

# Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany

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

Laura Bartolomé Roviras

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

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

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

# UNIVERSITAT DE BARCELONA

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

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

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

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

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

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

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

### **Programa de Doctorat:**

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

---

Barcelona, 2010





## VII. [Context] Fonts materials

*Inde visitandum est juxta Arelatem urbem cimiterium defunctorum loco qui dicitur Ailiscampis  
[...] Tot ac tanta vasa marmorea super terram sita, in nullo cimiterio nusquam possunt inveniri,  
excepto in illo.*

[*Liber Sancti Jacobi, V, Fol. 6v-7*]

### VII.1 Fonts materials de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany

De l'anàlisi de les obres que formen part del corpus del Mestre del timpà de Cabestany que s'ha exposat en el capítol precedent, en resulten una sèrie de constants susceptibles de ser valorades a contrallum de les característiques que s'observen en els sarcòfags romans, pagans i cristians, dels segles III i IV. Es tracta en realitat d'un conjunt de característiques –que seran convenientment desglossades i analitzades en els diferents apartats d'aquest capítol– que es manifesten de manera gairebé sistemàtica en totes les obres que queden incloses en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany que es presenta en aquesta ocasió. Precisament, aquestes constants o denominadors comuns han assentat un dels principals paràmetres d'acceptació o rebuig de totes aquelles obres que fins a l'actualitat havien estat atribuïdes al corpus del Mestre de Cabestany. En tant que aquests denominadors comuns es consideren fonamentals per a comprendre i diferenciar l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany, les obres que s'analitzen en aquest capítol, els sarcòfags romans dels segles III i IV, s'entenen com a fonts directes de la seva formació.

El principal objectiu d'aquesta anàlisi és demostrar fins a quin punt aquestes fonts materials juguen un paper prioritari en la formació de la pràctica escultòrica del Mestre del timpà de Cabestany. Per bé que no es tracta d'un aspecte inèdit perquè, tal i com es s'exposarà a continuació, són diversos els autors que han apuntat la incidència puntual dels sarcòfags, aquests no s'han tractat en cap ocasió d'una manera sistemàtica a fi de determinar tots els aspectes concrets que es relacionen entre la font i l'obra. I, en aquesta ocasió, no es vol incidir només aspectes concrets relacionats amb la disposició de certes figures o amb l'estil general del Mestre, sinó en totes les particularitats que es deriven de l'anàlisi de les seves obres. Els resultats han de permetre, en primer lloc, determinar el grau d'incidència d'aquestes fonts romanes en la formació i en la concepció de l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany. I en segon lloc, han de indicar els diferents escenaris o "continents" d'aquestes fonts materials, és a dir, els emplaçaments en els que durant el període d'activitat del Mestre del timpà de Cabestany es pot tenir accés als sarcòfags romans, principalment, dels segles III i IV.

La metodologia que s'utilitza per a l'anàlisi d'aquests sarcòfags és anàloga a la que s'ha utilitzat per a les obres que formen part del corpus del Mestre del timpà de Cabestany. És a dir, després d'una sèrie de consideracions prèvies, es desglossen quatre apartats principals, que són els següents: composició, disposició, estil/tècnica i declamació. En cadascun d'ells, es mostren els aspectes de connexió entre l'obra del Mestre del timpà de Cabestany i els sarcòfags romans (sempre en relació amb les observacions que durant el capítol anterior han

estat anotades pertinentment a les notes del peu de pàgina). Per exemple: la correlació entre la composició de l'escena de Daniel a la fossa dels lleons del capitell de Sant'Antimo i les representacions d'aquesta escena als sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV. I així successivament, passant, ordenadament, per tots els apartats i per tots els aspectes que s'han anat destacant en l'anàlisi de les obres del capítol anterior.

En cadascun dels apartats es citen puntualment els exemples d'alguns sarcòfags directament relacionats amb l'aspecte que s'està tractant. No és la voluntat d'aquest estudi fer una relació exhaustiva de tots els sarcòfags coneguts, sinó presentar els exemplars més destacats de cada grup o tipologia. En la major part dels casos es fa referència en primer lloc a sarcòfags conservats a Roma, atès que aquest és el centre de producció principal del què sorgeixen aquestes obres durant els segles III i IV. I, amb posterioritat, es citen els testimonis del mateix grup presents en l'arc mediterrani comprès entre Pisa i Girona, centres que es situen con els confins geogràfics del marc en què es delimita l'activitat del Mestre del timpà de Cabestany.



## VII.2 Sarcòfags romans dels segles III i IV. Estat de la qüestió

Bé que l'escultura dels sarcòfags anomenats generalment paleocristians ha estat apuntada en diverses ocasions en relació a la formació del Mestre de Cabestany, el nivell més elevat de concreció al que s'ha arribat en la major part de les ocasions ha estat presentar de manera genèrica la seva influència en la configuració del que es denomina "estil", i generalment han estat poques les relacions establertes amb sarcòfags o grups de sarcòfags concrets. Malgrat això, sí que en algunes ocasions s'ha incidit d'una manera més o menys concisa en aquesta qüestió i, per tant, abans d'iniciar l'anàlisi d'aquestes obres es presenten, a mode d'estat de la qüestió, les consideracions més destacades en aquest sentit.

Marcel Durliat és el primer dels autors en assenyalar les interrelacions entre els sarcòfags antics i les obres del Mestre de Cabestany, ja dins el seu primer estudi al respecte publicat l'any 1952, entenent que l'obra del Mestre realitza una interpretació de l'escultura dels sarcòfags antics<sup>535</sup>. Tanmateix, en la seva aportació no indica la correspondència directa amb unes fonts determinades i enumera només altres obres contemporànies que durant el segle XII manifesten, al seu entendre, una mateixa adhesió a aquestes fonts: el sarcòfag de La Celle a Brignoles i el de l'abadia de Gel-lona (Sant Guilhem del Desert). En aquesta mateixa línia, posa en relació l'obra del Mestre de Cabestany amb els tallers de la Provença, seguint la línia de Jean Adhémar sobre la influència de la gramàtica decorativa dels sarcòfags antics dins les obres de la denominada Escola d'Arle<sup>536</sup>.

En relació al revers del relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu de Sant Pere de Rodes, Xavier Barral proposa la identificació d'aquest bloc de marbre amb un sarcòfag de l'Antiguitat tardana: «Aquesta placa de marbre blanc és un exemple més de la reutilització medieval de marbres esculpits de l'Antiguitat tardana [...] es tracta probablement de la reutilització d'una cara de sarcòfag, potser decorat amb l'episodi dels hebreus al forn de Babilònia o d'un tema amb orants al paradís com en un sarcòfag de Jonasse»<sup>537</sup>. Segurament la identificació d'aquest bloc de marbre amb un sarcòfag antic és una de les problemàtiques que encara actualment no s'han esclarit d'una manera definitiva, però dona fe de la proximitat entre les obres i aquestes fonts materials, dins el marc específic de la reutilització de sarcòfags antics<sup>538</sup>.

<sup>535</sup> DURLIAT, M. (1952), p. 190; DURLIAT, M. (1973a), p. 122-123.

<sup>536</sup> ADHÉMAR, J. (1937), p. 159.

<sup>537</sup> BARRAL I ALTET, X. (1991), p. 127.

<sup>538</sup> Les qüestions específiques relacionades amb la identificació d'aquest relleu i la reutilització de sarcòfags romans seran tractades més endavant i de manera detallada en aquest mateix capítol. Vid. Capítol VII.3.2.

Segurament és Jean Nougaret, l'any 1985, el primer autor que cita una font concreta a propòsit de la disposició de certes figures del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, identificant el sarcòfag romà de la Caça del lleó conservat a l'església de Sant Afrosi de Besiers (reutilitzat com a pica baptismal) com a possible font d'inspiració<sup>539</sup>. És així com una primera localització puntual d'aquestes fonts antigues es situa en els territoris de la Narbonesa.

Tanmateix, una de les contribucions més importants que es dediquen a l'observació de la influència dels sarcòfags en relació a l'obra del Mestre de Cabestany és la que Serafín Moralejo presenta dins el marc del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo celebrat a Pisa l'any 1982<sup>540</sup>. El seu estudi, que no es centra només en la figura del Mestre de Cabestany sinó en la reutilització de sarcòfags antics a la Península Ibèrica durant el període medieval – dins una àmplia franja cronològica entre els segles X i XV–, situa el conjunt de sarcòfags conservats a l'església de Sant Feliu de Girona com fonts directes d'inspiració del Mestre de Cabestany. Aquestes obres, dos sarcòfags romans i sis de cristians, es conserven encastades en els murs de l'entrada del presbiteri de l'església gironina, i la seva utilització com a parament a mode de fris ornamental sembla situar-se en una data aproximada de 1200<sup>541</sup>. Segons el mateix autor vers el segon quart del segle XII, això és entre 1125 i 1150, el Mestre de Cabestany, essent a Girona dins el context de l'obra de Sant Pere de Galligants, s'hauria nodrit d'aquests models per a la realització posterior del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude. Al mateix temps, apunta que la continuació d'aquest estil singular es pot també observar a Sant Pere de Galligants, Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Rius Menerbés i al timpà procedent de Santa Maria de Errondo. Al seu entendre, aquestes obres revelen una selecció del Mestre de Cabestany dels sarcòfags antics d'època tetràrquica i constantiniana, preferentment cristians, fet que interpreta com a una evocació intencionada, per part del mateix Mestre o dels mecenes de les obres, de l'art ideal de l'església primitiva. Com a comparació concreta, estableix el paral·lel entre els detalls del rostre de Sant Serní del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude i els d'una figura masculina del sarcòfag romà de la Caça del lleó de Sant Feliu de Girona.

A més a més, Serafín Moralejo es mostra partidari de situar la figura del Mestre de Cabestany com a precedent i “detonant” de la represa d'aquest element antic en l'escultura dels tallers

<sup>539</sup> NOUGARET, J. (1985), p. 359.

<sup>540</sup> MORALEJO ALVAREZ, S. (1984), p. 187-203.

<sup>541</sup> En aquest punt Serafín Moralejo situa el moment de reutilització d'aquests sarcòfags en la data de 1200, avançant la cronologia proposada per una part de la historiografia en el segle XIV, en relació a la construcció del temple. Vid. MORALEJO ALVAREZ, S. (1984), p. 193. No obstant, no sembla que la situació original d'aquestes peces sigui massa clara. Com molt bé han observat Josep Maria Nolla i Narcís Amich, només es té constància precisa de la situació del sarcòfag cristià a l'altar de l'església que des de 1290 es va utilitzar com a contenidor de les relíquies del màrtir. Cfr. AMICH I RAURICH, N. M. (2000), p. 21-22, CHAMORRO TRENADO, M. A. (2004), p. 230 i NOLLA BRUFAU, J. M. i AMICH I RAURICH, N. M. (2001), p. 90-93.

toscans contemporanis: «No extrañaré, por tanto, que la iniciativa en este sentido correspondiera, en la época románica, a los escultores del Camino de Santiago y de Toulouse, y que fueran estos últimos los que enseñaron a los provenzales a interrogar su propio pasado romano, y éstos, a su vez, junto con el maestro de Cabestany, llevaran su gusto anticuario a Toscana, del mismo modo que también Toscana se adelantó a Roma en el Renacimiento propiamente dicho»<sup>542</sup>. Aquesta afirmació, fonamentada segurament en la consideració d'una data molt alta per l'obra de Sant Pere de Galligants –aquest autor proposa la dècada de 1130, en relació a la datació del testament de Ramon Berenguer III de l'any 1131, i la deixa *ad operam* per aquesta església–, situa al Mestre de Cabestany i als tallers provençals com a primers receptors dels aprenentatges de represa del passat romà gestats en el context del Camí de Santiago i dels tallers d'escultura de Tolosa; i al mateix temps, declara al Mestre de Cabestany com a transmissor d'aquests coneixements als tallers de la Toscana. És clar que, a més a més, en aquesta lectura hi juga un paper molt important la datació acceptada per a la denominada com a escultura del camí de Santiago de Compostela i de Sant Serní de Tolosa, en el darrer quart del segle XI<sup>543</sup>. I en aquests mateixos termes es reafirma dos anys més tard en la seva ponència presentada al I Congrés Espanyol d'Història de l'Art celebrat a Barcelona: «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. La historia vino entonces a repetirse en parte. Al igual que su antepasado el “maestro de Jaca” encontró en el substrato antiguo hispano la incitación para un revolucionario capítulo en la plástica románica, los sarcófagos conservados en San Félix de Gerona proporcionarían al de Cabestany la fuente de su personalísima *formosa deformitas*, con trascendencia de la misma Italia»<sup>544</sup>.

Per una altra banda, a principis de la dècada de 1990 Marco Burrini identifica els vestigis antics que contribueixen a la formació del Mestre de Cabestany a la ciutat de Narbona, segurament en l'avinentsa de l'atribució de Jordi Camps i Immaculada Lorés de dos capitells conservats al Musée Archéologique d'aquesta mateixa ciutat<sup>545</sup>. Així, aquest autor afirma que és aquest l'emplaçament on el Mestre de Cabestany entra en contacte directe amb els baixos relleus de l'edat clàssica, i d'aquesta manera conforma les particularitats del seu estil<sup>546</sup>. En relació al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude sosté que són els baixos relleus dels segles IV i V –entre els que inclou urnes funeràries, sarcòfags i capitells–, els que haurien jugat un paper fonamental en la

<sup>542</sup> MORALEJO ALVAREZ, S. (1984), p. 198-199.

<sup>543</sup> Vid. MORALEJO ALVAREZ, S. (1986), p. 91-100.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>545</sup> CAMPS I SÒRIA, J. I LORÉS I OTZET, I. (1990), p. 125-137.

<sup>546</sup> BURRINI, M. (2000c), p. 137.

concepció de l'obra. Aquest autor considera la influència del classicisme en l'estil del Mestre de Cabestany com a punt de partida i, en aquest sentit, afirma que a partir de l'assimilació de la tècnica i a través d'una evolució continuada, el Mestre incideix progressivament en la configuració de la seva *conscience stylistique* particular. Fa esment del sarcòfag cristià de Toledo, procedent de Layos, conservat al Museu Marès de Barcelona, que presenta un fris continu historiat amb escenes de l'Antic i el Nou Testament, com model de la tècnica assimilada pel mestre, en particular de l'ús del trepant en la definició dels rostres dels personatges. Al mateix temps, afegeix un altre element de comparació formal entre un fragment d'un sarcòfag cristià conservat al Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, on es presenta la història de Jonàs, i la composició de la barca de Pere i Andreu en el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció, procedent de Sant Pere de Rodes.

En una altra direcció, Olivier Poisson l'any 2000 incideix en la necessitat de revisar la importància de les fonts antigues en la configuració de l'estil del Mestre de Cabestany, que al seu entendre s'han d'identificar amb els sarcòfags del Baix Imperi<sup>547</sup>. Assenyalant el fet que en altres tallers que actuen en diferents punt del Llenguadoc es detecta de la mateixa manera la influència dels repertoris ornamentals antics –a la catedral de Magalona, a Sant Nazari de Carcassona, a Santa Maria d'Alet o a Sant Jaume de Besiers–, considera que la incidència d'aquestes fonts és un tret característic però no distintiu del Mestre de Cabestany.

I una de les contribucions més recents, en aquest sentit, és la de Francesco Carlo Gandolfo a propòsit de l'estudi del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude publicada l'any 2006. Malgrat que accepta que els sarcòfags de Sant Feliu de Girona, apuntats per Serafín Moralejo, constitueixen certament una font puntual i important per a determinats elements de la disposició d'aquesta obra –la diagonal del toro en relació a la mateixa figura del sarcòfag romà de Sant Feliu de Girona–, afegeix que existeixen altres elements que no es poden comprendre sinó a través de la vinculació als tallers d'escultura de la Toscana occidental de la segona meitat del segle XII<sup>548</sup>. La intencionalitat que es descobreix en aquest estudi és la de situar els sarcòfags antics citats per Serafín Moralejo i l'escultura de la toscana occidental de la segona meitat del segle XII com a fonts paral·leles en la configuració del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude. És a dir, l'accés del Mestre de Cabestany als sarcòfags antics s'estableix per una via directa amb els sarcòfags de Girona i per una via indirecta amb l'assimilació de l'escultura contemporània dels tallers de la Toscana occidental de la segona meitat del segle XII.

---

<sup>547</sup> POISSON, O. (2000a), p. 12.

<sup>548</sup> GANDOLFO, F. C. (2006), p. 425-437.

D'aquesta manera, de les diferents aportacions que han assenyalat la presència de l'escultura dels sarcòfags antics en la configuració de l'estil del Mestre de Cabestany en resulten unes localitzacions puntuals com a "continents" d'aquestes fonts antigues: Girona, Besiers, Narbona i Arle. No obstant, resulta poc probable que el mateix "nomadisme" que es discuteix per a comprendre la dispersió de les obres atribuïdes al Mestre de Cabestany, és a dir per a entendre la seva actuació, es pugui aplicar de la mateixa manera a la seva etapa de formació, que segurament no és el resultat d'un procés itinerant, sinó del coneixement i aprenentatge en un taller determinat, avesat i format prèviament en l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV.

Sempre amb el beneplàcit que l'escultura d'aquests sarcòfags resulta determinant en la formació del Mestre del timpà de Cabestany, tal i com es deriva dels aspectes subratllats en l'anàlisi de les obres del corpus presentat en el capítol precedent, es procedeix a continuació a realitzar una anàlisi sistematitzada i acurada d'aquestes fonts romanes, que amplia i descobreix nous aspectes inèdits de la gènesi d'aquesta escultura. Al final d'aquest capítol, i de manera conseqüent amb els resultats que es presenten, es podrà determinar, en primer lloc, el grau d'afecció del Mestre del timpà de Cabestany a aquestes fonts materials i, en segon lloc, els principals "continents" d'aquestes fonts durant el segle XII, és a dir, els centres on es podia tenir accés a aquests sarcòfags romans. Efectivament, la localització dels sarcòfags romans ha de permetre fixar un primer paràmetre per a la identificació del context de formació del Mestre del timpà de Cabestany. Tanmateix, és necessari comptar també amb un segon paràmetre *sine qua non*, que és la determinació d'un centre on, a més a més de ser-hi presents aquestes fonts materials, s'hi estableixi també una tradició escultòrica contemporània derivada de l'aprenentatge d'aquestes mateixes fonts. Si bé aquest segon apartat de l'anàlisi serà desenvolupat en el capítol següent d'aquesta tesi dedicat a les fonts materials d'època contemporània<sup>549</sup>.

---

<sup>549</sup> Vid. Capítol VIII.

### VII.3 Identificació dels denominadors comuns entre els sarcòfags romans i l'obra del Mestre del timpà de Cabestany

Abans d'iniciar l'anàlisi de l'escultura dels sarcòfags romans en relació a l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany, convé puntualitzar que el termes "escultura de l'antiguitat tardana" o "sarcòfags antics" han estat sovint utilitzats d'una manera excessivament genèrica. En aquest sentit s'ha de diferenciar entre els sarcòfags pagans i cristians –matisació que només ha estat subratllada per Serafín Moralejo quan fa notar que «es de destacar la rigurosa "voluntad de estilo" que este maestro revela en la selección de sus fuentes, todas ellas de época tetrárquica o constantiniana y preferentemente cristianas»<sup>550</sup>–, tot considerant, al mateix temps, que en tots dos casos la major part de la producció procedeix indistintament dels mateixos tallers romans, *ergo* de la Roma dels segles III i IV. Per tant, en endavant es parlarà de les característiques dels sarcòfags romans pagans o bé dels sarcòfags romans cristians que com a fonts incideixen de manera directa en l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. A més a més, i puntualment, també es detecta la presència de sarcòfags àtics, és a dir, sarcòfags produïts a la regió grega de l'Àtica i exportats a Roma, sobretot durant el segle III.

En relació a l'estudi de les fonts materials del corpus del Mestre del timpà de Cabestany, que s'han analitzat en el capítol anterior, es poden enumerar set apartats, entesos com a denominadors comuns, que d'una manera clara es poden associar amb l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV:

- VII.3.1 Utilització del marbre com a material "preferent"
- VII.3.2 *Reimpiego* o reutilització de sarcòfags romans
- VII.3.3 Composició: transposició parcial d'escenes historiades
- VII.3.4 Disposició: ordenació de l'escena en fris continu
- VII.3.5 Estil/Tècnica: caracterització de les figures, tractament dels vestits, ús particular del trepant, combinació d'alt i baix relleu, efectes de clarobscur
- VII.3.6 Declamació: adaptació de recursos al·legòrics

L'establiment d'aquests denominadors comuns ha de permetre valorar el grau d'incidència d'aquests sarcòfags en la formació del Mestre del timpà de Cabestany, en tant que fonts materials directes de les obres.

---

<sup>550</sup> MORALEJO ALVAREZ, S. (1984), p. 198.

### VII.3.1 Utilització del marbre com a material “preferent”

Segons es desprèn de l'anàlisi de les obres, en la major part de les ocasions el taller del Mestre del timpà de Cabestany es serveix de manera preferent del marbre. L'elecció d'aquest material pressuposa una formació tècnica precisa i un excel·lent coneixement de les possibilitats que ofereix aquesta matèria, així com de les tècniques més adequades per a l'obtenció d'uns resultats de qualitat. I així es posa especialment de manifest, en aquelles ocasions en què es pot individuar la intervenció magistral de la mà del Mestre. D'aquesta manera a Sant'Antimo s'observa l'ús d'un travertí gris i un ònix, a la columna de San Giovanni in Sugana un marbre procedent de les pedreres de La Montagnola (Siena), a Santa Maria de Lagrassa marbre blanc dels Pirineus, al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude marbre blanc, a Santa Maria de Cabestany marbre de les pedreres de Saint-Beat, al fris de Santa Maria d'El Voló marbre blanc de Ceret, mentre que a Sant Pere de Rodes s'hi detecten diferents tipus, un què s'ha identificat com procedent de Carrara o com a marbre pentèlic, l'altre de procedència local, possiblement del Cap de Creus. A més a més, sembla important subratllar que en la major part de les ocasions es tracta d'un marbre extret d'una pedrera relativament propera a l'obra, i en el cas dels marbres identificats a Santa Maria de Cabestany i Sant Pere de Rodes, de procedència més allunyada a la geografia més immediata, es tracta en tots dos casos de marbres reutilitzats, i per tant s'han de considerar com el resultat d'un procés d'exportació, segurament de sarcòfags en tots dos casos.

Tanmateix és cert que en determinades ocasions les obres estan realitzades en pedra: així el capitell de l'Assumpció de Maria de Santa Maria de Rius Menerbés, els capitells de l'absis de Sant Papol, de manera molt puntual la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes i el timpà de les Tres Tementacions de Jesús al desert procedent de Santa Maria de Errondo. En aquest punt, cal subratllar que el material usat per cada obra (en les obres que s'ha pogut identificar de manera precisa) també resulta en totes les ocasions de procedència local, és a dir d'una font d'extracció pròxima a l'obra. I aquest fet, que per una altra banda porta a considerar la naturalesa d'un taller itinerant que cada vegada es trasllada a treballar pels seus encàrrecs *in situ*, també permet de comprendre que en detriment del marbre o de la possibilitat d'obtenció d'aquest material d'una manera immediata, bé per la manca de pedreres, o potser també de materials d'espoli d'edificis romans, bé per la manca de recursos econòmics, s'utilitzi un altre material de procedència local com ara el gres o la pedra calcària. Tanmateix s'ha d'interpretar que el taller del Mestre del timpà de Cabestany és un taller format i avesat al treball del marbre, i que sempre que les possibilitats del comitent de l'obra ho permeten, aquest és el material que s'utilitza de manera prioritària.

Aquesta elecció s'ha d'entendre segurament com a conseqüència de la formació del Mestre del timpà de Cabestany en els sarcòfags romans dels segles III i IV, obres que en un tant per cent gairebé absolut estan realitzades en marbre. Essent així, el coneixement del material i de les tècniques més apropiades per a aconseguir uns resultats òptims s'estableix com a un primer punt d'interrelació o denominador comú entre els tallers romans, que durant els segles III i IV duen a terme la producció de sarcòfags de marbre, i el Mestre del timpà de Cabestany.

### VII.3.2 *Reimpiego* o reutilització de sarcòfags romans

Un altre dels aspectes relacionats amb els sarcòfags romans i que en part deriva directament de l'elecció del marbre com a material de les obres, és la reutilització d'aquests mateixos sarcòfags com a suport material de les noves obres. D'aquesta manera, al timpà de Santa Maria de Cabestany i al relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció Sant Pere de Rodes s'hi adverteix la reutilització de fragments de marbre antic, que de manera plausible s'han identificat com a sarcòfags romans.

En primer lloc s'ha de considerar la possibilitat que el fragment monolític sobre el que s'esculpeix el timpà de Santa Maria de Cabestany es correspongui, en virtut de la procedència del marbre, identificat com a de Saint-Beat<sup>551</sup>, amb la tapa o coberta d'un sarcòfag. Malgrat que no es pot apreciar cap indicatiu de treball escultòric en el revers del timpà <sup>[LÀM. 2]</sup> que permeti identificar o situar de manera més precisa les particularitats d'aquesta hipotètica coberta, diversos autors han remarcat aquesta possibilitat, tot assenyalant la forma trapezoïdal del bloc de marbre, i també la irregularitat de la situació de la composició respecte de les mesures del fragment sencer. Així, Olivier Poisson afirma: «Aquesta forma més o menys trapezoïdal del bloc usat pot suggerir que el material primitiu fos un fons de sarcòfag de marbre blanc»<sup>552</sup>.

En segon lloc, ha estat notablement debatuda la identificació del revers del relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció, procedent de la portada de la galilea de Sant Pere de Rodes, amb un fragment d'un sarcòfag romà <sup>[LÀM. 92]</sup>. En aquest cas, sí que es pot observar que al revers del relleu es conserven les traces d'una decoració esculpida, que es corresponen certament amb una escena historiada. Malgrat el seu estat de conservació – segurament va ser repicat en el moment de la seva col·locació en la portada de la Galilea, fet que dificulta notablement el seu estudi –, aquest relleu ha suscitat diverses interpretacions que

<sup>551</sup> Les pedreres de Sant Beat són unes de les més importants dels Pirineus, on consta l'explotació des d'època romana. Vid. POISSON, O. (1993), p. 161-163 i SAUNIER, F. (2000), p. 51.

<sup>552</sup> POISSON, O. (2008), p. 336.



es debaten entre la identificació d'aquest bloc de marbre bé com a un sarcòfag dels segles III o IV, bé com a fragment esculpit d'època alt medieval<sup>553</sup>.

En primer lloc, Joan Ainaud de Lasarte identifica l'escena del revers amb la dels Tres Joves Hebreus al Forn de Babilònia, per bé que situa aquesta escultura d'una manera imprecisa dins el període preromànic o romànic, en virtut de l'estil particular que hi distingeix<sup>554</sup>. Amb posterioritat, i sobre la base d'aquesta atribució iconogràfica, Ramon Bastardes considera la proximitat d'aquesta escena amb l'art dels sarcòfags romans, pagans o paleocristians<sup>555</sup>. I per una altra banda, Xavier Barral proposa d'una manera ja contundent la identificació d'aquest bloc de marbre amb un sarcòfag de l'Antiguitat tardana: «Aquesta placa de marbre blanc és un exemple més de la reutilització medieval de marbres esculpits de l'Antiguitat tardana [...] es tracta probablement de la reutilització d'una cara de sarcòfag, potser decorat amb l'episodi dels hebreus al forn de Babilònia o d'un tema amb orants al paradís com en un sarcòfag de Jonasse»<sup>556</sup>.

Aquesta qüestió és més o menys acceptada fins el moment que Jaume Barrachina, en el seu acurat estudi de la portada de la Galilea de l'església de Sant Pere de Rodes, estableix un seguit d'interpel·lacions a la identificació d'aquest bloc de marbre com a un sarcòfag romà. En primer lloc, identifica la iconografia presentada amb l'escena d'Eliezer i Rebeca (Gènesis 24, 7-47). D'aquesta manera, d'esquerra a dreta hi reconeix les escenes d'Eliezer i l'àngel, Eliezer davant el pou on ha de conèixer la seva futura muller i, finalment, Eliezer i Rebeca després del lliurament del present dels braçalets. Com a tal, identifica aquesta escena com a pròpia del període medieval i la situa en relació a la hipotètica portada de l'església de Sant Pere de Rodes construïda amb anterioritat al 1128 –obra que hauria precedit la portada realitzada pel taller del Mestre del timpà de Cabestany, i que hauria estat destruïda *circa* 1128 dins el marc del conflicte que enfronta els comtes d'Empúries i els vescomtes de Peralada. En aquest punt, aquest autor argüeix un seguit de qüestions tipològiques i estilístiques, que al seu entendre fan incompatible la identificació d'aquest bloc de marbre amb un sarcòfag d'època paleocristiana<sup>557</sup>. En primer lloc les mesures del bloc no presenten, al seu entendre, cap element de correlació amb els sarcòfags amb què s'havia posat en relació: «En efecto, mide 61 cm de altura y 82 de anchura. [...] Pues bien, para esta escasa altura, el bloque tiene

<sup>553</sup> Cfr. AINAUD DE LASARTE, J. (1959), p. 33-35, BASTARDES PARERA, R. (1982), p. 400, BARRAL I ALTET, X. (1991), p. 127, BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 14-16; BARRAL I ALTET, X. (2008), p. 177.

<sup>554</sup> AINAUD DE LASARTE, J. (1959), p. 33-35.

<sup>555</sup> BASTARDES PARERA, R. (1982), p. 400.

<sup>556</sup> BARRAL I ALTET, X. (1991), p. 127.

<sup>557</sup> BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 14-16.

actualmente un grosor de 19 cm. Considerando que las zonas más salientes han sido repicadas y que el Maestro de Cabestany desbastase sólo 0,5 cm para su escultura, la lápida tendría un grueso mínimo de unos 21 cm para tan solo 61 de altura; evidentemente, tal relación de tamaños es impropia de un sarcófago antiguo»<sup>558</sup>. I en segon lloc, i en relació a l'estil que distingeix a les traces de les figures que es conserven, afirma que aquestes corresponen a una realització del període romànic: «Buscando algún elemento estilístico en el relieve (hay muy pocos), encontramos uno de gran interés como indicio estilísticocronológico: [...] Se trata de una fórmula netamente románica, empleada para los bordes inferiores de túnicas o mantos, tanto en caída vertical como en movimiento lateral (flying fold)»<sup>559</sup>.

Tanmateix, aquesta identificació és contrarestada per Montserrat Claveria que identifica aquest bloc de marbre i la composició del revers amb un fragment de sarcòfag àtic del primer quart del segle III, i concretament hi distingeix la representació d'uns amoretts veremant amb paons<sup>560</sup>. Identificant el material amb un marbre pentèlic, i no de Carrara, i en relació a la tipologia de sarcòfags en els que es presenta aquesta composició estableix la datació d'aquest fragment en el primer quart del segle III. I en relació a una de les principals problemàtiques plantejades per Jaume Barrachina per a identificar aquest relleu com a un fragment de sarcòfag, apunta que en el cas dels sarcòfags àtics existeixen alguns exemples en què el gruix del marbre pot arribar a mesurar fins a 21 centímetres<sup>561</sup>. Molt recentment, Sergi Vidal ha incidit sobre la conveniència d'identificar aquest fragment com a un sarcòfag àtic si bé es mostra partidari d'aprofundir en la interpretació iconogràfica proposada per Montserrat Claveria: «[...] caldria fer una revisió dels plantejaments iconogràfics per tal de veure alternatives a la lectura existent. L'element de les línies que formen una mena de xarxa –un cistell?– i alguns elements d'indumentària que encara mostren algunes de les figures –calçat i vestits– podrien donar la pauta per a futures propostes en aquest sentit»<sup>562</sup>.

Per tant, les dues línies principals de la designació d'aquest fragment com a un sarcòfag són: la identificació amb un sarcòfag romà elaborat amb marbre de Carrara i amb la representació, segurament, dels Tres joves hebreus al forn de Babilònia, i per una altra banda, amb un fragment de sarcòfag àtic realitzat amb marbre pentèlic amb amoretts veremant amb paons. I en la banda oposada, la seva associació a un fragment d'escultura del segle XI. Pel que respecta les consideracions en relació a l'estil sembla difícil, en l'estat actual de conservació

<sup>558</sup> BARRACHINA I NAVARRO, J. (1998-1999), p. 14.

<sup>559</sup> *Ibíd.*

<sup>560</sup> CLAVERIA NADAL, M. (1997-1998), p. 244; CLAVERIA NADAL, M. (2001), 1, p. 14-15, cat. 19.

<sup>561</sup> CLAVERIA NADAL, M. (2001), 1, p. 55.

<sup>562</sup> VIDAL ÁLVAREZ, S. (en premsa)

del relleu, poder-ne determinar amb seguretat la seva identificació amb una obra romànica només en funció de l'element puntual argüït per Jaume Barrachina. En sí només es poden apreciar amb detall les ales del suposat amoret o àngel, amb uns traçats rectilinis en baix relleu, element que no sembla suficient per a descartar la hipòtesi d'un sarcòfag, àtic o romà.

Altrament les consideracions respecte a les mesures, sobretot la profunditat del bloc, semblen posar *a priori* un punt de dificultat per la identificació d'aquest bloc de marbre amb un sarcòfag romà. No obstant, tal i com exposa Montserrat Claveria sí que aquestes mides es poden avenir sense problemes als exemples dels sarcòfags àtics, i per tant no invalida la possibilitat d'aquesta identificació, tal i com conclou Jaume Barrachina.

Finalment, es pot apuntar que en les seves intervencions més recents Xavier Barral es continua manifestant com a un ferm partidari de la identificació d'aquest bloc de marbre amb un sarcòfag antic: «El relleu del museu Marès [...] documenta la reutilització de l'antic, perquè està tallat i esculpit en un fragment de sarcòfag de marbre antic»<sup>563</sup>.

Per tant resulta totalment fefaent que el Mestre del timpà de Cabestany tingui un accés directe a la producció de sarcòfags romans dels segles III i IV, per tal com en determinades ocasions en fa un ús directe com a marbre reutilitzat que es converteix en el suport material de les obres. Es tracta per tant d'un coneixement immediat d'aquestes fonts que, més enllà del procés inicial de formació, perdura i és vigent al llarg de la seva producció.

### VII.3.3 Composició

Malgrat que la major part de les composicions de les obres del Mestre del timpà de Cabestany responen a l'adaptació o creació de nous programes historiatos que difícilment es poden establir en correlació amb les seqüències historiades presentades en els sarcòfags romans cristians del segle IV, és cert que existeixen algunes concomitàncies pel que fa a l'adaptació parcial d'algunes escenes, fet que es pot interpretar com a préstec o adaptació d'uns models particulars. És clar que les "necessitats" dogmàtiques de la segona meitat del segle XII són certament diferents, i probablement menys "urgents", de les que tenien els primers cristians "oficials" del segle IV i, per tant, els programes historiatos dels sarcòfags no es prenen *in se*, sinó que s'estableixen com a referents puntuals. D'aquesta manera, segurament es proporciona un referent clar a l'espectador contemporani, en tant que imaginari preexistent i reconegut dins la plàstica cristiana oficial. Tot i no veure's en la necessitat d'adaptar les composicions d'una

<sup>563</sup> BARRAL I ALTET, X. (2008), p. 177.

manera idèntica, es demostra que aquestes eren conegudes pel Mestre del timpà de Cabestany, i que certs elements varen ser permeables en la configuració dels seus nous programes historiat. I, en aquest sentit, no es detecten només certes interrelacions amb alguns grups de sarcòfags romans cristians, sinó també, i d'una manera molt simptomàtica, amb els romans pagans. A més a més, la seva disposició no deixa de recordar la de la figura de l'Orant que apareix en els primers sarcòfags romans cristians del tombant dels segles III i IV.

### Escena de Daniel a la fossa dels lleons

En referència a l'escena de Daniel a la fossa dels lleons, en concret la que s'identifica a la Segona de les condemnes d'acord amb el Llibre de Daniel 14, 29-40, s'ha de considerar preferentment la composició del capitell de l'interior de l'església de Sant'Antimo. En primer lloc cal apuntar la presència de tres figures masculines: el profeta Daniel, el profeta Habacuc, i l'Àngel. I en la composició d'aquesta mateixa escena en alguns sarcòfags romans cristians datats a partir del segon quart del segle IV, es pot individuar també la figura central de Daniel, nua, entre dos personatges que li duen dos plats amb aliments: Habacuc, transportat per l'Àngel, i el rei Cir, tal i com es detecta en les obres següents:

- Sarcòfag *Dogmatico*, ca. 325-350, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>564</sup> [LÀM. 175]
- Sarcòfag *dei Due Fratrelli*, ca. 325-350, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>565</sup> [LÀM. 176]
- Fragment de sarcòfag amb l'Epifania i Daniel a la fossa dels lleons, s. IV, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>[LÀM. 174]</sup>
- Sarcòfag *dei Coniugi*, ca. 350, Campo Santo de Pisa<sup>566</sup> [LÀM. 183]
- Sarcòfag de la *Chaste Suzanne*, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>567</sup> [LÀM. 190]
- Sarcòfag de la Història de Jonàs, ca. 340, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>568</sup> [LÀM. 204]

El model més clar d'aquesta composició el constitueix, evidentment, el sarcòfag dels dos Testaments, més conegut com a *Dogmatico*, del Museo Pio Cristiano de Roma, on Habacuc transportat per l'Àngel ofereix la panera d'aliments al profeta Daniel, mentre que a la seva dreta compareix el rei Cir. A més a més però de l'aparició d'aquesta mateixa composició historiada<sup>569</sup>, les concomitàncies més precises que es poden establir es concentren en el

<sup>564</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 46.

<sup>565</sup> Ibid., cat. 62.

<sup>566</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CLVII, 2; ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 168, núm. 244 (C 19 int)

<sup>567</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 138.

<sup>568</sup> Ibid., cat. 139.

<sup>569</sup> En aquest sentit cal fer incís, a més a més, en el fet que en la composició del Mestre del timpà de Cabestany presentada en aquest capitell, i també en el capitell de l'exterior de l'absis de Sant Papol, es disposa una seqüència historiada en detriment de la composició simbòlica que de manera majoritària apareix en les representacions escultòriques del segle XII.

tractament de la figura del profeta Daniel: dret, de cos sencer amb les mans alçades enlaire en actitud d'adoració. Malgrat que la figura de Daniel no es presenta nua tal i com apareix en aquests sarcòfags romans, com no pot ser d'altra manera en la representació de personatges cristians durant el període medieval, la caracterització que se li dóna, això és el vestuari, evoca d'una manera clara i simbòlica la moda romana del segle III<sup>570</sup>.

### Escena de la Nativitat

En el corpus del Mestre del timpà de Cabestany l'escena de la Nativitat apareix a la columna historiada de San Giovanni in Sugana i al fris també historiat de Santa Maria d'El Voló. Malgrat que la disposició de l'escena es manifesta de dues maneres ben diverses, en part com a conseqüència de la morfologia del suport, la composició d'alguns elements manifesta una correlació evident amb les escenes d'un grup de sarcòfags romans cristians del segle IV. Malgrat que aquesta escena no apareix amb massa freqüència dins les composicions historiades d'aquests sarcòfags, sí que s'ha d'indicar, almenys, l'exemple de tres sarcòfags del Musée de l'Arles et la Provence Antiques:

- Sarcòfag de la Nativitat, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>571</sup> [LÀM. 198]
- Sarcòfag de la Nativitat, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>572</sup> [LÀM. 199]
- Sarcòfag de la Nativitat, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>573</sup>

A l'escena de la Nativitat, en concret a la figura de l'Infant s'observa la composició d'una figura embolcallada de cos sencer, donant lloc a una forma coniforme, que bé pot posar-se en relació amb el mateix model que s'observa en les figures de l'Infant de les dues obres del Mestre del timpà de Cabestany que s'acaben d'assenyalar, i que, a més a més, s'adapta també en la configuració del model de la figura de Maria, dins aquesta mateixa escena.

### Escena de l'Epifania

Una de les escenes que manifesten amb major intensitat el calc o l'apropiació de models presentats pels sarcòfags romans cristians del segle IV és la de l'Epifania, que dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany s'observa en el fris historiat de Santa Maria d'El Voló. En aquesta escena Maria asseguda i presentada de perfil sobre tron de característiques arquitectòniques té l'Infant sobre la seva falda, mentre les figures dels tres Mags, també de perfil i en fila, una darrera l'altra, avancen en direcció a l'Infant amb un receptacle a les seves

<sup>570</sup> Vid. Capítol VII.3.5.

<sup>571</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CLXXXVIII,1.

<sup>572</sup> Ibid., cat. CLXXXVIII,3; KOCH, G. (2000), cat. 156.

<sup>573</sup> Ibid., cat. CLXXXV, 3.

mans on es detecta la presència d'una forma arrodonida, identificada la moneda que cadascun dels Mags ofereix a l'Infant. A més a més s'hi detecta la presència d'una figura femenina, situada darrera el tron, que acompanya a Maria i l'Infant. Aquesta mateixa composició, amb els detalls dels personatges i els objectes que s'acaben de detallar, es presenta en un grup de sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV, que es caracteritzen majoritàriament per presentar un doble fris historiat, i que s'inclouen dins el mateix grup i cronologia del sarcòfag *Dogmatico*, conservat al Museo Pio Cristiano dels Musei Vaticani de Roma.

- Sarcòfag *Dogmatico*, ca. 325-350, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>574</sup> [LÀM. 175]
- Fragment de sarcòfag amb l'Epifania i Daniel a la fossa dels lleons, s. IV, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>[LÀM. 174]</sup>
- Fragment de sarcòfag amb Epifania, Catacombe di San Lorenzo fuori le Mura<sup>575</sup> [LÀM. 179]
- Sarcòfag de *La Trinité o des Époux*, ca. 325-350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>576</sup> [LÀM. 185]
- Sarcòfag de *Marcia Romania Celsa*, ca. 325-350, Musée de l'Arles Antique et de la Provence Antiques<sup>577</sup> [LÀM. 188]

No es tracta només de la composició i la disposició precisa de l'escena, sobretot visible al tron de Maria i a la filera dels Mags, sinó a més a més al vestuari i a la caracterització de les figures dels tres Mags, amb vestit curt i un calçat amb tires lligat a la cama (en algun dels casos) i amb barret de tipus frigi, que es mostren en correspondència amb la que es pot apreciar a les representacions dels sarcòfags romans cristians que s'acaben de citar<sup>578</sup>.

### **Escena de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció**

Malgrat que a les seqüències historiades dels sarcòfags romans cristians no es detecta en cap cas la presentació d'aquesta escena, sembla adequat fer referència a les analogies compositives que es poden traçar entre aquesta i l'escena de Jonàs a la barca que es detecta a la seqüència narrativa d'un grup de sarcòfags romans cristians que es poden datar en el traspàs dels segles III i IV<sup>579</sup>. En efecte, la composició presentada al relleu procedent de la portada de Sant Pere de Rodas, actualment conservat al Museu Marés de Barcelona, reproduïx una barca d'unes dimensions i d'una tipologia molt semblants a les que s'observen

<sup>574</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 46.

<sup>575</sup> *Ibid.*, cat. 40.

<sup>576</sup> *Ibid.*, cat. 48.

<sup>577</sup> *Ibid.*, cat. 137.

<sup>578</sup> Vid. Capítol VII.3.5.

<sup>579</sup> Aquesta analogia va ser ja observada per Marco Burrini en relació al sarcòfag de doble registre del Musée de l'Arles Antique. Vid. BURRINI, M. (2000c), p. 139.

en aquesta escena de Jonàs, on aquest personatge apareix en una barca navegant sobre les aigües d'un mar en què es distingeix la perfecta singularitat de les onades, també resoltes d'una manera molt semblant. A més a més, cal valorar la composició i la disposició de la figura de l'apòstol Andreu subjectant el rem en relació a la figura del pescador que compareix en l'escena de Jonàs.

- Sarcòfag amb història de Jonàs, ca. 300, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>580</sup> [LÀM. 172]
- Sarcòfag amb història de Jonàs, ca. 340, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>581</sup> [LÀM. 204]

En aquest sentit, i malgrat que la representació del cicle de Jonàs observa una àmplia fortuna durant la primera etapa de producció de sarcòfags romans cristians, vers el tombant dels segles III i IV, en la major part de les ocasions aquesta escena està destinada a ocupar l'espai de la coberta del sarcòfag o bé l'espai frontal, formant part de la disposició del fris continu. Tanmateix sembla pertinent tenir especialment en consideració el cas d'aquells sarcòfags en que aquesta escena contreta forma part dels laterals del sarcòfag, lloc en que es desenvolupa una composició notòriament pròxima a la del Mestre del timpà de Cabestany:

- Sarcòfag Bon Pastor i Cicle de Jonàs, ca. 300, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa<sup>582</sup> [LÀM. 173]

### Escena del martiri de Sant Serní

En particular es tracta de la composició i disposició del lleó que arrossega el cos de Sant Serní per l'arena del Capitoli fins a provocar la seva mort. La figura d'aquest lleó s'ha de posar directament en relació amb la composició i disposició de la figura del lleó, i també d'altres animals, que apareixen en el grup de sarcòfags romans pagans dedicats a la temàtica de la Caça del lleó. Aquesta correlació ja assenyalada per Serafín Moralejo l'any 1982 en relació amb el sarcòfag conservat a l'església de Sant Feliu de Girona<sup>583</sup>, es pot fer extensible a tots els exemplars del mateix grup que es conserven en diferents emplaçaments<sup>584</sup>:

- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 350, Museo Capitolino, Roma<sup>585</sup>
- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 290-300, Campo Santo de Pisa<sup>586</sup> [LÀM. 165]
- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 300-315, Sant Afrodisi de Besiers<sup>587</sup>

<sup>580</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 12.

<sup>581</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CXXII,3; KOCH, G. (2000), cat. 139.

<sup>582</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. LXXXVIII; KOCH, G. (2000), cat. 24-26.

<sup>583</sup> MORALEJO ALVAREZ, S. (1984), p. 187-203.

<sup>584</sup> Vid. ANDREAE, B. (1980)

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 162-163, cat. 104; ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 120, núm. 128 (B 2 int.)

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 156, cat. 69.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 146, cat. 19.

- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 315-320, Sant Feliu de Girona<sup>588</sup> [LÀM. 168]

Aquesta mateixa disposició en diagonal de la figura d'un animal també es pot observar en un altre grup de sarcòfags romans pagans amb escena de Caça, a les figures del senglar i dels cérvols, per exemple:

- Sarcòfag de la Caça del senglar i cérvols, ca. 275-300, Palazzo Galleria Doria Pamphili, Roma<sup>589</sup>
- Sarcòfag de la Caça del senglar i cérvols, ca. 300, Campo Santo de Pisa<sup>590</sup> [LÀM. 169]
- Sarcòfag de la Caça del senglar i cérvols, ca. 330, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>591</sup> [LÀM. 171]

### Deposició i *Elevatio animae*

La composició de l'escena de la Deposició i *Elevatio animae* de la seqüència historiada del Martiri de Sant Serní, que es presenta a la cara lateral dreta del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude es pot relacionar també amb la composició de determinades escenes funeràries presents als sarcòfags romans pagans del segle III. En concret es poden prendre en consideració, en primer lloc, la figura d'Endimió en un grup de sarcòfags romans pagans amb la temàtica d'Endimió i Selene, datats aproximadament a començaments del segle III<sup>592</sup>:

- Sarcòfag d'Endimió i Selene, ca. 230-240, San Paolo fuori le Mura, Roma<sup>593</sup> [LÀM. 152]
- Sarcòfag d'Endimió i Selene, ca. 180-200 Campo Santo de Pisa<sup>594</sup> [LÀM. 153]
- Sarcòfag d'Endimió i Selene (fragment), ca. 200, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>595</sup>

La composició d'una figura estirada o reclinada amb la torsió cadent de la part central del cos es pot trobar també en altres escenes funeràries dels sarcòfags romans pagans:

- Sarcòfag de la Caça de Melèagre, ca. 200, Palazzo Galleria Doria Pamphili, Roma<sup>596</sup> [LÀM. 147]

També s'observa una composició anàloga en la representació de la mort d'Orfeu, i es pot citar com a exemple la tapa del sarcòfag amb escenes bàquiques del Campo Santo de Pisa:

- Sarcòfag amb escenes bàquiques, ca. 200, Camposanto de Pisa [LÀM. 154]

<sup>588</sup> Ibid., p. 148, cat. 32; CLAVERIA NADAL, M. (2001), p. 13-14, cat. 17.

<sup>589</sup> Vid. ANDREAE, B. (1980), p. 164, cat. 174.

<sup>590</sup> Ibid., p. 156, cat. 71; ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 120, núm. 128 (B 2 int.)

<sup>591</sup> Ibid., p. 143, cat. 3.

<sup>592</sup> Per aquesta tipologia d'imatge funerària: Vid. ZANKER, P. i EWALD B. C. (2008), p. 102-109.

<sup>593</sup> Vid. SICHTERMANN, H. (1992), p. 114, cat. 98.

<sup>594</sup> Ibid., p. 114, cat. 50.

<sup>595</sup> Ibid., p. 114, cat. 64.

<sup>596</sup> KOCH, G. (1975), p. 87-88, cat. 8.



El particular que es pot individuar en aquesta escena es la disposició del cos del difunt, en aquest cas Sant Serní, en posició horitzontal, estirat i en una delicada cadència de la part central del cos, envoltat de la comitiva de les Santes Dones que vetllen aquest moment final.

Cal afegir, en aquest sentit, que la composició i disposició de la figura del cos mort de Melèagre és la mateixa en què s'inspiren alguns artistes posteriors del segle XIII i del primer Renaixement, i la incorporen a les seves obres com a imatge d'un *pathos* expressiu molt particular<sup>597</sup>. En aquest punt, el Mestre del timpà de Cabestany es situaria com a pioner o precursor de l'adaptació d'aquesta figura particular, si bé és cert que en ella no s'hi manifesta el *pathos* específic que revestirà en els artistes del primer Renaixement<sup>598</sup>.

### **Escenes de lluita i animals fantàstics**

En aquest cas s'ha de prendre com a referent puntual i únic el cas del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo, concretament la figura d'un dels animals de la imposta. Normalment s'ha esgrimit certa raresa en la representació que es situa la cara frontal i a la lateral del costat esquerre, què presenta una escena de lluita d'animals. Com a tal, sembla que la interpretació d'una escena de lluita no suposa cap dificultat, d'acord amb la actitud d'atac i agressiva que manifesten la major part d'animals, sobretot els que es situen en l'angle esquerre. Alguns d'aquests animals rarament troben un model dins la iconografia dels bestiari medievals contemporanis. I en concret el que es situa a l'extrem de l'angle en el que s'uneixen les dues impostes figurades presenta certes correlacions amb determinats animals que formen part de les escenes de lluita que apareixen en un grup de sarcòfags romans pagans del segle II. A més a més sembla curiós que en molts dels sarcòfags d'aquesta temàtica, aquesta es situa a la part superior o coberta, d'una manera anàloga a com apareix a aquest capitell, i sembla simular la disposició d'aquestes escenes en la cara frontal dels sarcòfags romans. Resulta encara més simptomàtic que aquests mateixos animals apareguin també en un dels primers grups de sarcòfags romans cristians, en concret aquells monstres marins que es presenten en la història de Jonàs i que es daten generalment vers la fi del segle III o començaments del segle IV, per exemple:

<sup>597</sup> Vid. ZANKER, P. i EWALD B. C. (2008), p. 17-18.

<sup>598</sup> *Ibíd.* p. 16-20. L'adaptació d'aquesta figura i altres, directament manllevades dels sarcòfags romans pagans, per part dels escultors més destacats a partir del segle XIII, per exemple Nicola Pisano, ha estat analitzada extensament per aquest autor. En particular, fa referència a la descripció de la interpretació de la figura de Melèagre que Leon Battista Alberti fa a la seva obra *De pictura*, II, 37.

- Sarcòfag amb història de Jonàs, ca. 300, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>599</sup> [LÀM. 172]

### Escena d'àngels sostenint un *clypeus*

L'escena de l'Assumpció de Maria que apareix tant al timpà de Santa Maria de Cabestany com al capitell de Santa Maria de Rius Menerbés, s'articula en un *clypeus* central o màndorla ametllada, sostinguda per àngels a banda i banda. Per una altra banda, a la llinda de Santa Maria de Errondo s'hi observa igualment la composició d'un *clypeus* central amb Crismó, que és sostingut per quatre àngels, dos a banda i banda. En el primer cas, aquest model s'ha establert en relació amb les noves composicions historiades del Mestre Guilielmus pel púlpit de Santa Maria de Pisa, si bé ambdós models es poden relacionar amb una mateixa font material, no a efectes de la composició de l'escena concreta de l'Assumpció de Maria, sinó de l'estructura genèrica de la mateixa. Efectivament, són molts els exemples de sarcòfags romans pagans i també cristians que presenten la imatge d'amorets sostenint un *clypeus* central, bé a la cara principal, bé a la coberta, on hi apareix, bé una inscripció, bé la imatge del difunt. En aquest sentit, resulta lògic establir la correlació existent entre aquests sarcòfags i el la concepció particular d'aquesta escena del Mestre del timpà de Cabestany. Com a exemple, essent molts els exemplars que presenten aquesta mateixa composició, es poden citar dos sarcòfags romans pagans del Campo Santo de Pisa:

- Sarcòfag amb amorets i *clypeus*, ca. 250, Campo Santo de Pisa<sup>600</sup> [LÀM. 158]
- Sarcòfag amb amorets i *clypeus*, ca. 250, Campo Santo de Pisa<sup>601</sup> [LÀM. 159]

En aquest mateix apartat sembla important també apuntar l'exemple de dos sarcòfags molt concrets conservats, de manera fragmentària, a la cripta del monestir benedictí de Sant Victor de Marsella.

- Sarcòfag amb Jesús dins una màndorla sostinguda per àngels, ca. 450, Sant Victor de Marsella<sup>602</sup>
- Sarcòfag amb Jesús dins una màndorla sostinguda per àngels i amb escenes de David i Goliat, ca. 400-450, Sant Victor de Marsella<sup>603</sup> [LÀM. 211]

La temàtica que es manifesta en aquests dos sarcòfags és certament particular i rara, i fora d'aquests dos testimonis de Marsella no es troba en gaires més exemplars. Per bé que es

<sup>599</sup> Vid. KOCH, G. (2000), p. 154-155, cat. 12.

<sup>600</sup> ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 114-116, núm. 118 (B 2 est.)

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 130-132, núm. 147 (C 6 est.)

<sup>602</sup> Vid. DROCOURT-DUBREUIL, G. (1989), p. 70-75.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 76-79.

conserven en estat molt fragmentari, es té coneixement de la seva fesomia original a partir dels dibuixos de Antoine de Ruffi, J. Marchand i Nicolas de Peiresc<sup>604</sup> i En tots dos casos es presenta una màndorla a la part central, a l'interior de la qual apareix la figura de Jesús sobre un tron, sostinguda per una parella d'àngels que es situen a banda i banda. Podria ser que aquesta iconografia hagués estat present en la configuració de la nova imatge de l'Ascensió de Jesús, tal i com es manifesta per exemple al púlpit de Santa Maria de Pisa, obra del Mestre Guilielmus, i que aquesta contribuís al mateix temps a la creació de la nova iconografia de l'Assumpció de Maria, present a l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. En qualsevol cas, sembla constituir un referent important a tenir en consideració.

#### VII.3.4 Disposició

Entre les característiques generals que defineixen l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany s'ha de situar en primer lloc, com ja s'ha enunciat en les conclusions del capítol anterior, la creació d'unes seqüències historiades carregades d'una forta voluntat no només per l'exposició d'escenes, sinó pel desenvolupament d'un cicle historiat amb evolució cronològica i narrativa<sup>605</sup>. Encara més, es pot observar que la tipologia de gairebé totes les obres d'aquest taller, implícitament, manifesta la necessitat d'adequar la disposició de les escenes a una seqüència narrativa desenvolupada sobre un pla frontal.

Aquest fet, que amb tota probabilitat deriva de la mateixa voluntat del promotor i/o comitent de l'obra de presentar uns continguts teològics molt concrets que no es poden sinó articular en programes historiat de narració continuada o cronològica, obliga al Mestre del timpà de Cabestany, *ergo* a l'autor del programa i el realitzador de l'obra, a procurar una especial atenció per la concepció d'unes seqüències comprensibles a partir de la visualització d'un pla frontal. Encarant aquest repte, un dels aspectes que reclama una major perícia per part de l'escultor és el de la separació de les escenes o dels grups de personatges que conformen la narració de lectura continuada, a fi que cadascun d'aquests es pugui identificar i comprendre

---

<sup>604</sup> El primer es coneix a partir de dos dibuixos d'Antoine de Ruffi i J. Marchand, i es pot donar com a referència el dibuix d'aquest darrer publicat per DROCOURT-DUBREUIL, G. (1989), p. 70. En referència al segon es coneix a partir d'un dibuix de Nicolas de Peiresc conservat en un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 6012, fol. 103, també publicat per DROCOURT-DUBREUIL, G. (1989), p. 76-77.

<sup>605</sup> En aquest sentit, es vol reiterar una vegada més la disconformitat amb aquelles aportacions més recents que consideren que la narració no constitueix un dels elements idiosincràtics del Mestre: «A les obres realitzades pel Mestre de Cabestany la intenció narrativa, la presentació de les escenes en una successió merament cronològica, no apareix mai com a objectiu principal, tant pel que fa a la iconografia cristològica com a l'hagiografia: predomina la intenció simbòlica, que es reflecteix en la composició amb freqüents introduccions de personatges menors (no sempre clarament explicables) i en la identificació i l'èmfasi d'elements menors o poc habituals». Vid. MILONE, A. (2008a), p. 183.

d'una manera clara i independent dins la lectura del conjunt. En aquest sentit es pot apreciar que el Mestre del timpà de Cabestany no fa ús en cap de les seves obres d'elements formals que puguin actuar com a separadors de les escenes o grups, sinó que més aviat es serveix d'altres mètodes: l'adaptació d'una lectura ordenada del fris continu, de dreta a esquerra, l'adaptació d'una lectura ordenada a partir d'un eix o figura central, i, en tots dos casos, la contraposició dels grups de figures a partir d'elements subtils, com per exemple la contraposició de les direccions en què s'orienten els grups. Aquestes solucions utilitzades per a la disposició de la seqüència historiada es poden identificar de manera molt clara amb les solucions adoptades pels tallers romans de sarcòfags de Roma dels segles III i IV.

### **Adaptació de la lectura de fris continu**

En aquest sentit, resulta evident que la primera obra que s'ha de mencionar és precisament el sarcòfag de Sant Hilari d'Aude. En tant que *translatio* gairebé directa d'un sarcòfag romà pagà del segle III la tipologia i la disposició de la seqüència historiada del martiri de Sant Serní presenta un esquema de lectura de fris continu que s'inicia a l'extrem dret de la cara principal del sarcòfag i continua linealment fins al lateral esquerra, sempre d'acord amb el punt de vista de l'espectador. Un dels grups de sarcòfags amb els que es pot relacionar d'una manera més directa aquesta disposició és el grup que presenta la Caça de Melègre, datat, aproximadament, durant la primera meitat del segle III<sup>606</sup>.

- Sarcòfag de la Caça de Melègre, ca. 200, Musei Capitolini, Roma <sup>[LÀM. 148]</sup>
- Sarcòfag de la Caça de Melègre, ca. 200, Palazzo Galeria Doria Pamphili, Roma <sup>[LÀM. 147]</sup>
- Sarcòfag de la Caça de Melègre, ca. 290-300, Campo Santo de Pisa <sup>607 [LÀM. 150]</sup>

Cal observar, a més a més, que en els laterals d'aquests sarcòfags es disposa part de la composició historiada, fet que també es detecta al sarcòfag de Sant Serní. En el cas del sarcòfag de Pisa, l'ordre de la representació s'inaugura precisament en el lateral esquerra del sarcòfag i continua per la cara frontal fins el lateral esquerra, què és el mateix ordre que s'ha detectat al sarcòfag de Sant Serní, i també en altres obres del mateix corpus del Mestre del timpà de Cabestany.

En línies generals la disposició de fris continu és la que abracen el tant per cent més elevat dels sarcòfags romans pagans i cristians durant el període baix imperial. Pel que fa referència als

<sup>606</sup> En aquest cas, no només s'ha d'entendre la disposició de la seqüència historiada, sinó també la disposició de certs personatges i grups de figures dins la composició de determinades escenes, en concret amb la de l'Arrest de Sant Serní, en que es poden observar notables analogies entre els soldats romans i les figures que compareixen en els sarcòfags citats.

<sup>607</sup> Vid. Koch, G. (1975), p. 104, cat. 69.

sarcòfags pagans, cal considerar que des de el segle II i durant el segle III aquestes obres es concentren sobretot en la plasmació de temàtiques mitològiques i també de la vida quotidiana, què normalment es presenta en una seqüència narrativa i cronològica ordenada sobre el pla frontal del sarcòfag, i en determinades ocasions també en els laterals.

Especialment importants són en aquest sentit, els nous sarcòfags romans cristians que a partir del segon quart del segle IV coneixen una especial producció a Roma, i al mateix temps una notable exportació a diferents punts de la costa mediterrània. Efectivament, la primera narració plàstica cristiana en aquestes obres es desenvolupa d'acord amb un esquema de lectura lineal, ordenat i perfectament comprensible, i hereu dels esquemes dels sarcòfags pagans. Aquesta ordenació de la narració historiada s'emfasitza encara més en un nou grup de sarcòfags cristians datats entre el 325 i el 350 que presenten un doble registre de fris historiat: el model el constitueix el sarcòfag *Dogmatico*, conservat en el Museo Pio Cristiano dels Musei Vaticani de Roma. Tanmateix el gruix principal d'aquestes obres presenta sobre el pla frontal d'un fris continu una concatenació d'escenes veterotestamentàries o del Nou Testament, sense que es pugui observar un nexa narratiu del conjunt. Cadascuna de les escenes expressa narració *per se* però no existeix en la disposició del fris continu una seqüència cronològica o narrativa única. Aquesta característica que permet disposar sobre els registres escultòrics d'aquestes obres un bon nombre d'escenes i narracions cristianes, ha estat precisament observada com a una de les voluntats més característiques d'aquesta primera plàstica escultòrica oficial cristiana<sup>608</sup>.

Així, l'aparició de seqüències historiades úniques i ordenades en sentit cronològic en fris continu es comença a advertir a partir de mitjans del segle IV, en un moment en que segurament la consolidació del culte i l'oficialitat del Cristianisme ha arribat a un punt òptim, que ha de permetre exaltar també mitjançant la plàstica escenes de caràcter triomfal o apocalíptiques: el Passatge del Mar Roig, l'Entrada triomfal de Jesús a Jerusalem, l'Anàstasi i la *Traditio Legis*<sup>609</sup>. Amb major o menor èmfasi per la narració, perquè en alguns casos com els dels sarcòfags amb la temàtica de l'Anàstasi revesteixen preferentment una forta voluntat simbòlica, aquestes obres presenten una narració única sobre el pla frontal aconseguint una unitat espacial i temporal, característiques que alguns autors com Friedrich Gerke consideren pròpies de l'escultura del període de l'emperador Teodosi (347-395)<sup>610</sup>. Tanmateix s'ha d'indicar que el grup de sarcòfags que presenten el Cicle de Susanna disposen també una

---

<sup>608</sup> UTRO, U. (2005), p. 67-71.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 67-71.

<sup>610</sup> GERKE, F. (1934), p. 24.

unitat narrativa i cronològica en el pla d'un fris continu, i la seva datació es sol considerar vers el primer quart del segle IV.

Aquesta manera d'entendre la narració en fris continu és la que precisament es situa en relació amb les obres del Mestre del timpà de Cabestany, que a més del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, és especialment significativa al fris historiat de Santa Maria d'El Voló, al timpà de les Tres Temptacions de Crist conservat a The Cloisters i, segurament, al fris de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes. Si bé actualment no es coneix la fisonomia original d'aquesta portada, la tipologia d'alguns fragments i també el testimoni d'algunes descripcions d'època moderna apunten aquesta possibilitat<sup>611</sup>.

### **Ordre de lectura del fris continu: de dreta a esquerra**

Tal i com ja s'ha apuntat en l'apartat corresponent de l'anàlisi de cadascuna d'aquestes obres, un dels trets particulars de la disposició de la seqüència historiatada és el fet que en tots els casos aquesta s'inicia en l'extrem dret del fris per continuar avançant vers l'esquerra. En principi, s'hauria de considerar que aquesta ordenació és contrària a l'ordre de lectura d'esquerra a dreta que guia normalment la percepció de l'espectador cristià occidental, i no sembla existir en aquestes obres cap mena d'imperatiu, derivat de la seva col·locació en l'espai arquitectònic que les acull, que pogués haver forçat una disposició diferent: totes, independentment de la seva ubicació es presenten per ésser visualitzades des del pla frontal. Aquesta particularitat es pot establir també en relació amb alguns sarcòfags que presenten aquest mateix ordre de lectura, desenvolupat de dreta a esquerra:

- Sarcòfag de la Caça de Melèagre, ca. 290-295, Campo Santo de Pisa<sup>612</sup> [LÀM. 150]
- Sarcòfag *dei Coniugi*, ca. 350, Campo Santo de Pisa<sup>613</sup> [LÀM. 183]
- Sarcòfag amb el cicle de Susanna, ca. 310, Sant Feliu de Girona<sup>614</sup> [LÀM. 194]

### **Lectura centralitzada a partir d'un eix o figura principal**

Una altra variant de la disposició en fris continu que es pot individualitzar en l'obra del Mestre del timpà de Cabestany és la vertebració de la lectura de les escenes a partir d'un eix central, entorn del què es presenta la continuació de la narració, a dreta i a esquerra. Aquest és el cas

<sup>611</sup> Malgrat que no es té coneixement de l'estructura original d'aquesta porta, es té present a l'hora d'incloure aquesta obra dins un grup de composicions historiades disposades segons l'esquema d'un fris continu el comentari al dibuix del relleu de l'Aparició de Jesús als apòstols realitzat per Baltasar Torres entre 1870 i 1880, conservat a la Biblioteca del Castell de Peralada. Vid. Capítol VI.8.2.

<sup>612</sup> Vid. KOCH, G. (1975), p. 104, cat. 69.

<sup>613</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CLVII, 2; ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 168, núm. 244 (C 19 int)

<sup>614</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CLXXXVI,1.

del timpà de Santa Maria de Cabestany que s'ordena a partir de la primera escena de la Benedicció i Mort de Maria, situada en el centre del timpà, en què la figura del Senyor s'estableix com a centre i eix principal de la composició. En relació als sarcòfags romans les correlacions dispositives s'estableixen amb un grup de sarcòfags cristians, datats dins la primera meitat del segle IV, en què la figura de l'Orant s'estableix com a eix centralitzat de la composició. A tall d'exemple es poden considerar els sarcòfags següents:

- Sarcòfag de fris continuat amb figura d'Orant, ca. 350, Museo Nazionale Romano<sup>615</sup>
- Sarcòfag de fris continuat amb figura d'Orant, ca. 350, Museo Nazionale alle Terme<sup>[LÀM. 178]</sup>
- Sarcòfag de *Marcia Romania Celsa*, ca. 325-350, Musée de l'Arles Antique<sup>616 [LÀM. 188]</sup>
- Sarcòfag de fris continu amb figura d'Orant, ca. 300-325, Sant Feliu de Girona<sup>[LÀM. 196]</sup>

### Superposició de registres historiat

Un altre aspecte que puntualment es detecta en l'obra del Mestre del timpà de Cabestany és la superposició d'escenes historiades. En aquest sentit s'ha de prendre en consideració la columna de San Giovanni in Sugana que, tal i com s'ha descrit, presenta quatre escenes sobreposades dos a dos. Aquest ordre de la disposició o de lectura de la representació historiada es troba també en un grup de sarcòfags romans cristians datats vers el segon quart del segle IV, essent el sarcòfag dels Dos Testaments o *Dogmatico* de Roma la referència principal.

- Sarcòfag *Dogmatico*, ca. 325-350, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>617 [LÀM. 175]</sup>
- Sarcòfag *Albani* ca. 325-350, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>[LÀM. 182]</sup>
- Sarcòfag *dei Due Fratrelli*, ca. 325-350, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>618 [LÀM. 176]</sup>
- Sarcòfag *Pronuba*, ca. 325-350, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano<sup>619 [LÀM. 181]</sup>
- Sarcòfag *dei Coniugi*, ca. 350, Campo Santo de Pisa<sup>620 [LÀM. 183]</sup>
- Sarcòfag de *La Trinité o des Époux*, ca. 325-350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>621 [LÀM. 185]</sup>
- Sarcòfag de la *Chaste Suzanne*, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>622 [LÀM. 190]</sup>

<sup>615</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 36.

<sup>616</sup> *Ibid.*, cat. 137.

<sup>617</sup> *Ibid.*, cat. 46.

<sup>618</sup> *Ibid.*, cat. 62.

<sup>619</sup> *Ibid.*, cat. 53.

<sup>620</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CLVII, 2; ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 168, núm. 244 (C 19 int)

<sup>621</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 48.

<sup>622</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CLXXXVI,4; KOCH, G. (2000), cat. 138.

### **Agrupació i contraposició dels grups de figures de la composició**

Dins l'esquema de disposició del fris continu es poden encara individuar altres peculiaritats que remeten als models presentats pels sarcòfags romans, concretament als primers sarcòfags cristians amb escenes historiades de la primera meitat del segle IV. Com ja s'ha apuntat, la distinció o separació de les escenes dins el desenvolupament dels programes historiat del Mestre del timpà de Cabestany no es serveix d'elements formals evidents. Al contrari, es fa servir un recurs basat en la contraposició de direccions, pel què la manera d'agrupar i col·locar els grups de figures d'una escena en relació a la que es situa a continuació marca les pauses o els diferents capítols de la seqüència. Així es pot apreciar en el sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, en el fris historiat de Santa Maria d'El Voló, en el timpà de Santa Maria de Cabestany i en el timpà de les Tres temptacions de Jesús conservat a The Cloisters. El grup de sarcòfags romans cristians que es poden situar en correlació amb aquesta disposició és molt extens i principalment cal considerar tots aquells que es daten dins el segon quart del segle IV, això és els primers grups cristians que presenten un programa d'escenes historiades entre les que tanmateix no s'estableix una seqüència cronològica o continuïtat narrativa precisa. Poden servir com a exemples d'aquest fet el conjunt de sarcòfags que s'acaba d'enumerar en relació a la superposició de dos registres historiat.

#### **VII.3.5 Estil/Tècnica**

És precisament dins aquest apartat que s'han pogut observar un major nombre de denominadors comuns entre l'obra del Mestre del timpà de Cabestany i els sarcòfags romans dels segles III i IV. La significació d'aquestes concomitàncies estilístiques i tècniques és d'una importància cabdal perquè és en aquest punt on es pot observar i determinar d'una manera més clara el grau de rellevància d'aquestes obres en la formació i desenvolupament dels trets particulars que defineixen l'escultura d'aquest taller. De fet, en aquesta ocasió l'estil i la tècnica es poden difícilment desgranar en dos apartats diferenciats, atès que principalment és l'adaptació d'una tècnica molt concreta, sobretot en la realització de les figures humanes i dels vestits, la que distingeix en major mesura les composicions del Mestre del timpà de Cabestany.

Les particularitats que es detallen en aquest apartat es poden observar de manera generalitzada en el conjunt de sarcòfags romans, pagans i cristians, que es comprenen dins la producció dels tallers romans entre el 275 i el 350, aproximadament. Es tracta, per tant, de l'estil i de la tècnica d'alguns dels darrers grups de sarcòfags pagans, concretament aquells que presenten la temàtica de la Caça del lleó i de la Caça, i de la seva continuïtat en els sarcòfags



cristians de la primera meitat del segle IV. Atès que peculiaritats que s'estableixen com a denominadors comuns entre aquestes fonts i l'obra del Mestre del timpà de Cabestany es poden resseguir de manera generalitzada i gairebé constant en tots els grups, i per tant en cadascun dels sarcòfags, que s'acaben de citar (els mateixos que ja han estat exposats en els apartats anteriors dedicats a la composició i la disposició), en aquesta ocasió només es farà referència explícita a un grup o exemplar concret quan el tret característic en qüestió no es doni de manera genèrica sinó puntual. Altrament s'entén que es tracta d'una singularitat pròpia de la producció del període comprès entre el darrer quart del segle III i la primera meitat del segle IV, i es dóna com a referència, al principi de cada apartat, un número de làmina en què es manifesta clarament aquest aspecte .

### **Caracterització dels rostres** [LÀM. 166-180-187-193]

Un primer tret essencial que distingeix les figures del Mestre del timpà de Cabestany és l'especial atenció per la caracterització dels rostres amb una volumetria trilateral –triangular i molt angular–, i amb una disposició de perfil i tres quarts. Aquesta particularitat, però, no sembla ser només una mera opció estilística, sinó que serveix a més a més per a crear un efecte lumínic de clarobscur molt potent. Sobretot en aquells rostres que presenten un significatiu alt relleu, aquesta disposició contraposa una part perfectament il·luminada amb una altra que queda, sempre des de la contemplació frontal de l'obra, en la penombra. Malgrat que aquest tret es pot resseguir a la major part de les obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany, val la pena destacar algunes obres en les que s'aconsegueixen uns resultats realment espectaculars: al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, al timpà de Santa Maria de Cabestany i al relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes. En relació als sarcòfags romans, aquesta pauta es pot començar a observar de manera particular a partir de la producció de la segona meitat del segle III i de la primera meitat del segle IV. Ja en alguns grups de sarcòfags romans pagans s'observa la disposició dels rostres dels personatges d'acord amb aquest perfil, per exemple a les figures del grup de la Caça del lleó. Però sobretot cal notar com aquesta particularitat es converteix gairebé en una constant de la producció de sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV, sobretot del segon quart. Si bé es tracta d'una pauta generalitzada, es pot apuntar, per la seva qualitat i per l'estricta concomitància d'aquesta caracterització particular dels rostres:

- Sarcòfag de *Marcia Romania Celsa*, ca. 325-350, Musée de l'Arles Antique et de la Provence Antiques<sup>623</sup> [LÀM. 189]
- Sarcòfag de *La Trinité o des Époux*, ca. 325-350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>624</sup> [LÀM. 186-187]

### Caracterització dels ulls [LÀM. 166-174-184-193]

En la configuració particular dels rostres, cal destacar en primer lloc el tractament dels ulls de les figures humanes, què es converteix gairebé en un dels elements més peculiars de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. Efectivament, el model d'un ull de forma ametllada, amb un globus ocular prominent i rematat per dos incisions o cops de trepant a la zona dels lacrimals. Cal afegir que aquest recurs també apareix en els rostres de les figures animals. Aquest tractament és detecta de manera particular en el grup de sarcòfags romans pagans de la Caça del lleó, i poden servir com a testimonis concrets:

- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 290-300, Campo Santo de Pisa<sup>625</sup> [LÀM. 166]
- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 315-320, Sant Feliu de Girona<sup>626</sup> [LÀM. 168]

Aquesta característica s'imposa en una part molt important de la producció de sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV, especialment del segon quart.

Una altra variant en la configuració dels ulls que es descobreixen primer lloc a Santa Maria de Lagrassa i posteriorment a l'obra de Sant Pere de Rodes i també al fris de Santa Maria d'El Voló, és l'afegit d'un cop de trepant a la part central del globus ocular. Aquest mateix procediment es detecta puntualment en alguns sarcòfags de la segona meitat del segle IV, i es pot presentar a aquest efecte dos sarcòfags conservats al Musée de l'Arles et de la Provence Antiques:

- Sarcòfag del Pas del Mar Roig, ca. 375-400, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>627</sup> [LÀM. 206-207]
- Sarcòfag del Pas del Mar Roig, ca. 375-400, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>628</sup> [LÀM. 208]

<sup>623</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 137.

<sup>624</sup> *Ibid.*, cat. 48.

<sup>625</sup> Vid. ANDREAE, B. (1980), p. 156, cat. 69. ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 120, núm. 128 (B 2 int.)

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 148, cat. 32; CLAVERIA NADAL, M. (2001), p. 13-14, cat. 17.

<sup>627</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. CCXII,1; KOCH, G. (2000), cat. 68.

<sup>628</sup> WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. LXXXVII,4.

**Caracterització dels nassos** <sup>[LÀM. 166-187-203]</sup>

Continuant amb la descripció de la fisonomia dels rostres de les figures humanes, un altre dels elements destacats és la formalització del nas, que es distingeix per la incisió de dos cops de trepant en l'espai de les fosses nasals dels personatges. Malgrat que a la major part de les obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany es pot apreciar aquest recurs, és especialment visible i manifest en aquelles obres que en funció de les seves proporcions presenten unes figures de dimensions més petites, com és el cas de la columna de la Infància de Jesús de San Giovanni in Sugana o el fris de Santa Maria d'El Voló. Aquesta manera de cometre en la definició del nas de les figures humanes es pot observar gairebé en la totalitat dels sarcòfags romans pagans i cristians de la cronologia compresa entre la segona meitat del segle III i la primera meitat del segle IV, i respon de la mateixa manera a la perpetració de dos cops de trepant a la zona inferior de les fosses nasals.

**Caracterització de les boques** <sup>[LÀM. 166-184-187-189-193]</sup>

Una altra de les característiques que es mantenen de manera continuada i precisa en gairebé totes les figures humanes del corpus del Mestre del timpà de Cabestany és la manera en què es resol la definició de les boques, a partir del traç d'una subtil línia més o menys recta rematada per dos cops de trepant. Gairebé a tota la producció de sarcòfags romans que es data a partir de la segona meitat del segle III es pot individuar aquest mateix recurs a fi de definir les boques dels rostres dels personatges, i així es comença a apreciar en el grup sarcòfags de la Caça del lleó. De la mateixa manera, aquesta constant es continua mantenint a la producció de sarcòfags romans cristians del segle IV, convertint-se en una traç molt particular i fàcilment identificable de les figures humanes de tots aquests sarcòfags.

**Caracterització de les mans** <sup>[LÀM. 193]</sup>

Les mans de les figures humanes del Mestre del timpà de Cabestany permeten assenyalar dues característiques particulars que defineixen d'una manera indiscutible el seu estil. En primer lloc, les dimensions de les mans d'algunes de les figures que, respecte el cànon general del cos, mostren unes mesures notablement desproporcionades. No és un fet que es pugui resseguir com a una constant estricta, sinó que de manera puntual les proporcions emfasitzen de manera excepcional algunes de les figures més rellevants de l'escena historiada. En aquest sentit convé assenyalar principalment: la figura de Maria en l'escena de l'Anunciació de la columna de San Giovanni in Sugana, les figures més destacades del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude —entre elles Sant Serní o les dues Santes Dones—, la figura de Maria del capitell de Santa Maria de Rius Menerbés, les figures del Senyor i Maria del timpà de Santa Maria de

Cabestany, la figura de Maria en l'escena de la Nativitat del fris de Santa Maria d'El Voló i la figura de Jesús en el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció de Sant Pere de Rodes. I aquest mateix recurs es localitza de manera puntual en algunes figures dels sarcòfags romans cristians datats en la segona meitat del segle IV, en els què s'observa les dimensions d'uns braços notablement allargats acabats amb unes mans de volumetria notable. Poden servir com a exemples:

- Sarcòfag de *Marcia Romania Celsa*, ca. 325-350, Musée de l'Arles Antique et de la Provence Antiques<sup>629</sup> [LÀM. 189]
- Sarcòfag *des Adieux* de Jesús, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>630</sup> [LÀM. 203]
- Sarcòfag amb fris continuat amb escenes de Miracles de Jesús i Pere, ca. 325-350, Sant Feliu de Girona [LÀM. 195]

En segon lloc, també cal assenyalar com a constant de gairebé totes les figures d'aquest corpus el detall amb el que es procedeix a remarcar la separació entre els dits de les mans, a partir de l'ús de cops de trepant. Aquest mateix recurs es pot observar en les mans de les figures humanes de la major part dels sarcòfags romans, pagans i cristians, que es relacionen dins aquest capítol, a partir del grup de la Caça del lleó de la segona meitat del segle III. I encara es podria afegir en l'anàlisi d'aquest apartat la manera delicada i subtil amb que es treballen les unghes d'alguns d'aquest personatges, de manera especialment significativa al sarcòfag de Sant Hilari, al timpà de Santa Maria de Cabestany o al relleu de Sant Pere de Rodes, que igualment es pot posar en relació amb la manera en què es defineixen alguns dels personatges d'aquests mateixos sarcòfags.

### **Caracterització dels pentinats** [LÀM. 166-179-186-203]

En aquest apartat cal tenir en consideració els pentinats de les figures humanes masculines que apareixen en la major part de les composicions del Mestre del timpà de Cabestany. De manera general es caracteritzen per un tall de cabells curt que cau obert a partir d'una clenxa central sobre la front i les orelles. I puntualment s'hi pot apreciar el detall d'uns rínxols totalment definits, que en alguns casos apareixen matisats per acusades incisions del trepant. Aquest acabat tècnic és el que es pot posar en relació a la tècnica visible en la major part de les figures masculines dels sarcòfags romans cristians, especialment aquells que pertanyen a la primera meitat del segle IV.

<sup>629</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 137.

<sup>630</sup> *Ibid.*, cat. 32.

Per una altra banda, en referència a la barba de les figures masculines cal subratllar la perfecta definició dels flocs que s'observa en la major part d'aquests personatges, en gran part aconseguida mitjançant l'ús de petits però contundents cops de trepant. Aquest treball es pot resseguir en la l'estil i la tècnica que presenten les figures dels mateixos grups de sarcòfags cristians en què es defineixen els tipus de pentinats apuntats més endalt.

### **Caracterització dels peus** <sup>[LÀM. 191-205]</sup>

En relació a la definició dels peus, aquells que s'aprecien en les figures descalces, es descobreix el mateix tractament de separació entre els dits que s'ha definit per les mans, això és a partir de cops precisos de trepant. I aquest recurs es troba en els peus de les figures dels mateixos sarcòfags romans que s'han citat en relació amb les mans de les figures. També és interessant observar la disposició dels peus en diagonal oberta vers l'exterior que mostren algunes de les figures situades en posició frontal <sup>[LÀM. 200]</sup>, què és la mateixa particularitat que s'ha subratllat en algunes de les obres del Mestre del timpà de Cabestany.

### **Caracterització dels vestits**

Un dels trets més peculiars que es manté com a veritable constant en totes les obres del corpus del Mestre de Cabestany, i què a més a més es configura com a un dels identificadors més fiables de l'actuació de la mà del mateix Mestre, és la configuració d'un estil i una tècnica especialment particulars pel tractament dels vestits de les figures humanes. Com ja s'ha apuntat en l'anàlisi de cadascuna de les obres aquesta es distingeix pel model del vestit, sobretot pel caient de les robes i per l'aplicació d'una tècnica basada en l'ús del trepant amb la que configura unes incisions profundes, més o menys ondulants, que es rematen en els seus extrems per uns cops de trepant. Precisament aquesta particularitat tècnica és la mateixa que es pot percebre en els sarcòfags romans que es situen, aproximadament, en una franja cronològica compresa entre la segona meitat del segle III i el segon quart del segle IV, per tant dins el període de la Tetrarquia i de l'emperador Constantí. En primer lloc, l'aplicació d'incisions profundes pel tractament específic dels vestits de les figures s'observa ja dins els sarcòfags romans pagans del darrer quart del segle III, i poden servir perfectament com a exemple tots aquells que ja han estat citats fins ara, especialment aquells del grup de la Caça del lleó conservats entre Pisa, Arle i Girona. Es tracta de la vertebració d'uns solcs de notable profunditat, que al mateix temps contribueixen a crear i potenciar un efecte molt important de clarobscur. Aquest mateix tractament es continua detectant d'una manera gairebé generalitzada en els sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV, fet que

determina al mateix temps la continuïtat dels mateixos tallers romans que converteixen el seu programari en un repertori de nous models per als nous fidels cristians.

Si bé aquesta pauta es pot considerar de manera generalitzada en el conjunt de totes aquestes obres, val la pena destacar una sèrie de sarcòfags que de manera molt clara presenten aquests solcs o incisions rematats per cops de trepant molt concisos als extrems, que de fet és la característica exacta que es detecta en l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. D'aquesta manera la superfície dels vestits es defineix a partir de la combinació d'incisions lineals, verticals i horitzontals, i també corbes, que garanteixen una vegada més la creació d'un potent efecte de clarobscur. Així, el millor testimoni de l'aplicació d'aquesta tècnica es detecta en tres sarcòfags romans cristians conservats al Musée de l'Arles et la Provence Antiques, datats entre el segon quart i mitjans del segle IV:

- Fragment de sarcòfag amb Orant i Bon Pastor, ca. 300-350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>631</sup> [LÀM. 192-193]
- Sarcòfag amb història de Jonàs, ca. 340, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>632</sup> [LÀM. 205]
- Sarcòfag d'*Hydria Tertulla*, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>633</sup> [LÀM. 200-201]

Una altra variant d'aquesta mateixa tècnica, i què segurament pot identificar-se amb la mà dels deixebles del taller del Mestre de Cabestany, és l'aplicació d'unes incisions similars però més amples, no tan profundes i en les que no sempre s'hi detecta els cops de trepant que s'acaben de descriure. És el cas sobretot de les figures dels capitells de Sant Papol, del de Santa Maria de Rius Menerbés, d'algunes figures del sarcòfag de Sant Serní i del timpà de Santa Maria de Errondo. Per bé que difereixin sensiblement de les primeres, la concepció o gènesi sembla ser la mateixa. En certa manera aquesta variant tècnica pot establir-se en relació a la manera en què es tracten els estrígils que es presenten en nombrosos grups de sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV.

### **Caracterització dels vestits segons la moda romana del segle III**

Dins aquest mateix apartat del vestuari cal assenyalar l'assimilació de determinats models de reminiscència romana. En aquest sentit, els sarcòfags romans pagans del segle III, preferentment de la segona meitat, proporcionen alguns dels models principals de la moda romana contemporània, per exemple, les figures vestides amb una túnica cordada sobre

<sup>631</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. LXI,3.

<sup>632</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 139.

<sup>633</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. XXXII,3; KOCH, G. (2000), cat. 146.

l'espalla amb una sivella. Aquest és el mateix model que apareix en el capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo i també en la columna de San Giovanni in Sugana.

Un altre dels models que es reconeix com a propi de la iconografia romana del segle III és el que presenten les figures dels soldats del sarcòfag de Sant Serní, que es poden assimilar amb el mateix model de túnica curta i capa sobreposada que duen les figures masculines que apareixen en el grup de sarcòfags de la Caça de Melèagre i també en els de la Caça del lleó:

- Sarcòfag de la Caça de Melèagre, ca. 200, Palazzo Galeria Doria Pamphili, Roma <sup>[LÀM. 147]</sup>
- Sarcòfag de la Caça de Melèagre, ca. 290-295, Campo Santo de Pisa <sup>634 [LÀM. 151]</sup>
- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 290-300, Campo Santo de Pisa <sup>635 [LÀM. 166]</sup>
- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 315-320, Sant Feliu de Girona <sup>636 [LÀM. 168]</sup>

Es tracta, en definitiva, d'un altre model propi de la moda romana del segle III, que caracteritza preferentment les figures de soldats o guerrers. Aquest mateix model, amb certes variants, es continua observant en la producció romana de sarcòfags cristians, per exemple per a la caracterització de les figures del tres Mags en l'escena de l'Epifania, tal i com es pot comprovar en els exemples que s'han citat anteriorment en l'apartat anterior dedicat a la composició.

### **Tocats de les figures femenines**

El tocat característic que distingeix la figura de Maria en les obres del Mestre del timpà de Cabestany, i que s'estableix com a model per les altres figures femenines que apareixen puntualment en algunes obres, és un altre dels elements que es pot establir en relació amb models presentats pels sarcòfags romans. S'ha de prendre com a referent principal el de les figures de Maria del timpà de Santa Maria de Cabestany, especialment en l'escena de l'Assumpció, i que al mateix temps es detecta en les figures femenines que apareixen a la columna historiada de San Giovanni in Sugana, al capitell de la Primera condemna de Daniel a la fossa dels lleons de Sant Papol, al capitell de l'Assumpció de Maria de Santa Maria de Rius Menerbés, al sarcòfag de Sant Hilari d'Aude, i al fris de Santa Maria d'El Voló, i també afegir alguns dels fragments dispersos que es conserven de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes. En tots aquests casos es pot individuar la configuració d'un tocat que cobreix la totalitat del cap de la figura femenina, tapant fins i tot el front –punt en què es defineix una mena de vel que s'avança sobre la part frontal del cap– i el coll, i en els casos més destacats la part inferior es configura en una peça a mode de pectoral. Malgrat les variants que s'observen fins i

<sup>634</sup> Vid. KOCH, G. (1975), p. 104, cat. 69.

<sup>635</sup> Vid. ANDREAE, B. (1980), p. 156, cat. 69. ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 120, núm. 128 (B 2 int.)

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 148, cat. 32; CLAVERIA NADAL, M. (2001), p. 13-14, cat. 17.

tot en el mateix timpà de Santa Maria de Cabestany, on les tres figures de Maria presenten algunes variants, totes remetent sens dubte a un model comú. Molt probablement el tocat de la figura de Maria de l'escena de l'Assumpció sigui el que presenta un detall més ric, amb l'afegit d'un motiu ornamental amb perles que distingeix al mateix temps la solemnitat de l'escena. Aquest model es situa en estreta correlació amb el tocat que mostra la figura de Maria a l'escena de l'Epifania presentada en un grup de sarcòfags cristians del segon quart del segle IV, referits anteriorment, si bé en aquest sentit són especialment importants els testimonis següents:

- Fragment de sarcòfag amb Epifania, San Lorenzo fuori le Mura<sup>637</sup> [LÀM. 180]
- Sarcòfag de *La Trinité o des Époux*, ca. 325-350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>638</sup> [LÀM. 185]

### Barrets de les figures masculines

Dins aquest apartat cal fer referència en particular a tres obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany, en què les figures masculines presenten uns models de capells o barrets ben particulars: un permòdol de Sant Papol, el sarcòfag de Sant Serní, el fris de Santa Maria d'El Voló i el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció de Sant Pere de Rodes. En primer lloc, s'ha d'individuïr el model dels barrets que duen els soldats de l'escena de l'Arrest de Sant Serní que es presenta a la meitat esquerra de la cara frontal del sarcòfag. El model més senzill que porta el soldat situat més a l'esquerra es mostra molt proper al de la figura del permòdol d'una figura masculina de Sant Papol. Aquest model es pot associar de manera clara al dels cascs que porten algunes figures de soldats o guerrers del grup de sarcòfags romans pagans de la Caça del lleó, datats aproximadament en el darrer quart del segle III. Entre els que ja s'han citat anteriorment, potser val la pena destacar el que es conserva al Campo Santo de Pisa, en el què es troben uns models pràcticament idèntics.

- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 290-300, Campo Santo de Pisa<sup>639</sup> [LÀM. 166]

En segon lloc, la tipologia de barret frigi que duen les figures dels Tres Mags en l'escena de l'Epifania del fris de Santa Maria d'El Voló és molt similar a la que s'utilitza dins la imatgeria romana per a caracteritzar els personatges de procedència oriental i també les figures dels bàrbars. Tanmateix aquest model es pot situar en una precisa correlació amb el que duen les figures dels tres Mags en la mateixa escena de l'Epifania que es detecta en els sarcòfags

<sup>637</sup> Vid. KOCH, G. (2000), cat. 40.

<sup>638</sup> *Ibid.*, cat. 48.

<sup>639</sup> Vid. ANDREA, B. (1980), p. 156, cat. 69. ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 120, núm. 128 (B 2 int.)



romans cristians del segon quart del segle IV. Als exemples que ja han estat citats anteriorment, dins l'apartat de la composició d'escenes, encara es pot afegir un fragment que probablement forma part de la composició del sarcòfag denominat *des Adieux* de Jesús que es conserva al Musée de l'Arles et la Provence Antiques.

- Sarcòfag *des Adieux* de Jesús, ca. 350, Musée de l'Arles et de la Provence Antiques<sup>640</sup> [LÀM. 203]

I en darrer lloc, mereix també una especial atenció el barret de l'apòstol Andreu del relleu de Sant Pere de Rodes. Es tracta d'un tipus similar al barret frigi però amb una caputxa no tant punxeguda i més aplanada. Aquest mateix model es pot detectar en una de les figures dels soldats del sarcòfag de la Caça dels lleons del Campo Santo de Pisa.

- Sarcòfag de la Caça del lleó, ca. 290-300, Campo Santo de Pisa<sup>641</sup> [LÀM. 166]

### **Combinació de la tècnica d'alt i baix relleu**

És una altra de les característiques distintives dels sarcòfags romans la combinació dins la composició de la mateixa escena de la tècnica d'alt i baix relleu. El volum prominent que es dona a les figures situades en primer pla, contrasta de manera notòria amb el d'aquelles que en un segon pla queden definides a partir d'una lleu incisió. Aquesta habilitat de l'artífex demostra a més a més una ferma voluntat per la recreació d'un espai "tridimensional", fet que al mateix temps permet d'enriquir la composició no només a efectes d'ordenació sinó també donant una major cabuda de figures. De resultes dels efectes lumínics anteriorment descrits, molts d'aquests rostres en baix relleu no resulten visibles a primera vista, com a conseqüència de la penombra projectada per l'alt relleu. Aquest mateix recurs és especialment visible en els sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV en què es detecta com la superposició de personatges dins el pla frontal de l'escena historiadada es serveix de la combinació de l'alt i el baix relleu per donar cabuda a tots ells. En aquest sentit, resulten perfectament il·lustratius, per exemple, el testimoni del grup del sarcòfag *Dogmatico* de Roma<sup>[LÀM. 175]</sup> i de tots aquells que es daten en una cronologia coetània i presenten escenes historiades distribuïdes sobre el pla frontal d'un fris historiat.

<sup>640</sup> Vid. WILPERT, J. (1929), 1,2, cat. XXXVIII, 3; KOCH, G. (2000), cat. 32.

<sup>641</sup> Vid. ANDREAE, B. (1980), p. 156, cat. 69. ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 120, núm. 128 (B 2 int.)

### VII.3.6 Declamació

Alguns dels elements que han estat assenyalats en l'apartat de declamació de les obres del Mestre del timpà de Cabestany es detecten de la mateixa manera, i puntualment, en alguns sarcòfags romans cristians dels segles III i IV.

#### Personatges sobre animals com a al·legoria de la victòria sobre el pecat

Tal i com s'ha apuntat convenientment en l'estudi de les obres, existeix un motiu que no sempre ha estat observat amb suficient atenció –exceptuant els casos en el que la seva presència es manifesta d'una manera més obvia– que es distingeix per la col·locació de determinats personatges sobre el llom d'animals diversos, en la major part dels casos, sobre lleons. D'aquesta manera es manifesta al timpà de Santa Maria de Cabestany, a la columna de San Giovanni in Sugana, i al timpà de les Tres temptacions de Jesús al desert procedent de Santa María de Errondo. Si bé la configuració d'aquesta figura de caràcter al·legòric s'ha posat en relació amb una interpretació del Salm XC de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí, paral·lelament i segurament en base de la interpretació d'aquesta mateixa font textual, es detecta una figura al·legòrica de característiques molt similars en un grup de sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV, i dels que es conserva un únic testimoni a Sant Feliu de Girona:

- Sarcòfag de fris continuat amb figura de l'Orant, ca. 310, Sant Feliu de Girona <sup>[LÀM. 196]</sup>

Es tracta del sarcòfag amb escenes de l'antic i el nou testament amb la figura de l'Orant a la part central, que Manuel Sotomayor considera com a *unicum*, advertint al mateix temps que aquesta iconografia peculiar es pot derivar de la lectura de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Eusebi, segons una interpretació formulada per F. Saxl: «F. Saxl comenta el texto de Eusebio y se fija sobre todo en la relación que se establece entre el texto del Salmo y el de las tentaciones de Cristo en el desierto; los demonios tientan al Señor día y noche en forma de león y serpiente, basilisco, etc.; pero perturbados y vencidos adoran a Cristo, que es reconocido como Salvador»<sup>642</sup>.

#### Figures amb mans desproporcionades

Aquest element que s'ha interpretat en cada obra com a un gest declamatiu s'ha exposat ja dins l'apartat anterior de l'estil.

<sup>642</sup> SOTOMAYOR MURO, M. (1975), p. 37.

#### VII.4 El sarcòfag de Sant Serní: l'assimilació d'un sarcòfag romà del segle III

Després d'analitzar i presentar de manera sistemàtica totes les relacions o denominadors comuns que s'estableixen entre l'obra del Mestre del timpà de Cabestany i els sarcòfags romans dels segles III i IV, sembla convenient destacar el sarcòfag del Martiri de Sant Serní de Sant Hilari d'Aude com a una de les obres més paradigmàtiques dins aquest camp d'interrelacions.

Per bé que no es tracta d'una còpia o mimesi precisa d'un sarcòfag romà, sí que es pot afirmar amb absoluta certesa que el Mestre del timpà de Cabestany concep aquesta obra prenent en consideració un model concret de sarcòfag romà pagà, amb el que comparteix els denominadors comuns següents:

- Programa historiat disposat en fris continu, i en un ordre de lectura de dreta
- Disposició del toro en diagonal
- Disposició particular de les figures dels soldats
- Caracterització estilística i tècnica de les figures i dels vestits
- Presentació d'alt i baix relleu
- Efectes de clarobscur

Segurament, i en funció d'aquestes constants, és aquesta l'obra del Mestre del timpà de Cabestany que segueix de manera absoluta un conjunt d'aspectes que es poden adscriure d'una manera molt clara a les pautes de dos grups de sarcòfags romans del segle III: els de la Caça de Melèagre i els de la Caça del lleó.

D'alguna manera, aquesta assimilació concisa de l'escultura romana del segle III pot establir-se en un cert paral·lelisme amb la primera obra documentada del Mestre Biduinus a Pisa: el sarcòfag del Giudice Giratto, realitzat entorn al 1176. La dimensió de còpia directa d'un sarcòfag romà pagà que es detecta en aquesta obra del Mestre Biduinus ha suscitat la vertebració d'algunes nomenclatures específiques per a definir aquest fenomen, essent una de les més concises aquella que Salvatore Settis presenta al parlar d'un *spolium in re*, en referència a «un reimpiego ammirativo di stili, motivi e temi precedenti»<sup>643</sup>.

Evidentment, aquesta definició no es pot aplicar d'una manera total per a distingir l'actitud del Mestre del timpà de Cabestany davant de la realització del sarcòfag de Sant Serní de Sant Hilari

<sup>643</sup> SETTIS, S. (1986), p. 400-401. Vid. Capítol VIII.4.1.

d'Aude. En primer lloc perquè no es pot restituir de la mateixa manera una còpia o calc exacte dels sarcòfags que pertanyen a aquests grups. I en segon lloc, perquè la temàtica representada, el martiri de Sant Serní, no té res amb l'escena mitològica de la caça de Melèagre, ni tampoc amb l'escena de la vida quotidiana de la Caça del lleó. Però, tot i això, sí que es detecta la "reutilització", que sens dubte resulta també certament admirativa, d'un conjunt significatiu de motius derivats de la disposició de la seqüència historiada i d'alguns dels seus principals elements i figures principals, així com de les pautes més significatives de l'estil del vestuari de les figures i sobretot de la tècnica que les caracteritza. Així mateix l'aprenentatge de l'alt i el baix relleu i l'efecte de clarobscur que se'n deriva, és un dels principals aspectes que caracteritzen l'escultura romana del segle III, sobretot de la segona meitat, tal i com ho posen de manifest els sarcòfags del grup de la Caça del lleó.

D'aquesta manera, i salvant les distàncies que s'acaben d'apuntar, el sarcòfag de Sant Hilari es pot establir com a un paral·lel molt proper al del Giudice Giratto realitzat entorn al 1176, i per tant també es pot afirmar que l'aprenentatge del Mestre del timpà de Cabestany es pot situar de la mateixa manera com a paral·lel o dins el marc d'una formació molt similar a la del Mestre Biduinus, que deriva d'una *Kunstwollen* molt específica i pròpia de la ciutat de Pisa, directament relacionada amb l'obra de la catedral de Santa Maria<sup>644</sup>. Per bé que no es coneix el testimoni d'altres sarcòfags obrats en aquesta mateixa tessitura amb anterioritat a la data que es desprèn de l'obra del Mestre Biduinus, sí que es pot tenir en consideració la informació proporcionada pel *Breve conventorum pactorum* entre el capítol de Santa Maria de Pisa i el Mestre Guilielmus i Riccius de l'any 1165 en què es pot llegir: «Quando autem in aliquibus sepulturis laboraverint, inter omnes debent abere denarios quattuorum»<sup>645</sup>.

---

<sup>644</sup> Vid. Capítol VIII.4.1.

<sup>645</sup> CALDERONI MASETTI, A. R. (2001), p. 237-244. Vid. Capítol XI, Doc. 7. Aquest aspecte serà desenvolupat de manera més extensa en el capítol VIII d'aquesta tesi. Vid. Capítol VIII.3.1.1.

### VII.5 Pisa, Arle, Girona: la recepció dels sarcòfags romans

Atesa la importància dels sarcòfags romans en tant que font material directa de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany és important concretar, en la mesura del possible, el lloc on aquest Mestre va poder conèixer i formar-se en aquesta escultura dels segles III i IV. En aquest sentit cal subratllar, en primer lloc, que tots els sarcòfags romans, pagans i cristians, que s'han assenyalat dins aquest capítol s'inclouen dins d'un fenomen d'exportació d'obres produïdes pels tallers romans d'aquest període. La correlació de les tipologies entre els sarcòfags ubicats a Roma i els que es localitzen a les diferents regions apuntades –i per això s'ha procurat donar un exemple de cada tipologia dels citats que sigui present a Roma– demostra que, en definitiva, es tracta d'unes obres produïdes per uns mateixos tallers i que, probablement, en la major part dels casos aquestes arriben als diferents centres, on es conserven encara en l'actualitat, en una data contemporània a la seva realització. I en referència als sarcòfags àtics, importats des de Grècia, principalment durant el segle III, es pot observar la seva presència tant a la mateixa Roma com en altres punts de la Mediterrània occidental, constituint de la mateixa manera un capítol paral·lel.

No obstant, la localització actual d'aquests sarcòfags romans a efectes de plantejar el context de formació del Mestre del timpà de Cabestany és un procés que s'ha de realitzar amb certa cautela. Tenint en consideració el fenomen de la producció i de l'exportació d'aquestes obres des de Roma a diferents punts de la costa mediterrània occidental, *a priori* es pot identificar més d'un focus com a possible context de formació del Mestre del timpà de Cabestany. Però, a més a més, s'ha de tenir en compte que de la producció original de sarcòfags romans només és un tant per cent molt reduït el que es conserva en l'actualitat, bé perquè han desaparegut, bé perquè se n'ha perdut el seu testimoni. Aquest fet es descobreix especialment en el cas de la ciutat d'Arle, on les ribes del riu Roine continuen, puntualment, descobrint el testimoni de nous sarcòfags que varen ser dipositats i acumulats sota les aigües. Per exemple, alguns dels sarcòfags que s'han citat en aquesta anàlisi es coneixen només des de la dècada de 1970 quan varen ser recuperats de diversos emplaçaments de la ciutat, com per exemple el sarcòfag romà pagà de la Caça i els romans cristians de *La Trinité* i de *Marcia Romana Celsia*, descoberts a Trinquetaille l'any 1973<sup>646</sup>; tots tres han estat tinguts en consideració en diferents punts d'aquesta anàlisi.

Si el Mestre del timpà de Cabestany incorre en el coneixement d'aquesta escultura durant el seu període de formació és convenient delimitar un escenari concret en què l'accés als

---

<sup>646</sup> ROUQUETTE, J. M. (1974), p. 254-277; GAGGADIS-ROBIN, V. (2005), p. 36-37.

sarcòfags romans, en primer lloc sigui possible, i en segon lloc formi part d'una cultura o *Kunstwollen* específica i contemporània. La relació d'aquestes obres que s'ha enumerat al llarg d'aquesta anàlisi dona a conèixer tres focus importants (que no els únics) de recepció d'aquestes obres fora de Roma: Pisa, Arle i Girona. D'aquests tres centres només Girona ha constituït en alguna ocasió un opció real per a situar la formació del Mestre de Cabestany, tal i com s'ha exposat anteriorment en l'apartat introductor de l'estat de la qüestió.

Amb tota probabilitat, els sarcòfags romans conservats a l'església de Sant Feliu de Girona s'han d'establir en relació a una mateixa necròpolis, situada a prop d'aquest mateix emplaçament<sup>647</sup>. Es tracta, efectivament, d'un conjunt de vuit sarcòfags importats de Roma que es situen dins una cronologia aproximada compresa entre el segle III i el primer quart del segle IV<sup>648</sup>, i que probablement arriben a Girona coetàniament a la seva producció. En aquest sentit existeixen els testimonis documentals suficients per assenyalar la presència d'una important comunitat cristiana a Girona durant el primer quart del segle IV, què podria haver sufragat l'adquisició d'aquestes obres<sup>649</sup>. Com s'ha assenyalat en diverses ocasions es tracta d'un dels conjunts més importants d'escultura funerària romana localitzats a la Península Ibèrica: dos sarcòfags romans pagans del segle III i sis sarcòfags romans cristians datats entre el primer i el segon quart del segle IV<sup>650</sup>. Dins aquest grup són tres els sarcòfags que es poden relacionar de manera directa i puntual amb algunes de les constants que s'han exposat en l'apartat anterior: el sarcòfag romà pagà de la Caça del lleó, el sarcòfag romà cristià amb la figura de la Orant i escenes de l'Antic i el Nou Testament, i el sarcòfag romà cristià amb la composició historiada de Susanna.

D'acceptar la possibilitat que la formació del Mestre del timpà de Cabestany estigui en relació directa amb els sarcòfags de Girona, què és la proposta sostinguda per Serafín Moralejo, s'hauria d'entendre que també el punt de partida de la seva activitat es situés en aquest mateix punt, i obligaria a localitzar dins el context més immediat de la mateixa ciutat l'existència d'altres tallers que de la mateixa manera treballessin demostrant una formació i tradició anàlogues. No es contempla, perquè tampoc és probable, el cas que el Mestre del timpà de Cabestany pogués sorgir per generació espontània, i que sense cap precedent o tradició pogués manifestar un coneixement tan elevat i precís d'aquestes fonts. I tenint en consideració aquestes premisses existeixen pocs elements que puguin sostenir la viabilitat del focus de Girona. En primer lloc perquè en l'entorn més immediat de Girona, i en els territoris

<sup>647</sup> AMICH I RAURICH, N. M. (2000), p. 24.

<sup>648</sup> NOLLA BRUFAU, J. M. i AMICH I RAURICH, N. M. (2001), p. 79.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 80 i NOLLA BRUFAU, J. M. i SUREDA JUBANY, M. (1999), p. 15-26 i 32-36.

<sup>650</sup> Vid. SOTOMAYOR MURO, M. (1975) i AMICH I RAURICH, N. M. (2000), p. 28-68.

dels comtats catalans, rarament es detecta una tradició enraigada d'una escultura concebuda segons els models d'aquestes fonts romanes amb anterioritat a finals del segle XII. A més a més, s'ha de tenir en consideració que, excepte en aquells programes destinats a l'ornamentació dels capitells –tant de l'escultura arquitectònica de les esglésies, com dels claustres–, la composició de seqüències historiades, almenys a la llum de les obres conservades, presenta escassos testimonis dins aquesta geografia durant aquest període. Altrament, i com s'ha pogut comprovar en l'anàlisi presentada en aquest capítol, les tipologies dels sarcòfags presents a Girona, i per tant les particularitats que es relacionen amb l'obra del Mestre del timpà de Cabestany, es troben igualment en altres testimonis de la mateixa tipologia que es conserven en uns altres centres: principalment a Pisa i a Arle. Per tant, la presència d'aquests sarcòfags a Girona no justifica *per se* que siguin aquestes les obres en què es forma el Mestre del timpà de Cabestany, però sí que són les d'aquest grup/s o tipologia/es. En aquest punt és un deute i al mateix temps un honor poder reproduir un fragment d'una carta personal que Serafín Moralejo va remetre a Antoni José Pitarch l'any 1986, en motiu de la publicació del primer volum de la *Història de l'art català*: «Espero convencerte un día de que fueron los sarcófagos de San Feliu y no otros perdidos los que inspiraron al maestro de Cabestany». És clar que Serafín Moralejo guarda l'honor de ser el primer dels historiadors que de manera concisa i crítica incideixen en la determinació de les fonts materials del Mestre de Cabestany. Però en aquest moment la diatriba és una altra, perquè el sarcòfag romà pagà de la Caça del lleó de Sant Feliu de Girona i els dos sarcòfags amb la mateixa temàtica que es conserven al Campo Santo de Pisa, per exemple, són tres "unitats" d'un mateix model que sorgeixen de la producció seriada dels tallers romans del darrer quart del segle III. El factor determinant per a certificar la idoneïtat del context en què el Mestre del timpà de Cabestany pogué i degué tenir accés al coneixement d'aquestes fonts materials es revesteix, doncs, necessàriament d'uns causes més específiques.

Per tant no només és una necessitat sinó també una obligació incidir en les fonts materials localitzades entre Arle i Pisa, per comprovar si a diferència de Girona en aquests focus sí es pot detectar l'existència d'una tradició de tallers formats en aquest mateix tipus de fonts materials. Sense cap mena de dubte Arle és un dels centres de recepció de sarcòfags romans més important que es localitza dins l'arc mediterrani comprès entre la Toscana i Girona: «Inde visitandum est juxta Arelatem urbem cimiterium defunctorum loco qui dicitur Ailiscampis [...] Tot ac tanta vasa marmorea super terram sita, in nullo cimiterio nusquam possunt inveniri,

excepto in illo»<sup>651</sup>. Així, al Musée de l'Arles et de la Provence Antiques es conserva una de les col·leccions més importants de sarcòfags romans, pagans i, especialment, cristians, procedents en la seva major part del cementiri dels Alyscamps i de les diferents necròpolis antigues situades en les immediacions de Trinquetaille, a la riba dreta del Roine. A més a més, és en alguns sarcòfags d'Arle on s'han detectat les concomitàncies més estretes en relació a la tècnica distintiva de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany, de manera particular en l'elaboració dels vestits i dels plegats de les robes. Per tant, *a priori*, aquest es configuraria com a un possible nucli de contacte directe i formació amb unes fonts romanes molt específiques dels segles III i IV.

No obstant, i com ja s'ha apuntat amb anterioritat, és indispensable situar la formació del Mestre del timpà de Cabestany en un centre on a més a més de l'accessibilitat immediata a aquestes fonts, els tallers d'escultura contemporanis, això és, de mitjans o de la segona meitat del segle XII, presentin una mateixa afecció i adhesió a aquestes mateixes fonts materials. I si bé és possible esgrimir algunes característiques puntuals dels tallers d'escultura provençals, sobretot aquells vinculats a l'obra de Sant Tròfim d'Arle i de l'abadia de Sant Gèli, que vers mitjans del segle XII s'emparenten directament amb l'assimilació d'aquestes fonts, enlloc com a Pisa a partir aproximadament de l'any 1158/1159 es detecten uns tallers que de manera paral·lela, i, sens dubte, dins el marc d'una *Kunstwollen* molt específica de represa de l'element romà produeixen unes obres que, sobretot en el pla de l'estil i la tècnica, denoten unes analogies totalment emparentades amb les del Mestre del timpà de Cabestany. Es tracta, doncs, de l'obra del taller d'escultura del Mestre Guilielmus, autor del primer púlpit de la catedral de Santa Maria de Pisa, entre els anys 1158/1159 i 1161/1162, i de la continuïtat de la seva tradició a Pisa i en el context més immediat durant la dècada de 1160. Aquesta és la hipòtesi que es sotmet a anàlisi i contrast en el capítol que segueix a continuació.

---

<sup>651</sup> VIELLIARD, J. (1938), p. 36-37.



## VII.6 Síntesi

Una vegada analitzades i sistematitzades les fonts materials que es relacionen amb les obres del Mestre del timpà de Cabestany es poden anotar un seguit de conclusions preliminars que seran d'especial de rellevància per a la localització del seu context de formació.

En primer lloc les característiques, o denominadors comuns, que es detecten entre les obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany i els sarcòfags romans:

- ✓ Assimilació de composicions (parcials) dels sarcòfags romans, pagans i cristians
- ✓ Assimilació de la disposició de fris continu
- ✓ Assimilació de l'estil i la tècnica dels sarcòfags romans pagans (ca. 250-300)
- ✓ Assimilació de l'estil i la tècnica dels primers sarcòfags romans cristians (ca. 325-400)
- ✓ Assimilació de certs aspectes declamatius dels sarcòfags romans cristians (ca. 325-350)

Aquests són els denominadors comuns que s'estableixen entre l'obra del Mestre del timpà de Cabestany i els sarcòfags romans dels segles III i IV, que formen part d'aquesta sèrie de grups:

- Sarcòfags romans pagans d'Endimió i Selene
- Sarcòfags romans pagans de la Caça d'Endimió
- Sarcòfags romans pagans de la Caça del lleó
- Sarcòfags romans pagans de la Caça
- Sarcòfags romans cristians amb la història de Jonàs
- Sarcòfags romans cristians amb la figura central de l'Orant
- Sarcòfags romans cristians amb escenes dels miracles de Jesús i de Pere
- Sarcòfags romans cristians de doble registre, derivats del sarcòfag *Dogmatico*
- Sarcòfags romans cristians de la *Traditio Legis*

D'aquesta manera, és clar que el context de formació del Mestre del timpà de Cabestany ha de situar-se en un focus en què l'accés als sarcòfags romans d'aquests grups sigui possible. Però, a més a més, per pura lògica sembla necessari la detecció d'un focus on a més a més de tenir accés a aquestes obres s'hi detecti, també, la formació d'uns tallers contemporanis que igualment segueixin l'aprenentatge d'aquestes mateixes fonts materials. I, per tant, que en les seves obres s'hi puguin detectar els mateixos denominadors comuns.

Entre els tres nuclis possibles, Girona, Arle i Pisa, la possibilitat que es perfila amb un major grau de garanties de presentar una major disponibilitat d'aquestes fonts materials, al mateix

### VII.6 Synthesis

After the material sources related to the works of the Master of the tympanum of Cabestany have been analyzed and systematized, it is possible to highlight some preliminary conclusions, which will be of special significance for the localization of his apprenticeship's context.

First, the characteristics or common denominators that have been detected between the Master of the tympanum of Cabestany's works and the Roman sarcophagi:

- ✓ Assimilation of compositions (partially) of Pagan and Christian Roman sarcophagi
- ✓ Assimilation of the Roman sarcophagi continuous frieze disposition
- ✓ Assimilation of the style and technique of Pagan Roman sarcophagi (c. 250-300)
- ✓ Assimilation of the style and technique of Christian Roman sarcophagi (c. 325-400)
- ✓ Assimilation of declamation aspects of Christian Roman sarcophagi (c. 325-350)

These are the common denominators that have been detected between the work to the Master of the tympanum of Cabestany and the Roman sarcophagi of 3rd and 4th centuries that belong to these series:

- Endymion and Selene Pagan Roman sarcophagi
- Endymion's Hunt Pagan Roman sarcophagi
- Lion Hunt Pagan Roman sarcophagi
- Hunt Pagan Roman sarcophagi
- Story of Jonah Christian Roman sarcophagi
- Christian Roman sarcophagi with the Orant
- Christian Roman sarcophagi with scenes of Miracles of Jesus and Peter
- Double register Christian Roman sarcophagi, derived from *Dogmatico* sarcophagus
- *Traditio Legis* Christian Roman sarcophagi

Thus, the Master of the tympanum of Cabestany apprenticeship's context is required to include a productive focus which can provide the access to the sarcophagi that have been indicated. But also, and as for logics, in addition to provide the knowledge of these groups, this focus is required to present, also, the testimony of contemporary sculptural workshops involved with the same material sources formation. And consequently, the same common denominators must be detected in their works.

Among the three possible places where to set this formation context, Girona, Arles and Pisa, the option that takes major guaranties of disposing both of these material sources

temps que unes obres contemporànies al Mestre del timpà de Cabestany amb unes característiques similars (els denominadors comuns que s'han establert en relació als sarcòfags), és la ciutat de Pisa a partir, aproximadament de l'any 1158/1159, quan el Mestre Guilielmus irromp dins el panorama artístic pisà. Endemés, i donada la incidència que es revela en la configuració de l'estil i la tècnica del Mestre d'alguns sarcòfags romans cristians conservats al Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, s'ha de tenir present que la ciutat de Pisa i, en particular, l'obra de la catedral de Santa Maria són en aquest moment un dels nuclis més ben connectats amb la Provença. Almenys això es desprèn del cèlebre document de l'any 1156, només dos anys abans de la primera testimoniança documental del Mestre Guilielmus, en què el papa Adrià IV obliga al capítol de Santa Maria a rebre i proporcionar ajuda en tot el necessari als canonges procedents de Sant Ruf d'Avinyó (documentació que serà tractada convenientment en el proper capítol).

Per aquest motiu, i d'acord amb la metodologia exposada en un primer moment, el capítol següent es dedica de manera exclusiva a l'anàlisi de les obres que es situen dins el context més contemporani més immediat de la formació del Mestre del timpà de Cabestany, on es poden detectar de manera paral·lela tant l'afluència de sarcòfags romans com la formació de tallers contemporanis en aquestes mateixes fonts: això és l'obra de Santa Maria de Pisa i del Mestre Guilielmus a partir de l'any 1158/1159.

and also of contemporary workshops with their own works interrelated to the Master of the tympanum of Cabestany's constants (particularly, the common denominations detected with the sarcophagi), is the city of Pisa 1158/1159 onwards, approximately. This is the moment Master Guilielmus broke up in the Pisan artistic panorama. Additionally, and taking into account the importance that has been discovered in the Christian Roman sarcophagi conserved at the Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, for the configuration of Master of the tympanum of Cabestany's style and technique, it should be underlined that in this period the city of Pisa, and particularly the priests of Santa Maria de Pisa, is one of the centers with a most fluent communication with the Provence. At least, this is which can be understood from the well-known document from 1156, only two years before the first documentary evidence of the presence of Master Guilielmus, in which Pope Adrian IV constrains the chapter of Santa Maria of Pisa to welcome and help, in all the necessary, the priests from Saint-Ruf of Avignon (this documentation will be conveniently explained in the next chapter).

So that, and along with the methodology exposed from the very beginning, the next chapter is dedicated to the analysis of the works related with the closest context of the Master of the tympanum of Cabestany's formation. There it can be proved that Roman Sarcophagi and contemporary workshops learning from these sources converge together: it is the building of Santa Maria of Pisa and Master Guilielmus 1158/1159 onwards.