

Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany

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

Laura Bartolomé Roviras

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

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

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

UNIVERSITAT DE BARCELONA

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

Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany

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

Tesi que presenta: Laura Bartolomé Roviras

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

Director: Dr. Antoni José i Pitarch

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

Programa de Doctorat:

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

Barcelona, 2010



X. Conclusions
Conclusions

-Sire, eri distratto. Di questa città appunto ti stavo raccontando quando m'hai interrotto.

-La conosci? Dov'è? Qual è il suo nome?

-Non ha nome né luogo. Ti ripeto la ragione per cui la descrivevo: dal numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che li connetta, senza una regola interna, una prospettiva, un discorso.

[Italo Calvino, *Le città invisibili*, 1993]

X. Conclusions

Havent d'acceptar la manca de fonts documentals escrites directes en relació a les obres del Corpus del Mestre del timpà de Cabestany, que són les que tradicionalment ofereixen les dades incontestables per afrontar el procés de realització d'una recerca, la metodologia d'aquesta tesi s'ha fonamentat de manera primordial en la lectura i la interpretació de les mateixes obres, convertides en veritables documents de la seva pròpia història. Efectivament, hi ha molts artistes i moltes obres que, atesa la inexorable constitució de la història, del devenir del temps, de les accions que modifiquen el present i transformen la realitat, no compten actualment amb referències directes, però no per això han de ser excloses d'una recerca fonamentada, amb una metodologia lògica i conseqüent amb les característiques particulars que les defineixen. Perquè sempre queden algunes traces, més o menys enfonsades en el camí, materials o històriques, que es revelen com a arguments de la lògica que engendra la gènesi d'una obra d'art i, en particular, en el cas del Mestre del timpà de Cabestany, de la producció d'un conjunt d'obres disperses i aïllades que denoten, sens dubte, la confluència d'un aprenentatge molt específic i d'uns resultats directament emparentats.

D'aquesta manera, a continuació, es presenten les conclusions que s'han pogut extreure d'aquesta recerca, articulades en quatre apartats que resumeixen tots aquells aspectes que parlen de la "Presència" i del "Context" del Mestre del timpà de Cabestany. En relació a la "Presència" es pot restituir, bàsicament, la naturalesa i les particularitats distintives del taller que genera i lidera el Mestre del timpà de Cabestany, així com la participació dels seus membres en la realització de les obres, això és, els productors de les perles. En relació al "Context" es presenta la singularitat específica de la formació del Mestre del timpà de Cabestany, en concret de les fonts materials i del nucli on es concentra i desenvolupa el seu aprenentatge. I, també, els camins que varen permetre a aquest taller desplaçar-se pels diferents centres de l'arc mediterrani meridional comprès entre la Toscana i Catalunya, i les possibles motivacions que varen induir a un trasllat d'aquestes característiques, en definitiva, el filat del fil que conforma el collar.

X. Conclusions

Given the lack of primary documentary sources related to the works of the Master of the tympanum of Cabestany, which usually provide the information necessary to develop comprehensive research, the methodology of this doctoral thesis is based, primarily, on the reading and interpretation of the works, which have turned into the specific documents of their own history. Since the inexorable constitution of the history, the passing of time and the actions that change the present and transform reality, many artists and works of art's direct references have been lost. But this is not a reason to prevent them from a well-founded research, with a logical methodology consistent with their particular characteristics. Because some artistic, material or historical traces always remain on the way, with more or less deeper emphasis, and reveal the arguments of the logic that give rise to the work of art genesis. And, particularly, in the case of the Master of the tympanum of Cabestany, they reveal the logic of these dispersed and isolated works, that show, undoubtedly, the concurrence of a very specific apprenticeship and also a quantity of closely results.

The conclusions of this research will be presented in the following section, divided into four sub-sections that summarize the main aspects that characterize the Master of the tympanum of Cabestany's "Presence" and "Context". With respect to the "Presence", the research led to the restoration of the nature and the particular characteristics of the workshop, revealing the Master of the tympanum of Cabestany as the founder and director of the workshop. As well, the participation of each of the members in the work's execution, so that, the producers of the pearls. With reference to the "Context" the Master of the tympanum of Cabestany's, the particular apprenticeship is presented, especially in relation to the material sources and of the focus of his education. The research also revealed the ways which allowed him to travel within the different southern Mediterranean arch establishments between Tuscany and Catalonia, and the possible reasons for such travel. In a few words, these are the beads that make the necklace.

X.1 [Presència] El taller del Mestre del timpà de Cabestany

Un dels primers resultats que es pot presentar en aquest apartat de conclusions és la restitució de la personalitat del Mestre del timpà de Cabestany, entenent com a tal la configuració i la composició d'aquest taller anònim d'escultura. Tal i com s'ha exposat al capítol de *l'Incipit Vita Thesis* el nom que es dóna a aquest mestre en aquesta ocasió, Mestre del timpà de Cabestany, respon a la necessitat d'identificar l'autor amb una obra concreta, per determinar-ne les característiques particulars i inconfusibles, que es converteixen en els denominadors comuns posteriorment identificats a totes les obres que formen part del corpus. D'aquesta manera, totes les obres que s'inclouen en el corpus del Mestre del Timpà de Cabestany presenten les mateixes constants identificades al timpà de Santa Maria de Cabestany: aquest ha estat l'element fonamental, metodològicament parlant, per d'adscripció o rebuig de les obres que fins aquest moment havien estat considerades en el corpus del Mestre de Cabestany.

Després de la determinació de tres grups d'obres en funció de la participació del Mestre del timpà del Cabestany i/o els deixebles del seu taller, que han estat presentats en la síntesi del capítol VI, es poden col·locar alguns detalls que permeten una millor comprensió de la configuració d'aquest taller. Així, és molt probable que la incorporació d'un primer deixeble o col·laborador s'establís quan el Mestre del timpà de Cabestany es trobava encara a la Toscana. El motiu principal que condueix a aquesta afirmació és el fet que la columna de San Giovanni in Sugana no es pugui adscriure de manera completa a una única mà, això és la mateixa mà del Mestre que realitza el capitell de Sant'Antimo. A més a més, tal i com s'ha destacat a l'anàlisi d'aquesta obra, s'hi detecten alguns motius estilístics, com els capells de Sant Josep o els tocats de les Santes Dones que es diferencien clarament dels models propis del Mestre i que, d'altra banda, no tornen a aparèixer en la seva producció, tractant-se potser d'un col·laborador puntual.

Posteriorment, és molt probable que la veritable constitució del taller tingués lloc amb l'arribada dels primers encàrrecs importants i, per tant, aquest moment s'ha de situar després de l'arribada del Mestre del timpà de Cabestany al Llenguadoc. Segurament, aquest moment es pot fixar amb motiu de la realització dels treballs d'escultura a l'abadia de Sant Papol, tant per les seves característiques i envergadura, com per la presència manifesta de diferents mans, tal i com s'ha observat en la seva anàlisi. En el conjunt de les obres que es situen en els territoris del Llenguadoc s'hi arriben a distingir un total de dues mans, a més de la del Mestre. I no sembla que a les obres de Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Cabestany i Santa Maria d'El Voló, almenys a partir de les peces i fragments que es conserven, se n'hi adverteixin de noves.

X.1 [Presence] Master of the tympanum of Cabestany's workshop

One of the first achievements that can be presented in this chapter is the personality of the Master of the tympanum of Cabestany's, which means, the configuration and the composition of this anonymous sculpture workshop. As it has been exposed in the *Incipit Vita Thesis* chapter, the name given to the master in this occasion, Master of the tympanum of Cabestany, fulfils the need to identify the author with a particular work, so as to determine the work's particular characteristics, which turned into the common denominators of each of the corpus' works. In this way, all of the works included in the Master of the tympanum of Cabestany's corpus present the tympanum of Santa Maria de Cabestany' constants: this is the essential element that has been used, methodologically speaking, to accept or deny the attribution of the works that until now had been ascribed to the Master of Cabestany's corpus.

Following the categorization of the works into three groups, and taking into account the participation of the Master of the tympanum of Cabestany and/or his disciples, all of which has been presented in the synthesis section of chapter VI, a series of details that allow for a better comprehension of this workshop can be brought up. Thus, the incorporation of the first disciple seems to come about in a moment when the Master of the tympanum of Cabestany is already in Tuscany. The principal reason behind this affirmation is the fact that the column of San Giovanni in Sugana cannot to be attributed to a unique hand, the same hand that participates in the capital of Sant'Antimo. In addition, as it has been underlined in the analysis of this work, some stylistic details such as Saint Joseph's hat or the Holy Women headdresses are clearly different from the personal models of the Master, and they do not appear again in his production, so may be a punctual collaborator.

It is probable that the creation of the workshop takes place with the arrival of the first important assignments, and thus, this moment is to be established at the time the Master of the tympanum of Cabestany's arrives to Languedoc. And probably this moment is fixed since the execution of Saint-Papoul's work, both because of the characteristics and dimensions as well as because of the presence of several hands, already detected in the work's analysis. The set of works that are located in the Languedoc territories reflects the participation, of two hands other than the Master's. And it has not noticed that other ones participate in the execution of the works of Sant Pere de Rodes, Notre-Dame-des-Anges de Cabestany and Sainte-Marie du Bolou. Thus, it is possible to affirm that Master of the tympanum of Cabestany workshop was made up of one Master and two disciples: the first, identified at Saint-Papoul, Saint-Hilaire d'Aude and also at Sainte-Marie de Le Bolou that

Per tant es pot afirmar que el taller del Mestre del timpà de Cabestany va ser constituït per un Mestre i dos deixebles: el primer identificat a l'obra de Sant Papol, Sant Hilari d'Aude i Santa Maria d'El Voló, que es distingeix per incorporar algunes variants distintives (cànon i caracterització de les figures humanes, sobretot), i el segon identificat a l'obra de Santa Maria de Rius Menerbés, Santa Maria de Lagrassa i Sant Pere de Rodes i Santa María de Errondo que es mostra totalment fidel i continuador de les pautes generals del Mestre, si bé amb una capacitat o mestratge menors.

Una altra de les conclusions que es poden incloure dins aquest primer apartat és la participació del Mestre del timpà de Cabestany en la composició dels programes historiatos de les diferents obres. Atesa la singularitat i la innovació que reflecteixen algun d'ells és prudent matisar, en la mesura del possible, si aquests programes foren establerts per un artífex intel·lectual aliè o si és el propi Mestre el que incideix en la seva configuració.

Així, en primer lloc s'ha de recordar l'excepcionalitat que presenten algunes de les composicions més destacades, sempre vertebrades d'acord amb la configuració d'un programa historiat:

- Composició de la Primera i la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons
- Composició de la Benedicció i Mort, Resurrecció i Assumpció de Maria
- Composició del Martiri de Sant Serní
- Composició d'un programa de la Vida, Passió i Resurrecció de Jesús

Amb excepció de la temàtica presentada al timpà de Santa Maria de Cabestany, que es configura realment com a un *unicum* dins l'escultura del segle XII, resulta evident que les altres no resulten innovadores pels continguts *in se* sinó, més aviat, per la seva articulació: en tant que ofereixen una nova creació en què la pauta més destacada és una acurada observació de la font textual corresponent. Així s'ha destacat en les dues condemnes de Daniel a la fossa dels lleons, que d'altra banda no compta amb gaires paral·lels dins l'escultura del segle XII, establint-se com a la font més propera la il·lustració d'alguns manuscrits, en concret la Bíblia de Ripoll de la primera meitat del segle XI. També el cicle de la passió de Sant Serní manifesta aquesta mateixa particularitat, i així s'hi detecta un seguiment molt acurat de la font textual de la *Passio*, en combinació amb altres fonts, com la de Venanci Fortunat, de la que incorpora alguns detalls singulars. D'altra banda, la composició de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes, malgrat que no es conegui la seva fesomia íntegra i original, s'ha d'assenyalar com la més ambiciosa i de major complexitat compositiva del Mestre del timpà de Cabestany. La

distinguish himself for incorporating some variants (above all the canon and characteristics of the human figures), and the second identified at Saint-Marie de Rieux-Minervois, Sant Pere de Rodes and Santa María de Errondo, which is absolutely loyal and continuator of the generic characteristics of the Master, but with a lower capacity or mastery.

Another conclusion that should be included in this first section concerns the participation of the Master of the tympanum of Cabestany in the composition of the works' narrative programs. Given the singularity and the innovation that some of these programs reflect, it is unclear whether they were realized by a foreign intellectual architect, outside the workshop environment, or if it was the Master who directly performed their execution.

Therefore, first of all, it must be remembered the exceptionality that some of these compositions manifest, always intended according to a narrative sequence:

- Composition of First and Second sentence of Daniel to the lion's den
- Composition of the Benediction and Death, Resurrection and Assumption of Virgin Mary
- Composition of Saint-Sernin's martyrdom
- Composition of a Christological program of Jesus' Life, Passion and Resurrection

With the exception of the composition offered by the tympanum of Notre-Dame-des-Anges of Cabestany, which really constitutes an *unicum* among 12th century sculpture, it is obvious that the others are not innovative by means of their contents *in se* but because of their articulation: they show a new creation in which the most remarkable constant is the accurate observation of the related textual source. Likewise, it has been noticed in the First and Second sentence of Daniel to the lion's den that there are few parallels in 12th century sculpture, and whose closest source is the manuscript illustration as it is detected in the Bible of Ripoll. This particularity is also manifest in the Saint-Sernin martyrdom cycle, in which an accurate observation of the *Passio* textual source is detected, combining other particular details from the Venantius Fortunatus. In another way, the composition of the Galilea doorway of Sant Pere de Rodes, even though its integral and original composition is not fully known, is the most ambitious and complex composition of the Master of the tympanum of Cabestany. The combination of Jesus' public life scenes –the miracles–, with the Passion episodes –as Francisco de Zamora described at the end of 18th century–, and with the Resurrection episodes –absolutely necessary to the comprehension of the Jesus Apparition to Peter and Andrew after the Resurrection relief–, evidences an

combinació d'episodis de la vida pública de Jesús –els miracles– amb episodis de la Passió –així ho descriu Francisco de Zamora a finals del segle XVIII– amb episodis de la Resurrecció –absolutament necessaris per a la comprensió del relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció–, semblen demostrar una admirable dedicació per a configurar un cicle cristològic, certament insòlit entre els programes escultòrics historiatos del segle XII.

Tanmateix, el paradigma de la sofisticació compositiva de les obres del taller del Mestre del timpà de Cabestany el constitueix, sense cap mena de dubte, el timpà de Santa Maria de Cabestany. Es tracta d'una obra que potser no forma part, com en el cas de Sant Pere de Rodes, d'un programa arquitectònic i escultòric de gran envergadura, atès que les dimensions del bloc de marbre indiquen que la naturalesa de l'estructura arquitectònica original degué ser més aviat modesta. Tot i això la composició que s'hi presenta revesteix, per damunt de qualsevol altra, un nivell intel·lectual, cultural i de capacitat de presentació i de síntesi veritablement extraordinari. Així ho demostra el fet que, davant la voluntat per part del comitent de presentar una creació en la que resulti evident la mort, la resurrecció i l'assumpció de Maria, el programa escultòric veu de tres fonts textuais diferenciades i de naturalesa apòcrifa, poc conegudes dins l'àmbit de la composició artística fins aquest moment, i a més a més una d'elles és d'origen grec, el *Iohannis Liber de Dormitione Mariae*. Encara cal afegir el coneixement de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí, fet que si bé no constitueix una excepció sí que confereix una prova més de la formació intel·lectual i "erudita" de l'artífex de les composicions. La incidència d'aquesta font s'ha detectat, principalment, en alguns aspectes declamatus de les obres, això és, en les al·legories iconogràfiques que constitueixen els animals que es situen sota els peus d'algunes figures.

Atès el gran nivell d'erudició que demostren aquests programes historiatos sembla probable atribuir la seva composició a un artífex intel·lectual de primer ordre, capaç de comprendre, combinar i presentar un programa o missatge teològic molt concret en cadascuna de les ocasions. I tenint en compte que els ambients en què es detecta l'obra del Mestre de Cabestany són en la seva major part establiments benedictins, sembla evident que un "arquitecte" intel·lectual d'aquestes característiques es pugui trobar, precisament, entre els habitants d'aquestes comunitats, *ergo* en el marc de la cultura benedictina. Que el Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller es mouen en un àmbit d'ascendència benedictina és una realitat palesa i indiscutible, i de la mateixa manera ho és que en aquest ambient l'accés a les fonts textuais necessàries per a la configuració de les obres és probable i segurament possible. Tanmateix és necessari subratllar què aquesta magnificència compositiva no s'observa

admirable perseverance towards designing a Christological cycle of a complete unusualness among 12th century narrative sculpture programs.

Nevertheless, the paradigm of the Master of the tympanum of Cabestany's works' sophistication is recognized in the tympanum of Notre-Dame-des-Anges of Cabestany. Cabestany. Probably this tympanum does not take part of such an ambitious architectonical and sculptural program, as it has been described, for example, at Sant Pere de Rodes, because the dimensions of the marble piece show that it probably belongs to a modest structure. Nevertheless, this composition reflects, most than any other piece, an extraordinary intellectual and cultural attitude, as well as a strong capacity for exhibition and synthesis. This is confirmed by the fact that, even given the patron's wish to present a cycle that includes the death, resurrection and assumption of Virgin Mary, the sculptural program takes advantage of three different textual sources of apocryphal nature, not very well-known in the artistic composition panorama until then. Furthermore, one of them, the *Iohannis Liber de Dormitione Mariae*, is composed in Greek. To this should be added the knowledge of the Saint Agustin *Enarrationes in Psalmos*, which, rather than constitute an innovation certifies, once again, the intellectual and erudite apprenticeship of these compositions' author. The impact of this source has been detected, especially, in the declamation aspects of the works, that is to say, in the iconographical allegories formed by the animals placed beneath the feet of some figures.

Given the high level of erudition reflected in these programs, their composition must be attributed, certainly, to an "architect" of intellectual prestige, able to combine and present a very specific program or theological message in each of the works. Bearing in mind that the Master of the tympanum of Cabestany's works are almost located in Benedictine establishments, it seems obvious that an intellectual "architect" of this complexion ought to be found among the inhabitants of these communities, *ergo* the Benedictine culture. It is an undeniable reality that the Master of the tympanum of Cabestany, along with his workshop, moves around the Benedictine atmosphere and, also, that the necessary textual sources for the creation of the works might be known and accessible in these establishments. However, it must be underlined that the composition's excellence is not only detected in several works, but also that each of them offers a particular and also profound adhesion to the textual source. Thus, in addition to the examples that have been just offered, as long as they present innovative programs, the rest of the works follow more or less, but in a scrupulous manner, the textual source. This constant that dignifies and differentiates this workshop from its contemporaneous, allows considering that the

puntualment en una obra determinada, sinó que totes i cadascuna d'elles ofereixen en major o menor mesura la mateixa adhesió a les fonts textuais particulars. A part dels casos que s'han destacat, per oferir uns programes totalment innovadors, a la resta d'obres s'ha pogut detectar també un seguiment escrupolós de la font textual. Aquesta constant, que al mateix temps dignifica i diferencia clarament aquest taller dels seus contemporanis, permet tenir en consideració, a nivell d'hipòtesi, que fos el mateix Mestre del timpà de Cabestany el responsable en primer terme de la configuració d'aquests programes. En el cas contrari, s'hauria de considerar que cadascun dels comitents de les obres que va realitzar tingués aquest mateix coneixement o formació específica, i que poguessin accedir d'una mateixa manera a unes fonts textuais tan particulars com les que s'han descrit. Tot això fa pensar que el Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller es tracta un obrador especialitzat en escultura, i concretament en la composició de programes historiatos destinats a l'exposició d'una narració plàstica ordenada de manera seqüencial, liderat per un escultor amb una formació artística i intel·lectual d'un nivell molt elevat. I resulta clar que un cas d'aquesta especificitat és possible en tant que la carrera artística del Mestre del timpà de Cabestany discorre en un tant per cent molt alt entre centres benedictins d'una gran notabilitat.

Per una altra banda, és molt probable que des d'un començament el Mestre del timpà de Cabestany col·laborés o formés part, eventualment, d'un taller arquitectònic: així es deriva de la seva actuació a Sant'Antimo, perquè el capitell de Daniel a la fossa dels lleons forma part de la escultura arquitectònica de l'interior de l'església, que ja havia estat iniciada per un altre taller/s d'indole diversa. I així mateix el seu pas de la Toscana al Lenguadoc s'ha d'explicar per la seva probable relació o imbricació en un taller arquitectònic, atès que a l'església de Sant Papol es repeteix el mateix sistema d'ornamentació arquitectònica de l'exterior de l'absis de Sant'Antimo i és en aquest mateix punt on el Mestre desenvolupa una composició del mateix tema de Daniel a la fossa dels lleons a Sant Papol.

Encara en relació als programes historiatos s'ha d'assenyalar l'excepcionalitat que constitueix el timpà de Santa Maria de Cabestany, sobretot pel missatge teològic específic i de notable complexitat que es descobreix a la seva composició. I atès que la cronologia en la que s'estableix aquesta obra resulta paral·lela al desenvolupament de l'heretgia càtara al Lenguadoc, i a l'esclat dels primers conflictes entre l'església i els càtars, és molt probable que la reiteració manifesta de la resurrecció del cos de Maria, que és de fet el contingut explícit i també implícit en aquesta obra, es pugui considerar com a missatge de contraatac per part de l'Església en oposició a algunes de les heretgies difoses pels càtars: la negació de la resurrecció.

individual responsible for the creation of narrative programs is, in fact, the Master of the tympanum of Cabestany himself. Otherwise it should be considered that each of the patrons of the works executed would have had the same specific apprenticeship in such a particular source, as those described. All these considerations allow to conclude that the Master of the tympanum of Cabestany and his workshop were specialized in sculpture and particularly, in the composition of narrative programs chosen to exhibit a plastic narrative arranged in a sequential mode. Furthermore, it is clear that a case of such specificity and detail is possible only because the Master of the tympanum of Cabestany's career takes place close to several notorious Benedictine establishments.

In addition, it is very probable that from the very beginning the Master of the tympanum of Cabestany collaborated with or joined, eventually, an architectural workshop, which is confirmed by his presence and work at Sant'Antimo, because the capital of Daniel in the lion's den is part of the architectural sculpture development of the interior of the church, which at that time had already been started by workshops of different types. This is also true of his movement from Tuscany to Languedoc, which should be explained by his relationship or integration in an architectural workshop, the one that participated in the architectural decoration of the exterior of the Sant'Antimo church's apse, the same location where the Master of the tympanum of Cabestany presented the composition of Daniel in the lion's den at Saint-Papoul.

Still in relation with the narrative programmes, it is with special emphasis that the uniqueness of Santa Maria de Cabestany's tympanum should be underlined, especially because of the specific and complex theological message it displays. As far as the chronology of that tympanum goes, it must be said that it is parallel to the development of the Catharism in Languedoc, as well as to the coming out of the first conflicts between the Church and the Cathari. Thus, it is very probable that the Virgin Mary's body Resurrection scene, which is implicit and also explicit in the content of this work, is to be considered as a reactionary message from the Church in order to affront some of the heresies propagated by the Cathari, in particular the negation of the resurrection.

X.2 [Context] La formació del Mestre del timpà de Cabestany

L'anàlisi de les obres del Mestre del timpà de Cabestany ha revelat que la major part dels aspectes derivats de la composició, la disposició, l'estil i la tècnica, i la declamació es vinculen d'una manera molt estreta amb els sarcòfags romans dels segles III i IV. Puntualment s'ha pogut precisar, també, una altra tipologia de fonts que es relacionen amb algunes característiques que de manera directa o indirecta defineixen la particularitat de les obres. Per exemple la influència de la imatgeria dels bustos d'època constantiniana, o dels bustos reliquiariis d'orfebreria de mitjans del segle XII, que presenten alguns aspectes que es poden relacionar amb la configuració dels rostres d'algunes de les figures més paradigmàtiques, com per exemple el Cap de Sant Pere de Sant Pere de Rodes. O, també, la confluència d'alguns aspectes derivats de la il·luminació de manuscrits dels segles XI i XII, com la configuració de l'escena de Daniel a la fossa dels lleons en relació a la Bíblia de Ripoll o la Bíblia de Rodes, o la tipologia del canelobre pasqual de San Giovanni in Sugana, en relació a l'Exultet 2 de Santa Maria de Pisa.

Tanmateix les constants o denominadors comuns que emergeixen en totes les obres atribuïdes a aquest Corpus són els que es vinculen de manera directa amb els sarcòfags romans, pagans i cristians, datats entre els segles III i IV, i així s'ha pogut comprovar en l'anàlisi comparativa desenvolupada al capítol VII d'aquesta tesi. Per tant, la *traditio classica* que s'observa en aquest taller suposa l'assimilació de l'escultura dels sarcòfags romans, pagans i cristians, en concret la de determinats grups compresos en una cronologia aproximada entre principis del segle III i finals del segle IV, amb una especial predominança d'aquells que es daten en el període comprès entre els anys 250-350.

D'aquesta manera, es pot afirmar que la formació del Mestre del timpà de Cabestany contempla una educació molt profunda i extensa en aquestes fonts romanes, fet que proporciona un primer condicionant *sine quo non* per a la delimitació del seu context formatiu: un focus on sigui probable i possible l'accés directe a aquestes fonts materials. D'acord amb l'anàlisi presentada al capítol VII existeixen tres llocs principals fora de Roma, i dins l'arc mediterrani en què es circumscriu l'activitat del Mestre del timpà de Cabestany, on es conserven aquest tipus de fonts materials, i en particular els grups de sarcòfags amb els que s'han vinculat les constants del Mestre del timpà de Cabestany: Pisa, Arle i Girona.

En aquest punt entra en joc el segon condicionant també *sine quo non*: un focus on a més a més de ser probable i possible l'accés a aquestes fonts materials, presenti el testimoni d'altres

X.2 [Context] Master of the tympanum of Cabestany's apprenticeship

The analysis of the Master of the tympanum of Cabestany's works has revealed that the main part of the aspects derived from the composition, the disposition, the style, the technique and the declamation are closely related to the Roman sarcophagi of the 3rd and 4th centuries. In certain occasions, it has been also possible to distinguish another kind of sources that show some characteristics that, in a direct or indirect way, enforces the particularities of the works. This is true, for instance, of the influence of the busts of Constantine's period, or the metalwork reliquary busts of mid 12th century, which present some aspects related to the configuration of several figure's faces, such as Saint Peter's head of Sant Pere de Rodes. Or else, the confluence of some aspects from the illuminated manuscripts from the 11th and 12th centuries, like for example the Bible of Ripoll or the Bible of Rodes cited for the construction of Daniel in the lion's den scene, or the Exultet 2 of Santa Maria de Pisa related to the San Giovanni in Sugana's baptismal candelabra typology.

The constants or common denominators that emerge in all the works attributed to the Corpus are those directly related to the Roman sarcophagi, Pagan or Christian, from the 3rd and 4th centuries, as long as they have been evidenced in the comparative analysis developed in the chapter VII of this thesis. Thus, the *traditio classica* that this workshop manifests could not be understood without the assimilation of Roman sarcophagi, Pagan and Christian, specifically, those from some groups dated between the beginning of the 3rd century and the end of the 4th century, with a special preponderance of those dated in the period between the years 250-350.

Thus, it is possible to affirm that the Master of the tympanum of Cabestany's apprenticeship includes a very attentive and large education based on these Roman sources. This assessment provides the first *sine quo non* condition for the delimitation of his apprenticeship's context: a focus that could provide and facilitate the access to these material sources. Along with the analysis exposed in the chapter VII there are three emplacements in the Mediterranean arch which is located in the Master of the tympanum of Cabestany's production, apart from Roma, where this kind of material sources are conserved, and particularly the groups of sarcophagi that have been related to the constants of the Master of the tympanum of Cabestany: Pisa, Arles and Girona.

At this point, the second *sine quo non* condition becomes obvious: that the focus in addition to give the possibility of disposing of these material sources, evidences the testimony of contemporary sculpture workshops, likewise, educated in the knowledge of

tallers d'escultura contemporanis formats, de la mateixa manera, en l'aprenentatge d'aquestes fonts. Sense menystenir la importància dels sarcòfags romans d'Arle i Girona, resulta evident que el lloc que reuneix aquests dos condicionants d'una manera inequívoca és la ciutat de Pisa a partir de l'any 1158/1159. És clar que dins l'arc meridional mediterrani en què s'inscriu l'activitat del Mestre del timpà de Cabestany durant la segona meitat del segle XII no existeix una altra geografia ni tampoc uns altres tallers que es puguin situar d'una manera tan clara i precisa amb la seva particular concepció d'una *traditio classica*. I el marc i l'activitat d'aquests tallers es manifesten a partir de la irrupció "revolucionària" del Mestre Guilielmus l'any 1158/1159 en la realització del primer púlpit de la catedral de Santa Maria de Pisa.

Per tant, les motivacions que condueixen a considerar la formació del Mestre del timpà de Cabestany dins l'àmbit dels tallers d'escultura actius dins la Toscana occidental de la segona meitat del segle XII es fonamenten també en la correlació de les constants o denominadors comuns entre les obres d'aquests tallers i les del corpus del Mestre del timpà de Cabestany, especialment en la vessant compositiva i tècnica. Tot això dins el panorama d'una formació basada en la represa de la narració historiada exposada sobre un pla frontal, fonamentada en la disposició, l'estil, la tècnica i puntualment la declamació dels sarcòfags romans dels segles III i IV. És evident que els resultats de cadascun d'aquests tallers presenta les seves corresponents variants que bé es poden traduir en diverses interpretacions personals: i aquesta és una evidència que ja es pot apreciar respecte de l'obra del Mestre Guillelmus i del Mestre Biduinus, que tot i estendre's en una cronologia correlativa, entre 1160 i 1180, i dins una mateixa *Kunstwollen* molt específica, presenten unes aproximacions individuals, respecte de la seva comprensió d'un mateix model. D'aquesta mateixa manera s'ha d'argumentar la singularitat de l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany.

Ara bé, tal i com es desprèn de l'anàlisi comparativa que s'estableix al capítol VIII d'aquesta tesi, és l'escultura del Mestre Guillelmus i la seva continuïtat durant la dècada de 1160 en el triangle comprés entre Pisa, Pistoia i Volterra la que ofereix els trets característics que es poden relacionar d'una manera més clara amb les constants o denominadors comuns del Mestre del timpà de Cabestany. I entre aquests, una de les particularitats que resulta més definitiva per a la interrelació d'aquests tallers, i que a més a més es vincula de manera directa amb els sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV, és la tècnica particular que es detecta en el treball de les figures, concretament les incisions i els cops de trepant que defineixen la peculiaritat inconfusible dels vestits i els seus plecs. Aquesta tècnica que es detecta per primera vegada en les figures de bust rodó del púlpit de Santa Maria de Pisa és

these sources. Without diminishing the importance of Arles and Girona's Roman sarcophagi, it is evident that the focus that concentrates both conditions, in an irrefutable way, is the city of Pisa, 1158/1159 onwards. It is clear that in the Mediterranean southern arch where the Master of the tympanum of Cabestany's activity during the second half of 12th century is located, there is no other geography, as well as no other workshops correlated in such a clear and precise way to his particular conception of a *tradition classica*. The scope and the activity of these workshops emerge since the "revolutionary" irruption of Master Guilielmus for the execution of the first pulpit of Santa Maria of Pisa in 1158/1159.

Therefore, the motivations which allowed to place the Master of the tympanum of Cabestany's apprenticeship also within the sculpture workshops from the Western Tuscany during the second half of 12th century, are based on the correlation of the constants or common denominators between the works executed by these workshops and those of the Master of the tympanum of Cabestany. They all take place in an environment of instruction based on the incorporation of the narrative composition, exhibited in a frontal surface and as the basis of the disposition, the style, the technique, and sometimes the declamation, of Roman sarcophagi of the 3rd and 4th centuries. It is evident that the works of each of these workshops show their own features, or, even better, their own personal interpretations. This evidence can be underlined in the works of Master Guilielmus and Masters Biduinus, which despite being executed in a correlative chronology and by the same specific *Kunstwollen*, show their own personal approaches derived from the comprehension of the same model. In this manner, the Master of the tympanum of Cabestany's singularity must be explained in a very similar way.

But, as it can be inferred from the comparative analysis presented in chapter VIII of this thesis, Master Guilielmus' sculpture and its continuity all through the 1160 decade in the triangle established between Pisa, Pistoia and Volterra, offers the specific characteristics that can be associated, in the clearest way, to the Master of the tympanum of Cabestany's constants or common denominators. Among these characteristics is the one that results of the clearest evidence to put together these workshops, and that in addition is related directly to the Roman sarcophagi of the 3rd and 4th centuries, is the particular technique detected in the execution of figures, particularly the incisions and the drill knocks used to combine the obvious dresses and folds idiosyncrasy. This technique detected for the first time in the high relief figures of the Santa Maria of Pisa's pulpit, is continued, deeper or shallower, by the sculptors that between 1160 and 1170 enjoy the workshops that follow the Master Guilielmus tradition.

seguida, amb major o menor intensitat, pels escultors que entre 1160 i 1170 formen part dels tallers vinculats a la tradició instaurada pel Mestre Guilielmus.

I en aquest punt resulta incontestable la consideració dels sarcòfags romans cristians conservats al Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, en tant que actualment són els únics que, dins els tres nuclis analitzats, presenten aquesta tècnica particular basada en l'ús magistral del trepant. Tractant-se de la detecció d'unes analogies tan precises i particulars, resulta obligat tenir en consideració la possibilitat que l'aprenentatge del taller del Mestre Guilielmus, i així mateix el del Mestre del timpà de Cabestany, passés pel coneixement directe d'uns sarcòfags del grup dels conservats a Arle. Sense més documentació o notícies directes resulta difícil determinar el caràcter precís d'aquest aprenentatge, sobretot perquè la formació específica del Mestre Guilielmus no és una recerca que compti encara amb masses aportacions, en relació amb la localització de les fonts directes i particulars que es situen en el seu procés d'aprenentatge.

Tanmateix, atesa la proximitat de la data de 1158/1159, que respon al primer moment en què el Mestre Guilielmus es documenta a Pisa, amb la de 1156, què és la de l'arribada dels canonges de Sant Ruf d'Avinyó a l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa, no es pot excloure que la Provença i la ciutat de Pisa gaudissin en aquest moment d'un marc favorable, en el que a més a més d'aquest intercanvi directe entre Avinyó i Pisa es poguessin originar altres tipus d'interconnexions. I en aquest escenari es on cal ubicar el camí d'un possible diàleg entre la formació d'aquests tallers i els sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV d'Arle, bé a través de models o quaderns de models, bé a través del desplaçament *in situ*, en un sentit o altre, dels propis mestres. Segurament un exemple probable i paral·lel d'aquesta realitat podria explicar-se en la figura del David *Citarellò*, procedent de la façana de Santa Maria de Pisa, atribuït tradicionalment a l'obra d'un taller provençal.

El diàleg o coneixement, directe o indirecte de la Provença, ha articulat en bona part, també, l'exercici de restitució de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes. Tal i com s'ha detallat en l'apartat de l'anàlisi d'aquesta obra l'espai i les dimensions de l'emplaçament d'aquesta, pogueren donar cabuda a una portada monumental en forma d'arc de triomf directament inspirada en els models de la Provença, especialment el de Sant Tròfim d'Arle o el de l'abadia de Sant Gèli.

At this point, it cannot be denied to consider the Christian Roman sarcophagi conserved at the Musée de l'Arles et de la Provence Antiques, as far as nowadays they are the only ones of its kind that, in the three focus analyzed, show this particular technique based on the superb use of the drill. As these analogies are so precise and particular, it is logical to take into consideration that the Master Guilielmus, and also the Master of the tympanum of Cabestany, apprenticeship were based on the direct knowledge of sarcophagi from the same group conserved at Arles. In the lack of other documentation or direct notices, it is embarrassing to assert the particular and precise way of this apprenticeship, most of all because the specific education of Master Guilielmus, and the localisation of its direct sources, has had few repercussion until nowadays.

Nevertheless, taking into consideration the date of 1158/1159, the first moment Master Guilielmus is documented at Pisa, and the other one of 1156, the moment when the priests of Saint-Ruf d'Avignon arrived at Santa Maria of Pisa, it is possible to affirm that, at this moment, the Provence and the city of Pisa shared a favourable scenery, which in addition to this exchange between Avignon and Pisa, could have originated other kind of interconnections. And within this background it is possible to specify a sort of dialogue path between this workshop's apprenticeship and the Christian Roman sarcophagi of the second quarter of 4th century of Arles, either through artistic model notebooks or through the master's transfer *in situ*, in one direction or another. As for instance, a probable parallel of this reality is testified by the David *Citarellò* figure from Santa Maria of Pisa's façade, and that traditionally has been attributed to a Provençal workshop.

The Provençal dialog or knowledge, direct or indirect, has guided substantially the exercise of the Sant Pere de Rodes Galilea's doorway restitution. As it has been detailed in the analysis of this work, the space and dimensions of the site that embraced it could have sustained a monumental doorway following the structure of a triumphal arch, directly inspired on the Provençal models, in particular that of Saint-Trophime d'Arles or that of Saint-Gilles-du-Gard.

X.3 [Presència] Cronologia del taller del Mestre del timpà de Cabestany

La cronologia de les obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany no es pot determinar amb anterioritat a la presentació de tots capítols que conformen aquesta tesi, atès que amb independència a la informació que es deriva de les mateixes obres, la seva anàlisi comparativa en relació amb les fonts materials i amb els tallers contemporanis d'escultura, així com al marc històric dels territoris on es succeeix la seva activitat, resulten determinants per a la formulació d'aquesta proposta.

Partint del context formatiu, a partir del qual es pot explicar clarament la configuració de les pautes del mestratge del Mestre del timpà de Cabestany es fixa una primera cronologia entre els anys 1160 i 1170 per a l'emplaçament del "naixement", entès com a període de formació, d'aquest mestre dins l'àmbit de l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa. D'una banda s'ha de prendre en consideració l'obra desenvolupada pel taller del Mestre Guilielmus i la seva formació sobretot a nivell de disposició, estil i tècnica respecte dels sarcòfags romans del segle IV, que a partir de la seva presència a Santa Maria de Pisa es pot datar entre els anys 1158/1159 i 1165. La major part de les obres que s'han relacionat amb l'estela del taller de Guilielmus han estat datades en el marge cronològic de la dècada de 1160, i en aquest sentit es compta amb la datació del púlpit del Mestre Philippus a San Gennaro a Capannori del 1162. D'altra banda, s'ha de retenir la formació del taller del Mestre Biduinus i la seva particular aproximació als sarcòfags romans dels segles III i IV, pagans i cristians, tant a nivell de composició, disposició, estil i tècnica, com a possible exemple de la continuïtat de la tradició del Mestre Guilielmus. L'activitat del Mestre Biduinus es pot situar, també, a partir de la seva presència a Santa Maria de Pisa a partir de l'any 1176, què és la data de defunció del *giudicce* Giratto, sense inconvenient de situar la seva activitat a Pisa des de principis de la dècada de 1170. I per tant, es situaria de manera paral·lela o immediatament posterior a la del Mestre del timpà de Cabestany.

En aquest mateix sentit, i en relació amb l'església de Sant'Antimo què és la primera ubicació on es contempla l'obra del Mestre del timpà de Cabestany resulta fonamental relacionar la llinda de la porta principal d'aquesta església amb la composició d'un sarcòfag romà pagà del segle III conservat al Campo Santo de Pisa, que precisament presenta una inscripció funerària dels nobles de la família Porcari, la mateixa família a la que pertany Azzo da Porcari *auctor* i *pater* segons la inscripció que es presenta a la llinda d'aquesta porta. Sense que aquesta constatació pugui indicar *per se* una fita cronològica concreta, sí que la vinculació d'aquest

X.3 [Presence] Master of the tympanum of Cabestany's workshop chronology

It has not been possible to determinate the chronology of the Master of the tympanum of Cabestany's works before the presentation of all the chapters of this thesis, as far as with independence to the information that derives from the works themselves, from their comparative analysis with the material sources and with the contemporary sculpture workshops, as well as with the historical context of the territories where his activity is developed, emerge the main information in order to make up this proposal.

Taking into consideration the apprenticeship context to explain clearly the building up of the Master of the tympanum of Cabestany's mastery, a first chronology fixed between the years 1160 and 1170 is retained, in order to place the Master's birth, understood as the apprenticeship period, into the environments of the cathedral of Santa Maria of Pisa. In the one hand it has to be considered the development of Master Guilielmus workshop's work, and his education, mainly in the disposition, style and technique, in the Roman sarcophagi of 4th century. According to the documentation the presence of Master Guilielmus workshop at Pisa can be dated between the years 1158/1159 and 1165. The main part of the works that have been related to the Master Guilielmus' influence are dated in the chronological arch of 1160 decade, and for instance it can be observed the 1162 date inscribed on the Master Philippus' pulpit of San Gennaro a Capannori. In the other hand it has to be also considered the Master Biduinus workshop's constitution and his particular apprenticeship from the Pagan and Christian Roman sarcophagi's composition, disposition, style and technique, as a firmly example of Master Guilielmus' continuity. The Master Biduinus' activity can be also dated since his presence at Santa Maria of Pisa 1176 onwards, because this is the year of the death of the *giudicce* Giratto, even that do not exclude that his activity could have been started at the beginning of 1170 decade. Thus, Master Biduinus have to be placed as a parallel or immediately after Master of the tympanum of Cabestany's apprenticeship.

In the same scope, and in relation with the church of Sant'Antimo, the first location where is placed the Master of the tympanum of Cabestany's work, it is necessary to link the main doorway lintel from this church to the composition of a Pagan Roman sarcophagi of 3rd century conserved at the Campo Santo of Pisa. This sarcophagus shows a burial inscription of Porcari family members, which is the same to which Azzo da Porcari, described by the lintel inscription of Sant'Antimos as the *auctor* and *pater*, belongs. Being aware that this consideration cannot indicate *per se* a concrete date, it really associates this lintel to the

mateix model amb la llinda de la porta de San Ranieri de Santa Maria de Pisa ofereix una data *ante quem* per a la realització de l'obra: la de les portes de bronze de Bonnano situada entorn a l'any 1180.

Per tot això és molt probable que la cronologia d'arribada d'un taller procedent de l'entorn de Santa Maria de Pisa a Sant'Antimo, en el que s'ha d'entendre així mateix la presència del Mestre del timpà de Cabestany, es fixi de manera fefaent a la dècada de 1160: és el moment en que l'activitat del Mestre Guilielmus ha configurat una tradició en l'àrea més immediata a Pisa, i puntualment apareix en els territoris més septentrionals de la Toscana, així és el cas del púlpit de Santa Maria de Volterra, que s'ha situat, de manera general, en aquestes mateixes dates. Durant aquests deu anys es considera que el Mestre del timpà de Cabestany va tenir oportunitat de formar-se dins l'entorn del taller del Mestre Guilielmus i que, posteriorment, va poder formar part d'un taller desplaçat a Sant'Antimo, on participa en una part de la ornamentació arquitectònica de l'interior de l'església. Paral·lelament s'ha de situar en aquest mateix període la realització de la columna de San Giovanni in Sugana, si bé no es pot assegurar que aquesta obra sigui fruit d'un desplaçament del Mestre a aquesta geografia propera a Florència, o bé d'una obra realitzada a Sant'Antimo mateix (cal recordar que la procedència del marbre d'aquesta columna és de les pedreres de La Montagnola, a prop de Siena), essent la seva destinació final una qüestió que com s'ha pogut comprovar no resta exempta de dubtes.

A partir d'aquest moment és molt probable que el destí del Mestre del timpà de Cabestany s'enllaci amb el dels tallers que participen de manera més extensa en la decoració arquitectònica de l'església de Sant'Antimo, en particular a l'exterior de la capçalera i dels primers trams de l'interior de l'església, on apareix la superposició de pilastra i columna, el mateix que queda interromput a l'interior de la nau. Les correlacions que s'han determinat entre el programa ornamental d'aquest absis, on no hi ha indicis de què hi participi directament el Mestre, i el de l'exterior de la capçalera de l'església de Sant Papol, on ja s'hi detecta la seva mà, porten a plantejar el trasllat d'un taller arquitectònic i/o escultòric a les terres del Llenguadoc, al que s'hauria adherit el Mestre del timpà de Cabestany. Coneixedor del programa particular de Sant'Antimo l'hauria reproduït en l'ornamentació de l'exterior de la capçalera de Sant Papol, on a més a més el Mestre, ara sí i de manera clara amb el seu taller, hauria realitzat el programa escultòric. En continuïtat amb la primera cronologia proposada, aquest "viatge" s'ha de situar vers el 1170.

one at San Ranieri's doorway of Santa Maria of Pisa. And in that case an *ante quem* date can be brought up: the execution of the bronze doors by Bonnano, usually dated by 1180.

As a result, it is very probable that the arrival of a workshop from Pisan provenance to Sant'Antimo, in which has to be understood the Master of the tympanum of Cabestany's presence, should be fixed by the 1160 decade: at this moment the Master Guilielmus' tradition has been already established in the Pisa surroundings, and it also appears in the southern Tuscany latitudes. To this concern it could be cited the pulpit of Santa Maria of Volterra, as it illustrates the same technique and it has been usually dated by the same chronology. It is to be considered that along this ten years the Master of the tympanum of Cabestany might have the opportunity of learning from the Master Guilielmus' background, and after that, enjoying a workshop travelling to Sant'Antimo, where joined in the interior church's decoration. In this same period, the column of San Giovanni in Sugana should be placed in parallel to this work, even it is not possible to certify if this column was performed throughout a Master's trip to the Firenze's surroundings, rather than all through the sojourn at Sant'Antimo (it should be remembered that the provenance of the column's marble has been identified with La Montagnola quarry, next to Siena). And also the final destination of this column is not exempt from doubt.

From this moment onwards, it is very probable that the Master of tympanum of Cabestany's destiny was relied to the workshops that enjoyed the architectural decoration of Sant'Antimo's church, particularly those of the external apse and of those of the first internal stretches, where appears the superposition of one pilaster and one column, the same structure that is located at the beginning of the nave, but interrupted. The correlations that have been detected between this apse program, where almost certainly the Master of the tympanum of Cabestany did not participate in, and the one from Saint-Papoul apse that the Master directly enjoyed, carry out the possibility of a translocation of some architectural workshop to the Languedoc, to which the Master of the tympanum of Cabestany hold on. Being aware of the particularities of Sant'Antimo program, the Master could have be responsible for its reproduction at Saint-Papoul's external apse, where he executed positively along with his workshop the sculptural program. And along with the proposed chronology this trip could be placed by 1170.

The second chronological term is fixed between the years 1170 and 1180, and concerns all the works located in Languedoc. Among them, only one work offers a relative chronology to place its construction, the doorway of Notre-Dame de Lagrasse that gives, after the

El segon terme de datació que es proposa és el de 1170-1180 per a totes aquelles obres que es localitzen al Languedoc. Per la seva banda, només una d'aquestes obres, la portada de Santa Maria de Lagrassa, proporciona uns termes cronològics relatius per a situar la seva realització: són els dels dos abadiats de Guillelmus i Rotbertus, identificats en la inscripció de la part superior de les dovelles, i que comprenen el període d'anys entre els anys 1141 i 1167. El lapse de temps de vint-i-sis anys que comprenen aquests dos abadiats sembla un període massa ampli per a identificar-hi tan sols la realització d'aquesta portada. Tanmateix, aquests dos noms no s'identifiquen de manera concisa en cap moment com a promotors de l'obra, i en aquest sentit podria tractar-se d'una inscripció de tipus commemoratiu o bé de caràcter més genèric. En tot cas, aquestes dates podrien llegir-se també com a terme *post quem*, més si es té en consideració que amb anterioritat a l'any 1170 és bastant improbable que les traces del Mestre del timpà de Cabestany es detectin ja en la geografia del Languedoc.

A partir d'aquest punt, i amb la finalitat d'establir una mètode per a obtenir una cronologia raonada de l'activitat d'aquest taller, s'estableix un còmput basat en un testimoni contemporani i estretament vinculat a aquest taller: el del temps de realització del púlpit de Santa Maria de Pisa, que a partir de la seva inscripció es data entre els anys 1158/1159 i 1161/1162, *ergo* quatre anys.

- Escultura arquitectònica de Sant Papol > 4 anys
- Escultura arquitectònica de Santa Maria de Rius Menerbés > 2 anys
- Sarcòfag de Sant Serní de Sant Hilari d'Aude > 2 anys
- Portada de Santa Maria de Lagrassa > 4 anys

Aquesta suma donaria un resultat > a 12 anys per a l'activitat del taller del Mestre del timpà de Cabestany al Languedoc, i per tant s'hauria de situar aproximadament en la dècada de 1170. És durant aquest període, i de manera particular entre els anys 1175 i 1180 quan es pot documentar el pols del rei d'Aragó i comte de Barcelona, Alfons I el Cast, pel domini dels territoris llenguadocians, que culmina l'any 1179 amb el jurament de fidelitat del comte Roger II Trencavel, moment en què tots els territoris de la seva jurisdicció passen a formar part de l'autoritat del sobirà d'Aragó. En aquest mateix any, és quan Alfons I posa sota la seva protecció l'abadia de Santa Maria de Lagrassa, que s'estableix d'aquesta manera com a un dels possibles viaductes pel Mestre del timpà de Cabestany vers els comtats de Rosselló i Empúries, tots dos sota l'autoritat d'Alfons I el Cast.

chronology of the Guillelmus and Rotbertus abbeys identified in the inscription place at the upper part of the doorway voussoirs, which spans a chronology from 1141 to 1167. The lapse of time of approximately twenty five years that these two abbeys indicate seems to be a very large period of time to place, only, the doorway's building. Neither the names of these two abbots are directly identified with the patrons of the work, and may be the inscription should be identified as a commemoration in a more generically sense. In any case, these dates could also be interpreted as a *post quem* term, if it is also taken into consideration that before 1170 is so improbable that Master of the tympanum of Cabestany's traces could be detected in Languedoc.

In view of these considerations, and in order to set up a method to present the chronology of a workshop's *raisonné*, a calculation has been established based on a contemporary testimony closely involved with this workshop: the time needed for the Santa Maria of Pisa's pulpit production, that after the inscription it incorporated is dated between 1158/1159 and 1161/1162, *ergo* it took four years for construction.

- Architectonical sculpture from Saint-Papoul > 4 years
- Doorway from Sainte-Marie de Lagrasse > 2 years
- Saint-Sernin Martyrdom sarcophagi from Saint-Hilaire d'Aude > 2 years
- Architectonical sculpture from Sainte-Marie de Rieux-Minervois > 4 years

The result of this addition gives a period of no more than 12 years for the Master of the tympanum of Cabestany's works at Languedoc, so that it should be placed, approximately, in the decade of 1170. Throughout this period, and especially between the years 1175 and 1180, the challenge of the King of Aragon, Alfonso I the Chaste for the domination of Languedoc's territories is proved by the documentation. This effort reached its settlement when in 1179 Count Roger II Trencavell takes the oath of fidelity, and so his jurisdictional territories are passed to the authority of the sovereign of Aragon. In the same year, Alfonso I the Chaste takes into his own defence the abbacy of Notre-Dame de Lagrasse so that this abbacy turned into a possible viaduct for the Master of the tympanum of Cabestany's transfer to the Roussillon and Empuries counties, both under the authority of Alfonso I the Chaste.

Therefore, the last chronological term to be set up is fixed approximately between the years 1180 and 1200, the last is the date of the Counts of Empuries epitaph localized in the

Per tant, el darrer terme cronològic es fixa aproximadament entre els anys 1180 i 1200, què és la data de l'epitafi dels comtes d'Empúries localitzat a l'espai de la Galilea de Sant Pere de Rodes, assenyalat com a *ante quem* de la realització de la portada de l'església. A més a més de l'obra d'aquest monestir, en aquest període s'hi situen les obres de Santa Maria de Cabestany i de Santa Maria d'El Voló, i també el darrer apèndix a Navarra, amb la realització de la portada de Santa María de Errondo.

- Portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes > 8 anys
- Portada de Santa Maria de Cabestany > 4 anys
- Fris ornamental de Santa Maria d'El Voló > 4 anys
- Portada de Santa María de Errondo > 4 anys

Aquesta altra suma originaria un període aproximat de > 20 anys. A partir de tots els aspectes analitzats i en base a aquest càlcul aproximatiu es pot formular la següent proposta de realització i datació per les obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany:

Terme [1160-1170]

- Capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo
- Columna de San Giovanni in Sugana

Motivació de la cronologia: són les obres que es situen en l'àmbit més pròxim del seu context de formació, establert en la tradició del Mestre Guilielmus a la Toscana occidental durant la dècada de 1160.

Terme [1170-1180]

- Escultura arquitectònica de Sant Papol
- Sarcòfag de Sant Serní de Sant Hilari d'Aude
- Escultura arquitectònica de Santa Maria de Rius Menerbés
- Portada de Santa Maria de Lagrassa

Motivació de la cronologia: són les obres que es situen amb posterioritat del trasllat des de la Toscana al Llenguadoc, i per tant en una cronologia posterior a la seva formació i aprenentatge.

Sant Pere de Rodes' Galilea space, that has been fixed as the *post quem* term for the building up of the church's doorway. In addition to this work performed at this monastery, other works are placed in this period: the work of Notre-Dame des Anges of Cabestany and the other of Sainte-Marie du Bolou, and also as an ulterior appendix, the doorway of Santa María de Errondo.

- Galilea doorway from Sant Pere de Rodes > 8 years
- Tympanum from Notre-Dame-des-Anges of Cabestany > 4 years
- Doorway frieze from Sainte-Marie du Boulou > 4 years
- Doorway from Santa María de Errondo > 4 years

This addition's result sets up a period of no more than 20 years. In view of all the aspects analyzed and taking into account this rough calculation, it is now possible to set up the chronological proposal of the Master of the tympanum of Cabestany's works:

[1160-1170] Term

- Daniel in the lion's den capital from Sant'Antimo
- Column from San Giovanni in Sugana

Motivation for chronology: they are the works most closely placed by the apprenticeship context, fixed in the Master Guilielmus tradition in Western Tuscany along the 1160 decade.

[1170-1180] Term

- Architectonical sculpture from Saint-Papoul
- Saint-Sernin Martyrdom sarcophagi from Saint-Hilaire d'Aude
- Architectonical sculpture from Sainte-Marie de Rieux-Minervois
- Doorway from Sainte-Marie de Lagrasse

Motivation for chronology: they are the works most closely placed after the transfer from Tuscany to Languedoc, so that they must be dated after the formation and apprenticeship period.

Terme [1180-1200]

- Portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes
- Portada de Santa Maria de Cabestany
- Fris ornamental de Santa Maria d'El Voló
- Portada de Santa María de Errondo

Motivació de la cronologia: són les obres que es situen entre el Rosselló, el comtat d'Empúries i Navarra, realitzades després del desplaçament del Llenguadoc al Rosselló, segurament per intercessió del rei d'Aragó i/o d'alguns personatges destacats de la seva Cort. I en concret, a la portada de Sant Pere de Rodes, s'hi observen diverses fonts materials, a part dels sarcòfags romans, que demostren que es tracta, sens dubte, d'una de les obres més tardanes, en la que el Mestre del timpà de Cabestany "aboca" l'aprenentatge acumulat fins aquest moment.

[1180-1200] Term

- Galilea doorway from Sant Pere de Rodes
- Tympanum from Notre-Dame-des-Anges of Cabestany
- Doorway frieze from Sainte-Marie du Boulou
- Doorway from Santa María de Errondo

Motivation for chronology: they are the works most closely placed between Roussillon and Empuries counties and Navarra, as they were built after the transfer from Languedoc to Roussillon, probably inducted by the King of Aragon and/or some important figure of his Court. And, precisely, in the Sant Pere de Rodes' doorway they have been outlined several material sources, apart from Roman Sarcophagi. Without any doubt, this fact demonstrates that it is one of the last works, in which the Master of the tympanum of Cabestany expresses the apprenticeship gained until this moment.

X.4 [Context] Desplaçament del Mestre del timpà de Cabestany

Malgrat que no es pot precisar amb certesa de quina manera el Mestre del timpà de Cabestany, format dins l'àmbit dels tallers de la Toscana occidental entre els anys 1160 i 1170, apareix a l'església de Sant'Antimo, això és als territoris de Siena, la presència en aquesta abadia dels membres de la família dels Porcari, procedents de la regió de Lucca, sembla donar una clau de lectura factible per a la comprensió d'aquest desplaçament. Perquè no només es constata la presència d'Azzo de Porcari com a *auctor* de l'església monacal, segons la inscripció a la llinda de la porta principal de l'església, sinó que el model de l'ornamentació que apareix en aquesta mateixa llinda s'ha establert en relació amb el de la porta de San Ranieri de Santa Maria de Pisa i, tots dos, amb el que ofereix el sarcòfag romà pagà del Campo Santo, reutilitzat com a enterrament de la família dels Porcari. A més a més, s'ha apuntat com altres membres d'aquesta mateixa família apareixen ocupant càrrecs de notable consideració dins els òrgans de govern comunals de Siena en el tombant dels segles XII i XIII. D'aquesta manera es pot donar una explicació plausible de la presència del Mestre del timpà de Cabestany en la construcció del darrer tram de l'església de l'abadia de Sant'Antimo.

A partir d'aquest punt és molt probable que el Mestre del timpà de Cabestany s'establís en relació amb els tallers d'escultura arquitectònica que es detecten en l'exterior de la capçalera, i també en l'interior de l'absis i els murs exteriors d'aquesta església monacal. En aquestes parts es posa de manifest l'aplicació d'un sistema ornamental basat en la superposició de pilastra i columna amb el seu corresponent capitell esculpit, estructura que no coneix massa paral·lels dins el context arquitectònic més immediat, però que en canvi es pot relacionar directament amb el model presentat a l'església de Sant Papol, així com en altres indrets del Llenguadoc i la Provença. La detecció d'aquestes concomitàncies arquitectòniques i ornamentals entre Sant'Antimo i Sant Papol evidencia l'escenari d'un possible contacte entre els tallers del Llenguadoc i la Toscana que treballen en aquests dos establiments benedictins.

De com es pogué produir aquest pas de la Toscana al Llenguadoc és un fotograma difícil de restituir si no és a partir de la comprensió del context de les eventuais relacions i contactes entre la Toscana i el Llenguadoc durant la segona meitat del segle XII, i més específicament dins l'entramat de les abadies benedictines, escenari possible, sens dubte, per les conjuntures històriques, polítiques i comercials que produeixen entre els diferents territoris de l'arc meridional del Mediterrani en aquest període.

Evidentment, les vies de peregrinació degueren configurar un pont d'interconnexió molt important pel desplaçament no només de pelegrins sinó també de persones, mercaderies,

X.4 [Context] Master of the tympanum of Cabestany's transfer

Despite the fact that it is not possible to determine exactly how the Master of the tympanum of Cabestany, who was educated in the environment of Western Tuscany between 1160 and 1170, appeared at Sant'Antimo's church located in the Siena territories, the presence of one member of Porcari's family, whose provenance is fixed in the Lucca region, may give a positive key to understanding the reason behind this transfer. Because only the presence of Azzo di Porcari is attested, identified as the church's *auctor* after the inscription of the principal doorway lintel, but the decoration's model that this lintel reflects is related to the one that presents the lintel of San Rainieri's doorway of Santa Maria of Pisa, and both have been linked to the composition that appears at the Pagan Roman sarcophagi conserved at Campo Santo, that was reused as the Porcari's family sepulchre. Moreover, other members of this family appear in the main Communal Siena posts by the end of 12th century and the beginning of 13th century. Like this, it could be explained in a plausible way the presence of the Master of the tympanum of Cabestany in the construction of the last stretches of Sant'Antimo's church.

From this moment it is very possible that the Master of the tympanum of Cabestany got involved with the architectural sculpture workshops detected in the external and internal apse, and in the external walls of this monastic church. These parts manifest the application of an ornamental program based on the superposition of one pilaster and one column within its own sculptured capital, and it is true that this structure has no parallels in the neighbourhoods. But it can be directly related to the Saint-Papoul model, as well as to other examples at Languedoc and Provence. The discovery of these architectonic and ornamental concomitances between Sant'Antimo and Saint-Papoul makes clear the possible relation between the Languedoc and Tuscany workshops, which worked in these Benedictine establishments.

The question of how the transfer from Tuscany to Languedoc could have occurred turns into a program of difficult restitution, and the eventual relationships and contacts between Tuscany and Languedoc during the second half of the 12th century, specifically those that affect the Benedictine abbeys, make it possible for the answer to be easy. Without a doubt, this scenery is only possible because of the historical, political and commercial junctures that take place between the territories of the southern Mediterranean arch in this period.

Obviously, the pilgrimage roads might have established a very important linking bridge for the transfer not only of pilgrims, but of persons, trades and objects. And regarding that

objectes, i en aquest punt no es pot excloure el trasllat eventual de tallers, tant d'arquitectura com d'escultura. En aquest sentit, la peregrinació a Santiago de Compostela, i en particular el seu desenvolupament a la Toscana durant la segona meitat del segle XII, especialment a Pistoia i a Pisa, potser no es pugui contemplar *per se* com a una causa directa del desplaçament d'aquest taller però sí com a camí o possibilitat de la què ben segur degué gaudir. Més enllà de considerar el desplaçament del Mestre del timpà de Cabestany en els termes d'una peregrinació, en el decurs de la qual pogués haver treballat en eventuais encàrrecs, tal i com han afirmat alguns autors, sembla més apropiat considerar les vies de peregrinació com a afluents del trànsit de viatgers i mercaderies, que haurien possibilitat en una major mesura els desplaçaments entre els diferents territoris.

Si el Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller viatgen en solitari o bé acompanyant un taller d'arquitectura és una qüestió que depèn sobretot de la identificació de la tipologia arquitectònica de l'edifici que es presenta a l'església de Sant'Antimo. És clar que aquesta tipologia d'edifici és impròpia de la Toscana del segle XII i que és un model que no presenta continuïtat. D'altra banda, el sistema de superposició d'un doble nivell de pilastra i columna és una solució que difícilment troba altres paral·lels dins l'àrea de Siena i així mateix dins la Toscana, però que no obstant compta amb nombrosos exemples al Llenguadoc, des del segle XI i durant el segle XII: a l'exterior de l'absis de Sant Serní de Tolosa i al de Santa Maria d'Alet, que segurament s'han de situar en relació amb els tallers de la Provença, com s'evidencia, per exemple, a Sant Tròfim d'Arle i Saint-Paul-Trois-Châteaux.

En tot cas sembla indiscutible que el taller encarregat d'una part molt important de l'ornamentació arquitectònica de Sant'Antimo es desplaça juntament amb el Mestre del timpà de Cabestany fins al Llenguadoc, amb tota probabilitat a finals de la dècada de 1160. La motivació d'un desplaçament d'aquesta índole podria entendre's des del punt de vista de la novetat que podia haver representat per a un taller i/o un possible comitent llenguadocià el coneixement d'un taller especialitzat en la configuració de programes historiat format dins l'entorn de Santa Maria de Pisa. Encara més si es té en compte que en les dates proposades són molt pocs els exemples que al Llenguadoc presenten cicles historiat esculpits d'aquestes característiques. En aquest moment és probable que els comitents llenguadocians hagin d'identificar-se com a nous promotors àvids de les noves aportacions escultòriques formulades en altres punts, on aquesta particular tradició començava a comptar amb una continuïtat assentada.

point, the eventual transfer of architectonic and sculptural workshops cannot be excluded. In relation to the pilgrimage to Santiago de Compostela, and in particular its specific development in Tuscany during the second half of 12th century, specially at Pistoia and Pisa, it might be considered not as a direct cause of the workshop's transfer, but as a way or possibility it might enjoyed. Further than considering the Master of the tympanum of Cabestany's transfer in the terms of a possible pilgrimage, and thinking of him working in some specific assignments for the duration of it, it is better to consider these pilgrimage roads as tributaries of travellers and trades, which helped to improve the transport between the territories.

If the Master of the tympanum of Cabestany and his workshop were travelling alone or together with an architectonic workshop, is a question that depends most of all on the identification of the Sant'Antimo's church typology. It is clear that this is not a typical model of the second half of 12th century Tuscany, and that it does not reflect any continuity. And also, the superposition of a pilaster and a column system is not usual in the Siena region, neither in Tuscany. However, it does has several parallels in Languedoc, in the external apses of Saint-Sernin de Toulouse and Sainte-Marie d'Alet, which probably are to be linked to the Provence workshops from Saint-Trophime d'Arles and Saint-Paul-Trois-Châteaux.

In any case, it seems undeniable that the workshop that participated in a very important part of Sant'Antimo's architectonic decoration, moved together with the Master of the tympanum of Cabestany towards Languedoc, probably by the end of 1160 decade. The motivation for this kind of transfer could be understood after the innovation this specialized workshop could have represented for a Languedoc workshop or patron, because of the narrative programmes developed and learned in the ambience of Santa Maria of Pisa. Furthermore, then, there were few the examples in Languedoc that turned out such a narrative sculpture cycles. At that moment, Languedoc patrons might be identified as new consumers in the mood for acquiring new sculpture formulas from some focus abroad, where this particular tradition had already been established and with a well-established continuity.

The principal conclusion to bring out from this section is that Languedoc, and particularly the Benedictine abbey of Saint-Papoul set up the Master of the tympanum of Cabestany's nexus and arrival point, after he had been educated in the environment of Santa Maria of Pisa. In light of this, and without dismissing the probable and necessary significance of the

La conclusió principal dins aquest apartat és doncs que el Llenguadoc i concretament l'abadia benedictina de Sant Papol es configura com a nexa d'enllaç i punt d'arribada del taller del Mestre del timpà de Cabestany, format dins l'òrbita de Santa Maria de Pisa. A partir d'aquest punt, i no cal oblidar la probable i necessària rellevància de l'entramat benedictí en el que pogué moure's inicialment aquest taller, la resta de localitzacions, és a dir, els centres on es detecta la seva presència concorren en la realitat d'uns territoris que al darrer quart del segle XII, en major o menor mesura, es situen sota l'ascendència del monarca de la Corona d'Aragó: Alfons I el Cast, rei d'Aragó, comte de Barcelona i marquès de Provença. Un cas concret es manifesta l'any 1179 quan Alfons I el Cast pren sota la seva protecció l'abadia de Santa Maria de Lagrassa. Aquest punt de contacte podria haver facilitat el coneixement i per tant el trasllat d'aquest taller vers el Rosselló.

En aquest punt, novament, la causalitat del taller del Mestre del timpà de Cabestany no s'ha d'entendre només en relació al panorama polític *in se*. Per tant la conclusió no s'ha de formular d'aquesta manera: en tant que aquest territoris es situen sota el domini d'una mateixa autoritat política, el taller del Mestre del timpà de Cabestany es trasllada treballant arreu. Sinó més aviat en aquests termes: en tant que aquests territoris es situen sota el domini d'una mateixa autoritat política, el taller del Mestre del timpà de Cabestany disposa d'una conjuntura específica que possibilita i facilita el seu coneixement com a taller especialitzat, i per tant disposa d'unes possibilitats molt concretes per a ser comissionat per la realització d'unes obres molt específiques en els diferents territoris que formen part d'aquesta "entitat" política i territorial. Segurament, un exemple paral·lel d'aquesta mateixa realitat es troba a la poesia dels trobadors provençals i la seva "importació" a la cort catalana d'acord amb una opció particular, fins i tot personal, del rei Alfons I el Cast. No és perquè l'annexió i el domini efectiu d'una part dels territoris de la Provença durant la segona meitat del segle XII recaigui en mans dels sobirans de la Corona d'Aragó que la poesia i/o els trobadors provençals arribin a la cort d'Alfons I el Cast, sinó que és aquesta realitat política la que possibilita la difusió d'aquest gènere de poesia trobadoresca, sobretot en tant que existeix una figura, en aquest cas la del mateix monarca, que després d'accedir al seu coneixement se'n procura la seva fortuna i difusió a la seva Cort i, per extensió, als territoris de la Corona d'Aragó.

Probablement, els personatges que es situen com a comitents o promotors de les obres del Mestre del timpà de Cabestany siguin els mateixos que cal identificar com a eixos difusors de la seva capacitat artística. En aquest sentit, en primer lloc s'ha d'assenyalar la presència dels monestirs benedictins com a receptors i/o continents de l'obra d'aquest taller: des de

Benedictine organization, the whole of the establishments where this works moved around, so the places where he worked as his presence is detected in the works, were placed by the time under the influence of the king of the Crown of Aragon: Alfonso I the Chaste, king of Aragon, count of Barcelona and marquis of Provence. For a concrete instance, it should be remembered he took under his personal protection in 1179 the abbey of Notre-Dame de Lagrasse. This direct contact could have facilitated the knowledge and so the transfer of this workshop towards Roussillon.

Once again, the causality of Master of the tympanum of Cabestany is not to be understood within the political panorama *in se*. The conclusion should not be formulated like this: as these territories were under the influence of the same political authority, the Master of the tympanum of Cabestany worked as he moved around. But in the following terms: as these territories were under the influence of the same political authority, the Master of the tympanum of Cabestany had specific opportunities to be recognized as a specialized workshop, and, thus he might have specific possibilities to be commissioned for the creation of such works around the territories that conformed this particular territorial and political framework. Perhaps, a case in point of the same reality is to be found in the Troubadour's poetry from Provence, as it was imported to the Catalan Court by wish or personal decision of the king Alfonso I the Chaste. So, it is not because the Crown of Aragon sovereign succeeded at the annexation and the successful domination of Provence at the second half of 12th century, that the Provence poetry and poets arrived to the Catalan Court. But, because this political reality facilitated the diffusion of this kind of Troubadour poetry as far as it was a figure, the king of Aragon himself, that after be acquainted with it set up its fortune and its diffusion within the Court, and so in the Crown of Aragon territories.

Probably, the personages that ought to be identified as the Master of the tympanum of Cabestany's patrons are also those responsible for the diffusion of its artistic abilities. In this view, the Benedictine abbeys should be identified as receptors and/or patrons of the workshop's works: from Sant'Antimo to Saint-Papoul, and after from Saint Hilaire d'Aude and Notre-Dame de Lagrasse to Sant Pere de Rodes. Therefore, it is logical to consider the relevance of Benedictine monasteries as the works, as well as of the narrative programs, supporters and patrons.

Nevertheless, there is an exception, which has been interpreted directly with the help of documentation: the Galilea's doorway of Sant Pere de Rodes. It is clear that Sant Pere de Rodes' patronage obtained in 1163 by the viscount of Peralada Jofre I establish a date, to

Sant'Antimo a Sant Papol, i posteriorment des de Sant Hilari d'Aude i Santa Maria de Lagrassa a Sant Pere de Rodes. En aquest punt és just valorar la possible rellevància del monacat benedictí com a promotor i comitent de les obres, i puntualment dels seus programes historiatats.

Però també existeix una excepció, interpretada de manera directa a través de la documentació, i és el cas de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes. És clar que el patrocini de Sant Pere de Rodes obtingut l'any 1163 pel vescomte de Peralada Jofre I per la "restauració" de l'església assenyala una data que ha de ser considerada, preferentment, com a *post quem* per a la datació de la renovació de l'església durant la segona meitat del segle XII. No obstant, l'epígraf funerari amb la data de 1200 localitzat dins l'espai adjacent de la portada, juntament amb les insígnies del comte d'Empúries, es configuren com a elements d'una major fiabilitat no només per la datació de l'obra sinó, sobretot, per a la identificació del comitent. Si aquest espai, efectivament, es constitueix com a panteó funerari dels comtes d'Empúries, amb anterioritat a 1200, i la pròpia portada de l'església se situa com a protagonista d'aquest àmbit —a mode de retaule de pedra, com s'ha citat en alguna ocasió— és poc probable que la comissió particular d'aquesta portada hagués recaigut en les mans dels vescomtes de Peralada quan només trenta set anys després aquest lloc es documenta en panteó funerari dels comtes d'Empúries, que són en aquest moment un dels seus rivals més directes. Acceptant aquesta teoria, s'han establert determinades relacions entre alguns membres de la família comtal d'Empúries i la família dels Montcada, directament relacionats amb la Cort d'Alfons I el Cast, que durant el darrer quart del segle XII podrien explicar l'arribada del taller del Mestre del timpà de Cabestany a l'insigne església monacal de Sant Pere de Rodes. I tal i com s'ha apuntat potser és a partir d'alguns personatges relacionats amb aquest monestir que es podria entendre la seva ulterior participació en l'obra de Santa Maria de Errondo a Navarra.

be considered better as *post quem*, for the church's renovation date, during the second half of 12th century. Even that, the funerary epigraph with the date of 1200 that has been found in the doorway's adjacencies, together with the Count of Empuries heraldry, turns into most reliable elements in order to establish not only the doorway's date, but also its patron. Considering that this space was used as the burial pantheon of the Counts of Empuries before 1200 and that the Galilea doorway is the real protagonist of this place – like a stone altarpiece, as it has been portrayed occasionally– it is improbable that the doorway's particular patronage was supported by the viscount of Peralada, when only thirty seven years after the space is documented as de burial pantheon of the Counts of Empuries, at the time, their direct rivals. Accepting this theory, some particular relationships between the Counts of Empuries' family and the Montcada's family, directly related to the Court of Alfons I the Chaste, have been established. Like this, it is possible to explain the arrival of the Master of the tympanum of Cabestany's workshop at the distinguished abbey of Sant Pere de Rodes. And, as it has been outlined, it is probably that the last work at Santa María de Errondo in Navarre may be explained after some personages closely related to that monastery.

D'aquesta manera les perles que configuren el collar del Mestre del timpà de Cabestany varen ser possibles gràcies a una conjuntura artística, històrica i política molt particular, esdevinguda entre els anys 1160 i 1200 als territoris de l'arc mediterrani compresos entre la Toscana i les terres del Llenguadoc, el Rosselló i Catalunya, sota el domini del rei d'Aragó Alfons I el Cast. L'origen de la formació italiana, esdevinguda dins l'entorn de Santa Maria de Pisa, i basada en l'aprenentatge de les fonts materials romanes dels segles III i IV, fonamentalment sarcòfags, va proporcionar, sens dubte, al Mestre del timpà de Cabestany l'oportunitat de configurar i organitzar un taller d'escultura fortament caracteritzat i diferenciat dels seus contemporanis. A partir d'aquest moment la seva experiència queda en mans, parafresajant Joyce, dels imponderables del filador del temps. Així doncs, els resultats d'aquesta tesi són i s'han d'intepretar com a una explicació i uns supòsits plausibles del caràcter, del color i de la consistència del fil trenat per aquest mestre escultor. I espero *sic vobis esse videatur*.

In this way, the pearls that configure the Master of the tympanum of Cabestany necklace, existed because of a very particular artistic, historical and political juncture that take place between 1160 and 1200 in the Mediterranean arch from Tuscany and the lands of Languedoc, Roussillon and Catalonia under the domain of the king Alfonso I the Chaste. Without doubt, the Italian apprenticeship origins at Santa Maria of Pisa environment, based on the learning from Roman material sources, sarcophagi essentially, gave the chance to the Master of the tympanum of Cabestany to configure and set up a sculptural workshop highly characterized and differentiated from its contemporaries. Onwards, the experience of this workshop fell into the hands, paraphrasing Joyce, of the time's weaver imponderables. The results of this thesis are and must be interpreted as well as an explanation and as plausible assumptions of the character, colour and consistence of the thread weaved by this Master sculptor. And I hope *sic vobis esse videatur*.