí. Per tant, es pot afirmar que amb anterioritat al segle IX la comunitat monàstica estava ja establerta i gaudia d'unes infraestructures notables per a la vida comunitària. Es conserven molts documents dels segles IX i X que permeten de valorar la importància i la magnificència amb què es va revestir aquesta abadia benedictina ja des dels seus inicis, sobretot arrel de la protecció i donacions que va rebre de part dels descendents de la dinastia carolíngia.

Durant el darrer terç del segle XI aquesta abadia recau directament sota l'autoritat dels comtes de Barcelona, en el moment que Ramon Berenguer I adquireix els comtats de Carcassona i Rasès, juntament amb les abadies de Santa Maria de Lagrassa i Sant Hilari d'Aude, en un procés de compravenda que s'ha de situar entre els anys 1068 i 1070³¹⁶. I és en aquest moment que l'abadia es situa sota l'autoritat del monestir de Sant Víctor de Marsella, donació que és confirmada l'any 1081 pel papa Gregori VII. Aquest territori, i aquestes abadies, formen part del domini que a partir d'aquest moment i durant el segle XII és objecte de disputa entre la casa comtal de Barcelona i la de Tolosa. I en referència concreta a aquesta abadia, la presència dels comtes de Barcelona es fa notar directa o indirectament en determinats períodes. En primer lloc, es poden citar les nombroses possessions de dependències i centres religiosos situats dins els territoris dels comtats catalans septentrionals dels que va gaudir aquest cenobi, sobretot durant el segle XI. D'aquesta manera, l'església de Sant Feliu de Llagostera (mencionada com a possessió del monestir des del 855), els monestirs de Santa Maria de Ridaura (937), del Sant Sepulcre de Palera (1107), de Sant Andreu de Sureda (1109), de Sant Martí del Canigó (*ante quem* 1114) i de Sant Pere de Galligants (1117). D'altra banda, també cal fer esment de la figura de Berenguer, germà del comte de Barcelona Ramon Berenguer III, què és abat de Santa Maria de Lagrassa a partir del 1115 (i que anteriorment havia estat abat de Sant Pons de Tomeres), moment en què a més a més l'abadia s'allibera de la dependència del monestir de Sant Víctor de Marsella³¹⁷.

Per bé que l'ascendència dels comtes de Barcelona sobre aquests territoris resta subjecta als diferents episodis que dins l'escenari polític s'esdevenen en el decurs del segle XII, es pot

³¹⁶ Vid. Capítol IX.2.

³¹⁷ Vid. DURLIAT, M. i DROCOURT, D. (1973), p. 104-105.

assenyalar un moment molt concret dins el darrer terç del segle en què aquesta abadia es presa directament sota la protecció d'Alfons I el Cast, rei d'Aragó i comte de Barcelona. En dóna fe una lletra de l'any 1179 en què Alfons I posa sota la seva protecció i salvaguarda a Arnau, abat del monestir, juntament amb tots els monjos i tots els seus béns³¹⁸.

En relació a la construcció del complex abacial, i encara que es té coneixement d'alguns fragments que podrien correspondre's amb el període preromànic, la major part dels vestigis que es conserven en l'actualitat responen a una edificació que ben segur es duu a terme durant el segle XI. Tanmateix, només es conserven les tres absidioles d'un braç del transepte de l'església de planta basilical, que per la seves dimensions aproximen una idea bastant clara de l'envergadura que havia de tenir l'església primitiva, i que en algunes ocasions s'ha posat en paral·lel amb la de Santa Maria de Ripoll consagrada l'any 1032³¹⁹.

En referència als fragments atribuïts al Mestre del timpà de Cabestany procedents d'aquesta abadia s'ha de pensar en l'estructura arquitectònica d'una gran portada de marbre blanc, si bé la seva localització original és encara en l'actualitat bastant incerta. Fins aquest moment s'han plantejat tres hipòtesis principals que situen aquesta portada en diferents emplaçaments del monestir³²⁰. D'una banda, Marcel Durliat la col·loca a la façana principal de l'església, i situa el seu desmantellament a finals del segle XIII durant el suposat període de reformes comprès entre els anys 1278 i 1309 sota l'abadiat d'Auger de Gogenx, moment en que s'hauria perllongat l'església tot afegint un nou cos paral·lel a la galeria meridional del claustre³²¹. Tanmateix algunes descobertes recents dins aquesta galeria han posat de manifest la dificultat de situar aquesta nova construcció a cavall entre els segles XIII-XIV. D'una banda, durant unes prospeccions realitzades l'any 2003 per Bernard Chédozeau es va descobrir l'existència d'una portada en aquest sector del claustre, de la que es conserven les arquivoltes, alguns fragments de les impostes i les traces clares de l'existència de capitells. D'acord amb les característiques que es distingeixen en els motius ornamentals de les citades impostes, sembla clar que la datació d'aquesta porta no es pot situar gaire més enllà del segle XII. A més a més, a l'extrem oest d'aquesta mateixa ala es troba una altra porta que de la mateixa manera que la primera donava accés al refetor. En definitiva es considera que la construcció d'aquest cos, que s'erigeix com a allargament dels peus de l'església, i paral·lel al claustre, s'ha de situar durant el segle XII, i que la portada a la que pertanyen els fragments que s'estudien en aquesta ocasió varen situar-se en un cos arquitectònic ubicat en aquesta part de la construcció. Finalment,

³¹⁸ Vid. CHÉDOZEAU, B. (2002), p. 12. Vid. Capítol XI, Doc. 14.

³¹⁹ DURLIAT, M. i DROCOURT, D. (1973), p. 112.

³²⁰ Vid. FAVREAU, R. (2008), p. 93-97.

³²¹ Cfr. DURLIAT, M. i DROCOURT, D. (1973), p. 110 i CHÉDOZEAU, B. (2002), p. 12.

encara una tercera hipòtesi considera el testimoni gràfic d'un gravat incorporat en les *Janua monasterii* de l'any 1687 en què es pot observar com a la porta d'entrada principal del monestir es remarca l'existència d'una portada amb un obertura de mig punt amb arquivoltes, sostingudes per una línia d'imposta³²².

Un altre dels interrogants o disjuntives que planegen sobre aquesta portada és la seva data de realització. Per una banda, s'han considerat els fragments de la inscripció incompleta que es localitza a la part superior de cadascuna de les dovelles, en particular la que apareix en una de les que es conserva al monument funerari de Berlioz [GUIL]LELMUS IN, i per una altra banda la de la dovella que actualment es troba dins les dependències del monestir [ABB]AS ROTBERTVS C[VIV]S. Aquests dos noms s'han associat amb dos dels abats de Santa Maria de Lagrassa de mitjans del segle XII, d'una banda Guillelmus (1147 i 1161) i de l'altra Rotbertus (1161 i 1167)³²³. Malgrat que no es pot establir amb absoluta certesa que aquests dos noms es corresponguin amb els d'aquests dos abats, sí que és cert que les grafies -AS que es troben a la segona de les dovelles esmentades poden correspondre's realment amb [ABB]AS. D'altra banda, el fet que els períodes d'aquests dos abats siguin correlatius sembla reforçar aquesta identificació. Essent així es podria tractar d'una inscripció de caràcter commemoratiu, almenys en part, de la realització d'aquesta obra que *a priori* es podria situar en el període de les dues primeres dècades de la segona meitat del segle XII, *ergo* entre els anys 1150 i 1170.

Tanmateix, en una altra direcció André Bonnery l'any 1994 estableix la possibilitat que aquesta portada es realitzés durant el primer quart del segle XIII durant l'abadiat de Guillaume de Serviès³²⁴. En concret, aquest autor es basa en la identificació del motiu heràldic que apareix en el lateral del fragment historiat, un dels dos què actualment es conserven dins les dependències de l'abadia, en què apareixen dos lleons en posició rampant i afrontats, associats als motius de l'escut heràldic d'aquest abat. A més a més en una donació de Guillaume de Serviès a l'abadia, datada l'any 1216, es fa referència expressa a dos mestres contractats *ad opus ecclesiae construende*. En aquest context aquest autor emplaça la construcció d'aquesta portada a una cronologia notablement més tardana, apuntant la continuïtat o la tradició establerta pel Mestre de Cabestany i el seu taller en els artífexs que haurien dut a terme aquesta obra: «Elle confirmerait la permanence, jusqu'à une époque assez avancée, de l'influence de l'atelier de Cabestany sur des artistes qui y travaillèrent»³²⁵. En contra d'aquesta hipòtesi algunes intervencions més recents posen de manifest que aquesta

³²² FAVREAU, R. (2008), p. 96.

³²³ Cfr. NOUGARET, J. (1975), p. 360; DURLIAT, M. (1995), p. 16; BONNERY, A. (2000c), p. 109-112.

³²⁴ BONNERY, A. (2000c), p. 111-112.

³²⁵ *Ibid.*, p. 112.

heràldica, clarament atribuïble a l'abat Serviès, es troba de fet en altres indrets del mateix monestir, com per exemple a la clau de volta d'una de les capelles de la nova església projectada per l'abat Auger de Cogenx entre finals del segle XIII i començaments del segle XIV³²⁶, considerant, per tant, que aquest motiu heràldic pogués haver estat afegit amb posterioritat en aquest fragment historiat.

En referència a la seva estructura original resulta veritablement difícil aproximar un restitució tant de la seva estructura com del programa ornamental i segurament historiat que presentava³²⁷. No es compta amb cap tipus de notícia ni descripció que pugui proporcionar cap mena de dada en la que fonamentar una hipòtesi precisa, i l'anàlisi dels fragments dispersos que es conserven no ofereix unes dades massa definitòries. Tanmateix, sí que sembla segur que en alguna de les seves parts oferia un programa historiat concís, a jutjar per les traces dels dos fragments esculpits que es conserven dins les dependències de l'abadia, i que permeten de diferenciar-hi les figures animals d'uns lleons i també unes figures humanes, si bé en estat molt fragmentari.

En qualsevol cas i tenint en consideració la curvatura de les dovelles que es conserven en l'actualitat cal pensar en una portada de grans dimensions, que podria arribar a mesurar fins a 4 metres d'amplada. I per l'excel·lència que es pot detectar en l'escultura d'aquestes dovelles es pot deduir que es tractava d'una portada, a més a més de monumental, d'una gran qualitat compositiva i sobretot tècnica.

En relació a les diferents obres disperses procedents d'aquesta portada i que han estat atribuïdes al Mestre de Cabestany, s'ha de matisar que en aquesta ocasió no es considera el capitell de marbre blanc amb la temàtica de l'Expulsió del Paradís, que Marcel Durliat va incorporar al corpus d'obra l'any 1990³²⁸, atès que les qualitats estilístiques i tècniques que es poden detectar en aquesta obra no responen a les constants generals atribuïdes al Mestre del timpà de Cabestany.

³²⁶ Cfr. BLANC, J. (1984), p. 92-93 i DURAN i PORTA, J. (2008), p. 342.

³²⁷ BONNERY, A. (2008c), p. 92.

³²⁸ DURLIAT, M. (1990), p. 87-88.

VI.7.2.1 Dovelles**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1170-1180**Material:** Marbre**Mesures:** Diverses (especificades en cadascuna)**Procedència:** Portada de Santa Maria de Lagrassa**Localització:** Diverses (especificades en cadascuna)**Fortuna crítica**

En el monument funerari de la família Berlioz del cementiri municipal de la població de Lagrassa es conserven quatre dovelles procedents d'una portada de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa, reutilitzades en la construcció del gran arc superior del mausoleu. Aquest monument va ser edificat a principis del segle XX pels descendents de François Berlioz, que l'any 1796 havia adquirit la casa abacial del monestir, que és on romanien disperses aquestes dovelles. L'any 1954 Marcel Durliat incorpora en el corpus del Mestre de Cabestany alguns fragments dispersos procedents de la porta principal de l'església de Santa Maria de Lagrassa que es conservaven dins la mateixa abadia, entre les que es troben dues dovelles, i també aquestes del panteó de Berlioz³²⁹. A partir d'aquest moment, aquestes obres han estat regularment observades per part dels diferents estudiosos com a obres del Mestre de Cabestany, si bé alguns autors com Jean Nougaret³³⁰ o més recentment André Bonnery³³¹ les consideren només com una obra propera a l'àmbit d'aquest taller i no com a part mateixa de la seva producció. Una altra dovella va ser custodiada durant molt de temps per la propietat de la família Villemartin en el castell del mateix nom situat a prop de Limoux. Fa pocs anys, i en ocasió de la sistematització d'una petita exposició sobre el Mestre de Cabestany que es troba dins les mateixes dependències del monestir de Santa Maria de Lagrassa, aquesta obra va ser recuperada pel Conseil Général de l'Aude. Dins la monografia publicada l'any 2000 ja es feia referència de la seva existència, en relació a les altres sis conegudes. No obstant, amb anterioritat al seu retorn a l'exposició permanent del monestir, rarament s'havia publicat cap fotografia d'aquesta obra, que només es coneixia a través de descripcions bastant sumàries.

Composició

La composició general de totes aquestes dovelles és bastant similar i és en els detalls ornamentals de cadascuna d'elles on s'aprecien les diferències fonamentals. A la part frontal

³²⁹ DURLIAT, M. (1954), p. 6-49.

³³⁰ NOUGARET, J. (1975), p. 360.

³³¹ BONNERY, A. (2000c), p. 112.

mostren una franja delimitada per dos bordures acanalades en què es disposen motius ornamentals figurats. A la part superior hi recorren els diferents fragments del què amb tota probabilitat degué ser una gran inscripció que devia ocupar la totalitat de la semicircumferència de l'arc. D'altra banda, a la part inferior de les dovelles s'hi presenta una ornamentació de tipus vegetal i de caràcter bastant variat.

A continuació es procedeix a la descripció de cadascuna d'elles, en primer lloc les que es conserven encara a l'actualitat en el mausoleu de Berlioz del cementiri municipal de la població ^[LÀM. 67].

A: En primer lloc la que està situada a l'extrem esquerre de l'arc, presenta una franja a la part frontal on hi apareix el cap d'una figura masculina que subjecta amb les seves dues mans dos objectes amb forma de calze o copa ^[LÀM. 68]. A banda i banda d'aquesta figura s'hi col·loquen dos florons que recorden d'una manera bastant clara algunes variants dels motius vegetals més característics de l'ornamentació de l'arquitectura romana. La inscripció que es situa a la part superior ocupa tan sols la part esquerra del relleu, sembla que potser fos el final de la mateixa, i s'hi pot llegir: ERGAT. A la part inferior de la dovella s'hi adverteix una ornamentació de caràcter vegetal formada per tiges carnosos que per la seva estructura defineixen quatre espais o concavitats als angles, en què es poden veure dues magranes i dos florons.

B: A continuació es conserva una dovella de composició anàloga, i presenta a la franja de la part frontal el rostre de dues figures, una masculina i una altra femenina, separades per un motiu floral molt similar a un floró quadrat amb quatre pètals, mentre que als extrems hi apareixen els rostres de dos animals ^[LÀM. 69]. Segurament, el que es situa a la dreta de la figura masculina pot ser identificat amb un lleó o felí, mentre el de l'esquerra de la figura femenina sembla més aviat, pel seu morro més prim i apuntat, algun tipus d'au. A la part superior es pot llegir la inscripció: DICTUS : IN COE[LUM]. La part inferior de la dovella presenta una estructura molt similar a la que s'ha descrit anteriorment, si bé en aquesta ocasió en els quatre compartiments dibuixats per les tiges vegetals s'hi col·loquen quatre fruits, tots molt similars a magranes.

C: A la següent dovella hi apareixen els rostres de dues figures, segurament, femenines intercalades entre dos florons de nou pètals ^[LÀM. 70]. A la part superior s'hi llegeix la inscripció [GUIL]LELMUS IN, que s'ha relacionat amb el nom de l'abat Guillelmus (1147-1161). En aquesta ocasió la part inferior de la dovella està ocupada per unes fulles d'acant de dimensions molt notables i s'hi distingeixen igualment dos fruits, molt probablement magranes.

D: En la darrera de les dovelles que es conserven aquest monument, la franja frontal està ocupada per diferents motius de forma circular, un floró, una esfera amb motiu espiral, i una altra esfera perforada pel trepant ^[LÀM. 71]. Aquests motius ornamentals recorden de manera força evident l'ornamentació que ocupa la finestra interior de la façana principal de l'església abacial de Santa Maria d'Alet ^[LÀM. 289]. A la part superior s'hi llegeix la inscripció XISSE VIDETUR DE VULTU. D'altra banda, la part inferior d'aquesta dovella presenta unes tiges vegetals en forma de roleus acabades a la part interior, una amb un motiu floral, l'altra amb una magrana. Entremig dels roleus apareix el petit rostre d'una figura humana, que cal identificar de manera fefaent amb la composició d'una màscara romana. Aquesta ornamentació és la que es pot relacionar d'una manera directa amb la composició presentada a la imposta del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de l'església de Sant'Antimo³³².

E: Una altra dovella procedent de la mateixa portada és la que es conserva actualment a les dependències de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa de 35 x 68 x 45 cm (Lag. R1-1). A la part frontal mostra una franja ornamental delimitada per dos bordures acanalades en què es disposen motius ornamentals figurats, per una banda una esfera amb forma helicoides i per l'altra un floró de cinc pètals ^[LÀM. 72]. De la mateixa manera que s'ha indicat a la dovella anterior, aquest ornaments semblen estar relacionats amb els que es detecten a la ornamentació arquitectònica d'una part de l'església de Santa Maria d'Alet ^[LÀM. 289]. A la part superior d'aquesta franja hi discorre la inscripció ESSE MISE[RICORDIA], mentre que a la part inferior del fragment s'hi disposa una ornamentació de caràcter vegetal. La part inferior de la dovella es conserva en molt mal estat i amb prou feines es pot apreciar les restes de les tiges vegetals estriades disposades en forma de roleus que ocupaven aquesta superfície. A més a més, cal distingir a la part dreta de la dovella el *cul-de-lampe* que sembla recollir un arc o element nervat a la part superior i que clarament sembla remetre a un element arquitectònic d'època posterior³³³. En aquest sentit, i en relació també a la hipòtesi ja assenyalada que l'escut d'armes de l'abat Serviès pogués respondre a un afegit posterior, semblaria clarificar que la portada hagués estat objecte d'alguna remodelació parcial, potser entre els segles XIII i XIV.

F: Una altra dovella ^[LÀM. 73] conservada dins la mateixa abadia de 33 x 69 x 29 cm (Lag. R1-3) presenta la franja frontal amb els mateixos motius de forma circular que s'han descrit en una de les dovelles del cementiri municipal, i s'hi pot distingir un floró, dues esferes amb motius en espiral, i una altra esfera perforada pel trepant, relacionables igualment amb el repertori

³³² Vid. Capítol VI.2.2.

³³³ Vid. NOUGARET, J. (1975), p. 359.

ornamental desplegat a Santa Maria d'Alet ^[LÀM. 289]. A la part superior s'hi llegeix la inscripció [ABB]AS ROTBERTVS C[VIV]S, què es relaciona tal i com ja s'ha apuntat amb el nom de l'abat Rotbertus (1161-1167). D'altra banda, la part inferior d'aquesta dovella presenta unes fulles d'acant d'una frondositat molt destacable.

G: La darrera de les dovelles que es conserven, de 36 x 43 x 25 cm (Lag. R1-4) és la que durant molt de temps va romandre a la propietat de la família Villemartin en el castell del mateix nom situat a prop de Limoux ^[LÀM. 74]. L'ornamentació de l'interior de la franja situada a la part central de la dovella presenta uns motius molt similars als que s'acaben de descriure en la dovella anterior, principalment, diversos motius esfèrics, dos en formes espirals diverses, un altre de forma de floró amb els pètals i el cor circulars i un altre completament perforat per incisions de trepant. Per una altra banda, la inscripció situada a la part superior és CUIUS SACI. En aquesta ocasió, la part inferior presenta una ornamentació vegetal formada per unes grans fulles d'acant en què destaca al mateix temps una acurada aplicació del cisell, però sobretot la perforació del trepant, que aconsegueix els mateixos efectes lumínics que s'han descrit anteriorment.

Disposició

No es tenen dades més concretes sobre la col·locació d'aquestes dovelles en l'estructura arquitectònica original, si bé resulta clar que formaven part d'una gran arquivolta ornamentada que resseguia la forma d'un gran arc de mig punt de la portada. En aquest sentit, i com a paral·lel, es pot recuperar el model de les portades de l'església de Saint-Paul-Trois-Châteaux ^[LÀM. 290], especialment la portada dels peus, en què es pot apreciar la consolidació d'una única arquivolta amb una ornamentació i disposició de caràcter similar a la de Santa Maria de Lagrassa.

Estil/Tècnica

En primer lloc, cal assenyalar que les característiques estilístiques i tècniques que es relacionen d'una manera més estreta amb els denominadors comuns del Mestre del timpà de Cabestany es localitzen sobretot en les característiques dels rostres humans i animals que es troben a la part superior de les dovelles.

Rostres: En primer lloc s'han d'apreciar les característiques que defineixen els rostres de les figures humanes, on es poden identificar en gran part les característiques que acusen el prototipus de les fesomies del Mestre del timpà de Cabestany ^[LÀM. 68-74]. La major part dels rostres, excepte aquells que es situen en una posició frontal expressa, estan disposats de perfil

i tres quarts i mostren una aparença volumètrica clarament triangular, amb uns pòmuls ressaltats a partir d'un perfil angulós en forma de V.

Ulls: Es poden observar dues variants notablement diferenciades. En primer lloc, uns de forma acusadament ametllada disposats en diagonal i que presenten dues incisions o cops de trepant contundents a la zona dels lacrimals, què és la tipologia que s'ha observat fins ara a les figures del Mestre del timpà de Cabestany. I en segon lloc, uns altres de forma lleugerament ametllada amb un glòbul ocular prominent destacat per un sol cop de trepant molt profund a la part central del globus ocular, a imitació de les incrustacions de plom que es distingeixen en els models d'alguns rostres esculpits o d'orfebreria. És la primera ocasió en què es detecta aquesta particularitat, que d'una manera més àmplia es manifesta a Sant Pere de Rodes i a Santa Maria d'El Voló³³⁴.

Boques: Majoritàriament queden definides per una línia recta amb dues perforacions notables del trepant a banda i banda.

Nassos: Curiosament la major part de les figures presenten aquesta zona totalment devastada, si bé en alguns casos es conserven algunes traces que confirmen la presència de dos cops de trepant per a definir l'àrea de les fosses nassals.

Pentinats: Es poden observar dues variants principals. Aquells pentinats, tant de les figures masculines com femenines, que es configura en una ratlla central al mig del cap amb els cabells finament treballats mitjançant el cisell distribuïts a banda i banda, un model molt similar al que s'ha observat al timpà de Santa Maria de Cabestany. I aquells altres que reproduïxen a la part superior del front uns volums circulars a mode de rínxols, de reminiscència clarament romana.

Mans: En l'única de les figures que presenta les mans, la de la dovella situada més a l'esquerra del monument funerari del cementiri municipal, es poden veure uns dits perfectament definits i treballats, en els que es pot distingir fins i tot la representació de les ungles.

Ornamentació vegetal: La composició vegetal que es presenta a la part inferior de les dovelles destaca, sobretot, per la seva llibertat compositiva i per una execució tècnica perfecta, amb una clara predominança del cisell i el trepant ^[LÀM. 68-74]. S'ha de destacar que rarament es pot adscriure a cap mena de repertori ornamental contemporani, ans el contrari sembla una lliure interpretació d'alguns models ornamentals de l'arquitectura romana, treballats i combinats

³³⁴ Vid. Capítol VI.8.2.1 i VI.9.2.

d'una manera totalment innovadora. Destaquen sobretot les grans fulles d'acant i sobretot les estries que emfasitzen la seva carnositat, i així mateix els fruits representats, com ara les magranes, elements que també s'han descrit en la decoració de la imposta del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de l'església de Sant'Antimo. A més a més, i en relació a la ornamentació romana, cal destacar la presència d'una màscara, en la dovella situada més a la dreta del panteó de Berlioz, que bé es pot identificar amb determinats elements prototípics de la tragèdia. En relació estricta amb la tècnica, a partir de les perforacions o cops de trepant s'aconsegueix uns efectes potentíssims de clarobscur, que descobreixen veritable dimensió tècnica de l'escultor.

Declamació

La inclusió d'elements ornamentals de reminiscència romana, els repertoris decoractius i especialment la màscara que s'acaba de descriure en una de les dovelles, sembla indicar una voluntat expressa d'emfasització de la superioritat i unicitat del programa ornamental desplegat en aquestes dovelles. Pel que fa referència a l'aparició de la màscara, cal subratllar que anteriorment al sarcòfag de Sant Hilari de l'Aude s'ha descrit també la presència d'un element similar, que podria haver estat inclòs a fi de reiterar el dramatisme del moment en què es viu el martiri de Sant Serní.

Material

Es tracta de diversos blocs de marbre blanc.

Fonts textuais

- Programa ornamental

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Programa ornamental de Santa Maria d'Alet (ca. 1100-1200)
- Programa arquitectònic i ornamental de Saint-Paul-Trois-Châteaux (ca. 1100-1200)

VI.7.2.2 Fragment amb figura humana i cap de lleó**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1170-1180**Material:** Marbre blanc**Mesures:** 34 x 45 x 25 cm**Procedència:** Portada de Santa Maria de Lagrassa (?)**Localització:** Lagrassa. Abadia de Santa Maria de Lagrassa (Lag-R3)**Fortuna crítica**

A part de les dovelles que s'acaben de descriure, existeixen altres elements dispersos que s'han associat a l'obra d'aquesta mateixa portada, i per tant s'han adscrit igualment dins la mateixa producció del Mestre de Cabestany. Es tracta de dos fragments de marbre esculpits que varen ser descoberts l'any 1967 pel canonge Gabriel Sarraute dins la mateixa abadia, en una de les sales properes a l'hospital. De seguida, i amb la col·laboració de Marcel Durliat aquests dos fragments varen associar-se a l'estil de les dovelles conservades al cementiri de Lagrassa i als fragments que romanien a la mateixa abadia³³⁵. D'aquesta manera, l'any 1971 Marcel Durliat publica aquestes dues obres dins un nou estudi dedicat a la figura del Mestre de Cabestany, incloent-les al seu corpus d'obra³³⁶.

Composició

En aquest relleu s'hi detecta una figura humana de mig cos que amb la seva mà esquerra subjecta la part superior de la crinera d'un animal situat a la seva esquerra, que de manera versemblant s'ha identificat amb un lleó alat ^[LÀM. 75]. De la figura humana se'n conserva principalment la part del cos, on s'hi diferencia el treball dels plegats dels vestits, mentre que de la figura del lleó es pot distingir perfectament el cap a la cara frontal, mentre que les ales es disposen a la cara lateral del relleu. En relació al reconeixement de la temàtica presentada s'ha proposat generalment identificar aquesta escena amb la lluita entre un home i un animal, fet que fa menystenir la possibilitat que en la figura del lleó alta s'hi pogués identificar una representació de la figura de Sant Marc, dins la composició d'un possible tetramorf³³⁷. En aquesta ocasió, i només a tall d'hipòtesi, es proposa la identificació de l'acció manifesta en l'agressivitat de l'home vers l'animal amb el passatge del llibre de Daniel, 7, 2-4, o la descripció de la primera bèstia de la visió de Daniel:

³³⁵ BONNERY, A. (2008a), p. 110.

³³⁶ DURLIAT, M. (1971), p. 193-198.

³³⁷ DURAN PORTA, J. (2008), p. 342.

«Videbam in visione mea nocte: et ecce quatuor venti cæli pugnabant in mari magno. Et quatuor bestię grandes ascendebant de mari diversæ inter se. Prima quasi leæna, et alas habebat aquilæ: aspiciebam donec evulsæ sunt alæ ejus, et sublata est de terra, et super pedes quasi homo stetit; et cor hominis datum est ei»³³⁸

A l'extrem esquerra s'hi pot apreciar una forma circular que continua vers el lateral dret del relleu, i en el seu interior es on es disposen les armes de l'abat Guillem de Serviès.

Estil/Tècnica

Si cal destacar alguna característica específica d'aquest relleu, que el distingeix en part del tractament estilístic i tècnic de les dovelles que s'acaben de descriure, és el tractament graciós i emfàtic dels trets característics del cap de l'animal.

Vestits: Es pot distingir el treball de la capa de la figura que es caracteritza per uns plecs ondulants i corbats, treballats mitjançant l'aplicació del cisell ^[LÀM. 53]. No s'aprecia en cap punt la utilització del trepant, ni de les incisions ondulants ni dels cops puntuals, fet que allunya el treball d'aquest drapejat de les pautes característiques detectades en el treball del timpà de Santa Maria de Cabestany. A més a més, en aquesta ocasió, es detecta una aplicació àmplia del trepant, amb uns matisos sensiblement diferents a les constants que s'adverteixen en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Així, s'observen uns cops de trepant puntuals, més grossos que els que s'acostumen a advertir en les obres del corpus, que a més a més serveixen per a remarcar el contorn de les figures. És tracta, de fet, d'una manera de resseguir el contorn de la figura, a fi i efecte de crear uns efectes lumínics de clarobscur molt destacables. D'alguna manera, aquest procediment es pot establir en relació amb una tècnica aplicada puntualment pel Mestre del timpà de Cabestany, per exemple, en algunes de les figures del timpà de Santa Maria de Cabestany, en què es detecten també uns orificis perpetrats pel trepant i de grans dimensions, que emfatitzen el contorn de les figures, en particular dels rostres.

Declamació

No s'observen elements de declamació.

³³⁸ *Vulgata*, Dn. 7, 2-4.

Traducció: «Daniel mateix qui parla: -Durant la nit he tingut una visió: els quatre vents del cel valotaven el gran mar, i del mar en sortien quatre bèsties monstruoses, cada una diferent de les altres. La primera semblava un lleó amb ales d'àguila. Mentre jo la contemplava li van arrencar les ales, la van aixecar de terra, la van posar dreta com un home, sobre dos peus, i li van donar un enteniment humà».

Material

Es tracta d'un bloc de marbre blanc que segons els darrers estudis s'ha identificat com a marbre dels Pirineus³³⁹.

Fonts textuais

- *Vulgata*: Prophetia Danielis (AT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)

³³⁹ BONNERY, A. (2008a), p. 110.

VI.7.2.3 Fragment amb figura humana i cap de bòvid**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1170-1180**Material:** Marbre blanc**Mesures:** 32 x 63 x 31 cm**Procedència:** Portada de Santa Maria de Lagrassa (?)**Localització:** Lagrassa. Abadia de Santa Maria de Lagrassa (Lag-R3)**Fortuna crítica**

Ídem

Composició

Aquest fragment presenta el rostre d'un animal situat just a l'angle esquerra del bloc de marbre (notablement mutilat), amb un corn a la part superior del cap, que ha estat identificat per les característiques de l'orella amb un bòvid³⁴⁰. Tanmateix a la banda lateral esquerra s'hi distingeixen unes ales que semblen pertànyer al mateix animal, i es tractaria, per tant, d'un animal alat^[LÀM. 76]. Cal destacar que de la boca oberta de l'animal sembla sorgir-ne un degoteig d'algun fluid, com si estigués devorant i escopint alguna substància. A la part superior del cap de l'animal apareix l'extremitat del braç d'una figura humana que amb la mà estira la part superior del cap. En aquesta acció la major part dels autors hi reconeixen una escena d'enfrontament o de lluita, si bé la manca d'altres detalls dificulta enormement la seva identificació precisa. En algunes ocasions aquest gest s'ha situat en paral·lel amb el de l'estirament de la barba, que apareix a la columna de San Giovanni in Sugana i al capitell de la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons de l'església de Sant Papol³⁴¹.

A nivell d'hipòtesi i en correlació amb la proposta que s'ha plantejat pel relleu anterior, amb el que de manera innegable es mostra en correspondència, es pot argumentar la continuïtat de la representació de la Visió de Daniel, d'acord amb el Llibre de Daniel:

«Post haec aspiciebam in visione noctis, et ecce bestia quarta terribilis atque mirabilis, et fortis nimis: dentes ferreos habebat magnos, comedens atque comminuens, et reliqua pedibus suis conculcans: dissimilis autem erat ceteris bestiis quas videram ante eam, et habebat cornua decem. Considerabam cornua, et ecce cornu aliud parvulum ortum est de medio eorum: et tria de cornibus primis evulsa

³⁴⁰ Vid. BONNERY, A. (2008a), p. 110.

³⁴¹ *Ibid.*

sunt a facie ejus: et ecce oculi, quasi oculi hominis erant in cornu isto, et os loquens ingentia»³⁴²

Disposició

Malgrat que no es coneix la col·locació original d'aquest fragment dins la portada original, a partir de la disposició de les cares esculpides del bloc sembla clar que aquest pogués estar unit al mur per la banda dreta, i és probable que pogués comptar amb un altre bloc de característiques similars a la part superior, on podria continuar el desenvolupament del que aparentment es pot considerar com a una seqüència historiada.

Estil/Tècnica

El tractament de la figura de l'animal presenta unes característiques idèntiques a la figura que s'ha descrit en el primer relleu. Cal destacar doncs en aquesta ocasió els plegats del vestit de la figura humana.

Rostres: Disposa d'un rostre situat a l'angle de volumetria notablement trilateral i de perfil i tres quarts, amb uns contorns suaus i arrodonits ^[LÀM. 54].

Ulls: Presenten una forma accentuadament ametllada amb un glòbul ocular prominent destacat per dos cops de trepant a la zona dels lacrimals, i les parpelles mig abaixades, delimitades també per l'ús del trepant.

Mans: En referència a la mà de la figura humana que apareix a la part superior, es noten uns dits cuidats i més aviat allargassats, amb unes uncles bastant ben definides.

Boques: És una de les parts del rostres que apareixen treballades amb més cura, i es manifesta a través d'una boca oberta amb actitud ferotge, amb la representació de les peces bucals de l'animal, notablement treballades amb el trepant.

Crineres: La crinera i en general tot el pelatge de l'animal està treballat amb un cisellat suau, remarcant amb un abundant i ostentós ús del trepant. Si bé en altres obres les perforacions d'aquest instrument demostren una acurada sistematització, en aquest cas els cops de diferents dimensions i profunditats semblen en alguns punts fins i tot aleatoris.

³⁴² *Vulgata*, Dn. 7, 7-8.

Traducció: «Després d'ella, tot mirant aquella visió nocturna, vaig veure una quarta bèstia terrible, espantosa i extraordinàriament forta. Tenia unes grans dents d'acer, devorava i triturava, i amb les potes trepitjava les sobralles. Era diferent de totes les anteriors. Tenia deu banyes. Mentre les mirava, vaig veure que, entre les deu, sorgia una banya més petita, que en va arrencar tres de les altres. Aquella nova banya tenia ulls com els ulls humans i una boca que parlava amb insolència».

Declamació

No s'observen elements de declamació.

Material

Es tracta d'un bloc de marbre blanc que segons els darrers estudis s'ha identificat com a marbre dels Pirineus³⁴³.

Fonts textuais

- *Vulgata*: Prophetia Danielis (AT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)

³⁴³ BONNERY, A. (2008a), p. 110.

Altres consideracions:

Les característiques que defineixen aquests fragments d'escultura procedents d'una portada de Santa Maria de Lagrassa mostren els elements de correlació adients per tal de ser inclosos en aquest corpus, si bé és molt probable que l'autoria de la portada no es pugui atribuir d'una manera absoluta al Mestre del timpà de Cabestany. Els elements tipològics que es desprenen dels fragments conservats assenyalen la presència d'uns referents molt concrets, relacionats sobretot amb els tallers d'escultura provençals, i aquesta observació sembla assenyalar que la intervenció del Mestre del timpà de Cabestany en aquesta obra es circumscriu en tant que una participació puntual i conjunta amb altres tallers.

Participació del Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Si bé resulta obvi que en la realització d'aquests fragments que s'han analitzat s'hi detecta d'una manera clara la presència dels elements característics del Mestre del timpà de Cabestany, també és cert que només s'observen de manera puntual, i que es situen en paral·lel a una formació o "escola" escultòrica més àmplia en la que es presenten altres variants o línies que de manera molt clara s'emparenten amb la tradició de l'escultura romana. D'aquesta manera, són principalment els trets fesonòmics que es distingeixen en els rostres humans i animals que es situen a la part superior de les dovelles els elements que serveixen per a fer una valoració positiva de la presència del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller en la realització d'aquesta obra.

Pel que fa referència als dos relleus esculpits amb escenes historiades l'adscripció a la mà del Mestre no sembla comptar amb uns elements de correlació tan clars, si bé es detecta la continuïtat d'una tècnica en alguns punts molt similar, la de l'aplicació de cops de trepant. Si bé aparentment pot resultar d'una sutilesa i una precisió menys reeixida que la del Mestre del timpà de Cabestany, els cops de trepant de dimensions més grosses i que serveixen per a traçar el contorn o perfil de les figures són els mateixos que es detecten, puntualment, al timpà de Santa Maria de Cabestany. Efectivament aquesta manera d'utilitzar el trepà es vincula amb la que el Mestre fa servir per a resseguir el perfil d'alguns rostres, per exemple els dels àngels que es col·loquen a la part superior de la màndorla en l'escena de l'Assumpció de Maria. En totes dues ocasions, a Lagrassa i a Cabestany, aquest recurs és utilitzat per a emfasitzar els efectes de clarobscur de les figures, aconseguint uns resultats francament insòlits.

Aquestes són les principals motivacions que condueixen a considerar els fragments que s'han analitzat d'aquesta portada com a una participació del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller en l'execució general d'aquesta obra, en la què segurament hi haurien participat altres tallers, potser d'ascendència provençal.

A més a més, cal destacar que aquesta és la primera ocasió en què es detecta la variant estètica i tècnica dels ulls de les figures humanes, amb un cop de trepant a la part central del globus ocular, fet que podria assenyalar el coneixement d'uns nous tallers o variants d'escultura. Aquest mateix recurs s'observa, més endavant, a alguns fragments de Sant Pere de Rodes, especialment al cap de Sant Pere, i a algunes figures del fris historiat de Santa Maria d'El Voló.

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Sancta Maria Crassensis</i> - Comtat de Carcassona
DIÒCESI	Carcassona
ESTABLIMENT	Monestir benedictí
PERSONATGES RELACIONATS	Abat Guillelmus (1157-1161); Abat Rotbertus (1161-1167); Roger II Trencavell, comte de Carcassona; Alfons I el Cast, rei d'Aragó i comte de Barcelona
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Escultura arquitectònica - Portada
COMITENT	Abat Guillelmus (1157-1161) i Abat Rotbertus (1161-1167) (?)

FORTUNA CRITICA	Marcel Durliat, 1954
ANÀLISI	
Composició	Desconeguda. De manera puntual: motius ornamentals i composició parcial de la Visió de Daniel (?)
Disposició	Desconeguda
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans del darrer quart del segle III • Utilització molt destacada del trepant • Combinació de l'alt i el baix relleu • Efectes de clarobscur
Declamació	• Emfasització de màscares clara caracterització romana
MATERIAL	• Marbre blanc dels Pirineus
FONTS	
Fonts textuais	• <i>Vulgata</i> : Prophetia Danielis (?)
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Programa ornamental de Santa Maria d'Alet (ca. 1100-1120) • Programa ornamental de Saint-Paul-Trois-Châteaux (ca. 1100-1200)

VI.8 Portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes

- VI.8.2.1 Cap de Sant Pere
- VI.8.2.2 Cos de Sant Pere
- VI.8.2.3 Miracle de la pesca miraculosa
- VI.8.4 Miracle de la curació de l'home de la mà seca
- VI.8.2.5 Miracle de la curació de la sogra de Simó
- VI.8.2.6 Miracle de la curació de la dona amb hemorràgies
- VI.8.2.7 L'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció
- VI.8.2.8 *Traditio Legis*
- VI.8.2.9 Fragment historiat amb dues mans
- VI.8.2.10 Fragment amb motiu ornamental
- VI.8.2.11 Cap de figura masculina
- VI.8.2.12 Cap de figura masculina
- VI.8.2.13 Cap de figura masculina
- VI.8.2.14 Cap de figura masculina
- VI.8.2.15 Cap de figura masculina
- VI.8.2.16 Caps de figures masculines
- VI.8.2.17 Cap de lleó
- VI.8.2.18 Cap de figura masculina
- VI.8.2.19 Caps de figures masculines
- VI.8.2.20 *Agnus Dei*
- VI.8.2.21 Fragments ornamentals *in situ*
- VI.8.2.22 Dovelles amb motius ornamentals
- VI.8.2.23 Capitell amb lleons
- VI.8.2.24 Capitell amb lleons en lluita
- VI.8.2.25 Capitell amb ornamentació vegetal
- VI.8.2.26 Fust de columna
- VI.8.2.27 Àbac amb ornamentació vegetal
- VI.8.2.28 Fragments de cornisa amb inscripció epigràfica

Autor: Mestre del timpà de Cabestany i taller

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre, i puntualment pedra

Mesures: Diverses (especificades a cada obra)

Procedència: Portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes

Localització: Diverses (especificades a cada obra)

VI.8.1 Església del monestir de Sant Pere de Rodes

En aquesta ocasió, l'obra del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller es situa en la renovació íntegra d'un espai preexistent del monestir benedictí de Sant Pere de Rodes, en concret de la porta principal, també coneguda com a portada de la Galilea, situada a la façana dels peus de l'església ^[LÀM. 77-78]. La construcció d'aquesta església monacal es situa entre finals del segle X i el primer quart del segle XI, i s'ha posat directament en relació amb la data de l'acta de consagració que va tenir lloc l'any 1022. És clar que les dependències annexes del monestir, entre les quals és obligat subratllar el claustre primitiu, es desenvolupen durant aquest període fins a la consecució total de l'edifici. No és l'objectiu d'aquesta recerca incórrer precisament en el procés de construcció del cenobi, sinó el d'aprofundir en el conjunt de reformes a les que va estar subjecte durant la segona meitat del segle XII, quan es va produir la renovació de l'espai de la portada de la Galilea, moment en què també es produeix la construcció d'un claustre nou o superior. En aquesta ocasió, l'obra del Mestre del timpà de Cabestany no es situa en relació a la realització d'una obra de mobiliari litúrgic ni tampoc en la col·laboració en l'ornamentació d'una construcció arquitectònica, sinó que sembla comprendre la projecció d'una nova estructura completa que no només proporciona el pas a l'església, sinó que també esdevé la protagonista d'un espai adequat com a panteó funerari dels comtes d'Empúries.

D'aquesta manera, s'ha d'incidir de manera específica en la situació del monestir durant la segona meitat del segle XII. Sembla que malgrat que l'estructura principal de l'església –que es correspon amb el primer període de construcció del cenobi entre finals del segle X i el primer terç del segle XI– es conservi de manera més o menys intacta, l'espai de la Galilea és objecte de diferents campanyes de renovació entre els segles XI i XII. Així ho argumenta Jaume Barrachina que situa la presència de tres portes o “programes ornamentals” diferenciats, a principis del segle XI, i a començament del segle XII i, finalment, la renovació duta a terme pel Mestre de Cabestany que aquest mateix autor situa entorn a 1163³⁴⁴.

Malgrat que no es tenen referències cronològiques precises sobre aquestes reformes, aquest autor ha posat sobre la taula la data del 1163 com a terme *ante quem* de la realització d'aquesta portada, i per tant de les obres de renovació d'aquest espai. Sempre en relació amb la notícia extreta d'un tractat històric de l'any 1676 promogut pels Comtes de Peralada titulat *Árbol genealógico de la casa de los viscondes de Rocabertí, por la Gracia de Dios, Condes de*

³⁴⁴ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 7-35.

*Peralada, Marques [sic] de Anglesola, su origen, successión, derechos y matrimonios reales*³⁴⁵ escrit per Joseph Dromendrari, que ressegueix els fets i notícies més importants de la Casa de Rocabertí i en particular les seves relacions amb els comtes d'Empúries, en una redacció de clara voluntat propagandística què esdevé precisament en el precís moment que els vescomtes de Peralada aconseguen la intitolació de comtes per part del monarca Felip III:

«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 maltratados, y renovando la Yglesia de San Pedro de Rhodas, antigua fundación del vizconde Hugo I, y que habían enriquecido 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». [Al margen] «Colígese del breve de institución de patronazgo de Alexandro III [copia del breve]»³⁴⁶

D'acord amb aquest fragment la protecció del monestir és concedida l'any 1163 als vescomtes de Peralada, i de manera concreta a Jofre I de Rocabertí (ca. 1138-1166). Les conclusions extretes per Jaume Barrachina en relació a aquesta font li permeten de situar, en primer lloc, la realització de la portada de la Galilea com a obra directament promoguda pel vescomte Jofre I «el vizconde la restauró y volvió a su antiguo esplendor» i, en segon lloc, la data de 1163 com terme *ante quem* de realització de la mateixa. Afegeix, a més a més, que l'any 1163 és any de Jubileu al monestir, fet que podia haver coincidit amb la hipotètica "inauguració" d'aquest espai³⁴⁷.

A partir d'aquestes notícies es desprèn que efectivament vers mitjan del segle XII es duu a terme una campanya de restauració de l'església de Sant Pere de Rodes, i que a l'any 1163 es trobava sota el patronatge dels vescomtes de Peralada. Segurament els incidents als que al·ludeix el mateix text, que són la causa de la destrucció de l'església del monestir, s'han de relacionar amb els danys originats pels enfrontaments esdevinguts entre les cases de Peralada i Empúries entre els 1128-1130, en els que hi pren part també el comte de Barcelona Ramon Berenguer III. En aquest sentit al testament de Ramon Berenguer III de l'any 1131 es constata una deixa «Sancto Petro Rodensi duos masos in Palatio Frugelli pro emendatione mali quod ei

³⁴⁵ DROMENDRARI, J. (1676)

³⁴⁶ Text publicat i transcrit per Jaume Barrachina. Vid. BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 20.

³⁴⁷ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 21-23.

feci»³⁴⁸. Sembla clar que a finals del primer terç del segle XII el monestir de Sant Pere de Rodes visqué un període de turbulències a resultes dels enfrontaments entre la casa comtal d'Empúries i la vescomtal de Peralada. Sense que es pugui saber l'abast real d'aquest conflicte és indiscutible que la "restitució" i el patronatge del monestir concedit l'any 1163 als vescomtes de Peralada hagué de procurar algunes millores, segurament materials, a l'edifici. Però més enllà d'aquestes constatacions, derivades de la lectura del document de Dromendrari, sembla arriscat assegurar que la realització particular de la portada de l'església formi part necessàriament de les restauracions sufragades pel vescomte Jofre I i, encara més, que la data de 1163 s'estableixi forçosament com una fita cronològica *ante quem* per a l'acompliment de la portada.

En primer lloc, a l'obra de Dromendrari es cita la renovació de l'església, sense fer en cap moment una menció més específica de les parts afectades i/o reconstruïdes. Acceptant que els termes de renovació i restauració es corresponguin estrictament a una restauració material de l'obra, tampoc es pot concloure amb absoluta certesa la identificació d'aquesta amb la de la portada del Mestre del timpà de Cabestany. Però, més enllà d'aquesta puntualització existeix una raó lògica que permet de qüestionar que aquesta portada sigui una empresa directament promoguda pels vescomtes de Peralada, tal i com s'interpreta a partir de la lectura d'aquesta font. Concretament, és el fet que dins l'espai de la Galilea s'hi hagin descrit i parcialment localitzat els enterraments dels benefactors del monestir, en particular els dels comtes d'Empúries, segons cita Francisco de Zamora «sepulcros mezquinos de los Señores de Palau y de los Condes de Ampurias»³⁴⁹. A més a més, durant la restauració de l'edifici duta a terme durant la dècada de 1990 es descobreix en aquest espai les restes d'un sepulcre amb el fragment d'un epitafi que mostra la data de 1200, i amb les armes dels comtes d'Empúries a la part superior, pintades sobre el mur (que encara es conserven actualment *in situ* al monestir). La identificació d'aquest enterrament amb un membre de la casa comtal d'Empúries sembla del tot pertinent, tenint a més a més en consideració que la data de la mort del comte Ponç III és precisament la de 1200³⁵⁰. A partir d'aquestes observacions resulta evident que amb anterioritat al 1200 el patronatge del monestir va retornar a mans de la casa d'Empúries, si bé no es pot precisar en quin moment esdevé aquest traspàs. La interrogació en aquest punt és la següent: resulta lògic assegurar que la construcció de la portada que presideix l'espai del

³⁴⁸ MARCA, P. (1688), col. 1273.

³⁴⁹ ZAMORA, F. (1798), p. 345.

³⁵⁰ Identificació presentada per Jaume Barrachina. Vid. BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 27 i LORÉS OTZET, I. (2002), p. 96.

panteó funerari de la casa comtal d'Empúries, *ante quem* 1200, es tracti d'una empresa promoguda i sufragada pels vescomtes de Peralada *circa* 1163?

Un altre dels elements en què es basa la datació del 1163 és que aquest és un any de Jubileu de la Santa Creu al monestir de Sant Pere de Rodes. És sabut que la celebració d'aquesta litúrgia, amb una durada de vuit dies, és l'únic moment en què s'obria l'espai de la Galilea, que altrament estava clausurat (s'accedia al temple a través de la porta del claustre), i per tant l'única ocasió, de manera particular pels pelegrins, d'accedir a l'església a través de la portada de la Galilea³⁵¹. Efectivament, en relació a la dignitat d'aquest espai i a l'envergadura de la portada, resulta fefaent considerar la data del Jubileu com a referència clau, sobretot en termes *ante quem* per a la finalització de l'obra, a efectes de fer coincidir la inauguració de l'obra amb aquesta celebració. Ara bé, durant el període comprés entre els anys 1163 i 1200, termes en què s'acota la realització d'aquesta obra, en relació a la documentació presentada fins al moment, es donen a més a més els Jubileus dels anys 1174, 1185, 1191 i 1196.

Entenent com a molt improbable, pels motius que s'han exposat fins ara, que la comissió de l'embelliment d'aquest espai amb un programa ornamental de les característiques que desvetlla aquesta portada s'hagi d'identificar a càrrec dels vescomtes de Peralada, sembla més coherent atribuir la seva realització a una voluntat expressa dels comtes d'Empúries que són els qui utilitzen aquest espai com a lloc d'enterrament. Per tant les dates que es poden tenir en consideració per a la finalització de l'obra, sempre que s'accepti la coincidència amb la celebració del Jubileu, són les de 1174, 1185, 1191 o 1196, totes amb anterioritat a l'any 1200 moment en què es documenta l'existència de l'espai funerari dels comtes d'Empúries, i per tant moment en què l'obra hauria ja conclòs. Durant aquest període es poden recuperar el testimoni de dos dels abats del monestir: en primer lloc Berenguer (1150-*ante quem* 1178) i Guillem (1178-*ante quem* 1196)³⁵².

Per una altra banda, una de les desavantatges més importants que han condicionat des de sempre l'estudi d'aquesta obra del Mestre del timpà de Cabestany és la desaparició de la portada durant el segle XIX, fruit d'un procés sistemàtic de desmantellament i espoli. Aquest fet ha dificultat, en primer lloc, el coneixement de l'estructura original de la portada, i també la recomposició del seu programa historiat i ornamental. Resulta difícil, encara avui, establir amb seguretat la temàtica que presentava, i en general només s'ha incidit en l'estudi concret de les

³⁵¹ La peregrinació a Sant Pere de Rodes està tractada de manera més extensa en el capítol IX d'aquesta tesi. Vid. Capítol IX.4.

³⁵² Cfr. PUJADES, J. (1831), p. 52.

peces o fragments dispersos conservats en múltiples institucions, museus i col·leccions particulars. Tanmateix, des de fa alguns anys, i gràcies a l'estudi de l'historiador empordanès Albert Compte, s'ha pogut constatar el que fins el moment era una hipòtesis clarament fonamentada: la cronologia i el context concret en que es va produir la "deconstrucció" d'aquesta portada³⁵³.

La documentació presentada per aquest historiador, localitzada a l'arxiu de la família Casademont de Castelló d'Empúries, dona a conèixer el plet interposat a dos paletes d'El Port de la Selva, Rafael Ventós, alias Massot, i Joan Vilar, per haver participat en l'extracció d'una part d'aquesta portada que ja pels volts del setembre de l'any 1832 estava totalment arruïnada:

«M.Y.S. Habiendo visto a últimos de setiembre próximo pasado enteramente arruinada la Galilea, o fachada de la Yglesia del antiguo Monasterio, y que habian desaparecido todas las figuras y piedras que lo componian, y hechas las debidas averiguaciones, me cercioré que los Albañiles de la Selva de Mar, Rafael Ventós, alias Massot, y Juan Vilar habian sido los autores, e informado por el Colector de la Selva que solamente habia dado permiso para la saca de piedras de las ruinas y no de la fachada referida; en 29 Octubre prócsimo pasdo formé instancia judicial contra los expresados Ventós y Vilar por el recobro de los perjuicios ocasionados al Monasterio, y en tanto me creí obligao a promover dicha instancia en cuanto tenia presente que al tiempo de desemparar aquel Monasterio resolvió el M.Y.S. Abad y Cabildo conservar intacta la Galilea o fachada de la Yglesia; constándome de otra parte que, en obsequio de aquella resolución, todas las permisiones que se han dado posteriormente tanto por el M.Y.S. Abad y Cabildo como por sus encargados para sacar piedras del arruinado Mo.rio han sido limitadas ecseptuándose especialment las de la fachada de la Yglesia. Posteriormente a la introducción de la causa, el Colector de la Selva, Eudaldo Feliu, me ha asegurado varias veces que, al dar permiso para sacar piedras de dicho Monasterio al recurrente Casademont, habia sido con ecseptuación de la fachada de la Yglesia, y en tanto me convencí ser cierta esta última circunstancia, en cuanto solo se ecsigió del recurrente para el referido permiso 3 o cuatro pesetas lo más, siendo el valor de las figuras y piedras de la fachada de mucha más consideración: Que es cuanto debo informar a V.S. en cumplimiento de su decreto de 29 de enero último que precede. Castellón de

³⁵³ COMPTE I FREIXENET, A. (1999), p. 129-154.

Ampurias 24 de marzo de 1833: Todo lo que lo participo a V. De orden y de acuerdo del M.Y.S Abad y Cabildo y para su inteligencia y gobierno»³⁵⁴.

S'ha de recordar que la comunitat monàstica de Sant Pere de Rodes s'havia traslladat l'any 1795 al Palau de l'Abat de Vila-Sacra, deixant el cenobi en un estat d'abandó absolut. La reproducció íntegra d'aquest document és interessant des del punt de vista que situa la desfeta de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes amb anterioritat a l'any 1832, quan prèviament l'abat i el capítol del monestir n'havien prohibit expressament l'extracció de pedra d'aquesta part de l'església. Així, queda manifest que el valor de les *figuras* i *pedras* és superior al de qualsevol altre material del monestir, i per tant origen de la prohibició de la comunitat per a tocar-ne cap de les seves parts. L'espoli del monestir i, al mateix temps, els permisos per a l'extracció de pedra de l'edifici es succeeixen durant el primer terç del segle XIX, i compten amb el consentiment de l'abat. No obstant, tal i com es manifesta de manera contundent en aquesta documentació, sembla existir una distinció molt clara entre el que eren les pedres de talla o el material de construcció i les pedres i figures que formaven part d'aquesta portada.

Així amb anterioritat al 1832, s'origina la dispersió de l'escultura que integrava la portada realitzada pel Mestre del timpà Cabestany. Sense incidir de manera més profunda dins l'apartat de la dissort d'aquesta obra, que ha estat estudiat àmpliament i de manera recent en motiu d'una exposició celebrada al Museu Marès de Barcelona³⁵⁵, és molt probable que la major part de les obres actualment conegudes, des dels elements reutilitzats a cases de la Selva de Mar i El Port de la Selva, a les obres que romanen en col·leccions públiques i privades nacionals i internacionals, es corresponguin només amb un petit tant per cent de l'escultura original d'aquesta portada. Aquesta és la conclusió a la que es pot arribar a partir de la lectura dels únics testimonis que poden ajudar a la reconstrucció, si bé parcial, de l'estructura i composició d'aquesta portada: els testimonis de les descripcions realitzades entre el segle XVII i els primers anys del segle XX.

En primer lloc es compta amb la imatge de Jeroni Pujades, recollida al volum VII de la seva *Crónica Universal del Principado de Cataluña*, a partir de la què es pot conèixer l'estat de la Galilea durant la primera meitat del segle XVII:

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 152. Amb posterioritat el desmantellament i espoli d'aquest espai ha estat àmpliament tractat per Eduard Riu-Barrera i Jaume Barrachina i Navarro en el catàleg de l'exposició celebrada al Museu Marès de Barcelona entre el 23 de novembre de 2006 i el 29 d'abril de 2007. Vid. RIU-BARRERA, E. (2006), p. 56-98 i BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), p. 118-119.

³⁵⁵ Vid. RIU-BARRERA, E. (2006), p. 56-98 i BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), p. 118-119.

«Tiene pues esta iglesia su atrio ó galiléa entre la primera puerta que llaman ferrea y santa, y la mayor; y por estar la ferrea siempre (sino en año de jubileo) cerrada, está perpetuamente abierta es otra de la iglesia. [...]. Hay en este atrio ó galiléa muchas sepulturas de los que en vida fuéron bienhechores de aquel monasterio: unas de ellas son combadas y otras encajadas en las paredes, y sus epitafios por la antigüedad y humedad del lugar se han gastado tanto que en muchos no parecen, y de otros se lee poco ó nada. El portal por el que se entra de la galiléa al templo, está hermosamente labrado con arcos, y columnas de alabastrinos mármoles tersos y muy pulidos. Esta puerta está siempre abierta por hallarse como dige cerrada la de la galiléa [...]»³⁵⁶

Aquest mateix autor, per una altra banda, indica la col·locació precisa d'un dels fragments que s'apreciaven a la part superior d'aquesta portada, concretament de la *Dextera Domini* que actualment es conserva encastada al mur exterior de la rectoria d'El Port de la Selva:

«Solían antiguamente usar estas señales particularmente en las casas de los Benitos, y así la hallamos en el remate de la puerta mayor del templo que sale á la Galilea ó soportal de S. Pedro de Rodas [...]»³⁵⁷.

Un altre dels autors que contempla encara dempeus aquesta portada és Francisco de Zamora, què al seu *Diario de los viajes hechos en España* deixa el testimoni escrit de l'estat de l'església i el conjunt monàstic l'any 1798:

«Día 26 - Por la mañana de este día reconocimos la situación del monasterio de San Pedro de Roda, que está en una grandísima eminencia, aunque sobre él hay todavía otra mayor que le quita la vista por aquel lado, haciéndole un paraje sombroso y de muy pocas horas de sol en invierno, por lo que, y por la nieve que se pone en dicho monte, es habitación muy fría, pero tiene despejada la vista a la parte del mar, descubriéndose desde él la villa del Puerto y el lugar de la Valle. El todo del monasterio indica su antigüedad. La iglesia era de una nave, a la que añadieron últimamente unos pasadizos colaterales que rodean el presbiterio. Las pilastras están adornadas con columnas, una sobre otra, hasta la bóveda. En el altar mayor hay una ara de mármol blanco de extraordinaria magnitud. La puerta de la iglesia tiene adornos góticos con columnas y tarjetones de escultura que contiene asuntos de la

³⁵⁶ PUJADES, J. (1831), p. 27.

³⁵⁷ PUJADES, J. (1829), p. 203.

Pasión. Tiene bastante decoro. En el pórtico, que es capaz, hay sepulcros mezquinos de los Señores de Palau y de los Condes de Ampurias»³⁵⁸

Pocs anys després, i quan la major part d'aquesta portada es conservava encara *in situ* es compta amb la descripció de Jaubert de Passà, que va visitar el monestir l'any 1822, publicada l'any 1833 en la seva obra *Recherches historiques et géographiques sur la montagne de Roses et le Cap de Creus par M. Jaubert de Passà*:

«Des ruines solides attestent la prévoyance des fondateurs et la libéralité des fidèles du moyen âge. Le voyageur ne s'aventure pas sans émotion sous les voûtes entr'ouvertes, dans les vastes souterrains qui le conduisent dans les caveaux de l'église, et le ramènent, par des conduits secrets, dans le cloître, dans les cours et sur les terrasses. Ses pieds foulent involontairement les débris de tombes violées, et s'enfoncent dans une couche de poussière, qui peut-être s'éleva aux jours de destruction des sépulcres de Tassius, d'Heldesinde, de Pêtrone et de Dolmau. Partout des bas-reliefs et des chapiteaux mutilés, de larges dalles qui furent couvertes de pompeuses inscriptions; des blocs de marbre, dont l'éclatante blancheur atteste l'antique destination. Un immense portail, surchargé de ciselure, et protégé par la voûte d'un vaste peristyle, décore encore l'entrée de l'église. Pour admirer et dessiner cette dernière production du ciseau gothique, prenez garde de vous placer sur le bloc de marbre qui gît ignominieusement à vos pieds, et qu'une main destructive a oublié d'enlever. Ce fut le Christ de Rodas. Huit siècles d'adoration se sont écoulés avant que cette image vénérée fût livrée à la profanation par ses riches gardiens. Respectons la religion, même dans ses ruines»³⁵⁹

Tanmateix, és molt probable que en aquest moment s'hagués ja iniciat l'espoli d'aquesta obra, atès que el bloc de marbre identificat com al Crist de Rodes es descriu ignominiosament tirat pel terra davant mateix de la portada.

Més enllà d'aquests tres testimonis privilegiats, cal afegir també com a documentació algunes de les anotacions contingudes en una sèrie de gravats i dibuixos del relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció, realitzats entre els anys 1870-1880. En un primer dibuix, realitzat per Baltasar Torres, conservat actualment al Museu del Castell de Peralada ^[LÀM. 98], es pot llegir:

³⁵⁸ ZAMORA, F. (1798), p. 345.

³⁵⁹ PASSÀ, J. (1833), p. 97-98.

«Esta escultura se hallaba situada en friso de la puerta principal llamada de Galilea, del monasterio antiguo de S. Pedro de Roda»³⁶⁰

Un altre dibuix de la mateixa obra que es conserva al Museu Nacional de Catalunya (Inv. 49575) conté una altra inscripció similar:

«Dibujo de un alto relieve de piedra, procedente del ruinoso convento de S. Pedro de Roda. Formaba parte de la decoración de la puerta principal llamada de Galilea»³⁶¹

I encara, a aquests dos dibuixos s'hi afegeix un gravat publicat per la *Revista Històrico Latina* l'any 1876 que s'acompanya de la següent llegenda:

«Publicamos en este número una copia de un precioso alto relieve encontrado en las ruinas del famoso Monasterio de San Pedro de Roda, facilitada por nuestro amigo D. Ramón María Almeda, autor de varios notables estudios y celoso investigador de cuanto se refiere á aquel monumento del arte gótico. Lit. Vidal, Olmo, 29»³⁶²

Finalment es poden també citar els testimonis d'alguns historiadors i arquitectes que visiten el monestir ja a les darreries del segle XIX, quan pràcticament res havia de romandre *in situ* d'aquesta portada, si bé el record de la mateixa sembla ser encara bastant present. En primer lloc la descripció de l'església i de la Galilea que s'inclou en unes notes presses per l'arquitecte Elias Rogent l'any 1886, que formen part del fons documental de la família Rogent (Barcelona-Collbató) i que han estat publicades dins el catàleg de l'exposició celebrada l'any 2006 al Museu Marès de Barcelona:

«Esta empieza por un grande arco exterior que forma el nartex o portico avierto (sic), sigue despues un segundo cuerpo románico de vastas dimensiones que es la verdadera Galilea coetanea de la iglesia y sin disputa la mejor de Cataluña. Esta formada por un cuadrado central cubierta con boveda de cañón hemisférico y estribada lateralmente por otras dos en cuadrante de círculo que forman un conjunto tan majestuoso como poetico. En [ratllat] El muro frontero presenta vestigios de una gran portada romanica tambien labrada con preciosos marmoles, que por la distancia que media entre las dos jambas que limitan la puerta que presentan una anchura muy superior a las de aquel estilo se comprende bien que

³⁶⁰ *La Vocació de Sant Pere*, ca. 1870-1880, dibuix a la tinta i preparació en llapis sobre paper, 28 x 22,2 cm, signat "Baltasar Torres" a l'angle inferior dret i també a l'esquerra, Museu del Castell de Peralada.

³⁶¹ *La Vocació de Sant Pere*, ca. 1870-1880, dibuix a la tinta sobre paper, 30,5 x 21,9 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 49575.

³⁶² *Revista Històrico Latina* (1876), làm. 29.

quedaba dividada en dos postigos como la que mira al claustro en la catedral tarraconense aun cuando la de Roda fuera anterior y mas esplendida. En la Galilea mencionada se ven aun grandes restos de los sarcofagos que contenia de los siglos medievales»³⁶³

Si bé en aquest moment la major part de l'ornamentació havia estat ja sostreta de la portada, és clar que bona part de la seva estructura bàsica es conservava encara dempeus, o bé se'n podien endevinar les traces, fet que permetia realitzar-ne una descripció, com a mínim de les parts més importants³⁶⁴. I és així com en aquesta ocasió, Elias Rogent descriu, d'una banda, l'extraordinària amplitud d'aquesta portada (fet que es pot certificar encara actualment pels dos fragments que es conserven in situ i delimiten l'amplitud de la porta marc interior), mentre que d'una altra apunta la presència d'un mainell, citant com a referència la porta del claustre de la catedral de Tarragona.

De finals del segle XIX es té el testimoni escrit d'una visita al monestir pel Centre Excursionista de Catalunya, que Lluís Marià Vidal descriu en el *Butlletí* de l'any 1898:

«Aquest interior d'iglesia, que és lo únich que'ns queda d'aquella grandiosa obra, ahont ni rastre queda de la portada, rica y profusament adornada ab columnes y arquivoltes, ahont s'hi entrava passant per sota d'un gran arch de mig punt»³⁶⁵

És clar que en aquest període els espectadors d'aquesta portada es nodreixen d'alguna manera del record o potser del testimoni de la gent de les contrades més properes, atès que en aquest moment, i com bé subratlla aquest autor, res no queda *in situ* d'aquesta obra.

Finalment encara es pot presentar la descripció realitzada per Antoni de Falguera davant la contemplació de les restes conservades, i que publica a la seva monografia del monestir l'any 1908, si bé cal subratllar que una imatge tan particular com aquesta resulta a principis del segle XX més pròpia d'una interpretació tipològica, que no pas d'una descripció real:

«composta de triple sèrie de columnes ricament treballades en plans successius, sostenint arcs en anàloga disposició»³⁶⁶

³⁶³ Text transcrit i publicat per Eduard Riu-Barrera al catàleg de l'exposició *La fortuna d'unes obres*. Vid. RIU-BARRERA, E. (2006), p. 105-108.

³⁶⁴ RIU-BARRERA, E. (2006), p. 109, nota 25.

³⁶⁵ VIDAL, LL. M. (1898), p. 136.

³⁶⁶ FALGUERA, A. (1906), p. 28.

Pel que respecta la seva imbricació dins la construcció preexistent, tant els fragments de marbre del basament, que encara es conserven *in situ* actualment ^[LÀM. 79-80], com el testimoni d'algunes fotografies de principis del segle XX, porten a considerar que aquesta portada es configurava com a un cos sobresortit del mur de tancament dels peus de l'església, i per tant es tractava d'un gran cos volumètric que s'endinsava dins l'espai de la Galilea.

A partir de tota aquesta informació es poden extreure unes primeres dades molt importants a fi d'afrontar la restitució hipotètica d'aquesta obra. En primer lloc, l'existència d'una portada de marbre de grans dimensions a mode de cos avançat respecte del mur de l'església, configurada per una gran obertura externa d'arc de mig punt i una interna de marc gairebé quadrat amb un mainell a la part central. En segon lloc, i respecte de la seva composició, devia presentar una rica ornamentació escultòrica, visible tant en el programa historiat relacionat amb la Passió de Crist, desenvolupat segurament entre l'espai del timpà i el d'un fris historiat, amb un gran protagonisme de figures, com de les columnes i les arquivoltes que formaven part de l'arc de mig punt. En tercer lloc, que aquest espai on es trobava la portada, això és la Galilea, romania tancat de manera permanent, a excepció dels anys de Jubileu, i que estava destinat a panteó funerari dels comtes d'Empúries, i també dels senyors de Palau.

A partir d'aquestes acotacions preliminars i d'acord amb l'estudi dels diferents fragments dispersos que s'han restituït com a procedents d'aquest espai, la composició que es proposa en aquesta ocasió és la d'un programa historiat dedicat a la Vida, Passió i Resurrecció de Jesús. A continuació es presenta una reconstrucció hipotètica a partir dels fragments conservats i d'algunes obres que s'han pogut recuperar per a aquesta ocasió.

En aquest sentit, aquesta porta atribuïda a l'execució del Mestre del timpà de Cabestany és circumscrita en un context molt concret i al mateix temps excepcional pel fet que es coneixen pocs exemples d'escultura monumental que es concentrin en aquesta temàtica concreta durant la segona meitat del segle XII.

VI.8.2 Portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes **[Restitució hipotètica]**

Autor: Mestre del timpà de Cabestany i taller

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre i alguns fragments de pedra

Mesures: 800 x 625 cm (aproximadament)

Localització: Dispersa

Malgrat que pugui resultar paradoxal la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes és l'obra del Mestre del timpà de Cabestany que es conserva d'una manera més fragmentària i minoritària, però és al mateix temps l'obra més ambiciosa que dugué a terme aquest taller al llarg de la seva trajectòria. I aquesta no és una consideració arbitrària, ni tampoc de caire romàntic, sinó que es fonamenta en un llarg treball d'observació a través d'una òptica que gairebé es pot considerar d'arqueològica i de la comprensió més enllà dels fragments conservats d'un projecte arquitectònic, *ergo* d'un guió, d'una envergadura insòlita dins el context més immediat de Sant Pere de Rodes. No és la primera vegada que dins el procés de construcció d'aquest monestir es pot rellevar la projecció d'un programa d'aquestes característiques: la mateixa construcció de l'interior de l'església, considerada com a obra del temple consagrat l'any 1022, presenta un programa d'ornamentació arquitectònica de doble columnata sobreposada, que s'emparenta directament amb els models de l'arquitectura romana, i que no troba altres paral·lels dins l'arquitectura catalana del segle XI. Per tant, i si bé potser resulta redundant, s'ha de confirmar que la comunitat del monestir o els seus eventuals patrons tenien accés o capacitat per destriar en cada moment els models més a l'"avantguarda" de l'arquitectura i de l'escultura contemporànies.

La presentació d'aquesta restitució hipotètica no obeeix tan sols a la importància d'aquesta obra dins la trajectòria del taller del Mestre del timpà de Cabestany, sinó perquè de fet és l'únic dels projectes escultòrics directament vinculats a una estructura arquitectònica del que es sap amb absoluta seguretat la seva ubicació primitiva (no és així en el cas de Santa Maria de Lagrassa, de Santa Maria de Cabestany, ni de Santa Maria de Errondo). Davant aquesta realitat, i disposant de les fonts documentals que s'acaben de presentar, per una banda, i dels fragments d'escultura que de manera fefaent s'han associat a aquesta portada, per una altra, la reintegració de la portada no només ha de permetre una exploració de la seva estructura general, sinó la comprensió de la lògica d'un programa historiat dedicat a la Vida (tal i com ho mostren els diferents fragments identificats amb miracles), la Passió (a partir del testimoni del

Crist de Rodes descrit per Jaubert de Passà) com de la Resurrecció de Jesús (així ho certifica la temàtica del relleu conservat al Museu Marès de Barcelona, amb la Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció). A més a més, reflecteix les possibles fonts o models d'inspiració que es manifesten al llarg de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany.

A continuació és obligat de relatar el procés de concepció i realització d'aquesta reconstrucció hipotètica ^[LÀM. 81a-82b]. En primer lloc, cal destacar que les mesures que es presenten són totes reals, és a dir, que s'ha mesurat tant l'espai actual de l'obertura de la porta de l'església, així com les restes del basament que encara es conserven *in situ*. Per tant, la composició que es presenta, combinació d'imatge fotogràfica i de línia gràfica, és a escala 1:30, i dins l'estructura general també s'han escalat les mesures de cadascun dels fragments.

Evidentment, és lògic iniciar aquest procés a partir dels elements que romanen *in situ*, que a més a més del basament que ja s'ha esmentat, són els dos elements esculpits que es situen a banda i banda de l'obertura principal, i que a proporcionen tant la morfologia de l'estructura interna de l'obertura, la d'una porta marc, com les seves mesures aproximades, 6,25 metres. I per una altra banda, la col·locació dels fragments de marbre del basament permet de dibuixar la planta aproximada de la portada, que es confirma com un cos arquitectònic sobresortit del mur de tancament dels peus de l'església, aproximadament d'1 metre de profunditat ^[LÀM. 79-80]. Aquesta dada es corrobora, a més a més, a partir del testimoni d'algunes fotografies antigues anteriors a la darrera restauració d'aquest espai en què es pot detectar el material de construcció d'un cos sobresortit, d'estructura rectangular, aproximadament de la fondària que s'acaba d'apuntar³⁶⁷. I és, justament, a partir d'aquesta documentació fotogràfica que es pot acotar també l'alçada aproximada de la portada. Així, es pot veure perfectament que la línia superior d'aquest cos es sobreposa a l'arc amb ornamentació d'escacat, que encara avui es conserva *in situ*, i demostra per tant que es tracta d'una estructura pertanyent a una portada anterior, que d'acord amb Jaume Barrachina s'hauria d'identificar amb la segona portada de l'església³⁶⁸.

Tanmateix, aparentment sembla molt estrany que la nova construcció del Mestre del timpà de Cabestany bo i sobreposant-se a una estructura anterior deixés visible la part superior o llum d'aquesta arquivolta. El tall superior del cos, sempre segons la imatge, és molt depurat i en aquest sentit no sembla massa probable que l'alçada de la portada és perllongués fins a la part superior de l'arc de mig punt d'escacat. I en aquest sentit s'ha de considerar el fragment o clau

³⁶⁷ Una d'aquestes fotografies ha estat publicada per Jaume Barrachina. Vid. BARRACHINA NAVARRO, J. (1998-1999), p. 8.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 13-20.

que forma part de l'arquivolta escacada i que, curiosament, presenta unes dimensions similars a la *Dextera Domini* conservada a la sagristia d'El Port de la Selva. Precisament, aquesta obra no s'ha inclòs en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany, en primer lloc per les particularitats de l'estil i la tècnica, totalment divergents amb els denominadors comuns del Mestre, i en segon lloc pel tipus d'epigrafia que s'hi detecta, i que igualment divergeix del tipus de capital quadrada que es troba tant en el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu, com en els fragments dispersos d'unes cornises epigràfiques. Tanmateix, es sap amb seguretat que aquesta *Dextera Domini* formava part del remat superior d'aquesta portada, tal i com ho confirma Jeroni Pujades al segle XVII. Davant aquesta disjuntiva, i prenent en consideració el testimoni fotogràfic es pot argumentar que, atesa la dimensió simbòlica d'aquesta imatge que hauria format part d'una portada anterior, aquesta quedés inclosa o, millor, no cancel·lada dins el nou projecte del Mestre del timpà de Cabestany. Per tant, a partir d'aquests indicis es pot afirmar que l'alçada de la porta havia de mesurar aproximadament uns 8 metres. Això proporciona una primera descripció prou detallada de l'estructura: un cos rectangular sobresortit del mur de 8 metres d'alçada per 6,25 d'amplada, amb una obertura interna de marc rectangular: es correspon, evidentment, amb una portada de la magnificència adduïda per les diverses fonts documentals.

En relació al motiu d'escacat que apareix en aquesta arquivolta superior, i què pertany, per tant, a una portada anterior, es considera que els fragments ornamentals amb aquest mateix motiu que actualment es conserven a la porta de la casa de Can Vives de la Selva de Mar podrien haver format part, de la mateixa manera, d'aquesta portada preexistent. De totes maneres, és molt probable que fossin reutilitzats en la nova obra del Mestre del timpà de Cabestany, i és per aquest motiu que s'inclouen en aquesta restitució hipotètica.

A partir de la determinació del perímetre de la portada es poden anar configurant els elements descrits per les fonts, i identificar-los, en la mesura del possible, amb els fragments dispersos que es conserven avui. En aquest punt, s'han de prendre especialment en consideració les descripcions d'aquells que van ser testimonis directes de la portada quan encara es trobava dempeus, *ergo* dels anteriors al primer terç del segle XIX. D'aquesta manera, i en primer lloc, es pot constatar l'existència d'arcs i de columnes tal i com les descriuen Jeroni Pujades i Francisco de Zamora.

En relació als arcs es compta amb els fragments dispersos de la Selva de Mar: les dovelles amb motllura helicoidal de la porta de Can Vives, les dovelles amb motius circulars de la porta del carrer de Baix número 1, i un fragment amb inscripció que es conserva en l'interior d'aquesta

darrera casa. Són per tant tres sèries diferents que han de respondre a tres arcs o arquivoltes diferenciades, que són les que es restitueixen a la part superior de la portada. La seva ordenació respon principalment al grau d'inclinació que es pot apreciar en les diferents dovelles, fent coincidir lògicament aquella que demostra l'existència d'una gran inscripció a la part més exterior. I a l'arquivolta amb motllura helicoidal s'hi insereix el fragment de l'*Agnus Dei* conservat al Museu Marès de Barcelona, atès que en la part inferior s'hi detecta la presència del mateix motiu helicoida. És probable que a la terminació de les arquivoltes s'hi poguessin situar una serie de permòdols decorats amb caps de figures humanes masculines, atès que l'estructura d'alguns dels caps, que es conserven en dues col·leccions particulars diferents i que seran descrits en l'anàlisi d'aquesta portada, presenten a la part superior una motllura semicircular, pròpia de la terminació de la nervatura d'un arc.

Per una altra banda, resulta més difícilós aventurar la disposició original de les columnes, així com el seu nombre. La planta que es pot restituir a partir del basament que es conserva, i la poca profunditat del cos arquitectònic sembla dificultar la reconstrucció d'una estructura de columnata (amb els seus corresponents capitells) que recollint els arcs que s'acaben de descriure es disposés en degradació, tal i com la descriu Antoni de Falguera. Altrament, i d'acord amb les mesures de la porta, en resultarien unes columnes extremadament altes, i de difícil vinculació amb els models contemporanis del segle XII. Entre els elements conservats tan sols es compta amb el fragment de columna del Museu de l'Empordà de Figueres, element que tampoc ajuda a plantejar *per se* una restitució precisa. Davant aquesta dificultat, es pot recórrer a la llegenda del dibuix del relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció, realitzat per Baltasar Torres vers els anys 1870-1880, conservat al Museu del Castell de Peralada, on especifica que aquesta escultura «se hallaba situada en friso de la puerta principal llamada de Galilea».

Amb el coneixement d'aquests elements, una arcada en tres arquivoltes en degradació, unes columnes i un fris historiat, l'única manera d'acotar la possible estructura original és en base a la recerca de referents o paral·lels contemporanis de la segona meitat del segle XII que puguin proporcionar un model. En aquest punt, és especialment significativa la presència del fris historiat, que a més a més del fragment ja citat, comptaria amb un altre seguit d'escenes que es poden restituir, amb més o menys concreció, a partir dels fragments conservats i que es presenten en aquesta anàlisi, que al seu torn restitueixen una composició basada en la Vida de Jesús, amb una forta presència d'escenes de miracles.

Resulta evident que els models de portada amb la presència d'un fris historiat i amb una estructura anàloga a la que s'acaba de descriure durant la segona meitat del segle XII es troben de manera preferent en diferents edificis de la Provença, i evidentment en aquest sentit els referents obligats i més immediats són els de Sant Tròfim d'Arle i Sant Gèli de la Provença ^[LÀM. 284-286]. En aquest context, existeix un altre element vinculant entre Sant Pere de Rodes i l'abadia de Sant Gèli: la presència d'un Crist esculpit, descrit per Jaubert de Passà l'any 1822, essent la composició del timpà situat a la dreta de la porta de l'església provençal l'únic testimoni contemporani amb la presentació d'un Calvari en pedra, en el programa d'una portada historiada. Per això es reproduïx la composició del Calvari present en el timpà de Sant Gèli ^[LÀM. 287] com a proposta d'identificació del timpà de Sant Pere de Rodes, en correlació, al mateix temps, amb la descripció de Francisco de Zamora de la temàtica de la Passió.

I prenent en consideració el model de portada que es manifesta en aquestes dues esglésies provençals, derivada de l'adaptació de l'estructura d'un arc de triomf, sembla pertinent que els arcs, les columnes i el fris de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes es puguin establir en un estructura anàloga. I d'aquesta manera, és en base a la tipologia d'un arc de triomf d'una única obertura que es planteja aquesta reconstrucció, essent un model que en els comtats catalans septentrionals també es presenta durant la segona meitat del segle XII a la portada de Santa Maria de Ripoll, si bé amb una estructura i dimensions molt més monumentals. D'aquesta manera les columnes, segurament llises, acompanyades dels seus respectius capitells, configurarien un cos avançat respecte del mur de tancament de l'església, d'una profunditat aproximada de 55 centímetres. Seguint els models oferts per les obres provençals que s'acaben de citar, és probable que la figura de cos sencer de Sant Pere pugui situar-se en l'espai del intercolumni, a la part esquerra de la portada. I és possible que com a *pendant* d'aquesta figura de Sant Pere s'hi hagués col·locat una altra de Sant Pau.

En relació al programa desplegat al fris historiat s'han ordenat els diversos fragments seguint una disposició lineal d'un fris continu, orientat de dreta a esquerra, des del punt de vista de l'espectador, atès que és aquesta la direcció que s'observa en totes les obres en què el Mestre del timpà de Cabestany incorre en la composició d'un programa historiat presentat en un pla frontal. Així la narració plasmada al fris s'inicia al cantó dret amb el fragment de la Pesca Miraculosa, i cronològicament, seguint l'ordre establert per la Vulgata, es col·loquen la resta de miracles fins a arribar al sector esquerra de la porta, on segurament havia de situar-s'hi l'escena posterior de la Passió de Jesús, l'Aparició a Pere i Andreu, expressant explícita o implícitament la seva Resurrecció.

Com elements separadors dels diferents nivells que s'han descrit fins al moment s'han col·locat els fragments de cornises ornamentals o epigràfiques que es conserven. Per una banda, la cornisa situada a la part inferior del fris historiat, a continuació la cornisa d'escacat situada entre la part superior del fris i el timpà, i finalment la cornisa superior, que és el fragment reutilitzat al carrer de Sant Esteve número 26 de la Selva de Mar.

Un altre element destacat que s'inclou dins aquesta portada és el mainell. Efectivament, les seves mesures, sobretot l'amplada de l'obertura marcada pels dos fragments *in situ*, en correspondència a l'alçada o pes que es situa a la part superior recomanen la presència d'aquesta estructura de suport. Altrament, les consideracions d'Elias Rogent reivindiquen la presència del mainell, a imatge i model de la porta del claustre de la catedral de Tarragona. D'aquesta manera, s'ha utilitzat com a referent la columna del Museu de l'Empordà, juntament amb el capitell del Worcester Museum of Art, que és el que s'ajusta d'una manera més pròxima al diàmetre de la columna.

Finalment, com a remat superior de la portada s'hi restitueix la presència de les figures de dos lleons, situades als extrems en direccions contraposades. Aquesta hipòtesi es planteja arrel de la presència del cap d'una figura animal, identificada com a lleó, conservada al Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona, i que no sembla formar part de cap de les escenes historiades que s'han pogut reconstruir. Les seves dimensions i el tractament minuciós de la crinera de l'animal fa pensar en una figura de rellevància i per tant resulta fefaent situar-la a la part superior de la portada, en parella amb un altre lleó, en una disposició que d'altra banda compta amb nombrosos referents en l'ornamentació de les façanes dels segles XI i XII: una parella de lleons contraposats a la part superior de la façana. A més a més, la mateixa església de Sant Pere de Rodes presentava en origen aquesta mateixa ornamentació: efectivament, com a remat de la finestra superior de la façana de l'església es conserven encara avui una parella de lleons, de dimensions molt modestes, que reproduïen aquesta mateixa disposició. Per tant, i tenint en consideració que aquesta finestra va quedar notablament amagada arran de la construcció del cos de la nova Galilea, no és estrany plantejar la presència d'aquests dos lleons a la part superior de la portada. Com a paral·lel geogràfic i temporal més immediat es pot citar un dels testimonis més paradigmàtics en què una parella de lleons apareix custodiant l'entrada al temple: a la finestra superior de l'església benedictina de Sant Pere de Besalú, datada vers del darrer quart del segle XII.

A continuació, es procedeix a l'anàlisi, un per un, dels fragments que fins a l'actualitat han estat recuperats i associats a l'obra d'aquesta portada de Sant Pere de Rodes.

VI.8.2.1 Cap de Sant Pere**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 19 x 16,5 x 20 cm**Localització:** Peralada. Museu del Castell de Peralada (Inv. 6567)**Fortuna crítica**

D'acord amb una de les fotografies que forma part de l'Àlbum Rubaudonadeu³⁶⁹, datada l'any 1889, aquesta obra es trobava en aquell moment dins la col·lecció Trayter de Figueres. Sabent que una bona part de l'escultura que va formar part d'aquesta col·lecció procedeix de Sant Pere de Rodes, s'ha identificat com a tal la procedència d'aquesta peça. Posteriorment aquest grup d'escultures varen passar a formar part de la col·lecció del Museu del Castell de Peralada, una adquisició realitzada pels comtes de Peralada per a la restauració del convent del Carme³⁷⁰. La seva vinculació al Mestre de Cabestany es produeix de la mà de Marcel Durliat l'any 1954³⁷¹, per bé que ja havia estat publicat anteriorment per Antoni Papell l'any 1930 en la seva monografia del monestir³⁷².

Composició

La identificació de la iconografia d'aquest cap es vincula estretament a la descoberta l'any 1997 d'un altre fragment d'escultura que va ser identificat com el cos d'una figura de Sant Pere³⁷³. Aquesta escultura havia romàs gairebé enterrada fins a principis de la dècada de 1970 en un indret del terme municipal del Port de la Selva conegut com El Corral, on havia estat utilitzada com a fita de terme. Malgrat que no es pot assegurar amb total certesa ni la seva procedència de la porta principal de l'església de Sant Pere de Rodes, ni la pertinença d'aquest cap al fragment del cos de Sant Pere, les diverses relacions d'estil i tècnica, primer amb l'obra del Mestre del timpà de Cabestany, i segon entre aquests dos fragments, fan versemblant la seva identificació amb una escultura en alt relleu d'una figura de dimensions considerables de l'apòstol Sant Pere³⁷⁴.

³⁶⁹ *Àlbum Rubaudonadeu* és un àlbum de fotografies que en la seva major part varen ser realitzades pel fotògraf Josep Maria Cañellas. Vid. PARER, P. (2005), p. 38-53.

³⁷⁰ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1986), p. 79; BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), p. 123-124.

³⁷¹ DURLIAT, M. (1954), p. 24.

³⁷² PABELL, A. (1930), p. 122 i 123, làm. IX.

³⁷³ BADIA I HOMS, J., BOFARULL I GALLOFRÉ, B. i CARRERAS I VIGORÓS, E. (1996-1997), p. 1481-1490.

³⁷⁴ BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), p. 116 i nota p. 137.

Es tracta d'un cap d'una figura masculina de dimensions notables que presenta el rostre rígid i disposat de manera estrictament frontal, amb un pentinat molt acurat que recau sobre el seu front com si es tractés d'una diadema o corona de rínxols ^[LÀM. 83-84]. Altrament destaca el detall de la tonsura del personatge que es manifesta a la part superior del cap. Malgrat l'alt relleu de l'escultura no es tracta d'una figura de bust rodó, atès que en la part del revers es pot comprovar com el relleu emergeix d'un bloc o superfície plana.

Tanmateix s'han de retenir alguns detalls de la representació d'aquest personatge que no es corresponen exactament amb la representació habitual de l'apòstol Sant Pere. Concretament, s'ha de considerar la representació d'un rostre masculí imberbe, detall que difícilment troba altres paral·lels dins la iconografia contemporània. Dins el mateix corpus del Mestre del timpà de Cabestany es troben altres representacions d'aquest apòstol, on apareix amb barba: la figura de Sant Pere de l'escena Resurrecció de Maria del timpà de Santa Maria de Cabestany, on a peu de tomba apareixen Sant Pere i Sant Joan identificats en aquest punt de manera molt convenient: Sant Pere a la dreta apareix amb barba, mentre que Sant Joan a l'esquerra, i com es propi de la seva iconografia, apareix imberbe.

Una explicació plausible a aquesta aparent irregularitat d'ordre iconogràfic podria trobar-se en el fet que la zona de la barba, que de fet està destacada pel volum que es detecta des de les orelles fins a la boca, pogués restar inacabada. De fet el model particular d'aquesta barba, que ressegueix el perfil angulós d'una V es pot situar en relació a alguns retrats romans dels segles III i IV en què s'identifica aquest mateix esquema. A tall d'exemple es poden apuntar les obres següents: un bust del període de la tetrarquia, identificat potser amb l'emperador Dioclecià (Sperlonga, Museo Nazionale, Inv.6) i un alt relleu de l'emperador Licini (Arc de Constantí, Roma)³⁷⁵. Si es compara el treball d'aquestes barbes amb la superfície del cap de Sant Pere, podria ser que efectivament manqués un treball de detall que identificaria convenientment la figura.

En qualsevol cas, la composició d'aquest cap remet al coneixement i traducció d'una nova font material, que fins aquest moment no s'havia observat, almenys d'aquesta manera, dins la producció del Mestre del timpà de Cabestany. Sembla clar que la seva composició es déu a un model àulic, d'una escultura d'una rigidesa i fredor manifestes, que bé es pot associar als bustos o retrats de l'emperador Constantí I ^[LÀM. 273]. Si el detall de la barba que s'acaba d'apuntar mostra ja un model d'una cronologia situada entre finals del segle III i principis del segle IV, sembla clar que el model del primer emperador dels cristians no podia deixar de tenir

³⁷⁵ Vid. L'ORANGE, H. P. i WEGNER, M. (1984), làm. 8 i 29.

una repercussió en el presumpte imaginari del Mestre del timpà de Cabestany. Salvant les distàncies, sobretot en referència a les dimensions, el retrat de Constantí conservat al Palazzo dei Conservatori de Roma exemplifica la caracterització frontal, rígida i gairebé inexpressiva que defineix la tipologia del retrat d'aquest emperador, i que es distingeix notablement i per aquestes mateixes característiques dels seus precedents³⁷⁶.

Per una altra banda, encara es poden citar una altra sèrie de models, en aquest cas contemporanis, en els que es pot reconèixer, encara que amb algunes variants, la mateixa composició del rostre, i així mateix un pentinat de característiques similars, sobretot pel que respecta els rínxols que cauen sobre la part superior del front. Es tracta d'un conjunt de bustos realitzats en plata vers mitjan del segle XII: entre els exemples més paradigmàtics, el reliquiari del papa Alexandre III [LÀM. 277], en el que Wibald, abat del monestir de Stavelot va dipositar les seves restes l'any 1145³⁷⁷, el bust de Frederic Barbarossa datat vers la dècada de 1150 [LÀM. 278], o el bust reliquiari de Saint Oswald de Hildesheim, datat entre 1185 i 1189³⁷⁸ [LÀM. 279]. I en aquest punt, no deixa de resultar curiosa la dada que ja s'ha exposat en l'apartat del context històric de l'abadia benedictina de Sant'Antimo, en referència a la carta del papa Adrià IV de l'any 1155 en la que encomana la protecció del monestir als arquebisbes de Colònia i Constança i Wibald, abat d'Stavelot. Acceptant les estretes concomitàncies entre les composicions suara esmentades, i essent el model del bust del papa Alexandre III una obra directament relacionada amb la figura de l'abat Wibald, la presència d'aquest personatge dins el context de Sant'Antimo, s'establiria com a un element més per a la confirmació del moment i el lloc de formació del Mestre del timpà de Cabestany.

Disposició

Malgrat que no es coneix la situació precisa que podria haver ocupat aquest cap dins el conjunt de la portada, és molt probable que formés part d'una figura en alt relleu independent. En qualsevol cas, la seva disposició demostra una rígida i contundent frontalitat, que es reforça en el tractament hieràtic de les faccions. Altrament, el tractament del cos de Sant Pere, obra que es presentarà a continuació, manifesta també una disposició acusadament frontal i hieràtica, fet que a més a més corrobora la conveniència d'associar tots dos fragments a una mateixa figura.

³⁷⁶ Vid. L'ORANGE, H. P. i WEGNER, M. (1984), làm. 53-55.

³⁷⁷ Vid. COLLON-GEVAERT, S. (1966), p. 194-195.

³⁷⁸ Vid. BERENS, M. (2001), p. 168 i 190.

Estil/Tècnica

Amb tota seguretat es tracta d'una de les obres més espectaculars del Mestre del timpà de Cabestany, tant pel que demostra en termes de la seva composició i els seus models, com en l'estil i caracterització del rostre, com per la supremacia de la tècnica utilitzada.

Rostre: En aquest cas, destaca el model de configuració del rostre, sobretot de la zona dels pòmuls que es presenten prominents i molt remarcats, originant dues barres rígides en forma de V que s'allarguen fins a l'alçada de la front. Aquesta composició fisonòmica, que es continua observant en la major part de les figures que formen part de l'escultura d'aquesta portada, tant les del relleu que ja s'ha descrit com en la major part de fragments dispersos que presenten caps de figures masculines de dimensions més reduïdes ^[LÀM. 84]. El tractament gairebé hieràtic de les principals faccions del rostre té com a contrapunt alguns petits detalls de caràcter plenament expressiu i naturalista, visibles per exemple en el tractament de les arrugues de la part de la entrecella, que juntament amb el detall de la zona dels pòmuls semblen voler transmetre una càrrega expressiva i emotiva molt profunda, la d'una figura en tensió. Les orelles es situen a la part superior de la cara, gairebé a la mateixa alçada de la corona de rínxols que envolta el cap.

Ulls: Els ulls es configuren a partir d'una forma ametllada horitzontal i queden plenament definits per les dues incisions de trepant de la zona dels llagrimalls, i en aquest cas també en la part central del glòbul ocular, amb una cop de trepant que probablement havia de servir per a una incrustació de material de tonalitat més fosca, tal i com encara es pot apreciar en l'actualitat. Aquest recurs sí que s'identifica plenament amb la plàstica més propera al tractament de l'orfebreria, en particular en l'execució dels bustos que s'han enumerat anteriorment. Per la banda superior la cavitat de l'ull queda molt ben delimitada per un cella o arc ocular molt pronunciat. Després de les dovelles de Santa Maria de Lagrassa, aquesta és la següent ocasió en què apareix la perforació del centre de l'ull amb un cop de trepant, destinat a incloure una incrustació policroma, i sembla que s'ha de situar precisament en aquesta obra el model que es segueix en endavant, no només en les figures d'aquesta portada, sinó també de les altres obres del corpus: el fris de Santa Maria d'El Voló i el timpà de les Tres Temptacions de Jesús de Santa María de Errondo. Aquesta particularitat es pot associar, també, a les característiques dels rostres que es troben en un grup de sarcòfags romans cristians de la segona meitat del segle IV³⁷⁹.

³⁷⁹ Vid. Capítol VII.3.5.

Nas: En aquesta ocasió s'observa la definició d'un nas volumètric i tractat d'una manera molt naturalista, que presenta un tractament molt acurat.

Boca: La boca d'aquesta figura presenta una petita incisió d'una línia recta amb dos cops de trepant a banda i banda; la part inferior, sobretot, dibuixa en volum la meitat inferior del llavi, si bé d'una manera molt subtil.

Pentinat: El pentinat que es pot descriure en aquesta ocasió presenta un nou model respecte a totes les variants que s'han pogut observar fins al moment. En primer lloc, cal assenyalar que es tracta d'un cap tonsurat, en que tota la zona superior del cap apareix treballada amb petites i delicades ondulacions, matisades mitjançant la incisió del cisell, en una composició geomètrica molt rígida, de la mateixa manera que si es tractés d'un casc. En la part inferior, per damunt del front aquest pentinat es puntualitza amb uns rinxolats en forma d'espiral que es configuren a la manera d'una corona, formant una circumferència entorn del cap. En aquest apartat és on es situen de manera particular les interrelacions amb les fonts materials romanes d'època de Constantí i els bustos del segle XII que s'han citat anteriorment. Tal i com es podrà comprovar al final de l'anàlisi de la resta de fragments que es presenten dins l'obra d'aquesta portada, en particular els caps de les figures masculines, aquesta obra s'estableix com al model àulic de referència: això és, tots els caps masculins manifesten les seves mateixes constants, d'una manera però més alliberada, no tan rígida, que potser s'hagi de comprendre com a interpretació d'aquest model.

Declamació

Contràriament al gest vigorós i altament expressiu que es nota en els rostres de les figures de la mà del Mestre del timpà de Cabestany, en aquest cas es fa notar un rostre amb una actitud altament hieràtica, pròpia de models diferents i més cultes que la resta de les fonts materials del Mestre. L'actitud rigorosa del rostre es tradueix en una forta acusació de les faccions facials –mandíbules i mentó–, fet que no impedeix però la representació d'elements de caràcter més naturalista, com per exemple les arrugues del front, derivades al mateix temps de la tensió manifesta en el seu semblant. Així mateix, el caràcter netament geomètric dels flocs que configuren el pentinat, així com els rinxols que conformen la corona circumdant del cap reforcen la impressió del gest oficial i llunyà del personatge, *ergo* de l'apòstol Sant Pere. És molt probable que la caracterització d'aquesta figura sigui en gran part deutora del model en que s'inspira directament, i s'interpreta en aquest cas com a un recurs de declamació per a diferenciar i destacar la seva dignitat.

Material

Es tracta d'una peça fragmentària realitzada sobre un bloc de marbre blanc, del que no s'han especificat més detalls.

Fonts textuais

- Figura de l'apòstol Sant Pere, no remet a cap font textual específica.

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)
- Retrats romans d'època tetràrquica i constantiniana
- Bustos reliquiariis de mitjans segle XII

VI.8.2.2 Cos de Sant Pere**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre local (Cap de Creus)**Mesures:** 95 x 25 x 15 cm**Localització:** Port de la Selva. Ajuntament**Fortuna crítica**

Aquesta obra és una de les atribucions més recents al corpus del Mestre de Cabestany, quan es va donar a conèixer l'any 1997. Aquest fragment va ser custodiat per l'Ajuntament del Port de la Selva des de la seva recuperació a principis de la dècada de 1970 quan encara romania com a fita de terme dels municipis de Cadaqués, Roses i el Port de la Selva, en el indret del Corral de la Perafita. La seva procedència del monestir de Sant Pere de Rodes es confirma a partir de l'heràldica que presenta a la part alta del revers, que reproduïx un escut del monestir amb la mitra i les claus de Sant Pere. És molt probablement que precisament aquesta iconografia generés el topònim de "la penya de les claus de Sant Pere", lloc on s'hauria situat originalment aquesta fita, que posteriorment va ser localitzada en el terme del Corral de la Perafita³⁸⁰. Aquesta toponímia consta en un document datat l'any 1787 i per tant és molt probable que la sostracció d'aquest fragment es situï amb anterioritat als episodis que s'esdevenen durant el primer terç del segle XIX, entre 1810 i 1832, moment en que desapareix bona part de l'escultura de la portada de l'església. En alguna ocasió s'ha arguït que segurament durant l'episodi de la Guerra dels Segadors la comunitat es va veure obligada a abandonar el monestir durant un període de sis anys, moment en què aquesta peça pogués ser sostreta i reutilitzada posteriorment³⁸¹.

Actualment, i d'acord amb els darrers plantejaments, s'està duent a terme una restitució de la suposada figura de Sant Pere, a partir de l'associació d'aquest cos de Sant Pere amb el cap conservat al Museu del Castell de Peralada³⁸².

Composició

Malgrat l'estat de conservació fragmentari d'aquest bloc la presència d'un motiu iconogràfic determinat és el que ha servit en aquest ocasió per a la identificació d'aquesta peça amb un

³⁸⁰ Vid. RIU-BARRERA, E. (2006), p. 61.

³⁸¹ BADIA I HOMS, J., BOFARULL I GALLOFRÉ, B. i CARRERAS I VIGORÓS, E. (1996-1997), p. 1481-1490.

³⁸² BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), nota 3, p. 137.

cos de Sant Pere ^[LÀM. 85]. En efecte, la presència de dues claus amb un morfologia molt allargada que pengen d'un cordó identifica la figura amb el personatge de Sant Pere.

No obstant això, s'ha de matisar la presència d'un altre element iconogràfic peculiar, aparentment en dissonància amb la iconografia tradicional de Sant Pere: es tracta del volum cilíndric que es situa en diagonal al centre del cos i que sense que se n'hagi conservat l'extrem superior en algunes ocasions s'ha identificat amb la canya d'un bastó o un bàcul. D'entrada cal descartar la possibilitat que es tracti d'un bastó, iconografia reservada per a Sant Jaume apòstol, i per extensió pròpia també de la iconografia dels pelegrins. Tanmateix la identificació amb un bàcul és certament estranya, perquè tot i la missió de Pere com a primer pare de l'església no se'l representa mai amb bàcul, sinó amb una creu que en alguns casos pot adaptar una tipologia paral·lela³⁸³. Potser es tracti efectivament d'una creu encastada en una canya o mànec de grans dimensions, de la mateixa manera que es pot observar en algunes figures de Sant Pere que apareixen en les primeres portades gòtiques del nord de França.

Disposició

Malgrat que no es coneix la situació precisa que podia ocupar aquest cos dins el conjunt de la portada, és molt probable que, en combinació amb el cap que s'ha descrit anteriorment, es situés com a una figura independent en alt relleu sobre una superfície plana. En correspondència amb la disposició del cap de Sant Pere aquest cos mostra una disposició absolutament frontal, fet que reforça la hipòtesis de la vinculació de tots dos fragments. En aquest sentit aquesta figura podria haver ocupat l'espai esquerra dels brancals, o bé l'espai superior esquerra de l'arc de mig punt; en tots dos casos semblaria probable interpretar la presència d'una figura *pendant* en el cantó dret de la portada, probablement la de Sant Pau, tal i com proposa Jaume Barrachina en la seva proposta de reconstrucció d'aquesta portada³⁸⁴.

Estil/Tècnica

Malgrat la procedència erràtica d'aquesta peça, tant la seva proximitat amb el monestir de Sant Pere de Rodes com les comparacions amb les peces conegudes amb certesa que procedeixen de la porta de l'església del monestir aconsellen favorablement la seva identificació amb un fragment d'aquesta porta, i de manera versemblant amb el cap que s'ha descrit anteriorment, formant per tant una figura de Sant Pere.

³⁸³ D'acord amb Sant Tomàs d'Aquino, i com es pot llegir a la *Summa Teologica*, el Pontífex romà no fa servir bàcul perquè Pere el va donar per a ressuscitar a Sant Matern, que després va ser consagrat com a bisbe de Trèveris (*Summa Teologica*, Part III, qüestió XL, article VII, resposta a l'objecció 8^a)

³⁸⁴ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 30.

Vestit: El treball dels plecs del vestit es corresponen perfectament amb les característiques que s'han descrit en el cas del relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció. Així s'hi detecten unes incisions profundes del trepant que defineixen el caient de les robes del vestit en línies majoritàriament corbes, rematades en els extrems per uns cops de trepant de notable profunditat ^[LÀM. 85]. Aquest modelat és el mateix que s'ha detectat en els vestits de les figures principals del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Motius ornamentals: Es pot constatar la presència d'un motiu ornamental en forma d'oval en la cinta o cordó que apareix en dos punts de la vestidura, què és el mateix que apareix en l'ornamentació de la Santa Cinta que porta l'apòstol Tomàs en el timpà de Santa Maria de Cabestany, i que a més a més es repeteix en els detalls dels vestits de la figura del profeta Daniel en el capitell de la Segona condemna de l'absis principal de l'església de Sant Papol. Aquest element es complementa amb un meticulós motiu de perlejat quadrat, què és el mateix que apareix en el detall del nimbe de Jesús del relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció, pertanyent a aquesta mateixa portada. Es pot afegir la forta incidència del trepant en la definició de les dues claus a partir de profundes incisions petites i concises que els hi atorguen gairebé l'aparença d'un metall calat.

Declamació

Els aspectes de declamació que es poden apreciar i a més a més intuir en aquest fragment del cos de la figura són els mateixos que s'han descrit en el cap de Sant Pere, que es deriven precisament de l'estricta frontalitat del cos.

Material

Segons l'estudi en el que es dona a conèixer aquesta peça l'any 1997 es confirma que el bloc de marbre sobre el que s'esculpeix aquesta peça procedeix d'una pedrera local, situada en l'àrea del Cap de Creus. Es tracta d'un bloc d'estructura prismàtica, tal i com es pot observar en el perfil esquerra de la figura on destaca la presència d'una aresta vertical. La morfologia d'aquest bloc ha portat a interpretar que en realitat es tracta de la reutilització d'una herma romana i s'han citat com a comparatius dos exemplars que es conserven actualment al Museu Arqueològic de Catalunya a Empúries³⁸⁵.

En el cas de la viabilitat d'aquesta hipòtesi es tractaria del cas d'un bloc de marbre reutilitzat, fet que d'altra banda també s'observa en el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció.

³⁸⁵ BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), nota 3, p. 137.

Fonts textuais

- Figura de l'apòstol Sant Pere, no remet a cap font textual específica

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.3 Miracle de pesca miraculosa**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Pedra calcària**Mesures:** 25 x 22 x 17 cm**Localització:** Peralada. Museu del Castell de Peralada**Fortuna crítica**

Aquest fragment de pedra calcària es conserva en un estat de conservació molt lamentable, i la major part de la seva superfície es troba fortament erosionada. Aquesta obra va ser presentada i inclosa dins el corpus del Mestre de Cabestany per Jaume Barrachina en el seu article publicat els anys 1998-1999³⁸⁶. Es conserva a la reserva del Museu del Castell de Peralada i no es té un coneixement precís de la seva procedència, si bé sembla que va ingressar a les col·leccions d'aquest museu vers mitjans del segle XX.

Composició

Malgrat l'erosió del relleu es pot distingir encara el perfil de mig cos d'una figura, segurament masculina, el rostre i una mà allargada que subjecta un estri de difícil identificació ^[LÀM. 86]. D'acord amb Jaume Barrachina, la disposició de la figura i el perfil còncav de l'element que es situa a la part esquerra del fragment, permetria la seva identificació amb la representació d'un pesca miraculosa, i per tant d'un personatge masculí tirant la xarxa.

En relació a les fonts canòniques existeixen dos passatges als que podria correspondre aquesta suposada escena. El primer és l'episodi de la pesca miraculosa que es produeix en el moment de la Vocació dels Apòstols, segons l'evangeli de Sant Lluc:

«Factum est autem cum turbae inruerent in eum ut audirent verbum Dei et ipse stabat secus stagnum Gennesareth et vidit duas naves stantes secus stagnum piscatores autem descenderant et lavabant retia ascendens autem in unam navem quae erat Simonis rogavit eum a terra reducere pusillum et sedens docebat de navicula turbas ut cessavit autem loqui dixit ad Simonem duc in altum et laxate retia vestra in capturam et respondens Simon dixit illi praeceptor per totam noctem

³⁸⁶ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 23-24.

laborantes nihil cepimus in verbo autem tuo laxabo rete et cum hoc fecissent concluderunt piscium multitudinem copiosam rumpebatur autem rete eorum»³⁸⁷

La segona és la que es produeix després de la Resurrecció i es correspon amb un passatge de l'evangeli de Sant Joan:

«Postea manifestavit se iterum Iesus ad mare Tiberiadis manifestavit autem sic erant simul Simon Petrus et Thomas qui dicitur Didymus et Nathanael qui erat a Cana Galilaeae et filii Zebedaei et alii ex discipulis eius duo dicit eis Simon Petrus vado piscari dicunt ei venimus et nos tecum et exierunt et ascenderunt in navem et illa nocte nihil prendiderunt mane autem iam facto stetit Iesus in litore non tamen cognoverunt discipuli quia Iesus est dicit ergo eis Iesus pueri numquid pulmentarium habetis responderunt ei non dixit eis mittite in dexteram navigii rete et invenietis miserunt ergo et iam non valebant illud trahere a multitudine piscium dicit ergo discipulus ille quem diligebat Iesus Petro Dominus est Simon Petrus cum audisset quia Dominus est tunicam succinxit se erat enim nudus et misit se in mare»³⁸⁸

Per les restes conservades del relleu resulta impossible determinar una o altra identificació. Tanmateix, i en correlació amb el programa de miracles que es pot detectar en aquesta porta, i atès que en relació a aquells que es situen amb posterioritat a la Resurrecció es compta amb el de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu, és probable que es pugui considerar com a idònia la primera, és a dir, la pesca miraculosa que es produeix en la moment de la vocació de l'apòstol Pere.

³⁸⁷ *Vulgata*, Ll. 5, 1-6.

Traducció: «En una ocasió, Jesús es trobava vora el llac de Genesaret, i la gent s'apinyava al seu voltant per escoltar la paraula de Déu. Llavors veí dues barques amarrades vora l'aigua; els pescadors n'havien baixat i rentaven les xarxes. Pujà en una de les barques, que era de Simó, li demanà que l'apartés una mica de terra, s'assegué i instruïa la gent de la barca estant. Quan acabà de parlar, digué a Simó: -Tira llac endins i caleu les xarxes per pescar. Simó li respongué: -Mestre, ens hi hem escarrassat tota la nit i no hem agafat res; però, ja que tu ho dius, calaré les xarxes. Ho feren així, i van arplegar tant i tant de peix que les xarxes se'ls esquinçaven».

³⁸⁸ *Vulgata*, Jn. 21, 1-7.

Traducció: «Després de tot això, Jesús es va tornar a aparèixer als deixebles vora el llac de Tiberíades. L'aparició va ser d'aquesta manera: Es trobaven plegats Simó Pere, Tomàs, l'anomenat Bessó, Natanael, de Canà de Galilea, els fills de Zebedeu i dos deixebles més. Simó Pere els diu: -Me'n vaig a pescar. Els altres li diuen: -Nosaltres també venim amb tu. Sortiren, doncs, i pujaren a la barca, però aquella nit no van pescar res. Quan va despuntar el dia, Jesús es presentà vora el llac, però els deixebles no s'adonaven que fos ell. Llavors Jesús els digué: -Nois, no teniu res per a menjar? Li respongueren: -No. Ell els digué: -Tireu la xarxa a la dreta de la barca i trobareu peix. Així ho van fer i ja no la podien estirar de tants peixos com hi havia. Llavors aquell deixeble que Jesús estimava diu a Pere: -És el Senyor».

Disposició

Només es pot apuntar la col·locació de perfil de la figura, sense que es puguin concretar més detalls de la disposició general del relleu.

Estil/Tècnica

Malgrat l'erosió del relleu es poden distingir algunes traces que semblen emparentar-se amb les constants observades en l'obra del Mestre del timpà de Cabestany.

Rostre: En aquesta ocasió el rostre de la figura humana apareix de perfil ^[LÀM. 86].

Ulls: A la part superior del rostre es manifesta les traces de l'ull, de forma ametllada, i sembla que poden restituir-s'hi les marques del trepant a la zona dels lacrimals.

Mans: En relació a les proporcions del rostre, el braç i la ma de la figura manifesten un cànon sensiblement major, al mateix temps que el braç es molt allargat.

Declamació

No s'observen elements de declamació evidents, a excepció de les proporcions allargades del braç de la figura.

Material

A diferència de la major part dels relleus i fragments que s'atribueixen a la portada de la Galilea, en aquesta ocasió es tracta d'un bloc de pedra calcària.

Fonts textuals

- *Vulgata*: Evangelium secundum Lucam (NT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)

VI.8.2.4 Miracle de la curació de l'home de la mà seca**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre blanc**Mesures:** 43 x 20 x 15 cm**Localització:** Barcelona. Museu Marès (Inv. 1226)**Fortuna crítica**

Es tracta d'un relleu fragmentari que ingressa a les col·leccions del Museu Marès de Barcelona l'any 1979 procedent de la col·lecció del senyor Antoni Costa Vilanova del Port de la Selva³⁸⁹. Va ser publicat i estudiat per primera vegada l'any 1980 per Jaume Barrachina que va identificar l'escena amb la del Guariment de l'home de la mà seca³⁹⁰. Malgrat que la procedència original d'aquesta peça no es pugui reconèixer amb seguretat, el fet que es tracti d'una obra procedent d'una col·lecció particular del Port de la Selva, la situa ja en un entorn geogràfic molt proper a Sant Pere de Rodes. No obstant, existeixen determinades qüestions d'ordre estilístic i també tècnic que la situen encara amb una probabilitat més alta entre els fragments dispersos del Mestre de Cabestany procedents de la porta de l'església de Sant Pere de Rodes.

Composició

En la superfície d'aquest relleu es pot distingir la figura de cos sencer d'un personatge masculí. Malgrat que l'estat fragmentari i la conservació d'aquesta peça impedeixen d'aprofundir massa en la identificació de més detalls, cal assenyalar la presència d'una estructura, probablement una arquitectònica que a la manera d'una arcada es situa sobre el personatge [LÀM. 87]. Emperò, l'element iconogràfic que ha servit per a la identificació de l'escena és el motiu que sosté el personatge entre les seves mans, un braç rígid marcat i assenyalat amb estries, que permet de distingir la presentació del miracle de la Guariment de l'home de la mà seca segons l'evangeli de Sant Marc 3, 1-5 (també Lc. 6, 6-11):

«Et introivit iterum synagogam et erat ibi homo habens manum aridam et observabant eum si sabbatis curaret ut accusarent illum et ait homini habenti manum aridam surge in medium et dicit eis licet sabbatis bene facere an male animam salvam facere an perdere at illi tacebant et circumspiciens eos cum ira

³⁸⁹ LLONCH, S. (2002), p. 71-123 i 83-84.

³⁹⁰ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1980), p. 60-61.

contristatus super caecitatem cordis eorum dicit homini extende manum tuam et extendit et restituta est manus illi»³⁹¹.

Tal i com es podrà observar en l'anàlisi dels fragments consecutius aquesta escena s'integra dins un programa dedicat a l'exposició de miracles de Jesús, que sembla prendre un paper destacat dins la composició d'aquesta portada.

Disposició

No es poden identificar massa detalls que permetin de restituir la disposició d'aquesta figura dins l'escena de la que devia formar part, i només es pot precisar la seva disposició de perfil, visible en la col·locació del cap i de les mans. Tanmateix el cos i els peus es presenten de manera frontal: és la mateixa singularitat que s'ha descrit en el cas de la figura de Jesús en el relleu de l'Aparició de Jesús als apòstols després de la Resurrecció.

Estil/Tècnica

Malgrat l'estat de fragmentació i de pèssima conservació, es pot reconèixer en aquest fragment el seguiment de la mateixa pauta establerta del Mestre del timpà de Cabestany, si bé es nota que és obra d'una mà diferent, segurament un artífex del seu taller.

Rostre: Es pot distingir un rostre de perfil de tres quarts, però no es poden afegir més detalls atès l'estat de conservació d'aquesta part, només la presència de dues incisions de trepant molt pronunciades que es correspondrien amb la zona del nas, totalment erosionat ^[LÀM. 87].

Ulls: S'observen uns ulls ametllats disposats en horitzontal definits per dos cops de trepant a la zona dels llagrimalls, i també un cop de trepant a la part central del globus ocular.

Boca: Aquesta part es conserva totalment erosionada.

Pentinat: Ídem

Mans: Ídem

Peus: En aquesta ocasió es presenta un personatge calçat, amb un model de sabata acabada en punta, i tots dos peus es col·loquen de manera frontal.

³⁹¹ *Vulgata*, Mc. 3, 1-5.

Traducció: «En una altra ocasió Jesús va entrar a la sinagoga. Hi havia allí un home que tenia la mà paralizada. Ells l'espriaven per veure si el curaria en dissabte i així poder-lo acusar. 3 Jesús diu a l'home que tenia la mà paralizada: - Aixeca't i posa't aquí al mig. Llavors els pregunta: -Què és permès en dissabte: fer el bé o fer el mal, salvar una vida o deixar-la perdre? Però ells callaven. Jesús se'ls anà mirant, indignat i entristit per l'enduriment del seu cor, i digué a aquell home: -Estén la mà. Ell la va estendre, i la mà recobrà el moviment».

Vestit: Aquesta figura presenta un vestit de perfil amb vestit i capa sobreposada oberta en diagonal a la part inferior de les cames. Cal subratllar la presència d'incisions profundes, encara que actualment molt desgastades, i dels cops de trepant característics que rematen cadascun dels plecs ondulants de la capa superior ^[LÀM. 87]. D'aquesta manera és indiscutible la seva vinculació amb l'estil i la tècnica més particulars del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Material

Sembla que es tracta d'un bloc de marbre blanc pirinenc, sense que es tinguin més especificacions concretes sobre la procedència.

Fonts textuais

- *Vulgata*: Evangelium secundum Marcum (NT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.5 Miracle de la curació de la sogra de Simó**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre (?)**Mesures:** 50 cm (?)**Localització:** Desconeguda**Fortuna crítica**

Entre els nombrosos fragments que es dispersaren entre diferents col·leccions particulars cal tenir en consideració també aquest relleu fotografiat per Joan Subias Galter entorn a l'any 1939 a casa d'un antiquari, i del que es desconeix actualment la seva localització. Va ser publicat i estudiat per aquest autor l'any 1948 a la seva monografia *El monestir de Sant Pere de Roda*³⁹², i el va identificar amb la figura d'un infant embolcallat. És així, com totes les dades que es puguin extreure d'aquesta peça només es poden obtenir a partir d'aquesta fotografia antiga, fet que dificulta notablement l'estudi i anàlisi d'aquesta obra.

Composició

Si bé Joan Subias identifica aquesta imatge amb la d'un nen embolcallat, amb posterioritat Jaume Barrachina planteja noves hipòtesis d'interpretació: des de el Guariment de la nena endimoniada (Mc. 7, 24-30), el Paralític que esperava per banyar-se a la piscina (Jn. 5, 1-3) o de manera més vaga amb el cos d'algun difunt en relació a un miracle de resurrecció, sense decantar-se per cap en concret³⁹³. Però aquest mateix autor posteriorment identifica aquest fragment amb el personatge de Llàtzer i afirma que es tracta de l'escena de la Resurrecció del germà de Marta i Maria³⁹⁴.

Efectivament es tracta d'una figura que d'acord amb la imatge fotogràfica es pot interpretar com a un personatge gitat, i totalment embolcallat, deixant-se només al descobert la part del rostre ^[LÀM. 88]. No hi ha més elements que puguin ajudar a la identificació de la figura i per tant l'escena historiada de la que hagués format part, sinó els que es puguin derivar de les característiques formals visibles. En aquest sentit, es pot arribar a matisar les diverses interpretacions plantejades fins a la data sobretot pel que fa referència a la caracterització de la part superior del cos: el rostre queda embolcallat per un tocat, que presenta fins i tot una petita part que tapa la part superior del front, i aquest és un model que ja s'ha observat en

³⁹² SUBIAS I GALTER, J. (1948), p. 167.

³⁹³ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1980), p. 60.

³⁹⁴ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 26.

repetides ocasions dins les obres que s'han analitzat dins aquest corpus, i que en totes les ocasions pertanyen a figures femenines. No sembla que aquest cas pugui constituir una excepció en aquest sentit. En segon lloc, totes les figures que apareixen embolcallades amb aquest tipus de peça que protegeix tot el cos es relacionen amb persones convalescents o en estat de repòs: cal només recordar les figures de Maria i l'Infant Jesús de la columna de San Giovanni in Sugana o del fris de Santa Maria del Voló. En aquest sentit, caldria identificar la figura d'aquesta fotografia amb una figura femenina jaient, si bé en aquest cas no sembla probable que es tracti de l'escena de la Nativitat, perquè el programa historiat que es perfila dins aquesta portada es mostra més aviat en relació amb la Vida, Mort i Resurrecció de Jesús. La hipòtesis que es planteja en aquesta ocasió és la d'identificar aquesta figura amb un altre dels miracle de Jesús i en concret, per la preponderància de la figura de Sant Pere dins aquest programa i també per l'advocació del monestir, amb el de la Curació de la sogra de Simó:

«Et protinus egredientes de synagoga venerunt in domum Simonis et Andreae cum iacobo et iohanne decumbibat autem socrus Simonis febricitans et statim dicunt ei de illa et accedens elevavit eam adprehensa manu eius et continuo dimisit eam febris et ministrabat eis»³⁹⁵

Aquesta sembla la identificació més plausible atesa la singularitat del tocat de la figura, d'innegable filiació femenina.

Disposició

Resulta difícil establir la disposició precisa d'aquesta figura respecta de l'escena de la que formava part, i així mateix de la pròpia figura *per se*. De totes maneres, sembla distingir-se una posició recta o frontal del cos, amb una lleugera inclinació del rostre que respondria a una posició de tres quarts.

Estil/Tècnica

A partir de la imatge fotogràfica es pot valorar les característiques de l'estil només de la part de l'escultura que resulta visible.

Rostre: Es pot distingir un rostre de perfil de tres quarts, però no es poden afegir més detalls atès l'estat de conservació d'aquesta part, només la presència de dues incisions de trepant molt pronunciades que es correspondrien amb la zona del nas, totalment erosionat ^[LAM. 88].

³⁹⁵ *Vulgata*, Mc.1, 29-31.

Traducció: «Sortint de la sinagoga arribaren, acompanyats de Jaume i Joan, a casa de Simó i Andreu. La sogra de Simó era al llit amb febre, i ho digueren a Jesús. Llavors ell s'hi acostà i, agafant-la per la mà, la va fer aixecar. La febre va deixar-la, i ella es posà a servir-los».

Ulls: S'observen uns ulls ametllats disposats en horitzontal definits per dos cops de trepant a la zona dels llagrimalls, i també un cop de trepant a la part central del globus ocular.

Boca: Aquesta part es conserva totalment erosionada.

Pentinat: Ídem

Mans: Ídem

Peus: En aquesta ocasió es presenta un personatge calçat, amb un model de sabata acabada en punta, i tots dos peus es col·loquen de manera frontal.

Vestit: Aquesta figura presenta un vestit de perfil amb vestit i capa sobreposada oberta en diagonal a la part inferior de les cames. Cal subratllar la presència d'incisions profundes, encara que actualment molt desgastades, i dels cops de trepant característics que rematen cadascun dels plecs ondulants de la capa superior ^[LÀM. 88].

Tocat femení: De manera molt particular, cal establir la correlació de la còfia o part superior de l'embolcall de la figura de Maria –en l'escena de l'Ascensió corporal– del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Material

Malgrat que no es pot assegurar amb certesa el tipus de material d'aquest fragment sembla probable que es tracti, també en aquest cas, d'un fragment de marbre blanc³⁹⁶.

Fonts textuals

- *Vulgata*: Evangelium secundum Marcum (NT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

³⁹⁶ BARRACHINA I NAVARRO, J. (1980), p. 60.

VI.8.2.6 Miracle de la curació de la dona amb hemorràgies**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 23,5 x 24 x 10,5 cm**Localització:** Col·lecció particular**Fortuna crítica**

Es tracta d'una obra que es conserva en una col·lecció particular i que fins ara no compta amb cap tipus d'estudi ni publicació, tractant-se per tant d'una obra inèdita. Segons el testimoni de l'actual propietari de l'obra, aquest fragment procedeix del monestir de Sant Pere de Rodes. A partir de l'anàlisi que es presenta en aquesta ocasió, efectivament en aquest relleu es detecten unes característiques d'ordre sobretot estilístic que permeten la seva filiació a l'obra de la portada de la Galilea de l'església abacial. Així, es tracta d'un fragment que per primera vegada es situa dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany.

Composició

Tot i l'estat fragmentari del relleu es poden apreciar dues figures humanes descalces, col·locades una darrera de l'altre. Les traces que perfilen el vestit de la que es situa a la dreta permeten d'afirmar que es tracta d'un personatge postrat o de genolls, fet que es palesa en la curvatura descendent de la zona de les natges respecte de l'altura en que es situen els genolls. En l'espai que hi ha darrera d'aquesta figura devia presentar-se una altra figura humana de cos sencer i segurament dreta, de la que només se'n pot restituir la seva presència a partir del petit fragment d'un peu a la part inferior.

A partir d'aquesta descripció, i sense que existeixin altres detalls que permetin d'identificar de manera més clara aquesta escena, s'ha de retenir en primer lloc la presència d'una figura, masculina o femenina, prostrada segurament davant d'una altra, i acompanyada per la que es troba dreta darrera seu ^[LAM. 89-90]. En relació a la composició de les obres que ja s'han analitzat semblaria fefaent pensar en la possibilitat que es tractés de la mateixa manera d'una escena historiada, i d'acord amb les identificacions proposades fins ara no seria gens estrany que pogués tractar-se de la presentació d'un miracle de Jesús. L'únic detall que permet d'oferir una identificació concreta és el fet que una de les figures es trobi precisament agenollada. En aquesta línia, i només a tall d'hipòtesi, es pot apuntar que en realitat es tracti d'un fragment de la representació del miracle de la Curació de la dona amb hemorràgies:

«[...] et mulier quae erat in profluvio sanguinis annis duodecim et fuerat multa perpressa a conpluribus medicis et erogaverat omnia sua nec quicquam profecerat sed magis deterius habebat cum audisset de Iesu venit in turba retro et tetigit vestimentum eius dicebat enim quia si vel vestimentum eius tetigero salva ero et confestim siccatus est fons sanguinis eius et sensit corpore quod sanata esset a plaga [...] et circumspiciebat videre eam quae hoc fecerat mulier autem timens et tremens sciens quod factum esset in se venit et procidit ante eum et dixit ei omnem veritatem ille autem dixit ei filia fides tua te salvam fecit vade in pace et esto sana a plaga tua»³⁹⁷.

D'aquesta manera s'interpreta que la figura agenollada pot correspondre's amb la dona amb hemorràgies que postrada davant Jesús toca la seva capa. Essent així, aquesta escena quedaria compresa dins un programa de presentació dels principals miracles de Jesús, en la mateixa línia dels que ja s'han descrit dins la portada. Si es compara la figura postrada amb la figura de la dona amb hemorràgies que apareix en alguns sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV es comprova que efectivament es tracta d'una figura femenina amb una composició i postura molt similars a la que s'endevina en aquesta ocasió. I a més a més, en l'escena presentada en aquests sarcòfags darrera seu s'hi situa una figura dreta dempeus com a acompanyant. Només per citar un exemple del conjunt de sarcòfags de la cronologia assenyalada amb que es pot comparar aquesta figura, el cas del sarcòfag de Leiden (Rijksmuseum van Oudheden, Pb 35), és un dels que s'ajusten d'una manera més clara ^[LÀM. 210], sobretot respecte de les proporcions i disposició de la figura³⁹⁸.

Disposició

Malgrat la fragmentació i l'estat de conservació del relleu, a partir de la disposició dels peus es pot afirmar que les dues figures es presenten de perfil mirant cap a la dreta. Així mateix, cal indicar el biaix o pendent que es nota en l'espai inferior del relleu, on reposen els peus dels personatges, i que podria indicar que la col·locació d'aquest fragment dins una hipotètica composició d'un fris continu situat per damunt de l'espai d'accés o llum de la porta.

³⁹⁷ *Vulgata*, Mc, 5, 25-34.

Traducció: «Hi havia una dona que patia d'hemorràgies des de feia dotze anys. Havia sofert molt en mans de metges i s'hi havia gastat tot el que tenia, però no havia obtingut cap millora, sinó que anava de mal en pitjor. Aquesta dona, que havia sentit parlar de Jesús, se li va acostar per darrera enmig de la gent i li tocà el mantell, perquè pensava: «Només que li pugui tocar la roba, ja em curaré.» Immediatament va deixar de perdre sang i sentí dintre d'ella que estava guarida del mal que la turmentava. Jesús s'adonà a l'instant de la força que havia sortit d'ell i es girà per preguntar a la gent: -Qui m'ha tocat la roba? Els seus deixebles li contestaren: -¿Veus que la gent t'empeny pertot arreu i encara preguntes qui t'ha tocat? Però Jesús anava mirant al seu voltant per veure la qui ho havia fet. Llavors aquella dona, que sabia prou bé què li havia passat, tremolant de por es prosternà davant d'ell i li va explicar tota la veritat. Jesús li digué: -Filla, la teva fe t'ha salvat. Vés-te'n en pau i queda guarida del mal que et turmentava».

³⁹⁸ Vid. SOTOMAYOR, M. (1975), làm. 55; BRUNSTING, H. (1959), p. 35-40.

Estil/Tècnica

L'estil de les figures que formaven part d'aquest relleu s'ha d'endevinar a partir de les característiques que defineixen el treball del vestit de la figura agenollada, i també a partir de l'execució dels peus.

Peus: El tractament dels peus és el que ofereix una proximitat més gran amb la pauta estilística i alhora tècnica del Mestre del timpà de Cabestany ^[LÀM. 90]. Es pot apreciar la representació detallada dels dits i de les ungles, d'una manera molt semblant a com es presenten en les figures del relleu de l'Aparició de Jesús als apòstols conservat al Museu Marès de Barcelona. A més a més s'hi detecta el tret distintiu dels cops de trepant utilitzats per a diferenciar l'espai entre els dits.

Vestit: Es conserva només la part inferior del vestit de la figura agenollada. Als plegats s'observa preferentment unes línies definides per un treball dolç i amable del cisell, i no s'hi distingeixen els cops de trepant característics dels plecs ondulants que s'han descrit en les altres obres d'aquesta portada. Tanmateix sí que es poden apreciar uns orificis molt notables, fruit de l'aplicació del trepant, sobretot en la part dorsal de la figura on es fa palès l'ús magistral del trepant ^[LÀM. 89-90]. Aquest mateix procediment es detecta en alguns dels rostres del timpà de Santa Maria de Cabestany, i també als relleus de Santa Maria de Lagrassa, i en totes les ocasions es pot destacar com aquest recurs potencia l'efecte general de clarobscur de les figures.

Declamació

No s'observa cap element de declamació.

Fonts textuais

- *Vulgata*: Evangelium secundum Marcum (NT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

IV.7.2.7 L'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 81 x 62 x 18 cm**Localització:** Barcelona. Museu Frederic Marès (Inv. 654)**Fortuna crítica**

Malgrat que es tracta d'una obra que es conserva actualment fora del seu context original, la seva procedència s'ha pogut certificar gràcies a tres testimonis gràfics del segle XIX en què s'especifica que aquest fragment formava part de la porta principal de l'església del monestir de Sant Pere de Rodes³⁹⁹. Per bé que no s'ha pogut documentar amb exactitud, sembla que aquest relleu va ser sostret del monestir l'any 1832, en el procés d'espoli que es descriu en el document de la família Casademont de Castelló d'Empúries⁴⁰⁰. En qualsevol cas, a mitjan del segle XX es troba al domicili particular del poeta figuerenc Carles Fages de Climent a Barcelona, sense que es pugui saber amb certesa com ni quan l'hauria adquirit⁴⁰¹. Malgrat que el poeta empordanès sembla que va fer ostentació d'aquesta obra en les visites que rebia en el seu domicili de la Ciutat Comtal, s'ha d'assenyalar que bé per desconeixement, bé per omissió aquest relleu no és considerat dins el primer corpus que Josep Gudiol formula 1944, i en el que no obstant sí inclou el cap de Sant Pere probablement procedent del mateix emplaçament⁴⁰².

D'aquesta manera, no és fins l'any 1948 que el mateix Josep Gudiol juntament amb Juan Antonio Gaya Nuño publica la notícia d'aquest relleu dins el volum cinquè de la col·lecció *Ars Hispaniae*, tot indicant-ne que formava part de la portada de Sant Pere de Rodes⁴⁰³. A partir d'aquest moment, aquest relleu ha estat considerat a tots els estudis dedicats al Mestre de Cabestany com a una de les obres més importants i significatives, sobretot pel que fa referència a les seves característiques compositives i tècniques, essent d'altra banda un dels pocs fragments que es documenten de manera incontestable com a procedent de la porta principal de l'església del monestir de Sant Pere de Rodes.

³⁹⁹ Es coneixen dos dibuixos d'aquesta peça, un conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya i un altre a la Biblioteca del Museu de Peralada, tots dos datats aproximadament entre 1870 i 1880. Vid. *La fortuna d'unes obres* (2006), p. 194-197.

⁴⁰⁰ COMPTE I FREIXENET, A. (1999), p. 129-154.

⁴⁰¹ Sembla que anteriorment a Carles Fages de Climent el relleu hauria estat en mans d'un militar. Per una descripció més completa i documentada Vid. BARRACHINA I NAVARRO, J. (2006), p. 130-132.

⁴⁰² Cfr. GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-13.

⁴⁰³ GUDIOL I RICART, J. i GAYA NUÑO, J. A. (1948), p. 63-64.

Composició

L'escena representada en aquest relleu s'identifica de manera versemblant amb l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció segons Sant Mateu 14, 22-32 (també Mc. 6, 45-52 i Jn. 6, 16-21) ^[LÀM. 91]:

«Et statim iussit discipulos ascendere in navicula et praecedere eum trans fretum donec dimitteret turbas et dimissa turba ascendit in montem solus orare vespere autem facto solus erat ibi navicula autem in medio mari iactabatur fluctibus erat enim contrarius ventus quarta autem vigilia noctis venit ad eos ambulans supra mare et videntes eum supra mare ambulantem turbati sunt dicentes quia fantasma est et prae timore clamaverunt statimque Iesus locutus est eis dicens habete fiduciam ego sum nolite timere respondens autem Petrus dixit Domine si tu es iube me venire ad te super aquas at ipse ait veni et descendens Petrus de navicula ambulabat super aquam ut veniret ad Iesum videns vero ventum validum timuit et cum coepisset mergi clamavit dicens Domine salvum me fac et continuo Iesus extendens manum adprehendit eum et ait illi modicae fidei quare dubitasti et cum ascendissent in naviculam cessavit ventus»⁴⁰⁴

Aquesta és la identificació més acceptada⁴⁰⁵, en contra d'una altra que considera l'escena com a la representació de la Vocació de Sant Pere⁴⁰⁶ (Mc. 1, 16-18 i Mt. 4, 18-20). Efectivament l'escena sembla molt més representativa del passatge de l'aparició de Jesús als apòstols: Pere i Andreu es troben remant sobre la barca en el moment que Jesús se'ls hi apareix caminant sobre les aigües, i en particular es demostra l'exhortació de Jesús a Pere a caminar sobre les aigües, doncs l'apòstol té una cama ja fora de la barca, disposat a seguir el manament de Jesús. Sembla més probable que si s'hagués volgut representar el passatge de la vocació, aquests haurien aparegut tirant la xarxa al mar, tal i com es representa en altres testimonis d'època medieval.

⁴⁰⁴ *Vulgata*, Mt. 14, 22-32.

Traducció: «Tot seguit, Jesús va fer pujar els deixebles a la barca i els manà que passessin al davant d'ell cap a l'altra riba, mentre ell acomiadava la gent. Després d'acomiar-los va pujar tot sol a la muntanya a pregar. Al vespre encara era allà tot sol. La barca ja s'havia allunyat un bon tros de terra, i les ones la sacsejaven, perquè el vent era contrari. A la matinada, Jesús va anar cap a ells caminant sobre l'aigua. Quan els deixebles el veieren caminant sobre l'aigua, es van esglaiar i es digueren: -És un fantasma! I es posaren a cridar de por. Però de seguida Jesús els digué: -Coratge! Sóc jo. No tingueu por! Pere li contestà: -Senyor, si ets tu, mana'm que vingui caminant sobre l'aigua. Jesús li digué: -Vine. Pere baixà de la barca, es posà a caminar sobre l'aigua i anà cap a Jesús. Però en veure que el vent era fort, es va acovardir. Llavors començà d'enfonsar-se i cridà: -Senyor, salva'm! A l'instant, Jesús estengué la mà i va agafar-lo tot dient-li: -Home de poca fe! Per què has dubtat? Llavors pujaren a la barca, i el vent va parar. Els qui eren a la barca es prosternaren davant d'ell i exclamaren: -Realment ets Fill de Déu».

⁴⁰⁵ GUDIOL I RICART, J. i GAYA NUÑO, J. A. (1948), p. 64; PUIG I CADAFALCH, J. (1957), p. 179; AINAUD DE LASARTE, J. (1959), p. 35; JUNYENT, E. (1962), p. 172; KIKUCHI, N. (1987a), p. 7-9.

⁴⁰⁶ DURLIAT, M. (1952), p. 188; BATLLE GALLART, C. (1961a), p. 211; PRESSOUYRE, L. (1969), p. 42; NOUGARET, J. (1975), p. 356.

D'aquesta manera, Pere i Andreu apareixen remant sobre una barca en el mar, cadascun porta un rem a les seves mans, i a la part inferior s'hi col·loquen les aigües perfectament delimitades amb la inclusió de figures de peixos de dimensions molt notòries. Mentre que la figura de cos sencer de Jesús, situada a la part dreta del fragment, representa que està caminant per sobre el nivell de les aigües, tal i com es pot comprovar en el detall de les onades que es situen sota els seus peus. Jesús, mirant els dos apòstols i amb la seva mà dreta aixecada en actitud de benedicció, sosté a la mà esquerra un llibre amb la inscripció PAX VOBIS. Aquesta inscripció forma part de la mateixa font textual en què es basa l'escena, i en concret són les paraules que pronuncia Jesús davant Pere i Andreu després de la seva Resurrecció:

«Cum esset ergo sero die illo una sabbatorum et fores essent clausae ubi erant discipuli propter metum iudaeorum venit iesus et stetit in medio et dicit eis pax vobis»⁴⁰⁷

«Dum haec autem loquuntur iesus stetit in medio eorum et dicit eis pax vobis ego sum nolite timere»⁴⁰⁸

A més a més, s'ha de tenir en consideració la inscripció situada a la part superior d'aquest relleu: UBI DOMINUS APPARUIT DISCIPULIS IN MARI (On el Senyor es va aparèixer als deixebles en el mar). En aquest cas no es correspon amb un transcripció relacionada a la font textual sinó que més aviat s'ha d'interpretar com a una descripció, segurament realitzada pel mateix Mestre, amb la finalitat d'identificar l'escena. En aquest sentit, i com s'analitzarà més endavant dins el capítol corresponent, aquest és un recurs que durant la segona meitat del segle XII es localitza amb notable freqüència en els relleus historiatos dels tallers de la Toscana occidental, essent un dels primers exemples els relleus que formen part del púlpit de la catedral de Santa Maria de Pisa, obra del Mestre Guilielmus⁴⁰⁹.

Disposició

Pel que fa referència a la disposició de les figures aquestes es presenten de perfil, i s'articulen en dos grups principals: els apòstols a la barca i, en direcció contraposada, la figura de cos sencer de Jesús. S'observa un cànon notablement major de la figura de Jesús que ocupa la totalitat de l'alçada del suport, mentre que la representació de les aigües i la barca arriben ben

⁴⁰⁷ *Vulgata*, Jn. 20, 19.

Traducció: «Al capvespre d'aquell mateix dia, que era diumenge, els deixebles, per por dels jueus, tenien tancades les portes del lloc on es trobaven. Jesús va arribar, es posà al mig i els digué: -Pau a vosaltres».

⁴⁰⁸ *Vulgata*, Lc. 24, 36.

Traducció: «Mentre parlaven d'això, Jesús es presentà enmig d'ells i els va dir: -Pau a vosaltres».

⁴⁰⁹ Vid. Capítol VIII.3.1.

bé fins a l'alçada de la cintura. Per bé que es desconeix la fesomia precisa de la portada, i per tant la col·locació precisa d'aquest fragment, sembla molt probable que formés part d'una composició historiada més àmplia i per tant formaria part d'una seqüència que segurament s'ordenaria d'acord amb la manera d'un fris continu. Aquesta hipòtesis sembla que es pot validar a partir de la llegenda d'un dels gravats que s'han mencionat amb anterioritat i que confirma que aquesta obra «se hallaba situada en friso de la puerta principal llamada de Galilea».

En relació a la figura de Jesús es nota una certa peculiaritat en la posició de perfil: mentre que el cap i els braços del personatge es presenten en tres quarts, el cos sembla per contra romandre en posició frontal, tal i com ho demostren els peus que es perceben des d'un punt de vista frontal.

Estil/Tècnica

Juntament amb el timpà de Santa Maria de Cabestany, és en aquest relleu on es pot apreciar de manera més clara les característiques intrínseques del Mestre del timpà de Cabestany. Es tracta d'una de les obres de millor qualitat, visible sobretot a nivell de resolució tècnica, en la que s'introdueixen però unes particularitats que denoten un canvi, en el sentit d'introducció d'un nou model, visible en la zona dels rostres i en relació directa al cap de Sant Pere que s'acaba d'analitzar

Rostres: Els rostres de les tres figures presenten una volumetria acusadament triangular i una disposició rigorosa de tres quarts. Les orelles, molt ben definides i perfilades, es situen en el cas de la figura de Jesús a una alçada elevada, mentre que a les dues altres figures es situen a un nivell adequat. Als rostres dels tres personatges es detecta la distinció d'uns pòmuls durs i notablement destacats ^[LÀM. 93-94], que semblen establir-se en relació amb el model que presenta el cap de Sant Pere.

Ulls: Presenten una forma ametllada i disposada en diagonal, sobretot en el cas de Jesús i Sant Pere, i es distingeixen per un glòbul ocular prominent i destacat pels dos cops de trepant característics a la zona dels llagrimalls.

Boques: Es configuren a partir d'una línia ben definida, simulant subtilment la forma dels llavis, rematada a banda i banda per una profunda incisió del trepant.

Pentinats: Els pentinats delimiten perfectament els diferents flocs de cabells, precisats a partir de línies ondulants realitzades amb cisell; no s'observa però l'aplicació del trepant. Pel que fa referència a les barbes, aquestes es distingeixen igualment a partir dels diferents flocs que en

aquesta ocasió es precisen a partir de cops de trepant molt subtils i seguits. El model general mostra l'obertura d'una clentxa a la part central de la front, i és molt proper al de les figures masculines que apareixen al timpà de Santa Maria de Cabestany.

Mans: Presenten en totes tres figures un cànon destacat, si bé cal assenyalar de manera particular les dimensions més exagerades de les de Jesús i la mà dreta de Sant Pere, que en aquest cas centren el moment de màxima expectació de l'escena ^[LÀM. 95]. La representació de l'anatomia d'aquestes parts queda emfasitzada, de la mateixa manera que al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, per una atenció molt particular vers el naturalisme, tal i com es nota en la presentació concisa de les ungles o els nusos i plecs del palmell de la mà.

Peus: Cal valorar sobretot els de la figura de Jesús que presenta el cos en posició de perfil mentre els peus queden disposats en diagonal oberta vers l'exterior ^[LÀM. 95]. A aquestes extremitats es pot observar també el detall de les ungles dels peus, i així mateix la utilització de cops de trepant en l'espai de separació dels dits.

Vestits: Pel que respecta la manera de fer dels vestits i els plegats es detecten, així mateix, algunes de les característiques més importants que distingeixen l'obra del Mestre del timpà de Cabestany ^[LÀM. 96]. El patró dels vestits segueix amb més o menys regularitat un esquema format per una doble capa de robes, la inferior que arriba fins a l'alçada dels peus, i la superior que queda entreoberta dibuixant una línia diagonal a la part inferior. El tractament de les teles o plegats és un dels punts principals on es troba l'ús magistral, a la vegada que inconfusible, del mestratge del Mestre del timpà de Cabestany: unes profundes incisions del trepant que dibuixen traçats corbs, rectilinis i semicirculars rematats als extrems per vigorosos cops de trepant. La definició d'aquestes traces no defineix només una tècnica o opció determinada, sinó que anima el caient dels vestits conferint-los un aire dinàmic i de moviment. Una de les figures en les que s'observa amb millor detall aquesta tècnica és la de Jesús que ocupa la posició frontal. Es repeteix també en aquest punt el mateix model que s'observa en el timpà de Santa Maria de Cabestany: un vestit llarg a manera de túnica que cobreix gairebé fins als peus i al damunt una capa que en la seva part inferior s'obre en diagonal deixant entreveure aquest el vestit inferior. Les incisions aconseguides mitjançant el trepant en la definició d'aquestes vestidures mostren com una característica peculiar de l'obra del Mestre: unes incisions profundes que defineixen unes línies bé diagonals i ondulades que es rematen en els seus extrems per una prominent incisió o cop de trepant, deutores de la tècnica utilitzada en determinats sarcòfags cristians del segon quart del segle IV⁴¹⁰. Sens dubte és un de les ocasions

⁴¹⁰ Vid. Capítol VII.3.5.

en què es pot apreciar d'una manera més clara l'aplicació d'aquesta tècnica, molt particular, i que és la mateixa que s'ha detectat en primer lloc al timpà de Santa Maria de Cabestany.

Epigrafia: A la part superior dreta del relleu, damunt els caps dels apòstols Pere i Andreu es pot llegir la següent inscripció: UBI DOMINUS APARUIT DISCIPULIS IN MARIS ^[LÀM. 97]. Resulta evident que es tracta d'un text identificatiu de l'escena que presenta el mateix relleu, sobre l'aparició de Jesús als apòstols al mar de Tiberíades. Cal identificar la tipologia d'aquesta lletra amb una capital romana quadrada, el mateix tipus que es detecta en els diversos fragment de cornises epigràfiques i dovelles que reproduïxen una altra inscripció. En aquesta ocasió l'epigrafia resulta d'una execució molt precisa, i s'hi detecta en alguns punts cops de trepant que serveixen per a ressaltar les lletres.

Cal apuntar que la presència d'inscripcions descriptives que acompanyen el relleu historiat és un element que és utilitzat també pel Mestre Guilielmus en la realització dels diferents relleus que integren el púlpit de Santa Maria de Pisa⁴¹¹.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Aquest relleu està realitzat sobre un bloc de marbre blanc sense vetes que primerament es va identificar com a marbre de Carrara⁴¹². La naturalesa del bloc i sobretot les restes de figuració d'una escena segurament historiada que es situen en el revers, ha conduït a alguns estudiosos a plantejar la possibilitat que es tracti d'un fragment de sarcòfag antic reutilitzat ^[LÀM. 92]. No obstant, l'estat de conservació d'aquesta part ha dificultat el reconeixement de la representació tant dels personatges, com del sentit general de l'escena. Aquesta interpretació sembla perdre una considerable força a partir de l'estudi realitzat per Jaume Barrachina en el que proposa la identificació de les figures del revers amb els protagonistes del passatge d'Eliezer i Rebeca (Antic Testament) i per tant situa la procedència d'aquest fragment en una hipotètica portada, anterior a la del Mestre de Cabestany, realitzada entre 1100 i 1128 aproximadament⁴¹³. A més a més, i en contra de la identificació d'aquest fragment amb un sarcòfag antic, aquest mateix autor addueix qüestions d'ordre iconogràfic i també de caràcter estructural, i creu improbables els paral·lels amb altres sarcòfags antic de les dimensions que presenta aquesta peça.

⁴¹¹ Vid. Capítol VIII.3.1.

⁴¹² Cfr. BARRACHINA NAVARRO, J. (1998-1999), p. 14.

⁴¹³ Íbid., p. 13-20.

Tanmateix en els darrers anys Montserrat Claveria ha sostingut una nova interpretació de la iconografia del revers d'aquest bloc de marbre, que es vincula estretament a la identificació del material com a un marbre pentèlic.

Atesa la importància específica de les particularitats materials d'aquest bloc de marbre, sobretot en relació a la seva possible reutilització, aquests i d'altres aspectes són àmpliament exposats en el capítol següent, dedicat a les fonts materials⁴¹⁴.

Fonts textuals

- *Vulgata*: Evangelium secundum Matthaëum, Evangelium secundum Ioannem, Evangelium secundum Lucam (NT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- *Tituli* de les composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1161)

⁴¹⁴ Vid. Capítol VII.3.2.

VI.8.2.8 *Traditio Legis***Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 44 x 32 x 22 cm**Localització:** Girona. Museu d'Art (Reserva)**Fortuna crítica**

Aquest relleu en estat fragmentari es dona a conèixer l'any 2000 en una publicació pòstuma de Joan Ainaud de Lasarte⁴¹⁵, que havia realitzat l'any 1983 amb motiu de l'homenatge als noranta anys de Frederic Marès, però que finalment no es va arribar a publicar. El fragment va ser descobert en el decurs de l'any 1979 pel mateix Ainaud de Lasarte al jardí de la casa senyorial l'escultor empordanès Antoni Casamor i Espona a Raset (Cervià de Ter). Aquest fet va motivar l'estudi d'aquesta peça que en determinà la seva atribució a la porta de l'església de Sant Pere de Rodes del Mestre de Cabestany, que va ser corroborada al mateix temps per Joan Badia⁴¹⁶ i Jaume Barrachina⁴¹⁷.

Composició

Malgrat la fragmentació d'aquesta escultura existeixen encara determinats elements que permeten d'identificar la presència de dos personatges ^[LÀM. 99]. D'una banda, a l'esquerra s'hi pot distingir el nimbe amb forma de creu, i el mateix perlejat que presenta la figura de Jesús al relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció, i per tant es pot restituir la presència de Jesús. Al costat, i a una altura notablement superior hi apareix una altra figura, probablement masculina, de la que tan sols se'n conserva la part superior del tors i les mans. A la zona del pectoral hi ha una inscripció formada per les següents lletres: P X L. Cal destacar les mans d'aquesta figura que mostra els seus palmells aixecats vers Jesús, en actitud de respecte o adoració. En base d'aquesta descripció Joan Ainaud de Lasarte identifica l'escena amb una *Traditio Legis*, en relació a l'evangeli de Sant Mateu, 16, 17-19:

«Respondens autem Iesus dixit ei beatus es Simon Bar Iona quia caro et sanguis non revelavit tibi sed Pater meus qui in caelis est. Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non praevalerunt adversum eam et tibi dabo claves regni caelorum et quodcumque ligaveris super

⁴¹⁵ AINAUD DE LASARTE, J. (2000-2001), p. 8-10.

⁴¹⁶ BADIA I HOMS, J. (1981), vol. II-B, p. 114.

⁴¹⁷ BARRACHINA NAVARRO, J. (1998-1999), p. 25-27.

terram erit ligatum in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis»⁴¹⁸

Si bé la identificació d'aquest fragment amb l'escena de la *Traditio Legis*, proposada per Ainaud de Lasarte, sembla ser del tot compatible amb la programació general d'aquesta portada, existeix un element en la composició d'aquesta escena que interposa un dubte raonable a aquesta interpretació. El fet que la figura de la dreta, que hauria de ser necessàriament la d'un apòstol, estigui situada per damunt de la de Jesús no sembla correspondre's de manera massa precisa amb la disposició lògica dels apòstols respecte de Jesús, ans el contrari hauria de ser la del mestre que precisament es situés per damunt, destacant entre el grup dels dotze. En aquest sentit es pot comparar amb la composició presentada en els sarcòfags romans cristians de la segona meitat del segle IV, del grup anomenat de la *Traditio Legis*, on es comprova efectivament aquest detall.

Disposició

Els elements que ens resten manifesten que la figura de Jesús es situa en un nivell inferior de la composició, per bé que només se'n conserva la aureola. Les restes de la figura que es situa a la seva esquerra semblen indicar que es tractava d'una figura presentada en postura frontal, amb el cap probablement de tres quarts mirant cap a Jesús, des de una posició superior.

Estil/Tècnica

La fragmentació del relleu deixa pocs elements d'anàlisi comparativa pel fet que no es conserven les parts més significatives ni dels rostres, ni de les vestidures dels personatges. Tanmateix existeixen certs elements que permeten d'establir interrelacions concretes amb el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció i altrament amb algunes de les característiques específiques del Mestre del timpà de Cabestany.

Mans: La factura de les mans es pot observar només en la visió frontal dels palmells, si bé s'aprecia el detall de la representació d'unes ungles perfectament definides. No s'observen cops de trepant en la separació dels dits.

Detalls ornamentals: S'ha de destacar el perlejat que presenta l'aureola que és exactament el mateix motiu que apareix en el nimbe de la figura de Jesús del relleu del Museu Marès ^[LÀM. 99].

⁴¹⁸ *Vulgata*, Mt. 16, 17-19.

Traducció: «Llavors Jesús li va dir: -Feliç de tu, Simó, fill de Jonàs: això no t'ho han revelat els homes, sinó el meu Pare del cel! I jo et dic que tu ets Pere, i sobre aquesta pedra edificaré la meua Església, i les forces del reialme de la mort no la podran dominar. Et donaré les claus del Regne del cel; tot allò que lliguis a la terra quedarà lligat al cel, i tot allò que deslliguis a la terra quedarà deslligat al cel».

Declamació

En aquesta ocasió es pot subratllar novament el gest declamatiu expressat mitjançant les mans de la figura. Per bé que les proporcions no semblin excessivament exagerades respecte el cànon del cos (si bé resulta difícil establir-lo de manera precisa amb les restes de figuració que es conserven), sí que manifesten la mateixa actitud, a través de la seva disposició, que la que s'ha observat en primer lloc en el timpà de Santa Maria de Cabestany en la figura de Maria.

Material

Aquest relleu es presenta sobre un bloc fragmentari de marbre blanc reutilitzat, encara que no es conserven restes de figuració o altres traces al seu revers⁴¹⁹.

Fonts textuals

Vulgata: Evangelium secundum Matthaeum (NT)

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)

⁴¹⁹ AINAUD DE LASARTE, J. (2000-2001), p. 8.

VI.8.2.9 Fragment historiat amb dues mans

Autor: Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre

Mesures: 10 x 6,5 x 3,5 cm

Localització: Barcelona. Museu d'Història de Catalunya (Inv. 95)

Fortuna crítica

Aquest fragment de petites dimensions que es conserva al Museu d'Història de Catalunya de Barcelona va ser considerat dins el corpus del Mestre del Cabestany per Immaculada Lorès l'any 1996, quan va ser inventariat el fons de pedra procedent de Sant Pere de Rodes⁴²⁰.

Composició

Es poden observar dues mans que sostenen un objecte de difícil identificació, però que sembla reproduir les estries d'una tija vegetal. Resulta especialment complicat interpretar l'escena original, si bé el gest de la figura manifesta una acció que sembla indicar que devia formar part d'un relleu historiat ^[LÀM. 100].

Disposició

No es poden concretar més dades sobre la disposició de la figura, ni de l'escena.

Estil/Tècnica

Tan sols es pot apreciar el treball de les mans i de l'objecte que subjecta, i cal destacar-hi un abundant ús de trepant.

Mans: Es presenten d'acord amb el mateix model que s'ha descrit per la resta d'obres d'aquesta portada, amb uns dits ben definits i separats per petites incisions de trepant.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

⁴²⁰ LORÉS I OTZET, I. (1996-1997), núm. 95.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)

VI.8.2.10 Fragment amb motiu ornamental

Autor: Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre

Mesures: 5 x 13 x 8,5 cm

Localització: Col·lecció particular

Fortuna crítica

Aquest fragment de petites dimensions es conserva actualment en una col·lecció particular, i procedeix amb tota probabilitat del monestir de Sant Pere de Rodes. Es tracta d'una obra inèdita de la que no es tenia constància fins aquest moment.

Composició

Es tracta d'un fragment que evidentment formava part d'una composició més àmplia. Resulta difícil establir-ne una identificació concreta, atès que la descripció dels elements que s'hi detecten resulta molt genèrica. En tot cas, cal apuntar que en l'extrem esquerra sembla distingir-s'hi una forma semicircular, que bé podria correspondre's amb un element vegetal o un floró ^[LÀM. 101].

Disposició

No es disposa de detalls per a distingir la disposició d'aquest fragment dins l'estructura primigènia de la que devia formar part.

Estil/Tècnica

Evidentment, són les característiques que es detecten dins aquest apartat les que permeten de situar aquest fragment dins l'obra de la portada del Mestre del timpà de Cabestany a Sant Pere de Rodes, en concret la particular tècnica de l'ús del trepant.

Motius ornamentals: Per una banda, s'aprecia el perfil semicircular del que podria correspondre's amb un floró o element vegetal, que en principi podria pertànyer a un fragment d'ornamentació arquitectònica de la porta. Tanmateix els indicis que resulten totalment vinculants són els de l'aplicació d'una tècnica molt particular del trepant, que en aquesta ocasió es distingeix per unes incisions corbes, que semblen resseguir també un perfil circular, rematades per uns cops de trepant molt concisos ^[LÀM. 101]. Aquest és el mateix tipus de treball que es detecta en la part superior del vestit de la figura masculina del fragment de la Curació de l'home de la mà seca, conservat al Museu Marès de Barcelona.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un bloc de marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)

VI.8.2.11 Cap de figura masculina**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 13 x 11,5 x 11 cm**Localització:** Barcelona. Col·lecció Junyent**Fortuna crítica**

En l'article de l'any 1944 Josep Gudiol va incloure aquest petit cap dins del primer corpus d'obra del Mestre de Cabestany⁴²¹. Des de llavors s'ha mantingut sempre la seva filiació, i s'ha considerat normalment com a obra de la mateixa mà del Mestre⁴²².

Composició

Es tracta del cap d'una figura masculina imberbe, i devia formar part d'algun dels relleus historiatats que configuraven la portada de la Galilea ^[LÀM. 102].

Disposició

Aquest rostre sembla manifestar una lleu inclinació vers la seva dreta, fet que permet de considerar que en la composició original es devia visualitzar d'acord amb un perfil de tres quarts.

Estil/Tècnica

Malgrat que només es conserva el cap del que havia de ser amb tota probabilitat una figura sencera, les característiques d'estil i tècnica que s'hi observen es vinculen de manera directa amb el model del cap de Sant Pere presentat pel Mestre del timpà de Cabestany.

Rostre: Es caracteritza per un volum angulós i trilateral i acusa una lleugera postura de tres quarts. Les característiques generals del rostres segueixen la mateixa pauta establerta pel cap de Sant Pere. Destaca, sobretot, la zona dels pòmuls de seccions anguloses en forma de V ^[LÀM. 102].

Ulls: Presenten una forma ametllada col·locada en una lleugera posició diagonal respecte del nas. El globus ocular central és molt prominent, i queda emfasitzat pels dos cops de trepant a la zona del lacrimals. Cal assenyalar la notable prominència de l'arc sobre ocular.

⁴²¹ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-13.

⁴²² Vid. *La fortuna d'unes obres* (2006), p. 154-155.

Nas: Manifesta un volum considerable i presenta dos incisions de trepant a la zona de les fosses nassals.

Boca: Està representada per una petita línia recta, rematada als extrems per dos cops de trepant.

Pentinat: En primer lloc, cal indicar que de la mateixa manera que el cap de Sant Pere es tracta d'un personatge tonsurat. A més a més, manifesta els mateixos rínxols que es detecten en aquest cap, si bé és obvi que en aquesta ocasió la interpretació de l'artífex és més lliure i no tant esquematitzada. Els rínxols cauen gairebé desordenats sobre la front de la figura. En relació a la barba de la figura, aparentment es podria afirmar que es tracta d'un personatge imberbe, si bé són vàlides les mateixes consideracions que s'han fet al respecte pel cap de Sant Pere.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.12 Cap de figura masculina

Autor: Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre

Mesures: 10 x 9 x 8,5 cm

Localització: Girona. Museu d'Art (Inv. 132427)

Fortuna crítica

Aquesta peça passa a formar part de les col·leccions del Museu d'Art de Girona a partir de la donació de Joaquim i Josefina Cusí a la Generalitat de Catalunya realitzada l'any 1992. Joan Badia i Homs és el primer en considerar-lo com a obra associada a la porta de la Galilea de l'església de Sant Pere de Rodes, i per tant al Mestre del timpà de Cabestany⁴²³.

Composició

Sense més referències sobre a quina figura podria pertànyer aquest rostre es pot només indicar que es tracta d'un personatge masculí barbat ^[LÀM. 103].

Disposició

En aquesta ocasió es distingeix netament la posició de tres quarts del rostre de la figura masculina.

Estil/Tècnica

Si bé només es conserva el cap, les característiques tècniques i d'estil que es poden observar vinculen clarament la seva realització a la mà del Mestre del timpà de Cabestany.

Rostre: Es caracteritza per un volum angulós i trilateral i destaca per la postura de tres quarts. Les característiques generals del rostres segueixen la mateixa pauta establerta pel cap de Sant Pere. Destaca, sobretot, la zona dels pòmuls de seccions anguloses en forma de V ^[LÀM. 103].

Ulls: Presenten una forma ametllada col·locada en una lleugera posició diagonal respecte del nas. El globus ocular central és molt prominent, i queda emfasitzat pels dos cops de trepant a la zona del lacrimals. Cal assenyalar la prominència de l'arc sobre ocular més prominent i definit que en ocasions anteriors i que convergeix sobre el nas de la figura.

Nas: Manifesta un volum considerable i presenta dos incisions de trepant a la zona de les fosses nassals.

⁴²³ BADIA I HOMS, J. (1993), p. 22 i 26, núm. 58.

Boca: Està representada per una petita línia recta, rematada als extrems per dos cops de trepant.

Pentinat: En aquesta ocasió es detecta un nou model de pentinat, diferent del que s'ha descrit en els caps anteriors, però que es mostra en total correlació amb el que presenten les figures dels apòstols en el relleu principal de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció. Tanmateix es tracta novament d'un cap tonsurat. Així, els flocs de cabells llisos cauen sobre la front de la figura seguint el dibuix de la clentxa de la part central. En aquest cas, sí que es detecta la presència d'una barba ben assenyalada i treballada en diferents flocs.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.13 Cap de figura masculina**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 11 x 10 x 7 cm**Localització:** Cambridge. Fitzwilliam Museum (Inv. 31118)**Fortuna crítica**

Aquest cap va ser estudiat per Georges Zarnecki l'any 1964 moment en què va establir-ne les relacions amb el Mestre de Cabestany i la portada de Sant Pere de Rodes⁴²⁴.

Composició

Sense més referències sobre la figura que podia representar aquest rostre, es pot només indicar que es tracta d'un personatge masculí barbat^[LÀM. 104].

Disposició

Es pot apreciar clarament la disposició de tres quarts del rostre del personatge, que en aquesta ocasió apareix emfasitzada pels volums i proporcions irregulars de les dues meitats del rostre. És probable que aquesta "deformatat" sigui deguda a l'adaptació a l'espai i/o a la superfície del relleu del que segurament formava part.

Estil/Tècnica

Si bé només es conserva el cap, les característiques tècniques i d'estil que es poden observar es vinculen clarament a la mà del Mestre de Cabestany.

Rostre: Es caracteritza per un volum trilateral i es disposa en una acusada postura de tres quarts. Les característiques generals del rostres segueixen la mateixa pauta establerta pel cap de Sant Pere. Destaca, sobretot, la zona dels pòmuls de seccions anguloses en forma de V^[LÀM. 103]. Com ja s'ha assenyalat anteriorment, les formes d'aquest rostre sorprenen pel seu desencaixament, fet que s'ha d'observar com una habilitat extraordinària de l'artífex per a modificar el *pathos* del model del cap de Sant Pere.

Ulls: Presenten una forma ametllada col·locada en una lleugera posició diagonal respecte del nas. El globus ocular central és molt prominent, i queda emfasitzat pels dos cops de trepant a la zona del lacrimals.

⁴²⁴ ZARNECKI, G. (1964), p. 536-539.

Nas: Malgrat l'erosió, manifesta un volum considerable i presenta dos incisions de trepant a la zona de les fosses nassals.

Boca: Està representada per una petita línia recta, rematada als extrems per dos cops de trepant.

Pentinat: Presenta el mateix model descrit en el cap anterior i novament es tracta d'una figura tonsurada. En aquest cas, sí que es detecta la presència d'una barba ben assenyalada i treballada en diferents flocs, que es distingeixen entre ells per un acurat treball tècnic en que s'utilitza de manera concisa el cop de trepant. En aquesta ocasió cal assenyalar que és una de les ocasions en què millor es pot establir la concordança entre l'obra i el model de la figura dels sarcòfags romans cristians del segle IV.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.14 Cap de figura masculina

Autor: Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre

Mesures: 3,5 x 6,5 x 8,5 cm

Localització: Girona. Museu d'Arqueologia de Catalunya (Inv.111568)

Fortuna crítica

Es tracta d'un fragment del cap d'una figura masculina del que es conserva tan sols la meitat superior. Va ingressar a les col·leccions del Museu d'Arqueologia de Catalunya de Girona entre els anys 1962 i 1963, procedent del monestir de Sant Pere de Rodes. Va ser considerat dins el corpus del Mestre de Cabestany per Immaculada Lorès en la seva monografia de Sant Pere de Rodes publicada l'any 2002⁴²⁵.

Composició

Es tracta del cap d'una figura masculina de la que només es poden reconèixer els ulls i la part superior de la front ^[LÀM. 105].

Disposició

Malgrat que es conserva en estat summament fragmentari s'aprecia clarament el volum trilateral del rostre, que segurament estava presentat en perfil de tres quarts.

Estil

Les parts que se conserven presenten unes característiques molt similars a les dels caps que s'acaben de descriure.

Rostre: Es pot intuir la composició d'un rostre de volumetria triangular. En aquesta ocasió es poden apreciar unes orelles notablement prominents, molt ben treballades i de dimensions especialment grans; es pot notar la presència d'un cop de trepant molt concís en l'espai intern de l'orella. En la zona dels pòmuls, i malgrat l'erosió, s'hi aprecien els volums destacats i de secció triangular del rostre, tal i com s'han determinat en la figura del Cap de Sant Pere ^[LÀM. 105].

Ulls: Presenten la mateixa forma ametllada i característiques de les figures del Mestre, amb un globus ocular molt prominent, emfasitzat pels dos cops de trepant a la zona dels lacrimals. Igualment s'hi aprecia un arc ocular molt ben definit i traçat.

⁴²⁵ LORÉS I OTZET, I. (2002), p. 109-113.

Pentinat: Els cabells es defineixen a partir d'un esquema triangular amb un dels extrems que recau directament sobre la front, i estan treballats sobretot a partir del treball suau del cisell.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.15 Cap de figura masculina**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre (?)**Mesures:** (?)**Localització:** Desconeguda (Fotografia Arxiu Mas G-44447)**Fortuna crítica**

Es tracta del cap d'una figura, segurament masculina, conservat en una col·lecció particular i que es coneix gràcies a una fotografia conservada a l'Arxiu Mas de Barcelona. Va formar part de la selecció d'obres del Mestre de Cabestany presentada a l'exposició *El Arte Románico*, celebrada a Barcelona l'any 1961⁴²⁶. Posteriorment, ha estat reproduïda en alguns estudis dedicats a l'obra del Mestre de Cabestany, preferentment aquells que de manera particular han abordat d'estudi de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes⁴²⁷.

Composició

Es tracta del cap d'una figura, segurament, masculina i no existeix cap element concret per a determinar-ne la seva identificació [LÀM. 106].

Disposició

El rostre de la figura apareix en posició frontal, si bé no es pot precisar la seva disposició dins el relleu del que devia formar part.

Estil/Tècnica

Es tracta d'una figura que presenta les mateixes constants que s'han descrit en el conjunt de caps fragmentaris que s'han presentat fins ara, si bé en aquesta ocasió es pot destacar l'expressió del rostre, d'una força molt particular.

Rostre: La volumetria del rostre és trilateral, i s'observa que les traces fisonòmiques de la meitat esquerra es torcen lleugerament, emfasitzant la força i dinamisme de la cara. De la mateixa manera que els altres caps que s'han descrit les faccions de la cara, sobretot les mandíbules estan destacades amb una forma de V molt acusada [LÀM. 106].

⁴²⁶ BATLLE GALLART, C. (1961b), p. 206.

⁴²⁷ CAMPS I SÒRIA J. i LORÉS OTZET, I. (1990), p. 717; CAMPS I SÒRIA J. (1995), p. 99, il. p. 98.

Ulls: Són de forma ametllada, disposats en una lleugera diagonal, i mostren un arc ocular molt destacat i ben treballat. El globus ocular queda determinat per les dues incisions de trepant a la zona dels lacrimals.

Nas: Presenta una volumetria destacada i dos cops de trepant a la zona de les fosses nasals.

Boca: Es configura en una simple línia recta, rematada als extrems per dos cops de trepant.

Pentinat: Només es pot observar una petita franja de cabell que sobresurt a la part del front per sota de la banda o cinta que corona el cap de la figura. Altrament es tracta d'un personatge imberbe.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.16 Caps de figures masculines**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany i taller**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre (?)**Mesures:** (?)**Localització:** Desconeguda (Fotografia Arxiu Mas A-6885)**Fortuna crítica**

Aquests dos caps formen part d'una fotografia conservada a l'Arxiu Mas de Barcelona (A-6885) en la que apareixen nombrosos fragments dispersos procedents de Sant Pere de Rodes. Actualment no es coneix la localització de cap d'aquests fragments, i per tant aquesta fotografia és l'únic testimoni que es té de la seva existència. Ha estat publicada en diverses ocasions, si bé és Jaume Barrachina que estudia les característiques de cada fragment, i entre ells són diversos els que atribueix a la mà del Mestre de Cabestany⁴²⁸. D'acord amb els criteris que s'estableixen en aquesta ocasió, només es prenen en consideració els caps de dues figures humanes masculines que es situen a la meitat inferior dreta de la fotografia.

Composició

Es tracta de dos caps masculins, de dimensions bastant diferents. Un d'ells presenta barba, si bé no hi ha més indicis per establir-ne una identificació concreta ^[LÀM. 124]. Probablement, formaven part d'un dels relleus historiatos de la portada.

Disposició

A tots dos fragments es pot notar que la disposició del rostre segueix una posició de perfil i tres quarts.

Estil/Tècnica

Per bé que conserven pocs detalls, els que es poden observar es vinculen clarament amb la mà del Mestre del timpà de Cabestany.

Rostres: Es caracteritzen per un volum angulós i trilateral amb posició de perfil i tres quarts.

Ulls: Presenten una forma ametllada col·locada en una lleugera posició diagonal respecte del nas. El globus ocular central és molt prominent, i queda emfasitzat pels dos cops de trepant a

⁴²⁸ BARRACHINA NAVARRO, J. (1998-1999), p. 18.

la zona del lacrimals. Cal assenyalar la prominència de l'arc sobre ocular més prominent i definit que en ocasions anteriors i que convergeix sobre el nas de la figura.

Nassos: A tots dos fragments es poden detectar les dues incisions de trepant a la zona de les fosses nassals.

Boca: Només es conserva al cap situat a la part central de la fotografia, en què es distingeix clarament el traç d'una línia rematada per dos cops de trepant.

Pentinat: Els flocs que es conserven a la part del superior del front indiquen la presència del mateix model de pentinat que s'observa a la resta de les figures que s'han analitzat fins ara, amb una clenxa oberta a la part central. Al cap que es conserva amb major proporció s'hi detecta la presència d'una barba molsuda i delimitada per incisions contundents de trepant.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

(?)

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.17 Cap de lleó**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 10 x 18 x 14 cm**Localització:** Girona. Museu d'Arqueologia de Catalunya (Inv. 23.026)**Fortuna crítica**

Es tracta d'un fragment del cap d'un lleó que va ser detectat per Joan Sanz Roca, aparellador del Patrimoni Artístic Nacional a la residència de Álvarez de Castro de Llançà, que en va fer donació a la Diputació de Girona. Posteriorment, i de la mateixa manera que el fragment anterior va ingressar a les col·leccions del Museu d'Arqueologia de Catalunya de Girona entre els anys 1962 i 1963. Va ser considerat dins el corpus del Mestre de Cabestany per Immaculada Lorès en la seva monografia de Sant Pere de Rodes publicada l'any 2002⁴²⁹.

Composició

Es tracta del cap d'una figura zoomòrfica que per les característiques que es poden percebre es pot identificar pertinentment amb el d'un lleó ^[LÀM. 107]. Tal i com s'ha exposat anteriorment en la descripció de la restitució hipotètica d'aquesta portada, pot ser que aquest cap es correspongués amb la figura de cos sencer d'un lleó, situada al remat superior. D'aquesta manera s'hauria reproduït l'ornamentació de la finestra de la façana de l'església del segle XI, on apareixen una parella de lleons afrontats, custodiant l'entrada al temple.

Disposició

Malgrat que es conserva en estat summament fragmentari s'aprecia clarament el volum triangular del rostre, que segurament estava presentat en perfil de tres quarts.

Estil/Tècnica

En primer lloc és convenient apuntar la delicada realització d'aquest cap zoomòrfic, que en alguns punts manifesta uns detalls propis de la figuració humana, i sens dubte es desmarca del tipus observat en la figura zoomòrfica de l'Agnus Dei.

Rostre: Es tracta d'un rostre animal desenvolupat de perfil, i en què destaca sobretot el volum del morro i la boca de l'animal ^[LÀM. 107].

⁴²⁹ LORÉS I OTZET, I. (2002), p. 109-113.

Ulls: Presenten la mateixa forma ametllada amb un globus ocular molt prominent, emfasitzat pels dos cops de trepant a la zona dels lacrimals.

Boca: Presenta un volum considerable i uns detalls molt elaborats. Sobretot s'ha de fer referència a la zona interior on es poden distingir els ullals de l'animal, amb un buidatge molt notable aconseguit, sens dubte, per un treball del trepant.

Crinera: La crinera de l'animal presenta un treball de petits rínxols circulars en els que s'aprecia el treball del trepant. Recorden bastant els que defineixen la figura del Cap de Sant Pere, i en aquest sentit no deixa de ser sorprenent la delicadesa del tractament.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.18 Cap de figura masculina**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 7 x 8,5 x 10 cm**Localització:** Col·lecció particular**Fortuna crítica**

Es tracta d'un fragment inèdit que s'inclou per primera vegada dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Amb tota probabilitat procedeix del monestir de Sant Pere de Rodes, i per les característiques estilístiques i tècniques que presenta es pot atribuir clarament a l'obra de la portada de la Galilea del monestir.

Composició

Es tracta del cap d'una figura masculina, barbada, de la que resulta difícil establir-ne una identificació concreta. A la part posterior del cap es pot apreciar clarament que aquest formava part d'un fragment més ampli ^[LÀM. 108]. A més a més, però, també s'hi detecta l'acabament d'un perfil semicircular, fet que sembla indicar que de fet aquest cap formava part de l'acabament d'un nervi, segurament d'una arquivolta prima a mode de motllura. Per tant és molt probable que formés part d'una motllura de l'arc de la porta.

Disposició

Aquest rostre presenta una volumetria angular i especialment triangular i està disposat en un perfil de tres quarts molt acurat. D'acord amb la morfologia del fragment podia haver format part de la terminació d'una motllura semicircular de l'arc de la porta, i situar-se per tant en l'acabament del costat dret, mirant vers l'interior de l'obertura.

Estil/Tècnica

El tractament d'aquesta figura presenta unes característiques molt similars al de les figures majors del relleu de l'Aparició de Jesús als apòstols després de la Resurrecció, i en general mostra els mateixos paràmetres que es detecten en els caps de figures masculines de petites dimensions que es conserven de manera dispersa en diferents col·leccions i museus.

Rostre: Tal i com ja s'ha indicat, ofereix una volumetria acusadament triangular i es disposa de tres quart, seguint la pauta característica de les figures del Mestre del timpà de Cabestany. En

aquesta ocasió es poden apreciar unes orelles notablement prominents, molt ben treballades i de dimensions especialment grans; es pot notar la presència d'un cop de trepant molt concís en l'espai intern de l'orella ^[LÀM. 108]. En la zona dels pòmuls, i malgrat l'erosió, s'hi aprecien els mateixos volums prominents i angulosos que es detecten en el cap de Sant Pere, que s'estableix com a model.

Ulls: En aquesta ocasió es detecta el tractament d'un globus ocular molt prominent, destacat amb cops de trepant només a la zona dels lacrimals. Igualment es pot observar la definició d'un arc ocular molt prominent i ben perfilat que recorda el tractament de les millors figures del Mestre.

Nas: L'erosió ha provocat el desgast total d'aquesta zona, si bé sembla poder-s'hi advertir les traces de dos cops de trepant que haurien definit les dues fosses nassals.

Boca: Seguint la pauta característica del Mestre, és representada a partir d'una línia molt subtil, rematada a banda i banda per dos cops de trepant.

Pentinat: Els cabells es defineixen a partir d'un esquema triangular amb un dels extrems que recau directament sobre la part frontal de la front, i estan treballats sobretot a partir del treball suau del cisell. En canvi pel que respecta la barba, s'observa clarament el treball acurat del trepant, amb l'aplicació de petits cops que defineixen les línies de separació dels flocs.

A més a més, en aquesta figura s'hi detecta una particularitat molt específica del treball del Mestre del timpà de Cabestany. Si per una de les cares, el rostre presenta un tractament molt acurat i ben definit, per l'altra cara es pot distingir que la figura està traçada i treballada mínimament, però no acabada amb la mateixa precisió. Aquesta particularitat, que en primer lloc indica la disposició precisa de la figura, dóna compte que en el cas de les superfícies que no es presenten directament a l'espectador el treball de l'escultura es pot deixar en certa manera "inacabat". Aquest detall bé pot confirmar el fet que el taller del Mestre del timpà de Cabestany té davant seu un disseny de la portada molt detallat, que segurament va elaborar *in situ*.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.19 Caps de figures masculines

Autor: Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre

Mesures: (?)

Localització: Desconeguda (Fotografia Genís Pinart)

Fortuna crítica

Es té coneixement de l'existència d'aquests tres caps des de la publicació de la fotografia de Genís Pinart al catàleg de l'exposició celebrada l'any 2006 al Museu Marès de Barcelona⁴³⁰. D'acord amb el peu de fotografia formen part d'una col·lecció particular, i es pot comprobar que tots tres han estat reutilitzats en una nova estructura arquitectònica.

Composició

Es de tres caps masculins barbats de petites dimensions, segurament similars a la resta de caps presentats en aquesta ocasió, i només un ofereix un detall distintiu, què és un barret o capell. Es pot observar que actualment aquests tres caps formen part d'una estructura arquitectònica, per tant han estat reutilitzats, i concretament s'insereixen en una motllura o arc. Aquest detall acosta la composició d'aquests caps al que s'ha presentat anteriorment, què també forma part actualment d'una col·lecció particular, i podria ser, que en conjunt formessin part del remat d'una de les motlures de les arquivoltes de la part superior de la porta.

Disposició

Tal i com s'acaba d'apuntar, segurament formaven part del remat d'una de les motlures de les arquivoltes de la portada.

Estil/Tècnica

L'estat de conservació i l'erosió patent en aquests caps, i a més a més el fet de ser coneguts només a partir d'una fotografia en blanc i negre, dificulta enormement el reconeixement de les particularitats de l'estil i la tècnica, si bé semblen molt similars a les que es deuen a la resta dels caps procedents d'aquesta porta que s'han presentat fins ara.

Rostre: De volumetria acusadament triangular i disposats de perfil i tres quarts, seguint la pauta característica de les figures del Mestre del timpà de Cabestany.

⁴³⁰ Vid. BARRACHINA NAVARRO, J. (2006), p. 118.

Ulls: Es pot restituir la presència d'un globus ocular prominent, destacat amb cops de trepant només a la zona dels lacrimals.

Nas: L'erosió ha provocat el desgast gairebé total d'aquesta zona.

Boca: En una de les figures, la que duu el barret, s'hi pot apreciar, no sense dificultats, una línia molt subtil, rematada a banda i banda per dos cops de trepant.

Pentinat: Es conserven molt erosionats, si bé s'hi pot distingir la presència del mateix esquema descrit en la resta de figures masculines d'aquesta portada.

Barrets o capells: El model de barret que porta una d'aquests caps masculins es pot associar estretament amb els mateixos que s'han detectat als soldats del sarcòfag de Sant Serní de Sant Hilari d'Aude, i també en un dels permòdols de l'exterior de la capçalera de Sant Papol, associat a alguns models derivats dels sarcòfags romans pagans de la segona meitat del segle III⁴³¹.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

(?)

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

⁴³¹ Vid. Capítol VII.3.5.

VI.8.2.20 *Agnus Dei***Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 37 x 59 x 19 cm**Localització:** Barcelona. Museu Frederic Marès (Inv. 653)**Fortuna crítica**

Aquesta obra va ser adquirida per Frederic Marès amb anterioritat a 1958, i procedeix del monestir de Sant Pere de Rodes⁴³². Actualment forma part de l'exposició permanent d'aquest museu, juntament amb el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció i el relleu de la Curació de l'home de la mà seca. Va ser Marcel Durliat qui va considerar-la dins el corpus del Mestre de Cabestany al seu estudi publicat l'any 1952⁴³³. A partir d'aquest moment s'ha considerat sempre com a un fragment de la portada de la Galilea de l'església i s'ha situat com a obra del Mestre de Cabestany o el seu taller.

Composició

La identificació d'aquesta peça amb la representació de la figura de l'*Agnus Dei* queda ben clara tan per la composició com per la inscripció que es situa a la part inferior de la màndorla dins la que queda inserida la figura ^[LÀM. 110]. Cal assenyalar que l'epigrafià d'aquesta inscripció, AGNUS DEI malgrat utilitzar el mateix model de capital romana que es pot distingir en altres fragments d'aquesta portada, presenta una execució menys reeixida i, per exemple, no s'hi aprecien els mateixos detalls del trepant que s'han assenyalat en altres ocasions. La figura de l'anyell es presenta dins l'espai de la màndorla i duu sobre el seu llom el símbol de la creu.

Disposició

La part inferior d'aquest fragment presenta perfil corbat, detall que identifica aquesta peça amb una dovella, que versemblantment hauria format part d'un arc d'aquesta porta. En aquest espai es presenta una motllura ornamental de motiu helicoides. Aquest mateix motiu sembla correspondre's amb el que presenten uns fragments de la mateixa tipologia, però sense figuració, que varen ser reutilitzats en la construcció de la porta de la Casa de Can Vives de la Selva de Mar, i que segurament procedeixen d'aquesta mateixa portada.

⁴³² RUEDA I ROIGÉ, F. J. (1991), p. 128.

⁴³³ DURLIAT, M. (1952), p. 188.

Estil/Tècnica

Pel que fa referència a l'estil i la tècnica que es pot distingir en aquest relleu, presenten notables divergències en relació amb les línies generals de treball del Mestre del timpà de Cabestany, i segurament cal identificar-lo com a producció d'un artífex secundari del mateix taller.

Rostre: Difereix sensiblement de l'expressivitat i energia que s'ha pogut observar en altres figures d'animals, que formen part de la composició d'altres obres adscrites al corpus, per exemple dels caps que s'observen en el sarcòfag de Sant Hilari d'Aude. En aquest cas la composició sembla més elemental, potser fruit d'una habilitat tècnica menor per resoldre la representació de les figures.

Ulls: L'única pauta que es manté és la definició del rostre de l'animal, en concret pel que fa el tractament dels ulls que continuen essent ametllats, amb dos cops de trepant als llagrimalls i un altre al centre del globus ocular. Aquest és el mateix detall que s'ha detectat en alguns dels rostres de figures humanes que s'han descrit en el marc d'aquesta mateixa portada.

Crinera: A la resta del treball del cos i de la superfície de la dovella no s'aprecia més l'ús del trepant, en detriment d'una acurada representació del llom del pèl de l'animal amb el cisell.

Motius ornamentals: El perlejat ornamental que matisa la màndorla reproduïx el mateix motiu que es fa servir en les figures de Jesús que presenten els diferents relleus procedents d'aquesta portada. Per una altra banda, a la part inferior de la dovella s'hi aprecia un motiu helicoidal, que coincideix de manera precisa amb el que apareix a les dovelles que actualment es troben reutilitzades a la porta de Can Vives a la Selva de Mar.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- (?)

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)

VI.8.2.21 Fragments ornamentals *in situ***Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 20 x 54 cm i 20 x 37 cm**Localització:** El Port de la Selva. Monestir de Sant Pere de Rodes**Fortuna crítica**

Encara en l'emplaçament original d'aquesta portada es conserven les restes del seu basament, juntament amb aquests dos fragments que dibuixen l'existència d'una obertura interior en forma de porta marc. Com a tal han estat tinguts en consideració dins tots els estudis del monestir de Sant Pere de Rodes, i també puntualment en els que s'han dedicat a l'obra de la portada del Mestre de Cabestany.

Composició

Tots dos fragments presenten la mateixa ornamentació ^[LÀM. 111-112]. Està formada per dues bandes allargades que es situen a l'extrem de bloc de marbre, i totes dues presenten al seu interior dos motius ornamentals diferenciats. A l'interior s'hi detecta un fris ornamental de característiques bàsicament geomètriques, en la que s'intercalen motius d'ovals. A l'exterior s'hi denota una major complexitat: es conforma en una successió d'entrellaçats geomètrics amb detalls vegetals, que conformen unes formes molt particulars i originals; en el seu interior hi apareixen els caps de figures de distinta índole: al que es situa a l'esquerra de la portada, preferentment de figures humanes, masculines i femenines, mentre al que es situa a la dreta presenta el cap de figures animals.

Disposició

Aquests dos fragments formen part, amb tota probabilitat, de l'estructura d'una porta marc rectangular, que configurava l'obertura interna d'aquesta portada.

Estil/Tècnica

D'entrada s'ha d'apuntar que el preciosisme i la perfecció amb que està treballada l'ornamentació d'aquests dos fragments.

Motius ornamentals: A la banda situada a l'exterior s'hi distingeixen una ornamentació de tipus més aviat geomètric, que es configura en base de l'esquema d'un motiu vegetal

entrellaçat, i què al seu torn origina unes formes molt particulars. Entremig s'originen unes cavitats circulars a l'interior de les què es troben els petits caps de figures humanes i animals. Algunes d'aquestes figures, masculines, presenten una tipologia de barret frigi que bé es pot relacionar amb els tipus que es detecten en les figures dels Tres Mags de l'escena de L'Epifania del fris de Santa Maria d'El Voló. El treball d'aquesta part es caracteritza per l'utilització del cisell i per la concreció d'un detall molt acurat. D'una altra part, a la banda interior s'hi aprecia un altre motiu ornamental geomètric, en aquest cas el d'unes oves inserides dins una franja geomètrica, en la què es detecta una extensa aplicació del trepant.

D'una banda, la presència de les oves es pot relacionar directament amb el coneixement dels repertoris ornamentals de l'arquitectura romana, fet que en l'obra del Mestre del timpà de Cabestany ja s'ha assenyalat amb anterioritat, concretament en el cas de les dovelles de Santa Maria de Lagrassa. Però, per una altra banda, sorprén l'aparició del motiu que es situa a la franja exterior, i què per la seva raresa i originalitat resulta difícil d'establir en relació amb altres repertoris escultòrics immediats. Potser, els paral·lels o models més propers es poden establir, només, amb una part de la decoració ornamental que es coneix en la producció escultòrica musulmana a la Península Ibèrica de finals del segle X, servint com a exemple la decoració d'algunes bases de columnes de Madinat-al-Zahra a Còrdova, les què decoren algunes estances com per exemple el Saló d'Abd-al-Rahman III.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- Motiu ornamental

Fonts materials

- Repertoris ornamentals de l'arquitectura romana
- Repertoris ornamentals del Califat de Còrdova (?)

VI.8.2.22 Dovelles amb motius ornamentals**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany i taller**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Localització:** Selva de Mar. Can Vives i Ca l'Elvira**Fortuna crítica**

Les dovelles amb motius ornamentals que actualment es conserven com a material de reutilització a les portes de Can Vives i Ca l'Elvira de la Selva de Mar són citades en relació a la portada del Mestre de Cabestany l'any 1981 per Joan Badia i Homs⁴³⁴. Aquests fragments es recullen en l'apartat en què fa referència a l'arquitectura civil de la Selva de Mar, i aquest autor assenyala que amb tota probabilitat podrien haver format part de la portada principal del monestir.

Composició

El conjunt de dovelles que es concentren en aquestes dues localitzacions presenten unes mesures molt similars, i poden correspondre, per tant, a l'estructura de la mateixa porta. Les que es conserven actualment a la porta de Can Vives ^[LÀM. 113] presenten el motiu d'un cordó en forma helicoidal, que és el mateix que apareix a la part inferior de l'Agnus Dei, conservat al Museu Marés de Barcelona, i per tant s'associa de manera directa amb aquesta obra, que d'altra banda presenta també la lleugera curvatura pròpia d'una dovella. Per una altra banda, les que es troben a la porta d'entrada del Restaurant Ca l'Elvira presenten uns motius esfèrics ^[LÀM. 114]. A més a més a l'interior de Ca l'Elvira es conserva una dovella amb la següent inscripció: NDERE COMIS ^[LÀM. 114]. És clar que aquesta dovella devia formar part de l'arc més exterior de les arquivoltes i devia reproduir una inscripció de la que no es coneixen més detalls. Tanmateix, sembla que pot fer referència explícita a la figura del comte, potser del comitent d'aquesta portada.

Disposició

Amb tota probabilitat aquestes fragments formaven part de dues series diferents d'arquivoltes de la portada, i en funció del seu grau d'inclinació se n'ha determinat una col·locació precisa, tal i com es pot observar en la restitució hipotètica de la portada.

⁴³⁴ BADIA I HOMES, J. (1981), vol. II-B, p. 334.

Estil/Tècnica

Malauradament no existeixen gaires indicadors que defineixin d'una manera clara les particulars d'aquests fragments. En qualsevol cas, es pot afirmar que s'hi observa l'aplicació d'una tècnica suau de cisellat, sense la presència de les marques del trepant.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta de diferents tipus de marbre blanc.

Fonts textuais

- Motiu ornamental

Fonts materials

- Motiu ornamentals de l'arquitectura contemporània del segle XII

VI.8.2.23 Capitell amb lleons**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 38 x 37 x 40 cm**Localització:** Peralada. Museu del Castell de Peralada (Inv. 161)**Fortuna crítica**

Aquest capitell va ser objecte d'estudi de Marcel Durliat l'any 1950, moment en què en destaca la seva filiació amb obres de l'àmbit de Tolosa⁴³⁵. Més tard, l'any 1954 l'atribueix directament a l'obra del Mestre de Cabestany⁴³⁶. D'ençà d'aquesta atribució ha estat tingut en consideració dins els principals estudis de l'obra de Sant Pere de Rodes, i especialment per part de Jordi Camps, què seguint la filiació tolosana identificada per Marcel Durliat el fa partícip d'alguns capitells de Sant Serní de Tolosa⁴³⁷.

Composició

Aquest capitell presenta les figures de quatre lleons situats als angles, sota les volutes que convergeixen en aquest punt, i es diferencien per la prominència i el detall dels caps ^[LÀM. 116]. De les boques de cadascuna de les figures, on s'hi pot apreciar una representació minuciosa de les dents de l'animal en surten les dues potes que descansen sobre el collarí del capitell, on a més a més s'hi adverteixen les urpes, d'un caràcter summament naturalista. El fons del capitell està ocupat per una delicada composició de motius vegetals que a partir dels entrelaçats dibuixen formes diverses. A la part central de cadascuna de les cares, entre les figures dels lleons, apareixen una fulla de tipus corinti. En general, aquesta obra destaca per la regularitat i el detallisme de la seva composició. Per altra banda, les figures dels lleons presenten unes formes i una disposició anàloga als del capitell de l'exterior de la capçalera de l'església de Sant Papol, si bé la tipologia del capitell no es pot afirmar que sigui la mateixa.

Per bé que s'hagin cercat alguns models similars dins l'àmbit de Tolosa, i de la basílica de Sant Serní, en particular, el model més proper amb què es pot relacionar aquest capitell és el que forma part dels repertoris figurats dels tallers de Serrabona-Cuixà, que l'adapten com un dels models més repetits i té una gran fortuna. Concretament es poden citar els capitells amb aquesta figuració que formen part del claustre de Sant Miquel de Cuixà, si bé l'estil que es

⁴³⁵ DURLIAT, M. (1950), p. 60-61.

⁴³⁶ DURLIAT, M. (1954), p. 22.

⁴³⁷ CAMPS I SÒRIA, J. (1995), p. 100-101.

manifesta en aquests és visiblement divers, segurament anterior, al del Mestre del timpà de Cabestany.

Disposició

La disposició d'aquest capitell ve marcada absolutament per la col·locació de les figures dels quatre lleons als angles, elements que es converteixen en distribuïdors de la resta de les figures i ornamentació. Cal subratllar en aquesta obra l'absoluta regularitat que mostren tots els elements i la composició en general.

Estil/Tècnica

Les característiques de l'estil i la tècnica que s'aprecien en aquesta obra manifesten uns detalls i acabats, dignes de la magistral intervenció del Mestre del timpà de Cabestany.

Rostres: Els rostres dels lleons presenten les característiques pròpies de les figures animals atribuïdes a aquest taller. En aquesta ocasió cal subratllar la volumetria i el detall per la representació trets de major expressivitat de l'animal, tal i com es comprova a la part del front i també a les mandíbules. A més, cal identificar el tipus d'orella de petites dimensions que s'aprecia a la part superior del rostre, que aparentment sembla més pròpia d'un altre tipus d'animal; és però el mateix tipus que s'observa al fragment del cap de lleó que es conserva actualment al Museu d'Arqueologia de Catalunya a Girona, i que s'acaba d'analitzar amb anterioritat.

Ulls: Presenten una forma ametllada disposada en diagonal, amb un globus ocular molt prominent emfasitzat en aquesta ocasió per la representació de la frondositat dels pèls de l'animal. Els ulls presenten dos cops de trepant a la zona del lacrimals i una incisió més profunda a la part central en la que s'hi afegeix una incrustació de plom: és el mateix tractament que es pot observar en la figura del cap de Sant Pere d'aquesta mateixa porta.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- Composició figurada

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)
- Repertoris dels tallers de Serrabona-Cuixà (ca. 1125-1150)

VI.8.2.24 Capitell amb lleons en lluita**Autor:** Mestre del timpà de Cabestany i taller**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 50 x 52 x 27 cm**Localització:** Barcelona. Col·lecció Barrachina**Fortuna crítica**

Aquest capitell és observat per primera vegada dins la producció del Mestre de Cabestany dins el catàleg de l'exposició Catalunya Medieval, celebrada a Barcelona l'any 1992⁴³⁸. Recentment ha participat en l'exposició *El romànic i la Mediterrània* celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya i es considera com a un dels capitells que formaven part de l'estructura arquitectònica de la portada de la Galilea, en pendant amb el capitell conservat al Worcester Museum of Art⁴³⁹. En aquesta ocasió, Jaume Barrachina publica una reconstrucció hipotètica d'aquesta obra, que ha sofert un procés de degradació molt notable, resultat de la seva col·locació des del segle XIX a la intempèrie en una paret de Port de la Selva.

Composició

Tot i l'estat de conservació d'aquest capitell es poden encara advertir els elements principals de la seva composició. S'hi distingeixen principalment les figures senceres de lleons en actitud de lluita, que es sobreposen en grups de dos, aixafant el que es situa a la part superior el que es disposa per sota ^[LÀM. 117]. A la part inferior del capitell, vora del collarí, s'hi pot apreciar un motiu ornamental de tipus vegetal amb elements d'entrellaçat que recorda els que s'han descrit en els dos capitells anteriors. A la part superior la superfície de les volutes es recoberta per un altre tipus de motiu vegetal, que en aquest cas es pot identificar amb una palmeta que bé es pot associar al mateix tipus que apareix puntualment al fris de Santa Maria d'El Voló i al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude. Els angles de les volutes es conserven molt erosionats i és difícil de restituir la seva fisonomia original.

Disposició

L'estructura del capitell i la disposició dels elements semblen respondre, amb algunes variants, al mateix model presentat en els capitells de Peralada i Worcester. En relació precisa a les

⁴³⁸ ALCOY I PEDRÓS, R., CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (1992), p. 68-77.

⁴³⁹ BARRACHINA NAVARRO, J. (2008), p. 354-355.

figures dels animals, s'ha d'apuntar que mentre la superfície del cos omple tota la cara del capitell els seus caps queden expressament col·locats a la zona dels angles.

Estil/Tècnica

Resulta difícil realitzar la descripció detallada de les característiques de l'estil en aquest apartat, atesa l'erosió general de la superfície d'aquest capitell. Els rostres dels lleons amb prou feines són visibles, s'aprecia alguns elements que s'estableixen en continuïtat amb alguns dels que s'han descrit anteriorment. En concret, s'han de destacar les orelles de petites dimensions, les mateixes que s'observen a Peralada i al fragment de Girona, i el treball de la crinera del lleó que sembla establir-se en correlació amb el de la figura de l'Agnus Dei del Museu Marès de Barcelona. Altrament, i com ja s'ha apuntat, les característiques dels elements ornamentals vegetals de la part inferior del capitell mostren un model que segurament és el mateix que s'ha descrit en els casos dels dos capitells anteriors.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre blanc.

Fonts textuais

- Figuració animal i vegetal

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

VI.8.2.25 Capitell amb ornamentació vegetal**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 46 x 37,5 x 37,5 cm**Localització:** Worcester. Worcester Museum of Art**Fortuna crítica**

Aquest capitell és incorporat dins el corpus de Mestre de Cabestany l'any 1954 per Marcel Durliat en el quart volum de *La sculpture romane en Roussillon*⁴⁴⁰. Es tracta d'una obra que va ingressar a les col·leccions d'aquest museu nord-americà l'any 1934 com a donació d'Arthur Byne. Segons consta en la mateixa carta de donació aquest capitell «was purchased on the site [of the monastery of Sant Pere de Roda] by myself»⁴⁴¹. En aquest sentit resulta interessant recordar que Arthur Byne va ser un arquitecte i fotògraf que durant el període de 1915-1935 es va instal·lar a Espanya, principalment al servei de William Randolph Hearst, el ciutadà Kane. L'activitat "espoliadora" d'aquest personatge en diferents punts de la geografia espanyola és un apartat lamentablement ben reconegut del procés de pèrdua d'una gran part del nostre patrimoni, que es va traslladar a diferents institucions i museus dels Estats Units.

Composició

Malgrat que aquest capitell es troba en un estat de conservació bastant lamentable encara es poden apreciar els elements principals de la seva composició ^[LÀM. 118]. A la part inferior del capitell s'hi disposava un doble registre de fulles d'acant que sorgien entremig de l'entramat d'elements vegetals que es situa com a decoració del fons del capitell; cal subratllar que aquesta ornamentació configurada en base d'uns entrellaçats és molt semblant a la que s'acaba de descriure en el capitell conservat al Convent del Carme de Peralada. A la part central de l'àbac, decorat amb un motiu destacat d'ovals, de la cara principal hi apareix el cap d'una figura masculina barbada. A la cara posterior del capitell, en el lloc de la figura del cap masculí apareix un petit motiu vegetal o floró. L'aparició del cap de la figura masculina a la part central de l'àbac es pot relacionar, si bé es tracta d'una tipologia diferenciada, amb un dels capitells que s'han descrit a l'exterior de la capçalera de Sant Papol, i que al seu torn s'ha posat

⁴⁴⁰ DURLIAT, M. (1954), p. 6-49.

⁴⁴¹ CAHN, W. i SEIDEL, L. (1979), p. 45.

en relació amb els models sorgits de la façana principal de Santa Maria de Pisa relacionats amb la intervenció del Mestre Guilielmus⁴⁴².

Disposició

La disposició dels elements que configuren aquest capitell segueix aproximadament la del capitell de Peralada, si bé en els angles no s'hi distingeixen els caps de lleons sinó la disposició d'un motiu vegetal difícil de descriure, atès l'estat de conservació. Tanmateix es detecta un cert desordre o descuit a l'hora d'incidir en la disposició general dels elements, sobretot a la part o registre superior del capitell, fet que l'allunya de la minuciositat i de l'esplendor del primer.

Estil/Tècnica

Les característiques estilístiques i tècniques d'aquest capitell remetent es poden posar en relació, especialment, amb els llenguatges escultòrics romans.

Rostre: El rostre de la figura humana masculina que es disposa a la part central de l'àbac presenta un conjunt de característiques plenament atribuïbles al taller del Mestre del timpà de Cabestany. Aquest es disposa de manera frontal per bé que continua evidenciant un pronunciat volum triangular, emfasitzat a la zona dels pòmuls.

Ulls: Presenten una forma ametllada disposada en diagonal, amb un globus ocular molt prominent. Es detecten els dos cops de trepant característics a la zona del lacrimals.

Nas: S'hi aprecia la presència de dos cops de trepant a la zona de les fosses nasals.

Boca: Queda representada per una línia lleugerament corba i rematada als seus extrems per dos cops de trepant.

Pentinat: En aquest sentit destaca la prominència de la barba de la figura, molt allargada i ben treballada que recorda molt el mateix tipus que es presenta en el capitell de l'exterior de la capçalera de Sant Papol, i que anteriorment s'ha relacionat amb la tipologia del capitell dels quatre lleons del convent del Carme de Peralada.

Declamació

No s'observen elements de declamació particulars.

⁴⁴² Vid. Capítol VI.4.2 i VIII.3.1.

Material

Es tracta d'un cap esculpit sobre marbre.

Fonts textuais

- Es tracta, segurament, d'una figuració de repertori.

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- Repertoris ornamentals de l'arquitectura romana

VI.8.2.26 Fust de columna**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 86 x 20,5 cm**Localització:** Figueres. Museu de l'Empordà (Inv. mE 429, Dipòsit de la Diputació de Girona)**Fortuna crítica**

Aquesta columna és inclosa per Joan Badia i Homs en el grup d'obres disperses procedents de l'antiga portada principal de Sant Pere de Rodes⁴⁴³. Aquest autor descriu breument els motius ornamentals que s'observen en el fust, i suposa que aquesta columna formava part del mainell de la portada. Fa també referència a la seva ubicació a principis del segle XX al cementiri municipal de Llançà, juntament amb dos capitells, segons es desprén del testimoni d'una fotografia del Fons Lluís Domènech i Montaner conservada a l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya a Barcelona⁴⁴⁴.

Composició

Es tracta d'una columna en estat fragmentari, i tampoc es coneix quines van poder ser les seves mesures originals exactes. Presenta una ornamentació de caràcter figurat i vegetal que es reproduïx sobre la totalitat de la superfície del fust, en sentit helicoïdal ascendent ^[LÀM. 119]. Els motius de caràcter figurat són principalment animals, i s'hi pot distingir la presència d'un lleó amb una crinera ben treballada, similar en molts aspectes a la figura del lleó de l'*Agnus Dei* d'aquesta mateixa portada. També s'hi aprecia un altre tipus d'animal alat amb dues banyes a la front, que d'alguna manera recorda l'animal que apareix a la imposta del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo. Els motius ornamentals vegetals es configuren en un entramat d'entrellaçat i les seves terminacions acaben en dues fulles estilitzades de quatre pètals cadascuna.

Disposició

No es té cap referència concreta per a establir la col·locació exacta d'aquesta columna dins l'estructura de la portada. En aquest sentit, només es pot tenir en compte les consideracions de Jeroni Pujades quan descriu les «columnas de alabastrinos mármoles tersos y muy pulidos»,

⁴⁴³ BADIA I HOMES, J. (1981), vol. II-B, p. 113.

⁴⁴⁴ Vid. BARRACHINA I NAVARRO, J. (2008), p. 128.

i així semblaria probable que les columnes que formaven part de la portada fossin llises. Potser, si alguna part de la portada és més susceptible d'haver estat modificada o substituïda durant el temps (el testimoni de Pujades és del segle XVII), aquesta seria la del mainell.

Estil/Tècnica

Les particularitats que defineixen l'estil i la tècnica aplicades a aquest fust de columna s'estableixen en correlació amb la manera de la dovella de l'*Agnus Dei* de la mateixa portada. Sobretot les figures dels lleons es poden establir en una correlació molt propera a aquesta figura, i en general s'hi observen unes línies no tan arrodonides, puntualment lineals i una mica dures, que s'allunyen sensiblement de la tècnica més refinada del Mestre. Tanmateix, es pot apreciar que en la definició dels rostres dels animals, per exemple, es segueix fent ús del mateix recurs d'uns ulls ametllats amb dos cops de trepant a la zona dels lacrimals.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un bloc de marbre blanc.

Fonts textuais

- Repertoris ornamentals.

Fonts materials

- Repertoris ornamentals contemporanis del segle XII

VI.8.2.27 Àbac amb ornamentació vegetal**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Marbre**Mesures:** 20 x 55 x 53 cm i 20 x 49 x 46 cm**Localització:** Barcelona. Museu d'Història de Catalunya (Inv. 130/131)**Fortuna crítica**

Aquesta obra, què anteriorment havia estat identificada com a taula d'altar del monestir, va ser considerada per Marcel Durliat l'any 1954 dins la producció del Mestre de Cabestany⁴⁴⁵. En dates més recents s'ha identificat com a àbac, i per tant, podria haver format part, potser, de la mateixa estructura de la portada de la Galilea⁴⁴⁶.

Composició

Es tracta d'un bloc de marbre que només presenta ornamentació esculpida a les cares frontals, mentre que la superfície de la part superior queda totalment llisa i polida ^[LÀM. 120]. D'aquesta manera s'observa la presència del motiu vegetal d'una palmeta que és molt similar a la que s'ha distingit en la part superior del capitell dels lleons en lluita de la col·lecció Jaume Barrachina, i que també apareix, tal i com ja s'ha apuntat, en altres obres del mateix taller del Mestre del timpà de Cabestany. A la zona dels angles hi apareixen dos petits caps zoomòrfics, segurament de dos lleons, que emergeixen curiosament de la part interior de la palmeta.

Disposició

Ja s'ha apuntat anteriorment que la ornamentació d'aquesta obra es presenta a les cares frontals i ocupa dos terços de la seva alçada, quedant la part superior llisa. Es pot tan sols advertir que la disposició del motiu presenta algunes irregularitats, visibles sobretot a la part dreta on la darrera de les palmetes presenta unes mesures irregulars notablement més estretes, que demostren una certa imprecisió de l'artífex a l'hora de traslladar el model sobre la dimensió real del suport escultòric.

Estil/Tècnica

Les característiques que es poden percebre en aquest apartat són les que situen directament aquest àbac dins la producció específica del Mestre del timpà de Cabestany.

⁴⁴⁵ DURLIAT, M. (1954), p. 24-25.

⁴⁴⁶ Vid. *La fortuna d'unes obres* (2006), p. 170-171.

Rostres: Les figures dels caps de lleó que es disposen als angles es troben en un estat de conservació bastant fragmentari. Tanmateix s'hi pot apreciar encara el detall de les orelles, molt similars al model que s'ha descrit en les altres figures de lleó presents en diferents fragments d'aquesta portada.

Ulls: El cap de lleó de la dreta del bloc mostra uns ulls ametllats disposats en diagonal, i amb dos cops de trepant a la zona dels lacrimals.

Motius ornamentals: Es tracta d'una palmeta treballada principalment amb cisellat que presenta però l'ús del trepant, sobretot per a significar les zones de major profunditat de l'ornamentació.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta d'un bloc de marbre blanc.

Fonts textuais

- Repertoris ornamentals.

Fonts materials

- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- Repertoris ornamentals dels tallers de Sant Serní de Tolosa (ca. 1110-1150)

VI.8.2.28 Fragments amb inscripció epigràfica

Autor: Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre

a. [LÀM. 121]

Mesures: 33 x 85,5 x 10 cm

Localització: Peralada. Museu del Castell de Peralada (Núm. Inv. 7)

b. [LÀM. 121]

Mesures: 34 x 58 x 10 cm

Localització: Barcelona. Museu d'Història de Catalunya (Núm. Inv. 191)

c. [LÀM. 123]

Mesures: (?)

Localització: Desconeguda (Foto Arxiu Mas A-6886)

d. [LÀM. 122]

Mesures: 28 x 92 cm

Localització: Selva de Mar. Casa del carrer de Sant Esteve, 10

Fortuna crítica

Aquests fragments d'inscripció, que actualment es conserven dispersos en diferents emplaçaments, varen formar part d'una gran inscripció que segurament devia formar part de la portada de la Galilea del monestir. El fragment a va ser publicat per primera vegada per Joan Ainaud de Lasarte l'any 1959⁴⁴⁷; el b, que forma part d'un conjunt de fragments dispersos trobats al monestir i dipositats actualment al Museu d'Història de Catalunya, va ser classificat per Immaculada Lorés entre els anys 1996 i 1997, si bé anteriorment ja havia estat tingut en consideració per Joan Badia i Homs l'any 1993⁴⁴⁸; el c només es coneix a partir d'una fotografia conservada a l'Arxiu Mas de Barcelona (A-6886) on apareix juntament amb altres fragments dels que es desconeix la seva localització⁴⁴⁹; i darrer, d, va ser reutilitzat en la construcció de d'una finestra de la casa situada al carrer de Sant Esteve, número 10 de la Selva de Mar⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ AINAUD DE LASARTE, J. (1959), p. 34.

⁴⁴⁸ BADIA I HOMS, J. (1993), p. 22 i 26, núm. 59.

⁴⁴⁹ Vid. BARRACHINA NAVARRO, J. (1998-1999), p. 9.

⁴⁵⁰ Íbid., p. 29.

Composició

Es tracta de dos blocs de marbre de dimensions molt similars que presenten un doble registre sobreposat on discorre la inscripció de caràcters llatins amb majúscula quadrada, inspirats segurament en la capital quadrada romana. A continuació es presenta la transcripció de cadascun dels fragments:

- a. CVRANT P[RO]CERES FAMV
 [CV]NCTOS LAVIT IUNXVM DE RFAV

- b. TANTVR KARI
 DVODENIS VT CV

- c. AT APERISTI
 [T] CVM BENS RE

- d. PRINCIPI [escut de Sant Pere] AMVSA

Resulta francament difícil restituir l'ordre de col·locació d'aquest fragments, així com de la possible inscripció. De totes maneres, cal apuntar que alguns autors com Jaume Barrachina han identificat el fragment de la inscripció conservada a Peralada amb la descripció d'un possible lavatori, escena que al seu entendre podria haver format part de la composició de la portada; de la resta d'elements llegibles d'aquest fragments s'ha destacat l'al·lusió directa al número 12 (duodenis)⁴⁵¹.

Disposició

En tots els fragments s'observa una mateixa disposició dels dos registres sobreposats d'escriptura.

Estil/Tècnica

Els caràcters epigràfics que apareixen en aquests fragments mostren una homogeneïtat bastant destacable, i es poden associar als tipus de la capital romana quadrada. A més a més cal assenyalar una particularitat molt específica i és la manera en què molts dels caràcters apareixen associats en un mateix espai, és a dir, que unes lletres contenen en el seu espai interior la lletra següent. Es pot associar a una forma condensada, que no abreviada,

⁴⁵¹ Íbid., p. 32.

d'escriptura, que de la mateixa manera apareix en algunes inscripcions de caràcter romà, i també en algunes contemporànies que de la mateixa manera remetent a aquesta font d'inspiració. Per exemple, i dins el context de l'obra de Santa Maria de Pisa, es pot assenyalar el testimoni de la làpida de Bonfilio i Guido, de la primera meitat del segle XII ^[LÀM. 120], en què s'observa la utilització d'aquest tipus d'escriptura⁴⁵². És obvi que en aquest context, els referents o testimonis de fragments epigràfics romans són abundants, i formen part de la mateixa arquitectura de la catedral que cal contextualitzar dins el context general d'espoli o reutilització de material d'origen romà per a la celebració de la *Romanitas Pisana*⁴⁵³. Per una altra banda també es pot apuntar el testimoni de les dues làpides, situades de manera conjunta a la façana de Santa Maria de Pisa ^[LÀM. 280], sota l'epitafi del Mestre Busketus, que celebren d'una banda les grans empreses mitars de la ciutat de Pisa, mentre que l'altra commemora la fundació de la catedral per part del bisbe Guido de Pavia⁴⁵⁴.

Declamació

No s'observa cap element de declamació particular.

Material

Es tracta de diferents blocs de marbre

Fonts textuals

- Repertoris ornamentals i inscripcions

Fonts materials

- Epigrafia romana: majúscula romana quadrada
- Epigrafia de la façana de Santa Maria de Pisa: majúscula romànica
- *Tituli* de les composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1161)

⁴⁵² Vid. SCALIA, G. (1972), p. 838, tav. 13. Fragment procedent de la façana de Santa Maria de Pisa, actualment conservat al Museo dell'Opera del Duomo de Pisa.

⁴⁵³ Vid. Capítol VIII.2.1.

⁴⁵⁴ Vid. BANTI, O. (1981), p. 267-282.

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Sancto Petro Rodensi</i> – Comtat d'Empúries
DIÒCESI	Girona
ESTABLIMENT	Monestir benedictí
PERSONATGES RELACIONATS	Abat Berenguer (1154-1185); Abat Gaufred (1195-1201); Jofre I, vescomte de Peralada (1128-1166); Ponç III d'Empúries (ca. 1173-1200)
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Portada principal
COMITENT	Ponç III d'Empúries (ca. 1173-1200)

FORTUNA CRÍTICA	Diversos autors (1944-2009)
ANÀLISI	
Composició	Vida, Passió i Resurrecció de Jesús
Disposició	D'acord amb la restitució hipotètica presentada
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans del darrer quart del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització molt destacada del trepant • Combinació de l'alt i el baix relleu • Efectes de clarobscur
Declamació	• Mans de dimensions desproporcionades
MATERIAL	Marbre (de diverses procedències) i puntualment pedra
FONTS	
Fonts textuals	• <i>Vulgata: Evangelium secundum Lucam (NT)</i>
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350) • Sarcòfags romans cristians (ca. 350-400) • Retrats d'època constantiniana (ca. 325-350) • Bustos reliquiari d'orfebreria (ca. 1140-1200) • Repertoris ornamentals de l'arquitectura romana • Repertoris ornamentals dels tallers de Sant Serní de Tolosa (ca. 1110-1150) • Repertoris dels tallers de Serrabona-Cuixà (ca. 1125-1150) • Altres repertoris ornamentals contemporanis • Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)

VI.8 Fris de la Infància de Jesús

Autor: Mestre del timpà de Cabestany i taller

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Marbre blanc de Ceret

Localització: El Voló. Santa Maria d'El Voló

VI.8.1 Església parroquial de Santa Maria d'El Voló

Les notícies referents a l'església de Santa Maria d'El Voló són certament molt escasses fins el segle XIV. El primer esment al lloc d'El Voló apareix en dos documents de l'any 976 en que es mencionen les justícies, senyories i béns «in Volone» o «in ipso Volone». Com a tal, l'església consta per primera vegada en un document de l'any 1016 de donació a Santa Maria d'Arle d'una vinya situada al terme de Santa Maria d'El Voló. Sembla que des del segle XI i durant el segle XII els Senyors de Montesquiú varen ser els amos d'El Voló, tal i com es ratifica en el document de confirmació a Guillem de Montesquiú atorgat pel rei Pere el Catòlic l'any 1198. L'any 1214 aquest mateix personatge transmet al seu fill Bernat tots els seus béns, entre els quals figura el castell situat en el territori de Sant Martí i l'església de Santa Maria d'El Voló.

Aquesta església va ser modificada i ampliada en diferents reformes durant els segles XIV i XVII. De les estructures originàries del segle XII en romanen el mur meridional i occidental de la nau i l'estructura de la portada de marbre blanc de la façana principal. En aquesta part de l'edifici, a la dreta d'aquesta porta, es conserva la làpida sepulcral de Pere de Caselles datada l'any 1222, terme que es pot establir com a *ante quem* de la conclusió de les obres. L'estructura de la portada es configura en un cos que sobresurt lleugerament del mur, i està formada per un arc de mig punt amb guardapols, que descansa sobre una línia d'imposta sota la que es troben dues columnes amb capitells esculpits. El fris historiat de la Infància de Jesús es situa a la part superior, i forma part d'una estructura sostinguda per set permòdols, també esculpits ^[LÀM. 126]. En relació a la seva tipologia, no compta amb massa paral·lels dins l'entorn més immediat, i s'ha discutit la seva similitud amb algunes de les portes amb frisos esculpits que es coneixen a la Toscana durant la segona meitat del segle XII, puntualment amb la porta de la catedral de Volterra i amb la SS. Ippolito i Cassiano a Settimo, obra del Mestre Biduinus⁴⁵⁵.

Atès que no existeix ni a l'àrea del Rosselló ni del Llenguadoc altres exemples d'aquesta mateixa tipologia de fris historiat, els paral·lels més propers es poden localitzar a la Toscana. Si bé no es pot apuntar a un exemple en concret que presenti aquesta mateixa estructura, la tradició de les llindes esculpides historiades és certament destacada dins l'àrea de Pisa, Lucca i Pistoia durant la segona meitat del segle XII. Entre els nombrosos exemples que es podrien citar en aquest sentit, la llinda esculpida amb la història de Constantí i el papa Silvestre, procedent de l'abadia de San Silvestro de Pisa, és una de les obres que presenta uns elements de correlació més estrets amb aquest fris d'El Voló.

⁴⁵⁵ Cfr. PRESSOUYRE, L. (1969), p. 48; DURLIAT, M. (1973a), p. 118 i 127.

Per una altra banda, cal establir encara unes altres relacions amb motiu del detall de l'ornamentació dels permòdols que es situen a la part inferior del fris. Aquests continuen amb el model presentat a l'exterior de la capçalera de l'església de Sant Papol, i com ja observat en el capítol corresponent, l'estructura i l'ornamentació dels motius en espiral que presenten es relacionen directament amb els que es detecten a Sant Serní de Tolosa, especialment a la porta de Miègeville.

VI.8.2 Fris de la Infància de Jesús

Fortuna crítica

Aquest fris historiat va ser inclòs dins la producció del Mestre de Cabestany per Josep Gudiol l'any 1944, a l'article que vertebrava per primera vegada un grup d'obres associades a aquest Mestre⁴⁵⁶. A partir d'aquest moment, totes les aportacions posteriors es fan partícips d'aquesta atribució. Els primers estudis centrats en l'escultura d'aquesta porta, i per tant del fris historiat, arriben de la mà de Marcel Durliat l'any 1952⁴⁵⁷, moment en què assenyala els exemples d'alguns frisos historiatos de la Toscana, considerats dins l'òrbita de l'escultura del Mestre Biduinus en relació a aquesta obra. Léon Pressouyre l'any 1969 estableix el paral·lelisme iconogràfic entre certs elements d'aquest fris i la columna conservada al Museo d'Arte Sacra de San Casciano in Valdepesa⁴⁵⁸, al mateix temps que cita el fris de la porta de la catedral de Volterra, a la Toscana. En una de les darreres contribucions a l'estudi d'aquesta obra d'El Voló, Francine Saunier continua mantenint les relacions apuntades pels autors anteriors, alhora que recalca els paral·lelismes iconogràfics existents amb la columna de San Casciano in Valdepesa⁴⁵⁹.

Composició

La composició historiada que es presenta en aquest fris respon a un cicle de la Infància de Jesús, en la creació d'una narració cronològica registrada a mode de fris continu ^[LÀM. 127]. El començament de la narració se situa a l'extrem dret del fris, des del punt de vista de l'espectador, i segueix una direcció lineal vers l'esquerra, el mateix ordre de lectura que ja s'ha detectat al sarcòfag de Sant Serní de Sant Hilari d'Aude. A part de les fonts canòniques, en aquesta ocasió s'observa un seguiment puntual de l'evangeli apòcrif del *Pseudo-Mateu*, en relació a tots els detalls relacionats amb el Naixement de l'Infant Jesús. Per bé que aquests passatges sobre la Infància de Jesús són també observats pel *Protoevangeli de Jaume*, 10-22, una altra font apòcrifa que s'inicia amb el naixement de Maria. No obstant certs elements específics de la composició es vinculen de manera concreta a la narració del *Pseudo-Mateu*, i és per aquest motiu que a la descripció de les diferents escenes es fa ús particular d'aquesta font apòcrifa.

⁴⁵⁶ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-16.

⁴⁵⁷ DURLIAT, M. (1952), p. 186-188.

⁴⁵⁸ PRESSOUYRE, L. (1969), p. 30-60.

⁴⁵⁹ SAUNIER, F. (1994), p. 165-175.

Anunciació als pastors ^[LÀM. 128]

La primera escena que se situa a l'extrem dret del fris és l'Anunciació als pastors i es relaciona amb el passatge de l'evangeli de Sant Lluç:

«Et pastores erant in regione eadem vigilantes et custodientes vigiliis noctis supra gregem suum et ecce angelus Domini stetit iuxta illos et claritas Dei circumfulsit illos et timuerunt timore magno et dixit illis angelus nolite timere ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo quia natus est vobis hodie salvator qui est Christus Dominus in civitate David et hoc vobis signum invenietis infantem pannis involutum et positum in praesepio et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium gloria in altissimis Deo et in terra pax in hominibus bonae voluntatis»⁴⁶⁰

Abans de prosseguir endavant, i en relació amb la composició en la que es contextualitza la composició d'aquesta obra, s'ha de fer notar l'omissió de l'escena de l'Anunciació a Maria, que com a punt inicial del cicle de la Infància de Jesús resultaria del tot pertinent, tal i com s'observa d'altra banda en el programa de la columna esculpida de San Casciano in Valdepesa, amb la que aquesta obra s'ha relacionat estretament. No sembla probable pensar en la possibilitat que pogués faltar algun fragment d'aquest fris, primer perquè la seva amplada s'adapta perfectament a les mesures de l'amplada de la porta, i segon perquè el lateral dret del fris presenta una ornamentació de tipus vegetal que impedeix la presència d'un altre bloc esculpit a la seva dreta. D'aquesta manera aquest cicle de la Infància de Jesús s'inicia amb el passatge de l'Anunciació als pastors, que ocupa la totalitat del primer bloc de marbre, que d'altra banda presenta un estat de conservació del tot lamentable, i és potser el que mostra més pèrdues de la superfície esculpida de tot el conjunt. Així manquen els caps d'una de les figures dels pastors i també la de l'àngel. A la part dreta es situa el ramat d'animals que semblen identificar-se com a bovins i caprins. A la part esquerra, es col·loquen les dues figures dels dos pastors que es dirigeixen vers l'àngel, situat a l'esquerra, que els comunica la bona nova del naixement de Jesús. Una altra vegada en relació amb les estretes concomitàncies que alguns autors han establert respecte d'aquesta obra i la columna de San Giovanni in Sugana, s'ha de posar de manifest que ambdues escenes no presenten unes correlacions precisament

⁴⁶⁰ *Vulgata*, Lc. 2, 8-14.

Traducció: «A la mateixa contrada hi havia uns pastors que vivien al ras i de nit es rellevaven per guardar el seu ramat. Un àngel del Senyor se'ls va aparèixer i la glòria del Senyor els envoltà de llum. Ells es van espantar molt. Però l'àngel els digué: -No tingueu por. Us anuncio una bona nova que portarà a tot el poble una gran alegria: avui, a la ciutat de David, us ha nascut un salvador, que és el Messies, el Senyor. Això us servirà de senyal: trobareu un infant faixat amb bolquers i posat en una menjadora. I de sobte s'uní a l'àngel un estol dels exèrcits celestials que lloava Déu cantant: -Glòria a Déu a dalt del cel, i a la terra pau als homes que ell estima».

tan clares, perquè tal i com ja s'ha subratllat a la columna el nombre de pastors només és un, mentre que en aquest cas en són dos els que formen part de l'escena.

Nativitat ^[LÀM. 129]

A continuació, en el següent bloc de marbre es representa l'escena de la Nativitat, que de la mateixa manera que a la columna de San Giovanni in Sugana està concebuda amb algunes modificacions respecte de la font de l'evangeli de Sant Lluc:

«Factum est autem cum essent ibi impleti sunt dies ut pareret et peperit filium suum primogenitum et pannis eum involvit et reclinavit eum in praesepio quia non erat eis locus in diversorio»⁴⁶¹

La figura de Maria, d'unes proporcions notablement més grans que la resta de personatges de l'escena, es presenta estirada i en diagonal, i amb el cos i el cap totalment embolcallats per un mantell de roba amb plecs notables i ondulants. A la part superior dreta, apareix el petit cap d'un personatge que probablement es podria identificar amb l'Àngel, que de la mateixa manera que s'ha observat a la columna de San Giovanni in Sugana acompanya a Maria en el moment de la Nativitat, segons relata la font apòcrifa del *Pseudo-Mateu*:

«Et cum haec dixisset, iussit angelus stare iumentum, quia tempus advenerat pariendi; et praecepit descendere de animali Mariam et ingredi in speluncam subterraneam, in qua lux non fuit unquam sed semper tenebrae, quia lumen diei penitus non habebat. [...] Et ibi peperit masculum, quem circumdederunt angeli nascentem et natum adoraverunt dicentes: Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Iam enim dudum Ioseph perrexerat ad quaerendas obstetrices. Qui cum reversus esset ad speluncam, Maria iam infantem genuerat»⁴⁶²

Tot i això en aquesta ocasió sí que apareix representada la figura de Sant Josep que és la que se situa sota de Maria, relegat sens dubte a un paper secundari dins el desenvolupament d'aquesta escena, amb un bastó i amb un caperó que presenta notables similituds amb la del

⁴⁶¹ *Vulgata*, Lc. 2, 6-7.

Traducció: «Mentre eren allà, se li van complir els dies i va néixer el seu fill primogènit: ella el va faixar amb bolquers i el posà en una menjadora, perquè no havien trobat cap lloc on hostatjar-se».

⁴⁶² *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 13, 2-3. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 80. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 201-202:

«Y, en diciendo esto, mandó el ángel parar la caballería porque el tiempo de dar a luz se había echado ya encima. Después mandó a María que bajara de la cabalgadura y se metiera en una cueva subterránea, donde siempre reinó la oscuridad, sin que nunca entrara un rayo de luz, porque el sol no podía penetrar hasta ahí [...] Finalmente, dio a luz un niño, a quien en el momento de nacer rodearon los ángeles y luego adodaron diciendo: "Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad. Hacía un rato que José se había marchado en busca de comadronas».

pastor de l'escena de l'Anunciació als pastors de la columna de San Giovanni in Sugana. Tanmateix, Francine Saunier identifica aquest personatge *sans doute* com un àngel, per bé que no es detecten els atributs que condueixen a una identificació tan específica: tan sols es visualitzen una còfia i un bastó, que certament semblen més propis de la figura de Sant Josep. A més a més, aquesta figura es dirigeix en direcció contrària al centre d'atenció de l'escena, i de fet es correspon amb el passatge dels apòcrifs que prova l'absència de Sant Josep durant el part, perquè havia anat a buscar a les dues llevadores, Salomé i Zelomi⁴⁶³. La situació d'aquesta figura, en sentit oposat a l'espai en el què es succeeix el moment de la Nativitat, sembla bastant propera a la manera en què es disposa al púlpit de Santa Maria de Pisa⁴⁶⁴.

A continuació, la figura de l'Infant apareix presentada de la mateixa manera que la de Maria, embolcallada amb una capa o mantell amb plecs ondulants, i també en diagonal però en sentit contraposat. Entremig apareixen el bou i l'ase (si bé no es conserva) adorant Jesús, tal i com es relata a l'evangeli del *Pseudo-Mateu*:

«Tertia autem die nativitatis domini egressa est Maria de spelunca, et ingressa est stabulum et posuit puerum in praesepio, et bos et asinus adoraverunt eum»⁴⁶⁵

A la part superior dreta se situa l'estel que és descrit per la mateixa font apòcrifa, *Pseudo-Mateu*:

«Sed et stella ingens a vespere usque ad matutinum splendebat super speluncam, cuius magnitudo numquam visa fuerat ab origine mundi. Et prophetae qui fuerant in Ierusalem dicebant hanc stellam indicare nativitatem Christi, qui restauraret promissionem non solum Israel sed et omnium gentium»⁴⁶⁶

Cal prestar atenció al detall d'un petit cap femení, que gairebé passa desapercbut, i què es situa sota la figura de l'Infant. La identificació d'aquesta figura podria ser la de Salomé, una de les dues Santes Dones que protagonitzen l'escena del Bany de l'Infant. Si s'observa novament el seguiment de l'evangeli del *Pseudo-Mateu*, es pot afirmar que aquest cap respon al de

⁴⁶³ Cfr. SAUNIER, F. (1994), p. 165-175.

⁴⁶⁴ Vid. Capítol VIII.3.1.

⁴⁶⁵ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 14,1. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 80. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 225: «Tres días después de nacer el Señor salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron».

⁴⁶⁶ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 13,7. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 80. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 224: «Pero, además, había una enorme estrella que expandía sus rayos sobre la gruta desde la mañana hasta la tarde, sin que nunca jamás desde el origen del mundo se hubiera vista un astro de magnitud semejante. Los profetas que había en Jerusalén decían que esta estrella era la señal de que había nacido el mesías, que debía dar cumplimiento a la promesa hecha no sólo a Israel, sino a todos los pueblos».

Salomé que després d'haver dubtat de la virginitat de Maria després del part anunciada per Zelomí:

«Audiens hanc vocem alia obstetrix nomine Salome dixit: Quod ego audio non credam nisi forte ipsa probavero. [...] Cumque permisset Maria ut eam palparet, misit manum suam Salome. Et cum misisset et tangeret, statim aruit manus eius [...]. Cumque haec diceret, apparuit iuxta illum iuvenis quidam valde splendidus dicens ei: Accede ad infantem et adora eum et continge de manu tua, et ipse salvabit te, quia ipse est salvator seculi et omnium sperantium in se. Quae confestim ad infantem accessit, et adorans eum tetigit fimbrias pannorum, in quibus infans erat involutus, et statim sanata est manus eius»⁴⁶⁷

Bany de l'Infant ^[LÀM. 130]

L'escena que es presenta a continuació, dins del mateix bloc de marbre, és la del Bany de l'Infant, i respon a una interpretació del passatge de l'evangeli del *Pseudo-Mateu*, de la mateixa manera que s'ha pogut observar a la columna de San Giovanni in Sugana⁴⁶⁸:

«Iam enim dudum Ioseph perrexerat ad quaerendas obstetrices. Qui cum reversus esset ad speluncam, Maria iam infantem genuerat. Et dixit Ioseph ad Mariam: Ego tibi Zelomi et Salomen obstetrices adduxi, quae foris ante speluncam stant et prae splendore nimio huc introire non audent»⁴⁶⁹

Salomé i Zelomí, presentades amb nimbe sostenen el cos de l'Infant que està col·locat dins la pica de forma semicircular. La dona de la dreta aboca l'aigua continguda en un receptacle en forma de petita gerra, mentre que la de l'esquerra es limita a sostenir l'Infant. La figura de Jesús es presenta nua i amb un nimbe. En aquesta ocasió, a més a més i a diferència de la columna de San Giovanni in Sugana, es situa en aquesta mateixa escena la figura de Sant Josep, assegut sobre un seient plegable amb unes potes acabades amb potes o urpes

⁴⁶⁷ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 13, 3-4. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 78-79. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 223:

«La otra comadrona, llamada Salomé, al oír esto, dijo: -No creeré jamás lo que oigo, si yo misma en persona no lo compruebo. [...] Asintió María, y Salomé extendió su mano; pero ésta quedó seca nada más tocar. [...] Dicho que hubo esto, apareció a su lado un joven todo refulgente, que le dijo: -Acércate al niño, adórale y tócale con tu mano. El te curará, pues es el Salvador del mundo y de todos los que en El ponen su confianza. Ella se acercó al Niño con toda presteza, le adoró y tocó los flecos de los pañales en que estaba envuelto. Y al instate quedó curada».

⁴⁶⁸ Vid. Capítol VI.3.2.

⁴⁶⁹ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 16, 2. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 77. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 221-222: «Hacia un rato que José se había marchado en busca de comadronas. Mas, cuando llegó a la cueva, ya había alumbrado María al infante. Y dijo a ésta: -Aquí traigo dos parteras: Zelomi y Salomé. Pero se han quedado a la puerta de la cueva, no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda».

zoomòrfiques de clara reminiscència romana, sosté el llençol que ofereix a les dues Santes Dones.

Epifania ^[LÀM. 131]

A continuació, en el mateix bloc de marbre, es pot observar l'escena de l'Epifania, que d'acord amb la presència d'alguns detalls puntuals sembla relacionar-se amb la continuació de l'evangeli del *Pseudo-Mateu*:

«Euntibus autem magis in via apparuit eis stella, et quasi quae ducatum praesteret illis ita antecedebat eos, quousque pervenirent ubi puer erat. Videntes autem stellam magi gavisii sunt gaudio magno, et ingressi domum invenerunt infantem iesum sedentem in sinu matris. Tunc aperuerunt thesauros suos, et ingentibus muneribus muneraverunt Mariam et Ioseph. Ipsi autem infanti obtulerunt singuli singulos aureos. Post haec unus obtulit aurum, alius thus, alius vero myrram»⁴⁷⁰

El punt d'atenció principal són les figures de Maria i l'Infant Jesús, assentat sobre la falda de la mare, i tots dos es col·loquen sobre un tron que es configura d'acord amb un esquema arquitectònic peculiar de dues arcades amb arquivoltes en degradació i amb capitells d'ornamentació vegetal. Darrera del tron una figura femenina "vetlla" a Maria i l'Infant, mentre que a la part superior s'hi endevina l'estel dels Mags. El grup dels tres Mags, juntament amb els seus animals, es presenten en sentit contrari al grup format per les tres figures que s'acaben de descriure, avançant vers Maria i l'Infant. Aquesta comitiva es compon en realitat de quatre figures masculines amb barret frigi, i mentre tres d'elles s'han d'identificar de manera pertinent amb els tres Mags, la quarta, una altra figura masculina que es troba enmig del grup, pot associar-se, d'acord amb l'evangeli del *Pseudo-Mateu*, amb la de Sant Josep. D'acord amb el passatge que s'ha citat més amunt Josep i Maria reben de mans dels Mags una sèrie de regals, abans de procedir a l'adoració de l'Infant Jesús. Altrament en el detall de les ofrenes que cadascun dels Mags porta a les seves mans, s'hi distingeix uns objectes rodons que segurament, i en relació amb aquest mateix text apòcrif, són les monedes d'or que cadascun dels Mags ofereix a l'Infant. Els tres animals, que són cavalls, es col·loquen tots junts en un grup separat darrera de la comitiva dels Mags.

⁴⁷⁰ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 16,2. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 83. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 229: «Y, mientras avanzaban en el camino, se les apareció la estrella de nuevo e iba delante de ellos, sirviéndoles de guía hasta que llegaron por fin al lugar donde se encontraba el Niño. Al ver la estrella, los Magos se llenaron de gozo. Después entraron en la casa y encontraron al Niño sentado en el regazo de su madre. Entonces abrieron sus cofres y donaron a José y María cuantiosos regalos. A continuación fué cada uno ofreciendo al Niño una moneda de oro. Y, finalmente, el primero le presentó una ofrenda de oro; el segundo, una de incienso, y el tercero una de mirra».

Fugida a Egipte ^[LÀM. 132]

Al darrer dels blocs de marbre que formen part d'aquest fris, el desenvolupament de la narració s'inicia amb l'escena de la Fugida a Egipte, d'acord amb el passatge de l'evangeli del *Pseudo-Mateu*:

«Videns autem Herodes rex quod illus esset a magis, inflammatum est cor eius, et misit per omnes vias volens capere eos et interficere. Quos cum penitus invenire non potuisset, misit in Bethleem et occideit omnes infantes a bimatu et infra, secundum tempus quod exquisierat a magis. Ante unum vero diem quam hoc fieret, admonitus est Ioseph in somnis ab angeli domini qui dixit illi: Tolle Mariam et infantem, et per viam eremi perge in Egyptum. Ioseph vero secundum angeli dictum ivit»⁴⁷¹

Aquest moment és presidit per les figures centrals de Maria i l'Infant Jesús assegut sobre la seva falda, situats de manera frontal sobre el llom de l'ase que condueix Sant Josep. A més, apareixen dues figures femenines dempeus, a banda i banda de l'animal, i la que es situa a la dreta porta un petit plat a la mà esquerra i un objecte similar a un bastó o pinça a la dreta.

Descans durant la fugida a Egipte ^[LÀM. 132]

L'escena final d'aquest cicle historiat situada a l'extrem esquerre d'aquest darrer bloc ha estat identificada com una escena de descans durant el passatge de la Fugida a Egipte. En aquest sentit, es pot posar en relació amb una de les dues escenes de repòs que apareixen a l'evangeli del *Pseudo-Mateu*, si bé sembla més adient identificar-la amb la primera:

«Cumque pervenissent d speluncam quandam et in ea requiescere vellent, descendit Maria de iumento, et sedens habebat Iesum in gremio suo. Erant autem cum Ioseph tres pueri et cum Maria quaedam puella iter agentes [...] Factum est autem die tertia profestionis suae ut Maria nimio solis ardore fatigaretur in eremo, et videns arborem pamae dixit Ioseph: Quiescam paululum sub umbra eius»⁴⁷²

⁴⁷¹ *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 17, 1-2. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 84. Traducció: SANTOS OTERO, A. (1956), p. 229-230:

«Al caer Herodes en la cuenta de que había sido burlado por los Magos, montó en cólera y envió sus sicarios por todos los caminos con intención de darles alcance y matarlos. Mas, no pudiendo dar con ellos, ordenó la matanza de todos los niños betlemitas de dos años para abajo, conforme al tiempo que había averiguado por los Magos. Pero, unos días antes de que esto se llevara a efecto, recibió José durante el sueño un aviso del ángel del Señor, cifrado con estos términos: -Toma a María y al Niño y vete camino del desierto con dirección a Egipto. José, siguiendo la indicación del ángel, emprendió el viaje».

⁴⁷² *Pseudo-Matthaei Evangelium*, 18-20. TISCHENDORF, K. (1866b), p. 85 i 87. Traducció: PUIG, A. (1990b), p. 209 i 210: «En arribar prop d'una cova, van tenir ganes de descansar-hi. Maria baixà de l'ase i s'assegué amb el nen a la falda. Feien el viatge amb Josep tres nois, i amb Maria una noia. [...] Vet aquí que al cap de tres dies de viatge, Maria estava fatigada per la xardor del sol del desert. Veient una palmera, diu a Josep: -Descansaré una mica a la seva sombra».

El què sí es pot matisar és que efectivament durant la fugida a Egipte Josep i Maria anaven acompanyats per altres persones, què segons la citada font eren tres homes, què acompanyaven Josep i una dona a Maria; tanmateix en aquesta representació hi apareixen un home i dues dones.

Ornamentació dels permòdols ^[LÀM. 133-134]

Finalment s'han de descriure els set permòdols que se situen a la part inferior d'aquest fris. En primer lloc, cal observar que la composició de l'estructura física del permòdol segueix el mateix model d'aquells que s'han descrit en l'exterior del absis principal de l'església de l'abadia de Sant Papol, fet que demostra la presència d'un referent comú: presenten a la cara lateral una ornamentació configurada per motius en espiral. Cadascun d'ells mostra a la cara frontal un seguit de motius vegetals i antropomòrfics figurats, d'esquerra a dreta: una pinya, un cap masculí amb barba i bigotis amb una marca al front (petit motiu floral), un fruit vegetal esfèric, un cap femení amb un tocat que repeteix el mateix model de les figures femenines del fris esculpit, un altre cap masculí amb barba i bigotis, mentre que el darrer sembla haver perdut o no haver disposat mai d'un motiu, perquè es conserva buit. Cal assenyalar que el motiu floral tan peculiar que apareix en el front de la figura masculina, és un detall que també apareix en algunes de les figures dels relleus historiatos del púlpit de Santa Maria de Pisa, del Mestre Guilielmus, i igualment en algunes figures del frontal de la font baptismal de Calci, a prop de Pisa⁴⁷³.

Disposició

La disposició de les escenes s'articula d'acord amb el model d'un fris continu què s'inaugura a l'extrem dret del fris. D'aquesta manera, l'ordre de lectura de la narració que es presenta a l'espectador es desenvolupa de dreta a esquerra, de la mateixa manera que s'ha pogut determinar en altres obres d'aquest corpus que ja s'han analitzat, i que confereix, sens dubte, un tret distintiu molt particular a l'ordre historiat de la narració del Mestre del timpà de Cabestany, que definitivament no sembla ser fruit de la casualitat o d'una elecció arbitrària. En aquest sentit, en el proper capítol, es tractarà la rellevància que varen tenir alguns sarcòfags romans que presenten igualment aquesta ordenació de la narració continuada de les escenes⁴⁷⁴.

Entre les diferents escenes no s'observen elements de separació, fet que emfasitza encara més la voluntat d'una narració continua, si bé cadascuna d'elles queda molt ben acotada a partir de

⁴⁷³ Vid. Capítol VIII.3.1 i VIII.3.5.

⁴⁷⁴ Vid. Capítol VII.3.4.

l'agrupació compacta de les figures que en formen part. A més a més, cal notar que de manera recurrent són les direccions contraposades dels diferents grups de figures els que estableixen la distinció de les escenes o episodis historiat. Aquesta ordenació dels grups és un altre dels elements que s'estableix en relació directa amb els models dels sarcòfags romans, de manera particular amb els primers testimonis cristians amb narració historiada⁴⁷⁵. D'altra banda, l'adequació de les escenes al suport d'un fris d'alçada bastant reduïda es resol amb una compensació de les proporcions de les figures bastant adequada, que ocupen tota l'alçada vertical disponible.

És clar que aquesta obra estableix un nou format o tipologia dins l'obra del taller del Mestre del timpà de Cabestany, i de fet és l'única ocasió en la que es presenta la composició d'un fris arquitectònic historiat. Tal i com ja ha assenyalat bona part de la historiografia, aquesta tipologia resulta certament rara, i fins i tot inusual, en l'ornamentació de les portades del segle XII de l'àrea del Rosselló i també del Llenguadoc. Tal i com varen notar en el seu moment Léon Pressouyre i també Marcel Durliat, assenyalant certes concomitàncies entre aquesta obra i els testimonis de la catedral de Volterra i la llinda de SS. Ippolito i Cassiano a Settimo (a prop de Pisa), la tradició dels frisos historiat es desenvolupa amb una intensitat molt notòria durant la segona meitat del segle XII entre els diferents tallers actius a la Toscana occidental. Segurament a partir de l'experiència del Mestre Guilielmus, al capdavant de la fàbrica de Santa Maria de Pisa, però en concret a partir de l'obra del primer púlpit d'aquesta catedral, es produeix en aquest context un desenvolupament molt particular de la composició d'escenes historiad organitzades en fris continu, algunes de les quals troben la seva materialització final en el suport físic del fris ornamental d'una portada. Aquesta tradició es comença a gestar sobretot en la producció dels diferents obradors que es relacionen amb l'òrbita de Guilielmus entre les dècades de 1169 i 1170, però sobretot amb el Mestre Biduino actiu a l'àrea compresa entre Pisa i Lucca, aproximadament a partir de 1180. I en aquest mateix context, encara es pot citar la llinda d'autoria anònima procedent del monestir de San Silvestre a Pisa, conservada actualment al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, en la que es desenvolupa la història de San Silvestre d'acord amb una composició de fris historiat de doble registre⁴⁷⁶.

Estil/Tècnica

Pel que fa referència a l'estil i la tècnica que caracteritzen aquesta obra s'ha d'indicar les estretes relacions que es poden establir entre aquest fris i la columna de San Giovanni in

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Vid. Capítol VIII.3.6.

Sugana, per una banda, i amb els dos capitells historiatos de l'exterior del absis de l'església de Sant Papol, per una altra.

Rostres: Els rostres de la major part dels personatges presenten una volum triangular i estan disposats —a excepció d'algunes figures presentades de manera frontal i en baix relleu— en posició de perfil i tres quarts ^[LÀM. 135].

Ulls: Els ulls de les figures tant humanes com animals presenten una morfologia ametllada amb glòbul ocular destacat i rematat a banda i banda per dos cops de trepant als lacrimals. Tanmateix, en aquesta ocasió cal observar, a més a més, una variant que només apareix però en alguns personatges, i és la de la inclusió en la part central del glòbul ocular d'un cop de trepant. Aquest recurs que normalment es destina a l'aplicació d'incrustacions d'altres materials per a destacar la presència de l'ull (en escultura, però sobretot en orfebreria), es nota en aquesta ocasió com a un recurs plàstic addicional per emfasitzar la potència i el significat de l'òrgan de la vista, alhora que la seva morfologia. Cal notar que algunes de les figures dels permòdols encara conserven les incrustacions de plom en la part central del globus. En aquest punt es pot assenyalar que aquesta és la mateixa solució que s'ha pogut observar en els rostres dels diversos fragments atribuïts a la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes, i anteriorment a alguns rostres de les dovelles de la portada de Santa Maria de Lagrassa. D'altra banda, la major part de les figures humanes d'aquest fris mostren un arc ocular molt pronunciat, que ressalta la zona de les parpelles i les celles.

Boques: Les boques de les figures humanes, masculines i femenines, estan configurades per una línia subtil, rematada a banda i banda per un cop de trepant.

Nassos: No presenten un volum massa destacat però continuen incorporant dos cops de trepant en la zona dels narius.

Pentinats: Els pentinats de les figures masculines presenten un tallat de cabell curt amb els flocs delimitats mitjançant el treball del cisell, i no s'hi observa l'ús del trepant. En canvi, a la major part de les barbes s'aprecia un ús manifest dels cops de trepant com a recurs per delimitar els diferents flocs. El model és deutor dels pentinats que mostren les figures masculines del timpà de Santa Maria de Cabestany.

Mans: Les mans de la major part de les figures humanes presenten unes dimensions bastant adequades al cànon del cos. Només és en determinades ocasions, i en aquest sentit cal destacar la figura de Maria en l'escena de la Nativitat ^[LÀM. 129], o la figura de Sant Josep en

l'escena del Bany de l'Infant, o bé la de la dona que acompanya a Maria en l'escena de l'Epifania, que ofereixen unes dimensions notablement superiors. La tria d'aquests personatges podria obeir, potser, a una determinada actitud d'admiració o esbalaïment davant l'escena que presencien, especialment la figura de Maria en el moment de la Nativitat. La major part de les mans presenten l'aplicació de cops de trepant en l'espai intermedi entre els dits, característica que es mostra perfectament en relació amb la tècnica del Mestre del timpà de Cabestany.

Peus: La disposició dels peus segueix en la major part de les figures la direccionalitat en que es presenta cadascuna d'elles, i només en alguna ocasió es pot constatar la disposició característica en diagonal oberta vers l'exterior, bé que és en un número molt reduït de figures. De la mateixa manera que s'ha descrit a les mans, la major part dels peus presenten uns cops de trepant molt precisos en l'espai de separació dels dits: potser en aquest fris és una de les ocasions en què aquest recurs és aplicat a la zona dels peus amb una major intensitat

[LÀM. 136]

Vestits: En quant al tractament dels vestits i els plecs la major part de les figures presenten unes ondulacions transversals molt acusades, configurades a partir d'unes incisions notablement profundes ^[LÀM. 136-137]. El model es mostra en relació amb el que s'ha descrit com a característic del timpà de Santa Maria de Cabestany i, successivament, a les altres obres associades a aquest corpus. Ara bé, s'han de matisar diferents nivells de resolució visibles en les diferents qualitats o acabats tècnics, que bàsicament es poden distingir per les incisions del trepant en la resolució de les ondulacions de les robes i de l'aplicació dels cops de trepant en els extrems dels plecs. Aquests són especialment acusats a les figures de les dues dones de l'escena del Bany de l'Infant, a la figura de l'Infant en la Nativitat, mentre que a la resta de grups apareixen de manera més tènue, mentre que a les altres ni tan sols s'hi arriba a apreciar. Aquest detall fa pensar en que puguin ser més d'un els artífexs que treballen en la realització d'aquesta obra, diferenciant, per tant, la convergència de diferents "mans" o deixebles. Per exemple, és molt substancial la diferència que es pot observar entre el tractament dels plecs de la capa de les figures de l'Infant i Maria en l'escena de la Nativitat: mentre les robes del primer es relacionen d'una manera molt contundent les particularitats tècniques més característiques del Mestre del timpà de Cabestany, les de Maria presenten unes ondulacions, amb absència de trepant, que són més properes a les que presenta la figura homòloga de la columna de San Giovanni in Sugana.

Pel que fa referència als diferents tipus de vestits, cal destacar-ne alguns que per la seva singularitat destaquen del model comú que s'estableix tant per homes com per dones. En concret el de la figura masculina situada més a la dreta de l'escena de descans, que presenta una capa cordada amb una sivella a l'espatlla esquerra, i que recorda en certa manera els models de la moda romana, que s'han descrit en el cas del capitell de Sant'Antimo i també en la columna de San Giovanni in Sugana, ambdues obres italianes atribuïdes al Mestre del timpà de Cabestany. D'altra banda, les vestidures de les figures dels tres Mags, amb vestit curt i sandàlies lligades fins a l'alçada dels genolls, es poden relacionar amb els models dels soldats romans que es troben en el sepulcre de Sant Hilari d'Aude, que de la mateixa manera es poden relacionar amb la indumentària present a l'escultura romana del segle III⁴⁷⁷.

Tocats femenins: La major part de les figures femenines mostren un mateix tipus de tocat que embolcalla la major part del seu cap, deixant només visible la part frontal del rostre. És el mateix model que es presenta en les figures de Maria de les diverses escenes del timpà de Santa Maria de Cabestany ^[LÀM. 135]. Tanmateix, aquí només són les figures de Maria que presenten l'afegit d'un discret motiu ornamental de perlejat a la part superior. En general el tractament estilístic i tècnic d'aquestes parts es mostra deutor del model primer, però amb una resolució clarament diferent, i menys reeixida.

Barrets frigs: Cal destacar també la presència d'un model de barret frigi ^[LÀM. 135], què és el que duen la figures dels tres Mags, i també la de Sant Josep, en l'escena de l'Epifania, i què apareix amb el detall d'unes ovals, les mateixes que es troben en la decoració de la Santa Cinta del timpà de Santa Maria de Cabestany, en el vestit de la figura del cos de Sant Pere de Sant Pere de Rodes, i també a les vores del vestit de la figura del profeta Daniel al capitell de la Segona Condemna de Sant Papol. Aquest mateix detall també es manifesta en aquest mateix fris en la màniga del vestit o capa de Maria de l'escena de la Nativitat. Pel que fa referència al barret frigi sembla que el model més immediat és el de la les figures dels tres Mags que apareixen en alguns sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV, essent una de les referències més immediates el sarcòfag anomenat de la Trinité conservat al Musée de l'Arles et de la Provence Antiques⁴⁷⁸.

Ornamentació vegetal: Al lateral dret del fris apareix una ornamentació de tipus vegetal, que es relaciona amb el model de palmeta coneguda com a tolosana ^[LÀM. 128]. El tipus de fulla és molt semblant a la que apareix al lateral esquerra del sarcòfag de Sant Serní, en la decoració

⁴⁷⁷ Vid. Capítol VII.3.5.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

del sepulcre, i també es pot relacionar amb determinats models que es presenten en la decoració ornamental de l'interior de l'església de Santa Maria de Rius Menerbés.

Mobiliari: Encara es pot afegir un altre element, que de manera significativa assenyala la vinculació d'aquest fris historiat amb la tradició d'escultura desenvolupada a la Toscana occidental durant la segona meitat del segle XII, a propòsit d'un motiu iconogràfic, que rarament troba altres paral·lels en l'escultura contemporània del Rosselló o Llenguadoc. Es tracta del seient o tron sobre el que es presenta a Maria i l'Infant Jesús en l'escena de l'Epifania, configurat segons una disposició arquitectònica de dos arcs de mig punt amb capitells esculpits i columnes ^[LÀM. 137]. En tots els exemples anteriorment citats a propòsit de les composicions historiades toscanes desenvolupades en un fris historiat, des del púlpit de Santa Maria de Pisa del Mestre Guilielmus, al púlpit de la catedral de Volterra, a la llinda de San Silvestro de Pisa o llindes de Biduinus a San Salvatore in Mustiola a Lucca es poden trobar aquesta mateixa tipologia, amb algunes variants, que sens dubte s'ha d'establir en relació amb aquesta que apareix a El Voló.

Declamació

Els elements de declamació que es poden assenyalar en aquesta obra són el cànon exagerat de les mans d'alguns personatges, d'un volum notable i amb uns dits molt allargats.

Material

D'acord amb els estudis publicats el material utilitzat en la realització d'aquest fris és marbre blanc de Céret. Per tant es tracta, novament, d'un material d'origen local que al mateix temps indica que gairebé amb tota seguretat l'obra va ser realitzada *in situ*.

Fonts textuals

- *Pseudo-Matthaei Evangelium*

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)
- Composicions del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165)
- Llinda de San Silvestro a Pisa (ca. 1150-1200)

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	<i>Santa Maria de Volono</i> - Comtat del Rosselló
DIÒCESI	Elna
ESTABLIMENT	Església parroquial
PERSONATGES RELACIONATS	Senyors de Montesquiú
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Escultura arquitectònica
COMITENT	Desconegut

FORTUNA CRÍTICA	Josep Gudiol, 1944
ANÀLISI	
Composició	Infància de Jesús: Anunciació als pastors - Nativitat - Bany de l'Infant - Epifania - Fugida a Egipte - Descans durant la fugida a Egipte
Disposició	Fris continu (lectura de dreta a esquerra)
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans del darrer quart del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització destacada del trepant • Combinació de l'alt i el baix relleu • Efectes de clarobscur
Declamació	<ul style="list-style-type: none"> • Mans de dimensions desproporcionades
MATERIAL	<ul style="list-style-type: none"> • Marbre blanc de Ceret
FONTS	
Fonts textuais	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vulgata</i>: Evangelium secundum Lucam (NT) • <i>Pseudo-Matthaei Evangelium</i>
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350) • Sarcòfags romans cristians (ca. 350-400) • Composicions historiades del Mestre Guilielmus (ca. 1158/1159-1165) • Llinda de San Silvestre a Pisa (ca. 1150-1200)

VI.10 Escultura arquitectònica de Santa María de Errondo

VI.10.2.1 Timpà de les Tres temptacions de Jesús al desert

VI.10.2.2 Llinda amb Crismó sostingut per àngels

Autor: Taller del Mestre del timpà de Cabestany

Cronologia: ca. 1180-1200

Material: Pedra calcària

Mesures: Diverses (especificades a cada obra)

Procedència: Santa María de Errondo

Localització: Nova York. The Metropolitan Museum of Art

VI.10.1 Santa María de Errondo

Malgrat que el timpà de les Tres Temptacions de Jesús al desert, juntament amb la llinda amb la representació d'un Crismó sostingut per Àngels procedent de Santa María de Errondo, hagin quedat relegades durant les darreres dècades a un segon pla i enteses com a obra del "cercle" o seguidors del taller del Mestre de Cabestany⁴⁷⁹, no s'ha d'oblidar que va ser a partir del descobriment d'aquestes dues obres, en particular del timpà, que Josep Gudiol va poder establir l'any 1944 el primer corpus d'obra del Mestre de Cabestany⁴⁸⁰.

Pel que respecta el timpà, no s'ha pogut determinar amb certesa la seva procedència original. Va ser localitzat per Josep Gudiol l'any 1941, segurament a l'antiquari James Montllor Inc. de Nova York, juntament amb la llinda procedent de l'església de Santa María de Errondo, a prop de la població de Unciti (Navarra); és només d'aquesta manera, que en un principi es va establir la seva procedència. L'any 1942 aquest timpà va ser venut pel citat antiquari a Joseph Brummer, que al seu torn el va subhastar l'any 1949. Amb posterioritat, es sap que la seva propietat va recaure en mans de Paula de Koenigsberg l'any 1951, fins que finalment l'any 1965 va ser adquirit pel The Metropolitan Museum of Art, on actualment forma part de l'exposició permanent de The Cloisters, juntament amb la llinda⁴⁸¹.

Alguns estudis realitzats durant la dècada de 1980 varen reforçar de manera fefaent la possibilitat que la procedència de totes dues peces fos la mateixa. En primer lloc, les anàlisis de les pedres calcàries d'una i altra obra, que s'havien considerat a nivell de simple observació com a diferents, varen determinar que la formació de totes dues pedres calcàries és molt similar, i què és molt probable que procedeixin d'una mateixa pedrera⁴⁸². A més a més, David Simon aporta el testimoni d'un veí de Unciti, el senyor Antonio Linto, que relata com l'any 1934 va ajudar a aixecar la pedra d'un timpà col·locat a terra al mateix lloc on la llinda estava encastada al mur: «In July of 1981, I met D. Antonio Linto in Unciti and he related how in 1934 he helped unearth the tympanum from the floor of the same mill in whose walls the lintel was embedded. It is not impossible that the different colors of the stone resulted from the fact that, at one point in their history, one was placed on the exterior wall of a building and the other was used in the ground as flooring»⁴⁸³. Els arguments que dissociaven, per tant, la pertinència d'aquestes dues peces a un mateix conjunt, en funció de la diferència dels

⁴⁷⁹ MALLET, G. (2000c), p. 165-169.

⁴⁸⁰ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 3-8; *Art Bulletin* (1944), p. 253; *Classical and Medieval Stone Sculptures* (1949), p. 122-123.

⁴⁸¹ KUPFER, V. (1977), p. 22.

⁴⁸² MEYERS, P. i VAN ZELST, L. (1977), p. 203-204; SIMON, D. (1984), p. 153-154.

⁴⁸³ SIMON, D. (1984), p. 154.

materials i també en la de les mesures de l'amplada de les peces semblen perdre força arran d'aquestes consideracions⁴⁸⁴.

Per la seva banda la procedència de la llinda queda assegurada a partir d'unes fotografies realitzades a començament del segle XX i publicades per José Uranga l'any 1942, en que apareix encastada als murs de l'església de Santa María de Errondo⁴⁸⁵. Quan encara es conservava en la seva ubicació original, aquesta llinda va ser descrita *in situ*, amb anterioritat a la seva "emigració" al comerç d'antiguitats dels Estats Units, per Fernando de Mendoza⁴⁸⁶. Segons el testimoni presencial que cita David Simon la llinda hauria estat sostreta d'Errondo vers l'any 1934⁴⁸⁷, moment en que d'acord amb el mateix testimoni, també es localitzava en aquest mateix emplaçament un timpà. No obstant això, la major part d'historiadors, i malgrat l'estudi publicat per David Simon, encara coincideixen en la dificultat d'associar aquestes dues obres a una mateixa estructura arquitectònica, principalment per la diferència en les dimensions d'amplària de cadascuna d'elles⁴⁸⁸.

Tanmateix en aquesta ocasió aquestes dues obres es presenten de manera conjunta, atès que a partir de les referències documentals anteriorment citades, a més a més de l'establiment de interrelacions en l'estil i l'execució de l'escultura, es pot afirmar que realment pertanyen sinó a una mateixa estructura, sí probablement a un mateix edifici, o en tot cas a la mateixa execució del taller del Mestre del timpà de Cabestany.

Sobre l'antiga església parroquial de Santa María de Errondo no es compta amb cap estudi ni dades documentals, al mateix temps que no es conserva actualment res de la seva estructura arquitectònica, que l'any 1924 era ja considerada dins l'article de Mendoza amb els termes de "Ruínas de Errondo" ^[LÀM. 138].

No obstant, es poden apuntar certes qüestions que dins el marc històric més general poden vertebrar una explicació plausible a l'aparició d'aquest taller en aquesta geografia. En aquest sentit sembla que Ramon de Rocabertí, arquebisbe de Tarragona entre 1199 i 1215, pogués tenir algun punt de relació amb l'eventual desplaçament d'aquest taller: és membre del llinatge dels Rocabertí, probablement fill del vescomte de Peralada Dalmau IV successor de Jofre I (1128-1166), què obté el patronatge del monestir de Sant Pere de Rodes l'any 1163 i per tant és normal considerar que pogués accedir al coneixement de l'obra desenvolupada al

⁴⁸⁴ Cfr. MALLET, G. (2000c), p. 166-167.

⁴⁸⁵ URANGA, J. E. (1942), p. 253.

⁴⁸⁶ MENDOZA, F. (1924), p. 85 i ss.

⁴⁸⁷ SIMON, D. (1984), p. 154.

⁴⁸⁸ Cfr. KUPFER, V. (1977), p. 21; MALLET, G. (2000c), p. 165-166; OCÓN ALONSO, D. (2008), p. 356-357.

monestir. Entre altres dades a destacar del bisbat de Ramon de Rocabertí –és un dels principals promotors de l’obra del claustre de la catedral de Tarragona– sembla pertinent puntualitzar la seva particular presència a Navarra sobretot a partir de la consagració de l’altar major de Santa Maria de Tudela l’any 1204 i de les indulgències concedides per les donacions a l’obra del monestir de Santa Maria la Real d’Irache que es coneixen a partir de diferents documents datats entre 1211 i 1212.

VI.10.2.1 Timpà de les Tres Temptacions de Jesús al desert**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Pedra calcària**Mesures:** 79 x 160 cm**Procedència:** Procedent de Santa María de Errondo**Localització:** Nova York. The Metropolitan Museum of Art
(Coll. 65.122.1)**Fortuna crítica**

Aquest timpà, juntament amb la llinda procedent de l'església parroquial de Santa María d'Errondo, formen part del primer grup d'obres que fan possible el "naixement" de la denominació del Mestre de Cabestany, i per tant haurien de situar-se en la base de la definició de les constants que conformen la gènesis d'aquest taller d'escultura. Així Josep Gudiol l'any 1944 defineix les vicissituds del Mestre de Cabestany quan localitza aquesta obra en un antiquari de Nova York i l'associa al timpà conservat a Santa Maria de Cabestany⁴⁸⁹. No obstant, els darrers estudis oscil·len entre la consideració d'aquesta obra dins la producció del taller del Mestre de Cabestany o dins un taller divers que podria haver participat de la seva mateixa formació⁴⁹⁰.

Composició

El programa historiat d'aquest timpà presenta una seqüència narrativa del cicle de les Tres Temptacions de Jesús al desert i del passatge immediatament posterior, el Ministeri del Àngels [LÀM. 139]. En aquest cas l'ordre de la lectura que pren una disposició lineal, a la manera d'un fris continu, s'inicia des de la part dreta del timpà vers l'esquerra, des del punt de vista de l'espectador.

Les Tres Temptacions de Jesús al desert [LÀM. 140]

Aquesta escena, que ocupa gairebé dos terços de la superfície disponible del timpà, s'articula en la repetició d'una composició pràcticament idèntica per a la presentació de les escenes de les tres temptacions, i per tant les tres figures de Jesús i del Diable apareixen repetides en la mateixa composició un total de tres vegades. Només al primer grup, el què se situa més a la

⁴⁸⁹ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 3-8.

⁴⁹⁰ Cfr. MALLET, G. (2000c), p. 165-169; MILONE, A. (2008a), p. 181-182; OCÓN ALONSO, D. (2008), p. 356-357.

dreta, es poden diferenciar els elements distintius de la primera de les temptacions, tal i com es manifesta a l'evangeli de Sant Mateu (i també al de Sant Lluç, 4, 1-13):

«Tunc Iesus ductus est in desertum ab Spiritu ut temptaretur a diabolo et cum ieiunasset quadraginta diebus et quadraginta noctibus postea esuriit et accedens temptator dixit ei si Filius Dei es dic ut lapides isti panes fiant qui respondens dixit scriptum est non in pane solo vivet homo sed in omni verbo quod procedit de ore Dei tunc adsumit eum diabolus in sanctam civitatem et statuit eum supra pinnaculum templi et dixit ei si Filius Dei es mitte te deorsum scriptum est enim quia angelis suis mandabit de te et in manibus tollent te ne forte offendas ad lapidem pedem tuum ait illi Iesus rursum scriptum est non temptabis Dominum Deum tuum iterum adsumit eum diabolus in montem excelsum valde et ostendit ei omnia regna mundi et gloriam eorum et dixit illi haec tibi omnia dabo si cadens adoraveris me tunc dicit ei Iesus vade Satanas scriptum est Dominum Deum tuum adorabis et illi soli servies tunc reliquit eum diabolus et ecce angeli accesserunt et ministrabant ei»⁴⁹¹

En els altres dos grups no existeixen elements que identifiquin les particularitats de la segona i tercera temptació, quan el Dimoni convida a Jesús a abocar-se daltabaix d'una paret del Temple, i finalment quan l'impel·leix a adorar-lo al cim d'una muntanya. Tal i com assenyala Vasanti Kupfer aquesta composició presenta la combinació d'un cicle narratiu desenvolupat i d'un cicle abreujat, i en aquest sentit es pot parlar d'*unicum* en relació a la resta de composicions que es coneixen de l'escultura del segle XII, i també de la il·luminació de manuscrits⁴⁹².

A la composició d'aquestes tres escenes correlatives s'ha de destacar una particularitat iconogràfica que es pot considerar com a una lectura al·legòrica implícita. Es tracta de l'animal identificat amb un lleó que en totes tres escenes es situa sota els peus de Jesús. L'aparició d'aquest animal sota els peus de Jesús s'ha establert en relació amb una representació al·legòrica de la interpretació del Salm 90:

⁴⁹¹ *Vulgata*, Mt. 4, 1-11.

Traducció: «Aleshores l'Esperit va conduir Jesús al desert perquè el diable el temptés. Jesús dejunà quaranta dies i quaranta nits, i al final tenia fam. 3 El temptador se li acostà i li digué: -Si ets Fill de Déu, digues que aquestes pedres es tornin pans. Però ell li va respondre: -L'Escriptura diu: L'home no viu només de pa; viu de tota paraula que surt de la boca de Déu. Llavors el diable se l'enduu a la ciutat santa, el posa dalt de tot del temple i li diu: -Si ets Fill de Déu, tira't daltabaix. Diu l'Escriptura: Donarà ordre als seus àngels, i et duran a les palmes de les mans perquè els teus peus no ensopeguin amb les pedres. Jesús li contestà: -També diu l'Escriptura: No temptis el Senyor, el teu Déu. Després el diable se l'enduu dalt d'una muntanya molt alta, li mostra tots els reialmes del món i la seva glòria i li diu: -Et donaré tot això si et prosternes i m'adores. Li diu Jesús: -Vés-te'n, Satanàs! Diu l'Escriptura: Adora el Senyor, el teu Déu, dóna culte a ell tot sol. Llavors el diable el va deixar, i vingueren uns àngels i el servien».

⁴⁹² KUPFER, V. (1977), p. 23-27.

«Super aspidem et basiliscum ambulabis. Et conculcabis leonem et draconem»⁴⁹³

La lectura dels salms sembla prendre una especial importància durant el segle XII, principalment a partir de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí⁴⁹⁴ que fa aquesta adaptació concreta d'aquest Salm:

«Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Quis sit serpens, nostis: quomodo super illum calcet Ecclesia, quae non vincitur, quia cavet astutias ipsius. Quemadmodum autem sit leo et draco, puto et hoc nosse Charitatem vestram. Leo aperte saevit; draco occulte insidiatur: utramque vim et potestatem habet diabolus. Quando martyres occidebantur, leo erat saeviens: quando haeretici insidiantur, draco est subrepens. Vicisti leonem, vince et draconem: non te fregit leo, non te decipiat draco. Probemus quia leo erat, quando aperte saeviebat. Exhortans martyres Petrus ait: Nescitis quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret? [...] Quid autem Ecclesia? Super aspidem et basiliscum ambulabis. Rex est serpentium basiliscus, sicut diabolus rex est daemoniorum. Et conculcabis leonem et draconem»⁴⁹⁵

Així, i d'una manera anàloga a com s'ha observat sobretot a la composició del timpà de Santa Maria de Cabestany, la lectura amb clau al·legòrica d'aquesta composició es pot traduir en la victòria de Jesús sobre les forces del Mal, sobre el Diable. A més a més, al segon sermó d'aquesta mateixa *enarratio* Sant Agustí fa referència directa a l'episodi de les Tres temptacions de Jesús al desert:

«Psalmus iste est de quo Dominum nostrum Jesum Christum diabolus tentare ausus est. Audiamus ergo, ut possimus instructi resistere tentatori, non praesumentes in nobis, sed in ipso qui prior tentatus est, ne nos in tentatione vinceremur. Illi enim tentatio non erat necessaria: tentatio Christi, nostra doctrina est. Si autem

⁴⁹³ *Vulgata*, Salm 90.

Traducció: «Va caminar sobre l'àspid i el basilisc. I va trepitjar el lleó i el drac».

⁴⁹⁴ KUPFER, V. (1977), p. 28.

⁴⁹⁵ MIGNE, J. P. (1844), col. 1168. Traducció: MARTÍN PÉREZ, B. (1966), p. 387-388:

«Caminarás sobre el áspid y el basilisco y pisotearás al león y al dragón. Sabéis quién es la serpiente y cómo la pisotea la Iglesia al no ser vencida por ella, ya que se guarda de todas sus astucias. Creo que también conoce vuestra caridad cómo es el león y el dragón. El león se ensaña a las claras, el dragón insidia ocultamente. El diablo posee el poder y la fuerza de ambos. Cundo los mártires eran matados, aparecía el león furioso; cuando los herejes incidían, aparece el león solapado. Venciste al león; vence también al dragón. No te doblegó el león, no te engañe el dragón. Probemos que el demonio era león cuando se ensañaba a las claras. San Pedro, exhortando a los mártires, dice: ¿No sabéis que vuestro enemigo el diablo da vueltas a vuestro alrededor, como león rugiente, buscando a quién devorar? [...] Pero ¿qué hace la iglesia? Caminará sobre el áspid y el basilisco. El basilisco es el rey de las serpientes, como el diablo es el rey de los demonios. Y pisotearás al león y al dragón».

attendamus quid responderit diabolo, ut hoc et nos respondeamus, quando similiter tentat; intramus per januam, sicut audistis lectionem Evangelii»⁴⁹⁶.

Ministeri dels àngels ^[LÀM. 141]

A l'extrem esquerre del timpà es presenta una altra escena que s'estableix en correlació amb el cicle narratiu de les Tres temptacions de Jesús. Malgrat que ha estat identificada en alguna ocasió com la Multiplicació dels pans i els peixos⁴⁹⁷ existeixen certs elements en la composició que aconsellen la lectura de l'escena del Ministeri dels àngels, que dins l'ordre cronològic de la narració esdevé precisament a continuació de l'episodi de les Tres temptacions de Jesús al desert⁴⁹⁸. D'aquesta manera, aquesta escena es situa en correlació amb el passatge de l'evangeli de Sant Mateu:

«Tunc reliquit eum diabolus et ecce angeli accesserunt et ministrabant ei»⁴⁹⁹

En la composició de l'escena la figura de Jesús amb un cànon més gran apareix situada a la part superior amb la mà dreta amb gest de benedicció, mentre que a l'esquerra sosté un element circular amb tota probabilitat un pa. A la part inferior s'hi disposen dos personatges, identificats amb àngels per les seves ales representades en baix relleu; el de la dreta sosté un petit recipient amb un peix que ofereix a Jesús, mentre que el de l'esquerra sembla acabar d'oferir el pa que Jesús ja sosté entre les mans.

D'aquesta manera, la composició d'aquest cicle historiat es presenta a partir de la creació d'una narració lineal continuada de dreta a esquerra, que combina els modes narratiu i abreujat de la representació de l'episodi de les Tres temptacions de Jesús al desert. Al mateix temps la presentació de l'escena del Ministeri dels àngels en continuïtat narrativa de d'aquest episodi constitueix un exemple rar i en certa mesura aïllat dins l'escultura del segle XII. Només es poden citar en aquest sentit l'exemple de la porta de les "Platerías" de Santiago de Compostela i, fora de l'àmbit escultòric, el d'alguns manuscrits il·luminats en què els àngels són presentats en actitud d'adoració. En aquest sentit la il·lustració de la Bíblia de Ripoll

⁴⁹⁶ MIGNE, J. P. (1844), col. 1149. Traducció: MARTÍN PÉREZ, B. (1966), p. 349-350:

«Este salmo es quel con el cual se atrevió el demonio a tentar a nuestro Señor Jesucristo. Oigamos, pues para que instruidos podemos resistir al tentador, sin presumir de nosotros, sino de Aquel que primeramente fue tentado a fin de que nosotros no fuésemos vencidos en la tentación. Jesucristo no tenía necesidad de ser tentado; su tentación nos sirve a nosotros de enseñanza. Si atendemos a lo que responde al diablo, a fin de responder nosotros lo mismo cuando de igual modo nos tienta, entramos por la puerta, según oístis al ller el evangelio».

⁴⁹⁷ MALLEY, G. (2000c), p. 166.

⁴⁹⁸ KUPFER, V. (1977), p. 23; OCÓN ALONSO, D. (2008), p. 357.

⁴⁹⁹ Vulgata, Mt. 4, 11.

Traducció: «Llavors el diable el va deixar, i vingueren uns àngels i el servien».

sembla establir-se com a l'únic paral·lel iconogràfic en què es presenta un programa historiat amb la mateixa conjugació d'escenes⁵⁰⁰. D'acord amb Vasanti Kupfer, aquesta composició resta estretament lligada al segon sermó de la *Enarratio* del Salm 90 contingut de Sant Agustí, en què a més a més es fa referència aquest miracle de Jesús:

«Post quadraginta dies esurivit. Poterat et nunquam esurire: sed quomodo tentaretur? Aut si ille non vinceret tentatorem, quomodo disceres tu cum tentatore pugnare? Esurivit: et jam tentator, Dic lapidibus istis ut panes fiant, si Filius Dei es. Quid magnum erat Domino Jesu Christo de lapidibus panem facere, qui de quinque panibus tot millia saturavit? De nihilo fecit panem. Tanta enim multitudo escae, quae saturaret tot millia, unde processit? Fontes panis erant in manibus Domini. Non est mirum: nam ipse fecit de quinque panibus multum panis unde saturaret tot millia, qui facit quotidie in terra de paucis granis messes ingentes. Ipsa enim sunt miracula Domini; sed assiduitate viluerunt»⁵⁰¹

Disposició

Com s'ha apuntat amb anterioritat, en primer lloc cal advertir que la disposició de les escenes segueix un ordre de lectura lineal des de la part dreta vers l'esquerra del timpà. Aquesta és la mateixa peculiaritat que s'ha observat en la disposició del sarcòfag del Martiri de Sant Serni de Sant Hilari d'Aude i en la del fris de Santa Maria d'El Voló. Tal i com ja s'ha descrit en els capítols corresponents aquest ordre o orientació de la lectura també és palesa en determinats sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV⁵⁰².

Pel que fa referència a l'adaptació de les figures a la morfologia del suport s'ha d'advertir una certa analogia amb la solució presentada al timpà de Santa Maria de Cabestany. Les dimensions de totes dues peces són bastant paregudes⁵⁰³ i es tracta en tots dos casos d'un bloc monolític semicircular. En aquest sentit, s'ha d'observar que la col·locació de les figures

⁵⁰⁰ KUPFER, V. (1977), p. 28-29.

⁵⁰¹ MIGNE, J. P. (1844), col. 1164. Traducció: MARTÍN PÉREZ, B. (1966), p. 379-380:

«Después de los cuarenta días sintió hambre; pudo no haberla sentido nunca. Pero entonces, ¿cómo sería tentado? Si El no hubiera vencido al tentador, ¿cómo hubieras aprendido tú a vencerle? Tuvo hambre, y al instante se presenta el tentador, diciéndole: Si eres el Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pas. Qué cosa extraordinaria era para nuestro Señor Jesucristo, que sació con cinco panes otros tantos millares de hombres, convertit las piedras en pan. De la nada hizo el pan. ¿De dónde procedió tanto alimento con el que sació a tantos miles? En las manos del Señora estaba el manantial de los panes. Esto no es de admirar, porque el mismo que de cinco panes hace multiplicar una gran cantidad de ellos para saciar a tantos millares, hace germinar todos los días de pocos granos mieses ingentes. Estos son también milagros del Señor, pero por lo comunes no se tienen en cuenta».

⁵⁰² Vid. Capítol VII.3.4.

⁵⁰³ Les mesures del timpà procedent d'Errondo són de 160 cm de diàmetre per 79 cm d'alçada (i s'ha de notar que falta un bon tros de la part superior del timpà, mentre que les del timpà de Santa Maria de Cabestany són de 190 cm d'amplada per 90 cm d'alçada.

situades als extrems horitzontals s'adapten de la mateixa manera a la forma de la lluneta, fent que en determinades ocasions la figura o el personatge prengui una postura lleugerament corba. A més a més, en tots dos casos no existeixen elements de separació entre les diferents escenes, i és la mateixa composició dels grups i la disposició de les figures que funcionen com a referents visuals per a la individualització de cadascuna. Tanmateix, a diferència de Cabestany, en aquest cas els espais intermedis entre els diversos grups de figures romanen llisos sense cap mena d'ornamentació.

Estil/Tècnica

Bo i mantenint la filiació d'aquesta obra dins del corpus del Mestre del timpà Cabestany s'ha de fer notar, però, que la competència tècnica de l'artífex que duu a terme aquest timpà no es pot establir en el mateix nivell del Mestre, per bé que es mostra totalment deutora del seu aprenentatge.

Rostres: La identificació dels rostres de les figures amb el mateix model de Santa Maria de Cabestany és un dels elements principals de correlació entre totes dues obres. Així, presenten una volumetria trilateral de perfil i tres quarts, que produeix un efecte de clarobscur destacat sobre la superfície de la pedra ^[LÀM. 142]. A més a més, la composició del nimbe crucífer de Jesús mostra una notable analogia amb els que s'observen al timpà de Santa Maria de Cabestany.

Ulls: De forma ametllada i disposats en lleugera diagonal respecte de l'eix del nas, presenten un globus ocular molt prominent destacat pels dos cops de trepant a la zona dels lacrimals, i també un altre a la part central de la nineta, seguint el model que s'observa a partir de l'obra de Santa Maria de Lagrassa i la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes.

Boques: La boca de les figures humanes es configura a partir d'una línia recta molt prima, rematada en els seus extrems per dos cops de trepant. D'altra banda, les figures del Dimoni, plasmades en la representació d'un cos d'animal amb una certa caracterització antropomòrfica, estan tractades amb més volum, i en elles es distingeix la dentadura de l'animal que es representa de manera acurada.

Nassos: Estan tractats en volum i mostren dos cops de trepant a l'espai de les fosses nassals.

Pentinats: Els pentinats de les figures masculines presenten uns flocs de cabells curts delimitats per franges ondulants, realitzades mitjançant el cisell, sense que s'hi observi el gest del trepant. Pel que fa referència a les barbes, amb prou feines s'hi detecten els cops de

trepant que normalment caracteritzen el treball d'aquesta part del rostre. Aquest model és molt similar al que s'ha descrit al timpà de Santa Maria de Cabestany.

Mans: El tractament de les mans no presenta l'aplicació d'un cànon notablement exagerat, si bé resulta evident que les tres mans de les tres figures de Jesús significatiu creen visualment un eix en diagonal molt destacat ^[LÀM. 142], fet que els hi atorga un major protagonisme.

Peus: A excepció de les figures del Dimoni, que tenen els peus de perfil, la resta de les figures presenten els peus oberts vers l'exterior i en diagonal. Aquesta és una característica que s'ha detectat ja en el timpà de Santa Maria de Cabestany i que de manera més o menys regular es continua detectant a la resta de les obres del Corpus. S'ha de destacar també, la utilització de cops de trepant per a establir l'espai de separació entre els dits dels peus ^[LÀM. 143].

Vestits: Pel que respecta el model dels vestits dels personatges, malgrat que s'observa una certa voluntat per mantenir el mateix esquema triangular definit en el timpà de Santa Maria de Cabestany, s'observen unes notables variants que resulten, en part, com a conseqüència de l'aplicació d'una tècnica diversa ^[LÀM. 143-144]. Les profundes i vigoroses incisions rematades per un cop trepant de Cabestany desapareixen en aquesta ocasió, deixant pas a línies corbes i/o rectilínies d'una profunditat menor i d'una geometrització més acusada, en algun cas amb zigzagues bastant pronunciades.

Declamació

En aquesta ocasió, la intensitat manifesta en els personatges de la composició recau en particular en les tres figures de Jesús en el cicle de les tres temptacions i en concret en la disposició de la mà de Jesús, de dimensions notòries, per damunt del Dimoni indicant clarament una expressió d'avançament i de triomf. La figura del Dimoni, i així mateix la seva col·locació sota l'espai definit pel braç i la mà avançades de Jesús, semblen emfasitzar la superació de les temptacions i per tant a una victòria sobre la temptació o el pecat. Tal i com s'ha exposat dins l'apartat de la composició la figura del lleó sota els peus de Jesús vindria a corroborar aquesta interpretació que concedeix una especial intensitat a l'escena.

Material

Es tracta d'un bloc de pedra calcària de tonalitat grisosa. En el seu estat de conservació actual es pot observar com la part superior del bloc de pedra va ser alterat en algun moment amb un tall horitzontal que modifica la morfologia semicircular de la lluneta.

Fonts textuais

- *Vulgata*: Evangelium secundum Lucam (NT)
- *Vulgata*: Evangelium secundum Matthaeum (NT)
- *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)
- Bíblia de Ripoll (ca. 1000-1100)

VI.10.2.2 Llinda amb Agnus Dei i Crismó sostinguts per Àngels**Autor:** Taller del Mestre del timpà de Cabestany**Cronologia:** ca. 1180-1200**Material:** Pedra calcària**Mesures:** 62 x 198 cm**Procedència:** Procedent de Santa Maria de Errondo**Localització:** Nova York. The Metropolitan Museum of Art
(Coll. 65.122.2)**Fortuna crítica**

Tal i com s'ha apuntat a l'obra anterior aquesta llinda procedent de Santa Maria de Errondo va ser localitzada per Josep Gudiol l'any 1941 a l'antiquari James Montllor Inc. de Nova York, juntament amb el timpà de les Tres Temptacions de Jesús⁵⁰⁴. Les consideracions que es poden fer dins aquest apartat són les mateixes que s'han apuntat per l'obra anterior, atès que la major part de la historiografia les ha tractat de manera conjunta.

Composició

A diferència de la major part d'obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany, en aquest cas hom es troba davant d'una composició figurada però no historiada, que remet directament a la presentació d'una imatge amb una destacada càrrega simbòlica.

Àngels sostenint un *clypeus* amb Crismó i Agnus Dei ^[LÀM. 145]

En la composició d'aquesta llinda es distingeixen les figures de cos sencer de quatre àngels, dos a cada banda del *clypeus* central. La parella que es situa a la banda interior és l'encarregada de sostenir amb totes dues mans el *clypeus* on es disposa la figura de l'*Agnus Dei* amb un Crismó sobreposat. L'estat de conservació d'aquesta llinda impedeix la descripció minuciosa dels detalls de la figura de la part central, essent amb prou feines visibles els elements del Crismó i la lletra omega situada a la banda dreta. En base d'aquesta iconografia ha estat defensada la possibilitat d'una lectura conjunta de les temàtiques representades a la part esquerra del timpà i a aquesta llinda, en virtut de les implicacions eucarístiques simbolitzades tant a l'escena del Ministeri dels Àngels en relació a la simbologia de la victòria expressada pel Crismó⁵⁰⁵. D'aquesta manera la *imago clypeata* sostinguda pels àngels es

⁵⁰⁴ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-13.

⁵⁰⁵ SIMON, D. (1984), p. 154.

situaria en relació amb una representació del triomf de l'Eucaristia implícita en aquesta escena del timpà.

Per una altra banda, alguns autors han establert en relació aquesta llinda amb altres obres situades a l'Aragó, com per exemple el timpà de San Bartolomé de Codés i el de San Pedro el Viejo a Osca, i també amb el de San Isidoro de León⁵⁰⁶.

Disposició

La disposició d'aquesta escena és, evidentment, la de l'espai d'un fris continu, articulat a partir de l'element central de la *imago clypeata*. Pel que fa referència als detalls concrets de les figures, s'ha de destacar la disposició lleugerament "rampant" de l'*Agnus Dei*. Pel que respecta a les figures dels àngels es notòria la solució que es dona a les ales dels que es situen a la part interior sostenint el *clypeus*: a diferència de les altres dues figures les ales d'aquests àngels es disposen a la part superior de la llinda en part degut a la falta d'espai als laterals que són ocupats per les prominents ales de l'altra parella d'àngels.

La disposició de les figures distribuïdes en dos grups de dos contraposats vers un punt central on es situa el *clypeus* recorda certament la disposició present en alguns sarcòfags romans pagans i cristians, i també en algunes cobertes, en els que una parella de puttis o àngels, respectivament, sostenen la cartela central on es disposa en alguns casos la inscripció funerària⁵⁰⁷.

Estil/Tècnica

Malgrat l'estat de conservació d'aquesta llinda, que dificulta l'apreciació del detall de la seva resolució tècnica, es noten encara certes afinitats amb el que s'ha observat en el timpà de les Tres temptacions de Jesús.

Rostres: En primer lloc, els rostres dels personatges mostren la mateixa disposició trilateral de perfil i tres quarts^[LÀM. 146].

Ulls: Per bé que es conserven molt erosionats, a la figura de l'àngel que es situa a l'extrem dret de la llinda s'hi pot distingir uns ulls de forma ametllada amb dos cops de trepant a la zona dels lacrimals.

Nassos: Gairebé no es poden apreciar, degut a l'estat de conservació del relleu, per bé que sembla que disposaven de les mateixes característiques enunciades al timpà.

⁵⁰⁶ TORRES BALBAS, L. (1936), p. 113-150; SEIDEL, L. (1981), p. 39.

⁵⁰⁷ Vid. Capítol VII.3.4.

Boques: Ídem.

Mans: Les mans presenten unes proporcions majors respecte del cànon de la figura, i per tant s'hi pot advertir el mateix tret característic apuntat a les figures del timpà.

Vestits: Els quatre àngels duen unes túniques amb unes capes de mànigues amples, i malgrat l'estat de conservació del relleu es pot observar que presentaven un treball distingit per l'aplicació del cisell, donant lloc a plecs ondulants rectilinis i també corbats. Pel que respecta el model dels vestits dels àngels es noten novament certes similituds amb els que s'han observat en les figures del timpà.

Declamació

L'únic element que es pot destacar dins aquest apartat és la presentació d'unes mans volguda i manifestament grosses en relació a la proporció dels cossos que incideixen en destacar el protagonisme dels àngels dins la presentació de la imatge simbòlica de l'eucaristia.

Material

Es tracta d'un bloc de pedra calcària d'una tonalitat molt pareguda a la del timpà. D'acord amb unes anàlisis petrogràfiques realitzades en aquesta llinda i el timpà demostren la similitud de la composició d'ambdues calcàries fet que ha permès d'afirmar que procedissin d'una mateixa pedrera⁵⁰⁸.

Fonts textuais

- Imatge simbòlica

Fonts materials

- Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

⁵⁰⁸ MEYERS, P. i VAN ZELST, L. (1977), p. 203-204; SIMON, D. (1984), p. 153-154.

Altres consideracions:

Malgrat que el timpà de Santa Maria de Errondo es constitueix en relació a l'*opus primum* del Mestre del timpà de Cabestany, *ergo* al timpà de Santa Maria de Cabestany, resulta evident que les característiques que defineixen el seu estil i la seva tècnica, que són les mateixes de la llinda, mostren una incidència menor de la pròpia mà del Mestre.

Taller del Mestre del timpà de Cabestany

La inclusió d'aquest timpà, juntament amb la llinda, al corpus del Mestre del timpà de Cabestany es fonamenta, doncs, en què malgrat les salvetats que es poden detectar, sobretot, a nivell de resolució tècnica de totes dues obres, però especialment el timpà, la resta de les característiques que s'observen a la composició, la disposició i la declamació s'identifiquen com a denominadors comuns de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. I tanmateix pel que fa referència a l'estil s'observa la continuïtat dels models que defineixen de manera particular les figures del Mestre. En primer lloc, la composició del timpà es constitueix com a un argument *ex novo* entre els programes historiatos de la segona meitat del segle XII, i s'hi adverteix la influència de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí, en la disposició de les figures de lleons sota les figures de Jesús, tal i com es manifesta en altres obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany. En segon lloc, la disposició general del timpà i del programa historiat també manifesten una profunda adhesió a les pautes que es detecten al timpà de Santa Maria de Cabestany i també en d'altres obres del corpus: lectura de la seqüència narrativa d'acord amb l'ordre d'un fris continu de dreta a esquerra. En tercer lloc, en referència a l'estil, la caracterització dels rostres de perfil i tres quarts, amb uns trets facials i uns pentinats que, sens dubte, es deriven d'aquells que es manifesten en el timpà de Santa Maria de Cabestany. Així mateix el model dels vestits és també molt proper als tipus més freqüents presentats pel propi Mestre.

Així, l'element de discontinuïtat major s'ha de localitzar en l'execució tècnica tant del timpà com de la llinda, que bo i manifestant els elements més característics del Mestre del timpà de Cabestany denota una habilitat molt menor. En aquest sentit, cal subratllar que l'estat de conservació actual d'aquestes obres és bastant deficitari, en el sentit que la pedra està profundament erosionada, i la major part dels detalls que podrien proporcionar les particularitats tècniques d'aquest treball actualment han perdut una gran part del seu vigor i la seva consistència.

Aquestes són en síntesi les motivacions que condueixen a incloure aquestes dues obres en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany, si bé les irregularitats que es manifesten en l'apartat tècnic fan que s'identifiqui com a una obra del taller.

Quadres d'anàlisi de l'obra

GEOGRAFIA	Unciti – Regne de Navarra
DIÒCESI	Pamplona
ESTABLIMENT	Església parroquial
PERSONATGES RELACIONATS	Desconeguts
TIPOLOGIA DE L'OBRA	Escultura arquitectònica
COMITENT	Desconegut

FORTUNA CRITICA	Josep Gudiol i Ricart, 1944
ANÀLISI	
Composició	<ul style="list-style-type: none"> • Les Tres temptacions de Jesús al desert: Les Tres temptacions - Ministeri dels àngels • Crismó sostingut per àngels
Disposició	<ul style="list-style-type: none"> • Fris continu (lectura de dreta a esquerra) • Centralitzada
Estil	<ul style="list-style-type: none"> • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans del darrer quart del segle III • Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV • Utilització puntual del trepant
Declamació	<ul style="list-style-type: none"> • Mans de dimensions desproporcionades • Lectura al·legòrica d'algunes figures animals
MATERIAL	<ul style="list-style-type: none"> • Pedra calcària
FONTS	
Fonts textuals	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vulgata</i>: Evangelium secundum Matthaem (NT) • <i>Enarrationes in Psalmos</i> de Sant Agustí
Fonts materials	<ul style="list-style-type: none"> • Sarcòfags romans pagans (ca. 250-300) • Sarcòfags romans cristians (ca. 325-350) • Bíblia de Ripoll (ca. 1000-1100)

**VI.11 Obres atribuïdes al Mestre de Cabestany descartades al
Corpus del Mestre del timpà de Cabestany**

VI.11.1 Capitells del claustre de Santo Stefano de Prato

VI.11.2 Capitells del Musée Archéologique de Narbonne

VI.11.3 Escultura arquitectònica de Sant Esteve de Vassière

VI.11.4 Escultura arquitectònica de Santa Maria del Camp

VI.11.5 Escultura arquitectònica de Sant Pere de Galligants

VI.11.6 Capitell de Sant Esteve d'en Bas

VI.11.8 Escultura arquitectònica de la Purificació de Villaveta

VI.11.9 Relleus del castell de Quat'Sos a La Réole

VI.11 Obres atribuïdes al Mestre de Cabestany descartades en el Corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Consideracions

Tal i com s'ha exposat des del començament, un dels principals objectius d'aquesta recerca és determinar la presència del Mestre del timpà de Cabestany, entenent com a tal el Mestre que va dur a terme el timpà de l'església de Santa Maria de Cabestany, i per extensió totes les obres que s'estableixen en el seu corpus en funció de les correlacions precises dels diferents aspectes compositius, dispositius, estilístics i tècnics i declamatis que es detecten a partir de la matriu. D'aquesta manera, en aquest capítol s'han analitzat totes aquelles obres que presenten uns paràmetres d'una *ratio* molt propera als del timpà de Santa Maria de Cabestany, establint-se d'aquesta manera com a denominadors comuns i, per tant, com a elements vinculants de filiació.

Després d'aquest procés d'anàlisi es poden determinar un seguit d'obres, atribuïdes per diferents autors i en moments diversos del segle XX al corpus del Mestre de Cabestany, en les que no s'observen els mateixos denominadors comuns que han servit per a determinar i conformar el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Cal assenyalar que una de les constants que s'han tingut en major consideració a l'hora de d'establir la desvinculació d'un cert número obres ha estat el de l'estil/tècnica, considerant com a factors principals la natura inconfusible del treball de les figures i la peculiar tècnica d'aplicació del trepant.

Per tant, a continuació es presenta el conjunt de les obres descartades, tot indicant la motivació o motivacions que han estat tingudes en consideració a l'hora de menystenir la seva presència en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. La seva presentació segueix una ordenació geogràfica, en el sentit que en primer lloc es presenten aquelles obres més properes al seu context de formació, a Itàlia, en segon lloc les que resulten dins l'àrea compresa, per aquest ordre, entre el Llenguadoc, el Rosselló i els comtats catalans, i finalment altres àrees alienes a la seva activitat, això és, Navarra i Bordeaux.

VI.11.1 Capitells del claustre de Santo Stefano de Prato

Capitell amb lleons devorant figures antropomòrfiques

Autor: Mestre de la segona meitat del segle XII

Cronologia: Segle XII (segona meitat)

Material: Marbre verd

Mesures: 26 x 28 cm

Localització: Prato. Catedral de Santo Stefano-Claustre

Capitell amb figures zoomòrfiques als angles

Autor: Mestre de la segona meitat del segle XII

Cronologia: Segle XII (segona meitat)

Material: Marbre verd

Mesures: 18 x 18 cm

Localització: Prato. Catedral de Santo Stefano-Claustre

Capitell amb lleons i aus

Autor: Mestre de la segona meitat del segle XII

Cronologia: Segle XII (segona meitat)

Material: Marbre verd

Localització: Prato. Catedral de Santo Stefano-Claustre

A la galeria est del claustre de la catedral de Santo Stefano de Prato, l'única part original del segle XII que es conserva en l'actualitat, es localitzen tres capitells de petites dimensions que majoritàriament han estat acceptats com a obra del Mestre de Cabestany. Tots tres presenten una estructura i una composició bastant similars i estan realitzats en un marbre verd d'origen local, també conegut com a serpentina de Prato. Malgrat el seu estat de conservació actual, s'ha de tenir en consideració que varen ser objecte d'una restauració certament "invasiva" durant la dècada de 1950. Per exemple, el capitell amb lleons devorant figures antropomòrfiques es tracta d'una còpia, essent l'original el fragment que es conserva al Museo dell'Opera del Duomo de Prato. I, d'una altra banda, les figures zoomòrfiques dels angles del segon dels capitells són una restitució, quan ni tan sols es conservaven, i tres de les seves cares estan fetes amb un nou material. Certament, aquesta qüestió suposa ja un inconvenient important per a la consideració d'aquestes obres.

La fortuna crítica d'aquests capitells en relació al Mestre de Cabestany s'inicia l'any 1957, quan Giuseppe Marchini els posa en relació amb les característiques estilístiques del capitell de

Daniel a la fosa dels lleons de Sant'Antimo, sobretot per la forma de les figures dels lleons. Tanmateix, en aquest moment encara no s'havia produït l'atribució del capitell de Sant'Antimo al corpus del Mestre de Cabestany, què arriba de la mà d'Eduard Junyent l'any 1962. I de fet no és fins tres dècades més tard que aquests tres capitells de Prato són directament inclosos en aquest corpus per Marco Burrini, en el marc de la seva *tesi di laurea* dedicada a l'obra del Mestre de Cabestany en els territoris de la Toscana, realitzada a la Università degli Studi di Firenze, i dirigida per Adriano Peroni l'any 1994⁵⁰⁹. Aquest autor identifica la factura d'aquestes obres amb les característiques pròpies del Mestre de Cabestany, i posa en relació la seva composició amb els tipus més comuns de l'escola rossellonesa, tot establint uns paral·lelismes directes amb certs capitells del claustre de Sant Miquel de Cuixà, de la tribuna de Serrabona, del portal de Toulouges, del claustre de Santa Maria de la Seu d'Urgell i d'alguns elements de la porta de Sant Pere de Rodes. En concret, i prenent com a referència directa el capitell de Sant Pere de Rodes que es conserva a l'església del Convent del Carme de Peralada, atribuït també al Mestre de Cabestany, afirma que el model presentat per aquest capitell empordanès demostra l'execució de la mateixa temàtica present als capitells de Prato, si bé el primer denota una qualitat i una tècnica significativament superiors, millora que el Mestre hauria aconseguit amb posterioritat al seu hipotètic viatge a la Toscana, moment en què s'hauria ocupat de la producció dels capitells del claustre, entre d'altres⁵¹⁰.

Si bé és cert que es poden establir certes concomitàncies entre la composició de les figures dels lleons d'aquestes obres i el model presentat a Sant'Antimo, no s'observen altres elements o denominadors comuns vinculants per a considerar-les en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Principalment, i pel que fa referència a la tècnica, no es detecten elements de correlació estrictes, encara que en algunes de les figures dels lleons sí es pot advertir el tractament dels ulls amb dos cops de trepant a la zona dels lacrimals. De totes maneres, l'estil i el tractament tècnic d'aquests capitells denota una major profusió del cisell, al mateix temps que unes formes molt més rectilínies, fins i tot en alguns punts rígides, que s'allunyen significativament de l'estil més característic del Mestre.

Malgrat que és significativa la composició del capitell amb les figures dels lleons als angles, perquè aquestes presenten un model similar al que s'observa en un dels capitells de l'exterior de l'absis de Sant Papol, el model de Sant Papol es vincula per una altra banda la tipologia que

⁵⁰⁹ BURRINI, M. (1994)

⁵¹⁰ Cfr. BURRINI, M. (1995a), p. 49-64; BURRINI, M. (1996), p. 85-97; BURRINI, M. (2000d), p. 83.

apareix a la façana de Santa Maria de Pisa, i què han estat atribuïts a l'obra del Mestre Guilielmus entorn a la dècada de 1160⁵¹¹.

En referència al culte de la Santa Cinta a Prato i la seva relació directa amb la iconografia del timpà de Santa Maria de Cabestany, vinculació que com s'ha pogut observar el el capítol V dedicat a l'estat de la qüestió ha estat sostinguda en diverses ocasions, sembla clar que l'aparició de l'apòstol Tomàs amb la Santa Cinta no obeeix a una devoció particular de la relíquia, sinó que respon a la representació d'una de les escenes que formen part del programa historiat, directament en relació amb la font textual que es situa com a base de la composició⁵¹². Per tant aquest nexa de relació esgrimit entre el timpà i la ciutat de Prato no revesteix segurament la importància que en diverses ocasions li ha estat concedida per la historiografia.

Per tant, i en funció de tot el què s'acaba d'exposar, aquesta és una de les obres que malgrat situar-se en una immediatesa absoluta al context de formació en què es perfila l'aprenentatge del Mestre del timpà de Cabestany, no presenta elements de relació suficients com per situar-se en el seu corpus.

⁵¹¹ Vid. Capítol VIII.2.2.

⁵¹² Vid. Capítol VI.1.2.

VI.11.2 Capitells del Musée Archéologique de Narbona

Capitell amb figures zoomòrfiques “monstres reptiliens”

Autor: Mestre llenguadocià de la segona meitat del segle XII

Cronologia: Segle XII (segona meitat)

Mesures: 54 x 60 x 45 cm

Material: Marbre

Procedència: Santa Maria de Lagrassa (?)

Localització: Narbona. Musée Archéologique-Palais des Archevêques
(Inv. 863.1.2)

Capitell corinti

Autor: Mestre llenguadocià de la segona meitat del segle XII

Cronologia: Segle XII (segona meitat)

Mesures: 54 x 45 x 45 cm

Material: Marbre

Procedència: Santa Maria de Lagrassa (?)

Localització: Narbona. Musée Archéologique-Palais des Archevêques
(Inv. 863.1.1)

Aquests dos capitells de procedència incerta es conserven a l'exposició permanent del Musée Archéologique de Narbona, situat al Palais des Archevêques. Varen ingressar a les col·leccions d'aquest museu a mitjan del segle XIX sense cap indicació sobre la seva procedència original, si bé la major part dels autors coincideixen en assenyalar que es tracta de dues obres provinents de l'entorn més immediat de Narbona. L'any 1990 Jordi Camps i Immaculada Lorés varen atribuir aquests dos capitells al denominat com a Cercle del Mestre de Cabestany, assenyalant els paral·lelismes formals de la composició de les figures zoomòrfiques del capitell de *monstres reptiliens* amb el de Daniel a la fossa dels lleons de l'abadia de Sant'Antimo, i també amb els de la porta de Santa Maria de Rius Menerbés⁵¹³. Per altra banda, aquests mateixos autors consideren que el capitell corinti sembla confirmar l'alt grau d'assimilació dels models de l'antiguitat romana, i el consideren en relació amb els de la mateixa tipologia de Sant'Antimo, Sant Papol i Sant Pere de Galligants.

⁵¹³ CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (1990), p. 125-137; CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (2000c), p. 175-176.

A més a més, en dates molt recents André Bonnery i Françoise Sarret han situat l'origen d'aquests capitells a l'abadia de Santa Maria de Lagrassa⁵¹⁴, si bé no aporten cap element o argumentació concreta per a fonamentar aquesta identificació. Pel que fa les vinculacions de caràcter formal i estilístics relacionables amb el Mestre de Cabestany André Bonnery subscriu literalment l'argumentació que s'acaba d'exposar de Jordi Camps i Immaculada Lorés.

No obstant no es detecten elements suficients en la factura d'aquestes dues obres que permetin de situar-les en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. En relació al primer capitell, és cert que la tipologia o el model dels animals és molt proper al que compareix a l'antiga portada d'accès de Santa Maria de Rius Menerbés, i potser fins i tot a certs capitells de Sant Pere de Galligants. En referència al segon es tracta d'una tipologia de corinti amb un doble nivell de fulles d'acant que, per la resta, no presenta cap element singular. Però ni a un ni a l'altre es poden apreciar ni els models ni l'estil i la tècnica característics del Mestre del timpà de Cabestany.

En relació al model del primer capitell, argüït per una part de la crítica, cal matisar que la participació del taller del Mestre del timpà de Cabestany a Santa Maria de Rius Menerbés es contextualitza en el marc de la participació puntual del taller. Això vol dir que per bé que s'hi detecti la presència del taller al capitell de l'Assumpció de Maria i amb tota probabilitat al capitell corinti que s'ha descrit en el capítol corresponent, aquesta atribució no es pot fer extensible al conjunt de l'escultura arquitectònica de l'església⁵¹⁵. Particularment, el model que s'associa amb el d'aquest capitell de Narbona es situa al sector de la portada antiga, on si bé s'hi detecta l'ús puntual del trepant en la definició dels ulls dels animals, les particularitats estilístiques i tècniques resulten clarament distintes de les constants del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller. Aquestes mateixes motivacions són igualment vàlides per aquest dos capitells de Narbona, perquè ni a l'un ni a l'altre s'hi aprecia l'ús del trepant de la manera magistral que caracteritza les obres que actualment resten incloses en el corpus. D'aquesta manera, es pot concloure que si bé la relació entre aquests capitells de Narbona i els de la portada antiga de Santa Maria de Rius Menerbés resulta vàlida, aquests no es poden incloure en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany, atesa la discontinuïtat que s'ha observat en la seva anàlisi.

⁵¹⁴ Vid. BONNERY, A. (2008b), p. 111-112.

⁵¹⁵ Vid. Capítol VI.6.2.

VI.11.3 Escultura arquitectònica de Sant Esteve de Vassière**Autor:** Mestre llenguadocià de la segona meitat del segle XII**Cronologia:** Segle XII (segona meitat)**Material:** Pedra**Localització:** Vaissière. Església de Sant Esteve

L'església de Sant Esteve de Vaissière forma part actualment d'una propietat privada situada al terme municipal d'Azille, a pocs quilòmetres a l'est de Rius Menerbés. Es tracta d'una església de planta basilical de tres naus separades per grans pilars rectangulars amb una capçalera formada per un absis principal i dues absidioles. Si bé la major part de l'estructura de l'edifici es situa en una cronologia compresa entre els segles X i XI, les característiques arquitectòniques i ornamentals que es detecten a l'àrea de la capçalera assenyalen que es tracta d'una ampliació o renovació d'aquesta àrea que cal situar durant el segle XII.

L'any 1993 André Bonnery va posar en relació un capitell i una part de la decoració interior de l'entrada de l'absis amb les característiques que defineixen el Mestre de Cabestany, i en particular el tipus de palmeta que apareix a la imposta del capitell amb el model que es detecta en diferents parts de l'escultura arquitectònica de Santa Maria de Rius Menerbés⁵¹⁶. Tal i com ja s'ha subratllat en el capítol de l'estat de la qüestió, aquesta és una de les ocasions en què l'aparició de la palmeta denominada com a "llenguadociana" o millor "tolosana" és l'únic motiu vinculant que condueix a l'atribució d'aquesta obra al Mestre de Cabestany, sense que existeixen elements de relació més fermes. Aquesta adscripció és confirmada amb posterioritat pel mateix André Bonnery que conclou que «la sculpture de l'église de Vaissière est l'oeuvre de l'atelier qui a travaillé à l'église de Rieux sous la conduite du sculpteur anonyme du tympan de Cabestany»⁵¹⁷.

En primer lloc, és clar que sí existeixen elements de relació vinculants entre el tipus d'ornamentació desplegada en aquest capitell de Vaissière i alguns dels que es troben en l'escultura arquitectònica de l'interior de l'església de Santa Maria de Rius Menerbés, no només per l'aparició de la palmeta tolosana, sinó també per la configuració general de la imposta, observant l'aparició als angles d'uns petits caps zoomòrfics molt semblants. Pel que fa la tipologia del capitell, una variant del corinti amb un doble registres de fulles d'acant primes i bastant estilitzades acabades amb petits motius circulars a l'extrem de cada fulla, es tracta d'un model bastant difós, també present a Rius Menerbés. De totes maneres, i tal i com

⁵¹⁶ BONNERY, A. (1993a), p. 24-25.

⁵¹⁷ BONNERY, A. (2000d), p. 178.

ja s'ha pogut observar dins l'anàlisi de l'escultura d'aquesta església, la presència del taller del Mestre del timpà de Cabestany s'insereix dins el programa ornamental de l'interior del temple com a una presència puntual, que es distingeix per una banda en el capitell de l'Assumpció de Maria i per una altra, en relació precisa a la tècnica, en un dels capitells corintis que es situen en l'espai contigu de l'antiga portada d'accés. Aquesta participació puntual del Mestre del timpà de Cabestany es situa, per tant, dins el context més ampli d'un o varis tallers que participen en el programa ornamental de l'interior d'aquesta església, i es diferencia d'aquests per la configuració d'un programa historiat molt específic, configurat pel Mestre del timpà de Cabestany.

Per tant, el capitell de Vaissière es pot vincular segurament amb l'obra dels tallers de Santa Maria de Rius Menerbés, però amb els que participen en la major l'escultura arquitectònica, podent-se establir fins i tot algunes relacions precises, per exemple, amb el capitell situat a la dreta de la porta actual, que presenta una tipologia de capitell corinti amb una imposta de palmetes molt similar. En qualsevol cas, l'escultura de Vassière no presenta en absolut elements de correlació puntuals amb els denominadors comuns del Mestre del timpà de Cabestany, i per tant no es pot acceptar la seva inclusió dins el corpus que es presenta en aquesta ocasió.

VI.11.4 Escultura arquitectònica de la porta de Santa Maria del Camp**Autor:** Mestre de la segona meitat del segle XII**Cronologia:** Segle XII (segona meitat)**Material:** Marbre blanc**Localització:** Passà. Priorat de Santa Maria del Camp

El priorat de Santa Maria del Camp es troba en el terme municipal de Passà, al Rosselló, i es tracta d'una fundació de finals del segle XI, estretament vinculada a les noves consignes de la Reforma Gregoriana, i relacionada amb Guillem Ramon de Rocabertí. L'any 1090 és concedida a Pere Rigall, fundador de la canònica augustiana de Santa Maria de Vilabertran, si bé el bisbe d'Elna en reclama de seguida la possessió, fet que va provocar un conflicte d'interessos resolt l'any 1100 a favor del capítol d'Elna. La construcció de l'església s'ha de situar, segurament, al darrer quart del segle XI, i d'acord amb l'opinió concreta d'alguns autors entre 1087-1090. La porta d'accés a l'interior del temple és situa, de manera bastant inusual, al sector oest de l'edifici i està constituïda per un cos sobresortit de marbre blanc, que clarament s'ha de vincular a una construcció més tardana del segle XII. Presenta l'obertura d'un doble arc de mig punt amb dues sèries d'arquivoltes que descansen sobre la línia d'imposta que es situa a la part superior de quatre capitells figurats, dos a banda i banda, sostinguts per columnes. La part interior de la portada està formada per una estructura de marc rectangular, mentre que la zona del timpà es presenta absolutament llisa. El programa ornamental que es detecta en els quatre capitells d'aquesta portada és majoritàriament de caràcter figurat, i només un en particular presenta una composició historiada. A la dreta, a la part exterior, apareix un capitell amb figures zoomòrfiques als angles que retenen entre les seves extremitats les figures de petits personatges humans, mentre que a la part central de l'àbac s'hi col·loca el cap d'una altra figura zoomòrfica. A la part inferior s'hi distingeix un motiu d'entrellaçat representat d'una manera molt elemental. A la part interior d'aquest costat de la portada s'hi situa el capitell que s'ha identificat bé amb una representació historiada de la Invenció de la Creu per Santa Helena, bé amb l'Anunciació de Maria⁵¹⁸. D'altra banda, al costat esquerra de la porta apareixen dos capitells amb motius figurats de caràcter zoomòrfic amb animals que toquen trompes, coneguts com als *joueurs des trompes*.

La vinculació de l'escultura d'aquests quatre capitells amb el Mestre de Cabestany esdevé arrel de l'article publicat per Pierre Ponsich l'any 1993⁵¹⁹. Les principals motivacions que susciten aquesta atribució es situen dins l'àmbit de la composició i l'estil dels models zoomòrfics, en

⁵¹⁸ Cfr. PONSICH, P. (1993a), p. 278-279 i POISSON, O. (2000d), p. 170-173.

⁵¹⁹ PONSICH, P. (1993a), p. 278-279.

particular dels capitells en què apareixen els animals tocant les trompes, que de seguida s'estableixen en relació amb la mateixa iconografia presentada en un dels capitells de l'antiga portada de l'església de Santa Maria Rius Menerbés. En aquesta ocasió es pot detectar l'atribució d'aquestes obres al Mestre de Cabestany d'acord amb uns criteris de vinculació que resulten puntuals i de caràcter estrictament compositiu amb una part de l'escultura de Santa Maria de Rius Menerbés, que difícilment es pot atribuir de manera directa ni al Mestre del timpà de Cabestany, ni tampoc al seu taller. Efectivament, d'una manera molt semblant a com s'ha argumentat en el cas dels capitells del Musée Archéologique de Narbaona i a Sant Esteve de Vassière, no es pot posar en dubte que el model referenciat és el mateix que aquell present a Santa Maria de Rius Menerbés, i que fins i tot a nivell de tècnica es poden detectar algunes analogies, però la problemàtica de base continua essent la mateixa: no tots els capitells de l'interior de Santa Maria de Rius Menerbés responen a la producció d'un únic taller, i en aquest cas no es pot afirmar que aquesta obra en concret respongui a les constants del Mestre del timpà de Cabestany.

Per una altra banda, Olivier Poisson identifica el model de la figura femenina del capitell historiat (i és decanta preferentment per observar la representació de l'Anunciació de Maria establint com a paral·lel iconogràfic les pintures de Santa Maria del Vilar a Vilallonga dels Monts), en particular el tocat, amb el model propi que el Mestre de Cabestany presenta a les figures femenines, especialment a la de Maria segons es pot observar al timpà de Santa Maria de Cabestany⁵²⁰. Segons aquest autor «par leur matériau, le marbre blanc, par leur style, ces chapiteaux doivent être rapprochés de l'oeuvre du Maître»⁵²¹. I potser és pugui tractar d'un model proper però en tot cas no sembla distintiu del Mestre del timpà de Cabestany.

Per bé que en algun dels capitells es pugui advertir la utilització del trepant es tracta d'una aplicació certament arbitrària i basta, que poc té a veure amb les constants que s'estan tractant en aquesta ocasió. D'altra banda, ni les figures animals ni les figures humanes del capitell historiat presenten absolutament cap dels denominadors comuns estilístics i tècnics que distingeixen al Mestre del timpà de Cabestany, ans el contrari resulten d'una tosquetat molt bàsica, i en cap cas es pot considerar la seva adhesió al corpus que es reivindica en aquesta ocasió.

⁵²⁰ POISSON, O. (2000d), p. 170-173.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 170.

VI.11.5 Capitells de l'interior de la nau de Sant Pere de Galligants**Autor:** Mestre tolosà de la primera meitat del segle XII**Cronologia:** Segle XII (primera meitat)**Material:** Pedra**Localització:** Girona. Sant Pere de Galligants

La fundació del monestir benedictí de Sant Pere de Galligants de Girona s'ha de situar versemblantment en el decurs del segle X, i la primera menció documental en què es fa esment d'aquest emplaçament és en un document datat l'any 988. Segurament en aquest moment es va procedir a la construcció d'un primer edifici que posteriorment durant el decurs del segle XII va ser renovat i substituït per una nova edificació, què és la que es conserva actualment. Sembla que des dels seus orígens aquest establiment benedictí es relaciona de manera molt directa amb la casa comtal de Barcelona, i en aquest sentit s'han fet referència a dos documents dels anys 992 i 993 en què el comte Ramon Borrell apareix com a un dels benefactors més importants del monestir. Posteriorment, l'any 1113 el comte de Barcelona Ramon Berenguer III va disposar aquest monestir sota la protecció de l'abadia benedictina de Santa Maria de Lagrassa: «quam futuris quoddam monasterium quod vocatur Sancti Petri de Gallicant, quod est situm prope muros civitatis Gerundae, cum omnibus pertinentiis sui, tali videlicet tenore ut ipse Abbas Sanctae Mariae Crassae»⁵²². Una altra de les notícies destacades que vinculen aquest monestir amb la casa comtal de Barcelona és el testament del mateix Ramon Berenguer III de l'any 1131 en què estableix una important donació a l'obra de l'església: «Coenobio Sancti Petri Gallicantus ad opera ipsius Ecclesiae dimitto tertiam partem Gerundensis monetae, ita ut praedicti mei eleemosynarii faciant eam mittere in opera ipsius Ecclesiae usque habeant ibi missos ducenteos morobatinos»⁵²³. Es tracta sens dubte d'una donació quantiosa i molt important, i en base a aquesta notícia la major part dels historiadors han identificat aquest moment com a data per a situar de manera fefaent l'obra d'aquesta església.

D'aquesta mateixa manera, l'escultura arquitectònica localitzada a l'interior de l'església, principalment a la zona de l'entrada al presbiteri i als capitells de la nau principal, es vincula a una cronologia propera a la data de la donació del comte Ramon Berenguer III, al segon quart del segle XII. És precisament dins aquest espai on es s'han distingit una serie de capitells que des de l'any 1944, és a dir des de la primera publicació de Josep Gudiol i Ricart, formen part del

⁵²² Vid. MARCA, P. (1640), col. 1248-1249.

⁵²³ Ibid., col. 1273.

primer corpus d'obra atribuït al Mestre de Cabestany⁵²⁴. En aquest moment, Josep Gudiol té en consideració només dos capitells situats a l'entrada de l'absis, en els que hi observa la presència del mateix estil del Mestre.

Un altre dels historiadors que ha considerat extensament l'actuació del Mestre de Cabestany en aquesta església és Serafín Moralejo, que a partir del seu estudi dels sarcòfags del presbiteri de Sant Feliu de Girona i retenint la data del testament de Ramon Berenguer III com a referent cronològic afirma que «El “maestro de Cabestany”, activo quizá ya en la década de 1130 en Sant Pere de Galligans, se contaría entre los pioneros de este radical cambio de sentido experimentado por el flujo del arte tolosano. [...] los sarcófagos conservados en Sant Félix de Gerona proporcionarían al de Cabestany la fuente de su personalísima *formosa deformitas*, con transcendencia de la misma Italia»⁵²⁵. I al mateix temps a partir d'aquesta intervenció es fonamenten les bases per a considerar l'origen i la formació gironines del Mestre de Cabestany. Efectivament, les característiques d'aquesta escultura es relacionen de manera bastant estreta amb els tallers tolosans actius en el tombant de l'any 1100, fet que contribueix, a més a més, a sustentar la línia de filiació tolosana de l'obra del Mestre de Cabestany, inaugurada per Marcel Durliat durant la dècada de 1950.

No obstant, Josep Calzada en la seva monografia del monestir assenyala ja certes dificultats per conciliar l'atribució de l'escultura d'aquests capitells al Mestre de Cabestany: «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»⁵²⁶. A més a més d'aquests capitells, l'any 1990 Pere Beseran incorpora a la producció gironina més propera a Sant Pere de Galligans un permòdol procedent, segurament, de l'antic claustre de la catedral romànica de Girona, conservat al Museu de la Catedral⁵²⁷. I pel que fa referència concreta a l'escultura de Sant Pere de Galligans es manifesta a favor de situar aquells atribuïts al Mestre de Cabestany dins el procés de difusió dels models dels tallers de Sant Serni de Tolosa en les primeres dècades del 1100, en particular del de Guilduinus.

D'altra banda, Jordi Camps i Immaculada Lorés puntualitzen la presència de la mà del taller del Mestre de Cabestany en dos capitells situats a la nau principal de l'església, un historiat en què

⁵²⁴ GUDIOL I RICART, J. (1944), p. 9-14.

⁵²⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, S. (1986), p. 99-100.

⁵²⁶ CALZADA OLIVERAS, J. (1983), p. 237.

⁵²⁷ BESERAN I RAMÓN, P. (1990), p. 17-44.

es presenta una escena de martiri, i un altre amb lleons afrontats i amb una imposta figurada on apareix Jesús envoltat dels apòstols, situat a l'entrada del presbiteri⁵²⁸. En referència a l'influx de l'art tolosà aquests autors relacionen aquesta escultura amb la del taller de Bernat Gilduin datat entorn a l'any 1100.

És cert que principalment en l'escultura d'aquests dos capitells s'hi observen algunes característiques que són les mateixes que defineixen una part de l'obra del Mestre de Cabestany: per exemple la realització de les faccions de les figures humanes amb uns ulls ametllats i perforats a la zona dels lacrimals per dos cops de trepant. Tanmateix, aquest és un aspecte puntual que no es manifesta de manera continua en la totalitat d'aquesta escultura, i per tant no sembla tenir l'envergadura suficient per a considerar-se com una constant. D'altra banda, a part d'aquesta puntualització, l'estil i la tècnica general que s'observa en la realització d'aquestes obres difereixen sensiblement dels pautes que defineixen la singularitat del Mestre del timpà de Cabestany. I en els altres camps de composició i disposició tampoc es detecta cap dels altres denominadors comuns que defineixen l'escultura del Mestre. En canvi, si que es pot mantenir, com afirmen la major part dels autors, que aquestes deriven dels aprenentatges o de la continuïtat dels tallers de Tolosa durant la primera meitat del segle XII, fet que a més a més es situa en una cronologia paral·lela a la donació del comte Ramon Berenguer III de l'any 1131.

⁵²⁸ CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (2000d), p. 28-31.

VI.11.6 Capitell amb *Maiestas Mariae* de Sant Esteve d'en Bas**Autor:** Mestre de la segona meitat del segle XII**Cronologia:** Segle XII (darrer quart)**Material:** Pedra**Localització:** Sant Esteve d'en Bas. Església de Sant Esteve

L'església parroquial de Sant Esteve d'en Bas, situada a la Vall d'en Bas, dins la comarca de la Garrotxa és un edifici edificat durant el decurs del segle XII, i en particular alguna de les característiques de defineixen la seva planta, especialment la capçalera s'han de relacionar amb la influència dels tallers provençals de la segona meitat del segle XII⁵²⁹.

L'any 1952 quan Marcel Durliat escriu el seu primer article en què tracta el conjunt d'obres fins aquell moment atribuïdes al Mestre de Cabestany, hi incorpora el capitell situat a la dreta de l'arc triomfal d'aquesta església⁵³⁰. Es tracta d'un capitell de pedra que presenta una *Maiestas Mariae* a l'interior d'una màndorla sostinguda per àngels. És evident que la motivació principal d'aquesta atribució es la detecció de certes analogies formals amb el capitell de l'Assumpció de Maria de Santa Maria de Rius Menerbés. Aquesta és la principal argumentació sostinguda per Marcel Durliat, i la resta d'autors que posteriorment han tingut en consideració aquesta obra⁵³¹. Però malgrat les similituds, resulta evident que no es tracta de la observació del mateix model, atès que la temàtica representada en aquesta ocasió és molt diferent, i al mateix temps que no es tracta d'una seqüència historiada. Però, fonamentalment, l'estil i la tècnica que presenta aquesta obra ben poc té a veure amb les constants del Mestre del timpà de Cabestany. Així ho demostra el tractament de les figures humanes que mostren un asimetries molt marcades, a més a més d'un tractament molt rústec, i uns vestits amb uns plegats rectilinis molt bàsics que en res es poden emmirallar amb les constants del Mestre del timpà de Cabestany: però sobretot per la tècnica utilitzada d'una simplicitat manifesta i en la què amb prou feines s'hi pot distingir l'aplicació del trepant.

Encara que es pugui adduir el coneixement previ del model presentat pel Mestre del timpà de Cabestany a Santa Maria de Rius Menerbés i a Santa Maria de Cabestany, les similituds o denominadors comuns que es poden establir amb aquestes obres es limiten tan sols a la configuració d'un model de *Maiestas Mariae* en base a la "contaminació" o record d'un model aliè: no resulta massa lògic que els mateixos àngels que participen de l'escena de l'Assumpció

⁵²⁹ Vid. BARTOLOMÉ ROVIRAS, L. (2005), p. 111-128.

⁵³⁰ DURLIAT, M. (1952), p. 185-193.

⁵³¹ Vid. CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I. (2000e), p. 178-179.

de Maria en aquesta ocasió es repeteixin en la realització de la imatge simbòlica d'una *Maiestas Mariae*.

Tanmateix, aquest capitell de Sant Esteve d'en Bas demostra el fet que alguns dels models presentats i realitzats pel Mestre del timpà de Cabestany varen tenir una fortuna i un coneixement prou extens, per tal i com es detecta la "reutilització" d'un model per a la configuració d'una escena totalment diferent. En aquest sentit, també es podria retenir el testimoni del capitell historiat que es situada a l'esquerra de l'arc triomfal. Bé que la seva composició ha estat descrita en diverses ocasions no resulta massa clara la identificació d'un argument o temàtica concreta. A la cara lateral dreta, hi ha dos animals col·locats un a sobre de l'altre, segurament lleons, que mosseguen els peus de dos homes, un assegut i l'altre situat a la part superior en línia horitzontal. L'esquema, malgrat la manca de detalls, recorda clarament el model de la Primera condemna de Daniel a la fossa dels lleons, tal i com ha estat presentat a l'exterior de la capçalera de Sant Papol. I en aquesta ocasió es podria determinar un cas similar, potser més coherent, al que s'acaba d'argumentar: la configuració d'una temàtica en base al coneixement d'un model previ molt particular.

Si s'accepta aquesta identificació és clar que el mestre que forma part de la realització de l'escultura ornamental d'aquests dos capitells hauria estat en contacte sinó amb el taller, sí amb les obres llenguadocianes del Mestre del timpà de Cabestany. I aquest fet permet de plantejar la possible repercussió dels models establerts pel Mestre fins a un radi geogràfic notablement distant en una cronologia que rarament pot ser anterior al darrer quart del segle XII. Però sens dubte, això no implica de cap manera que aquestes obres es puguin adscriure, pels motius esgrimits, ni a la seva mà, ni tampoc a la del seu taller.

VI.11.7 Permòdols de l'església de la Purificació de Villaveta**Autor:** Mestre de la segona meitat del segle XII**Cronologia:** Segle XII (segona meitat)**Material:** Pedra**Localització:** Villaveta. Església de la Purificació

El conjunt de l'escultura arquitectònica de l'exterior de l'església parroquial de la Purificació de Villaveta, a Navarra, es va posar en relació al taller del Mestre de Cabestany l'any 1979 de la mà de David L. Simon. En ocasió d'aquest estudi, aquest autor detecta en els permòdols de l'exterior de l'absis d'aquesta església unes constants estilístiques associables al Mestre de Cabestany⁵³². De manera més específica situa en paral·lel aquestes obres amb la composició i la 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 esculpits a l'exterior de l'edifici.

És cert que el programa ornamental desplegat a l'exterior d'aquest edifici manifesta alguns elements de correlació amb el fris de Santa Maria d'El Voló i, principalment, amb l'exterior de l'absis de l'església de Sant Papol. La tipologia del permòdol i la seva col·locació sota la cornisa que envolta l'exterior de l'edifici recorda en certa manera la disposició dels permòdols de l'església de Sant Papol. Tanmateix l'aplicació d'un sistema d'ornamentació arquitectònica basat en la col·locació permòdols esculpits amb figuració zoomòrfica i antropomòrfica no pot ser tingut *per se* com a un element distintiu de la presència del Mestre del timpà de Cabestany. D'altra banda, en el conjunt d'aquests permòdols es detecten però només d'una manera molt puntual alguns dels elements de la tècnica particular del Mestre del timpà de Cabestany: el treball d'uns ulls amb forma ametllada i rematats a la zona dels lacrimals per dos cops de trepant. Però aquesta constant que per sí sola tampoc es pot constituir com a element determinant per a identificar-ne la seva autoria. A part d'això no existeixen altres característiques que permetin d'establir l'atribució d'aquesta obra al corpus del Mestre del timpà de Cabestany: ni els models figurats, ni la tècnica i estil generals que els distingeixen presenten unes característiques afins.

⁵³² SIMON, D. L. (1979), p. 106-111.

A més a més cal observar, que tant a Sant Papol com a Santa Maria d'El Voló un dels elements vinculants de l'escultura, a part de les nombroses concomitàncies establertes en els diferents apartats de composició, disposició i estil, és el mateix model del permòdol, que presenta una ornamentació de roleus a les cares laterals. Aquest és un tipus comú que s'ha establert en relació amb alguns exemples contemporanis presents a Sant Serni de Tolosa. Però a en aquest cas, a Villaveta, no es detecta la continuïtat d'aquest model, fet que reforça l'opció de menystenir aquest conjunt d'escultura com a obra del Mestre del timpà de Cabestany.

VI.11.8 Relleus historiatats del castell de Quat'Sos a La Réole**Relleu amb Crist en Majestat****Relleu amb l'Entrada de Jesús a Jerusalem****Relleu amb Jesús entre dos apòstols****Cronologia:** Segle XII**Material:** Marbre (?)**Mesures:** 35 cm (alçada)**Procedència:** Abadia benedictina de Sant Pere de La Réole (?)**Localització:** La Réole. Castell des Quat'Sos

Es tracta de tres relleus historiatats de procedència incerta que varen ser reutilitzats en la construcció del parament exterior del pis superior de la torre sud-oest del castell anomenat des Quat'Sos de La Réole. Tanmateix, sembla probable que aquest formessin part d'una estructura arquitectònica del priorat benedictí de Sant Pere, edifici que va ser reconstruït durant la primera meitat del segle XIII en un nou emplaçament situat al nord-est del castell. Per la seva banda, la construcció de la torre en la que varen ser reutilitzats aquests relleus sembla situar-se durant el darrer quart del segle XIII, i prenent en consideració aquestes cronologies sembla fefaent considerar què realment es tractés de material reutilitzat de l'edifici benedictí en ruïnes; altrament en els mateixos murs es distingeixen altres restes de material reutilitzat, entre d'altres un petit capitell què ha estat relacionat amb el mateix tipus d'alguns dels què es conserven en les parts més antigues de l'actual priorat. En qualsevol cas es conserven en un estat bastant lamentable i presenten una erosió molt evident, i també una pèrdua considerable de la superfície esculpida deguda segurament a una mutilació humana.

L'any 1976 Jacques Gardelles va estudiar i examinar amb deteniment aquest relleus alhora que els estableix dins la producció del Mestre de Cabestany⁵³³. El primer mostra la composició d'un Crist en Majestat, amb la mà dreta alçada en actitud de benedicció, situat dins una màndorla, finament decorada amb elements que recorden el treball d'orfebreria, sostinguda per quatre àngels, en parelles de dos sobreposats a banda i banda. En el segon relleu es distingeixen quatre figures col·locades en fila, una darrera de l'altra, de les que s'han identificat les de Jesús i Sant Pere, mentre la resta són de filiació incerta. El tercer relleu, potser un dels que es conserva en unes condicions més pèssimes, presenta l'escena de l'Entrada de Jesús a Jerusalem. D'acord amb les característiques i format d'aquests tres relleus Jacques Gardelles apunta que probablement aquest devien formar part d'un fris historiatat, tipologia que no

⁵³³ GARDELLES, J. (1976), p. 233-239.

compta amb una tradició massa difusa dins aquesta àrea geogràfica, fet amb el que es reafirma l'autor a l'hora d'establir la presència d'un artífex forani.

Els elements de vinculació d'aquestes tres obres amb el Mestre de Cabestany es concentren sobretot en la composició del primer dels relleus que s'han descrit, en particular en el model utilitzat per a la presentació del Crist en Majestat que l'autor situa en paral·lel al model utilitzat al capitell de Santa Maria de Rius Menerbés. De totes maneres, en la factura d'aquests relleus no es detecten altres elements de correlació, ni tampoc dins l'apartat estilístic i tècnic s'observa l'aplicació d'una pràctica similar a la del Mestre del timpà de Cabestany. De fet, la major part de la historiografia ha menystingut des de fa temps aquesta atribució: «La factura et le style de ces éléments sculptés ne plaident pas en faveur d'une telle attribution. Aujourd'hui, comme l'a écrit Marcel Durliat en 1995, on peut éliminer ces reliefs de la liste des oeuvres de l'anonyme de Cabestany et de son cercle»⁵³⁴.

⁵³⁴ MALLET, G. (2000b), p. 179.

VI.12 Síntesi

Després d'haver realitzat l'anàlisi de les obres atribuïdes al Corpus del Mestre del timpà de Cabestany, es poden enumerar una sèrie de característiques que defineixen i distingeixen la singularitat d'aquest mestre i el seu taller. Com ja s'ha exposat en la introducció metodològica d'aquest capítol, aquestes particularitats són les que es detecten al timpà de Santa Maria de Cabestany i les mateixes que es converteixen en els denominadors comuns per acceptar la inclusió de les obres fins ara atribuïdes al corpus del Mestre de Cabestany al corpus del Mestre del timpà de Cabestany:

- ✓ Programes historiatos que demostren una forta atenció pel desenvolupament narratiu i cronològic de les escenes
- ✓ Disposició dels programes d'acord amb l'ordre d'un fris continu, centralitzat o lineal
- ✓ Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans pagans del darrer quart del segle III
- ✓ Caracterització de la figura humana amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Utilització destacada del trepant
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur
- ✓ Elements declamatis que reforcen la intensitat de l'escena

A partir d'aquests denominadors comuns resulta més fàcil incidir en una definició molt més precisa del Mestre del timpà de Cabestany. Es tracta d'un taller especialitzat en la composició de programes historiatos, generalment innovadors, que segueixen de manera estricta les fonts textuais en les que es basen, i en aquest sentit el mestre o artífex demostra una gran riquesa i versatilitat tant en el coneixement com en la combinació de fonts de diversa naturalesa. La presentació de la seqüència historiada sobre el suport escultòric es fonamenta en l'estructura de fris continu, lineal o centralitzat, d'una manera anàloga a com es desenvolupa als sarcòfags romans dels segles III i IV. Pel que fa referència a l'estil, el taller es caracteritza principalment per la tria d'una tècnica molt concisa i especial, en què es detecten uns punts de contacte molt forts i evidents amb les característiques que defineixen l'escultura dels sarcòfags romans pagans, sobretot durant el darrer terç del segle III, i el sarcòfags romans cristians, especialment els del segon quart del segle IV. A més a més, la combinació de l'alt i el baix relleu que

VI.12 Synthesis

After analyzing the works attributed to the Master of the tympanum of Cabestany's corpus, a series of characteristics that define and distinguish the singularity of this workshop can be enumerated. As it has been exposed in the methodological introduction of this chapter, these particularities are the ones that define the tympanum of Santa Maria de Cabestany, and so, the same ones that turn into common denominators, in order to accept or deny the ascription of the works until now attributed to the Master of Cabestany, to the corpus of the Master of the tympanum of Cabestany:

- ✓ Storied programmes that show an impressive attention for the narrative and chronological development of the scenes.
- ✓ Continuous frieze program's disposition, centralized or lineal
- ✓ Human figure characteristics related to the constants of Pagan Roman sarcophagi of the last quarter of 3rd century
- ✓ Human figure characteristics related to the constants of Christian Roman sarcophagi of the second quarter of 4th century
- ✓ Dresses characteristics related to the constants of Christian Roman sarcophagi of the second quarter of 4th century
- ✓ Advanced use of the drill
- ✓ Combination of bas-relief and low relief
- ✓ Chiaroscuro effects
- ✓ Declamation elements that put in force the strength of the scene

Along with these common denominators it is easier to define, in a most accurate way, the personality of the Master of the tympanum of Cabestany. Therefore, it is a workshop specialized in storied programmes, usually innovative, which follow in a strict manner the textual sources they are based on. At this point the master or intellectual architect exhibits a great richness and versatility in the knowledge as well as in the combination of sources of different nature. The presentation of the narrative sequence in the material support follows the structure of a continuous frieze, lineal or centralized, in an analogous way to the 3rd and 4th centuries Roman sarcophagi. Concerning the style, this workshop distinguishes itself by the election of a very particular and special technique, that betrays some strong and evident contact points with the Roman sarcophagi sculpture: with Pagan Roman sarcophagi, most of all from the last quarter of 3rd century, and with Christian Roman sarcophagi specially of the second quarter of 4th century. In addition the chiaroscuro effects that emerge from the arrangement of bas-relief and low relief, already

emfasitza l'efecte del clarobscur, ja aconseguit mitjançant l'ús del trepant, és una particularitat igualment remet a als sarcòfags romans d'aquest mateix període. I finalment, i en part com a tret distintiu i molt significatiu de l'acabament de l'obra, aquest taller incorpora certs elements declamatius que atorguen una major intensitat a l'obra, i que també es poden relacionar amb certs aspectes que es detecten també en els sarcòfags romans, pagans i cristians, de la mateixa cronologia.

És evident que els sarcòfags romans dels segles III i IV resulten d'una especial rellevància a l'hora de comprendre la gènesi de l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany. I per aquest motiu, el capítol que s'inaugura a continuació està íntegrament dedicat a un anàlisi comparatiu entre les obres i les seves fonts materials, per tal de valorar amb profunditat el seu grau d'incidència en la formació del Mestre del timpà de Cabestany. D'aquesta manera, es podrà avançar, al mateix temps, en la delimitació del seu context de formació que segurament pot coincidir també amb el dels seus orígens.

Per una altra banda, és clar que en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany es distingeixen diferents qualitats o nivells de resolució tècnica, que permeten considerar la presència d'un mestre i d'uns deixebles, en l'estructura del que es convingut d'anomenar un taller. D'acord amb el que es desprèn de l'anàlisi de cadascuna de les obres és evident que en la major part es detecta la presència d'una "mà" o tècnica de rellevància superior, que cal identificar amb la del Mestre, i una/unes "mans" no tan notables, sempre deutores però de la mateixa formació del Mestre, que s'identifiquen amb els deixebles. En aquest sentit, tal i com s'ha avançat en el capítol d'introducció, es pren com a referència el document datat a Pisa l'any 1165 –cronologia que resulta contemporània al període d'activitat d'aquest taller– en què s'estableix de manera clara i concisa la obligació que el Mestre Guilielmus «debet abere tres discipulos, et non plures». Per tant, no és considera la presència d'un individu, sinó la presència d'un taller, format en aquest cas per dos o tres deixebles. Evidentment les característiques del taller del Mestre Guilielmus a Santa Maria de Pisa identifica el model d'un gran taller.

És probable que el taller del Mestre del timpà de Cabestany sigui el cas d'una estructura d'una envergadura no tan notable, en el sentit del nombre de deixebles. Malgrat l'extensa geografia i la quantitat d'obres que formen part de la seva producció no sembla que disposi en cap cas d'una continuïtat, almenys demostrable avui a la llum de les obres conservades dins l'àrea geogràfica en la que es situa el gruix de la seva producció, això és, entre el Llenguadoc, el Rosselló i els comtats septentrionals catalans.

obtained by the extensive use of the drill, is a particularity that likewise is based on the Roman sarcophagi of this period. Finally, and in order to conclude the work in a distinctive and significant manner, this workshop adds certain declamation elements that concede a stronger intensity to the work. And, equally, these aspects can be detected in the Pagan and Christian Roman sarcophagi of the same chronology.

It is clear that Roman sarcophagi from 3rd and 4th centuries take a special significance to the understanding of the Master of the tympanum of Cabestany's sculpture genesis. For that reason, the next chapter is focused on the comparative analysis of the works and their material sources, in order to value their degree of influence in the Master of the tympanum of Cabestany's learning process. This way it will be possible to go on the delimitation of its apprenticeship context, which probably might be the same of its origins.

Furthermore, it is clear that in the Master of the tympanum of Cabestany's corpus there exist several degrees of quality or levels of technical resolution, that permit to consider the presence of a master and some disciples, meeting the requirements of a workshop's structure. Along with the information from each of the works' analysis, it is evident that in almost them is detected the presence of a major "hand" or technique, that has to be identified with the Master, and other hands not so outstanding but derived from the Master's apprenticeship, that should be identified with disciples. As it has been underlined early in the introduction chapter, to this concern it has been taken into account the 1165 document dated at Pisa –in a parallel chronology to this workshop– that reveals in a clear and concise way that Master Guilielmus «debet abere tres discipulos, et non plures». So that it should not be considered the presence of an individual, but of a workshop, involving two or three disciples. And, logically, the particularities that define this Santa Maria of Pisa's workshop should be regarded as the model of a great workshop.

Almost certainly, the case of the Master of Cabestany's workshop is an example of lower magnitude, if the number of disciples is considered. Despite the large geography this workshop embraces and the number of works that integrate its production, its continuity is not testified, at least by the evidence of the conserved works to nowadays in the geographical area where the biggest part of its production is located, that is to say in Languedoc, Roussillon and the northern Catalan counties.

And on the other hand, the analysis of the works reveals no more than two different "hands" or technical abilities: the Galilea's doorway from Sant Pere de Rodes is probably

Per una altra banda, de l'anàlisi de les obres en resulta en el major dels casos la diferenciació de dues "mans" o habilitats tècniques: probablement la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes sigui el cas en s'observa d'una manera més clara. I atesa la importància i l'envergadura de l'obra no podia resultar d'una altra manera: es tracta de l'únic exemple en què el Mestre del timpà de Cabestany és comissionat per la realització d'un projecte integral d'escultura arquitectònica.

La dilucidació de la presència d'un mestre acompanyat dels seus deixebles permet de proposar una nova classificació o ordenació del corpus d'obres del Mestre del timpà de Cabestany d'acord amb aquests paràmetres:

Obra del Mestre del timpà de Cabestany:

- Capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo
- Timpà de Santa Maria de Cabestany

Obra del Mestre del timpà de Cabestany i taller:

- Columna de San Giovanni in Sugana
- Capitells i permòdols de Sant Papol
- Sarcòfag del Martiri de Sant Serní de Sant Hilari d'Aude
- Portada de Santa Maria de Lagrassa
- Portada de la Galilea de l'església de Sant Pere de Rodes
- Fris de la porta de Santa Maria d'El Voló

Obra del Taller del Mestre del timpà de Cabestany:

- Capitell de l'Assumpció de Maria de Santa Maria de Rius Menerbés
- Timpà de les Temptacions de Crist procedent de Santa María de Errondo
- Llinda amb Cristmó procedent de Santa María de Errondo

Al primer grup es consideren aquelles obres en les què es distingeix clara i netament la mà d'un gran artífex, *ergo* el Mestre del timpà de Cabestany, que reflecteixen d'una manera unitària la seva formació particular, directament deutora de l'aprenentatge dels sarcòfags romans dels segles III i IV. A les dues obres que s'inclouen en aquest primer apartat s'hi observen les mateixes característiques del timpà de Santa Maria de Cabestany, resoltes d'una manera magistral i inalterable, sense que s'hi puguin distingir variants d'estil i/o de tècnica atribuïbles a altres mans.

the work that better illustrates this ascertainment. It could be otherwise, as far it is the unique occasion the Master of the tympanum of Cabestany is commissioned for the integral execution of an architectural sculpture project, and thus it has to be considered as its most important and magnificent work.

The recognition of the existence of a master followed by disciples permits to consider this new Master of the tympanum of Cabestany's classification or arrangement, according to the following parameters:

Master of the tympanum of Cabestany's works:

- Daniel on the lion's den capital from Sant'Antimo
- Tympanum from Notre-Dame-des-Anges of Cabestany

Master of the tympanum of Cabestany and workshop's works:

- Colum from San Giovanni in Sugana
- Capitals and corbels from Saint-Papoul
- Saint-Sernin Martyrdom sarcophagi from Saint-Hilaire d'Aude
- Doorway from Sainte-Marie de La Grasse
- Galilea doorway from Sant Pere de Rodes
- Doorway frieze from Sainte-Marie du Boulou

Master of the tympanum of Cabestany workshop's works:

- Assumption of Virgin Mary capital from Sainte-Marie de Rieux-Minervois
- Temptation of Christ tympanum from Santa María de Errondo
- Lintel with Chi Ro from Santa María de Errondo

The first group includes all the works that clearly manifest the hand of a great sculptor, *ergo* the Master of the tympanum of Cabestany, reflecting a unitary and particular apprenticeship, which derives directly from the Roman sarcophagi from 3rd and 4th centuries. The two works included in this first section manifest, in a brilliant and imperturbable manner, the same characteristics detected at the tympanum from Notre-Dame-des-Anges of Cabestany, and other style or technique variants from other hands cannot be detected.

In the second group are included all the works that manifest the Master of the tympanum of Cabestany's hand, as well as in the first group, along with other hands or variants that

El segon grup inclou totes les obres que manifesten la mà del Mestre del timpà de Cabestany, la mateixa que es detecta en el primer grup, juntament amb altres mans o variants que, tot i seguir el model del Mestre i per tant sota la seva directa supervisió, presenten algunes variants estilístiques i/o tècniques, atribuïbles al treball dels deixebles. Aquest grup aplega el major número d'obres del Corpus i, evidentment, els projectes més ambiciosos: l'ornamentació arquitectònica de l'església de Sant Papol i la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes, que per les seves dimensions i envergadura no és possible considerar sense la presència del taller.

En el darrer grup s'hi consideren aquelles obres que malgrat presentar una continuïtat amb la formació del Mestre del timpà de Cabestany ofereixen uns paràmetres estilístics i/o tècnics en els què les constants o denominadors comuns del timpà de Santa Maria de Cabestany es continuen detectant, però en menor mesura. Però sobretot, en aquestes obres no es detecta la mà clara i contundent del Mestre, això és de les característiques del primer grup. És curiós que precisament totes les obres que resulten en aquest grup siguin realitzades en pedra, és a dir, en un material diferent al marbre, què és el que utilitza en major freqüència aquest taller. Aquesta observació, potser, pugui facilitar una millor comprensió de l'excel·lència de l'escultura sobre el marbre del Mestre del timpà de Cabestany en primera persona, mentre que els casos en què el treball es realitza sobre pedra semblen reservats més aviat per als deixebles o membres del taller.

despite following the Master's model or apprenticeship, and always under his authority, reflect some style or technique variants that have to be understood as his workshop disciple's work. This group takes under consideration the major number of works attributed to the Corpus, and among them the most ambitious projects as for example the architectonical decoration of the church of Saint-Papoul and the Galilea doorway of Sant Pere de Rodes. As for their dimensions as for their breadth it is impossible to consider these two works without the actuation of the workshop.

And the last group includes the other works that despite showing the continuity of the Master of the tympanum of Cabestany's apprenticeship present a stylistic and/or technical parameters that do not reflect in the same intensity but lower the common denominators distinguished in the Sainte-Marie de Cabestany's tympanum. Moreover, in these works is not detected the clear and forceful Master's hand, that is to say, the characteristics of the first group of works. It is curious that just the works of this group have been realized in stone, that is to say, not in marble but, that is the mos used by the workshop, but in a different material. Maybe this observation can take to a major comprehension of the Master of the tympanum of Cabestany sculpture's excellence on marble by himself. Otherwise, the occasions when the work is constrained to take up some kind of stone seem to be reserved to the disciples, or the members of the workshop.