

PORTADLLA



ARTUR RAMON ART
BARCELONA 1911

Aquest projecte està dedicat a l'amic i mestre Jaime Barrachina que va invertir anys, esforços i tinta a reconstruir la personalitat del Mestre de Cabestany i la portalada de Sant Pere de Rodes.

No podíem fer-li millor homenatge que reunir en aquest llibre els estudis de Manuel Castiñeiras i Jordi Camps, que complementen el seu treball i segueixen el seu llegat.

Agraïm al Museu de Pereledada i a la família Suqué Mateu que ens hagin prestat les peces del Mestre de Cabestany que llegades per Jaime Barrachina, i especialment a Maribel González per fer-ho sempre tot tan fàcil.



Mestre de Cabestany: espurnes de marbre

La passió per posseir obres d'art és un dels motors que mou el nostre ofici d'antiquaris, tot i sabent que som colleccionistes efímers, és a dir, que les podem gaudir per poc temps. La curiositat va unida a aquesta vocació de caçadors on l'atzar juga un paper primordial. L'imprevist, que fa que cada dia de la nostra feina sigui estimulant i diferent, un treball que no coneix mai la rutina, ni el tedi.

En plena pandèmia, quan tot just sortíem del confinament, l'antiquari Sergi Clavell, per atzar, va trobar en una casa una escultura petita, un cap en marbre, un fragment de peus d'un relleu i un fragment de columna amb decoració vegetal del Mestre de Cabestany. Mentre això passava, l'historiador de l'art i amic Jaime Barrachina, un dels grans experts en el Mestre i colleccióista de quatre obres del mateix, ens deixava prematurament a conseqüència d'una greu malaltia.

Quan a través del Sergi Clavell vam saber que tres d'aquestes peces havien aparegut vam saber que érem davant d'una troballa única. La persistència i l'atzar han fet que tres anys més tard puguem comptar amb elles per ensenyar-les al món i buscar-los una nova llar, idealment una amb parets de vidre. La incorporació de l'Albert Martí Palau, propietari de la única altra peça del Mestre que hi ha hagut al mercat al segle XXI va acabar d'arrodonir el projecte.

El Mestre i l'atzar ens ha reunit a tres antiquaris que representem una nova generació professional a través de quatre peces que ni en el millor dels nostres somnis haguéssim aspirat a tenir. Sempre ens ha fascinat el Mestre de Cabestany, el seu primitivisme i alhora delicadesa que l'assoen als artistes italians que hem admirat a Parma, principalment



Bendetto Antelami. Fent un símil fàcil però comprensible, si el Mestre de Taüll seria l'equivalent a Miquel Àngel, el Mestre de Cabestany seria Donatello. Mai haguéssim pensat que obres seves passarien per les nostres mans. De fet, a Catalunya només coneixem la seva obra mestra, *Crist i els deixebles* del Museu Marès, un cap de la col·lecció Oleguer Junyent a Barcelona, les peces del Museu de Perelada juntament amb el recent llegat Barrachina ja esmentat i les peces a Girona. Això és tot.

Qui més ens va parlar del Mestre perquè l'havia estudiat profundament i el coneixia fou Jaime Barrachina, a qui dediquem aquesta mostra que comptarà amb les quatre peces del mestre que va llegar al Castell-Museu de Perelada i que gentilment ens han cedit. Agraïm a la família suque i a la Maribel González la seva generositat i disposició.

Al voltant d'aquestes obres hem estructurat un projecte museogràfic i un catàleg científic. I per això ens hem volgut envoltar dels millors especialistes. Agraïm l'entusiasme que des del primer dia ens va mostrar el Dr. Manuel Castiñeiras i el Dr. Jordi Camps, sense els quals aquesta proposta no tindria el contingut sòlid i intel·lectual que mereix.

Aquesta exposició vol explicitar la necessitat de l'antiquariat en la protecció i difusió del nostre patrimoni i de les tasques que realitza, a vegades complementàries a les institucionals; aspectes que no s'acostumen a destacar per aquells que, sense curiositat per conèixer-nos, encara ens veuen des dels prejudicis propis del món d'ahir, on sembla que les obres d'art no puguin vincular-se al mercat. Només si amb aquest projecte som capaços d'anar desintegrant a poc a poc aquest tòpic, i alhora aconseguim que les peces arribin al millor port possible, ja ens donarem per satisfets. Perquè en el fons, com a professionals de la cultura que som, enllà del comerç, el que ens mou i ens emociona és l'aventura de descobrir noves peces, reconstruir les seves identitats, estudiar-les i difondre-les, conservar-les i portar-les als millors destins. En aquesta aventura està la raó del que som: antiquaris.

Artur Ramon
Sergi Clavell
Albert Martí Palau

Índex

El Mestre del timpà de Cabestany i el seu cercle.
Estat de la qüestió sobre una sèrie d'escultura romànica excepcional 9
Jordi Camps i Sòria

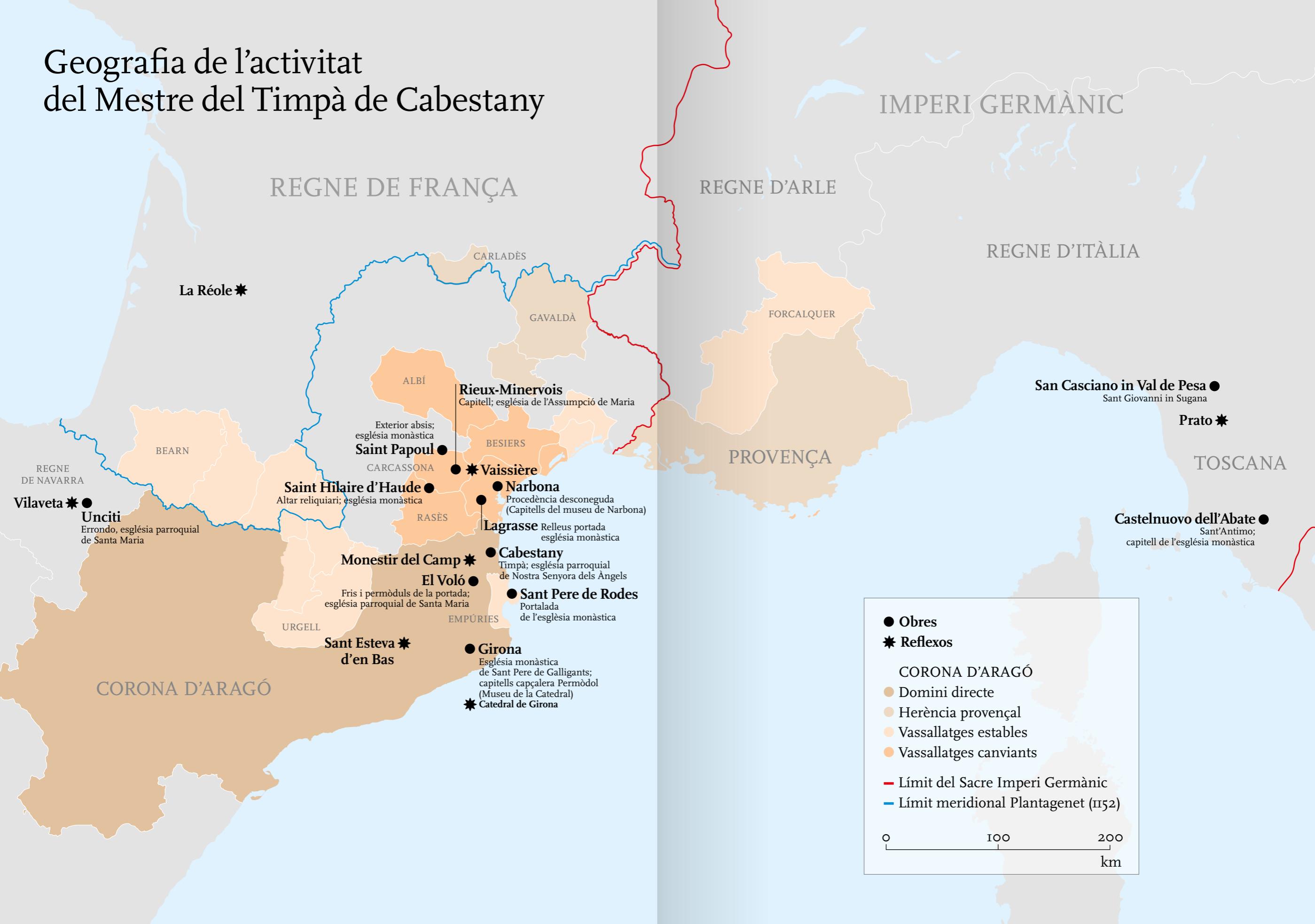
Espurnes de marbre.
La Portada de Sant Pere de Rodes: creació, narratives i evocacions 12
Manuel Castiñeiras

Collecció Barrachina
Capitell amb lleons en lluita 14
Cap masculí 15
Fragment de relleu ornamental d'una portada 16
Fragment de capitell de tipus corinti 18

Noves descobertes
Cap de figura masculina 29
Fragment amb l'escena de la curació de la hemorroïsa (?) 30
Fragment de figura humana 36
Fragment de vestimenta 40

Bibliografia 45

Geografia de l'activitat del Mestre del Timpà de Cabestany



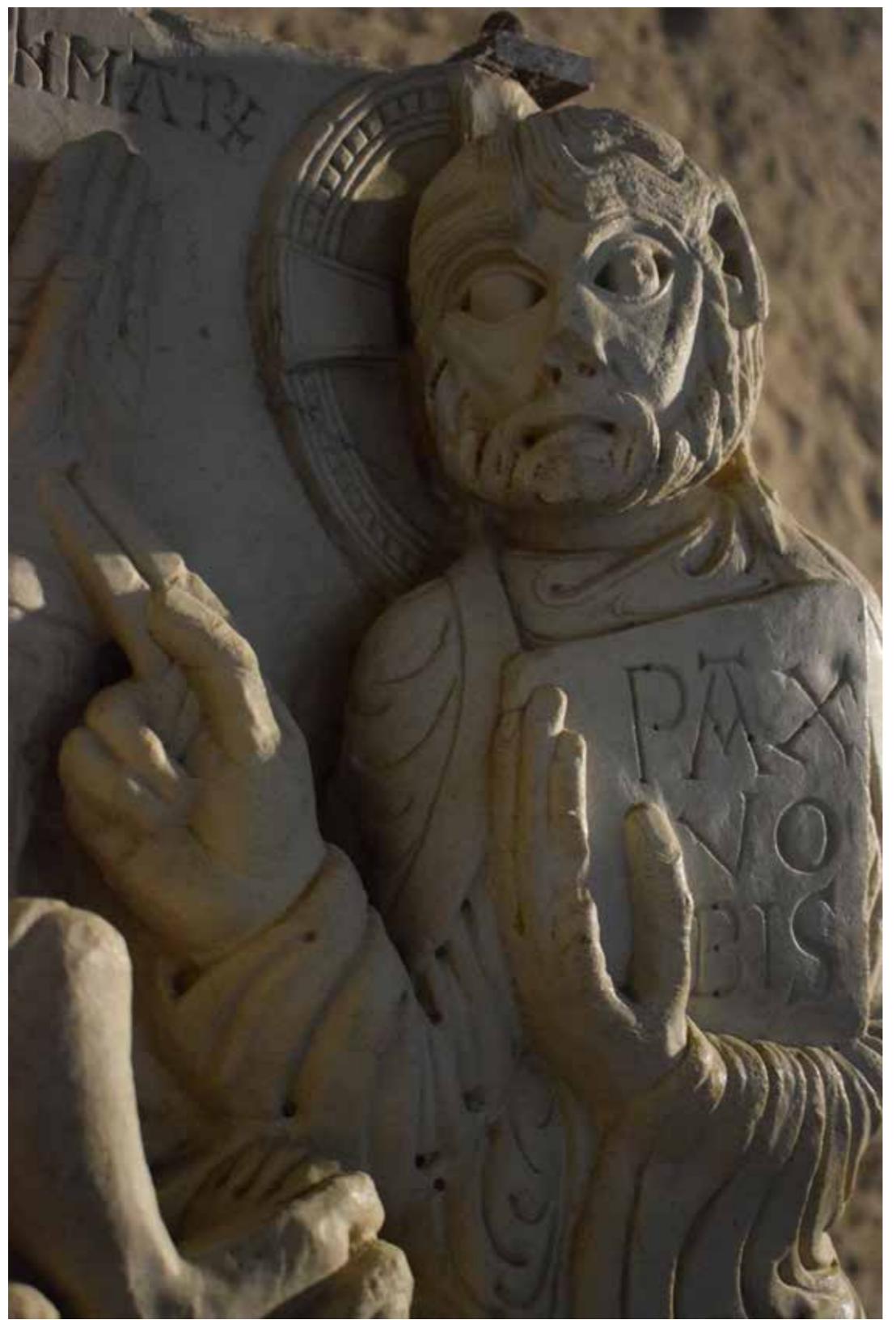


Fig. 14. Mestre de Cabestany, *L'Aparició de Crist al mar de Galilea*. Sant Pere de Rodes, portada occidental, ca. 1163.

El Mestre del timpà de Cabestany i el seu cercle

Estat de la qüestió sobre una sèrie
d'escultura romànica excepcional

Jordi Camps i Sòria

Una historiografia acumulativa i controvertida

L'interès i l'atracció que des de fa dècades desperten les obres de l'anomenat Mestre de Cabestany (o del timpà de Cabestany) s'explica pel caràcter marcadament peculiar i per la solvència tècnica d'un grup considerable d'exemples d'escultura romànica de tres fàcilment recognoscibles. Des d'aquesta base, la seva presència en centres significatius de la Mediterrània occidental com Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Lagrasse o Sant'Antimo han anat afegint ingredients de cara a una historiografia àmplia i discutida, en la qual la imprescindible objectivitat i equanimitat s'ha hagut d'equilibrar davant d'un fet que és apassionant tant per a l'estudiós com per a l'afeccionat a l'art.

La personalitat del Mestre de Cabestany (d'ara endavant sovint utilitzarem el terme *Mestre* com a recurs convencional) com a referent ineludible en la història de l'escultura romànica va ser delimitada per Josep Gudiol i Ricart en un article de l'any 1944. Hi comparava un timpà que representa les Temptacions de Crist –aleshores en mans d'un col·leccionista a Nova York– i una llinda procedents de l'església navarresa d'Errondo amb el timpà de l'església rossellonesa de Cabestany (fig. 1). A aquestes peces hi afegia, com a treballades pel mateix escultor o com a un reflex seu, altres obres del nord-est de Catalunya i del Llenguadoc mediterrani. A partir d'aquell treball, el *catàleg* de l'escultor –i del seu suposat taller– es va anar ampliant amb conjunts de noves procedències, entre els que sobresurten alguns exemples de la Toscana d'acord amb escrits de les dècades 1960 i 1970. Així, autors com el mateix Gudiol, Marcel Durliat, Joan Ainaud de Lasarte, Eduard Junyent, Joselita Ras-



Fig. 1. Mestre de Cabestany, *Timpà de Cabestany*. Santa Maria de Cabestany, Rosselló. Foto: Jordi Camps i Soria.

pi-Serra, Léon Préssouyre, Clara Bargellini, Walter Cahn, George Zarnecký, David L. Simon, Immaculada Lorés, André Bonnery o qui signa aquestes ratlles han anat ampliant un catàleg relativament extens, amb diferents matisos entre obres atribuïbles o bé al *Mestre* (entès com a l'escultor més destacat i singular), o al seu taller o a possibles seguidors de la seva especial manera de fer. Així, l'àbast geogràfic i el llistat d'obres atribuïbles a l'escultor s'estabilitza cap a la dècada de 1990.

Al mateix temps, s'anaven publicant nous relleus, gairebé sempre fragmentaris, d'alguns dels monuments relacionats l'escultor i els seus projectes, molt especialment la portalada de Sant Pere de Rodes. D'aquest conjunt s'ha anat produint un degoteig de noves incorporacions gràcies als treballs duts a terme sobre el monument i a l'esforç d'especialistes en la cerca i recuperació d'objectes, entre ells i de manera destacada Jaume Barrachina.

Ben aviat es van plantejar dubtes i divergències sobre les seves atribucions, sobre la seva trajectòria (formació, viatges, relació amb les fàbriques dels edificis on treballava i els espais artístics corresponents) i sobre la seva cronologia. Així, són significatives aportacions com les de Serafín Moralejo, a la dècada de 1980 (Moralejo 1984 i 1986), o Francesco Gandolfo (Gandolfo 2006). L'any 2000 es va publicar una significativa monografia, impulsada per Olivier Poisson entre d'altres, però no ha estat

fins ben entrat aquest segle que se li ha dedicat una tesi doctoral, a càrrec de Laura Bartolomé (2010), amb importants replantejaments, molt fonamentats en la recerca sobre els referents antics, alguns d'ells reflectits igualment en diverses publicacions de l'autora (Bartolomé 2015). També són rellevants les darreres aportacions de Manuel Castiñeiras, que comentarem més endavant (Castiñeiras 2020).

Addicionalment ha estat rellevant el paper d'algunes exposicions temporals que han permès reunir part de la seva producció i propiciar la confrontació directa entre les obres en un marc crític. Així va succeir durant la gran exposició d'art romànic celebrada l'any 1961 a Barcelona, al Palau Nacional de Montjuïc (*El Arte románico* 1962). Alguns relleus i fragments de Sant Pere de Rodes van ser mostrats en el marc de *Catalunya Medieval* (1992) i en mostres posteriors dedicades al col·leccionisme d'escultura medieval i al monestir empordanès organitzades pel Museu Frederic Marès de Barcelona (*Col·lecció somiada* 2002, *Fortuna* 2006). A més, la seva obra va esdevenir un dels temes centrals de la mostra *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse, Pisa. 1120-1180*, celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2008, fet que va permetre la confrontació directa, en un sol espai, d'obres procedents de Toscana, el Llenguadoc i Catalunya (fig. 2) (Castiñeiras, Camps 2008).

Bona part de les seves obres es conserven fora del seu context original, en col·leccions públiques i privades, de vegades reutilitzades en altres construccions o muntatges. Però una altra part significativa se situa encara en el seu destí inicial, que permet mostrar-la en el seu marc ar-



Fig. 2. Diverses obres del Mestra del Timpà de Cabestany, en el marc de l'exposició *El Romànic i la Mediterrània*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Foto: Jordi Camps i Soria.

quitectònic i en el seu entorn cultural artístic. Amb tot, la totalitat de la producció que li ha estat atribuïda amb major o menor mesura va ser reproduïda. Actualment, les còpies, realitzades per l'escultor belga Alphonse Snoeck, estan reunides al *Centre de Sculpture Romane Maître de Cabestany*, creat expressament a la població homònima.

Amb mesura, podem donar la raó a aquells qui han afirmat que el Mestre de Cabestany és una creació de la historiografia del segle xx. Però també cal entendre que la *marca* que representa aquell escultor, de forta personalitat, amb el seu taller i els conjunts influenciats per ell, és un exemple eloqüent dels intents d'ordenar i classificar les obres de totes les tipologies i tècniques en escoles, mestres i tallers en un panorama artístic caracteritzat per un anonimat generalitzat i per la manca d'altres suports documentals més o menys directes. En el cas de la pintura romànica de l'àmbit català, però també pirinenc, cal recordar la problemàtica figura del Mestre de Pedret, o del seu cercle, com a cas on cal balançar amb cura quins són els límits de l'anàlisi estilística i iconogràfica en el moment de definir artistes, tallers, tendències, o senzillament a l'hora de detectar una manera de fer, segons uns components ideològics determinats, més o menys generalitzada en un espai artístic determinat. D'altra banda, també és cert que en el cas d'escultors amb signatura com Gilabertus, Willigelmo o Niccolò, entre altres, la historiografia ha hagut de replantejar sovint l'àbast de la seva producció i les atribucions. En l'àmbit català del 1200 és reveladora la personalitat de Ramon de Bianya, l'estil del qual s'ha volgut detectar entre el Rosselló (Elna, Perpinyà) i l'entorn de Lleida i de l'Urgell, en constant discussió i revisió.

Per consegüent, no ens ha d'estranyar que com en altres casos, i després d'una bibliografia extensiva, acumulativa i no sempre totalment crítica hi hagi hagut intents de desmitificació i de desconstrucció que han intentat reformular les diverses hipòtesis presentades sobre la seva personalitat, trajectòria i el seu entorn de treball. Perquè en l'atribució d'una obra a un mestre, taller o estil, també hi cal tenir en compte la seva vinculació amb el marc arquitectònic en el qual s'integra i, especialment, la seva interacció amb els altres agents de la creació artística (promotor, *operarius*, arquitecte i/o mestre d'obres, autor intel·lectual, taller, etc.).

Les obres, els àmbits d'acció i les seves constants

Tal com hem comentat més amunt, el nombre d'obres o conjunts que han estat relacionats, d'una manera o altra, amb el mestre i el seu entorn va anar ampliant-se a través de successives aportacions, com hem dit fins a gairebé la dècada de 1990 fins a assolir un total de dinou. Evident-

ment, ja d'entrada s'admetia la distinció entre el *Mestre*, els components del seu taller i els seus seguidors. De tota la relació, Laura Bartolomé va descartar-ne un total de vuit conjunts com a peces no atribuïbles del mestre i del seu taller, deixant a deu la quantitat d'obres (la diferència entre 18 i 19 radica en el fet que en un cas, una peça queda inclosa en l'estudi d'un altre monument de la mateixa localitat). En tot cas, és interessant recordar-los tots, de moment ordenats per àmbits geogràfics.

El nord-est de Catalunya: sota el signe del timpà de Cabestany i de la portalada de Sant Pere de Rodes

L'obra que dona nom al *Mestre* i al seu taller se situa al Rosselló, a pocs quilòmetres al sud-est de Perpinyà, a l'església parroquial de Santa Maria de Cabestany. Es tracta d'un timpà llinda d'una sola peça de marbre reutilitzat de Saint-Béat, esculpit també per la part inferior. La temàtica està dedicada a la figura de Maria, amb les representacions de la Mort, Benedicció i resurrecció de Maria, amb la figura de Crist al centre. Dins d'una densa composició, cal destacar el pes que adquireix la figura de Crist del centre de la composició així com la de l'apòstol Tomàs, associat a la llegenda de la Santa Cinta. Vist que el timpà es troba actualment fora de context i que no hi ha indicis clars sobre la seva posició en l'edifici, diversos autors han arribat a qüestionar-ne l'origen, bé que no sembla que hi hagi arguments concloents per a negar-ho. Fins i tot s'ha parlat de la possibilitat que provinguï d'una capella propera, dedicada precisament a sant Tomàs. Cabestany, doncs, marca un dels punts del nucli d'accio nord-català de l'escultor, en el que constituiria una de les seves obres emblemàtiques i definitòries dels seus trets peculiars i, és clar, la que dona nom a l'artista anònim i al seu controvertit cercle.

El timpà de Cabestany defineix com poques obres la forta personalitat del seu autor, difícilment manifesta en l'escultura del segle XII. Les figures s'ordenen en composicions que sovint s'escapen dels eixos i de les simetries més estrictes, marcades per un sentit del dinamisme que arriba, en alguns punts, a generar un sentit convuls. Les escenes estan presentades sense separació, a manera de relleu continu. Això s'afegeix el fet que totes les superfícies estan treballades, ocupades de figuració. En sobresurt la solució adoptada per tractar els caps, en alt relleu, de fort volum i cúbics, i pel tractament dels trets facials, amb els ulls grossos, en oblic respecte de la línia del nas, els mentons afinats, angulosos i una cabellera que envaeix el front. L'ús del trepat als extrems dels globus ooculars (així com en altres punts de les figures i de les composicions) accentua la forta expressió dels personatges. Un altre element definitori és la proporció atorgada a les mans, fet que accentua la força dels gestos,

amb els dits allargassats i expressius. Pel que fa a la indumentària, el timpà de Cabestany mostra un plantejament dinàmic, amb els plecs treballats a banda de plecs aplanats, amb alguns records de models antics.

Hom té la impressió que l'escultor treballa intentant superar les restriccions del marc arquitectònic, en una recerca on semblava pretindre ocultar l'entitat arquitectònica de la peça. Aquesta actitud davant de les superfícies a afrontar queda accentuat en la fusió de la idea del timpà i de la llinda, esculpint també la part inferior del marbre. És possible que tot plegat respongui a la necessitat d'adaptar-se a un bloc reutilitzat, procedent d'un sarcòfag antic, però aquesta singular posició de l'artista davant l'objecte arquitectònic s'observa, sota diverses facetes, en altres obres atribuïdes a ell i al seu entorn. Tanmateix, queden les paraules de Gudiol: «Todo ello vivificado por un ritmo feroz, donde los paños minuciosos y arbitrarios juegan con las elocuentes desproporciones de las manos, y la desconcertante concreción de masas y planos, llega a derrotar definitivamente la fórmula arquitectónica» (Gudiol 1944).

Dins del mateix àmbit rossellonès, a la portada de l'església parroquial de Santa Maria del Voló, es conserva el fris de la cornisa que conté un cicle historiat dedicat a la Infantesa de Crist, així com els permòdols que li donen suport. La solució adoptada ha estat relacionada als recursos de representació de la temàtica figurativa de l'Antiguitat, al mateix temps que l'organització de la portada també ha estat comparada amb conjunts de la Toscana. Hom té la impressió que la resta de la portada és d'un altre autor, inscrit totalment dins les línies generals de l'escultura rossillonesa, amb parallelismes amb el claustre de la catedral d'Elna.

Hom ha intentat veure el reflex d'alguns dels trets peculiars del *Mestre* en la portada de l'església del Monestir de Santa Maria del Camp (municipi de Paçà, Rosselló). L'ús explícit i extensiu del treplant i algun dels motius fa pensar, en efecte, en el timpà i en altres obres que de manera més concloent li poden ser atribuïdes. Manca encara un estudi detingut d'aquesta portada, que ofereix un repertori iconogràfic excepcional, bé que hi ha certa unanimitat en desvincular-la del *Mestre* i, com a molt, interpretar-la com un reflex d'algunes de les seves obres. De fet, els seus trets se situen dins d'un context rossellonès amb records de l'escultura tolosana de l'entorn del 1100, d'un estadi precedent a la que ha estat agrupada al voltant de la figura de *Gilabertus*.

Cabestany i el Voló també serveixen de pretext per a tractar la qüestió de la relació del *Mestre* amb un dels entorns en els quals la seva obra ha estat detectada, el rossellonès. Duriat va fer referència a la tribuna de Serrabona, un dels conjunts on s'aprecia una utilització més generalit-

zada del treplant, com també s'observa entre els fragments que han estat associats a la tribuna de Sant Miquel de Cuixà. L'historiador de l'art esmentat també va recórrer a la data de consagració de Serrabona, el 1151, com a argument per situar l'activitat del *Mestre de Cabestany* en una cronologia similar, almenys en aquella zona. Certament, hi ha coincidències amb altres centres rossellonesos en aquest component tècnic, de la mateixa manera que en alguns temes de bestiari, però també cal reconèixer que tots plegats s'adverteixen en altres regions i, concretament, en altres punts molt significatius de la Mediterrània occidental.

Al vessant sud del Pirineu, les obres associades al *Mestre* –o al grup pertanyen, d'entrada, a dos monestirs benedictins. En primer lloc, cal esmentar els dos capitells de temàtica historiada de la capçalera de l'església de Sant Pere de Galligants, ubicats en llocs de privilegi (fig. 3). És important indicar que apareixen entre un grup de relleus fàcilment relacionables amb l'escultura tolosana de l'entorn del 1100 i les seqüèlies corresponents. És significatiu que la representació de Crist entre els apòstols vagi acompanyada, a la cara lateral dreta, d'un tema identificat com una Vocació dels Apòstols (Beseran 1990). Gudiol hi veia senzillament la seva influència, però més endavant altres autors hi han vist un major protagonisme en la trajectòria del mestre, del seu taller, seguint les suggestions de Serafín Moralejo. Podria tractar-se d'una obra primeirenca? En tot cas, mostra un context llenguadocià i de mirada envers l'Antiguitat tardana, reconegut en diverses produccions de Saint-Sernin de Tolouse, que seran molt presents en les obres atribuïdes sense discussió al *Mestre de Cabestany*. Hom ha exclòs del corpus d'obres del *Mestre* (Bartolomé 2010), però alguns dels seus trets no en són aliens i s'engloben dins d'una mateixa cultura artística.

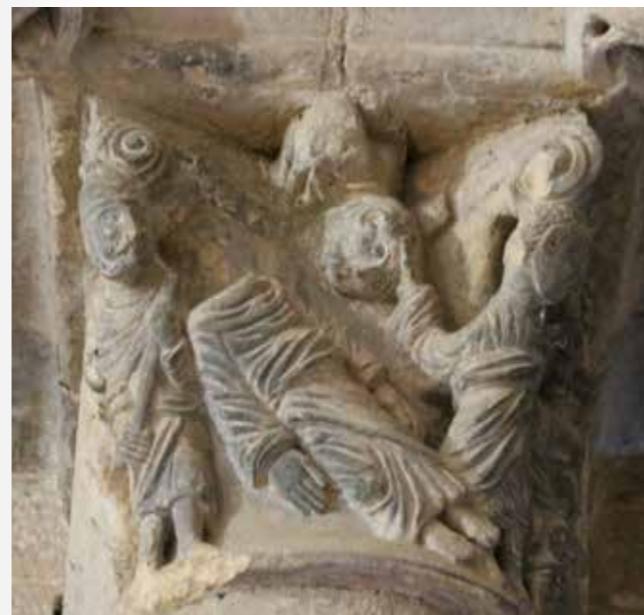


Fig. 3. *Mestre de Cabestany, Capitell amb escenes de martiri. Sant Pere de Galligants, Girona. Foto: Jordi Camps i Soria.*

el tractament diferenciat que hi ha entre l'ull esquerre del cap, amb els forats del trepant, i l'absència d'aquests en el dret.

En tot cas, el projecte més ambiciós que va afrontar l'escultor, amb el seu taller, és el de la portada de la galilea del monestir de Sant Pere de Rodes, fins al punt que en diverses ocasions ha estat definit com la seva obra de «maduresa». Aquesta se situava davant d'un marc constructiu estabilitzat al segle XI i molt probablement com un cos que se sobreposava a dues fases prèvies (Barrachina 1998-1999). Actualment, només es conserven in situ dos fragments del seu basament; la resta coneguda és custodiada en col·leccions públiques i privades. No tractarem ara totes les qüestions relatives a la seva història, destrucció i dispersió, així com la seva composició i iconografia, tractats en detall en aquest mateix volum per Manuel Castiñeiras. En tot cas, alguns dels seus vestigis escultòrics ja van ser atribuïts al *Mestre* en el primer treball de Gudiol, i des d'aleshores han anat aflorant nous relleus, la major part d'ells fragmentaris, que han estat degudament inventariats, estudiats i publicats. La data de 1160-1163 proposada per Jaume Barrachina en el seu gran article (Barrachina 1998-1999) és utilitzada com a referent fins ara no discutit –i utilitzat com a frontissa en les diferents posicions sobre la cronologia del *Mestre*–, tal com comentarem més endavant, i seguida pels autors que amb posterioritat al seu treball han tractat amb més profunditat el monument (Lorés 2000; Bartolomé 2010).

El cicle cristològic i les escenes pertanyents al sant titular, sant Pere, marquen el punt màxim de la seva problemàtica composició, acompanyada d'inscripcions gravades (com a Ripoll, per exemple) i amb materials marmoris reaprofitats i d'altres tipus de pedra. El ventall de vestigis conservats mostra evidentment l'existència de més d'una mà, d'un escultor. Al mateix temps, a vegades ha estat plantejada la possibilitat que alguns dels fragments provinguin d'un altre espai de l'església o d'algun objecte de mobiliari litúrgic (Lorés 2022). Sigui com sigui, el buit que presideix l'entrada a l'església, mancat dels relleus, ens interroga com una metàfora de tots els dubtes i misteris que envolten l'obra de l'autor d'aquesta i d'altres obres.

Ben aviat també es va esmentar el capitell de temàtica mariana del creuer de l'església de Sant Esteve d'en Bas (la Garrotxa). La seva iconografia ha estat especialment relacionada amb el capitell de Rieux-Minervois –que comentarem més endavant–, però també amb altres exemples llenguadocians, com el de Saint-Caprais d'Agen (Beseran 1990). Sens dubte, es tracta d'un dels conjunts que cal tractar des d'altres perspectives, en funció dels vincles amb altres centres del romànic català i llenguadocià.

Les obres de l'entorn llenguadocià. L'erència de l'Antiguitat i el paper del focus tolosà.

Les obres que se situen més al nord del Rosselló i en l'àmbit del Llenguadoc, en el seu vessant mediterrani, es troben particularment a l'entorn de Carcassona, a l'actual regió de l'Aude, en la seva major part centres monàstics benedictins que mostren lligams amb l'àmbit tolosà, per una banda, i amb l'arxidiòcesi de Narbona, de l'altra.

Gudiol ja esmentava l'impactant altar-reliciari de Saint-Hilaire d'Aude, obra ja descontextualitzada en el marc d'una abadia benedictina. És, sens dubte, una de les meravelles del *Mestre*, on mostra tots els components del seu ofici i assolint els seus extrems en la manera de compondre la figuració i les escenes sense elements de separació. Treballat en marbre, està dedicat a sant Serni, màrtir de Toulouse, amb una cara frontal tremendament propera a la dels sarcòfags tardo-romans, no sols per aspectes compositius que en són deutors sinó també per un relleu figuratiu a dos plans, en què els elements en alt-relleu deixen pas a elements en clar baix-relleu. Recentment, Manuel Castiñeiras ha posat èmfasi en el component antiquitzant de la peça com si en el moment de la seva creació s'hagués presentat com una obra tardo-antiga reaprofita da, com una mena de falsificació (tal com podia ser acceptada a l'Edat Mitjana). Al mateix temps, el situa com una mostra de la reafirmació de l'abadia després d'una època de conflicte i, com ha estat plantejat en altres ocasions, com una cerca vers el passat per a mostrar el seguiment de l'ortodòxia (fig. 4) (Castiñeiras 2020).



Fig. 4. Mestre de Cabestany, Altar-relicari dedicat a sant Serni. Saint-Hilaire d'Aude. Llenguadoc-Rosselló. Foto: Jordi Camps i Soria.

La vinculació de les obres del Mestre de Cabestany amb els models antics ha estat una de les constants que han estat esgrimes per a definir i delimitar la seva producció. Ja ho van apuntar des de l'inici Josep Gudiol i Marcel Durliat. L'organització de les composicions figuratives sense gairebé elements de separació, la mateixa configuració de les figures i altres detalls ens situen davant de referents com els sarcòfags antics, especialment del segle IV. En un altre ordre de coses, hem vist com en diversos monuments es reaprofitaven marbres antics, fos de Saint-Béat (Cabestany), fos dels vestigis romans empordanesos (Sant Pere de Rodes). Més tard, també s'ha apuntat a l'extraordinari rerefons visible a Provença i a Toscana (Bartolomé 2010). Amb tot, és important subratllar en quina mesura diferents regions i monuments van afrontar la pràctica escultòrica dels referents romans antics o tardo-antics en diverses etapes, des de l'àmbit tolosà i hispànic de les darreres dècades del segle XI i les primeres del XII, fins a situacions englobades dins l'anomenat «renaixement del segle XII». Tant el Llenguadoc, com la Toscana, com Catalunya mostren exemples diversos d'una continuïtat de models, de la seva reinterpretació i apropiació, però aquest és un fet que també es manifesta en molts altres espais artístics de l'anomenada època romànica, com també veurem amb el fenomen de l'art del 1200.

Seguint en l'àmbit llenguadocià i de la regió de l'Aude, cal destacar igualment la singular església de l'Assumpció de Maria de Rieux-Minervois, depenent de l'arquebisbat de Narbona. Ja en el mateix treball de 1944, Gudiol esmentava el capitell de Maria dins la màndorla envoltada d'àngels. És important assenyalar que l'obra escultòrica del *Mestre* s'insereix com a únic capitell historiat en un conjunt marcat per un projecte homogeni, en un context escultòric que se situa entre l'escultura tolosana i llenguadociana en general, no sense algunes correspondències amb l'escultura rossellonesa, tal com va indicar Marcel Durliat. Possiblement, cal atribuir al mateix escultor un capitell de tipus corinti d'entre els diversos que decoren l'interior (Bartolomé 2010). En aquest cas, no és el marbre, sinó una calcària local, el material amb el qual la peça està treballada. Sovint s'ha assenyalat com els capitells de la portalada occidental reflecteixen alguns motius i el caràcter dinàmic i agitat de les composicions atribuïdes a l'escultor, mostrant una apparenta distància. Amb tot, són crucials les observacions realitzades precisament per Jaume Barrachina (Barrachina 2008), quan posa èmfasi en les diferències del material mentre recorda les similituds dels caps dels àngels amb alguns dels relleus de Sant Pere de Rodes.

El tercer conjunt llenguadocià destacat se situa a la capçalera de l'església abacial de Saint-Papoul, tal com va assenyalar Marcel Durliat el 1952. En efecte, els capitells i permòdols de l'exterior de l'absis principal, treba-

llats en pedra local, s'inscriuen en la sèrie de peces atribuïbles al mestre. Entre els capitells hi destaca la representació de les dues condemnes de Daniel a la fossa dels lleons (tema que, com veurem, també apareix amb diferències en la formulació en el capitell de Sant'Antimo a Toscana). El sistema d'articulació de la cornisa, alternant permòdols amb capitells adossats, evoca altres conjunts occitans. Els records tolosans són presents, en una línia diferent, en la decoració de l'interior de la capçalera. La decoració de l'exterior de Saint-Papoul s'ha atribuït amb unanimitat a l'obra del Mestre.

Una part significativa dels vestigis decoratius identificats amb una portalada d'una altra important abadia benedictina, Santa Maria de Lagrasse, també ha estat vinculada amb la singular escultura que estem tractant (fig. 5) (Durliat 1954 i 1971). D'una banda, hi ha diversos fragments que van pertànyer a una portada destruïda potser ja en època gòtica, especi-

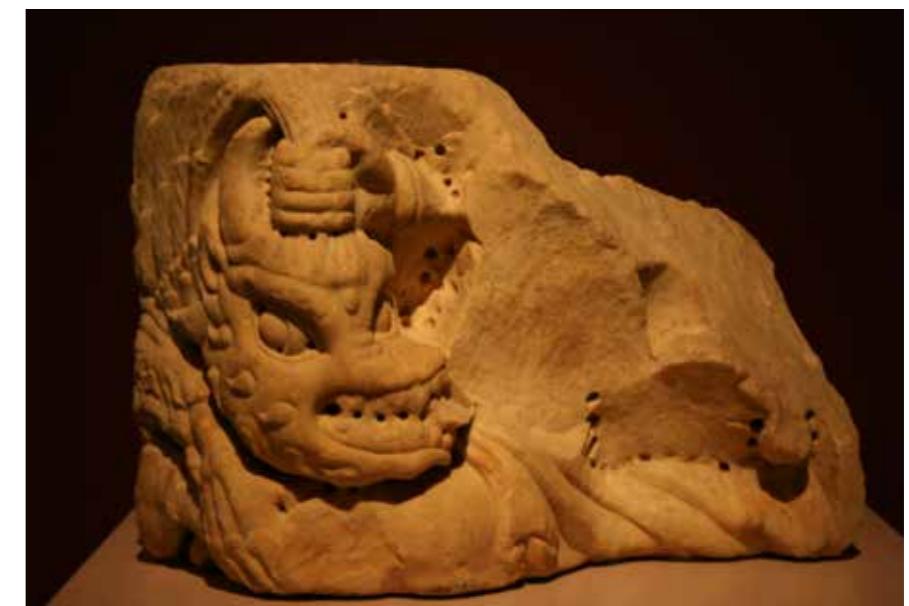


Fig. 5. Mestre de Cabestany, Relleu fragmentari. Sainte-Marie de Lagrasse. Llenguadoc-Rosselló. Foto: Manuel Castiñeiras.

alment dovelles. Els relleus més significatius són els que contenen dues inscripcions amb noms que han estat relacionats amb els de dos abats, *Willemus* i *Rotbertus* (Guillem, Robert), que van dirigir el monestir els anys 1167-1161 i 1161-1167 respectivament. S'hi poden distingir diferents opcions, algunes de les quals no són llunyanes a conjunts provençals, com la portada de Saint-Paul-les-Tros-Châteaux (Bartolomé 2010) o fins i tot de Toscana.

També cal recordar els dos capitells, un decorat amb temes de bestiari, el segon de tipus corinti, conservats al *Musée d'Art i et Histoire de Narbona*, que vam poder atribuir al cercle (Camps, Lorés 1990). Posteriorment, la decoració de la capçalera de Saint-Étienne de Vaissière, es va atribuir al *Mestre* (Bonnery 1993). Emparentat amb els de Rieux, aquest conjunt ha estat considerat com una obra del cercle o com un reflex del mateix (Bartolomé 2010).

Més enllà de l'espai llenguadocià, a l'oest, a la Gironda, hom havia relacionat amb el taller uns relleus fragmentaris, historiats, del castell de La Réole (Gardelles 1976). Amb temes com Crist dins la màndorla envoltat d'àngels i Crist en companyia d'alguns apòstols, entre ells sant Pere, semblen haver format part d'un fris. Amb tot, diversos autors han apartat aquests relleus del cercle (Durliat 1995; Mallet 2000).

Navarra

Dins l'espai hispano-llenguadocià manca referir-se a Navarra, particularment interessant perquè les obres procedents d'Errondo (Unciti) van marcar la pauta per crear la figura del mestre en tota la seva amplitud. Val a dir, d'entrada, que de les dues peces conservades al Metropolitan Museum de Nova York, només la llinda compta amb documentació gràfica que permeti certificar el seu origen mentre que s'han expressat dubtes sobre l'origen real del timpà. Amb tot, hom ha intentat rebatre aquest qüestionament amb un testimoni oral i amb els resultats d'un examen petroòptic de les dues peces que semblen procedir del mateix indret (Simon 1984). Més enllà del treball inicial, l'interès d'ambdós relleus rau en la seva iconografia i en les analogies amb conjunts del món hispànic associats al Camí de Santiago, així com amb la Bíblia de Ripoll (Kupfer 1979).

Al seu cercle es van atribuir els elements esculpits de l'exterior de la capçalera de Villaveta, bàsicament permòdols de la cornisa (Simon 1984). Alguns dels caps presenten trets que recorden els del *Mestre*, però s'ha considerat que es tracta d'un conjunt que en mostra algunes ressonàncies o la seva influència.

Toscana. Itinerància i permeabilitat de l'escultor i del seu taller

A l'altra banda de l'arc mediterrani occidental, a Toscana, hi ha les restants obres que remouen tota la problemàtica de l'itinerari de l'artista (o del seu estil), de la seva formació, evolució i relació amb els àmbits artístics diversos amb els quals va entrar en contacte.



Fig. 6. Atribuït al Mestre de Cabestany. *Capitell* (detall de la representació de Daniel a la fossa dels lleons). Abadia de Sant'Antimo, Castelnuovo dell'Abate, Siena.
Foto: Manuel Castiñeiras.

En molts dels casos esmentats fins ara és important assenyalar que l'escultor que ens ocupa assumia una peça singular iconogràficament dins d'un conjunt treballat per un equip les característiques del qual eren menys peculiars. Pel que es conserva, Sant'Antimo és l'exemple més eloquent d'aquest funcionament, i ens fa pensar en el cas de Rieux-Minervois, on també la resta d'escultura mostra analogies amb la del seu entorn llenguadocià i els records de Toulouse.

Eduard Junyent afegia al catàleg de l'escultor un capitell de l'església monàstica de Sant'Antimo (fig. 6) (Junyent 1962). Es tracta d'una peça dedicada al tema de Daniel a la fossa dels lleons, que ja hem vist a la capçalera de Saint-Papoul. De nou es detecta la participació puntual de l'escultor en un context més ampli i orientada a l'únic capitell de temàtica historiada, en aquest cas marcat per l'empremta tolosana, que s'observa tant en aspectes del plantejament arquitectònic de l'edifici com en una part molt substancial de la decoració escultòrica. Les grades del presbiteri, envoltat d'una inusual girola en l'àmbit italià, contenen la inscripció que ens situa el 1117, que fa referència a una donació del comte Bernardo degli Ardengheschi; l'acabament dels treballs, però, se situa més enllà de mitjan segle XII (Tigler 2006). No hi ha dubte que el capitell de Daniel és una altra de les obres claus del cercle, atribuïda amb unanimitat a l'escultor més destacat. Treballat en un alabastre local, apareix com a obra singular dins del conjunt, però en un context que l'inscriu dins d'un plantejament coherent. És de destacar també el tipus de motius vegetals que recorren part de la imposta que se sobreposa al capitell que ens ocupa, comparats amb els que apareixen a Lagrasse, però que ens semblen anàlegs als que veiem en alguns conjunts de Toscana.

La localització d'obres del Mestre de Cabestany en un espai artístic tan creatiu com el de la Toscana, de vocació mediterrània i tan marcat pel substrat antic romà, ha plantejat des de l'inici no sols els motius del seu suposat desplaçament sinó també els dubtes sobre el seu origen i les conseqüències creatives del contacte amb entorns com Pisa o Lucca. A

més, com el Llenguadoc o Provença, el rerefons antic o tardo-antic és inherent a la pràctica escultòrica del segle XII. En aquest sentit, els treballs de Laura Bartolomé han cercat aquests vincles.

Del mateix material que el capitell de Sant'Antimo sembla ésser el fust de San Giovanni in Sugana (actualment conservat al Museo di Arte Sacra, a San Casciano in Val di Pesa) (fig. 7), que Léon Pressouyre va atribuir al cercle (Pressouyre 1969) i que conté un petit cicle dedicat a la Nativitat de Crist. Bé que inicialment es va localitzar a l'interior d'un petit oratori, Santa Marie della Pié Vecchia, dins el mateix terme de Sugana. Gairebé en paral·lel, també era publicat en un altre treball que sembla desconèixer el precedent (Bargellini 1970). De nou, el repertori iconogràfic ens recorda un altre conjunt relacionat amb el *Mestre*, el fris del Voló.

Clara Bargellini també esmentava dos capitells del claustre de la catedral de Prato, tot i que, ponevora, el seu mal estat de conservació li impedia precisar la relació que hi hauria amb les obres més destacades del *Mestre* (Bargellini 1970). Més tard, Marco Burrini recuperaria la idea oblidada durant unes dècades per atribuir-lo al *Mestre* (Burrini 1995). En qualsevol cas, un dels capitells no és més que una reproducció d'un original molt malmès. Actualment, aquestes peces no es tenen deixen a incloure dins del catàleg de l'artista (Bartolomé, 2010), si bé de nou plantegen, com en altres casos, la qüestió de l'origen d'unes fòrmules que semblen dependre més aviat de l'espai llenquadià que del toscà.

Sigui com sigui, entre Catalunya, el Llenguadoc i Navarra, amb l'eloquènt cas de Toscana, el seguit d'obres atribuïbles al mestre i al seu taller, amb diferències qualitatives i de repertoris, plan-



Fig. 7. Mestre de Cabestany. *Pilar amb la Nativitat de Crist* (detall). Museo di Arte Sacra, San Casciano di Val di Pesa, Florència. Foto: Jordi Camps i Soria.

teja l'assumpte de la itinerància de l'escultor. L'adaptació a diferents materials, alguns d'ells provinents de pedreres locals o properes al monument corresponent, impediria d'entrada pensar que són les obres, els materials, els qui serien desplaçats a llarga distància. Bé que hom ha intentat relativitzar el moviment d'artistes, creiem que el fet és innegable, i el Mestre de Cabestany en seria una mostra.

Amb tot, l'altra qüestió radica en els factors, els mòbils d'aquests desplaçaments. En el cas que ens ocupa hom ha argüit diverses raons, tot asseinalant que una gran part de les obres se situen en monestirs benedictins. També és rellevant la seva presència en centres que, d'una manera o altra, se situen en el marc del pelegrinatge i de les seves vies. Ja ho va apuntar Gudiol el 1944 en relació amb Errondo. Cal dir, d'una banda, que alguns dels monestirs o esglésies, com Sant'Antimo se situen dins la *Via Francigena*, que unia Roma amb Canterbury; Antonio Milone va desenvolupar aquest assumpte en preguntar-se pels motius de l'anada del mestre a Toscana (Milone 2008). Un altre vessant d'aquesta possible relació es pot desvelar des dels components estilístics i iconogràfics. En aquest sentit, Serafín Moralejo va ser especialment explícit, en associar el rerefons antiquitzant de l'obra del Mestre o cercle amb algunes produccions dels centres relacionats amb el Camí de Santiago pertanyents als voltants del 1100 (Moralejo 1986).

Les vies d'anàlisi d'un escultor i del seu cercle

Fins a aquest punt hem ordenat geogràficament les obres atribuïdes/atribuïbles al Mestre del timpà de Cabestany, al seu taller o cercle, hem anat mostrant bona part dels components que els caracteritzen i hem plantejat algunes de les diverses problemàtiques derivades del seu estudi. Intentarem, d'ara endavant, reflexionar sobre els nombrosos interrogants que existeixen sobre la seva figura. Perquè tots els intents de construcció i de-construcció de la personalitat de l'autor/autors del timpà de Cabestany, de la portada de Sant Pere de Rodes, de l'altar-reliquiari de Saint-Hilaire d'Aude, del capitell de Sant'Antimo o del conjunt d'Errondo han hagut de plantejar tots aquells aspectes associats a l'organització del treball de l'escultor i a la seva interacció amb els restants agents de la creació artística (promotores, autors intel·lectuals, etc.). Així, entren en consideració la transmissió de models, la irradiació de les obres de referència o de prestigi i els contextos d'ordre eclesiàstic, geopolític i cultural que les van propiciar. El culte a les relíquies, els marcs litúrgics, els centres i les vies de pelegrinatge també poden ser claus per interpretar l'elecció d'unes determinades imatges, d'uns programes i les solucions formals amb les quals es van expressar.

Tot plegat comporta un estimulant repte metodològic per a l'historiador de l'art; un repte que té a veure amb l'exercici d'una disciplina científica, que des del pla de la recerca sobre l'obra d'art interpella altres camps com el del col·leccióisme en tota la seva amplitud, dels museus i del patrimoni cultural. Afrontar la seva obra ens obliga a balancejar els punts forts i els punts febles de les hipòtesis. Posa en qüestió l'abast de l'estudi estilístic, formal per bé que obliga a considerar la seva correlació amb el món de la iconografia i dels repertoris. Des d'altres disciplines, convida a l'ús mesurat de les dades històriques aportades per la documentació relativa als monuments, als contextos i personalitats de cada espai geogràfic i cultural.

L'escultor i el marc arquitectònic

Així doncs, cal tractar els factors que intervenen en la creació artística, en el marc de l'obra arquitectònica. D'una banda, hom intenta inserir la seva trajectòria en la dinàmica constructiva, topogràfica i decorativa dels edificis on va treballar. De l'altra, es planteja com s'articulava el seu treball en espais que on treballaven altres equips d'escultors, responsables de manifestacions significatives, però no tan singulars com les que ens ocupen.

En primer lloc, cal tenir en compte la seva vinculació amb el marc arquitectònic i amb la progressió de l'edifici. En quina mesura la participació de l'escultor parteix d'una planificació inicial, en consonància amb el responsable d'un projecte, programa iconogràfic inclòs? Els exemples de Sant'Antimo i de Rieux-Minervois poden ser reveladors. A l'església toscana, l'actuació del Mestre es concentra en una peça singular, l'únic capitell historiat, localitzat en un punt significatiu de les naus. Recordem que gran part del context general ha estat reconegut com el resultat d'un taller d'arrels tolosanes, llenguadocianes. En aquestes circumstàncies, podem plantejar dues opcions: o bé l'escultor que ens ocupa treballava inscrit en un taller i s'encarregava d'algunes produccions destacades, o bé rebia encàrrecs puntuals per realitzar exclusivament una peça o conjunt concret. A Rieux-Minervois cal posar en relleu la seva participació en un projecte arquitectònic singular i coherent, associat simbòlicament a la figura de Maria. De nou, la resta de l'escultura del conjunt s'inscriu en diferents vessants de l'àmbit llenguadocià, amb altres punts on sembla haver-se reflectit la manera de fer de l'autor del capitell de l'Assumpció. D'altra banda, també hi ha una portalada on es reflecteix la seva influència, almenys en aparença.

La consideració d'aquest darrer edifici ha suscitat una altra hipòtesi, que el Mestre hi actués com a arquitecte-escultor (Bonney, 1994; Poisson,

2000); una hipòtesi molt atractiva, que obliga a plantear l'abast de la creació de l'arquitecte. En aquest punt, és interessant evocar la figura d'Arnau Cadell, que segons la inscripció d'un pilar d'angle del claustre de Sant Cugat del Vallès, és citat com a escultor (representat a més com a tal en el capitell veí) però també com a constructor.

També hem de considerar la relació que s'estableix entre les composicions i el suport arquitectònic. Ja hem vist anteriorment que, a Cabestany, timpà i llinda estan formats d'una sola peça i que el sofit també està esculpit. S'hi afegeix a un plantejament compositiu que s'allunya d'esquemes més convencionals i supeditats a les connotacions geomètriques del marc (fig. 8). La tendència a les línies obliques, que atorguen un sentit més dinàmic i fins i tot un apparent desordre, és un dels components distintius. És eloqüent comparar l'esmentat timpà amb altres com el de



Fig. 8. Mestre de Cabestany. *Timpà de Cabestany* (detall). Santa Maria de Cabestany, Rosselló. Foto: Jordi Camps i Soria.

la Porta Miégeville de Saint-Sernin de Tolouse (abans de 1118?) o el de Santa Maria de Cornellà de Conflent (c. 1150-1170?), aquest de temàtica mariana, per subratllar el component diferencial de bona part les obres del Mestre. Quant als capitells, sovint s'observen intents de superació de composicions basades estrictament en eixos de simetria, com succeeix a Sant'Antimo o, en certa manera, a Saint-Papoul. I en els capitells de Sant Pere de Rodes la figuració animal sobresurt netament de l'estructura de la cistella tant per l'ús del calat com per un marcat sentit del volum. Cal trobar els antecedents d'aquesta actitud en alguns capitells del claustre

de Saint-Sernin de Toulouse, com vam plantejar? (Camps 1995). O bé com en altres casos, han d'entrar en consideració els referents antics o de la Toscana? Amb tot, en altres casos les composicions es mantenen més serenes, més basades en verticals i horizontals, en ritmes pausats, com podem veure en el relleu de Crist davant dels apòstols de Sant Pere de Rodes o en el capitell de Rieux-Minervois.

L'escultor i el seu cercle. Una trajectòria incerta

Malgrat que del conjunt d'obres que tractem no existeix cap signatura ni document que permeti atribuir-les a un nom concret –fet, d'altra banda, habitual en el romànic–, la seva àmplia distribució ha conduït a tractar diversos aspectes sobre el seu taller, la seva influència i la tendència que representa.

En primer lloc, és interessant considerar la seva trajectòria, entenent que en l'escultor i el seu taller s'experimenta una evolució o, si es vol, un seguit de transformacions en què la seva personalitat singular es va configurant i reafirmant. La qüestió és detectar els components que permeten definir-les. Alguns autors han exclòs del corpus de la seva obra els capitells de Sant Pere de Galligants, a Girona (Bartolomé 2010); altres, en canvi, l'haurien situat precisament dins d'una fase primerenca, sempre amb prudència (Moralejo 1984; Beseran 1990). Amb tot, alguns dels aspectes compositius de l'obra (les proporcions de les mans, el tractament dels plecs de les vestidures, l'ús del trepat) no són aliens al problema que estem tractant. En cas contrari, de no tractar-se de produccions del Mestre o del seu cercle, possiblement estaríem davant d'exemples que pertanyen a una mateixa cultura artística comuna o a una tendència. Certament, qualsevol intent de biografia d'un escultor hauria de ser desenvolupada admetent, o no, una evolució pròpia i una permeabilitat, que precisament ha estat assenyalada en el cas que ens ocupa.

Ens referíem al monestir gironí per la discussió existent sobre els orígens del Mestre, o del seu estil. La constatació ja referida més amunt sobre l'ús de repertoris d'arrel tolosana en una part significativa de la seva producció escultòrica ha propiciat la idea d'un origen tolosà/llenguadocià de l'escultor. Altres autors defensen la formació a Toscana, mentre l'àmbit nord-català també ha estat suggerit com a punt significatiu dels inicis de la seva carrera.

En un altre ordre de coses, les obres que se li atribueixen (entenent els punts de vista diversos), estaven treballades per un únic escultor? Disposava de deixebles, almenys en projectes de major abast? La desigualtat

qualitativa existent entre fragments com el cap de sant Pere (Museu del Castell de Peralada) i el relleu de l'Agnus Dei (Museu Frederic Marès), denoten la participació de membres de taller i, fins i tot, el ressò llunyà del mateix Mestre (Camps, 1988; Barrachina 1998-1999; Lorés 2002). També cal dir que algunes diferències en la configuració dels caps o dels plecs no han de respondre necessàriament a més d'una autoria, si prenem en consideració que, a vegades, el personatge, l'escena o l'emplaçament poden determinar un sentit més solemne o més expressiu, segons el cas. Addicionalment, caldria analitzar a fons les diferències que s'observen entre els relleus de Lagrasse.

En la cerca de referents respecte de l'organització d'un taller, és interessant tenir en compte el contracte dels escultors Guglielmo i Riccio, a la catedral de Pisa l'any 1165 (estudiat per Rosa Maria Calderoni Masetti), on s'estipula que el primer pot disposar de tres deixebles i que el segon podrà comptar amb dos; és reveladora la jerarquia de Guglielmo, que també es manifesta en la compensació econòmica. És clar que l'amplitud de l'obra de la catedral pisana era molt superior a la que es pot imaginar per al monestir empordanès, però el cas aporta hipòtesis de cara al funcionament de projectes de menor dimensió o en artistes de marcada personalitat, com el cas que ens ocupa.

Alguns detalls de la iconografia mostren un bagatge cultural significatiu. Bé que és cert que la figura de l'autor intel·lectual hi pot tenir un paper decisiu, no hem de menystenir la forta personalitat de l'escultor, visible no sols en el seu estil peculiar, en l'especial relació que estableix amb la pràctica del relleu escultòric, sinó també en el plantejament de les composicions, dels temes. No ens hauria d'estranyar que la personalitat de l'autor material, tècnic, de les obres, abastés altres capacitats relacionades amb el coneixement de les fonts i que el convertissin també en el responsable dels programes iconogràfics o de la configuració dels temes (Bartolomé 2010).

De tot plegat, especialment de la presència d'un estil i d'uns repertoris fàcilment identificables en punts geogràfics ben allunyats entre si, sorgeix la problemàtica de la itinerància de l'artista. Hi ha prou indicis documentals per a acceptar el desplaçament d'artistes, a vegades sollicitats pels promotores, bé que probablement el fenomen no va ser tan general com a vegades s'ha pensat. També cal tenir present que a voltes la literatura artística ha pogut fer un ús excessiu de la itinerància com fet que explicaria coincidències entre llocs distanciats entre si (Barral 2000). La proximitat o relació d'alguns dels centres amb el pelegrinatge també ha estat un argument per detallar el o els viatges del Mestre, si bé és difícil establir una connexió entre el pelegrinatge de l'escultor i la

seva contribució artística, especialment en centres benedictins com ja ha estat comentat. En qualsevol cas, existeixen suficients notícies sobre el desplaçament d'artistes entre els segles X i XII per a no dubtar de la itinerància del Mestre del timpà de Cabestany. Una altra qüestió seria quantificar els seus trajectes, que han donat lloc a punts de vista diversos (Gandolfo 2006; Milone 2008; Bartolomé 2011).

Els referents: del passat antic als centres coetanis de la Mediterrània occidental i el nord de la península Ibèrica

Una altra de les qüestions que sempre ha intentat abordar la literatura sobre el Mestre és la seva relació amb els diferents àmbits artístics en els quals s'ha localitzat la seva producció o aquells que tenen a veure amb els seus repertoris. Malgrat la dificultat de confeccionar la carrera artística d'un escultor i del seu taller sense cap més document que les obres que se li han atribuït i els edificis corresponents, les diferències entre algunes de les seves obres permeten, almenys, constatar una clara permeabilitat als diferents àmbits amb els quals degué entrar en contacte.

La historiografia ja ha tractat continuadament els vincles de les obres amb l'escultura tolosana en particular, amb la llenguadociana o amb la del nord de la península Ibèrica, amb l'àmbit rossellonès, així com amb la Toscana i Provença. Amb tot, els punts de coincidència amb àrees de l'Europa meridional i mediterrània s'inclouen en contextos on apareix un altre dels components definitoris del mestre i el seu cercle, l'apropiació i l'adaptació de referents de l'escultura romana antiga, especialment dels segles III i IV. La qüestió fonamental radica en determinar el punt de partida d'aquesta actitud, tant formal com conceptual, i els seus resultats amb la necessària coherència.

La transmissió de l'Antiguitat, la seva reutilització i transformació a l'època romànica és un fet summament polièdric que ara no podem abordar en detall. Pel que fa al Mestre, hom ha argumentat diverses possibles fonts, en consonància amb l'extensió cultural de la seva obra. Des dels sarcòfags reutilitzats de Sant Feliu de Girona (Moralejo 1984, 1986) fins a importants exemples de la Toscana, com els de Pisa, o els impressionants vestigis d'Arles, a Provença (Bartolomé 2010, 2015). També ens hem referit més amunt a la hipòtesi plantejada de cara al conjunt de Saint-Hilaire d'Aude (Castiñeiras 2020). Des d'una òptica material, són diversos els casos en què el marbre es va reutilitzar.

Amb tot, cal recórrer als resultats que s'observen en cadascuna de les obres, dels tallers corresponents, en cronologies diverses, per interpretar

les bases del component antiquitzant en l'escultura del Mestre. És innegable que algunes fòrmules, recursos, es poden analitzar en les obres que se li han estat atribuïdes. Però crec que cal mesurar fins a quin punt van incidir en els peculiares trets del Mestre i en quins moments, especialment quan la major part de la seva producció denota un antinaturalisme explícit. Cal explicar-se: el sentit antiquitzant, de vegades fins i tot clàssic en un sentit més estricte, no es reflecteix de la mateixa manera a Saint-Hilaire d'Aude o al Voló que a Toscana o a Provença. Creiem que els resultats d'obres com les de Gugliemo (fins i tot de Biduino) o les de les grans portades provençals ens situen davant de tallers d'una orientació molt diferent de la del Mestre i el cercle que ens ocupen. Aquests resultats són diversos quan tenim en compte els tipus de composicions, la relació que el relleu adquireix amb el suport arquitectònic o el tractament de la figuració o de la manera en com és tractat el repertori de tipus vegetal.

Això no nega els possibles punts de contacte amb aquestes zones o la pertinença al que alguns autors van definir com una *koiné* en la cultura artística d'una sèrie de regions de la Mediterrània occidental. També caldria calibrar fins a quin punt l'escultura del Mestre es pot associar a l'anomenat proto-renaixement del segle XII. En tot cas, les formes no mostren l'agilitat, la desemboltura, la corporeïtat en la figuració respecte del fons, com podem observar en els conjunts provençals o en determinats conjunts de Toscana. Amb tot, són eloquents algunes analogies visibles entre el tractament ornamental de les dovelles de Lagrasse o la imposta que se sobreposa al capitell de Sant'Antimo amb relleus de Pisa i el seu entorn, o amb algun capitell i imposta de Santa Maria de la Pieve, a Arezzo. L'assimilació de trets de l'escultura d'aquesta zona d'Itàlia és innegable per part del Mestre, del seu cercle, i mostra la seva voluntat/capacitat d'absorció i la seva versatilitat i la seva manifestació en l'evolució de l'escultor. En sentit invers, no podem menystenir el seu possible reflex.

Proposem d'orientar l'atenció envers alguns centres llenguadocians i nord-hispànics. Ha estat prou demostrat com en nuclis com Toulouse, Jaca, Frómista i Compostella, entre altres, s'havien desenvolupat opcions escultòriques que, en diferents moments, amb matisos i resultats havien pres com a referència els relleus de l'Antiguitat. La literatura és abundant en aquest tema, i la vinculació es va establir a tots els nivells: compositiu, estilístic, iconogràfic, etc. Per tot plegat, tampoc han de ser sorprenents les equivalències que observem entre alguns dels caps marcadament cúbics del timpà de Cabestany o de la portada de Sant Pere de Rodes i obres tan significatives com alguns capitells de San Martín de Frómista (entre ells un dels conservats al Museo de Palencia) (fig. 9). Cal recordar la relació dels repertoris vegetals amb la flora generalitzada



Fig. 9. Capitell procedent de Sant Martín de Frómista, Museu de Palència. Foto Arxiu Mas, G/A núm. 14827.

pen elements arquitectònics i escultòrics que depenen, sens dubte, d'un context tolosà (Raspi-Serra, Tigler 2006 entre altres). En la decoració escultòrica, el capitell de David se situa entre una sèrie escultòrica que no presenta paral·lels en el context italià i sí, en canvi, en el llenguadocià. També a Rieux-Minervois el capitell de l'Assumpció s'inscriu en un conjunt d'arrels tolosanes, mentre que en alguns detalls de tipus vegetal de l'altar-reliquiari de Saint-Hilaire d'Aude o en capitells i impostes de Sant Pere de Rodes aquesta vinculació és ben palesa.

La vinculació amb l'escultura tolosana ens situa de nou davant la problemàtica de dimensionar –o redimensionar– el paper dels corrents artístics i la seva amplitud. Era el Mestre de Cabestany un escultor format en el context tolosà o llenguadocià? En aquell medi –o en un altre–, era un artista format en una «tendència», entesa com a manera de concebre l'escultura, que era precisament la desenvolupada en el context del Llenguadoc però també en diversos centres del nord de la península Ibèrica? Quina va ser la seva vinculació amb la Toscana? Quins van ser els factors d'ordre artístic, espiritual o institucional que van propiciar el seu suposat viatge vers aquella zona i actuar en un edifici d'innegables connotacions tolosanes? I en el cas de Catalunya, i del Rosselló en particular, quina va ser la seva experiència? Lús abundant del trepat que s'observa en alguns conjunts (per exemple, a la tribuna del priorat de Santa Maria de Serrabona) (fig. 10), s'ha d'entendre com un element de contacte entre conjunts i obres? I en quin sentit? Quin abast cal atorgar als punts de contacte detectats amb les bíblies del segle XI?

a Saint-Sernin-de Toulouse i en centres que mostren la seva irradiació.

Evidentment, aquesta associació també té a veure amb la formació de l'escultor. Ha estat comentada en nombroses ocasions la sèrie de components tolosans de la seva obra. Autors com Josep Puig i Cadafalch, Mario Salmi o Raymond Rey havien detectat alguns punts de contacte abans que Gudiol definís per primer cop la figura del Mestre. Ja hem explicat més amunt el cas especialment rellevant de Sant'Antimo, on en un context geogràfic i cultural diferenciat es desenvolu-

Entorn a la iconografia

Creiem que l'anàlisi dels temes i repertoris que presenten les obres atribuïdes al Mestre pot aportar encara noves idees que permetin contextualitzar la seva obra. Algunes representacions semblen ser més repetides, sempre amb variants, entre els diversos conjunts. Bé és cert que la temàtica respon a un programa previ, a un encàrrec, però també cal tenir en compte la forta personalitat de l'escultor. No podem descartar que el seu paper anés molt més enllà de la talla de les obres, ni que la seva inserció dins del món eclesiàstic (monàstic?) li hagués aportat un fort bagatge.

D'una banda, és remarcable la temàtica mariana, centrada a Cabestany i, des d'una òptica associada a la concepció arquitectònica de l'edifici, a Rieux-Minervois. També ha estat posat en relleu lús de la temàtica neotestamentària, centrada en la infantesa de Crist, que s'observa al Voló i a Sugana. Capítol a part mereix tot el que presenta la temàtica de la portada de sant Pere de Rodes, on Crist i sant Pere semblen centrar part del programa iconogràfic, i on la creu també va tenir un protagonisme relacionat sens dubte amb l'entorn del monestir. Des d'una altra òptica, el recurs a episodis de Daniel a la fossa dels lleons també va adquirir un cert desenvolupament, amb la presència d'Habacuc i, a Saint-Papoul, del càstig dels babilonis. No hem d'oblidar que sempre treballem a partir de les obres o relleus conservats, de manera que no podem pretendre ser exhaustius a l'hora de valorar el predomini d'una temàtica o altra. Sigui com sigui, els punts en comú existeixen. I al mateix temps, alguns d'aquests temes s'inscriuen dins d'un llarg bagatge que arrenca precisament amb l'escultura dels sarcòfags cristians, mentre que també han estat apuntades les referències a les Bíblies il·lustrades catalanes del segle XI (Kupfer 1979; Castiñeiras 2009). També s'ha posat èmfasi en la insistència en la idea de la Resurrecció, amb el sentit triomfal que podria comportar (Alcoy, Camps, Lorés 1992).



Hom també ha fet referència a la presència d'essers o caps de caràcter ferotge, de vegades híbrids o de composicions d'essers superposats, etc. Sota personatges, s'insereixen dins d'un simbolisme que al·ludeix a la

Fig. 10. Mestre de Cabestany. *Permòdol de tribuna* (detall), Santa Maria de Serrabona, Rosselló. Foto: Jordi Camps i Soria.

victòria del bé sobre el mal. Des d'una òptica general, tot plegat s'inscriu dins d'una de les constants de l'escultura romànica, des de les darreres dècades del segle XI fins al 1200. Amb tot, és remarcable el motiu dels caps de lleó que engoleixen un parell de potes, d'arrel tolosana i també estès entre el Rosselló i l'Empordà.

No insistirem aquí en una altra problemàtica, la del sentit dels temes escollits, del programa iconogràfic i de la seva significació. Certament, les diferents apostes per una cronologia o una altra dificulten apropar-se a determinats esdeveniments d'ordre general. A voltes s'ha adduït a la propaganda contra-herètica per situar algunes de les produccions atribuïdes al Mestre. Així ha estat suggerit de cara a algunes obres, com el mateix timpà de Cabestany (Robin 1947; Bartolomé 2010) o l'altar-reliquiari de Saint-Hilaire d'Aude (Castiñeiras 2020). També s'ha adduït a conjuntures de cadascun dels centres, com en el cas citat de Saint-Hilaire a Sant Pere de Rodes, aquest també sota l'aspiració de rebre gran nombre de pelegrins.

Malgrat que hem conduït aquestes reflexions separant les qüestions formals de les temàtiques, també sabem que estem parlant d'una voluntat o intenció on tots els components de l'escultura es mostren en absoluta coherència. Per això, cal veure en la síntesi de recursos antics i coetanis, aplicats en diferents punts de vista, que denoten una clara allusió a uns orígens: a Roma, al seu prestigi i, per tant, a la defensa d'una ortodòxia on els diversos centres també actuen en pro dels seus interessos en un context de confrontacions entre poders.

Els contextos històrics, les dades i la cronologia

L'àmplia geografia del camp d'acció del Mestre i del seu cercle, d'innegable caràcter mediterrani, ens situa davant del que sovint ha estat considerat com una regió cultural, l'arc occidental del mediterrani, entre Toscana i el nord de la península ibèrica. Hom ha argüit aquí en els lligams existents entre els diversos territoris, però especialment al paper dels comtes de Barcelona durant el segle XII, mitjançant una xarxa de lligams familiars, unida als seus interessos al Llenguadoc i Provença i a la seva vocació comercial i marítima. Marcel Durliat (Durliat 1954; Pressouyre 1969) ja es va referir a l'època de Ramon Berenguer IV (1131-1162), i d'Alfons el Cast (1162-1196) per a alludir al fort tramunt de relacions existents entre els dos vessants del Pirineu. Bartolomé s'inclina més aviat per l'època del segon (Bartolomé 2010). Sigui com sigui, els lligams d'ordre dinàstic, estratègic davant la lluita contra els territoris situats sota domini islàmic, comercial, etc., estaven totalment normalitzats. En qualsevol

cas, ja hem fet allusió a altres factors que cal considerar aquells components i esdeveniments d'ordre general, com les relacions comercials, les relacions diplomàtiques, o bé, com ha estat plantejat, la incidència de les decisions i les accions per combatre els moviments herètics, el paper de vehiculació de les vies de pelegrinatge o el lideratge de Roma en el marc de l'Església.

Des de l'òptica dels centres implicats en la problemàtica, hi ha diverses dades sobre les quals cal avaluar-ne la significació: l'annexió de Sant Pere de Galligants a l'abadia de Lagrasse el 1117; la donació de Bernardo el 1117-1118 en el cas de Sant'Antimo; la guerra de l'Empordà de 1128 que afectà Sant Pere de Rodes; la deixa de Ramon Berenguer III del 1131 a Sant Pere de Galligants en el seu testament; la suposada arribada de la relíquia de la Santa Cinta a Prato el 1141 o els seus primers miracles documentats el 1174; els abadiats de Guillem i Robert a Lagrasse (1157-1161 i 1161-1167), la data de jubileu a Sant Pere de Rodes (1163); o l'època de l'abat Raymond de Saint-Hilaire d'Aude (1170-1187). Aquestes referències s'han de valorar en consonància amb l'anàlisi de l'obra del mestre i el seu encaix en cadascun dels monuments.

Tot plegat deriva en un altre dels punts controvertits de la producció que ens ocupa: la seva datació. En general, la seva activitat se situa a les dècades centrals del segle XII des de la base de l'acceptació que la portada de Sant Pere de Rodes pertany als anys 1160-1163. A partir d'aquí, s'han contraposat dues opcions: una que recula la seva trajectòria des dels anys 1130 i una altra que abraça el darrer terç de la mateixa centúria. La base d'ambdues posicions parteix de consideracions estilístiques i de l'ús de les diverses referències històriques a què ens hem referit més amunt, entre altres.

Una cronologia alta situa l'obra del Mestre en proximitat a les obres tolosanes i llenguadocianes de l'entorn del 1100, però també com a seqüela d'altres produccions nord-hispàniques associades al Camí de Santiago. Constituiria, en part, un exemple més o menys primerenc del que va constituir, a Catalunya, la recuperació de l'escultura monumental, del sentit del modelatge i del volum. Una datació tardana de les obres del cercle les aproxima a l'entorn artístic del 1200, bé que en contrast amb produccions de determinades estètiques de l'orfèbre Nicolau de Verdun, amb exemples emblemàtics com els relleus del segon taller de Silos o el Pòrtico de la Gloria de la catedral compostellana; en el cas de Catalunya, caldria apropar-lo en el temps al voltant d'Arnau Cadell a Girona i a Sant Cugat del Vallès, o al de les obres atribuïdes a Ramon de Bianya. Això comportaria subratllar i aguditzar el fort conservadorisme de la seva obra.

El que pretenem plantejar, en aquest sentit, és que les formes d'apropiació i de transformació del bagatge tardoantic ens semblen més properes a les tendències de l'entorn del 1100, reflectides en conjunts nord-hispànics i llenguadocians, que a les pròpies del 1200, sense que això comporti la pertinença a una època o a l'altra en termes estrictes. En tot cas, caldria precisar les raons d'una represa de repertoris en ús a les primeríssimes dècades del segle XII en dates marcadament més tardanes. Amb tot, sembla raonable situar-nos al segon terç del segle per entendre l'activitat del Mestre i el seu cercle, de la tendència que representa.

Epíleg

D'innegable abast interregional, actiu i relacionat amb corrents escultòrics situats entre els centres del camí de Santiago i la Toscana, el Mestre i el seu cercle representen un dels grups més emblemàtics i particulars de l'escultura romànica a Catalunya. No endebades, el seu estudi també ha implicat diverses generacions d'historiadors de l'art catalans. Més enllà de possibles tòpics, el seu caràcter mediterrani es manifesta especialment amb la seva particular adopció de formes i recursos de l'escultura antiga romana, concretament de la tardo antiguitat. En aquest sentit, la seva aportació és la més original, àmplia i convincent, sense oblidar el paper d'altres centres com Ripoll o Girona en la transmissió i la transformació del món antic, com ha estat observat per a la cultura escrita, per a sistemes observats en la pintura o a través del reaprofitament d'elements de naturalesa diversa. Centrat en l'àmbit del nord-est (si es vol pirinenc oriental), detecta l'existència d'uns tallers de formació sòlida, d'origen molt probablement forà, que quan és viable utilitza el marbre amb resultats brillants.

L'enigma de l'autor o autors d'obres com el timpà de Cabestany, els capitells de Rieux-Minervois o de Sant'Antimo, els relleus de Sant Pere de Rodes o l'antic de Saint-Hilaire d'Aude perviu. Pot o poden dependre de l'escultura de l'entorn del 1100 de l'àmbit llenguadocià, amb obres derivades de Gilduinus o de les portades de Saint-Sernin de Toulouse, o bé s'aproximen als corrents de la segona meitat del segle XII i pràcticament del 1200, tot entroncant amb les obres toscanes de Guglielmo i Biduino. Personalment, m'inclinaria per la primera opció, però bé sabem que la discrepància serveix per avançar en el coneixement. Per la seva versatilitat i capacitat d'absorció ha estat sobrenomnat com el Picasso del segle XII (Castiñeiras 2010). Sigui com sigui, ens trobem davant d'un dels exponents més contundents d'aquella admirable bellesa deforme i deformitat bella (*mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas*) a la qual es referia sant Bernat de Claravall.

En qualsevol cas, les obres del Mestre sedueixen l'ull de l'espectador, amant o estudiós de l'art i de l'escultura. No es pot obviar l'enorme atracció que pot desvetllar la seva obra, ni l'experiència que comporta la seva contemplació. Els seus testimonis, conservats in situ, de vegades només parcialment, o descontextualitzats i conservats en importants col·leccions públiques i privades, han pervingut per ser estudiats amb tots els seus ingredients com a mostra d'una realitat del passat que intentem comprendre i fer actual; i per ser admirats. Des d'aquesta òptica tant analítica com sensitiva, evoquem les paraules de Jaume Barrachina en parlar del relleu de l'Aparició de Crist davant dels apòstols, de Sant Pere de Rodes: «Es tracta d'una escultura commovedora que, com tota gran obra d'art, a més de commoure, suggereix tot un fons de significacions insinuades» (Barrachina 2015).









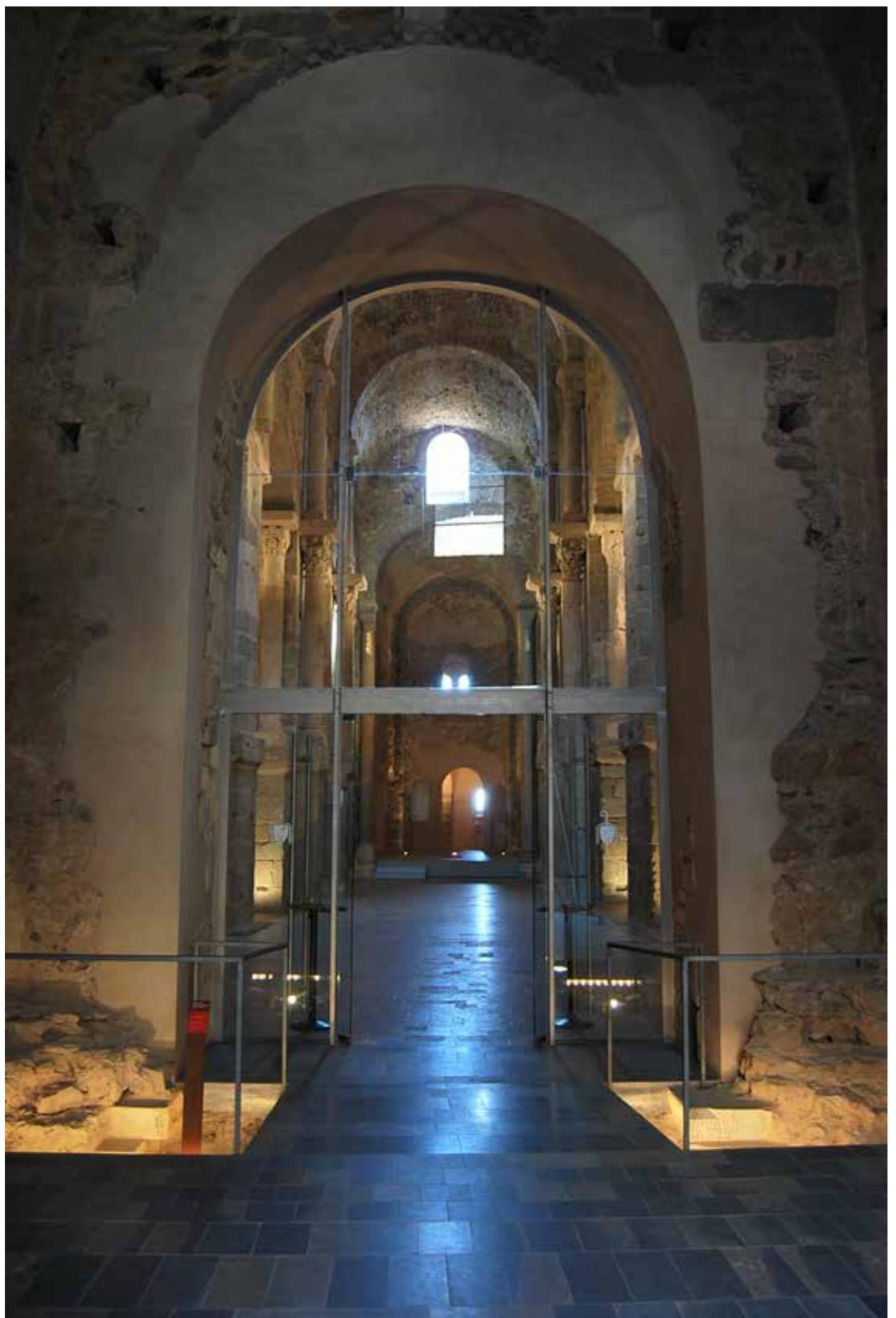


Fig. II. Sant Pere de Rodes (Alt Empordà), portada occidental de l'església des de la galilea.

Espurnes de marbre. La Portada de Sant Pere de Rodes: creació, narratives i evocacions

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona

Com tota obra mestra perduda i dispersa, la façana occidental de Sant Pere de Rodes, realitzada pel Mestre del Timpà de Cabestany al voltant de 1163, s'ha presentat sempre als ulls dels especialistes com un tren-caclosques de difícil solució. El vandalisme i l'avidesa antiquària del segle XIX van convertir la que havia estat una de les portades romàniques més espectaculars de l'Europa meridional en un cos despullat, o més aviat en un trist esquelet. Desproveïda dels seus relleus, columnes i capitells de brillant marbre així com de les inscripcions que els陪伴aven, la portada ha arribat a nosaltres nua i muda, com si fos l'ànima d'un vell reliquiari desposseït de la seva preciosa ornamentació (fig. II). Un destí fatal que ningú hagués mai pensat d'una obra d'ingeni que segurament va despertar a l'època de la seva realització admiració i elogis. Com recordava Joan Subias i Galter (1897-1984), antic inspector de Bens Culturals de la Diputació de Girona que va promoure la declaració del conjunt de Sant Pere de Rodes com Monument Nacional l'any 1930, el conjunt va ser maltractat «no sols per rigor del clima de muntanya, sinó per la gent indocta o interessada en la destrucció definitiva de la que fou meravellosa Casa Monàstica» (Subias Galter 1948: II).

La presentació de quatre fragments procedents d'aquesta antiga façana de Sant Pere de Rodes, que romanien en col·leccions particulars i que ara han passat al mercat antiquari gràcies a l'esforç d'Artur Ramon, Sergi Calvell i Albert Palau, és doncs una oportunitat única per reobrir el debat sobre la personalitat de l'enigmàtic Mestre del Timpà de Cabestany i el seu taller, i cridar l'atenció sobre la que molts consideren com una de les obres més madures. Es tracta de quatre formoses peces de marbre –dos caps, un relleu figurat i un resquill de marbre–, fruit de la

mutilació, que fins ara havien merescut poca atenció de la crítica. És veritat que un dels caps havia estat publicat per primer cop per Jaume Barrachina l'any 2002 i fins i tot havia format part de la mostra, *Ex ungüe leonem*, celebrada al Museu Nacional de Catalunya l'any 2014. Tanmateix, els altres tres fragments –un esplèndid cap masculí amb barba, un relleu amb una figura agenollada, i un probable tros de vestimenta, van romandre inèdits fins l'any 2010, quan Laura Bartolomé els va incorporar al corpus del Mestre del timpà de Cabestany a la seva Tesi Doctoral (Bartolomé 2010, I, 277-279, 292-293, 308-310).

Als nostres ulls, els fragments han esdevingut veritables «espurnes» de marbre, ja que a més de ser testimoni material de la perduda brillantor de la portada, han funcionat com esperons de la nostra imaginació en la recerca de respostes. Així, l'estudi d'aquestes despulles de la portada occidental de Sant Pere de Rodes ens va donar l'oportunitat de revisitar molts del llocs on es conserven a Catalunya restes disperses d'aquest magnífic conjunt, com ara el Museu d'Art de Girona, el Museu Arqueològic de Girona, el lapidari del monument nacional de Sant Pere de Rodes, el Museu del Castell de Peralada, el Museu Frederic Marès, l'Ajuntament de Port de la Selva, etc. L'objectiu era esbrinar, en la mesura del possible, de quina manera es podia passar del fragment a conjunt, o millor dit, com desenvolupar una reflexió *pars pro toto*, que a la vegada ens permetés a partir d'aquest seguit de peces introduir noves narratives sobre el monument.

No es tractava d'una tasca fàcil. Jaume Barrachina va dedicar una bona part de la seva vida a entendre la complexitat d'aquesta portada i coneixia com ningú les tortuositats i limitacions de l'assumpte. J. L. Borges l'hagués comparat al seu laberint en *El Aleph*: «tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían». De fet, el punt de partida és decebedor, ja que a més de la destrucció i la dispersió del material, la fatalitat ha volgut també que no ens hagi arribat un dibuix o gravat de com es presentava el conjunt a finals del segle XVIII, en el moment del trasllat de la comunitat de monjos benedictins a Vila-sacra (1798). Fins i tot, les poques descripcions conservades abans i després d'aquesta data són lacòniques i escasses en detalls. Quan Jeroni Pujades, a la seva crònica de principis del segle XVII, ens parla de l'atri o galilea en la qual es situa la portada, l'autor sembla més interessat per les sepultures encaixades a les parets i els seus epitafis que per la portada mateixa, la qual hi era «hermosamente labrada con arcos, y columnas con alabastrinos mármores tersos y muy pulidos» (Pujades 1831: 27). Més explícites en relació amb la figuració són però les anotacions de Francisco de Zamora (1798) i de M. Jaubert de Passà (1822): si el primer ens informa de l'existència de relleus dedicats a la

història de la Passió –«la puerta de la Iglesia tiene adornos góticos con columnas y tarjetones de escultura que contiene asuntos de la Pasión» (Zamora 1798: 345)–, el segon es lamenta del Crist de marbre que jau per terra a la galilea («qui gît ignominieusement à vos pieds, e qu'une main destructive a oublié d'enlever») (Passà 1833: 97-98). Realment, es tracta de ben poca cosa si volem reconstruir el programa iconogràfic del conjunt, sobretot si es pensa que en pocs anys les escultures van ser tallades, trencades a martellades i desmuntades.

És gràcies a Jaume Barrachina que coneixem millor les vicissituds que va patir el conjunt i, particularment, el procés de destrucció, venda i desamortització dut a terme en el primer terç del segle XIX. Així, es va passar de la ràbia de la venjança antifeudal dels habitants de la Selva del Mar, el Port de la Selva i Llançà, que tallarien caps, destruirien relleus historiats i tirarien elements a terra, a una més sofisticada acció tècnica, amb bastida, com es constata en un plet interposat per l'abat l'any 1833 a dos paletes del Port de la Selva que treballaven per Narcís Casademont. Aquests, en comptes d'extraure només pedres de les ruïnes com deia el contracte, s'havien dedicat sense permís durant l'any 1832 a l'espoli sistemàtic de la façana de l'església amb l'objectiu la venda dels fragments (Compte 1999; Barrachina 2006). Ambdues accions de vandalisme i d'espoli dutes a terme durant el primer terç del segle XIX explicarien tant el reaprofitament constructiu d'alguns d'aquests relleus en les cases de la Selva de Mar, com la circulació d'altres que acabarien formant part de col·leccions privades. Així, l'esplèndid cap de Sant Pere podria procedir d'una sostracció del primer període de la venjança, en el qual el cos de l'apòstol –avui a l'ajuntament del Port de la Selva– es va reaprofitar com creu de terme del monestir. Tanmateix, alguns autors defensen que aquesta acció sigui anterior (Badia-Bofarull-Carreras 1996). En tot cas, sabem que el cap va ser després adquirit pel col·leccionista Esteve Trayter de Figueres, que el va vendre als comtes de Peralada. Pel que fa al magnífic relleu de l'Aparició de Crist al mar de Tiberíades, aquest segurament procedeix del desmuntatge curós dut a terme pels obrers de Narcís Casademont l'any 1832, la família del qual l'hauria venut molts anys després al poeta empordanès Fages de Climent o a un antecessor seu (Barrachina 2006: 118-131).

L'Aparició de Crist ressuscitat als apòstols en el mar de Galilea (o llac de Tiberíades), actualment al Museu Frederic Marès, és el relleu historiat més complet, i en millor estat de conservació, que ha arribat fins a nosaltres de la destruïda portada de Sant Pere de Rodes. A més, la peça s'acompanya de dues inscripcions que no deixen cap dubte sobre la identificació del tema: una, sobre el llibre que porta Crist, PAX VOBIS (Pau a vosaltres), i l'altra, sobre la part superior: UBI D(OMI)N(V)S APAR-

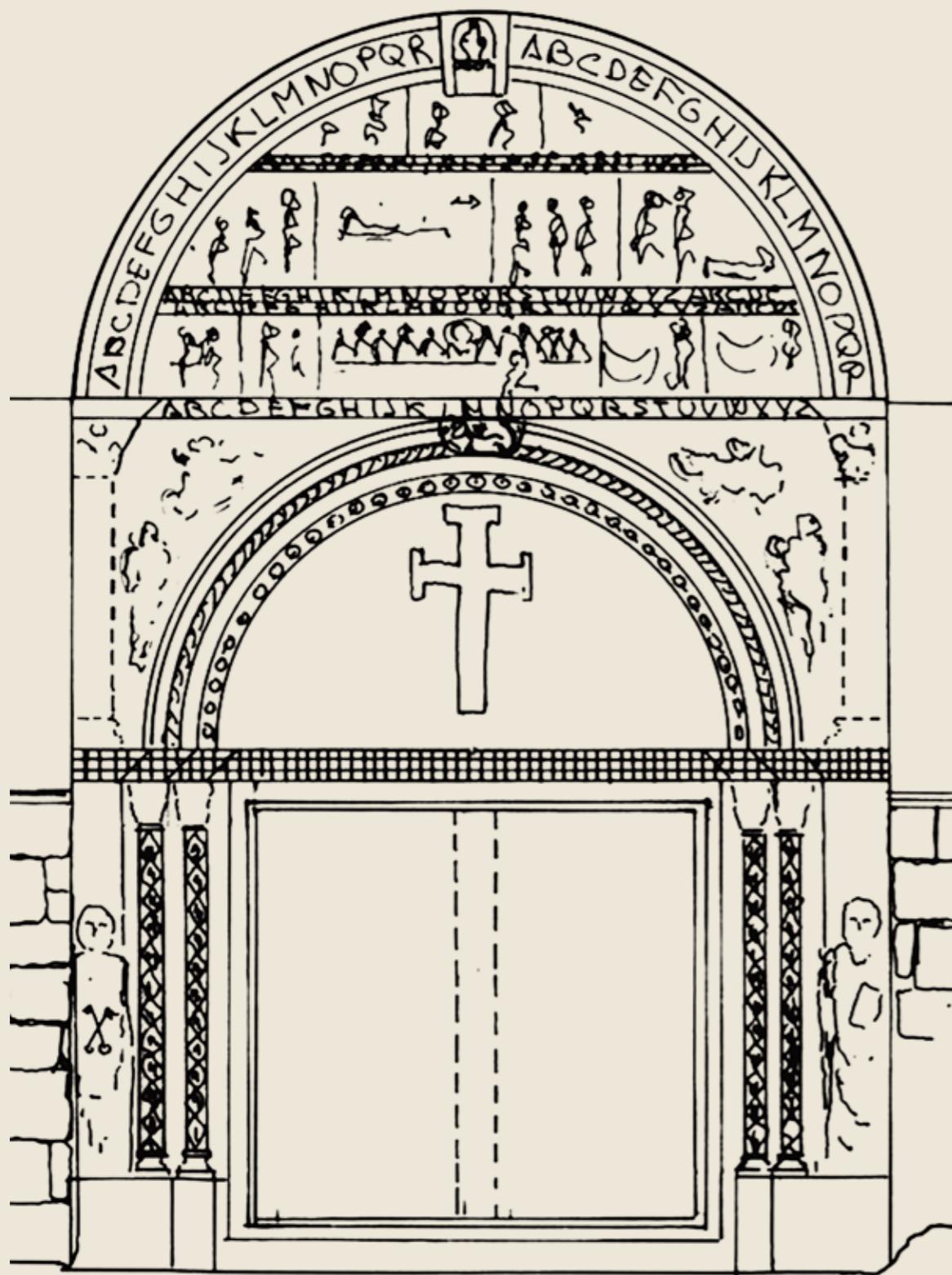


Fig. 12. Reconstrucció hipotètica de la portada occidental de l'església de Sant Pere de Rodes, atribuïda al Mestre de Cabestany, segons Jaime Barrachina (Barrachina 1998-1999).



Fig. 13. Reconstrucció hipotètica de la portada de Sant Pere de Rodes. Segons Laura Bartolomé Roviras amb Esther Elias Grifoll (2010).

VIT DISCIP(V)LIS(I)N MARI («Quan el Senyor es va aparèixer als seus deixebles al mar»). Es tracta d'una referència explícita a l'episodi de Joan, 21, 1-14, quan Jesús, després de la seva resurrecció, s'apareix a alguns apòstols a la vora del mar de Galilea i els proporciona una abundant pesca, cosa que provoca que Joan reconegui el Senyor i Pere es llenci des de la barca a l'aigua, tal com es veu al relleu.

La resta del programa iconogràfic de la façana contenia altres elements historiats de difícil reconstrucció que s'acompanyaven, de vegades, d'inscripcions. Uns els coneixem només per fotografies, d'altres els podem reconstruir a partir de diferents fragments, i d'alguns sabem de la seva existència només a través de descripcions. Tal és el cas de les escenes de la Passió esmentades per Francisco de Zamora, o el del Crist per terra que va veure M. Jaubert de Passà, que han portat els historiadors a pensar que el portal estava presidit per un Calvari. J. Barrachina (fig. 12), I. Lorés i L. Bartolomé (fig. 13) han dedicat nombroses pàgines a la reconstrucció del programa iconogràfic de la façana i la possible disposició original dels seus relleus, si bé les seves conclusions no sempre són coincidents (Barrachina 1998-1999, fig. 17; Barrachina 2008; Lorés 2002: 105-118; Bartolomé 2010, I: 240-263; Bartolomé 2013: 299-323, fig. 2).

En tot cas, queda clar, a partir de l'estudi del dispers material conservat o de les fotografies que mostren peces en parador desconegut, que a més de l'Aparició de Crist al mar de Galilea (fig. 14) hi havia d'altres escenes historiades neotestamentàries. Materialment n'han pervingut poques: una desgastada Pesca Miraculosa o Vocació de Pere i Andreu (Mt 4, 18-20) (Museu del Castell de Peralada); la Curació de l'home de la mà seca (Museu Frederic Marès); un fragmentari Lavatori dels peus –que J. Ainaud havia identificat com una *Traditio Legis* (Ainaud 2000-2001)–, en el



Fig. 14. Mestre de Cabestany, *L'Aparició de Crist al mar de Galilea*. Sant Pere de Rodes, portada occidental, ca. 1163. Barcelona, Museu Frederic Marès, MFM 654. Ó Museu Frederic Marès, foto:



Fig. 15. Mestre de Cabestany, *Fragment de la Resurrecció de Llàtzer*. Foto del fons Joan Subias Galter (IEC).

dovelles-clau d'arquivolta. Em refereixo a l'*Agnus Dei* del Museu Marès (Durliat 1952: 188), i a la *Dextera Domini* reaprofitada en el mur exterior de la rectoria de Port de la Selva (Barrachina 1998-1999: 29, fig. 15).

D'altra banda, la recerca fotogràfica va permetre a J. Barrachina fer algunes identificacions rellevants, com un fragment perdut de la Resurrecció de Llàtzer, que es pot apreciar en una foto del fons del gironí Joan Subias Galter actualment custodiada a l'Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans (fig. 15) (Barrachina 1998-1999: 26, fig. 13). Encara que aquesta figura amortallada i trencada s'ha tingut sempre com una figura ajaguda, hi ha prou indicis per pensar que, en realitat, es tractava originalment, com és habitual als repertoris dels sarcòfags paleocristians, on el Mestre del Timpà de Cabestany pren molta de la seva inspiració, de la mòmia de Llàtzer en peus que s'aixecava de la seva tomba dins una mena d'edicte, com es veu als sarcòfags de Layos (312-320) (Museu Frederic Marès) (fig. 16) i de Castiliscar (Zaragoza) (330-340) (Sotomayor 1975: 59-60, 181-182, figs. 5.2, 25.1). D'altra banda, una foto de l'Arxiu Mas (A/6885) va portar Barrachina a identificar dues escenes més a partir de les



Fig. 16. Frontal del sarcòfag de Layos (Toledo), taller de Roma, segona dècada del segle iv dC. Barcelona, Museu Frederic Marès, MFM 157.

restes de les copes que portarien els cambrers de les *Noces de Canà* i un peix i una mà pertanyent a un *Sant Sopar*. A més, gràcies a la lectura d'una inscripció repartida entre dos fragments que pertanyien a una mateixa cornisa (Museu d'Història de Catalunya i Museu del Castell de Peralada), s'ha pogut confirmar que els relleus de les Noces de Canà i el Lavatori dels peus es disposaven l'un sobre l'altre. Al primer, alludia el text de l'orla superior de la cornisa –TANTUR RARI/ CURANT P[RO] CERES FAMU[LI] («uns pocs servents s'ocupen dels senyors»)–, mentre que el Lavatori està descrit en el text de l'orla inferior: DUODENIS UT CU/NCTOS LAVIT. UNUM DE FRATU («[Crist] va rentar els dotze junts. Un dels germans...») (Barrachina 1998-1999; Barrachina 2008; Cobos-Tremoleda 2009 I: 46).

Es tractava, doncs, d'almenys dues claus figurades i set escenes, a les quals caldria afegir les que compondrien, segons Zamora, un cicle de la Passió. Per donar-les cabuda, J. Barrachina va proposar així un gran portal amb triple registre, que estaria format per una original estructura de 8 x 6,25 m. basada en la superposició en altura de dos arcs i dos timpans (fig. 17). A la part interior, just a l'ingrés del temple, s'alçava una porta amb arcs en degradació sobre columnes presidit per un gran timpà. El conjunt estava a més enquadrat a la part exterior per una mena de marc monumental compost per una superposició de pilastra i columna que sustentava una gran arquivolta superior que aixoplugava un segon gran timpà. Aquesta particular disposició en vertical de pilastra, columna i arc evocaria, en certa manera, l'original estructura arquitectònica de l'església del segle XI, en la qual la cara interna dels pilars de la nau central està formada per la superposició de pòdium, columna i arc former.

El primer timpà estaria presidit per un Calvari i possiblement acompanyat, a banda i banda, d'escenes relatives a la Passió. El seu parallel més evident, pel seu rerefons benedictí, lligams artístics i proximitat geogràfica i cronològica, estaria en el portal sud de l'església abacial de Saint-Gilles-du-Gard (1160-1170), decorat per una monumental escena de Crucifixió, tal i com ha assenyalat Laura Bartolomé. L'autora ha proposat també la possibilitat de que, com a Saint-Gilles, aquesta Crucifixió estigués sobre un fris de relleus narratius, però la quantitat d'escenes d'aquest tipus conservades o documentades a Rodes, la seva temàtica i les diferents alçades de les peces, apunten més bé, com veurem, a una ubicació de les mateixes en diferents registres al timpà superior. Ara bé, tal i com anotava l'arquitecte Elias Rogent l'any 1886, la gran distància entre els dos brancals de la porta fa pensar a l'existència d'un *trumeau* o mainell divisorí (Bartolomé 2010, I: 249-250). Joan Subias no va dubtar en identificar-lo amb el fragment de fust profusament decorat amb figures d'animals (lleó, drac) sobre un entramat de tiges vegetals i fu-

lles que actualment es conserva al Museu de l'Empordà (Inv. mE 429) (Subias Galter 1948: 95, 113, 166). S'ha de reconèixer que aquest element arquitectònic de sustentació és habitual en les portes romàniques amb timpans de gran dimensió del romànic meridional, com a Saint-Pierre de Moissac (Quercy), i que un mainell precisament es troba, en forma de pilastra acanalada, a la porta central de la façana occidental de Saint-Gilles-du-Gard.

Cal recordar que la suposada Crucifixió (o cicle de la Passió) era, per la seva centralitat i proximitat visual, la que més cridava l'atenció de l'espectador, per això és l'única que comenta Francisco de Zamora a finals del segle XVIII. Molt probablement també va ser una de les primeres a patir la ràbia de la venjança antifeudal, un cop que l'edifici va ser abandonat per la comunitat. D'aquí la lamentació de M. Jaubert de Passà quan l'any 1822 va veure el Crist caigut per terra. La Creu era un dels símbols més importants del poder i de la fama de l'abadia des de l'Edat Mitjana, ja que des de mitjans del segle XIV, a partir d'una falsa butlla atribuïda al papa Urbà II, es va establir que quan la festa de la Invenció de la Santa Creu –3 de maig– queia en divendres, la reixa que donava accés a la galilea de l'església s'obria durant una setmana perquè els pelegrins que visitaven el monestir de Sant Pere de Rodes aquell dia o durant la vuitena, poguessin obtenir indulgència plenària (Mas Martí i Recasens 2009a: 57-58). Tanmateix, és molt probable que la importància del culte a la Creu estigués molt arrelat des d'antavi a l'abadia dins les celebracions litúrgiques de la comunitat benedictina. A més, molt a prop del monestir, hi ha el poble de Santa Creu de Rodes, amb una església romànica dedicada a la Santa Creu (i a Santa Elena). Aquest temple apareix confirmat com a domini de l'abadia des de final del segle X, però no és fins a l'abat Ramon Juicard (1096-1118) que el comte d'Empúries li reconeix jurisdicció plena sobre l'església (1097) (Subias Galter 1948: 38-39), amb la conseqüent consagració uns anys més tard d'un nou temple (1113).

D'altra banda, hi ha encara un element significatiu que permet valorar la importància simbòlica i litúrgica de la més que probable representació de la Crucifixió en aquest timpà sobre l'ingrés. Em refereixo a la dovella en la qual figura l'Anyell de Déu dins una mandorla que conté la inscripció «AGNUS DEI». La seva possible ubicació en el zenit de l'arquivolta del timpà inferior subratlla l'original contingut pasqual i triomfal del conjunt. Cal recordar que a la Catalunya del segle XII era molt habitual la producció de creus en fusta amb la figuració del Crucificat en la part de davant i la representació pictòrica de l'Agnus Dei al darrere, car aquest era la imatge per antonomàsia de la victòria de Crist sobre la mort (Ap. 4, 6). La *Majestat Batlló*, la *Majestat d'Organyà*, i la *Creu de Baguerque* (que ha perdut el Crist original), en són un bon exemple, i és

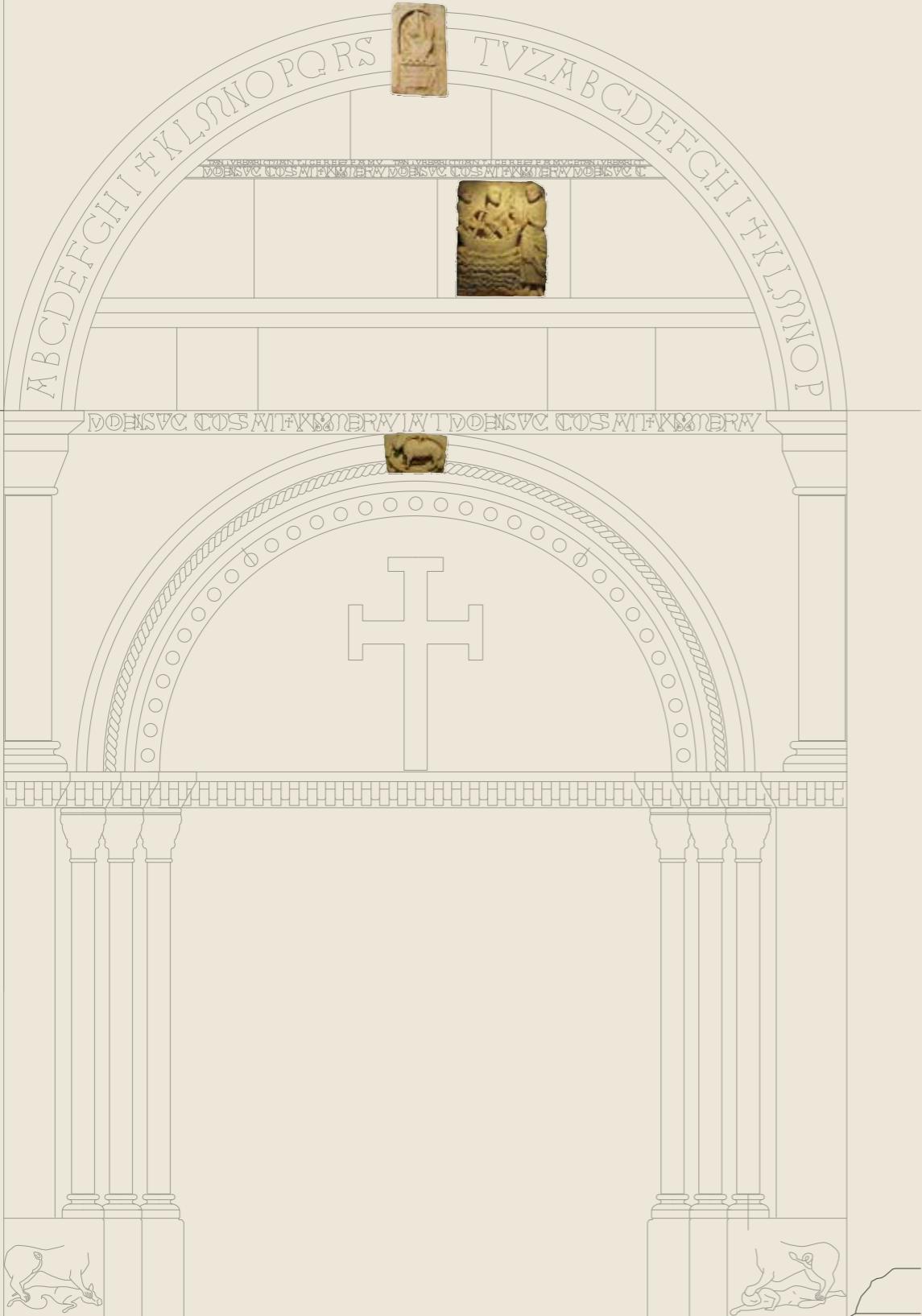


Fig. 17. Proposta actualitzada de la portada occidental de Sant Pere de Rodes
a partir de la reconstrucció de Jaume Barrachina.

Proposta actualitzada de la portada occidental de Sant Pere de Rodes a partir de la reconstrucció de Jaume Barrachina

Nivell superior Arquivolta superior

- Dextera Domini.*
Port de la Selva (reaprofitada a la part superior de la façana de la rectoria).

Timpà superior

Registre mitjà

- Aparició de Jesús als seus deixebles en el mar.*
Museu Frederic Marès, Barcelona, (inv. 654).

Entre registre mitjà e inferior

dues cornises epigràfiques situades entre Noces de Canà (escena perduda) i Lavatori dels peus (fragment)

- Fragment d'imposta amb epigrafia.*
Museu d'Història de Catalunya.
Col·lecció de Sant Pere de Rodes, Barcelona (inv. 191).

- Fragment d'imposta amb epigrafia.*
Museu del Castell de Peralada (inv. 7).

Registre inferior (d'esquerra a dreta)

- Fragment del Miracle del guariment de l'home de la mà seca.*
Museu Frederic Marès, Barcelona (inv. 1226).

- Fragment de cos humà.*
Artur Ramon Art, Barcelona (inv. 050030466).

- Fragment del lavatori dels peus.*
Museu d'Art de Girona, Girona (inv. 131.787).

- Pesca miraculosa, o Vocació de Sant Pere i Sant Andreu.*
Museu del Castell de Peralada.

Nivell mitjà Zona timpà inferior

Esquerra

- Capitell amb ornamentació vegetal i figura masculina.*

Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, Estats Units.

Centre (sobre arquivolta timpà inferior)

- Agnus Dei.*
Museu Frederic Marès, Barcelona (inv. 653).

Dreta

- Capitell amb lleons en lluita.*
Museu del Castell de Peralada.
Col·lecció Barrachina.

Nivell inferior Zona ingrés

Esquerra

- Cap de Sant Pere.*
Museu del Castell de Peralada (inv. 6567).

- Cos de Sant Pere.*
Ajuntament del Port de la Selva.

Marc de la porta, part esquerra

- Fragment de relleu ornamental d'una portada.*
Museu del Castell de Peralada
Col·lecció Barrachina (inv. 15743).

Part central, mainell

- Fust de columna amb relleus.*
Museu de l'Empordà, Figueres (inv. mE429).

Sobre el mainell

- Capitell amb caps de lleons.*
Museu del Castell de Peralada.

Marc de la porta, part dreta

- Fragment de marc de la porta, in situ.*

Dreta

- Capitell corinti amb caps humans.*
Museu del Castell de Peralada.

molt probable que tant a Organyà com a Baguerge les creus fossin utilitzades durant els rituals duts a terme durant la Pasqua (Castiñeiras 2013). De fet, aquesta doble iconografia era molt comú en tot tipus de creus processamentals (en fusta o en metall) de l'època romànica i cal imaginar l'existència d'un objecte semblant en una comunitat benedictina com Sant Pere de Rodes. En tot cas, és obvi en la selecció de temes el caràcter pasqual de l'associació Creu-Anyell de Déu a la façana i la seva relació directa amb l'ús litúrgic de la galilea del monestir.

Pel que fa al timpà superior, aquest estava situat ben amunt respecte de l'espectador, en un tercer nivell, i per tant, d'ell provenen la majoria de les peces historiades conservades. J. Barrachina va proposar que estava format per diferents registres –possiblement tres–, de diferent alçada i dividits per cornises epigràfiques. Prova fefaent d'aquesta distribució és la ja esmentada cornisa epigràfica en dos fragments que indica la collocació a d'alt de les escenes de les Noces de Canà, i a baix del Lavatori dels peus. D'altra banda, l'únic relleu sencer és el de l'*Aparició de Crist en el mar de Galilea*, que amb els seus 81 cm ens donaria l'alçada del registre central. Com que de les altres peces ens han arribat fragments, és difícil extreure conclusions de la seva ubicació original. Sembla però que el *Relleu de la Pesca Miraculosa* (25 cm) se situaria en el registre inferior, de la mateixa manera que el del Lavatori dels Peus (44 cm).

Per últim, el zenit de l'arquivolta estava ocupat per la *Dextera Domini* conservada a Port de la Selva tenint en compte el que diu J. Pujades al segle XVII: «Solían antiguamente usar estas señales particularmente en las casas de los Benitos, y así lo hallamos en el remate de la Puerta mayor del templo que sale a la Galilea ó soportal de S. Pedro de Rodas» (Pujades 1829: 203). La mà beneïnt està emmarcada dins un arc i s'acompanya de dos epígrafs. A la part superior, sobre la curvatura de l'arc: «VOS· D[OM]INI· DEXTRA· BENEDIC [...]» (La dreta del Senyor us beneeix). A la part inferior, dins una cartella: «ISTA DEI DOM (US) EST/ TALI SUCCURRERE ES(T)/ Q(U)I VITAM QUERIS/ CUR HIC INTRARE VERE[RIS]» (Aquesta és la casa de Déu/Cal atansar-s'hi/Tú, que busques la vida/Per què tems entrar-hi?) (Cobos-Tremoleda 2009, I: 154).

Altres narratives i evocacions. La portada com mirall i miratge.

Malauradament no es pot anar més enllà en la reconstrucció de la portada. També és difícil ubicar correctament els magnífics capitells figurats i vegetals que ens han arribat del conjunt, que es concentren principalment al Museu de Peralada –alguns d'ells procedents de la col-

lecció Barrachina–, amb un exemple erràtic al Worcester Art Museum a Massachusetts (Estats Units). Quasi impossible és alhora esbrinar la procedència dels caps tallats que poblen els diferents museus i col·leccions particulars, ja que els relleus conservats són pocs i encara que hem volgut fer algunes temptatius els resultats han estat decebedors. Tanmateix, tot això no impedeix que es pugui fer una sèrie de reflexions sobre el programa del conjunt i algunes de les seves claus de lectura i interpretació.

En primer lloc, sorprèn la repetició d'escenes de navegació evangèliques lligades a la figura de sant Pere, cosa que obviament troba fàcil explicació a la pròpia titulació del monestir a aquest apòstol. De fet, una tercera figuració del primat de l'Església, en alt relleu i de mesura gairebé natural, se situava probablement al lateral esquerre de l'ingrés, a l'alçada de l'espectador, sobre un pilar. Aquesta disposició es dedueix del format prismàtic del cos de sant Pere, una mena de placa amb relleu, que actualment es conserva a l'Ajuntament del Port de la Selva. Segons Barrachina, es tracta d'una antiga herma romana recisellada pel Mestre del Timpà de Cabestany, sobretot a la part frontal, on li afegeix a la figura una canya o bàcul i les característiques claus de sant Pere (fig. 18) (Barrachina 2008: 349).

El bloc es remataria amb un superb cap, de factura romànica, que el mateix escultor hauria produït i agregat a l'estàtua reaprofitada i re-esculpida. És poc probable que la figura hagués estat collocada en el mainell central, com era habitual en altres esglésies de peregrinació –Saint-Lazare d'Autun, Santiago de Compostella–, on una representació del sant titular rebria als seus fidels als peus del temple. El format tipus placa del relleu desaconsellen aquesta ubicació, sobretot si es pensa que el més probable és que el mainell fos la columna amb ornamentació vegetal i animal conservada al Museu de l'Empordà. El més plausible seria, doncs, una disposició de sant Pere a la pilastra de l'esquerra del portal que hauria fet pendant amb un altra està-



Fig. 18. Mestre de Cabestany, Cos de la estàtua de sant Pere. Herma romà recisellat cap al 1163. Ajuntament del Port de la Selva (Alt Empordà). Foto: Jordi Camps

tua perduda de sant Pau, al costat dret. Aquesta ubicació simbòlica dels dos apòstols com a «pilars de l'Església» flanquejant l'ingrés evocaria la coneguda disposició de Pere i Pau a la portalada de Santa Maria de Ripoll (1134-1151).

En segon lloc, tot i que no hi ha dubte de la reiterada presència de Pere a la portada, és cert, tal com va assenyalar Barrachina, que aquesta es presentava en el context de la narració de la vida pública de Crist, de la seva Passió i les seves aparicions després de la Resurrecció (Barrachina 2008: 346). Com he apuntat recentment, crec que aquesta selecció d'escenes neotestamentàries buscava posar en evidència una sèrie de continguts que no podien passar desapercebuts per al públic culte del moment: els monjos benedictins i els magnats locals, comtes d'Empúries i vescomtes de Peralada. De fet, els episodis més originals de la façana –per no ser habituals com a temàtica de l'escultura monumental de les portes romàniques– són les Noces de Canà (Jn. 2, 1-12), la Vocació de Pere i l'Aparició de Crist al mar de Tiberíades. Tots ells presenten la particularitat d'haver succeït a la regió de Galilea, terra on Crist va fer els seus primers miracles, va aplegar els apòstols i se'ls va apareixir després de la seva resurrecció (Castiñeiras 2022).

La fusió d'aquests dos continguts –primacia i titularitat de sant Pere i evocació simbòlica de la Galilea terrena i celestial a la galilea de Rodes– constitueixen dos claus per comprendre millor la significació del conjunt. El mestre no és aliè a aquestes intencions i el seu art, en tècnica, forma i temàtica responen amb eficàcia a aquest objectiu. Cal recordar que les escenes apostòlic-marítimes de l'Evangeli –Vocació dels Apòstols, Tempesta i Aparició– s'havien interpretat des de l'època paleocristiana com una metàfora de la missió de l'Església i el paper preeminent de Pere en ella (Cascianelli 2019). No per casualitat, molts anys més tard, el passatge de la tempesta (Mt. 14, 22-33) va servir per decorar l'entrada principal de l'antiga basílica de Sant Pere de Roma al mosaic conegut com a Navicella, realitzat a partir de cartrons dissenyats per Giotto cap a 1310 (Llompart 1976; Andaloro 2009).

En tot cas, amb la tria de la *Vocació de Pere i l'Aparició de Crist al mar de Tiberíades*, Rodes s'adheria a una llarga tradició, reactivada especialment des de finals del segle XI, en la qual la representació de la pesca miraculosa –en els seus diversos episodis– es va fer molt popular en els contextos monumentals de les abadies romàniques benedictines (Trinité de Vendôme, Lewes, Wenlock) (Toubert 1983; McNeill 2015). El seu èxit radicava aleshores en el fet que aquests episodis encarnaven com pocs els ideals de la reforma gregoriana per a aquestes abadies, en emfatitzar la idea de comunitat dels apòstols, els principis de la *vita apostòlica*

(Forsyth 1986), la primacia de Pere i la missió de l'Església. Aquesta idea de continuïtat i mirall entre el col·legi apostòlic i la comunitat monàstica es fa explícita en altres relleus per part del Mestre del Timpà de Cabestany. Així aquest no va pas dubtar a esculpir el magnífic cap de sant Pere, que era visible al espectador, amb tonsura monàstica (fig. 19), i a fer el mateix en altres estàtues del conjunt, com es veu al petit cap de relleu conservat al Museu d'Art de Girona (núm. 132427), probablement pertanyent a un apòstol. Amb aquest anacronisme es cercava construir un pont entre el passat neotestamentari i el present, en presentar als apòstols com els models ideals de l'ordre benedictina dins els ideals de la reforma gregoriana.

Tanmateix més enllà de la titulació, l'ideal de vida apostòlica i l'allusió a la «Nau o barca de l'Església», l'emfasi en el protagonisme de Pere es veu també al relleu del *Lavatori de Peus*, on Crist s'inclina davant de sant Pere. Tot aquest conjunt d'escenes «petrines» tractaven de fer explícit

l'estatus especial que l'abadia gaudia des de l'any 979. Em refereixo a la butlla concedida a l'abat Hildesind pel papa Benet VII, per la qual aquest confirmava la protecció papal al monestir i totes les seves propietats, així com el privilegi que tenien tots els devots que visitessin el monestir –i que no poguessin arribar a Roma–, de gaudir de les mateixes indulgències que si haguessin anat fins a la Ciutat Eterna (Mas Martí 2009: 29-30). D'aquesta manera,

seguint un costum molt benedictí, Sant Pere de Rodes reclamava a través de l'estètica i de la narrativa de la seva nova façana monumental el prestigi del seu passat, l'adhesió a Roma i la seva privilegiada condició de «subseu» del pelegrinatge «ad limina apostolorum».

Per això, aquest document de l'any 979 –i no pas la butlla falsificada d'Urbà II al segle XIV–, era aleshores un dels punts cabdals de referència del prestigi de l'abadia i un dels esperons de les narratives «petrines» de la façana. Es possible també que el monestir tingués des d'antuvi relíquies relacionades amb sant Pere. En un llistat del segle XV, copiat per Jaume Villanueva a l'abadia, s'esmentaven, entre d'altres, el cap i el braç dret de sant Pere, la cadena amb què sant Pere apòstol va ser lligat



Fig. 19. Mestre de Cabestany, Cap de sant Pere, amb el detall de la tonsura monàstica, ca. 1163. Museu del Castell de Peralada.
Foto: Jordi Camps.

per Herodes a Jerusalem, així com el seu ganivet de pescador (Mas Martí 2009: 86-87). Encara que ignorem quan el monestir es va fer amb aquestes relíquies petrines, la majoria dels autors han optat per proposar una data tardana en relació amb la invenció de la llegenda fundacional, en què s'explica que el papa Bonifaci IV va ordenar –a iniciis del segle VII– a tres clergues traslladar en una barca de Roma a la Gàllia una sèrie de relíquies, que, per intervenció divina, van acabar a les costes de Rodes. Es tracta d'un relat basat en les llegendes jacobeas de la *translatio*, elaborades a Compostella des del segle X al XII, per la qual cosa tant Sonia Mas Martí com Clara Poch aposten per una redacció tardana, entre els segles XII i XV, en què l'interès per incrementar el pelegrinatge al monestir –que va portar a la invenció de la butlla de l'Any Sant al segle XIV– hauria igualment propiciat la «creació» de noves relíquies (Mas Martí 2009: 55-56; Poch 2014: 337-344).

No obstant això, resulta difícil imaginar, al meu entendre, que atesa la titulació del monestir, l'existència d'un privilegi de Benet VII i el protagonisme de Pere al portal del Mestre de Cabestany, l'abadia no posseís des d'època alt medieval alguna relíquia «petrina» que justifiqués el pelegrinatge al lloc i el seu prestigi. Això podria explicar l'exagerada figuració de la mà alçada de Pere al relleu de l'Aparició per part del Mestre de Cabestany, un recurs habitual a la iconografia medieval per alludir a l'existència al lloc del braç-reliquiari del sant representat; en aquest cas, bé podria haver estat el «braç» del dit apòstol que s'esmenta a l'inventari del segle XV.

D'altra banda, tot i que s'hi ha volgut veure una inspiració en la il·lustració bíblica catalana, tant per a les escenes de navegació (Bíblia de Ripoll, ca. 1027-138) com per a l'episodi de les Noces de Canà (Evangelíari de Cuixà, ca. 1120) (Barrachina 1998-1999: 25-26; Castiñeiras-Lorés 2008: 254-255, figs. 25-26), és plausible que el Mestre de Cabestany –o el seu comitent– hagi tingut accés a altres repertoris o s'hagi mogut per altres motivacions. El fet de que la tria d'algunes escenes remeti directament a la regió de Galilea obre un nou camp de recerca per la comprensió de la portada com una veritable topografia sagrada evocadora dels *loca sancta*, atès que el conjunt es localitzava en un espai litúrgic i funerari anomenat «galilea». Des del període paleocristià els relats periegètics de pelegrinatge a Palestina mencionaven llocs de la vida de Crist a les costes del Llac de Tiberíades relacionats amb la futura missió de Pere, com ara el de la Vocació de l'apòstol o el cèlebre santuari de l'Aparició de Crist Ressuscitat o del Primat de Pere a la localitat de Tabgha. Al seu retorn, els pelegrins portaven objectes de record i *ev̄l̄oyía*, els quals es decoraven amb les escenes de la Pesca Miraculosa, la Vocació de Pere i l'Aparició al Mar de Galilea.

Amb la conquesta croada i la creació del Regne Llatí de Jerusalem es va establir el Principat de Galilea, amb capital a Tiberíades, i la regió va ser molt visitada pels pelegrins a Terra Santa, com ara Saewulf (1102), Joan de Würzburg (1160-1170), i Teodoric (1169-1172). Durant aquest període la imatge de la Pesca Miraculosa es va convertir en un signe emblemàtic de la cancelleria del príncep de Galilea i del bisbe de Tiberíades, i així apareix en els segells de plom a les butalles del príncep Guillaume I de Bures (1120-1153), o del prelat Giraldus (1174-1178) (De Sandoli 1974: 292-296, núm. 396 i 399, figs. 125-126). Fins i tot el tema de la Pesca Miraculosa va arribar a adquirir a Galilea un format monumental, com es veu en un capitell del primitiu baldaquí l'església-catedral de l'Anunciació de Natzaret (ca. 1170) dedicat a la vida de sant Pere, on s'inclou una Aparició de Crist al mar de Tiberíades (Jn 21, 1-17) (Folda 1986: 31-51). A més, una estàtua-columna de l'apòstol també apareixia a la façana oest de l'edifici portant amb les seves mans les claus i un model de l'església. Com a Rodes, aquest protagonisme cercava subratllar el lligam entre sant Pere i el prestigi de l'edifici. A Natzaret la tradició atribuïa a l'apòstol la fundació de la primera *ecclesia*, que els croats van convertir en seu metropolitana de Galilea (Fishhof 2015).

En tot cas, l'experiència dels Llocs Sants i la seva evocació litúrgica formarien part també de les motivacions del programa iconogràfic de la portada. Els comtes d'Empúries –al territori dels quals es troba el monestir–, no van ser aliens a la crida de la creu i dos dels seus membres més destacats, Hug II (1035-1116) i Hug IV (1170-1230), van estar a Terra Santa. El primer, temorós de les penes de l'Infern i desitjant obtenir la felicitat del Paradís, va anunciar el 1101 la seva voluntat de visitar el Sant Sepulcre. El segon, cèlebre pel seu esperit de croat, va participar activament a la Tercera Croada (1187-1191), va visitar Acre el 1219, i aquell mateix any va obtenir de la ciutat de Marsella el privilegi de noliejar cada any un vaixell amb pelegrins a Llevant (Gudiol i Cunill 1927: 101; Jacoby 2007: 63).

Cal no oblidar que l'espai litúrgic-funerari que antecedeix a la portada occidental, conegut com a galilea, és anterior a la intervenció del Mestre de Cabestany i va ser concebut, en origen, com a lloc d'enterrament privilegiat. La seva construcció coincideix amb la realització de la segona façana del monestir, és a dir, entre 1100 i 1120 (Lorés 2002: 94-97), i per tant, hagués pogut acollir, encara que no sabem el lloc del seu enterrament, la tomba del comte-pelegrí Hug II († 1116), conegut per les seves donacions al monestir de Rodes. Jeroni Pujades i Francisco Zamora ens informen de l'existència en aquest espai de diversos enterraments comtals que no han arribat fins a nosaltres, amb l'excepció del fragment d'un epitafi amb l'escut de la casa d'Empúries, que, es va identificar com

pertanyent a Ponç III († 1200), el pare del comte-croat Hug IV (Barrachina 1998-1999: 27).

La notícia de Fr. Joseph Dromedari (1676), de què l'any 1163 el papa Alexandre III concedia al vescomte de Peralada el patronatge d'aquesta església i monestir per haver-la «restaurat i tornat a la seva antiga esplendor», va portar Jaume Barrachina a proposar una data per a la portada monumental del Mestre del Cabestany entre els anys 1160 i 1163 (Barrachina 1998-1999: 20-23). En tot cas, sembla plausible que durant tot el segle XII els comtes d'Empúries no només es van enterrar allà sinó que van continuar –malgrat les disputes i els enfrontaments– protegint l'abadia, en especial durant el període de l'abat Berenguer (1150-1191), sota el qual es va aixecar la nova portada monumental. De fet, aquest percep dels comtes d'Empúries una barca per exercir la pesca a l'estany de Castelló (Alt Empordà) així com el compromís de respectar els drets de la gran Casa monàstica (Subias Galter 1948: 39). Aquesta continuïtat d'ús explicaria, en part, la tirada cap a Terra Santa que es pot deduir de la selecció temàtica dels relleus de la façana, amb imatges evocatives dels llocs sants de Galilea i de Jerusalem que literalment «miraven» a les tombes comtals. No es pot descartar que a la tornada de les seves peregrinacions jerosolimitanes els comtes d'Empúries o el seu entorn haguessin portat souvenirs o *eulogia*, o que algunes de les relíquies que coneixem per inventaris tardans del monestir, com «la pedra blanca que Nostre Senyor va utilitzar per pujar a la burra i la terra vermella del lloc on era quan va pronunciar ‘Pax Vobis’» (Marmartí Recasens 2009a: 87; Poch 2014: 339), haguessin estat records d'aquest viatges.

La curiosa menció a la relíquia del «Pax Vobis», una expressió que es troava també incisa sobre el llibre de Crist al relleu de l'*Aparició en el mar de Tiberíades*, connecta amb la ressonàncies litúrgiques de la portada. Es tracta d'una fórmula de salutació-benedicció que l'evangelista Joan (20, 19 i 21) posa en boca de Crist en les seves aparicions als apòstols després de la seva resurrecció. L'expressió es recull també en el drama litúrgic *Peregrinus*, que aleshores es duia a terme el dilluns de Pasqua en moltes catedrals i abadies, tal i com es constata en la compilació de drames de Fleury (Orléans, Bibliothèque Municipale MS. 201, finals del s. XII). La fórmula es troba també en altres relleus contemporanis de l'obra del Mestre de Cabestany, sobretot a Itàlia, com es veu a la llinda del portal central de la façana occidental de l'antiga església monàstica de San Bartolomeo in Pantano (Pistoia) atribuïda a l'escultor Gruamonte (1159-1167), on acompaña l'escena del Dubte de Tomàs (Glass 1997: 20-22).

Cal recordar que l'espai on s'insereix la portada a l'entorn de 1163 funcionava aleshores com un lloc litúrgic-funerari. De fet, l'agregació a inicis

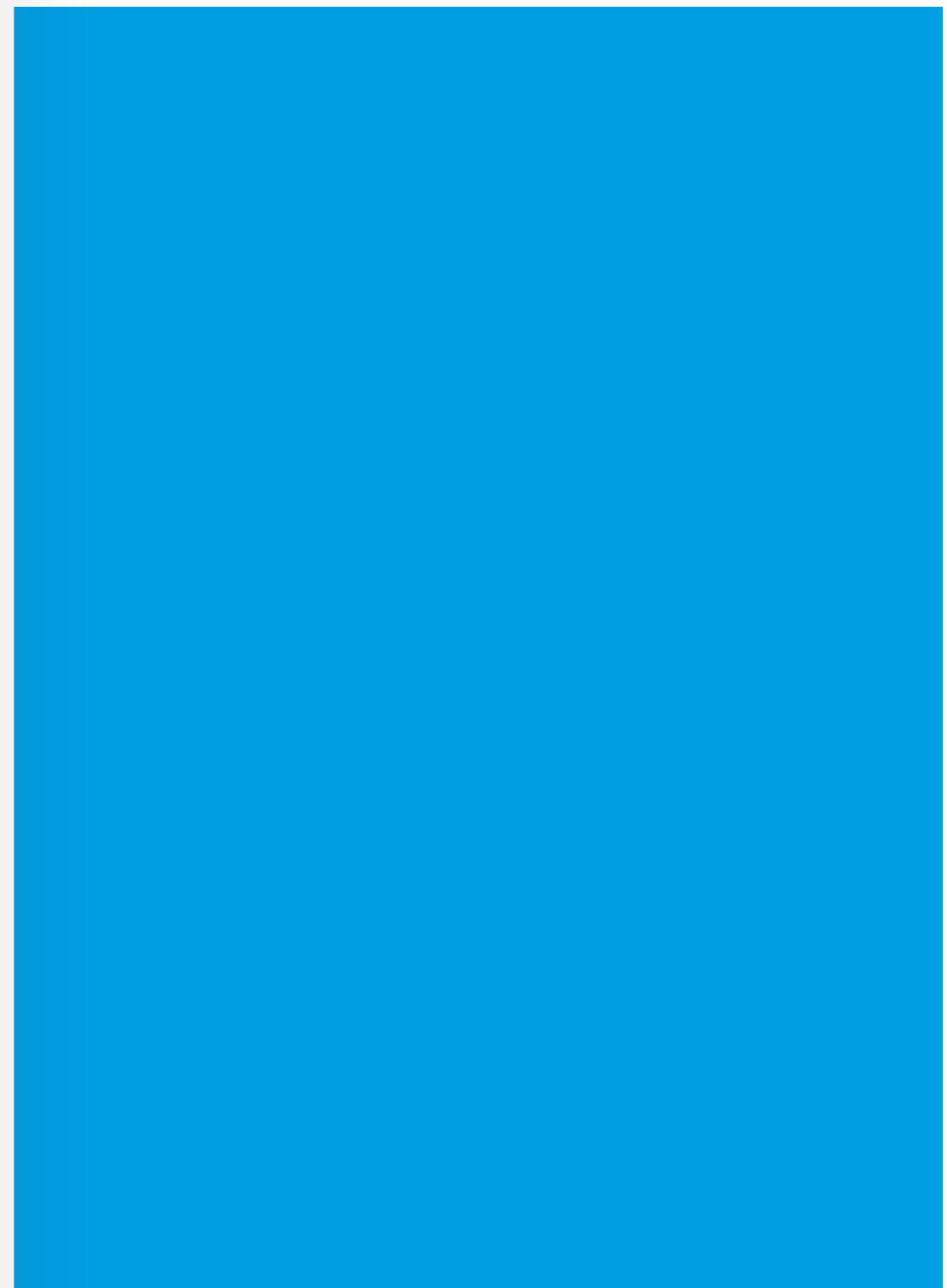


Fig. 20. Plànol del monestir de Sant Pere de Rodes amb la indicació de l'itinerari que comunicava el recinte claustral amb la galilea.

del segle XII d'una galilea a l'església segurament va ser una resposta a les noves necessitats litúrgiques de la comunitat benedictina en relació amb la introducció progressiva d'usos derivats de Cluny als monestirs catalans (Español 1996). El període de reforma que va tenir lloc a l'últim terç del segle XI, sota la tutela dels llegats papals Amat d'Oloron i Frotaire, abat de Saint-Pons de Thomières (1061-1099), va ser un moment propici per la introducció d'aquests costums, ja que l'abadia empordanesa va passar llavors a estar afiliada temporalment a la de Thomières (Mundó 1963: 567; Marquès 2015: 602). Amb l'elevació d'una galilea, els monjos podien celebrar, seguint els ritus cluniacencs, la processó estacional de la Pasqua i del diumenge, ja que en aquest espai o *statio* es commemorava la trobada entre Crist resuscitat i els apòstols a la regió de Galilea (Senra 1997: 124; Krüger 2005). Tal com narra el cluniacenc *Liber tramitis* (1027-1048), els monjos, sortint del recinte claustral podien arribar a la galilea, i un cop allí, disposats com si estiguessin al cor, cantaven l'antífona *Crucifixum in carne*, per després entrar a l'església entonant la triomfant antífona *Christus resurgens* (Krüger 2005: 195). De fet, a Sant Pere de Rodes, existeix un recorregut semblant, parallel al mur sud de l'església, que connectava el recinte monàstic amb la galilea (fig. 20). Sortint per la porta situada a paret oest del braç meridional del transsepte –al nivell del claustre baix–, unes escales portaven, al nivell del claustre alt, a una mena de passadís que permetia accedir a un espai funerari final. Aquesta estructura té una porta perforada al mur sud que connecta amb al galilea, però atès el desnivell amb el seu sòl, tindria una escala de fusta per a poder baixar (Lorés 2002: 95-96).

La tria de temes a la façana de Sant Pere de Rodes va ser, doncs, no només realitzada per subratllar el prestigi de l'abadia i la seva dedicació a sant Pere, sinó també per respondre a l'ús litúrgic i funerari de l'espai de la galilea. Així, la perduda Crucifixió i l'Aparició de Crist, collocats estratègicament al timpà inferior i superior, reactivarien la seva significació al so de les antífonas pasquals i dominicals. D'aquesta manera, l'espectador, com en un efecte de bilocació, podia passar de la galilea litúrgica de Rodes a la Galilea geogràfica dels Llocs Sants, del món terrenal del fred cementiri a la promesa celeste del Paradís. Per aconseguir-ho, el seu artífex material, el Mestre de Cabestany, va haver-hi de desplegar tota la destresa de la seva art i mostrar, com veurem, un bagatge sense parangó.

Un esguard cap a l'Antiguitat.

Imitació, ficció i viatge en el Mestre de Cabestany

La portada de Sant Pere de Rodes, amb els seus brillants relleus de marbre, poblats de figures amb formes anguloses i obliquies, ulls globulars

i ametllats –amb forats a les cantonades–, i vestimentes marcades per plecs profunds com a coltellades, constitueix una obra mestra de l'anomenat Mestre de Cabestany o Mestre del Timpà de Cabestany. Sota aquest nom la historiografia va batejar un escultor viatger que va treballar en monuments molt diversos des de Toscana a Navarra. Encara que polèmica, com es desprèn de l'article de Jordi Camps en aquest catàleg, no sembla que hi hagi millor hipòtesi per agrupar l'heterogeni conjunt de peces a ell atribuïdes i disseminades per tot l'arc de la Mediterrània Occidental, que la de l'existència d'un taller itinerant. Evidentment, aquest va treballar amb diferents qualitats de pedra segons els llocs on arribava, però el seu material preferit era el marbre. La seva manera de cisellar-lo estava condicionada per una visió original i trencadora, molt deutora del coneixement directe de l'art dels sarcòfags de l'antiguitat tardana i paleocristiana, que ell era capaç de transformar en una estètica calidoscòpica absolutament romànica. El tall cúbic dels caps, el clarobscur dels plecs arremolinats, la combinació de diferents punts de vista i una certa tendència al caos fan que a nostres ulls aquest artista anònim es presenti com un veritable «Picasso del segle XII» (Castiñeiras 2008), amb una gran capacitat de transformació i evolució en el seu recorregut vital.

Aquesta força viva, quasi animal que transmeten alguns dels seus relleus, s'ha qualificat a vegades dins la categoria de la *deformis formositas* (bellesa deformada) o *formosa deformitas* (bella deformitat), amb la qual sant Bernat de Claravall (1091-1153) denunciava les excentricitats de l'estètica romànica del seu temps. Tanmateix, en l'estudi del mestre, la historiografia ha apostat sempre preferentment per una visió molt formalista de la seva personalitat, en la qual sembla més important trobar les fonts de la seva inspiració que no pas entendre els objectius i les raons que l'han empès a seleccionar i re-elaborar un repertori d'imatges derivat de l'antiguitat romana i paleocristiana.

Sota aquesta perspectiva, la seva itinerància s'hauria d'entendre més aviat com un procés de maduresa, en el qual la recerca de les formes comportava també una reflexió sobre l'estatus i la funció de l'obra d'art. Aquesta actitud moderna, pròpia d'un artista docte, s'entreveu en el seu ús conscient de l'art dels *antiqui*, que fa servir per treure'n una lliçó i crear una nova obra d'art moderna, però moltes vegades enganyosa. La portada de Sant Pere de Rodes n'és un bon exemple, ja que hi va demostrar la seva capacitat per reutilitzar, imitar i produir pastixos a partir de l'art romà i paleocristià en dos importants relleus. Així, no dubta a reaprofitar un fragment d'un sarcòfag de marbre pentèlic del segle III (Claveria 1997-1998) per donar-li la volta i esculpir en el seu revers la famosa escena de l'Aparició de Crist al mar de Tiberíades, la qual és

tot un exercici d'imitació d'una escena romana de navegació, digna de decorar un sarcòfag paleocristià. Més agosarat és encara quan reutilitza i re-esculpeix una herma romana per crear el cos de l'apòstol sant Pere amb un cap romànic nou per a l'oportunitat.

És molt probable que gràcies a aquesta mostra de destresa a Sant Pere de Rodes, el Mestre de Cabestany hagi estat cridat a l'abadia benedictina de Saint-Hilaire-d'Aude (Hérault), prop de Carcassona, on en el decenni de 1170 produeix la seva obra més sofisticada i extravagant: l'altar-reliquiari amb el martiri de sant Sadurní. L'objecte té l'aspecte d'un sarcòfag paleocristià de marbre blanc, amb un cicle de figures *all'antica* que cobreix tres dels seus costats. Per aconseguir-lo, l'escultor desenvolupa tots els recursos que ha après en la seva trajectòria vital: tall triangular als caps, ulls ametllats amb forats de trepà a les cantonades de les paralles, plecs molt incisos, i una disposició en alt relleu de les figures en primer pla, i quasi en *schiacciato* al fons. El resultat és una obra intencionalment «antiga» que alls ulls de l'espectador medieval resultava molt eficient per augmentar el prestigi d'unes relíquies –en aquest cas de sant Hilari de Carcassona– i d'una abadia en crisi (Castiñeiras 2020). En paraules de Madeline Caviness, es tractaria de una «falsificació» medieval, un recurs molt utilitzat en aquesta època en diplomes i documents per donar-li credibilitat als drets de les institucions, però també a l'antiguitat i estatus dels objectes (Caviness 2002, Maxwell 2020). Tanmateix, aquests «falsos» no tenen res a veure amb concepte negatiu modern, ja que en la majoria dels casos es tracten d'«imitacions autoritzades» d'obres i documents, que en llatí s'anomena *contrafacere*, i que significa «imitari, effingere imitando» (imitar, imitant la forma).

On va aprendre el Mestre de Cabestany aquest ofici? Com va arribar a dominar una tècnica del passat que li permetia tant la imitació com el *contrafactum*. Si hagués nascut al Rosselló o al Llenguadoc tindria a la seva disposició l'experiència de l'escultura tolosana i tot un seguit de sarcòfags antics repartits entre Toulouse, Arles o Girona (Moralejo 1984). Per alguns autors, la presència al seu repertori de elements ornamentals tolosans com el fris en palmetes i elements figuratius com els caps de lleons, denunciarien aquest origen. Tanmateix, és clar que el seu art no es pot entendre sense un període de formació a Itàlia o almenys una forta experiència a Toscana, com ho demostra el capitell de Daniel a la fossa del lleons de l'abadia de Sant'Antimo, o el pilar esculpit de San Giovanni in Sugana. Davant la hipòtesi tradicional d'un viatge d'anada i tornada, Laura Bartolomé va proposar que el nostre escultor s'hauria format com a aprenent amb el mestre Guglielmo a la catedral de Pisa, cap al 1160, on s'hauria familiaritzat amb l'estudi dels sarcòfags antics. Més tard, un cop a Catalunya i al Llenguadoc, aquest escultor es va poder adaptar als

desitjos dels seus patrocinadors, però sense deixar de mostrar la particularitat del seu art. D'altra banda, Francesco Gandolfo considera que aquesta estada a Itàlia correspondría més aviat a una etapa de maduresa del Mestre de Cabestany, que, procedent del Rosselló i l'Empordà, un cop realitzat Sant Pere de Rodes, s'hauria desplaçat, primer a Sant'Antimo, i després, a Pisa, on entraria en contacte amb el taller de Guglielmo i els seus seguidors. Això explicaria la realització al seu retorn de la seva obra més aconseguida: l'altar-reliquiari de Saint-Hilaire d'Aude (Gandolfo 2006).

Aquesta és una pregunta oberta, de difícil resposta, i que només es podria resoldre amb un estudi contextualitzat de cadascuns dels monumentos on es suposa que el Mestre de Cabestany i el seu taller van treballar. En tot cas, cal demanar-se quin paper desenvolupa el conjunt de Sant Pere de Rodes en aquest debat i on s'hauria de situar-se dins la seva trajectòria. Cada cop és més evident que el mestre va treballar en la segona meitat del segle XII i que l'experiència italiana va comportar l'adquisició d'un domini i coneixement dels repertoris antics que l'apropen molt a les experiències de Guglielmo i els seus seguidors a Toscana (Bartolomé 2010). Aby Warburg deia que «Der liebe Gott steckt im Detail» (El bon Déu està en els detalls) per subratllar que les particularitats de l'obra d'art a vegades amaguen intencions i lligams inesperats. Aquesta és una experiència comú a tothom que s'apropa a l'obre del mestre i, en concret, a conjunts com Rodes i Saint-Hilaire.



Fig. 21. Sarcòfag del Bon Pastor, costat esquerre, escena de navegació de la història de Jonàs, s. IV. Procedeix de l'església de San Paolo all'Orto (Pisa). Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Foto: Caterina Bay.

còfags paleocristians és evident en alguns relleus, com es veu en el fragment perdut del Llàtzer amortallat, que recorda a la representació de la mateixa figura als sarcòfags de Layos (312-320) (Museu Frederic Marès) i de Castiliscar (Zaragoza) (330-340). El mateix succeeix amb l'agenollada figura identificada amb la dona de les hemorràgies, un tema que es troba també a Castiliscar, i que a Layos, tot i que utilitzà la mateixa fórmula iconogràfica, representa a una germana de Llàtzer amb gest suplicant (Sotomayor 1975: 60, 182).

Tanmateix, si ens concentrem en alguns particulars, seguint les intuïcions de Laura Bartolomé, alguns motius ens tornar a adreçar cap el conjunt de material antic reutilitzat a Pisa durant els segles XI i XII (Andreae-Settis 1984; Settis 1986), que va servir de model d'aprenentatge i d'inspiració als escultors toscans a partir de la dècada de 1150. Em refereixo, per exemple, al sarcòfag del Bon Pastor (s. IV) procedent de l'església pisana de San Paolo all'Orto i conservat al Museo Nazionale di San Matteo. L'escena de navegació que es situa en el costat esquerre de la peça s'ha comparat en ocasions amb la del relleu de l'Aparició de Crist al mar de Galilea, per la similitud de la composició: una barca sobre les ones del mar, amb dos personatges, un d'ells al timó, i un altre gesticulant. En el cas de Pisa, es tracta però d'una escena lligada amb la història de Jonàs (fig. 21) (Wilkert 1929, I: 152-153). A més, el sarcòfag presenta en la seva part frontal, a l'esquerra, la figura de un sant Pere-pastor, que porta una canya o bastó, un motiu iconogràfic inusual que es troba també en el cos de sant Pere conservat al Port de la Selva (fig. 22).

En tot cas, és evident que el mestre treballa sempre per imitació i *contrafactum*, es a dir, és capaç d'imitar el llenguatge, l'esquema i la composició antiga i a la vegada fer-los esdevenir com propis. És molt possible que la seva crida a Sant Pere de Rodes hagi estat relacionada amb aquest peculiar *training* i habilitat adquirida a Pisa, sobre tot si la comunitat benedictina estava interessada en donar una aparença d'antiguitat a la



Fig. 22. Sarcòfag del Bon Pastor, frontal, costat esquerre, sant Pere-Pastor, s. IV. Procedeix de l'església de San Paolo all'Orto (Pisa). Museo Nazionale di San Matteo. Foto: Caterina Bay.

seva nova portada que fes palès el seu lligam amb Roma i la tradició paleocristiana. De fet, els registres narratius del timpà superior, amb els seus blancs i marmoris relleus poblats de multitud de figures, recordarien a l'espectador la part frontal d'un sarcòfag paleocristià.

Malauradament, la destrucció i dispersió de la portada no ens deixa anar més enllà. Tanmateix, els nombrosos elements escultòrics custodiats al lapidari de Sant Pere de Rodes poden donar-nos en el futur informacions que fins ara han passat desapercebudes. Encara que l'estat aquestes peces és molt fragmentari, algunes n'han estat correctament atribuïdes al Mestre de Cabestany, sigui com procedents de la portada, sigui com part d'un mobiliari litúrgic perdut (Lorés 2022). Així, almenys una sèrie de fragments de marbre semblen haver format part d'un relleu amb la temàtica de Daniel a la fossa dels lleons (Daniel 14), en un representació molt semblant a la que es troba al capitell interior de l'abadia de Sant'Antimo a Toscana, i a un capitell exterior del absis central de l'abadia de Saint-Papoul al Llenguadoc, tots dos atribuïts al Mestre de Cabestany. Es tracta d'una màniga (núm. 94) (fig. 23), d'una mà que agafa els cabells o la barba d'una figura (núm. 95) (fig. 24), d'una figura alada (núm. 166) (fig. 25) i de la pota d'un lleó (fig. 26). És molt probable que un altre fragment, el cap de lleó conservat del Museu Arqueològic Provincial a Girona (núm. 23.026) (fig. 27), formés part també del mateix relleu. Amb aquest conjunt de peces es pot compondre l'escena de Daniel en la fossa dels lleons, amb els elements característics de la iconografia utilitzada pel Mestre de Cabestany a Sant'Antimo (fig. 28): la màniga plegada seria la de Daniel en oració, la mà de l'àngel agafaria els cabells del profeta Habacuc, el cos alat seria el de l'àngel i, finalment, la pota i el cap de lleó pertanyeria a un dels set descrits en l'episodi. La reconstrucció d'aquesta escena i els seu estil obre de nou el debat sobre la prioritat o no del conjunt de Rodes sobre el de Montalcino.



Per això, hem de fer nostres les

«miser ha estat aqueix nostre
que s'ha fet vistent és tant sols
ésser el cenobi del qual tals mo-

Fig. 28. Mestre de Cabestany, capitell de Daniel a la fossa dels lleons, segon terç del segle XII. Església abacial de Sant'Antimo (Montalcino). Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 23. Mestre de Cabestany, fragment de relleu amb figuració d'un braç, ca. 1163. Monument Nacional de Sant Pere de Rodes, lapidari (núm. 94). Foto: Manuel Castiñeiras.

Fig. 24. Mestre de Cabestany, fragment de relleu amb figuració d'una mà que agafa els cabells d'un personatge, ca. 1163. Monument Nacional de Sant Pere de Rodes, lapidari (núm. 95). Foto: Manuel Castiñeiras.

Fig. 25. Mestre de Cabestany, fragment de relleu amb figuració d'una figura alada, ca. 1163. Monument Nacional de Sant Pere de Rodes, lapidari (núm. 166). Foto: Manuel Castiñeiras.

Fig. 26. Mestre de Cabestany, fragment de relleu amb figuració de la pota d'un lleó, ca. 1163. Monument Nacional de Sant Pere de Rodes, lapidari (núm. 221). Foto: Manuel Castiñeiras.

Fig. 27. Mestre de Cabestany, fragment de relleu amb figuració del cap d'un lleó, ca. 1163. Girona, Museu Arqueològic Provincial, núm. 23.026. Foto: Manuel Castiñeiras.



Peces atribuïdes al taller del Mestre de Cabestany en museus

Peces atribuïdes al taller del Mestre de Cabestany en museus

ESPAÑA

Perelada

Museu del Castell de Peralada ●

- 1 *Cap de Sant Pere* (inv. 6567)
- 2 *Capitell amb caps de lleons*
- 3 *Capitell corinti amb caps humans*
- 4 *Pesca miraculosa*
(Vocació de sant Pere i sant Andreu)
- 5 *Fragment d'imposta amb epigrafia* (inv. 7)
- 6 *Capitell amb lleons passants*
(colecció Barrachina)
- 7 *Capitell corinti* (colecció Barrachina)
- 8 *Fragment de cornisa* (colecció Barrachina)
- 9 *Cap de figura masculina* (?)
(colecció Barrachina)

Sant Pere de Rodes

Monument nacional de Sant Pere de Rodes, Dipòsit lapidari ●

Es conserven diversos fragments de marbre de figures, cimacis i columnes atribuïts al Mestre de Cabestany

El Port de la Selva

Ajuntament del Port de la Selva ●

- 10 *Cos de San Pere*

La Selva de Mar

Ca l'Elvira ●

- 11 *Dovelles*

Can Vives ●

- 12 *Dovelles*

- 13 *Fragments de cornisa*

Figueres

Museu de l'Empordà ●

- 14 *Fust de columna amb relleus*
(inv. mE 429)

Girona

Museu d'Art de Girona ●

- 15 *Traditio Legis* (Lavatori dels peus?)
(n. 131387)
- 16 *Cap de figura masculina* (n. 132427).

Museu d'Arqueologia de Catalunya ●

- 17 *Cap de lleó* (inv. 23026)
- 18 *Cap de figura masculina* (inv. III1568)

Barcelona

Museu Frederic Marès ●

- 19 *Miracle de l'home de la mà seca*
(MFMB 1226)
- 20 *Aparició de Jesús al llac de Tiberíades*
(MFMB 654)
- 21 *Agnus Dei* (MFMB 653)

Museu d'Història de Catalunya ●

- 22 *Cap humà* (colecció de Sant Pere de Rodes, inv. 193)
- 23 *Dues mans* (fragment de relleu) (colecció de Sant Pere de Rodes, inv. 95)
- 24 *Plecs de vestit d'una figura* (fragment de relleu) (colecció de Sant Pere de Rodes, inv. 166)
- 25 *Restes d'una figura* (fragment de relleu)
(colecció de Sant Pere de Rodes, inv. 177)

26 *Pota de quadrúpede* (fragment de relleu)

(colecció de Sant Pere de Rodes, inv.221)

27 *Fragment d'imposta amb decoració vegetal*

(colecció de Sant Pere de Rodes, inv.130)

28 *Fragment d'imposta amb decoració vegetal*

(colecció de Sant Pere de Rodes, inv.131)

29 *Fragment d'imposta amb epigrafia*

(colecció de Sant Pere de Rodes, inv.191)

Col·lecció Oleguer Junyent ●

- 30 *Cap de figura masculina*

Artur Ramon Art ●

- 31 *Cap humà* (inv. 050030475)

- 32 *Fragment d'escultura* (inv. 050030476)

- 33 *Cap humà* (inv. 050030465)

- 34 *Fragment de cos humà* (inv. 050030466)

REGNE UNIT

Cambridge

Fitwilliam Museum ●

- 35 *Cap de figura masculina* (inv. 31118)

● Peces procedents de la portada de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà)

● Peça procedent de l'oratori de Santa Maria della Pieve Vecchia prop de l'església de San Giovanni in Sugana (Toscana)

● Peces procedents de l'església de Santa María de Errondo (Navarra)

● Peces de procedència desconeguda

● Reproduccions del Mestre de Cabestany

ESTATS UNITS

Worcester (MASSACHUSETTS)

Worcester Art Museum ●

- 36 *Capitell amb ornamentació vegetal i figura masculina*

New York (NEW YORK)

Metropolitan Art Museum ●

- 38 *Timpà amb les Tres Temptacions de Crist al desert*

- 39 *Llinda amb Crismó sostingut per àngels*

ITALIA

San Casciano in Val di Pesa

Museo d'Arte Sacra ●

- 37 *Columna figurada amb la Infància de Jesús*

FRANÇA

Narbona

Musée d'Art et d'Histoire ●

- 40 *Capitell corinti*

- 41 *Capitell amb figuracions animalístiques*

Cabestany

Centre de sculpture romane ●

Reproduccions de obres

Col·lecció Barrachina

Capitell amb lleons en lluita

Mestre del Timpà de Cabestany

1160-1163

Marbre

48,5 x 52 x 28 cm

Procedent de la portada de l'església de Sant Pere de Rodes

(Col·lecció J. Barrachina, Museu del Castell de Peralada, MCP inv.

15752)

Aquest capitell de gran dimensions forma part de la col·lecció de Jaime Barrachina recentment llegada a la Fundació del Castell de Peralada i, per tant, actualment es pot veure al Museu de Peralada, a l'església del convent del Carme. Tanmateix, per als amics d'en Jaime la peça està icònicament lligada al menjador del seu apartament a Barcelona, lloc ineludible de reunió, animades converses i succulents àpats. La va adquirir a l'antiquari Pere Cañas, al carrer de Banys Nous, i des de llavors va ser mostrada en diverses exposicions (Barcelona 1992, 2008) per il·lustrar l'obra del Mestre de Cabestany i el conjunt dispers de la portada occidental de Sant Pere de Rodes (1160-1163).

Per les seves gran dimensions i concentració de la acció en la cara frontal nord i oest és molt possible que estigués situat al registre superior de la portada empordanesa, al costat dret, atès que els lleons miren cap a l'esquerra. El capitell feia probablement pendant amb el capitell conservat al Worcester Museum of Art (Massachusetts, Estats Units), que presenta mides semblants (46 x 37,5 x 37,5). Així ho va proposar Jaume Barrachina en diverses publicacions, on justificava el trencament de la peça en relació amb les accions dutes a terme pels saquejadors durant el primer terç del segle XIX, que possiblement el van desprendre i tirar a terra. Posteriorment, es va collocar a la intempèrie en una paret de una casa de Port de la Selva, on més tard el fotografiarà Mas.

La seva vàlua artística resideix en que és l'únic capitell del Mestre de Cabestany amb aquesta iconografia, en què dos lleons es superposen en pugna, de manera que el situat a la part superior aixafa el de la part inferior. És veritat que una composició semblant apareix en el capitell de Daniel realitzat pel mateix escultor a Sant'Antimo i Saint-Papoul, però en aquest exemples els felins simplement es munten l'un sobre l'altre i de forma paral·lela. L'exemple empordanès es distingeix doncs pel fet



que el lleons convergeixen al angle del capitell com si es tractés d'un violent xoc de feres.

Un altre element a subratllar és que tota la cistella del capitell està decorat amb motius vegetals –palmetes a la part superior i entrelaços a la inferior– de clara filiació tolosana. Això posa de manifest la familiaritat del Mestre de Cabestany amb repertoris ornamentals derivats de la primera escola tolosana, com es veu també al capitell dels caps lleonins del Museu de Peralada (núm. inv. 161), i que troben el seu origen a l'escultura de claustre de Moissac (1085-1100) i de la basílica de Saint-Sernin de Tolouse (1080-1110). Aquest argument ha estat sovint utilitzat per molts autors per defensar una formació tolosana del mestre (Moralejo 1984; Camps 1995; Barrachina 1998-1999; Barrachina 2002; Camps-Lorés 2000). D'altra banda, el capitell exemplifica també el gust de l'escultor per l'ús del trepant, especialment visible als motius vegetals i als ulls del lleons. El fet de que les pupilles estiguessin originalment farcides de plom, com es constata també al mencionat capitell dels caps lleonins del Castell de Peralada, justificarien també el seu coneixement de l'art del marbristes del Rosselló, que en fa ús d'aquesta tècnica als capitells de Santa Maria de Serrabona (ca. 1151)

Manuel Castiñeiras

Bibliografia

Alcoy, Camps, Lorés 1992: 68-77; Barrachina 2006:117; Barrachina 2008: 354-355; Bartolomé 2010, I: 322-323; García-González 2022: 168.

Cap masculí

Taller del Mestre del Timpà de Cabestany?

1160-1163

Marbre

15 x 11,5 x 9 cm.

Procedent de la portada de l'església de Sant Pere de Rodes (?)
(Collecció J. Barrachina, Museu del Castell de Peralada, MCP inv.
15752).

Aquest petit cap masculí de marbre, que forma part de les peces que Jaume Barrachina va llegar a la Fundació del Museu de Peralada, es creu procedent de la portada occidental de Sant Pere de Rodes. Seria un de tants caps tallats que com conseqüència de la destrucció i saqueig que va patir l'abadia al primer terç del segle XIX haurien estat repartits entre les cases de les poblacions adjacents i passat després al mercat antiquari. Tanmateix, no es pot excloure que hagi estat trobat posteriorment a l'àrea del monestir durant el llarg període d'abandonament del monument.

La peça posa un problema de difícil resolució en l'estudi de la portada, ja que un encàrrec de tal magnitud hauria d'haver comportat la contractació no pas d'un escultor sinó d'un equip de tallistes. Jaume Barrachina va plantejar en diverses ocasions la qüestió del repartiment de papers a l'obra de la portada, on el Mestre de Cabestany es devia reservar la realització dels relleus historiats més importants i deixar altres elements figurats i decoratius als membres del seu taller (Barrachina 2002: 139). Tanmateix, poc sabem del funcionament dels tallers d'escultura romànica, i és molt plausible que aquesta distribució de treball no estigués només relacionada amb el tipus de peces, sinó que en un mateix relleu algunes parts les remataria el mestre principal i d'altres no, com sembla deduir-se de l'estudi que presentem de l'escena del Miracle de la curació de la dona de les hemorràgies en aquest catàleg. Una cosa semblant va poder passar amb el fragment en qüestió, atès que no respon a la qualitat habitual de les peces del Mestre de Cabestany.

El cap representa el rostre d'un home jove i posseeix alguns trets vincu-



lables amb la tècnica i el repertori formal del mestre, com el tímid ús del treplant, la disposició dels flocs sobre el front, i els marcats pòmuls i arc supraciliars. Tanmateix, si el comparem amb altres caps procedents de la portada, la posa és massa frontal i el seu rostre no transmet la força creadora del geni. Per això, d'haver format part d'un relleu historiat de la façana seria més aviat atribuïble a l'obra del taller que a la mà del propi mestre.

Hi ha però la possibilitat de que es tracti d'un fragment procedent de l'àrea del monestir però no pas exactament de la portada. De fet, al Museu Provincial Arqueològic de Girona es conserva un petit cap de marbre (núm. 111660), de trets similars, que va ingressar a l'any 1973 procedent d'una excavació a l'àrea de l'església de Santa Elena de Rodes. Cal doncs la possibilitat de que en aquesta església, que depenia directament del monestir, hagi treballat, potser en un moment una mica posterior, un escultor menor que hagués entrat en contacte amb el taller del mestre i que explicaria els problemes estilístics i formals que presenten ambdues peces.

Manuel Castiñeiras

Bibliografia

García-González 2022: 168.

Fragment de capitell de tipus corinti

Taller del Mestre del Timpà de Cabestany

1160-1163

Marbre

24 x 22 x 17 cm

Procedent de la portada de l'església de Sant Pere de Rodes (?)

(Collecció J. Barrachina, Museu del Castell de Peralada, MCP inv. 15744).

Fragment de capitell de tipus vegetal, decorat amb un esquema derivat del tipus corinti antic. Se'n conserva un angle fins a dos terços de la seva alçada original vist des de la part superior, aproximadament, i pràcticament la meitat de dues de les cares. Així, el costat esquerre conserva la rosàcia del dau central fins a l'angle, amb la confluència de les volutes corresponents i part de les fulles d'acant; la cara dreta conserva menys amplada. Hom l'ha situat com a element de la portalada (Llonch 2006).

Des del punt de vista tècnic, l'objecte destaca per la claredat i la contundència dels volums, fet que s'aprecia especialment en el que ha subsistit de les volutes i en la rosàcia correspondent al dau central de l'àbac. De les fulles d'acant, cal subratllar el sentit del detall en el treball dels folíols, tallats amb certa profunditat amb el suport d'algun cop de trepant, si bé amb algunes irregularitats en la talla.

La peça presenta algunes coincidències amb altres capitells o elements esculpits procedents de la portada de Sant Pere de Rodes. Amb tot, respecte dels capitells que es conserven més sencers i que són atribuïbles sense discussió a l'escultor principal del taller, en aquest capitell el calat és emprat en la unió de les volutes, que en alguns dels altres es detecta en diferents punts de la composició –vegeu, per exemple, el capitell amb caps devoradors conservat al Museu del Castell de Peralada (núm. inv. 161)–. També mostra diferències respecte d'altres capitells de tipus corinti com els de Saint-Papoul o Rieux-Minervois. Podria tractar-se, doncs, d'una producció d'un component del taller, no del Mestre. Respecte de la seva localització, no es poden descartar altres destins dins del conjunt del monestir.

Jordi Camps i Soria

90

Bibliografia

Llonch 2006, cat. 13, pp. 168-169.



Fragment de relleu ornamental d'una portada

Taller del Mestre del Timpà de Cabestany

1160-1163

Marbre

10 x 19 x 18,5 cm

Procedent de la portada de l'església de Sant Pere de Rodes (Col·lecció J. Barrachina, Museu del Castell de Peralada, MCP inv. 15743)

Fragment decoratiu treballat en marbre blanc que conté una decoració en relleu. Va ser localitzat fortuitament al voltant de la població del Port de la Selva, a terra (Barrachina 2002). Consisteix en una cara frontal organitzada en dues bandes i una en biaix, llisa. La que podem definir com a externa consisteix en un esquema geomètric constituït per una tija ondulada en la qual s'alternen motius trifoliats i un espai que inscriu un cap humà. La segona, també de desenvolupament geomètric, alterna els ovals amb motius circulars perforats per dues línies de treplant.

La peça mostra una clara identitat estructural, tècnica, estilística i compositiva amb els dos fragments de basament i emmarcament de la portada de Sant Pere de Rodes que es conserven *in situ*, perfectament visibles. Això és especialment visible al que resta a la part dreta, amb la mateixa ordenació i la part llisa orientada vers la part interna de la portada.

La importància d'aquest fragment (i dels restants conservats) radica en dos aspectes. El primer és l'ús de repertoris i sistemes ornamentals d'un clar regust antic, tal com sempre ha estat acceptat; amb tot, cal reconèixer que el fris d'ovals és present en conjunts alt-medievals i, amb un tractament diferent, es localitza precisament en algun dels capitells del segle XI de la mateixa església de Sant Pere de Rodes. El segon aspecte té a veure amb el tipus de basament que comporta, sobretot basant-se en els vestigis que hi ha *in situ*, que ha fet pensar que estaria plantejada com una porta marc (Barrachina 1998-99; Barrachina 2002), fet que de nou condueix als referents antics. Així, es pot recordar el perfil de la portada del Voló (que, recordem, és una obra atribuïda al Mestre de Cabes-



tany) o altres exemples anteriors, com el rossellonès d'una antiga portada de Sant Joan Vell de Perpinyà, datada al segle XI. En aquesta mateixa direcció, el caràcter d'aquest tipus de repertori connecta lleugerament amb la decoració de les taules d'altar del segle XI, treballades també en marbre, de les quals hi ha diversos exemples entre Catalunya i el Llenguadoc. Laura Bartolomé també ha assenyalat punts de contacte amb relleus andalusins de l'època califal (bases del celebre saló d'Abd al-Rhaman III al palau de Madinat al-Zahra, 357H/967-8 – 366H/976) (Bartolomé 2010, p. 316), que caldia calibrar d'acord amb possibles precedents romans comuns.

Per la seva qualitat, malgrat les mides reduïdes dels detalls, podem pensar que es tracta d'una obra de taller, dins del conjunt d'escultors que haurien treballat a la portalada (Bartolomé 2010, p. 315).

En conjunt, el relleu que ens ocupa, totalment identificat per la seva identitat amb l'emmarcament de la portada, és un nou reflex dels vincles del Mestre de Cabestany amb els referents antics i, pel seu caràcter i tipologia, mostra correspondències amb conjunts procedents de l'espai artístic nord-català i llenguadocià. A més, aporta indicis sobre l'estructura i el funcionament del taller, en la distribució del treball entre el Mestre i els restants components (o el restant component).

Jordi Camps i Soria

Bibliografia

Barrachina 2002, p. 142-144.

Noves descobertes

Cap de figura masculina

Mestre del Timpà de Cabestany

ca. 1160-1163

Marbre

7 x 11,5 x 10 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes,
procedent d'una col·lecció particular

Aquest cap de figura masculina amb barba es un exemple extraordinari de l'art de l'anomenat Mestre de Cabestany o Mestre del Timpà de Cabestany. La peça va romandre inèdita molts anys, fins al 2010, quan va ser incorporada per Laura Bartolomé al corpus de l'escultor amb motiu de la defensa de la seva tesi doctoral, on l'atribueix a l'obra de la portada de la galilea del monestir empordanès. Probablement és una mostra més del resultat del procés de destrucció, venda i desamortització dut a terme en el primer terç del segle XIX a l'abadia des del seu abandament l'any 1799. Aleshores, tal i com va estudiar Jaume Barrachina, els veïns de Port de la Selva i Llançà, moguts per la venjança antifeudal i la creença de trobar-hi tresors van saquejar el monestir i amartellar la portada i se'n van extreure multitud de fragments (Barrachina 2002; Lorés 2002; Riu 2006; Barrachina 2006). Com a conseqüència, en una primera fase, es tallarien caps, es destruirien relleus historiats i es tirarien elements a terra. En una segona fase, més sofisticada, es procediria a un desmuntatge acurat dels elements escultòrics de la portada, amb obrers i bastida, per a la venda i comerç del material al mercat antiquari, com es constata en un plet interposat per l'abat del monestir l'any 1833 a dos paletes del Port de la Selva que treballaven per Narcís Casademont. En tot cas, la fortuna de les peces ha estat molt variada, algunes van quedar entre les ruïnes del monestir, altres es guardarien en cases o serien reaprofitades com elements arquitectònics, d'on algunes passarien al mercat antiquari. L'espoliació del monestir va continuar al llarg del segle XIX i fins i tot durant la primera meitat del segle XX. La declaració de Monument Nacional l'any 1930, que va ser sollicitada per Joan Subias, inspector del Serveis Culturals de la Diputació de Girona, i la restauració dirigida per Jeroni Martorell entre 1931-1935, no van, però, aturar el pillatge de les restes esparses que en quedavem, sobre tot durant els anys posteriors a la Guerra Civil.



El nostre fragment, abans del seu ingrés en una col·lecció particular, sembla que va ser trobat en un moment indeterminat entre les ruïnes del pòtic del monestir. El mateix Josep Gudiol i Ricart esmenta una història similar en relació al cap de marbre pertanyent a l'antiga col·lecció d'Oleguer Junyent (Gudiol 1944). En tot cas, el nostre cap, com altres procedents de la portada de Sant Pere de Rodes, actualment dispersos en museus i col·leccions, formava part d'un fragment més ampli, com es pot veure en la seva part posterior. Laura Bartolomé afirma que la peça era part de l'acabament d'una arquivolta o motllura de l'arc de la porta, com els caps masculins barbats amb barret conegeuts a través d'una fotografia de Genís Pinart i en localització desconeiguda. Tanmateix, el nostre fragment difereix d'aquests pel seu caràcter prismàtic i qualitat d'execució, el fet que el seu rostre es giri cap a la dreta, i que els seus cabells estiguin aplanats a la part superior en línia amb el fons del relleu. Aquest últim particular va ser descobert amb motiu de la presentació de l'obra en aquest catàleg, gràcies a una neteja que va eliminar les restes de ciment que estaven sobre el cap de la figura, i que segurament eren producte d'un reaprofitament i instal·lació antiquària. No hi ha cap dubte que estem davant de la resta de una figura que originalment formava part d'un relleu historiat de la portada de Sant Pere de Rodes, com succeïa probablement també en els casos del caps de la col·lecció Oleguer Ar-mengol (antiga col·lecció Oleguer Junyent) i els altres mostrats al Museu Nacional de Catalunya amb motiu de l'exposició *Ex ungue leonem* (2014) (Fitzwilliam Museum, Cambridge, núm. Inv M.3-1964; Museu d'Art de Girona, inv.132427; i l'altre cap masculí barbat que es presenta al present catàleg).

La peça illustra de manera genuïna i paradigmàtica la perícia tècnica i peculiar estètica del Mestre de Cabestany. En primer lloc, es tracta d'un cap humà treballat de manera triangular i esbiaixada, com es habitual en la seva producció. Com conseqüència, un perfil més gran que l'altre, però això no impedeix que es busqui també la rotunditat de la totalitat del rostre a través d'un intens modelat dels seus trets. El personatge presenta doncs una viva visió de perfil com estigués estenent el seu coll en gir cap al seu costat esquerra, i una visió frontal en la que destaca la estructura òssia del crani, amb marcats arcs supraciliars i pòmuls, el front extremadament curt, uns prominents globus ooculars, i una gran i única orella a l'esquerra que potenciava la part més visible de la figura.

En segon lloc, la peça és un prodigi tècnic de l'art del mestre, amb un característic i obsessiu ús del trepat que li permet marcar el forat del pavelló auricular, la comissura dels llavis, o els extrems de les parpelles. Tot això s'acompanya d'un curós cisellat de la barba, bigoti i abundants

cabells que busca el contrast lumínic a través de incisions profunes o la disposició de flocs arremolinats sobre el front. Per potenciar el clarobscur de la superfície, el mestre no dubta, com en altres exemples, a fer servir també el trepat de manera sistemàtica tant a la barba com pa la part superior dels cabells, creant tot una sèrie de petits forats.

En tercer lloc, la figura és una prova de la inspiració del Mestre de Cabestany en els repertoris de l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV, pagans i paleocristians, dels quals aprèn moltes de les recepcions del seu art, com l'ús del trepat, el tall esbiaixat de les figures, i les profundes incisions en plecs i cabells, així com la preferència per algunes temàtiques (Moralejo 1984; Bartolomé 2010). El fenomen, conegit com a *spolium in re*, es fa palès en l'obra d'alguns artistes romànics dels segles XI i XII (Mestre de Frómista i Jaca, Guglielmo, Biduino, etc), que es mostren especialment seduïts pel repertori dels sarcòfags antics que tenien a l'abast (Settim 1986). En aquest cas, la fisonomia del rostre respon als trets d'un satír clàssic, que li donen al personatge un caire quasi animal, i que es observable també en la part superior del cap, on els flocs de cabells semblen la crinera d'un lleó. Tanmateix, la figura representava probablement un apòstol o un figura veterotestamentària dins una escena narrativa de temàtica bíblica.

Des d'un punt estilístic, el cap és molt similar al de la figura de Crist en el relleu de l'Aparició de Crist en el mar de Galilea del Museu Marès, el qual probablement estava collocat en el timpà superior de la portada de la galilea empordanesa, o als rostres de Daniel i Habacuc al capitell de l'abadia de Sant'Antimo (Montalcino) a Toscana. Es pot doncs atribuir perfectament el fragment al Mestre de Cabestany i proposar la seva pertinença original a un antic relleu historiat de la portada de Sant Pere de Rodes. Les seves dimensions reduïdes i l'aplanament de la part superior del cap suggereixen que la peça estaria sota la cornisa epigràfica divisòria del timpà superior, probablement dins les escenes que formaven part del registre inferior.

Manuel Castiñeiras

Bibliografia

Bartolomé 2010: I, 308-310.

Fragment amb l'escena de la curació de la hemorroïsa (?)

Taller del Mestre del Timpà de Cabestany

ca. 1160-1163

Marbre

25 x 27 x 9 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes,
procedent d'una col·lecció particular

Aquest fragment d'una escena narrativa va romandre inèdita molts anys, fins al 2010, quan Laura Bartolomé l'incorpora al corpus del Mestre de Cabestany amb motiu la seva tesi doctoral. L'autora va identificar la representació com el Miracle de la curació de la dona amb hemorràgies (Mc 5,25-34) i proposar la seva collocació originaria a la portada occidental de Sant Pere de Rodes. De fet, els seus antics propietaris eren de la zona de l'Empordà i afirmaven que la peça havia estat regalada per un vell amic de la família que l'havia trobat molts anys enrere a la ruïnes del monestir, durant el seu període d'abandonament.

El seu estat fragmentari no impedeix una correcta lectura de la seva composició. Es tracta de la representació de dos figures humans descalces situades en dos plans amb respecte a l'espectador. La primera, al fons, està dempeus, mentre que la segona, que es situa en primer pla i sembla ser-hi la protagonista de l'escena, està ajupida i girada cap a la dreta, com si hagués d'adreçar-se a un tercer personatge perdut. Encara que és difícil precisar el sexe del personatge postrat tot apunta que es tracti d'una dona, atès la postura de la figura i la curvatura i rotunditat de la zona les natges. No hi ha dubte de l'atribució del relleu al taller del Mestre de Cabestany a Sant Pere de Rodes, ja que hi trobem trets formals i estilístic molt característics del seu *savoir-faire*. Els peus de les figures són grans, amb els dits ambungles exageradament llargs i marcats per cops de trepat, com a la figura del Crist del relleu de l'Aparició al mar de Galilea (Museu Frederic Marès). Les incisions del drapejat són



també profundes i busquen el moviment tant en la caiguda el ziga-zaga com en el curiós plegament tubular dels plecs. Tanmateix, la vestimenta està tractada d'una manera més dolça i amable que a altres relleus del Mestre de Cabestany, on es busca normalment un major efecte calligràfic. Per això, és plausible que es tracti d'una obra de taller, en la qual l'escultor principal seria el responsable d'alguns detalls, com la composició general de l'escena o la realització dels peus, i el segon escultor de l'equip o ajudant, el responsable de acabar de cisellar-la.

Pel que fa a la seva identificació iconogràfica, n'hi ha tota una sèrie de possibilitats. Figures femenines postrades o agenollades són habituals en escenes neotestamentàries de temàtica taumatúrgica, com ara Marta i Maria al moment de la resurrecció del seu germà Llàtzer o l'episodi de la curació de l'hemorroïsa. De la primera escena n'hi havia una representació a Rodes, que coneixem només gràcies a una fotografia del fons Joan Subias. En ella es veu el fragment de Llàtzer amortallat, amb els trets característics del Mestre de Cabestany, els quals, però, apareixen dulcificats en algunes parts del nostre relleu. Per això, tot apunta a que nostre fragment hagués format part d'una altra escena evangèlica, en la qual la protagonista fos la dona que patia hemorràgies des del dotze anys i que en apropar-se a Crist enmig de la multitud i tocar-li la roba es va curar (Mc 5, 25-34). De fet, el tema de la curació de l'hemorroïsa és una representació molt habitual als sarcòfags paleocristians del segle IV, on apareix també al costat de l'escena de la Resurrecció de Llàtzer, com es pot apreciar en el conservat sota l'altar de l'església parroquial de Castiliscar (Zaragoza) (330-340) (Sotomayor 1975: 182, làm. 40). Amb això, es demostraría un cop més l'especial tirada del mestre i el seu taller cap

a la inspiració en el repertori paleocristià,

La inclusió del Miracle de la curació de la dona amb hemorràgies a l'antiga façana de Sant Pere de Rodes es doncs molt plausible i enllaça, a més, amb uns dels leitmotivs del seu programa iconogràfic. Aquest episodi té lloc a Galilea, terra on Crist va fer els seus primers miracles, va aplegar els apòstols i se'ls va aparèixer després de la seva resurrecció. De fet, altres relleus de la portada, situats en el timpà superior, succeïen també en la mateixa regió evangèlica, com ara les Noces de Canà (Jn. 2, 1-12), la Vocació de Pere i l'Aparició de Crist. Molt probablement aquesta selecció iconogràfica i narrativa comportava una doble intenció simbòlica amb la qual es volia evocar, d'una banda, els llocs sants visitats pels pelegrins a Terra Santa, i de l'altra, revestir de significat l'espai litúrgic i funerari de la galilea on es situava la portada (Castiñeiras 2022).

Per últim, l'alçada del fragment (25 cm) indica probablement que formava part de un relleu de dimensions reduïdes amb comparació al de l'Aparició de Crist (81cm), i que per tant podria fer pendant amb altres de mides similars en el registre inferior, com ara la Pesca Miraculosa (25 cm) o el Lavatori dels peus (44 cm). A més, la cornisa inclinada sobre la que recolzen els peus de l'hemorroïsa fan pensar també que la seva ubicació original hi era a la base del timpà superior.

Manuel Castiñeiras

Bibliografia

Bartolomé 2010: I, 277-279.

Fragment de vestimenta

Taller del Mestre del Timpà de Cabestany

1160-1163

Marbre

12 x 6 x 10 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes

(Procedent d'una col·lecció particular)

Fragment d'un relleu, treballat en marbre, corresponent a una figura humana, que consisteix en part dels plecs d'una peça d'indumentària. S'hi observen tres plecs marcats per incisions corbes alternats per tres marques més curtes amb els extrems accentuats per un lleu cop de trepat, amb una faixa llisa en un dels extrems. Aquesta podria ser una vora d'una màniga o part d'un cinyell o similar. El seu tractament és molt nítid, amb una qualitat equiparable amb alguns dels vestigis més destacats procedents de Sant Pere de Rodes, alineat amb un estil de rugositat antiquitzant. Així, podem apreciar recursos anàlegs en la figura de Crist del relleu de la *Vocació dels apòstols* (Museu Frederic Marès, Barcelona, núm. inv. 654), en concret en la caiguda del mantell en l'avantbraç esquerre. Per les seves proporcions, podria haver format part d'alguns dels relleus de la portalada, com el citat més amunt. Més enllà del centre empordanès, també en la figura de Daniel del capitell de Sant'Antimo.

Aquest fragment de marbre està recollit per primera vegada per Laura Bartolomé (Bartolomé 2010), si bé l'identifica com a element de caràcter ornamental. També l'atribueix al taller del mestre i el compara amb el tractament dels plecs del relleu fins a l'actualitat identificat com la *Curaçió de l'home de la mà seca* (Museu Frederic Marès, Barcelona, núm. inv. 1226). Un estudi sistemàtic de tots els fragments procedents de la portalada, amb anàlisi comparativa de les mides, de cadascun d'ells, podria aportar més dades sobre aquest fragment en el marc de tot el conjunt.

En definitiva, els detalls que aquest relleu tan fragmentari mostra s'inscriuen totalment dins les constants del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller. Vistes les comparacions amb altres fragments provinents de la portalada, és difícil atribuir-lo al mestre o a un component avançat del seu taller.

Jordi Camps i Soria



Fragment de figura humana

Mestre del Timpà de Cabestany

(1160-1163)

Marbre

12 x 7,5 x 8 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes,
procedent d'una col·lecció particular

Fragment d'una figura humana masculina que consisteix en el cap i en una part corresponent aproximadament a l'espatlla dreta. Va ser publicat per primera vegada amb motiu de l'exposició *La col·lecció somiada* (Barrachina 2002). Aleshores es conservava en una col·lecció particular, els propietaris de la qual l'havien adquirit a uns altres propietaris, no identificats però segurament empordanesos. Més tard va ser publicada per la Galeria Mercè Ros, poc després d'haver format part d'una mostra celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que agrupava quatre caps de marbre de Sant Pere de Rodes procedents de la portalada (*Ex ungüe leonem*, 2014).

Presenta el cap, probablement mirant vers l'espectador, amb barba i una cabellera que li arrenca del front amb el pentinat orientat cap enrere. Amb la peça és visible també part del coll i la zona corresponent a l'espatlla dreta, vestida, amb la vora superior del coll i vestigis d'un altre plec. Els ulls apareixen explícitament oberts, globulosos, mentre que cal subratllar la ganyota que manifesta, tot mostrant lleugerament la llengua entre els llavis. Des d'un punt de vista tècnic i estilístic la peça coincideix amb el que és palesa en la major part de vestigis amb configuració procedents de la portada de Sant Pere de Rodes, malgrat les seves dimensions més reduïdes que altres caps o fragments de figura humana conservats, que comporten un menor nivell de detall. En són remarcables l'expressivitat i el sentit del volum que manifesta el cap, amb la força conferida als ulls, disposats en oblic i amb cops de trepat als extrems, els pòmuls prominents. Tot plegat s'inscriu dins les constants distintives del Mestre del Timpà de Cabestany i del seu taller. Només algunes mostres de desgast del relleu o restes de rovellat visibles en algun punt poden velar la contundència d'aquest fragment.



Tal com ja s'ha apuntat, el relleu hauria format part d'alguna de les representacions historiades que van cobrir la portada de Sant Pere de Rodes, bé que pel que ha subsistit del personatge és difícil formular alguna hipòtesi sobre el seu paper concret dins del conjunt. Així i tot, el gest groller que hem indicat, amb la llengua mig enfora entre els llavis, també apareix en un dels capitells de la cornisa de l'absis de Saint-Papoul (Aude), que com sabem és un altre dels conjunts atribuïts al Mestre del Timpà de Cabestany. En concret, el veiem en un dels personatges representats en el segon capitell dedicat a la història de Daniel a la fossa dels lleons, en el qual també ha estat identificat el moment del Càstig dels babilonis (Dn. 14, 42). Un dels personatges que formen part d'aquest tema presenta el mateix gest burlesc o groller que veiem en el cap del relleu empordanès, molt possiblement amb la intenció de remarcar el seu sentit negatiu. Tot plegat pot indicar la presència, a la portada de Rodes, de temes vinculats amb la figura del profeta Daniel, fet que també vindria confirmat per alguns detalls d'altres relleus provinents del monestir, i que afegiria correspondències de programa amb Sant'Antimo i Saint-Papoul; d'altra banda, la mateixa Bíblia de Rodes, del segle XI, incloïa algunes representacions del cicle (BNF, París, Ms. Lat. 6, fol. 66v), tot i que no semblen haver servit de model directe als relleus (Manuel Castiñeiras tracta aquest assumpte en aquesta mateixa publicació).

Així doncs, aquest relleu, en el qual destaca per sobre de tot el cap i el seu gest, pot adquirir una significació de cara al conjunt de la portada, més enllà dels trets tècnics i estilístics que l'associen sense cap mena de dubtes amb el Mestre de Cabestany.

Jordi Camps i Soria

Bibliografia

Barrachina 2002, p. 138-140; *Ex ungüe leonem*, 2014, p. 14; Camps 2014, p. 36; Ros 2015, s.p.

Bibliografia

Ainaud 1959

AINAUD, Juan, «Noticias de San Pedro de Roda», *Revista de Gerona*, V, 9, 1959, p. 33-35.

Ainaud 2000-2001

AINAUD DE LASARTE, Joan, «Un relleu inèdit del Mestre de Cabestany», *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, p. 7-10.

Alcoy, Camps, Lorés 1992

ALCOY, Rosa, CAMPS, Jordi, LORÉS, Immaculada, «Portada de Sant Pere de Rodes», *Catalunya Medieval*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, p. 68-77. [catàleg d'exposició]

Andaloro 2009

ANDALORO, Maria (2009). «Giotto tradotto. A proposito del mosaico della Navicella», ANDALORO, Maria, MADDALO, Silvia, MIGLIO, Massimo (coord.), *Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII* Roma, 2009, p. 17-35.

Andreae-Settis 1984

ANDREAE, B., SETTIS, S., (coord.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5-12 settembre 1982, Marburg-Lahn, 1984.

Badia et alii. 1996-1997

BADIA I HOMS, Joan et alii., «Aportació al coneixement de l'escultura romànica de Sant Pere de Rodes», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Girona, XXXVIII, 1996-1997, p. 1481-1490.

Bargellini 1970

BARGELLINI, Clara, «More Cabestany Master», *The Burlington Magazine*, CXII, 802-813, 1970, p. 140-144.

Barrachina 1980

BARRACHINA, Jaume, «Dos relleus fragmentaris de la portalada de Sant Pere de Rodes, del Mestre de Cabestany», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1, 1980, p. 60-61.

Barrachina 1981-1983

BARRACHINA, J., «L'espoliació escultòrica del monestir: inventari i agrupació artística», *Lambard*, II, 1981-1983, p. 79-81.

Barrachina 1998-1999

BARRACHINA, Jaume, «Las portadas de la iglesia de San Pere de Rodes», *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, p. 7-35.

Barrachina 2002

BARRACHINA, Jaume, «Mestre de Cabestany: Cap de Sant Pere, Capitell amb caps de felins, Cap d'home», *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*, Barcelona, 2002, p. 126-140. (Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 7)

Barrachina 2006

BARRACHINA, Jaume, «L'espoli de Sant Pere de Rodes. De la col·lecció al museu», *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu*, Barcelona, 2006, p. 113-142. (Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 12)

Barrachina 2008

BARRACHINA, Jaume, «Elements de la portalada de Sant Pere de Rodes», *CASTINEIRAS*, Manuel, Camps, Jordi (coord.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 344-355. [catàleg d'exposició]

Barrachina 2015

Barrachina, Jaume, «Mestre de Cabestany. Aparició de Crist als apòstols al mar», SUREDA, Marc (coord.), *Viatjar a l'edat mitjana*, Vic, 2015, Museu Episcopal de Vic [catàleg d'exposició], p. 240-242.

Barral 2000

BARRAL, Xavier, «Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional», Quintavalle, Arturo Carlo (coord.), *Le vie del medioevo, Atti del convegno (Parma, 28 settembre-1º ottobre 1998)*, Milà 2000, p. 138-140.

Bartolomé 2010

BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura, *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la traditio classica d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200)*, 2 volums, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, 2010 [tesi doctoral inèdita]

Bartolomé 2011

BARTOLOMÉ, Laura, «Itinerant versus pelegrí. El 'periplo' del Mestre del timpà de Cabestany», *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 1, 2011, p. 44-68.

Bartolomé 2012

BARTOLOMÉ, Laura, «Un "retablo de piedra" cristológico para la instrucción del peregrino: la portada de la Galilea del Monasterio de Sant Pere de Rodes», Caucci von Saucken, Paolo (coord.), *Peregrino, ruta y meta en las «peregrinationes maiores»*, Santiago de Compostela, 2012, p. 299-323

Bartolomé 2015

BARTOLOMÉ ROVIRAS, Laura, «La 'formosa deformitas' del Maestro del timpano di Cabestany : il tirocinio nei sarcofagi romani nella Toscana della seconda metà del XII secolo», QUINTAVALLE, Arturo Carlo (coord.), *Medioevo. Natura e figura. La raffigurazione dell'uomo e della natura nell'arte medievale*, Milà, 2015, p. 417-423.

Beseran 1990

BESERAN I RAMON, Pere., «Alguns capitells de Sant Pere de Galligans i el Mestre de Cabestany», *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern* (Estudi General, X) Girona, 1990, p. 17-44.

Bonnery 2007

BONNERY, André, *Le Maître de Cabestany*, Vic-en-Bigorre, 2007.

Bonnery, 1993

BONNERY, André, «L'atelier du Maître anonyme du tympan de Cabestany à Vaissière, Azille», *Histoire et généalogie en Minervois*, 12, 1993, p. 24-25.

Bonnery 1994

BONNERY, André, «L'église de Rieux-Minervois. Dimension symbolique de l'architecture. Sculpture», a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXV, 1994, p. 13-30.

Burrini 1995

BURRINI, Marco, «Tre capitelli del Maestro di Cabestany nel chiostro del Duomo di Prato», *Prato, storia e arte*, Prato, 86, 1995, p. 49-64.

Burrini 1995

BURRINI, Marco, «Una scultura del Maestro di Cabestany a Sant'Antimo», *Amici di Sant'Antimo*, V, 1, 1995, p. 2.

Camps 1988

CAMPS I SÒRIA, Jordi, «Relleu figurat 3 de Sant Pere de Rodes», *Catalunya Romànica*, XXIII, Barcelona, 1988, p. 311-317.

Camps 1995

CAMPS I SÒRIA, Jordi, «À propos des sources toulousaines du "Maître de Cabestany": L'exemple du portail de Sant Pere de Rodes (Catalogne)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVI, 1995, p. 95-108.

Camps 2014

CAMPS, Jordi, «Joyerías de mármol. Las cabezas del Maestro de Cabestany», *Descubrir el Arte*, 2014, p. 34-37.

Camps, Lorés 1985-1988

CAMPS I SÒRIA, Jordi; LORÉS I OTZET, Immaculada, «Dos capitells del Museu Arqueològic de Narbona del cercle del Mestre de Cabestany», *Lambard*, IV, 1985-1988, p. 125-137.

Camps, Lorés 1990

CAMPS I SÒRIA, Jordi; LORÉS I OTZET, Immaculada, «L'escultura de Sant Pere de Rodes», *Catalunya Romànica*, Barcelona, 1990, IX, p. 703-717.

Camps, Lorés 2000a

CAMPS, Jordi, LORÉS, Immaculada, «État de la question», *Le Maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000, p. 207-213.

Carbonell 1974-1975

CARBONELL, Eduard, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, Barcelona, 1974-1975, 2 vols.

Cascianelli 2019

CASCIANELLI, Dimitri, *Il Cristo e il mare di Galilea. Variazioni iconografiche sulle storie cristologiche attorno il lago di Tiberiade*. Todi, 2019.

Castiñeiras, Camps 2008

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., «Otra mirada al paisaje monumental del Románico Mediterráneo. El Románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa (1120-1180) en el MNAC», *Románico. Revista de arte de Amigos del Románico* (AdR), 6, 2008, p. 77-82.

Castiñeiras 2009

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., «Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et les traditions anciennes de l'iconographie chrétienne: du scriptorium de l'abbé Oliba à la peinture sur bois», a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL, 2009, p. 145-163.

Castiñeiras 2009

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., «La Cruz "pintada" de Baguerue: Cristo, Serpiente, Cordero y León», Carletti, Lorenzo, Giometti, Cristiano (coord.), *Progettare le arti. Studi in onore di Clara Baracchini*, Pisa, 2013, p. 21-30.

Castiñeiras 2020

CASTIÑEIRAS, Manuel, «Inventing a New Antiquity. The reliquary-altar depicting the martyrdom of Saint Saturninus at Saint-Hilaire d'Aude», McNEILL, John, PLANT, Richard (coord.), *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimage*, The British Archaeological Association Romanesque Transactions, Londres-Nova York, 2020, p. 187-201.

Castiñeiras 2022

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., «Monumentos de perenne intelecto: a propósito de la barca de la Iglesia en la galilea de Sant Pere de Rodes», BASSEGODA, Bonaventura, González, Maribel (coord.), *Passió per l'art d'alta època. Estudis en record de Jaume Barrachina Navarro*, Peralada, 2020, p. 36-49.

Castiñeiras, Camps 2008

CASTIÑEIRAS, Manuel, CAMPS, Jordi (coord.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008 [catàleg d'exposició]

Castiñeiras-Lorés 2008

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., LORÉS, I. «Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico», Guardia, M., Mancho, C. (coord.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona: Universitat de Barcelona, Collecció Ars Picta, Temes, p. 219-260

Claveria 1997-1999

CLAVERIA, Montserrat, «La reutilización de sarcófagos romanos en Cataluña», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, 1997-1998, p. 243-244.

Cobos-Tremoleda 2009

COBOS FAJARDO, Antoni, TREMOLEDA TRILLO, Joaquim, *L'epigrafia medieval dels comtats gironins. I. El comtat de Peralada*, Girona, 2009.

Collecció somiada 2002

LA COLLECCIÓ SOMIADA. *Escultura medieval a les col·leccions catalanes*, (Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 7), Barcelona, 2002 [catàleg d'exposició].

Compte 1999

COMPTE I FREIXENET, Albert, «Tríptic d'història agrària. Al voltant de la família Casademont, alies Colombó», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 32, 1999, p. 129-154.

De Sandoli 1974
DE SANDOLI, Sabino, *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae (1099-1291). Testo, traduzione e annotazioni*, Jerusalem, 1974.

Durliat 1952
DURLIAT, Marcel, «L'oeuvre du 'Maître de Cabestany'», *Congrès Régional des Fédérations Historiques de Languedoc*, Carcassona, 1952, p. 185-193.

Durliat 1954
DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane en Roussillon*, vol. IV, Perpinyà, 1954

Durliat 1971
DURLIAT, Marcel, «Du nouveau sur le maître de Cabestany», *Bulletin Monumental*, III, 1971, 129, p. 193-198.

Durliat 1973
DURLIAT, Marcel, «Le Maître de Cabestany», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4, 1973, p. 116-127.

Durliat 1995
DURLIAT, Marcel, «L'enigme du Maître de Cabestany», *Conflet*, XXXV, 1995, p. 3-19.

Español 1996
ESPAÑOL, Francesca, «Massifs occidentaux dans l'architecture romane catalane», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, vol XXVII, 1996, p. 57-77

Ex ungue leonem 2014

Ex ungue leonem. Caps de marbre del Mestre de Cabestany, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014 [opuscle associat a una mostra]

Fishhof 2015
FISHHOF, Gil, «The Role and Meanings of the Image of Saint Peter in the Crusader Sculpture of Nazareth: A New Reading», LAPINA, Elizabeth, MORRIS, April Jehan, (coord.), *The Crusades and Visual Culture*, Farnham, 2015, p. 35-55.

Folda 1986
FOLDA, Jaroslav, *The Nazareth Capitals and the Crusader Shrine of the Annunciation*. University Park, P.A., 1986.

Forsyth 1986
FORSYTH, Ilene H., «The Vita Apostolica and Romanesque Sculpture: Some Preliminary Observations», *Gesta*, 25, 1, 1986, p. 75-82

Fortuna 2006
La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu (Quaderns del Museu Frederic Marès, Exposicions, 12), Barcelona, 2006 [catàleg d'exposició].

Gandolfo 2006
GANDOLFO, Francesco, «Il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro di Cabestany e la Toscana», *Medioevo: il tempo degli antichi, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma*, 24-28 settembre 2003, Milà, 2006, p. 425-437.

Gardelles 1976
GARDELLES, Jacques, «L'oeuvre du Maître de Cabestany et les reliefs du château de la Réole», *Bulletin Monumental*, CXXXIV, 1976, p. 231-237.

Glass 1997
GLASS, Dorothy, *Portals, Pilgrimage, and Crusade in Western Tuscany*, Princeton, NJ, 1997.

Gudiol i Cunill 1927
GUDIOL I RICART, Josep, «De pelegrins i pelegrinatges religiosos catalans», *Analecta Sacra Tarragonensis*, 3, 1927, p. 93-109.

Gudiol Ricart 1944
GUDIOL RICART, José, «Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany», *Príncipe de Viana*, XIV, 1944, p. 9-14.

Jacoby 2007
JACOBY, David, «Hospitaller ships and transportation across the Mediterranean». Borchardt, K., Jaspert, N., Nicholson, H. L. (coord.), *The Hospitallers, the Mediterranean and Europe. Festschrift for Anthony Luttrell*, Aldershot, 2007, p. 57-72.

Jaubert de Passà 1833
JAUBERT DE PASSÀ, Francesc Jaume, *Recherches historiques et géographiques sur la montagne de Roses et le cap de Creus*, París, 1833.

Junyent 1962
JUNYENT, E., «L'oeuvre du Maître de Cabestany», *Actes du Quatrevingtsième Congrès National des sociétés savantes*, Montpellier, 1962, p. 169-178.

Krüger 2005
KRÜGER, Kristina, «Monastic Customs and Liturgy in the Light of the Architectural Evidence: A Case Study on Processions (Eleventh-Twelfth Centuries)», BOYNTON, Susan. COCHELIN, Isabelle (coord.), *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*, Turnhout, p. 191-220.

Kupfer 1978
KUPFER, Vasanti, «The Iconography of the Tympanum of Temptation of Christ at the Cloisters», *Metropolitan Museum Journal*, XII, 1978, p. 21-31.

Llompart 1976
LLOMPART, Gabriel, «La Nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXII, 1976, p. 281-300.

Llonch 2006
LLONCH, Sílvia, «Catàleg», *La Fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu* (Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 12), 2006, p. 143-203.

Lorés 2002
LORÉS I OTZET, Immaculada. *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Bellaterra/Barcelona/Girona/Lleida, 2002. (colecció Memoria Artium, 1)

Lorés 2020
LORÉS I OTZET, Immaculada, «L'escultura romànica de Sant Pere de Rodes, un gran i incomplert trencaclosques: el dipòsit lapidari», BASSEGODA, Bonaventura, GONZÁLEZ, Maribel (coord.), *Passió per l'art d'alta època. Estudis en record de Jaume Barrachina Navarro*, Peralada, 2020. p. 90-99.

Marquès Planagumà 2014
MARQUÈS PLANAGUMÀ Josep Maria, «La reforma gregoriana a Girona», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 55, 2014, pp. 585-602.

Masmartí Recasens 2009
MASMARTÍ RECASENS, Sonia, *Sant Pere de Rodes, lloc de peregrinatge*, Barcelona, 2009

McNeill 2015
MCNEILL, John, «The Romanesque Cloister in England», *Journal of the British Archaeological Association*, 168, 2015, p. 34-76.

Maxwell 2020
MAXWELL, Robert, «La credulidad, el doute et la pratique artistique au XIIe siècle», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 252, 4, 2020 p. 233-266.

Milone 2008
MILONE, Antonio, «El Mestre de Cabestany. Notes per a un replantejament», a CASTIÑEIRAS, Manuel, CAMPS, Jordi (coord.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa*, 1120-1180, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 181-191. [catàleg d'exposició]

Moralejo 1984
MORALEJO, Serafín, «La reutilización y influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval», *Atti del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, Pisa 5-12 settembre 1982*, Marburg, 1984, p. 187-203.

Moralejo 1986
MORALEJO, Serafín, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art. Actes. Barcelona, 29 d'octubre-13 de novembre de 1984*, Barcelona, 1986, I, p. 89-112

Mundó 1963
MUNDÓ, Ansari M., «Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du Xe au XIIe siècle», *Annales du Midi*, 75, 64, 1963, p. 551-573 (Actes du colloque international de Moissac (3-5 mai 1963)).

Nadal 2016

NADAL I FARRERAS, Joaquim, *Joan Subias Galter (1897-1984). Dues vides i una guerra*, Girona, 2016.

Poch 2014

POCH GARDELLA, Clara «La cripta de Sant Pere de Rodes: culte, filiacions formals i datació». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 45, 2015, p. 327-354.

Pujades 1829

PUJADES, Jeroni, *Crónica Universal del Principado de Catalunya*, V, Barcelona, 1829

Pujades 1831

PUJADES, Jeroni, *Crónica Universal del Principado de Catalunya*, VII, Barcelona, 1831.

Poisson 2000

POISSON, Olivier, «Le Maître de Cabestany, sculpteur et architecte?» a *Le maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000, p. 154-163.

Pressouyre 1969

PRESSOUYRE, Léon, «Une nouvelle oeuvre du Maître de Cabestany en Toscane. Le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana», *Bulletin de la société nazionale des antiquaires de France* 1969, p. 31-55.

Ramon 2018

RAMON, Artur, *Les obres mestres de l'art català. El museu imaginari d'Artur Ramon*, Barcelona, 2018.

Raspi Serra 1964

RASPI SERRA, Joselita, «Contributo allo studio di alcune sculture nell'abbazia di Sant'Antimo», *Commentari*, XV, 1964, p. 135-165.

Raspi Serra 1966a

RASPI SERRA, Joselita, «Abbazia di San'Antimo: sculture del chiostro e del portale», *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, I, p. 645-655.

Raspi Serra 1966b

RASPI SERRA, Joselita, «The Preromanesque and Romanesque Sculptural Decorations of S. Antimo», *Gesta*, V, 1966, p. 34-38.

Riu-Barrera 2006

RIU-BARRERA, Eduard, «La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu», *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu* (Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 12), Barcelona, 2006, p. 23-112.

Robin 1947

ROBIN, Marcel, «Le Maître du tympan de Cabestany», *Le Point*, XXXIV-XXXV, març de 1947, p. 75-80.

Ros 2015

Ros, Mercè, *Galería Mercè Ros*, Madrid 2015.

Senra 1997

SENRA, José Luís, «Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas», *Gesta*, 36, 1997, p. 122-144.

Settis 1986

SETTIS, Salvatore, «Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico», a Settis, Salvatore, *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, Torí, 1986, p. 373-486.

Simon 1979

SIMON, David L., «Still more by the Cabestany Master», *The Burlington Magazine*, CXXI, 911, 1979, p. 108-III.

Simon 1984

SIMON, David L., «Romanesque sculpture in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I. Spain», *Gesta*, XXIII, 2, 1984, p. 145-159.

Sotomayor 1975

SOTOMAYOR, Manuel, *Sarcófagos romano-cristianos en España. Estudio iconográfico*, Granada, 1976.

Subias Galter 1948

SUBIAS I GALTER, Joan, *El monestir de Sant Pere de Roda*, Barcelona, 1948.

Tigler 2006

TIGLER, Guido, *Toscana romanica*, Milà 2006.

Toubert 1983

TOUBERT, Hélène, «Les fresques de la Trinité de la Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 26, 1983, p. 287-326.

Villanueva 1803-1852

VILLANUEVA, Jaime, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid-València, 1803-1852, 22 vol.

Wilpert 1929

WILPERT, Giuseppe, *I sarcofagi cristiani antitichi*. I. Testo, Roma, 1929

Zamora 1798

ZAMORA, Francisco de, *Diario de los Viajes hechos en Cataluña de Francisco de Zamora*, Barcelona, 1973 (primera edició 1798).

Zarnecki 1964

ZARNECKI, George, «A Sculptured Head attributed to the Maître de Cabestany», *The Burlington Magazine*, CVI, 1964, p. 536-537.

Maestro de Cabestany: chispas de mármol

La pasión por poseer obras de arte es uno de los motores que mueve nuestro oficio de anticuarios, aun sabiendo que somos coleccionistas efímeros, es decir, que las podemos disfrutar por poco tiempo. La curiosidad va unida a esa vocación de cazadores donde el azar juega un papel primordial. Lo imprevisto, que hace que cada día de nuestro trabajo sea estimulante y diferente, un trabajo que nunca conoce la rutina, ni el hastío.

En plena pandemia, cuando apenas salíamos del confinamiento, el anticuario Sergi Clavell, por azar, encontró en una casa una escultura pequeña, una cabeza en mármol, un fragmento de pies de un relieve y un fragmento de columna con decoración vegetal del Maestro de Cabestany. Mientras esto ocurría, el historiador del arte y amigo Jaime Barrachina, uno de los grandes expertos del Maestro y coleccionista de cuatro obras del mismo, nos dejaba prematuramente a consecuencia de una grave enfermedad. Cuando a través de Sergi Clavell supimos que tres de estas piezas habían aparecido supimos que estábamos ante un hallazgo único. La persistencia y el azar han hecho que tres años más tarde podamos contar con ellas para enseñárlas al mundo y buscarles un nuevo hogar, idealmente uno con paredes de cristal. La incorporación de Albert Martí Palau, propietario de la única otra pieza del Maestro que ha habido en el mercado en el siglo XXI acabó de redondear el proyecto.

El Maestro y el azar nos ha reunido a tres anticuarios que representamos a una nueva generación profesional a través de cuatro piezas que ni en el mejor de nuestros sueños hubiéramos aspirado a tener. Siempre nos ha fascinado el Maestro de Cabestany, su primitivismo y al mismo tiempo delicadeza que le asocian a los artistas italianos que hemos admirado en Parma, principalmente Bendetto Antelami. Haciendo un símil fácil pero comprensible, si el Maestro de Taüll sería el equivalente a Miguel Ángel, el Maestro de Cabestany sería Donatello. Nunca hubiéramos pensado que sus obras pasarían por nuestras manos. De hecho, en Cataluña sólo conocemos su obra maestra, *Cristo y los discípulos* del Museu Marès, un jefe de la colección Oleguer Junyent en Barcelona, las piezas del Museo de Perelada junto con el recién

legado Barrachina ya mencionado y las piezas en Girona. Esto es todo.

Quien más nos habló del Maestro porque lo había estudiado profundamente y le conocía fue Jaime Barrachina, a quien dedicamos esta muestra que contará con las cuatro piezas del maestro que legó al Castillo-Museo de Perelada y que gentilmente nos han cedido. Agradecemos a la familia suque ya Maribel González su generosidad y disposición.

En torno a estas obras hemos estructurado un proyecto museográfico y un catálogo científico. Y por eso hemos querido rodearnos de los mejores especialistas. Agradecemos el entusiasmo que desde el primer día nos mostró el Dr. Manuel Castiñeiras y el Dr. Jordi Camps, sin los que esta propuesta no tendría el contenido sólido e intelectual que merece.

Esta exposición quiere explicitar la necesidad del anticuarado en la protección y difusión de nuestro patrimonio y de las tareas que realiza, a veces complementarias a las institucionales; aspectos que no suelen destacarse para aquellos que, sin curiosidad por conocernos, todavía nos ven desde los prejuicios propios del mundo de ayer, donde parece que las obras de arte no puedan vincularse al mercado. Sólo si con este proyecto somos capaces de ir desintegrando poco a poco este tópico, al tiempo que conseguimos que las piezas lleguen al mejor puerto posible, ya nos daremos por satisfechos. Porque en el fondo, como profesionales de la cultura que somos, allá del comercio, lo que nos mueve y nos emociona es la aventura de descubrir nuevas piezas, reconstruir sus identidades, estudiarlas y difundirlas, conservarlas y llevarlas a los mejores destinos. En esta aventura está la razón de lo que somos: anticuarios.

Artur Ramon

Sergi Clavell

Albert Martí Palau

El Maestro del timpán de Cabestany y su círculo

Estado de la cuestión sobre una serie de esculturas románica excepcional.

Jordi Camps i Sòria

Una historiografía acumulativa y controvertida

El interés y la atracción que desde hace décadas despiertan las obras del llamado Maestro de Cabestany (o del timpán de Cabestany) se explica por el carácter marcadamente peculiar y por la solvencia técnica de un grupo considerable de ejemplos de escultura románica de rasgos fácilmente reconocibles. Desde esta base, su presencia en centros significativos del Mediterráneo occidental como Sant Pere de Rodes, Santa María de Lagrasse o Sant'Antimo han ido añadiendo ingredientes de cara a una historiografía amplia y discutida, en la que la imprescindible objetividad y ecuanimidad ha tenido que equilibrarse ante un hecho que es apasionante tanto para el estudioso como para el aficionado al arte.

La personalidad del Maestro de Cabestany (en adelante a menudo utilizaremos el término *Maestro* como recurso convencional) como referente ineludible en la historia de la escultura románica fue delimitada por Josep Gudiol i Ricart en un artículo del año 1944. Comparaba un timpán que representa las Tentaciones de Cristo –entonces en manos de un coleccionista en Nueva York– y un dintel, procedentes de la iglesia navarra de Errondo con el timpán de la iglesia rosellonesa de Cabestany (fig. 1). A estas piezas añadía, como trabajadas por el propio escultor o como un reflejo suyo, otras obras del noreste de Cataluña y del Languedoc mediterráneo. A partir de ese trabajo, el catálogo del escultor –y de su supuesto taller– se fue ampliando con conjuntos de nuevas procedencias, entre los que sobresalen algunos ejemplos de la Toscana de acuerdo con escritos de las décadas 1960 y 1970. Así, autores como el propio Gudiol, Marcel Durliat, Juan Ainaud de Lasarte, Eduard Junyent, Joselita Raspi-Serra, Léon Présouyre, Clara Bargellini, Walter Cahn, George Zarnecky, David L. Simon, Inmaculada Lorés, André Bonnery o quien firma estas líneas han ido ampliando un catálogo relativamente extenso, con diferentes matices entre obras atribuibles o bien al *Maestro*

(entendido como el escultor más destacado y singular), a su taller, o posibles seguidores de su especial manera de hacer. Así, el alcance geográfico y el listado de obras atribuibles al escultor se estabiliza hacia la década de 1990.

Al mismo tiempo, se iban publicando nuevos relieves, casi siempre fragmentarios, de algunos de los monumentos relacionados con el escultor y sus proyectos, muy especialmente la portalada de Sant Pere de Rodes. De este conjunto se ha ido produciendo un goteo de nuevas incorporaciones gracias a los trabajos realizados sobre el monumento y al esfuerzo de especialistas en la búsqueda y recuperación de objetos, entre ellos y de forma destacada Jaume Barrachina.

Pronto se plantearon dudas y divergencias sobre sus atribuciones, sobre su trayectoria (formación, viajes, relación con las fábricas de los edificios en los que trabajaba y los espacios artísticos correspondientes) y sobre su cronología. Así, son significativas aportaciones como las de Serafín Moralejo, en la década de 1980 (Moralejo 1984 y 1986), o Francesco Gandolfo (Gandolfo 2006). En 2000 se publicó una significativa monografía, impulsada por Olivier Poisson entre otros, pero no ha sido hasta bien entrado este siglo que se le ha dedicado una tesis doctoral, a cargo de Laura Bartolomé (2010), con importantes replanteamientos, muy fundamentados en la investigación sobre los referentes antiguos, algunos de ellos reflejados igualmente en diversas publicaciones de la autora (Bartolomé 2015). También son relevantes las últimas aportaciones de Manuel Castiñeiras, que comentaremos más adelante (Castiñeiras 2020).

Adicionalmente, ha sido relevante el papel de algunas exposiciones temporales que han permitido reunir parte de su producción y propiciar la confrontación directa entre las obras en un marco crítico. Así sucedió durante la gran exposición de arte románico celebrada en 1961 en Barcelona, en el Palacio Nacional de Montjuïc (*El Arte románico* 1962). Algunos relieves y fragmentos de Sant Pere de Rodes fueron mostrados en el marco de *Catalunya Medieval* (1992) y en muestras posteriores dedicadas al coleccionismo de escultura medieval y al monasterio ampurdanés organizadas por el Museu Frederic Marès de Barcelona (*Col·lecció somiada* 2002, *Fortuna* 2006). Además, su obra se convirtió en uno de los temas centrales de la muestra *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya,*

Toulouse, Pisa. 1120-1180, celebrada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en 2008, lo que permitió la confrontación directa, en un solo espacio, de obras procedentes de Toscana, el Languedoc y Cataluña (fig. 2) (Castiñeiras, Camps 2008).

Buena parte de sus obras se conservan fuera de su contexto original, en colecciones públicas y privadas, en ocasiones reutilizadas en otras construcciones o montajes. Sin embargo, otra parte significativa se sitúa todavía en su destino inicial, que permite mostrarla en su marco arquitectónico y en su entorno cultural artístico. Sin embargo, la totalidad de la producción que le ha sido atribuida con mayor o menor medida fue reproducida. Actualmente, las copias, realizadas por el escultor belga Alphonse Snoeck, están reunidas en el *Centre de Sculpture Romane Maître de Cabestany*, creando expresamente en la población homónima.

Con medida, podemos dar la razón a quienes han afirmado que el Maestro de Cabestany es una creación de la historiografía del siglo xx. Pero también hay que entender que la *marca* que representa a ese escultor, de fuerte personalidad, con su taller y los conjuntos influenciados por él, es un ejemplo elocuente de los intentos de ordenar y clasificar las obras de todas las tipologías y técnicas en escuelas, maestros y talleres en un panorama artístico caracterizado por un anonimato generalizado y por la carencia de otros soportes documentales más o menos directos. En el caso de la pintura románica del ámbito catalán, pero también pirenaico, hay que recordar la problemática figura del Maestro de Pedret, o de su círculo, como caso donde hay que balancear cuidadosamente cuáles son los límites del análisis estilístico e iconográfico en el momento de definir artistas, talleres, tendencias, o sencillamente a la hora de detectar una forma de hacer, según unos componentes ideológicos determinados, más o menos generalizada en un espacio artístico determinado. Por otra parte, también es cierto que en el caso de escultores con firma como Gilabertus, Willigelmo o Niccolò, entre otros, la historiografía ha tenido que replantear a menudo el alcance de su producción y atribuciones. En el ámbito catalán de 1200 es reveladora la personalidad de Ramon de Bianya, cuyo estilo se ha querido detectar entre el Rosellón (Elna, Perpiñán) y el entorno de Lleida y de Urgell, en constante discusión y revisión.

Por consiguiente, no debe extrañarnos que como

en otros casos, y después de una bibliografía extensiva, acumulativa y no siempre totalmente crítica haya habido intentos de desmitificación y de deconstrucción que han intentado reformular las diversas hipótesis presentadas sobre la su personalidad, trayectoria y su entorno de trabajo. Porque en la atribución de una obra a un maestro, taller o estilo, también hay que tener en cuenta su vinculación con el marco arquitectónico en el que se integra y, especialmente, su interacción con los demás agentes de la creación artística (promotor, *operarius*, arquitecto y/o maestro de obras, autor intelectual, taller, etc.).

Las obras, los ámbitos de acción y sus constantes

Tal y como hemos comentado anteriormente, el número de obras o conjuntos que han estado relacionados, de una u otra forma, con el maestro y su entorno fue ampliándose a través de sucesivas aportaciones, como hemos dicho hasta casi la década de 1990 hasta alcanzar un total de diecinueve. Evidentemente, ya de entrada se admite la distinción entre el *Maestro*, los componentes de su taller y sus seguidores. De toda la relación, Laura Bartolomé descartó un total de ocho conjuntos como piezas no atribuibles del maestro y de su taller, dejando hasta diez la cantidad de obras (la diferencia entre 18 y 19 radica en que, en un caso, una pieza queda incluida en el estudio de otro monumento de la misma localidad). En cualquier caso, es interesante recordarlos todos, de momento ordenados por ámbitos geográficos.

El noreste de Cataluña: bajo el signo del tímpano de Cabestany y de la portalada de Sant Pere de Rodes

La obra que da nombre al *Maestro* y a su taller se sitúa en el Rosellón, a pocos kilómetros al sudeste de Perpiñán, en la iglesia parroquial de Santa María de Cabestany. Se trata de un tímpano-dintel de una sola pieza de mármol reutilizado de Saint-Béat, esculpido también por la parte inferior. La temática está dedicada a la figura de María, con las representaciones de la Muerte, Bendición y resurrección de María, con la figura de Cristo en el centro. Dentro de una densa composición, cabe destacar el peso que adquiere la figura de Cristo

del centro de la composición, así como la del apóstol Tomás, asociado a la leyenda de la Santa Cinta. Visto que el tímpano se encuentra actualmente fuera de contexto y que no existen indicios claros sobre su posición en el edificio, varios autores han llegado a cuestionar su origen, aunque no parece haber argumentos concluyentes para negarlo. Incluso se ha hablado de la posibilidad de que provenga de una capilla cercana, dedicada precisamente a santo Tomás. Cabestany, pues, marca uno de los puntos del núcleo de acción del escultor en el norte de Cataluña, en el que constituiría una de sus obras emblemáticas y definitorias de sus rasgos peculiares y, por supuesto, la que da nombre al artista anónimo ya su controvertido círculo.

El tímpano de Cabestany define como pocas obras la fuerte personalidad de su autor, difícilmente manifiesta en la escultura del siglo XII. Las figuras se ordenan en composiciones que a menudo se escapan de los ejes y simetrías más estrictas, marcadas por un sentido del dinamismo que llega, en algunos puntos, a generar un sentido convulso. Las escenas están presentadas sin separación, a modo de relieve continuo. A esto se añade que todas las superficies están trabajadas, ocupadas de figuración. Sobresale la solución adoptada para tratar las cabezas, en alto relieve, de fuerte volumen y cúbicos, y para el tratamiento de los rasgos faciales, con los ojos grandes, en oblicuo respecto de la línea de la nariz, los mentones afinados, angulosos y una cabellera que invade la frente. El uso del taladro en los extremos de los globos oculares (así como en otros puntos de las figuras y de las composiciones) acentúa la fuerte expresión de los personajes. Otro elemento definitorio es la proporción otorgada a las manos, lo que acentúa la fuerza de los gestos, con los dedos alargados y expresivos. En cuanto a la indumentaria, el tímpano de Cabestany muestra un planteamiento dinámico, con pliegues trabajados aparte de otros allanados, con algunos recuerdos de modelos antiguos.

Se tiene la impresión de que el escultor trabaja intentando superar las restricciones del marco arquitectónico, en una investigación donde parecía pretender ocultar la entidad arquitectónica de la pieza. Esta actitud frente a las superficies afrontar queda acentuada en la fusión de la idea del tímpano y del dintel, esculpiendo también la parte inferior del mármol. Es posible que todo ello responda a la necesidad de adaptarse a un bloque reutilizado, procedente de un sarcófago antiguo, pero

esta singular posición del artista frente al objeto arquitectónico se observa, bajo diversas facetas, en otras obras atribuidas a él ya su entorno. Sin embargo, quedan las palabras de Gudiol: «Todo ello vivificado por un ritmo feroz, donde los paños minuciosos y arbitrarios juegan con las elocuentes desproporciones de las manos, y la desconcertante concresión de masas y planos, llega a derrotar definitivamente la fórmula arquitectónica» (Gudiol 1944).

Dentro del mismo ámbito rosellonés, en la portada de la iglesia parroquial de Santa María del Volón, se conserva el friso de la cornisa que contiene un ciclo historiado dedicado a la Niñez de Cristo, así como los modillones que le apoyan. La solución adoptada ha estado relacionada con los recursos de representación de la temática figurativa de la Antigüedad, al tiempo que la organización de la portada también ha sido comparada con conjuntos de la Toscana. Se tiene la impresión de que el resto de la portada es de otro autor, inscrito totalmente dentro de las líneas generales de la escultura rosellonesa, con paralelismos con el claustro de la catedral de Elna.

Uno ha intentado ver el reflejo de algunos de los rasgos peculiares del *Maestro* en la portada de la iglesia del Monasterio de Santa María del Camp (municipio de Paçà, Rosellón). El uso explícito y extensivo del taladro y alguno de los motivos hace pensar, en efecto, en el tímpano y en otras obras que de forma más concluyente le pueden ser atribuidas. Falta todavía un estudio detenido de esta portada, que ofrece un repertorio iconográfico excepcional, aunque existe cierta unanimidad al desvincularla del *Maestro* y, como mucho, interpretarla como un reflejo de algunas de sus obras. De hecho, sus rasgos se sitúan dentro de un contexto rosellonesa con recuerdos de la escultura tolosana del entorno de 1100, de un estadio precedente a la que ha sido agrupada en torno a la figura de Gilabertus.

Cabestany y el Volón también sirven de pretexto para tratar la cuestión de la relación del *Maestro* con uno de los entornos en los que su obra ha sido detectada, el rosellonés. Durliat hizo referencia a la tribuna de Serrabona, uno de los conjuntos donde se aprecia una utilización más generalizada del taladro, así como se observa entre los fragmentos asociados a la tribuna de Sant Miquel de Cuixà. El historiador del arte mencionado también recurrió

a la fecha de consagración de Serrabona, en 1151, como argumento para situar la actividad del Maestro de Cabestany en una cronología similar, al menos en esa zona. Ciertamente, hay coincidencias con otros centros roselloneses en este componente técnico, al igual que en algunos temas de bestiario, pero también hay que reconocer que todos se advierten en otras regiones y, concretamente, en otros puntos muy significativos del Mediterráneo occidental.

En la vertiente sur del Pirineo, las obras asociadas al *Maestro* –o al grupo– pertenecen, de entrada, a dos monasterios benedictinos. En primer lugar, cabe mencionar los dos capiteles de temática histórica de la cabecera de la iglesia de Sant Pere de Galligants, ubicados en lugares de privilegio (fig. 3). Es importante indicar que aparecen entre un grupo de relieves fácilmente relacionables con la escultura tolosana del entorno de 1100 y las secuelas correspondientes. Es significativo que la representación de Cristo entre los apóstoles vaya acompañada, en la cara lateral derecha, de un tema identificado como una Vocación de los Apóstoles (Beseran 1990). Gudiol veía sencillamente su influencia, pero más adelante otros autores han visto un mayor protagonismo en la trayectoria del maestro, de su taller, siguiendo las sugerencias de Serafín Moralejo. ¿Podría tratarse de una obra temprana? En cualquier caso, muestra un contexto languedociano y de mirada hacia la Antigüedad tardía, reconocido en diversas producciones de Saint-Sernin de Toulouse, que estarán muy presentes en las obras atribuidas sin discusión al Maestro de Cabestany. Se ha excluido del corpus de obras del *Maestro* (Bartolomé 2010), pero algunos de sus rasgos no son ajenos y se engloban dentro de una misma cultura artística.

Aún en Girona, cabe mencionar un modillón conservado en el lapidario de la catedral de Girona, identificado en 1990 (Beseran 1990). Hemos podido examinar en muy buenas condiciones este objeto, presentando algunos rasgos propios del círculo. Sería un ejemplo que afianzaría la vinculación del *Maestro* o su círculo con Girona, pero también sorprenden algunos aspectos, como el tratamiento diferenciado que hay entre el ojo izquierdo de la cabeza, con los agujeros del taladro, y la ausencia de éstos en el derecho.

En cualquier caso, el proyecto más ambicioso que afrontó el escultor, con su taller, es el de la portada

de la galilea del monasterio de Sant Pere de Rodes, hasta el punto de que en varias ocasiones ha sido definido como su obra de «madurez». Ésta se situaba ante un marco constructivo estabilizado en el siglo XI y muy probablemente como un cuerpo que se sobreponía a dos fases previas (Barrachina 1998-1999). Actualmente, sólo se conservan in situ dos fragmentos de su basamento; el resto conocido es custodiado en colecciones públicas y privadas. No vamos a tratar ahora todas las cuestiones relativas a su historia, destrucción y dispersión, así como su composición e iconografía, tratados en detalle en este mismo volumen por Manuel Castiñeiras. En cualquier caso, algunos de sus vestigios escultóricos ya fueron atribuidos al *Maestro* en el primer trabajo de Gudiol, y desde entonces han ido aflorando nuevos relieves, la mayor parte de ellos fragmentarios, que han sido debidamente inventariados, estudiados y publicados. La fecha de 1160-1163 propuesta por Jaume Barrachina en su gran artículo (Barrachina 1998-1999) es utilizada como referente hasta ahora no discutido –y utilizado como bisagra en las diferentes posiciones sobre la cronología del *Maestro*–, tal y como comentaremos más adelante, y seguida por los autores que con posterioridad a su trabajo han tratado con mayor profundidad el monumento (Lorés 2000; Bartolomé 2010).

El ciclo cristológico y las escenas pertenecientes al santo titular, san Pedro, marcan el punto máximo de su problemática composición, acompañada de inscripciones grabadas (como en Ripoll, por ejemplo) y con materiales marmóreos reaprovechados y de otros tipos de piedra. El abanico de vestigios conservados muestra evidentemente la existencia de más de una mano, un escultor. Al mismo tiempo, en ocasiones ha sido planteada la posibilidad de que algunos de los fragmentos provengan de otro espacio de la iglesia o de algún objeto de mobiliario litúrgico (Lorés 2022). Sea como fuere, el vacío que preside la entrada en la iglesia, carente de los relieves, nos interroga como una metáfora de todas las dudas y misterios que rodean la obra del autor de ésta y de otras obras.

Muy pronto también se mencionó el capitel de temática mariana del crucero de la iglesia de Sant Esteve d'en Bas (la Garrotxa). Su iconografía ha estado especialmente relacionada con el capitel de Rieux-Minervois –que comentaremos más adelante–, pero también con otros ejemplos languedocianos, como el de Saint-Caprais de Agen (Beseran

1990). Sin duda, se trata de uno de los conjuntos a tratar desde otras perspectivas, en función de los vínculos con otros centros del románico catalán y languedociano.

Las obras del entorno languedociano. La herencia de la Antigüedad y el papel del foco tolosano.

Las obras que se sitúan más al norte del Rosellón y en el ámbito del Languedoc, en su vertiente mediterránea, se encuentran particularmente en el entorno de Carcasona, en la actual región del Aude, en su mayor parte en centros monásticos benedictinos que muestran lazos con el ámbito tolosano, por un lado, y con la archidiócesis de Narbona, por otro.

Gudiol ya mencionaba el impactante altar-relicario de Saint-Hilaire de Aude, obra ya descontextualizada en el marco de una abadía benedictina. Es, sin duda, una de las maravillas del *Maestro*, donde muestra todos los componentes de su oficio y alcanzando sus extremos en la forma de componer la figuración y las escenas sin elementos de separación. Trabajado en mármol, está dedicado a san Serni, mártir de Toulouse, con una cara frontal tremadamente cercana a la de los sarcófagos tardorromanos, no sólo por aspectos compositivos, de los que son deudores, sino también por un relieve figurativo a dos planos, en los que los elementos en alto-relieve dejan paso a elementos en claro bajo-relieve. Recientemente, Manuel Castiñeiras hizo hincapié en el componente antiquizante de la pieza como si en el momento de su creación se hubiera presentado como una obra tardo-antigua reaprovechada, como una especie de falsificación (tal y como podía ser aceptada en la Edad Media). Al mismo tiempo, le sitúa como una muestra de la reafirmación de la abadía después de una época de conflicto y, como ha sido planteado en otras ocasiones, como una búsqueda hacia el pasado para mostrar el seguimiento de la ortodoxia (fig. 4) (Castiñeiras 2020).

La vinculación de las obras del *Maestro* de Cabestany con los modelos antiguos ha sido una de las constantes que han sido esgrimidas para definir y acotar su producción. Ya lo apuntaron desde el inicio Josep Gudiol y Marcel Durliat. La organización de las composiciones figurativas sin apenas elementos de separación, la propia configuración de

las figuras y otros detalles nos sitúan ante referentes como los sarcófagos antiguos, especialmente del siglo IV. En otro orden de cosas, hemos visto cómo en varios monumentos se reaprovechaban mármoles antiguos, fuera de Saint-Béat (Cabestany), fuera de los vestigios romanos ampurdaneses (Sant Pere de Rodas). Más tarde, también se ha apuntado al extraordinario trasfondo visible en Provenza y en Toscana (Bartolomé 2010). Sin embargo, es importante subrayar en qué medida diferentes regiones y monumentos afrontaron la práctica escultórica desde los referentes romanos antiguos o tardo-antiguos en diversas etapas, desde el ámbito tolosano e hispánico de las últimas décadas del siglo XI y las primeras del XII, hasta situaciones englobadas dentro del llamado «renacimiento del siglo XII». Tanto el Languedoc, como la Toscana, como Cataluña muestran ejemplos diversos de una continuidad de modelos, de su reinterpretación y apropiación, pero éste es un hecho que también se manifiesta en otros muchos espacios artísticos de la llamada época románica, como también veremos con el fenómeno del arte de 1200.

Siguiendo en el ámbito languedociano y de la región de Aude, cabe destacar igualmente la singular iglesia de la Asunción de María de Rieux-Minervois, dependiendo del arzobispado de Narbona. Ya en el mismo trabajo de 1944, Gudiol mencionaba el capitel de María dentro de la mandorla rodeada de ángeles. Es importante señalar que la obra escultórica del *Maestro* se inserta como único capitel historiado en un conjunto marcado por un proyecto homogéneo, en un contexto escultórico que se sitúa entre la escultura tolosana y languedociana en general, no sin algunas correspondencias con la escultura rosellonesa, tal y como indicó Marcel Durliat. Posiblemente, es necesario atribuir al mismo escultor un capitel de tipo corintio de entre los diversos que decoran el interior (Bartolomé 2010). En este caso, no es el mármol, sino una caliza local, el material con el que la prenda está trabajada. A menudo se ha señalado cómo los capiteles de la portalada occidental reflejan algunos motivos y el carácter dinámico y agitado de las composiciones atribuidas al escultor, mostrando una aparente distancia. Sin embargo, son cruciales las observaciones realizadas precisamente por Jaume Barrachina (Barrachina 2008), cuando pone énfasis en las diferencias del material mientras recuerda las similitudes de los jefes de los ángeles con algunos de los relieves de Sant Pere de Rodes.

El tercer conjunto languedociano destacado se sitúa en la cabecera de la iglesia abacial de Saint-Papoul, tal y como señaló Marcel Durliat en 1952. En efecto, los capiteles y canecillos del exterior del ábside principal, trabajados en piedra local, se inscriben en la serie de piezas atribuibles al maestro. Entre los capiteles destaca la representación de las dos condenas de Daniel en la fosa de los leones (tema que, como veremos, también aparece con diferencias en la formulación en el capitel de Sant'Antimo en Toscana). El sistema de articulación de la cornisa, alternando canecillos con capiteles adosados, evoca a otros conjuntos occitanos. Los recuerdos tolosanos están presentes, en una línea diferente, en la decoración del interior de la cabecera. La decoración del exterior de Saint-Papoul se ha atribuido con unanimidad a la obra del Maestro.

Una parte significativa de los vestigios decorativos identificados con una portalada de otra importante abadía benedictina, Santa María de Lagrasse, también ha estado vinculada con la singular escultura que estamos tratando (fig. 5) (Durliat 1954 y 1971). Por un lado, hay varios fragmentos que pertenecieron a una portada destruida quizás ya en época gótica, especialmente dovelas. Los relieves más significativos son los que contienen dos inscripciones con nombres relacionados con los de dos abades, *Willelmus* y *Rotbertus* (Guillem, Robert), que dirigieron el monasterio en los años 1167-1161 y 1161-1167 respectivamente. Se pueden distinguir diferentes opciones, algunas de las cuales no son lejanas a conjuntos provenzales, como la portada de Saint-Paul-les-Tros-Châteaux (Bartolomé 2010) o incluso de Toscana.

También hay que recordar a los dos capiteles, uno decorado con temas de bestiario, el segundo de tipo corintio, conservados en el *Musée d'Art et Histoire de Narbona*, que pudimos atribuir al círculo (Camps, Lorés 1990). Posteriormente, la decoración de la cabecera de Saint-Étienne de Vaissière, se atribuyó al Maestro (Bonnery 1993). Emparentado con los de Rieux, este conjunto ha sido considerado como una obra del círculo o como un reflejo del mismo (Bartolomé 2010).

Más allá del espacio languedociano, en el oeste, en la Gironda, se había relacionado con el taller unos relieves fragmentarios, historiados, del castillo de La Réole (Gardelles 1976). Con temas como Cristo en la mandorla rodeado de ángeles y Cristo

en compañía de algunos apóstoles, entre ellos san Pedro, parecen haber formado parte de un friso. Sin embargo, varios autores han apartado estos relieves del círculo (Durliat 1995; Mallet 2000).

Navarra

Dentro del espacio hispano-languedociano cabe referirse a Navarra, particularmente interesante porque las obras procedentes de Errondo (Unciti) marcaron la pauta para crear la figura del maestro en toda su amplitud. Cabe decir, de entrada, que de las dos piezas conservadas en el Metropolitan Museum de Nueva York, sólo el dintel cuenta con documentación gráfica que permita certificar su origen mientras que se han expresado dudas sobre el origen real del tímpano. Sin embargo, se ha intentado rebatir este cuestionamiento con un testimonio oral y con los resultados de un examen petrográfico de las dos piezas que parecen proceder del mismo lugar (Simon 1984). Más allá del trabajo inicial, el interés de ambos relieves radica en su iconografía y en las analogías con conjuntos del mundo hispánico asociados al Camino de Santiago, así como con la Biblia de Ripoll (Kupfer 1979).

A su círculo se atribuyeron los elementos esculturales del exterior de la cabecera de Villaveta, básicamente canecillos de la cornisa (Simon 1984). Algunos de los jefes presentan rasgos que recuerdan a los del Maestro, pero se ha considerado que se trata de un conjunto que muestra algunas resonancias o su influencia.

Toscana. Itinerancia y permeabilidad del escultor y de su taller

Al otro lado del arco mediterráneo occidental, en Toscana, se encuentran las restantes obras que remueven toda la problemática del itinerario del artista (o de su estilo), de su formación, evolución y relación con los ámbitos artísticos diversos con los que entró en contacto.

Eduard Junyent añadía al catálogo del escultor un capitel de la iglesia monástica de Sant'Antimo (fig. 6) (Juniente 1962). Se trata de una pieza dedicada al tema de Daniel en la fosa de los leones, que ya hemos visto en la cabecera de Saint-Papoul. De

nuevo se detecta la participación puntual del escultor en un contexto más amplio y orientada al único capitel de temática historiada, en este caso marcado por la impronta tolosana, que se observa tanto en aspectos del planteamiento arquitectónico del edificio como en una parte muy substancial de la decoración escultórica. Las gradas del presbiterio, rodeado de una inusual girola en el ámbito italiano, contienen la inscripción que nos sitúa en 1117, que hace referencia a una donación del conde Bernardo degli Ardengheschi; sin embargo, la finalización de los trabajos se sitúa más allá de mediados del siglo XII (Tigler 2006). No cabe duda de que el capitel de Daniel es otra de las obras claves del círculo, atribuida con unanimidad al escultor más destacado. Trabajado en un alabastro local, aparece como obra singular dentro del conjunto, pero en un contexto que le inscribe dentro de un planteamiento coherente. Cabe destacar también el tipo de motivos vegetales que recurren parte de la imposta que se sobreponen al capitel que nos ocupa, comparados con los que aparecen en Lagrasse, pero que nos parecen análogos a los que vemos en algunos conjuntos de Toscana.

En muchos de los casos mencionados hasta ahora es importante señalar que el escultor que nos ocupa asumía una pieza singular iconográficamente dentro de un conjunto trabajado por un equipo cuyas características eran menos peculiares. Por lo que se conserva, Sant'Antimo es el ejemplo más elocuente de este funcionamiento, y nos hace pensar en el caso de Rieux-Minervois, donde también el resto de escultura muestra analogías con la de su entorno languedociano y los recuerdos de Toulouse.

La localización de obras del Maestro de Cabestany en un espacio artístico tan creativo como el de la Toscana, de vocación mediterránea y tan marcado por el sustrato antiguo romano, ha planteado desde el inicio no sólo los motivos de su supuesto desplazamiento sino también las dudas sobre su origen y las consecuencias creativas del contacto con entornos como Pisa o Lucca. Además, como el Languedoc o Provenza, el trasfondo antiguo o tardío-antiguo es inherente a la práctica escultórica del siglo XII. En este sentido, los trabajos de Laura Bartolomé han buscado estos vínculos.

Del mismo material que el capitel de Sant'Antimo parece ser el fuste de San Giovanni in Sugana (actualmente conservado en el Museo di Arte Sacra,

en San Casciano in Val di Pesa) (fig. 7), que Léon Pressouyre atribuyó al círculo (Pressouyre 1969) y que contiene un pequeño ciclo dedicado a la Natividad de Cristo. Aunque inicialmente se localizó en el interior de un pequeño oratorio, Santa Marie della Pié Vecchia, dentro del mismo término de Sugana. Casi en paralelo, también era publicado en otro trabajo que parece desconocer el precedente (Bargellini 1970). De nuevo, el repertorio iconográfico nos recuerda a otro conjunto relacionado con el Maestro, el friso del Voló.

Clara Bargellini también mencionaba dos capiteles del claustro de la catedral de Prato, aunque, ponderaba, su mal estado de conservación le impedía precisar la relación que habría con las obras más destacadas del Maestro (Bargellini 1970). Más tarde, Marco Burrini recuperaría la idea olvidada durante unas décadas para atribuirle al Maestro (Burrini 1995). En cualquier caso, uno de los capiteles no es más que una reproducción de un original muy maltrecho. Actualmente, estas piezas no se tienden a incluir dentro del catálogo del artista (Bartolomé, 2010), si bien de nuevo plantean, como en otros casos, la cuestión del origen de unas fórmulas que parecen depender más bien de espacio languedociano que del toscano.

Sea como fuere, entre Cataluña, el Languedoc y Navarra, con el elocuente caso de Toscana, la serie de obras atribuibles al maestro y a su taller, con diferencias cualitativas y de repertorios, plantea el asunto de la itinerancia del escultor. La adaptación a distintos materiales, algunos de ellos provenientes de canteras locales o cercanas al monumento correspondiente, impediría de entrada pensar que son las obras, los materiales, quienes serían desplazados a larga distancia. Aunque se ha intentado relativizar el movimiento de artistas, creemos que el hecho es innegable, y el Maestro de Cabestany sería un ejemplo.

Sin embargo, la otra cuestión radica en los factores, los móviles de estos desplazamientos. En el caso que nos ocupa se han argumentado varias razones, señalando que gran parte de las obras se sitúan en monasterios benedictinos. También es relevante su presencia en centros que, de una u otra forma, se sitúan en el marco de la peregrinación y de sus vías. Ya lo apuntó Gudiol en 1944 en relación a Errondo. Cabe decir, por un lado, que algunos de los monasterios o iglesias, como San Antimo se sitúan en la Vía Francigena, que unía

Roma con Canterbury; Antonio Milone desarrolló este asunto al preguntarse por los motivos de la ida del maestro a la Toscana (Milone 2008). Otra vertiente de esta posible relación puede desvelarse desde los componentes estilísticos e iconográficos. En este sentido, Serafín Moralejo fue especialmente explícito, al asociar el trasfondo antiquizante de la obra del Maestro o círculo con algunas producciones de los centros relacionados con el Camino de Santiago pertenecientes a los alrededores de 1100 (Moralejo 1986).

Las vías de análisis de un escultor y de su círculo

Hasta este punto hemos ordenado geográficamente las obras atribuidas/atribuibles al Maestro del timpán de Cabestany, en su taller o círculo, hemos ido mostrando buena parte de los componentes que los caracterizan y hemos planteado algunas de las diversas problemáticas derivadas de su estudio. Intentaremos, en adelante, reflexionar sobre los numerosos interrogantes que existen sobre su figura. Porque todos los intentos de construcción y deconstrucción de la personalidad del autor/autores del timpán de Cabestany, de la portada de San Pere de Rodes, del altar-relicario de Saint-Hilaire de Aude, del capitel de Sant'Antimo o del conjunto de Errondo han tenido que plantear todos aquellos aspectos asociados a la organización del trabajo del escultor y su interacción con los restantes agentes de la creación artística (promotores, autores intelectuales, etc.). Así, entran en consideración la transmisión de modelos, la irradiación de las obras de referencia o prestigio y los contextos de orden eclesiástico, geopolítico y cultural que las propiciaron. El culto a las reliquias, marcos litúrgicos, centros y vías de peregrinación también pueden ser claves para interpretar la elección de unas determinadas imágenes, de unos programas y las soluciones formales con las que se expresaron.

Todo ello comporta un estimulante reto metodológico para el historiador del arte; un reto que tiene que ver con el ejercicio de una disciplina científica, que desde el plano de la investigación sobre la obra de arte interpela a otros campos como el del colecciónismo en toda su amplitud, de los museos y del patrimonio cultural. Afrontar su obra nos obliga a balancear los puntos fuertes y débiles de las hipótesis. Pone en cuestión el alcance del estu-

dio estilístico, formal si bien obliga a considerar su correlación con el mundo de la iconografía y de los repertorios. Desde otras disciplinas, invita al uso medido de los datos históricos aportados por la documentación relativa a los monumentos, contextos y personalidades de cada espacio geográfico y cultural.

El escultor y el marco arquitectónico

Así pues, es necesario tratar los factores que intervienen en la creación artística, en el marco de la obra arquitectónica. Por un lado, se intenta insertar su trayectoria en la dinámica constructiva, topográfica y decorativa de los edificios en los que trabajó. Por otra, se plantea cómo se articulaba su trabajo en espacios que trabajaban otros equipos de escultores, responsables de manifestaciones significativas, pero no tan singulares como las que nos ocupan.

En primer lugar, es necesario tener en cuenta su vinculación con el marco arquitectónico y con la progresión del edificio. ¿En qué medida la participación del escultor parte de una planificación inicial, en consonancia con el responsable de un proyecto, programa iconográfico incluido? Los ejemplos de Sant'Antimo y de Rieux-Minervois pueden ser reveladores. En la iglesia toscana, la actuación del Maestro se concentra en una pieza singular, el único capitel historiado, localizado en un punto significativo de las naves. Recordemos que gran parte del contexto general ha sido reconocido como el resultado de un taller de raíces tolosanas, lenguadocianas. En estas circunstancias, podemos plantear dos opciones: o bien el escultor que nos ocupa trabajaba inscrito en un taller y se encargaba de algunas producciones destacadas, o recibía encargos puntuales para realizar exclusivamente una pieza o conjunto concreto. En Rieux-Minervois hay que poner de relieve su participación en un proyecto arquitectónico singular y coherente, asociado simbólicamente a la figura de María. De nuevo, el resto de la escultura del conjunto se inscribe en diferentes vertientes del ámbito lenguadociano, con otros puntos donde parece haberse reflejado la forma de hacer del autor del capitel de la Asunción. Por otro lado, también existe una portalada donde se refleja su influencia, al menos en apariencia.

La consideración de este último edificio ha suscitado otra hipótesis, que el Maestro actuara como arquitecto-escultor (Bonney, 1994; Poisson, 2000); una hipótesis muy atractiva, que obliga a plantear el alcance de la creación del arquitecto. En este punto, es interesante evocar la figura de Arnau Cadell, que, según la inscripción de un pililar de ángulo del claustro de Sant Cugat del Vallès, es citado como escultor (representado además como tal en el capitel vecino) pero también como constructor.

También debemos considerar la relación que se establece entre las composiciones y el soporte arquitectónico. Ya hemos visto anteriormente que, en Cabestany, timpán y dintel están formados de una sola pieza y que el sofito también está esculpido. Se añade a un planteamiento compositivo que se aleja de esquemas más convencionales y superditados a las connotaciones geométricas del marco (fig. 8). La tendencia a las líneas oblicuas, que otorgan un sentido más dinámico e incluso un aparente desorden, es uno de sus componentes distintivos. Es elocuente comparar el mencionado timpán con otros como el de la Puerta Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse (¿antes de 1118?) o el de Santa María de Cornellá de Conflent (c. 1150-1170?), éste de temática mariana, para subrayar el componente diferencial de buena parte las obras del Maestro. En cuanto a los capiteles, a menudo se observan intentos de superación de composiciones basadas estrictamente en ejes de simetría, como sucede en Sant'Antimo o, en cierto modo, en Saint-Papoul. Y en los capiteles de Sant Pere de Rodes la figuración animal sobresale netamente de la estructura de la cesta tanto por el uso del calado como por un marcado sentido del volumen. Hay que encontrar los antecedentes de esta actitud en algunos capiteles del claustro de Saint-Sernin de Toulouse, ¿cómo planteamos? (Campos 1995). O bien como en otros casos, ¿deben entrar en consideración los referentes antiguos o de la Toscana? Sin embargo, en otros casos las composiciones se mantienen más serenas, más basadas en verticales y horizontales, en ritmos pausados, como podemos ver en el relieve de Cristo ante los apóstoles de San Pedro de Rodas o en el capitel de Rieux-Minervois.

El escultor y su círculo. Una trayectoria incierta

Aunque del conjunto de obras que tratamos no existe ninguna firma ni documento que permita atribuirlos a un nombre concreto –hecho por otra parte habitual en el románico–, su amplia distribución ha conducido a tratar diversos aspectos sobre su taller, su influencia y la tendencia que representa.

En primer lugar, es interesante considerar su trayectoria, entendiendo que en el escultor y en su taller se experimenta una evolución o, si se quiere, una serie de transformaciones en las que su personalidad singular se va configurando y reafirmando. La cuestión es detectar los componentes que permitan su definición. Algunos autores han excluido del corpus de su obra los capiteles de Sant Pere de Galligans, en Girona (Bartolomé 2010); otros, en cambio, lo habrían situado precisamente dentro de una fase temprana, siempre con prudencia (Moralejo 1984; Beseran 1990). Sin embargo, algunos de los aspectos compositivos de la obra (las proporciones de las manos, el tratamiento de los pliegues de las vestiduras, el uso del taladro) no son ajenos al problema que estamos tratando. En caso contrario, si no se trata de producciones del Maestro o de su círculo, posiblemente estemos frente a ejemplos que pertenecen a una misma cultura artística común o a una tendencia. Ciertamente, cualquier intento de biografía de un escultor debería ser desarrollada admitiendo, o no, una evolución propia y una permeabilidad, que precisamente ha sido señalada en caso de que nos ocupa.

Nos referimos al monasterio gerundense por la discusión existente sobre los orígenes del Maestro, o de su estilo. La constatación ya referida más arriba sobre el uso de repertorios de raíz tolosana en una parte significativa de su producción escultórica ha propiciado la idea de un origen tolosano/languedociano del escultor. Otros autores defienden la formación en la Toscana, mientras el ámbito del norte de Cataluña también ha sido sugerido como punto significativo de los inicios de su carrera.

En otro orden de cosas, las obras que se le atribuyen (entendiendo los distintos puntos de vista), ¿estaban trabajadas por un único escultor? ¿Disponía de discípulos, al menos en proyectos de mayor alcance? La desigualdad cualitativa existente entre fragmentos como la *Cabeza de San Pedro* (Museo del Castillo de Peralada) y el relieve del *Agnus Dei*

(Museo Frederic Marès), denotan la participación de miembros de taller e, incluso, el eco lejano del propio Maestro (Camps, 1988; Barrachina 1998-1999; Lorés 2002). También hay que decir que algunas diferencias en la configuración de las cabezas o de los pliegues no deben responder necesariamente a más de una autoría, si tomamos en consideración que, en ocasiones, el personaje, la escena o el emplazamiento pueden determinar un sentido más solemne o más expresivo, según sea el caso. También habría que analizar a fondo las diferencias que se observan entre los relieves de Lagrasse.

En busca de referentes respecto a la organización de un taller, es interesante tener en cuenta el contrato de los escultores Guglielmo y Riccio, en la catedral de Pisa en 1165 (estudiado por Rosa María Calderoni Masetti), donde se estipula que el primero puede disponer de tres discípulos y que el segundo podrá contar con dos; es reveladora la jerarquía de Guglielmo, que también se manifiesta en la compensación económica. Está claro que la amplitud de la obra de la catedral pisana era muy superior a la que puede imaginarse para el monasterio ampurdanés, pero el caso aporta hipótesis de cara al funcionamiento de proyectos de menor dimensión o en artistas de marcada personalidad, como el caso que nos ocupa.

Algunos detalles de la iconografía muestran un significativo bagaje cultural. Aunque es cierto que la figura del autor intelectual puede desempeñar un papel decisivo, no debemos menospreciar la fuerte personalidad del escultor, visible no sólo en su estilo peculiar, en la especial relación que establece con la práctica del relieve escultórico, sino también en el planteamiento de las composiciones, de los temas. No debería extrañar que la personalidad del autor material, técnico, de las obras, abarcara otras capacidades relacionadas con el conocimiento de las fuentes y que le convirtieran también en el responsable de los programas iconográficos o de configuración de los temas (Bartolomé 2010).

De todo esto, especialmente de la presencia de un estilo y de unos repertorios fácilmente identificables en puntos geográficos bien alejados entre sí, surge la problemática de la itinerancia del artista. Hay suficientes indicios documentales como para aceptar el desplazamiento de artistas, en ocasiones solicitados por los promotores, aunque proba-

blemente el fenómeno no fue tan general como en ocasiones se ha pensado. También hay que tener presente que en ocasiones la literatura artística ha podido hacer un uso excesivo de la itinerancia como hecho que explicaría coincidencias entre lugares distanciados entre sí (Barral 2000) para explicar el o los viajes del Maestro, si bien es difícil establecer una conexión entre el peregrinaje del escultor y su contribución artística, especialmente en centros benedictinos como ya se ha comentado. En cualquier caso, existen suficientes noticias sobre el desplazamiento de artistas entre los siglos x y xii como miedo a no dudar de la itinerancia del Maestro del tímpano de Cabestany. Otra cuestión sería cuantificar sus trayectos, que han dado lugar a puntos de vista diversos (Gandolfo 2006; Milone 2008; Bartolomé 2011).

Los referentes: del pasado antiguo a los centros coetáneos del Mediterráneo occidental y el norte de la Península Ibérica

Otra de las cuestiones que siempre ha intentado abordar la literatura sobre el Maestro es su relación con los distintos ámbitos artísticos en los que se ha localizado su producción o aquellos que tienen que ver con sus repertorios. Pese a la dificultad de confeccionar la carrera artística de un escultor y de su taller sin ningún otro documento que las obras que se le han atribuido y los edificios correspondientes, las diferencias entre algunas de sus obras permiten, al menos, constatar una clara permeabilidad a los diferentes ámbitos con los que debió entrar en contacto.

La historiografía ya ha tratado continuadamente los vínculos de las obras con la escultura tolosana en particular, con la languedociana o con la del norte de la península Ibérica, con el ámbito rosellonés, así como con la Toscana y Provenza. Sin embargo, los puntos de coincidencia con áreas de la Europa meridional y mediterránea se incluyen en contextos donde aparece otro de los componentes definitorios del maestro y su círculo, la apropiación y la adaptación de referentes de la escultura romana antigua, especialmente de los siglos III y IV. La cuestión fundamental radica en determinar el punto de partida de esta actitud, tanto formal como conceptual, y sus resultados con la necesaria coherencia.

La transmisión de la Antigüedad, su reutilización y transformación en la época románica es algo sumamente poliédrico que ahora no podemos abordar en detalle. En cuanto al Maestro, se han argumentado diversas posibles fuentes, en consonancia con la extensión cultural de su obra. Desde los sarcófagos reutilizados de Sant Feliu de Girona (Moralejo 1984, 1986) hasta importantes ejemplos de la Toscana, como los de Pisa, o los impresionantes vestigios de Arles, en Provenza (Bartolomé 2010, 2015). También nos hemos referido más arriba a la hipótesis planteada de cara al conjunto de Saint-Hilaire de Aude (Castiñeiras 2020). Desde una óptica material, son varios los casos en los que el mármol se reutilizó.

Sin embargo, es necesario recurrir a los resultados que se observan en cada una de las obras, de los talleres correspondientes, en cronologías diversas, para interpretar las bases del componente antiquizante en la escultura del Maestro. Es innegable que algunas fórmulas, recursos, pueden analizarse en las obras que le han sido atribuidas. Pero creo que es necesario medir hasta qué punto incidieron en los peculiares rasgos del Maestro y en qué momentos, especialmente cuando la mayor parte de su producción denota un antinaturalismo explícito. Hay que explicarse: el sentido antiquizante, a veces incluso clásico en un sentido más estricto, no se refleja por igual en Saint-Hilaire de Aude o en el Voló que en Toscana o en Provenza. Creemos que los resultados de obras como las de Guglielmo (incluso de Biduino) o las de las grandes portadas provenzales nos sitúan frente a talleres de una orientación muy distinta a la del Maestro y el círculo que nos ocupan. Estos resultados son diversos cuando tenemos en cuenta los tipos de composiciones, la relación que el relieve adquiere con el soporte arquitectónico o el tratamiento de la figuración o de la forma en que es tratado el repertorio de tipo vegetal.

Esto no niega los posibles puntos de contacto con estas zonas o la pertenencia a lo que algunos autores definieron como una *koiné* en la cultura artística de una serie de regiones del Mediterráneo occidental. También habría que calibrar hasta qué punto la escultura del Maestro puede asociarse al llamado proto-renacimiento del siglo XII. En cualquier caso, las formas no muestran la agilidad, la soltura, la corporeidad en la figuración respecto al fondo, como podemos observar en los conjuntos provenzales o en determinados conjuntos de

Toscana. Sin embargo, son elocuentes algunas analogías visibles entre el tratamiento ornamental de las dovelas de Lagrasse o la imposta que se sobrepone al capitel de Sant'Antimo con relieves de Pisa y su entorno, o con algún capitel e imposta de Santa María de la Pieve, en Arezzo. La asimilación de rasgos de la escultura de esta zona de Italia es innegable por parte del Maestro, de su círculo, y muestra su voluntad/capacidad de absorción y su versatilidad y su manifestación en la evolución del escultor. En sentido inverso, no podemos menospreciar su posible reflejo.

Proponemos orientar la atención hacia algunos centros lenguedocianos y norte-hispánicos. Ha sido suficientemente demostrado cómo en núcleos como Toulouse, Jaca, Frómista y Compostela, entre otros, se habían desarrollado opciones escultóricas que, en diferentes momentos, comunes y resultados habían tomado como referencia los relieves de la Antigüedad. La literatura es abundante en este tema, y su vinculación se estableció a todos los niveles: compositivo, estilístico, iconográfico, etc. Por todo ello, tampoco deben ser sorprendentes las equivalencias que observamos entre algunas de las cabezas marcadamente cúbicas del tímpano de Cabestany o de la portada de Sant Pere de Rodes y obras tan significativas como algunos capiteles de San Martín de Frómista (entre ellos uno de los conservados en el Museo de Palencia) (fig. 9). Cabe recordar la relación de los repertorios vegetales con la flora generalizada en Saint-Sernin-de Toulouse y en centros que muestran su irradiación.

Evidentemente, esta asociación también tiene que ver con la formación del escultor. Ha sido comentada en numerosas ocasiones la serie de componentes tolosanos de su obra. Autores como Josep Puig y Cadafalch, Mario Salmi o Raymond Rey habían detectado algunos puntos de contacto antes de que Gudiol definiera por primera vez la figura del Maestro. Ya hemos explicado anteriormente el caso especialmente relevante de Sant'Antimo, donde en un contexto geográfico y cultural diferenciado se desarrollan elementos arquitectónicos y escultóricos que dependen sin duda de un contexto tolosano (Raspi-Serra, Tigler 2006 entre otros). En la decoración escultórica, el capitel de David se ubica entre una serie escultórica que no presenta paralelos en el contexto italiano y sí, en cambio, en el lenguadociano. También en Rieux-Minervois el capitel de la Asunción se ins-

cribe en un conjunto de raíces tolosanas, mientras que en algunos detalles de tipo vegetal del altar-relicario de Saint-Hilaire de Aude o en capiteles e impostas de San Pere de Rodes esta vinculación es evidente.

La vinculación con la escultura tolosana nos sitúa de nuevo ante la problemática de dimensionar –o redimensionar– el papel de las corrientes artísticas y su amplitud. ¿Era el Maestro de Cabestany un escultor formado en el contexto tolosano o languedociano? En ese medio –o en otro–, era un artista formado en una «tendencia», entendida como forma de concebir la escultura, que era precisamente la desarrollada en el contexto del Languedoc, ¿pero también en varios centros del norte de la península Ibérica? ¿Cuál fue su vinculación con la Toscana? ¿Cuáles fueron los factores de orden artístico, espiritual o institucional que propiciaron su supuesto viaje hacia esa zona y actuar en un edificio de innegables connotaciones tolosanas? Y en el caso de Cataluña, y del Rosellón en particular, ¿cuál fue su experiencia? ¿El uso abundante del taladro que se observa en algunos conjuntos (por ejemplo, en la tribuna del priorato de Santa María de Serrabona) (fig. 10), debe entenderse como un elemento de contacto entre conjuntos y obras? ¿Y en qué sentido? ¿Qué alcance debe otorgarse a los puntos de contacto detectados con las biblias del siglo xi?

Entorno a la iconografía

Creemos que el análisis de los temas y repertorios que presentan las obras atribuidas al Maestro pue de aportar nuevas ideas que permitan contextualizar su obra. Algunas representaciones parecen ser más repetidas, siempre con variantes, entre los distintos conjuntos. Si bien es cierto que la temática responde a un programa previo, a un encargo, también es necesario tener en cuenta la fuerte personalidad del escultor. No podemos descartar que su papel fuera mucho más allá de la talla de las obras, ni que su inserción dentro del mundo eclesiástico (monástico?) le hubiera aportado un fuerte bagaje.

Por un lado, es remarcable la temática mariana, centrada en Cabestany y, desde una óptica asociada a la concepción arquitectónica del edificio, en Rieux-Minervois. También ha sido puesto de relieve

ve el uso de la temática neotestamentaria, centrada en la infancia de Cristo, que se observa en el Volón y en Sugana. Capítulo aparte merece todo lo que presenta la temática de la portada de San Pedro de Rodas, donde Cristo y san Pedro parecen centrar parte del programa iconográfico, y donde la cruz también tuvo un protagonismo relacionado sin duda con el entorno del monasterio. Desde otra óptica, el recurso a episodios de Daniel en la fosa de los leones también adquirió cierto desarrollo, con la presencia de Habacuc y, en Saint-Papoul, del castigo de los babilonios. No debemos olvidar que siempre trabajamos a partir de las obras o relieves conservados, por lo que no podemos pretender ser exhaustivos a la hora de valorar el predominio de una u otra temática. Sea como fuere, los puntos en común existen. Y al mismo tiempo, algunos de estos temas se inscriben dentro de un largo bagaje que arranca precisamente con la escultura de los sarcófagos cristianos, mientras que también se han apuntado las referencias a las Biblia ilustradas catalanas del siglo xi (Kupfer 1979; Castiñeiras 2009). También se ha hecho hincapié en la insistencia en la idea de la Resurrección, con el sentido triunfal que podría comportar (Alcoy, Camps, Lorés 1992).

También se ha hecho referencia a la presencia de seres o cabezas de carácter feroz, a veces híbridos o de composiciones de seres superpuestos, etc. Bajo personajes, se insertan dentro de un simbolismo que alude a la victoria del bien sobre el mal. Desde una óptica general, todo esto se inscribe dentro de una de las constantes de la escultura románica, desde las últimas décadas del siglo xi hasta el 1200. Con todo, es remarcable el motivo de las cabezas de león que tragan un par de patas, de raíz tolosana y también extendido entre el Rosellón y el Empordà.

No vamos a insistir aquí en otra problemática, la del sentido de los temas escogidos, del programa iconográfico y de su significación. Ciertamente, las diferentes apuestas por una cronología u otra dificultan acercarse a determinados eventos de orden general. A veces se ha aducido a la propaganda contra-herética para situar algunas de las producciones atribuidas al Maestro. Así ha sido sugerido en referencia a algunas obras, como el propio timpano de Cabestany (Robin 1947; Bartolomé 2010) o el altar-relicario de Saint-Hilaire de Aude (Castiñeiras 2020). También se ha aducido a coyunturas de cada uno de los centros, como en

el caso citado de Saint-Hilaire en Sant Pere de Rodes, éste también bajo la aspiración de recibir gran número de peregrinos.

Aunque hemos conducido estas reflexiones separando las cuestiones formales de las temáticas, también sabemos que estamos hablando de una voluntad o intención en la que todos los componentes de la escultura se muestran en absoluta coherencia. Por eso, hay que ver en la síntesis de recursos antiguos y coetáneos, aplicados en diferentes puntos de vista, que denotan una clara alusión a unos orígenes: a Roma, a su prestigio y, por tanto, a la defensa de una ortodoxia en la que los diversos centros también actúan en pro de sus intereses en un contexto de confrontaciones entre poderes.

Los contextos históricos, los datos y la cronología

La amplia geografía del campo de acción del Maestro y de su círculo, de innegable carácter mediterráneo, nos sitúa frente a lo que a menudo ha sido considerado como una región cultural, el arco occidental del mediterráneo, entre Toscana y el norte de la península ibérica. Se ha discutido aquí en los lazos existentes entre los diversos territorios, pero especialmente en el papel de los condes de Barcelona durante el siglo XII, mediante una red de lazos familiares, unida a sus intereses en el Languedoc y Provenza y su vocación comercial y marítima. Marcel Durliat (Durliat 1954; Pressouyre 1969) ya se refirió a la época de Ramon Berenguer IV (1131-1162), y de Alfons el Cast (1162-1196) para aludir al fuerte tramo de relaciones existentes entre las dos vertientes del Pirineo. Bartolomé se inclina más bien por la época del segundo (Bartolomé 2010). Sea como fuere, los lazos de orden dinástico, estratégico ante la lucha contra los territorios situados bajo dominio islámico, comercial, etc., estaban totalmente normalizados. En cualquier caso, ya hemos hecho alusión a otros factores que deben considerarse aquellos componentes y eventos de orden general, como las relaciones comerciales, las relaciones diplomáticas, o bien, como ha sido planteado, la incidencia de las decisiones y las acciones para combatir los movimientos heréticos, el papel de transmisión de las vías de peregrinación o el liderazgo de Roma en el marco de la Iglesia.

Desde la óptica de los centros implicados en la problemática, existen varios datos sobre los que hay que evaluar su significación: la anexión de San Pedro de Galligans a la abadía de Lagrasse en 1117; la donación de Bernardo en 1117-1118 en el caso de Sant'Antimo; la guerra del Empordà de 1128 que afectó a Sant Pere de Rodes; la donación de Ramon Berenguer III de 1131 a Sant Pere de Galligans en su testamento; la supuesta llegada de la reliquia de la Santa Cinta a Prato en 1141 o sus primeros milagros documentados en 1174; las abadías territoriales de Guillermo y Robert en Lagrasse (1157-1161 y 1161-1167), la fecha de jubileo en Sant Pere de Rodes (1163); o la época del abad Raymond de Saint-Hilaire de Aude (1170-1187). Estas referencias deben valorarse en consonancia con el análisis de la obra del maestro y su encaje en cada uno de los monumentos.

Todo ello deriva en otro de los puntos controvertidos de la producción que nos ocupa: su datación. En general, su actividad se sitúa en las décadas centrales del siglo XII desde la base de la aceptación de que la portada de San Pedro de Rodas pertenece a los años 1160-1163. A partir de ahí, se han contrapuesto dos opciones: una que retrocede su trayectoria desde los años 1130 y otra que abarca el último tercio de la misma centuria. La base de ambas posiciones parte de consideraciones estilísticas y del uso de las diversas referencias históricas a las que nos hemos referido más arriba, entre otras.

Una cronología alta sitúa la obra del Maestro en proximidad a las obras tolosanas y languedocianas del entorno de 1100, pero también como secuela de otras producciones norhispanicas asociadas al Camino de Santiago. Constituiría, en parte, un ejemplo más o menos temprano de lo que constituyó, en Cataluña, la recuperación de la escultura monumental, del sentido del modelado y del volumen. Una datación tardía de las obras del círculo las aproxima al entorno artístico de 1200, aunque en contraste con producciones de determinadas estéticas del orfebre Nicolau de Verdun, con ejemplos emblemáticos como los relieves del segundo taller de Silos o el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana; en el caso de Cataluña, habría que acercarlo en el tiempo alrededor de Arnau Cadell a Girona y Sant Cugat del Vallès, o al de las obras atribuidas a Ramon de Bianya. Esto comportaría subrayar y agudizar el fuerte conservadurismo de su obra.

Lo que pretendemos plantear, en este sentido, es que las formas de apropiación y transformación del bagaje tardo-antiguo nos parecen más cercanas a las tendencias del entorno de 1100, reflejadas en conjuntos norte-hispánicos y languedocianos, que a las propias del 1200, sin que ello comporte la pertenencia a una u otra época en términos estrictos. En cualquier caso, habría que precisar las razones de una reanudación de repertorios en uso en las primerísimas décadas del siglo XII en fechas marcadamente más tardías. Sin embargo, parece razonable situarnos en el segundo tercio del siglo para entender la actividad del Maestro y su círculo, de la tendencia que representa.

Epílogo

De innegable alcance interregional, activo y relacionado con corrientes escultóricas situadas entre los centros del camino de Santiago y la Toscana, el Maestro y su círculo representan uno de los grupos más emblemáticos y particulares de la escultura románica en Cataluña. No en vano, su estudio también ha implicado a varias generaciones de historiadores del arte catalanes. Más allá de posibles tópicos, su carácter mediterráneo se manifiesta especialmente con su particular adopción de formas y recursos de la escultura antigua romana, concretamente de la tardo-antigüedad. En este sentido, su aportación es la más original, amplia y convincente, sin olvidar el papel de otros centros como Ripoll o Girona en la transmisión y transformación del mundo antiguo, como se ha observado para la cultura escrita, para sistemas observados en la pintura o a través del reaprovechamiento de elementos de naturaleza diversa. Centrado en el ámbito del noreste (si se quiere pirenaico oriental), se detecta la existencia de unos talleres de formación sólida, de origen muy probablemente foráneo, que cuando es viable utiliza el mármol con resultados brillantes.

El enigma del autor o autores de obras como el tímpano de Cabestany, los capiteles de Rieux-Minervois o de Sant'Antimo, los relieves de San Pedro de Rodas o el antiguo de Saint-Hilaire de Aude pervive. Puede o pueden depender de la escultura del entorno del 1100 del ámbito languedociano, con obras derivadas de Gilduinus o de las portadas de Saint-Sernin de Toulouse, o bien se aproximan a las corrientes de la segunda mitad del siglo XII y

prácticamente de 1200, entroncando con las obras toscanas de Guglielmo y Biduino. Personalmente, me inclinaría por la primera opción, pero sabemos que la discrepancia sirve para avanzar en el conocimiento. Por su versatilidad y capacidad de absorción ha sido apodado como el Picasso del siglo XII (Castiñeiras 2010). Sea como fuere, nos encontramos ante uno de los exponentes más contundentes de aquella admirable belleza deforme y deformidad bella (mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas) a la que se refería san Bernardo de Claraval.

En cualquier caso, las obras del Maestro seducen el ojo del espectador, amante o estudioso del arte y de la escultura. No puede obviarse el enorme atractivo que puede desvelar su obra, ni la experiencia que conlleva su contemplación. Sus testimonios, conservados in situ, a veces sólo parcialmente, o descontextualizados y conservados en importantes colecciones públicas y privadas, han venido a ser estudiados con todos sus ingredientes como muestra de una realidad del pasado que intentamos comprender y hacer actual; y por ser admirados. Desde esta óptica tanto analítica como sensitiva, evocamos las palabras de Jaume Barrachina al hablar del relieve de la Aparición de Cristo ante los apóstoles, de San Pedro de Rodas: «Se trata de una escultura conmovedora que, como toda gran obra de arte, además de conmover, sugiere todo un fondo de significaciones insinuadas»(Barrachina 2015).

Chispas de mármol.

La Portada de San Pere de Rodes: creación, narrativas y evocaciones

Manuel Castiñeiras

Universidad Autónoma de Barcelona

Como toda obra maestra perdida y dispersa, la fachada occidental de San Pedro de Rodas, realizada por el Maestro del Tímpano de Cabestany alrededor de 1163, se ha presentado siempre a los ojos de los especialistas como un rompecabezas de difícil solución. El vandalismo y la avidez anticuaria del siglo XIX convirtieron a la que había sido una de las portadas románicas más espectaculares de la Europa meridional en un cuerpo desnudo, o más bien en un triste esqueleto. Desprovista de sus relieves, columnas y capiteles de brillante mármol, así como de las inscripciones que las acompañaban, la portada ha llegado a nosotros desnuda y muda, como si fuera el alma de un viejo relicario despojado de su preciosa ornamentación (fig. 11). Un destino fatal que nadie habría pensado nunca de una obra de ingenio que seguramente despertaría en la época de su realización admiración y elogios. Como recordaba Joan Subias i Galter (1897-1984), antiguo inspector de Bienes Culturales de la Diputación de Girona que promovió la declaración del conjunto de Sant Pere de Rodes como Monumento Nacional en 1930, el conjunto fue maltratado «no sólo por rigor del clima de montaña, sino por la gente indocta o interesada en la destrucción definitiva de la que fue esta maravillosa Casa Monástica» (Subias Galter 1948: 11).

La presentación de cuatro fragmentos procedentes de esta antigua fachada de Sant Pere de Rodes, que permanecían en colecciones particulares y que ahora han pasado al mercado anticuario gracias al esfuerzo de Artur Ramon, Sergi Calvell y Albert Palau, es pues una oportunidad única para reabrir el debate sobre la personalidad del enigmático Maestro del Tímpano de Cabestany y su taller, y llamar la atención sobre la que muchos consideren como una de las obras más maduras. Se trata de cuatro hermosas piezas de mármol –dos cabezas, un relieve figurado y una grieta de mármol–, fruto de la mutilación, que hasta ahora habían me-

recido poca atención de la crítica. Es verdad que una de las cabezas había sido publicada por primera vez por Jaume Barrachina en 2002 e incluso había formado parte de la muestra, *Ex ungüe leonem*, celebrada en el Museo Nacional de Cataluña en 2014. Sin embargo, los otros tres fragmentos –una espléndida cabeza masculina con barba, un relieve con una figura arrullada, y un probable pedazo de vestimenta, permanecerán inéditos hasta el año 2010, cuando Laura Bartolomé los incorporó al corpus del Maestro del tímpano de Cabestany en su Tesis Doctoral (Bartolomé 2010, I, 277-279, 292-293, 308-310).

A nuestros ojos, los fragmentos se han convertido en verdaderas «chispas» de mármol, ya que además de ser testigo material del perdido brillo de la portada, han funcionado como espolones de nuestra imaginación en la búsqueda de respuestas. Así, el estudio de estos restos de la portada occidental de San Pere de Rodes nos dio la ocasión de revisitar muchos de los lugares donde se conservan en Cataluña restos dispersos de este magnífico conjunto, como el Museo de Arte de Girona, el Museo Arqueológico de Girona, el lapidario del monumento nacional de San Pere de Rodes, el Museo del Castillo de Peralada, el Museo Frederic Marès, el Ayuntamiento de Port de la Selva, etc. El objetivo era averiguar, en la medida de lo posible, de qué manera se podía pasar del fragmento al conjunto, o, mejor dicho, cómo desarrollar una reflexión *pars pro toto*, que a la vez nos permitiera a partir de esta serie de piezas introducir nuevas narrativas sobre el monumento.

No se trataba de una tarea fácil. Jaume Barrachina dedicó buena parte de su vida a comprender la complejidad de esa portada y conocía como nadie las tortuosidades y limitaciones del asunto. J. L. Borges la hubiera comparado a su laberinto en *El Aleph*: «tan perplejo y sutil que los barones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían». De hecho, el punto de partida es decepcionante, ya que además de la destrucción y dispersión del material, la fatalidad ha querido también que no nos haya llegado un dibujo o grabado de cómo se presentaba el conjunto a finales del siglo XVIII, en el momento del traslado de la comunidad de monjes benedictinos a Vila-sacra (1798). Incluso, las pocas descripciones conservadas antes y después de esa fecha son lacónicas y escasas en detalles. Cuando Jeroni Pujades, en su crónica de principios del siglo XVII, nos habla del

atrio o galilea donde se sitúa la portada, el autor parece más interesado por las sepulturas encajadas en las paredes y sus epitafios que por la propia portada, la cual estaba «bellamente labrada con arcos, y columnas con alabastros mármoles tersos y muy pulidos» (Subidas 1831: 27). Más explícitos en relación con la figuración son sin embargo las anotaciones de Francisco de Zamora (1798) y de M. Jaubert de Passà (1822): si el primero nos informa de la existencia de relieves dedicados a la historia de la Pasión –«la puerta de la Iglesia tiene adornos góticos con columnas y tarjetones de escultura que contiene asuntos de la Pasión» (Zamora 1798: 345)–, el segundo se lamenta del Cristo de mármol que yace en el suelo de la galilea («qui git ignominieusement à vos pieds, e qu'une main destructive a oublie d'enlever») (Pasà 1833: 97-98). Realmente, se trata de poco si queremos reconstruir el programa iconográfico del conjunto, sobre todo si se piensa que en pocos años las esculturas fueron cortadas, destrozadas a martillazos y desmontadas.

Gracias a Jaume Barrachina conocemos mejor las vicisitudes que sufrió el conjunto y, particularmente, el proceso de destrucción, venta y desamortización llevado a cabo en el primer tercio del siglo XIX. Así, se pasó de la rabia de la venganza antifeudal de los habitantes de la Selva del Mar, el Port de la Selva y Llançà, que cortarían cabezas, destruirían relieves historiados y echarían elementos al suelo, a una más sofisticada acción técnica, con andamio, como se constata en un pleito interpuesto por el abad en el año 1833 en dos albañiles del Port de la Selva que trabajaban por Narcís Casademont. Éstos, en vez de extraer sólo piedras de las ruinas como decía el contrato, se habían dedicado sin permiso durante el año 1832 al expolio sistemático de la fachada de la iglesia con el objetivo de la venta de los fragmentos (Cuenta 1999; Barrachina 2006). Ambas acciones de vandalismo y expolio llevadas a cabo durante el primer tercio del siglo XIX explicarían tanto el reaprovechamiento constructivo de alguno de estos relieves en las casas de la Selva de Mar, como la circulación de otros que acabarían formando parte de colecciones privadas. Así, la espléndida cabeza de Sant Pere podría proceder de una sustracción del primer período de la venganza, en el que el cuerpo del apóstol –hoy en el ayuntamiento del Port de la Selva– se reaprovechó como cruz de término del monasterio. Sin embargo, algunos autores defienden que esta acción sea

anterior (Badia-Bofarull-Carreras 1996). En todo caso, sabemos que la cabeza fue después adquirida por el coleccionista Esteve Trayter de Figueres, que lo vendió a los condes de Peralada. En cuanto al magnífico relieve de la *Aparición de Cristo en el mar de Tiberíades*, éste seguramente procede del desmontaje cuidadoso llevado a cabo por los obreros de Narcís Casademont en 1832, cuya familia lo habría vendido muchos años después al poeta ampurdanés Fages de Climent o a un antecesor suyo (Barrachina 2006: 118-131).

La *Aparición de Cristo resucitado a los apóstoles en el mar de Galilea* (o lago de Tiberíades), actualmente en el Museu Frederic Marès, es el relieve histórico más completo, y en mejor estado de conservación, que ha llegado hasta nosotros de la destruida portada de San Pere de Rodes. Además, la pieza se acompaña de dos inscripciones que no dejan ninguna duda sobre la identificación del tema: una, sobre el libro que lleva Cristo, PAX VOBIS (Paz a vosotros), y la otra, sobre la parte superior: UBI D(OMI)N(V)S APARVIDO DISCIPO(V)LIS(I)N MARI («Cuando el Señor se apareció a sus discípulos en el mar»). Se trata de una referencia explícita al episodio de Juan, 21, 1-14, cuando Jesús, después de su resurrección, se aparece a algunos apóstoles a orillas del mar de Galilea y les proporciona una abundante pesca, cosa que provoca que Juan reconozca al Señor y Pedro se tire desde la barca al agua, tal y como se ve en el relieve.

El resto del programa iconográfico de la fachada contenía otros elementos historiados de difícil reconstrucción que se acompañaban, en ocasiones, de inscripciones. Unos los conocemos sólo por fotografías, otros podemos reconstruirlos a partir de diferentes fragmentos, y de algunos sabemos de su existencia sólo a través de descripciones. Tal es el caso de las escenas de la Pasión mencionadas por Francisco de Zamora, o el de Cristo en el suelo que vio M. Jaubert de Passà, que han llevado a los historiadores a pensar que el portal estaba presidido por un Calvario. J. Barrachina (fig. 12), I. Lorés y L. Bartolomé (fig. 13) han dedicado numerosas páginas a la reconstrucción del programa iconográfico de la fachada y la posible disposición original de sus relieves, si bien sus conclusiones no siempre son coincidentes (Barrachina 1998-1999, fig. 17; Barrachina 2008; Lorés 2002: 105-118; Bartolomé 2010, I: 240-263; Bartolomé 2013: 299-323, fig. 2).

En todo caso, queda claro, a partir del estudio del disperso material conservado o de las fotografías que muestran piezas en paradero desconocido, que además de la *Aparición de Cristo en el mar de Galilea* (fig. 14) otras escenas historiadas neotestamentarias. Materialmente han venido pocas: una desgastada *Pesca Milagrosa* o *Vocación de Pedro y Andrés* (Mt 4, 18-20) (Museo del Castillo de Peralada); la *Curación del hombre de la mano seca* (Museo Frederic Marès); un fragmentario *Lavatorio de los pies* –que J. Ainaud había identificado como una *Traditio Legis* (Ainaud 2000-2001)–, en el que Jesús se figuraba arrodillado delante de San Pedro (Museo de Arte de Girona) (Barrachina 2006: 135); y un relieve que se presenta ahora en este catálogo, que Laura Bartolomé identificó en su Tesis Doctoral como la *Curación de la mujer de las hemorragias* (Mc 5, 25-34) (Bartolomé 2010, I: 277-279). A estos elementos se han añadido también dos relieves figurados con epigrafía, que son más una obra de taller que de la mano propiamente dicha del Maestro del Timpano de Cabestany, y que tenían la función de dovelas-clave de arquivolta. Me refiero al *Agnus Dei* del Museo Marès (Durliat 1952: 188), ya la *Dextera Domini* reaprovechada en el muro exterior de la rectoría de Port de la Selva (Barrachina 1998-1999: 29, fig. 15).

Por otra parte, la búsqueda fotográfica permitió a J. Barrachina realizar algunas identificaciones relevantes, como un fragmento perdido de la Resurrección de Lázaro, que se puede apreciar en una foto del fondo del gerundense Joan Subias Galter actualmente custodiado en el Archivo del Instituto de Estudios Catalanes (fig. 15) (Barrachina 1998-1999: 26, fig. 13). Aunque esta figura amortajada y rota se ha tenido siempre como una figura tumbada, hay indicios suficientes para pensar que, en realidad, se trataba originalmente, como es habitual en los repertorios de los sarcófagos paleocristianos, de donde el Maestro del Timpano de Cabestany toma mucha inspiración, de la momia de Lázaro en pie que se levantaba de su tumba dentro de una especie de edículo, como se ve en los sarcófagos de Layos (312-320) (Museo Frederic Marès) (fig. 16) y de Castiliscar (Zaragoza) (330-340) (Sotomayor 1975: 59-60, 181-182, figs. 5.2, 25.1). Por otra parte, una foto del Archivo Mas (A/6885) llevó a Barrachina a identificar dos escenas más a partir de los restos de las copas que llevarían los camareros de la Boda de Caná y un pez y una mano perteneciente a una Santa Cena. Además, gracias a la lectura de una inscripción

repartida entre dos fragmentos que pertenecían a una misma cornisa (Museo de Historia de Cataluña y Museo del Castillo de Peralada), se ha podido confirmar que los relieves de la Boda de Caná y el Lavatorio de los pies se disponían uno sobre el otro. Al primero, aludía el texto de la orla superior de la cornisa –TANTUR RARI/ CURANT P[RO] CERES FAMU[LI] («unos pocos sirvientes se ocupan de los señores»)–, mientras que el Lavatorio está descrito en el texto de la orla inferior: DUODENIS UT CU/NCTOS LAVIT. UNUM DE FRATU ([Cristo] lavó los doce juntos. Uno de los hermanos...) (Barrachina 1998-1999; Barrachina 2008; Cobos-Tremoleda 2009 I: 46).

Se trataba, pues, de al menos dos claves figuradas y siete escenas, a las que habría que añadir las que compondrían, según Zamora, un ciclo de la Pasión. Para darles cabida, J. Barrachina propuso así un gran portal con triple registro, que estaría formado por una original estructura de 8 x 6,25 m. basada en la superposición en altura de dos arcos y dos timpanos (fig. 17). En la parte interior, justo al ingreso del templo, se levantaba una puerta con arcos en degradación sobre columnas presidido por un gran timpano. El conjunto estaba además encuadrado en la parte exterior por una especie de marco monumental compuesto por una superposición de pilastra y columna que sustentaba una gran arquivolta superior que cobijaba un segundo gran timpano. Esta particular disposición en vertical de pilastra, columna y arco evocaría, en cierto modo, la original estructura arquitectónica de la iglesia del siglo XI, en la que la cara interna de los pilares de la nave central está formada por la superposición de podio, columna y arco formero.

El primer timpano estaría presidido por un Calvario y posiblemente acompañado, a ambos lados, de escenas relativas a la Pasión. Su paralelo más evidente, por su trasfondo benedictino, lazos artísticos y proximidad geográfica y cronológica, estaría en el portal sur de la iglesia abacial de Saint-Gilles-du-Gard (1160-1170), decorado por una monumental escena de Crucifixión, tal y como ha señalado Laura Bartolomé. La autora ha propuesto también la posibilidad de que, como en Saint-Gilles, esta Crucifixión estuviera sobre un friso de relieves narrativos, pero la cantidad de escenas de este tipo conservadas o documentadas en Rodes, su temática y las diferentes alturas de las piezas, apuntan mejor, como veremos, a una ubicación de las mismas en distintos registros en

el timpano superior. Ahora bien, tal y como anotaba el arquitecto Elias Rogent en 1886, la gran distancia entre las dos jambas de la puerta hace pensar en la existencia de un trumeau o mainel divisorio (Bartolomé 2010, I: 249-250). Joan Subias no dudó en identificarlo con el fragmento de fuste profusamente decorado con figuras de animales (león, dragón) sobre un entramado de tallos vegetales y hojas que actualmente se conserva en el Museu de l'Empordà (Inv. mE 429) (Subias Galter 1948: 95, 113, 166). Debe reconocerse que este elemento arquitectónico de sustentación es habitual en las puertas románicas con timpanos de gran dimensión del románico meridional, como en Saint-Pierre de Moissac (Quercy), y que un mainel precisamente se encuentra, en forma de pilastra acanalada, en la puerta central de la fachada occidental de Saint-Gilles-du-Gard.

Cabe recordar que la supuesta Crucifixión (o ciclo de la Pasión) era, por su centralidad y proximidad visual, la que más llamaba la atención del espectador, por eso es la única que comenta Francisco de Zamora a finales del siglo XVIII. Muy probablemente también fue una de las primeras en sufrir la rabia de la venganza antifeudal, una vez que el edificio fue abandonado por la comunidad. De ahí la lamentación de M. Jaubert de Passà cuando en 1822 vio a Cristo caído por el suelo. La Cruz era uno de los símbolos más importantes del poder y de la fama de la abadía desde la Edad Media, ya que desde mediados del siglo XIV, a partir de una falsa bula atribuida al papa Urbano II, se estableció que cuando la fiesta de la Invención de la Santa Cruz –3 de mayo– caía en viernes, la verja que daba acceso a la galilea de la iglesia se abría durante una semana para que los peregrinos que visitaban el monasterio de Sant Pere de Rodes ese día o durante la octava, pudieran obtener indulgencia plenaria (Mas Martí y Recasens 2009a: 57-58). Sin embargo, es muy probable que la importancia del culto a la Cruz estuviera muy arraigada desde antiguo a la abadía dentro de las celebraciones litúrgicas de la comunidad benedictina. Además, muy cerca del monasterio se encuentra el pueblo de Santa Cruz de Rodes, con una iglesia románica dedicada a la Santa Cruz (y a Santa Elena). Este templo aparece confirmado como dominio de la abadía desde finales del siglo X, pero no es hasta el abad Ramon Juicard (1096-1118) que el conde de Empúries le reconoce plena jurisdicción sobre la iglesia (1097) (Subias Galter 1948: 38-39), con la consecuente consagración unos años más tarde de

un nuevo templo (1113).

Por otra parte, existe todavía un elemento significativo que permite valorar la importancia simbólica y litúrgica de la más que probable representación de la Crucifixión en este timpano sobre el ingreso. Me refiero a la dovela en la que figura el Cordero de Dios dentro de una mandorla que contiene la inscripción «AGNUS DEI». Su posible ubicación en el cenit de la arquivolta del timpano inferior subraya el original contenido pascual y triunfal del conjunto. Cabe recordar que en la Cataluña del siglo XII era muy habitual la producción de cruces en madera con la figuración del Crucificado en la parte delantera y la representación pictórica del Agnus Dei detrás, pues éste era la imagen por antonomasia de la victoria de Cristo sobre la muerte (Ap. 4, 6). La *Majestad Batlló*, la *Majestad de Organyà*, y la *Cruz de Bagergue* (que ha perdido el Cristo original), son un buen ejemplo, y es muy probable que tanto en Organyà como en Bagergue las cruces fueran utilizadas durante los rituales llevados a cabo durante la Pascua (Castiñeiras 2013). De hecho, esta doble iconografía era muy común en todo tipo de cruces procesionales (en madera o en metal) de la época románica y hay que imaginar la existencia de un objeto similar en una comunidad benedictina como Sant Pere de Rodes. En cualquier caso, es obvio en la selección de temas el carácter pascual de la asociación Cruz-Cordero de Dios en la fachada y su relación directa con el uso litúrgico de la galilea del monasterio.

En cuanto al timpano superior, éste estaba situado muy por encima del espectador, en un tercer nivel, y, por tanto, de él provienen la mayoría de las piezas historiadas conservadas. J. Barrachina propuso que estaba formado por diferentes registros –posiblemente tres–, de diferentes alturas y divididos por cornisas epigráficas. Prueba fehaciente de esta distribución es la ya mencionada cornisa epigráfica en dos fragmentos que indica la colocación en lo alto de las escenas de las Bodas de Caná, y debajo del Lavatorio de los pies. Por otro lado, el único relieve entero es el de la *Aparición de Cristo en el mar de Galilea*, que con sus 81 cm nos daría la altura del registro central. Dado que de las otras piezas nos han llegado fragmentos, es difícil extraer conclusiones de su ubicación original. Sin embargo, parece que el *Relieve de la Pesca Milagrosa* (25 cm) se situaría en el registro inferior, al igual que el del *Lavatorio de los Pies* (44 cm).

Por último, el cenit de la arquivolta estaba ocupado por la *Dextera Domini* conservada en Port de la Selva teniendo en cuenta lo que dice J. Subidas en el siglo xvii: «Solían antigüamente usar estas señales particularmente en las casas de los Benitos, y así lo hallamos en el remate de la Puerta mayor del templo que sale en la Galilea ó soportal de S. Pedro de Rodas» (Subidas 1829: 203). La mano bendiciendo está enmarcada en un arco y acompañada de dos epígrafes. En la parte superior, sobre la curvatura del arco: «VOS· D[OM]INI· DEXTRA· BENEDIC [...]» (La derecha del Señor te bendice). En la parte inferior, dentro de una cartela: «ISTA DEI DOM (US) EST/ TALI SUCCURRERE ES(T)/ Q(U)I VITAM QUERIS/ CUR HIC INTRARE VE RE[RIS]» (Esta es la casa de Dios /Hay que acercarse/Tú, que buscas la vida/; Por qué temas entrar?) (Cobos-Tremoleda 2009, I: 154).

Otras narrativas y evocaciones. La portada como espejo y espejismo.

Desgraciadamente, no se puede ir más allá en la reconstrucción de la portada. También es difícil ubicar correctamente los magníficos capiteles figurados y vegetales que nos han llegado del conjunto, que se concentran principalmente en el Museo de Peralada –algunos de ellos procedentes de la colección Barrachina–, con un ejemplo errático en el Worcester Art Museum en Massachusetts (Estados Unidos). Casi imposible es averiguar a la vez la procedencia de las cabezas cortadas que pueblan los diferentes museos y colecciones particulares, ya que los relieves conservados son pocos y aunque hemos querido hacer algunas tentativas los resultados han sido decepcionantes. Sin embargo, todo esto no impide que se puedan realizar una serie de reflexiones sobre el programa del conjunto y algunas de sus claves de lectura e interpretación.

En primer lugar, sorprende la repetición de escenas de navegación evangélicas ligadas a la figura de san Pedro, lo que obviamente encuentra fácil explicación a la propia titulación del monasterio a ese apóstol. De hecho, una tercera figuración del primado de la Iglesia, en alto relieve y de medida casi natural, se situaba probablemente en el lateral izquierdo del ingreso, a la altura del espectador, sobre un pilar. Esta disposición se deduce del formato prismático del cuerpo de san Pedro, una

especie de placa en relieve, que actualmente se conserva en el Ayuntamiento del Port de la Selva. Según Barrachina, se trata de un antiguo herma romano re-cincelada por el Maestro del Tímpano de Cabestany, sobre todo en la parte frontal, donde le añade a la figura una caña o báculo y las características claves de san Pedro (fig. 18) (Barrachina 2008: 349). El bloque se remataría con una soberbia cabeza, de factura románica, que el propio escultor habría producido y agregado a la estatua reaprovechada y re-esculpida. Es poco probable que la figura hubiera sido colocada en el mainel central, como era habitual en otras iglesias de peregrinación –Saint-Lazare de Autun, Santiago de Compostela–, donde una representación del santo titular recibiría a sus fieles a los pies del templo. El formato tipo placa del relieve desaconsejan esta ubicación, sobre todo si se piensa que lo más probable es que el mainel fuera la columna con ornamentación vegetal y animal conservada en el Museu del Empordà. Lo más plausible sería, pues, una disposición de san Pedro en la pilastra de la izquierda del portal que habría hecho pendiente con otra estatua perdida de san Pablo, en el lado derecho. Esta ubicación simbólica de los dos apóstoles como «pilares de la Iglesia» flanqueando el ingreso evocaría la conocida disposición de Pedro y Pablo en la portalada de Santa María de Ripoll (1134-1151).

En segundo lugar, aunque no cabe duda de la reiterada presencia de Pedro en la portada, es cierto, tal y como señaló Barrachina, que ésta se presentaba en el contexto de la narración de la vida pública de Cristo, de su Pasión y sus apariciones después de la Resurrección (Barrachina 2008: 346). Como he apuntado recientemente, creo que esta selección de escenas neotestamentarias buscaba poner en evidencia una serie de contenidos que no podían pasar desapercibidos para el público culto del momento: los monjes benedictinos y los magnates locales, condes de Empúries y vizcondes de Peralada. De hecho, los episodios más originales de la fachada –por no ser habituales como temática de la escultura monumental de las puertas románicas– son las Bodas de Caná (Jn. 2, 1-12), la Vocación de Pedro y el Aparición de Cristo en el mar de Tiberíades. Todos ellos presentan la particularidad de haber sucedido en la región de Galilea, tierra donde Cristo hizo sus primeros milagros, reunió a los apóstoles y se les apareció después de su resurrección (Castiñeiras 2022).

La fusión de estos dos contenidos –primacía y titularidad de san Pedro y evocación simbólica de la Galilea terrena y celestial en la galilea de Rodas– constituyen dos claves para comprender mejor la significación del conjunto. El maestro no es ajeno a estas intenciones y su arte, en técnica, forma y temática responden con eficacia a ese objetivo. Cabe recordar que las escenas apostólico-marítimas del Evangelio –Vocación de los Apóstoles, Tormenta y Aparición– se habían interpretado desde la época paleocristiana como una metáfora de la misión de la Iglesia y el papel preeminente de Pedro en ella (Cascianelli 2019). No por casualidad, muchos años más tarde, el pasaje de la tormenta (Mt. 14, 22-33) sirvió para decorar la entrada principal de la antigua basílica de San Pedro de Roma en el mosaico conocido como Navicella, realizado en partir de cartones diseñados por Giotto hacia 1310 (Llompart 1976; Andaloro 2009).

En cualquier caso, con la elección de la *Vocación de Pedro* y la *Aparición de Cristo en el mar de Tiberíades*, Rodas se adhería a una larga tradición, reactivada especialmente desde finales del siglo xi, en la que la representación de la pesca milagrosa –en sus diversos episodios– se hizo muy popular en los contextos monumentales de las abadías románicas benedictinas (Trinidad de Vendôme, Lewes, Wenlock) (Toubert 1983; McNeill 2015). Su éxito radicaba entonces en que estos episodios encarnaban los ideales de la reforma gregoriana para estas abadías, al enfatizar la idea de comunidad de los apóstoles, los principios de la vita apostólica (Forsyth 1986), la primacía de Pedro y la misión de la Iglesia. Esta idea de continuidad y espejo entre el colegio apostólico y la comunidad monástica se hace explícita en otros relieves por parte del Maestro del Tímpano de Cabestany. Así éste no dudó en esculpir la magnífica cabeza de san Pedro, que era visible al espectador, con tonsura monástica (fig. 19), y en hacer lo mismo en otras estatuas del conjunto, como se ve en la pequeña cabeza de relieve conservada en el Museo de Arte de Girona (núm. 132427), probablemente perteneciente a un apóstol. Con este anacronismo se buscaba construir un puente entre el pasado neotestamentario y el presente, al presentar a los apóstoles como los modelos ideales de la orden benedictina en los ideales de la reforma gregoriana.

Sin embargo, más allá de la titulación, el ideal de vida apostólica y la alusión a la «Nave o barca de la Iglesia», el énfasis en el protagonismo de Pedro

se ve también en el relieve del *Lavatorio de Pies*, donde Cristo se inclina delante de san Pedro. Todo este conjunto de escenas «petrinas» trataban de hacer explícito el estatus especial que la abadía gozaba desde el año 979. Me refiero a la bula concedida al abad Hildesind por el papa Benedicto VII, por la que éste confirmaba la protección papal en el monasterio y todas sus propiedades, así como el privilegio que tenían todos los devotos que visitaran el monasterio –y que no pudieran llegar a Roma–, de disfrutar de las mismas indulgencias que si hubieran ido hasta la Ciudad Eterna (Mas Martí 2009: 29-30). De este modo, siguiendo una costumbre muy benedictina, San Pere de Rodas reclamaba a través de la estética y de la narrativa de su nueva fachada monumental el prestigio de su pasado, la adhesión a Roma y su privilegiada condición de «subsede» de la peregrinación «ad limina apostolorum».

Por eso, este documento del año 979 –y no la bula falsificada de Urbano II en el siglo xiv–, era entonces uno de los puntos primordiales de referencia del prestigio de la abadía y uno de los espolones de las narrativas «petrinas» de la fachada. Es posible también que el monasterio tuviera desde antes reliquias relacionadas con san Pedro. En un listado del siglo XV, copiado por Jaume Villanueva en la abadía, se mencionaban, entre otros, la cabeza y el brazo derecho de san Pedro, la cadena con la que san Pedro apóstol fue atado por Herodes en Jerusalén, así como su cuchillo de pescador (Mas Martí 2009: 86-87). Aunque ignoramos cuándo el monasterio se hizo con estas reliquias petrinas, la mayoría de los autores han optado por proponer una fecha tardía en relación con la invención de la leyenda fundacional, en la que se explica que el papa Bonifacio IV ordenó –a inicios del siglo vii– a tres clérigos que trasladaran en una barca de Roma a la Galia una serie de reliquias, que, por intervención divina, terminaron en las costas de Rodas. Se trata de un relato basado en las leyendas jacobinas de la *translatio*, elaboradas en Compostela desde el siglo x al xii, por lo que tanto Sonia Mas Martí como Clara Poch apuestan por una redacción tardía, entre los siglos xii y xv, en el que el interés por incrementar la peregrinación al monasterio –que llevó a la invención de la bula del Año Santo en el siglo xiv– habría igualmente propiciado la «creación» de nuevas reliquias (Mas Martí 2009: 55-56; Poch 2014: 337-344).

Sin embargo, resulta difícil imaginar, en mi opi-

nión, que, dada la titulación del monasterio, la existencia de un privilegio de Benedicto VII y el protagonismo de Pedro en el portal del Maestro de Cabestany, la abadía no poseyera desde época alto medieval alguna reliquia «petrina» que justificara la peregrinación al lugar y su prestigio. Esto podría explicar la exagerada figuración de la mano alzada de Pedro en el relieve de la Aparición por parte del Maestro de Cabestany, un recurso habitual en la iconografía medieval para aludir a la existencia en el lugar del brazo-relicario del santo representado; en este caso, bien podría haber sido el «brazo» de dicho apóstol que se menciona en el inventario del siglo XV.

Por otra parte, aunque se ha querido ver una inspiración en la ilustración bíblica catalana, tanto para las escenas de navegación (Biblia de Ripoll, ca. 1027-138) como para el episodio de las Bodas de Caná (Evangelio de Cuixà, ca. 1120) (Barrachina 1998-1999: 25-26; Castiñeiras-Lorés 2008: 254-255, figs. 25-26), es plausible que el Maestro de Cabestany –o su comitente– haya tenido acceso a otros repertorios o se haya movido por otras motivaciones. El hecho de que la elección de algunas escenas remita directamente a la región de Galilea abre un nuevo campo de investigación por la comprensión de la portada como una verdadera topografía sagrada evocadora de los *loca sancta*, dado que el conjunto se localizaba en un espacio litúrgico y funerario llamado «galilea». Desde el período paleocristiano los relatos peregrínicos de peregrinación a Palestina mencionaban lugares de la vida de Cristo en las costas del Lago de Tiberíades relacionados con la futura misión de Pedro, como el de la Vocación del apóstol o el célebre santuario del Aparición de Cristo Resucitado o del Prímate de Pedro en la localidad de Tabgha. A su regreso, los peregrinos llevaban objetos de recuerdo y *evíloyía*, los cuales se decoraban con las escenas de la Pesca Milagrosa, la Vocación de Pedro y la Aparición en el Mar de Galilea.

Con la conquista cruzada y la creación del Reino Latino de Jerusalén se estableció el Principado de Galilea, con capital en Tiberíades, y la región fue muy visitada por los peregrinos en Tierra Santa, como Saewulf (1102), Juan de Würzburg (1160-1170), y Teodorico (1169-1172). Durante este período la imagen de la Pesca Milagrosa se convirtió en un signo emblemático de la cancillería del príncipe de Galilea y del obispo de Tiberíades, y así aparece en los sellos de plomo en las bulas del

príncipe Guillaume I de Bures (1120-1153), o del prelado Giraldus (1174-1178) (De Sandoli 1974: 292-296, núm. 396 y 399, figs. 125-126). Incluso el tema de la Pesca Milagrosa llegó a adquirir en Galilea un formato monumental, como se ve en un capitel del primitivo baldaquino la iglesia-catedral de la Anunciación de Nazaret (ca. 1170) dedicado a la vida de san Pedro, donde se incluye una Aparición de Cristo en el mar de Tiberíades (Jn 21, 1-17) (Folda 1986: 31-51). Además, una estatua-columna del apóstol también aparecía en la fachada oeste del edificio llevando con sus manos las llaves y un modelo de la iglesia. Como en Rodas, este protagonismo buscaba subrayar el vínculo entre san Pedro y el prestigio del edificio. En Nazaret la tradición atribuía al apóstol la fundación de la primera *ecclesia*, que los croatas convirtieron en sede metropolitana de Galilea (Fishhof 2015).

En todo caso, la experiencia de los Lugares Santos y su evocación litúrgica formarían parte también de las motivaciones del programa iconográfico de la portada. Los condes de Empúries –en cuyo territorio se encuentra el monasterio–, no fueron ajenos a la llamada de la cruz y dos de sus miembros más destacados, Hugo II (1035-1116) y Hugo IV (1170-1230), estuvieron en Tierra Santa. El primero, temeroso de las penas del Infierno y deseando obtener la felicidad del Paraíso, anunció en 1101 su voluntad de visitar el Santo Sepulcro. El segundo, célebre por su espíritu de croata, participó activamente en la Tercera Cruzada (1187-1191), visitó Acre en 1219, y ese mismo año obtuvo de la ciudad de Marsella el privilegio de fletar cada año un barco con peregrinos en Levante (Gudiol y Cunill 1927: 101; Jacoby 2007: 63).

No hay que olvidar que el espacio litúrgico-funerario que antecede a la portada occidental, conocido como galilea, es anterior a la intervención del Maestro de Cabestany y fue concebido, en origen, como lugar de entierro privilegiado. Su construcción coincide con la realización de la segunda fachada del monasterio, es decir, entre 1100 y 1120 (Lorés 2002: 94-97), y, por tanto, hubiera podido acoger, aunque no sabemos el lugar de su entierro, la tumba del conde-peregrino Hugo II († 1116), conocido por sus donaciones al monasterio de Rodes. Jeroni Pujades y Francisco Zamora nos informan de la existencia en este espacio de varios entierros condcales que no han llegado hasta nosotros, con la excepción del fragmento de un epitafio con el escudo de la casa de Empúries, que

identificó como perteneciente a Ponce III († 1200) el padre del conde-croata Hugo IV (Barrachina 1998-1999: 27).

La noticia de Fr. Joseph Dromedari (1676), de que en 1163 el papa Alejandro III concedía al vizconde de Peralada el patronaje de esta iglesia y monasterio por haberla «restaurado y regresado a su antiguo esplendor», llevó a Jaume Barrachina a proponer una fecha para la portada monumental del Maestro del Cabestany entre los años 1160 y 1163 (Barrachina 1998-1999: 20-23). En todo caso, parece plausible que durante todo el siglo XII los condes de Empúries no sólo se enterraron allí, sino que continuaron –a pesar de las disputas y los enfrentamientos– protegiendo a la abadía, en especial durante el período del abad Berenguer (1150-1191), bajo el que se levantó la nueva portada monumental. De hecho, éste percibe de los condes de Empúries una barca para ejercer la pesca en el lago de Castelló (Alt Empordà) así como el compromiso de respetar los derechos de la gran Casa monástica (Subias Galter 1948: 39). Esta continuidad de uso explicaría, en parte, el tirón hacia Tierra Santa que puede deducirse de la selección temática de los relieves de la fachada, con imágenes evocativas de los lugares santos de Galilea y de Jerusalén que literalmente «miraban» a las tumbas condales. No se puede descartar que a la vuelta de sus peregrinaciones jerosolimitanas los condes de Empúries o su entorno hubieran traído souvenirs o eulogía, o que algunas de las reliquias que conocemos por inventarios tardíos del monasterio, como «la piedra blanca que Nuestro Señor utilizó para subir a la burra y la tierra roja del lugar donde estaba cuando pronunció ‘Pax Vobis’» (Marmartí Recasens 2009a: 87; Poch 2014: 339), hubieran sido recuerdos de estos viajes.

La curiosa mención a la reliquia del «Pax Vobis», una expresión que se encontraba también incisa sobre el libro de Cristo en el relieve de la *Aparición en el mar de Tiberíades*, conecta con las resonancias litúrgicas de la portada. Se trata de una fórmula de saludo-bendición que el evangelista Juan (20, 19 y 21) pone en boca de Cristo en sus apariciones a los apóstoles después de su resurrección. La expresión se recoge también en el drama litúrgico *Peregrinus*, que entonces se llevaba a cabo el lunes de Pascua en muchas catedrales y abadías, tal y como se constata en la compilación de dramas de Fleury (Orléans, Bibliothèque Municipale MS. 201, finales del siglo XII). La fórmula se encuentra también

en otros relieves contemporáneos de la obra del Maestro de Cabestany, sobre todo en Italia, como se ve en el dintel de la puerta central de la fachada occidental de la antigua iglesia monástica de San Bartolomeo in Pantano (Pistoia) atribuida al escultor Gruamonte (1159-1167), donde acompaña la escena de la Duda de Tomás (Glass 1997: 20-22).

Cabe recordar que el espacio donde se inserta la portada en torno a 1163 funcionaba entonces como un lugar litúrgico-funerario. De hecho, la agregación a inicios del siglo XII de una galilea en la iglesia seguramente fue una respuesta a las nuevas necesidades litúrgicas de la comunidad benedictina en relación con la introducción progresiva de usos derivados de Cluny en los monasterios catalanes (Español 1996). El período de reforma que tuvo lugar en el último tercio del siglo XI, bajo la tutela de los legados papales Amat d'Oloron y Frotard, abad de Saint-Pons de Thomières (1061-1099), fue un momento propicio para la introducción de estas costumbres, ya que la abadía ampurdanesa pasó entonces a estar afiliada temporalmente a la de Thomières (Mundó 1963: 567; Marqués 2015: 602). Con la elevación de una galilea, los monjes podían celebrar, siguiendo los ritos cluniacenses, la procesión estacional de la Pascua y del domingo, ya que en este espacio o *statio* se conmemoraba el encuentro entre Cristo resucitado y los apóstoles en la región de Galilea (Senra 1997: 124; Krüger 2005). Tal y como narra el cluniacense *Liber tramitis* (1027-1048), los monjes, saliendo del recinto claustral podían llegar a la galilea, y una vez allí, dispuestos como si estuvieran en el coro, cantaban la antífona *Crucifixum in carne*, para después entrar en la iglesia entonando la triunfante antífona *Christus resurgens* (Krüger 2005: 195). De hecho, en Sant Pere de Rodes, existe un recorrido similar, paralelo al muro sur de la iglesia, que conectaba el recinto monástico con la galilea (fig. 20). Saliendo por la puerta situada a pared oeste del brazo meridional del transepto –al nivel del claustro bajo–, unas escaleras llevaban, al nivel del claustro alto, a una especie de pasillo que permitía acceder a un espacio funerario final. Esta estructura tiene una puerta perforada en el muro sur que conecta con la galilea, pero dado el desnivel con su suelo, tendría una escalera de madera para poder bajar (Lorés 2002: 95-96).

La elección de temas en la fachada de Sant Pere de Rodes fue, pues, no sólo realizada para subrayar el prestigio de la abadía y su dedicación a san Pe-

dro, sino también para responder al uso litúrgico y funerario del espacio de la galilea. Así, la perdida Crucifixión y la Aparición de Cristo, colocados estratégicamente en el tímpano inferior y superior, reactivarían su significación al sonido de las antífonas pascuales y dominicales. De este modo, el espectador, como en un efecto de bilocación, podía pasar de la galilea litúrgica de Rodas a la Galilea geográfica de los Santos Lugares, del mundo terrenal del frío cementerio a la promesa celeste del Paraíso. Para conseguirlo, su artífice material, el Maestro de Cabestany, tuvo que desplegar toda la destreza de su arte y mostrar, como veremos, un bagaje sin parangón.

Una mirada hacia la Antigüedad. Imitación, ficción y viaje en el Maestro de Cabestany

La portada de Sant Pere de Rodes, con sus brillantes relieves de mármol, poblados de figuras con formas angulosas y oblicuas, ojos globulares y almendrados –con agujeros en las esquinas–, y vestimentas marcadas por pliegues profundos como recortes, constituye una obra maestra del llamado Maestro de Cabestany o Maestro del Tímpano de Cabestany. Bajo ese nombre la historiografía bautizó a un escultor viajero que trabajó en monumentos muy diversos desde Toscana a Navarra. Aunque polémica, como se desprende del artículo de Jordi Camps en este catálogo, no parece haber mejor hipótesis para agrupar el heterogéneo conjunto de piezas a él atribuidas y diseminadas por todo el arco del Mediterráneo Occidental, que la de la existencia de un taller itinerante. Evidentemente, éste trabajó con diferentes calidades de piedra según los lugares a los que llegaba, pero su material preferido era el mármol. Su forma de cincelarlo estaba condicionada por una visión original y rompedora, muy deudora del conocimiento directo del arte de los sarcófagos de la antigüedad tardía y paleocristiana, que él era capaz de transformar en una estética caleidoscópica absolutamente románica. El corte cúbico de las cabezas, el claroscuro de los pliegues arremolinados, la combinación de diferentes puntos de vista y cierta tendencia al caos hacen que a nuestros ojos este artista anónimo se presente como un verdadero «Picasso del siglo XII» (Castiñeiras 2008), con gran capacidad de transformación y evolución en su recorrido vital.

Esta fuerza viva, casi animal que transmiten algunos de sus relieves, se ha calificado a veces dentro de la categoría de la *deformis formositas* (belleza deformada) o *hermosa deformitas* (bella deformidad), con la que san Bernardo de Claraval (1091-1153) denunciaba las excentricidades de la escultura románica de su tiempo. Sin embargo, en el estudio del maestro, la historiografía ha apostado siempre preferentemente por una visión muy formalista de su personalidad, en la que parece más importante encontrar las fuentes de su inspiración que entender los objetivos y razones que han empujado a seleccionar y reelaborar un repertorio de imágenes derivado de la antigüedad romana y paleocristiana.

Bajo esta perspectiva, su itinerancia debería entenderse más bien como un proceso de madurez, en el que la búsqueda de las formas comportaba también una reflexión sobre el estatus y la función de la obra de arte. Esta actitud moderna, propia de un artista docto, se vislumbra en su uso consciente del arte de los *antiqui*, que utiliza para sacar una lección y crear una nueva obra de arte moderna, pero muchas veces engañoso. La portada de San Pedro de Rodas es un buen ejemplo, ya que demostró su capacidad para reutilizar, imitar y producir pastiches a partir del arte romano y paleocristiano en dos importantes relieves. Así, no duda en reaprovechar un fragmento de un sarcófago de mármol pentélico del siglo III (Claveria 1997-1998) para darle la vuelta y esculpir en su reverso la famosa escena de la Aparición de Cristo en el mar de Tiberíades, la cual es todo un ejercicio de imitación de una escena romana de navegación, digna de decorar un sarcófago paleocristiano. Más atrevido es aun cuando reutiliza y re-esculpe un herma romano para crear el cuerpo del apóstol san Pedro con una cabeza románica nueva para la ocasión.

Es muy probable que, gracias a esta muestra de destreza en San Pedro de Rodas, el Maestro de Cabestany haya sido llamado a la abadía benedictina de Saint-Hilaire-de Aude (Hérault), cerca de Carcasona, donde en el decenio de 1170 produce su obra más sofisticada y extravagante: el altar-relicario con el martirio de san Sadurní. El objeto tiene el aspecto de un sarcófago paleocristiano de mármol blanco, con un ciclo de figuras *all'antica* que cubre tres de sus lados. Para conseguirlo, el escultor desarrolla todos los recursos que ha aprendido en su trayectoria vital: corte triangular en las cabezas,

ojos almendrados con agujeros de taladro en las esquinas de los párpados, pliegues muy incisos, y una disposición en alto relieve de las figuras en primer plano, y casi en *schiazzato* en el fondo. El resultado es una obra intencionalmente «antigua» que a los ojos del espectador medieval resultaba muy eficiente para aumentar el prestigio de unas reliquias –en este caso de san Hilario de Carcasona– y de una abadía en crisis (Castiñeiras 2020). En palabras de Madeline Caviness, se trataría de una «falsificación» medieval, un recurso muy utilizado en esta época en diplomas y documentos para darle credibilidad a los derechos de las instituciones, pero también a la antigüedad y estatus de los objetos (Caviness 2002, Maxwell 2020). Sin embargo, estos «falsos» nada tienen que ver con concepto negativo moderno, ya que en la mayoría de los casos se tratan de «imitaciones autorizadas» de obras y documentos, que en latín se llama *contrafacere*, y que significaba «imitario, effingere imitando» (imitar, imitando la forma).

¿Dónde aprendió el Maestro de Cabestany este oficio? Cómo llegó a dominar una técnica del pasado que le permitía tanto la imitación como el *contrafactum*. Si hubiera nacido en el Rosellón o el Languedoc tendría a su disposición la experiencia de la escultura tolosana y una serie de sarcófagos antiguos repartidos entre Toulouse, Arles o Girona (Moralejo 1984). Para algunos autores, la presencia en su repertorio de elementos ornamentales tolosanos como el friso en palmetas y elementos figurativos como los jefes de leones, denunciarían ese origen. Sin embargo, está claro que su arte no se puede entender sin un período de formación en Italia o al menos una fuerte experiencia en Toscana, como lo demuestra el capitel de Daniel en la fosa de los leones de la abadía de Sant'Antimo, o el pilar esculpido de San Giovanni en Sugana. Ante la hipótesis tradicional de un viaje de ida y vuelta, Laura Bartolomé propuso que nuestro escultor se habría formado como aprendiz con el maestro Guglielmo en la catedral de Pisa, hacia 1160, donde se habría familiarizado con estudio de los sarcófagos antiguos. Más tarde, una vez en Cataluña y en el Languedoc, este escultor pudo adaptarse a los deseos de sus patrocinadores, pero sin dejar de mostrar la particularidad de su arte. Por otra parte, Francesco Gandolfo considera que esta estancia en Italia correspondería más bien a una etapa de madurez del Maestro de Cabestany, que, procedente del Rosellón y el Empordà, una vez realizado Sant Pere de Rodes, se habría desplazado, primero en

Sant'Antimo, y después, en Pisa, donde entraría en contacto con el taller de Guglielmo y sus seguidores. Esto explicaría la realización a su regreso de su obra más conseguida: el altar-relicario de Saint-Hilaire de Aude (Gandolfo 2006).

Ésta es una pregunta abierta, de difícil respuesta, y que sólo se podría resolver con un estudio contextualizado de cada uno de los monumentos donde se supone que el Maestro de Cabestany y su taller trabajaron. En cualquier caso, hay que preguntarse qué papel desempeña el conjunto de Sant Pere de Rodes en este debate y dónde debería situarse dentro de su trayectoria. Cada vez es más evidente que el maestro trabajó en la segunda mitad del siglo XII y que la experiencia italiana supuso la adquisición de un dominio y conocimiento de los repertorios antiguos que le acercan mucho a las experiencias de Guglielmo y sus seguidores en Toscana (Bartolomé 2010). Aby Warburg decía que «Der liebe Gott steckt im Detail» (El buen Dios está en los detalles) para subrayar que las particularidades de la obra de arte a veces esconden intenciones y lazos inesperados. Ésta es una experiencia común a todo el mundo que se acerca a la obra del maestro y, en concreto, a conjuntos como Rodes y Saint-Hilaire.

En Saint-Hilaire de Aude señalé recientemente cómo el Maestro de Cabestany no sólo conocía la tradición figurativa del Capitolio de Roma, sino que también se inspiró en dos capiteles romanos (s. III dC) reutilizados en la iglesia de San Felice en Pisa para elaborar algunos de los motivos de sus figuras (Castiñeiras 2020). Si desarrollan esta particular mirada hacia algunos relieves de Sant Pere de Rodes, el resultado es igualmente sorprendente. En términos generales, la familiaridad con el repertorio extraído de los sarcófagos paleocristianos es evidente en algunos relieves, como se ve en el fragmento perdido del Lázaro amortajado, que recuerda a la representación de la misma figura en los sarcófagos de Layos (312-320) (Museo Frederic Marès) y de Castiliscar (Zaragoza) (330-340). Lo mismo sucede con la arrodillada figura identificada con la mujer de las hemorragias, un tema que se encuentra también en Castiliscar, y que en Layos, aunque utiliza la misma fórmula iconográfica, representa a una hermana de Lázaro con gesto suplicante (Sotomayor 1975: 60, 182).

Sin embargo, si nos concentramos en algunos particulares, siguiendo las intuiciones de Laura

Bartolomé, algunos motivos nos vuelven a dirigir hacia el conjunto de material antiguo reutilizado en Pisa durante los siglos XI y XII (Andreae-Settis 1984; Settis 1986), que sirvió de modelo de aprendizaje y de inspiración a los escultores toscanos a partir de la década de 1150. Me refiero, por ejemplo, al sarcófago del Bon Pastor (s. IV) procedente de la iglesia pisana de San Paolo all'Orto y conservado en el Museo Nazionale di San Matteo. La escena de navegación que se sitúa en el lado izquierdo de la pieza se ha comparado en ocasiones con la del relieve de la Aparición de Cristo en el mar de Galilea, por la similitud de la composición: una barca sobre las olas del mar, con dos personajes, uno de ellos en el timón, y otro gesticulante. En el caso de Pisa, se trata sin embargo de una escena ligada con la historia de Jonás (fig. 21) (Wilpert 1929, I: 152-153). Además, el sarcófago presenta en su parte frontal, a la izquierda, la figura de un san Pedro-pastor, que lleva una caña o bastón, un motivo iconográfico inusual que se encuentra también en el cuerpo de san Pedro conservado en Port de la Selva (fig. 22).

En cualquier caso, es evidente que el maestro trabaja siempre por imitación y *contrafactum*, es decir, es capaz de imitar el lenguaje, el esquema y la composición antigua y a la vez apropiárselos. Es muy posible que su llamada a Sant Pere de Rodes haya estado relacionada con este peculiar *training* y habilidad adquirida en Pisa, sobre todo si la comunidad benedictina estaba interesada en dar una apariencia de antigüedad a su nueva portada que pusiera de manifiesto su vínculo con Roma y la tradición paleocristiana. De hecho, los registros narrativos del timpán superior, con sus blancos y marmóreos relieves poblados de multitud de figuras, recordarían al espectador la parte frontal de un sarcófago paleocristiano.

Desgraciadamente, la destrucción y dispersión de la portada no nos permite ir más allá. Sin embargo, los numerosos elementos escultóricos custodiados en el lapidario de Sant Pere de Rodes pueden darnos en el futuro informaciones que hasta ahora habían pasado desapercibidas. Aunque el estado de estas piezas es muy fragmentario, algunas han sido correctamente atribuidas al Maestro de Cabestany, sea como procedentes de la portada, sea como parte de un mobiliario litúrgico perdido (Lorés 2022). Así, al menos una serie de fragmentos de mármol parecen haber formado parte de un relieve con la temática de Daniel en la fosa de

los leones (Daniel 14), en una representación muy parecida a la que se encuentra en el capitel interior de la abadía de Sant'Antimo en Toscana, ya un capitel exterior del ábside central de la abadía de Saint-Papoul en Languedoc, ambos atribuidos al Maestro de Cabestany. Se trata de una manga (núm. 94) (fig. 23), de una mano que coge el pelo o la barba de una figura (núm. 95) (fig. 24), de una figura alada (núm. 166) (fig. 25) y de la pata de un león (fig. 26). Es muy probable que otro fragmento, la cabeza de león conservada en el Museo Arqueológico Provincial en Girona (núm. 23.026) (fig. 27), formara parte también del mismo relieve. Con este conjunto de piezas se puede componer la escena de Daniel en la fosa de los leones, con los elementos característicos de la iconografía utilizada por el Maestro de Cabestany en Sant'Antimo (fig. 28): la manga plegada sería la de Daniel en oración, la mano del ángel cogería el pelo del profeta Habacuc, el cuerpo alado sería el del ángel y, finalmente, la pata y la cabeza de león pertenecearía a uno de los siete descritos en el episodio. La reconstrucción de esta escena y su estilo abre de nuevo el debate sobre la prioridad o no del conjunto de Rodas sobre el de Sant'Antimo, los lazos Toscana-Catalunya en la trayectoria vital del maestro y el programa original de la fachada de la abadía ampurdanesa, que, posiblemente, también incluía temas del Antiguo Testamento.

Por eso, debemos hacer nuestras las palabras de Joan Subias cuando decía:

«miser ha estat aqueix nostre reflex del que antany fou el monestir, el que s'ha fet vistent és tant sols un caire i no ben definit del que degué ésser el cenobi del qual tals mostres resten (...)» (misérable ha sido este reflejo de lo que antaño fue el monasterio, lo que se ve es tan solo un resquicio y no bien definido de lo que debiera ser el convento sobre el que tales muestras reposan ...) (Subias 1948: 97).

Capitel con leones en lucha FOTO: 5_CAPITELL_BARRACHINA_1 y _2

Maestro del Tímpano de Cabestany

1160-1163

Mármol

48,5 x 52 x 28 cm

Procedente de la portada de la iglesia de San Pedro de Rodas (Colección J. Barrachina, Museo del Castillo de Peralada, MCP inv. 15752)

Manuel Castiñeiras

Este capitel de gran tamaño forma parte de la colección de Jaime Barrachina recién donada a la Fundación del Castillo de Peralada y, por tanto, actualmente se puede ver en el Museo de Peralada, en la iglesia del convento del Carmen. Sin embargo, para los amigos de Jaime la pieza está icónicamente ligada al comedor de su apartamento en Barcelona, lugar ineludible de reunión, animadas conversaciones y suculentas comidas. La adquirió en el anticuario Pere Cañas, en la calle de Banys Nous, y desde entonces fue mostrada en diversas exposiciones (Barcelona 1992, 2008) para ilustrar la obra del Maestro de Cabestany y el conjunto disperso de la portada occidental de San Pere de Rodes (1160-1163).

Por sus grandes dimensiones y concentración de la acción en la cara frontal norte y oeste es muy posible que se encontrara situado en el registro superior de la portada ampurdanesa, en el lado derecho, ya que los leones miran hacia la izquierda. El capitel hacía probablemente pareja con el capitel conservado en el Worcester Museum of Art (Massachusetts, Estados Unidos), que presenta medidas similares (46 x 37,5 x 37,5). Así lo propuso Jaime Barrachina en diversas publicaciones, donde justificaba la rotura de la pieza en relación con las acciones llevadas a cabo por los saqueadores durante el primer tercio del siglo XIX, que posiblemente lo desprendieran y arrojaran al suelo. Posteriormente, se colocó a la intemperie en una pared de una casa del Port de la Selva, donde más tarde lo fotografiaría Mas.

Su valía artística reside en que es el único capitel del Maestro de Cabestany con esta iconografía, en la que dos leones se superponen en pugna, por lo que el situado en la parte superior aplasta al de la

parte inferior. Es verdad que una composición parecida aparece en el capitel de Daniel realizado por el mismo escultor en Sant'Antimo y Saint-Papoul, pero en estos ejemplos los felinos simplemente se montan uno sobre el otro y de forma paralela. El ejemplo ampurdanés se distingue pues por el hecho de que los leones convergen al ángel del capitel como si se tratara de un violento choque de fieras.

Otro elemento a subrayar es que toda la cesta del capitel está decorada con motivos vegetales –palmetas en la parte superior y entrelazos en la inferior– de clara filiación tolosana. Esto pone de manifiesto la familiaridad del Maestro de Cabestany con repertorios ornamentales derivados de la primera escuela tolosana, como se ve también en el capitel de cabezas de león del Museo de Peralada (núm. inv. 161), y que encuentran su origen en la escultura de claustro de Moissac (1085-1100) y de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse (1080-1110). Este argumento ha sido a menudo utilizado por muchos autores para defender una formación tolosana del maestro (Moralejo 1984; Camps 1995; Barrachina 1998-1999; Barrachina 2002; Camps-Lorés 2000). Por otro lado, el capitel ejemplifica también el gusto del escultor por el uso del taladro, especialmente visible en los motivos vegetales y en los ojos de los leones. El hecho de que las pupilas estuvieran originalmente rellenas de plomo, como se constata también en el mencionado capitel de cabezas de león del Castillo de Peralada, justificarían también su conocimiento del arte del marmolista del Rosellón, que hace uso de esta técnica en los capiteles de Santa María de Serrabona (ca. 1151).

Bibliografía

Alcay, Camps, Lorés 1992: 68-77; Barrachina 2006: 117; Barrachina 2008: 354-355; Bartomeu 2010, I: 322-323; García-González 2022: 168.

Cabeza masculina FOTO: 3_CAP_BARRACHINA

¿Taller del Maestro del Timpano de Cabestany?

1160-1163

Mármol

15 x 11,5 x 9 cm.

Procedente de la portada de la iglesia de San Pedro de Rodas (?) (Colección J. Barrachina, Museo del Castillo de Peralada, MCP inv. 15752).

Manuel Castiñeiras

Esta cabeza masculina de mármol, que forma parte de las piezas que Jaume Barrachina legó a la Fundación del Museo de Peralada, se cree procedente de la portada occidental de Sant Pere de Rodes. Sería una de tantas cabezas cortadas que, como consecuencia de la destrucción y saqueo que sufrió la abadía en el primer tercio del siglo XIX, habrían sido repartidas entre las casas de las poblaciones adyacentes y pasado después en el mercado anticuario. Sin embargo, no se puede excluir que haya sido hallada posteriormente en el área del monasterio durante el largo período de abandono del monumento.

La pieza pone un problema de difícil resolución en el estudio de la portada, ya que un encargo de tal magnitud debería haber comportado la contratación no de un escultor sino de un equipo de tallistas. Jaume Barrachina planteó en varias ocasiones la cuestión del reparto de papeles en la obra de la portada, donde el Maestro de Cabestany debía reservarse la realización de los relieves historiados más importantes y dejar otros elementos figurados decorativos a los miembros de su taller (Barrachina 2002: 139). Sin embargo, poco sabemos del funcionamiento de los talleres de escultura románica, y es muy plausible que esta distribución de trabajo no estuviera sólo relacionada con el tipo de piezas, sino que en un mismo relieve algunas partes las remataría el maestro principal y otras no, como parece deducirse del estudio que presentamos de la escena del Milagro de la curación de la mujer de las hemorragias en este catálogo. Algo parecido pudo ocurrir con el fragmento en cuestión, dado que no responde a la calidad habitual de las piezas del Maestro de Cabestany.

La cabeza representa el rostro de un hombre joven y posee algunos rasgos vinculables con la técnica

y el repertorio formal del maestro, como el tímido uso del taladro, la disposición de los copos sobre la frente, y los marcados pómulos y arco supraciliar. Sin embargo, si lo comparamos con otras cabezas procedentes de la portada, la pose es demasiado frontal y su rostro no transmite la fuerza creadora del genio. Por eso, de haber formado parte de un relieve historiado de la fachada sería más bien atribuible a la obra del taller que a la mano del propio maestro.

Sin embargo, existe la posibilidad de que se trate de un fragmento procedente del área del monasterio, pero no exactamente de la portada. De hecho, en el Museo Provincial Arqueológico de Girona se conserva una pequeña cabeza de mármol (núm. 111660), de rasgos similares, que ingresó en el año 1973 procedente de una excavación en el área de la iglesia de Santa Elena de Rodes. Es necesaria la posibilidad de que, en esta iglesia, que dependía directamente del monasterio, haya trabajado, quizás en un momento un poco posterior, un escultor menor que hubiera entrado en contacto con el taller del maestro y que explicaría los problemas estilísticos y formales que presentan ambas piezas.

Bibliografía

García-González 2022: 168.

Fragmento de relieve ornamental de una portada

Taller del Maestro del Timpano de Cabestany

1160-1163

Mármol

10 x 19 x 18,5 cm

Procedente de la portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes (Colección J. Barrachina, Museo del Castillo de Peralada, MCP inv. 15743).

Jordi Camps i Soria

Fragmento decorativo trabajado en mármol blanco que contiene una decoración en relieve. Fue localizado fortuitamente alrededor de la población del Port de la Selva, entre la tierra (Barrachina 2002). Consiste en una cara frontal organizada en dos bandas y una en sesgo, tersa. La que podemos definir como externa consiste en un esquema geométrico constituido por un tallo ondulado en el que se alternan motivos trifoliados y un espacio que inscribe una cabeza humana. La segunda, también de desarrollo geométrico, alterna los óvalos con motivos circulares perforados por dos líneas de taladro.

La pieza muestra una clara identidad estructural, técnica, estilística y compositiva con los dos fragmentos de basamento y encuadre de la portada de Sant Pere de Rodes que se conservan *in situ*, perfectamente visibles. Esto es especialmente visible a lo que queda en la parte derecha, con la misma ordenación y la parte lisa orientada hacia la parte interna de la portada.

La importancia de este fragmento (y de los restantes conservados) radica en dos aspectos. El primero es el uso de repertorios y sistemas ornamentales de un claro sabor antiguo, tal y como siempre ha sido aceptado; sin embargo, hay que reconocer que el friso de óvalos está presente en conjuntos alto-medievales y, con un tratamiento diferente, se localiza precisamente en alguno de los capiteles del siglo XI de la misma iglesia de Sant Pere de Rodes. El segundo aspecto tiene que ver con el tipo de basamento que comporta, sobre todo en base a los vestigios que hay *in situ*, que ha hecho pensar que estaría planteada como una puerta marco (Barrachina 1998-99; Barrachina 2002), hecho que de nuevo conduce a los referentes antiguos. De este modo, se puede recordar el perfil de la portada del Voló –que, recordemos, es una obra atribuida al Maestro de Cabestany– u otros ejemplos anteriores, como el rosellonés de una antigua portada de Sant Joan Vell de Perpiñán, datada en el siglo XI. En esta misma dirección, el carácter de este tipo de repertorio conecta ligeramente con la decoración de las tablas de altar del siglo XI, trabajadas también en mármol, de las cuales existen varios ejemplos entre Cataluña y el Languedoc. Laura Bartolomé también ha señalado puntos de contacto con relieves andalusíes de la época califal (bases del célebre salón de Abd al-Rahmán III en el palacio de Madinat al-Zahra, 357H/967-8 – 366H/976) (Bartolomé 2010, 316), que debería

calibrarse de acuerdo con posibles precedentes romanos comunes.

Por su calidad, a pesar de los tamaños reducidos de los detalles, podemos pensar que se trata de una obra de taller, dentro del conjunto de escultores que habrían trabajado en la portalada (Bartolomé 2010, p. 315).

En conjunto, el relieve que nos ocupa, totalmente identificado por su identidad con el encuadre de la portada, es un nuevo reflejo de los vínculos del Maestro de Cabestany con los referentes antiguos y, por su carácter y tipología, muestra correspondencias con conjuntos procedentes del espacio artístico norte-catalán y languedociano. Además, aporta indicios sobre la estructura y funcionamiento del taller, en la distribución del trabajo entre el Maestro y los componentes restantes (o el componente restante).

Bibliografía

Barrachina 2002, p. 142-144.

Fragmento de capitel tipo corintio

Taller del Maestro del Timpano de Cabestany

1160-1163

Mármol

24 x 22 x 17 cm

Procedente de la portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes (?) (Colección J. Barrachina, Museo del Castillo de Peralada, MCP inv. 15744).

Jordi Camps i Soria

Fragmento de capitel tipo vegetal, decorado con un esquema derivado del tipo corintio antiguo. Se conserva un ángulo hasta dos tercios de su altura original visto desde la parte superior, aproximadamente, y prácticamente la mitad de dos caras. Así, el lado izquierdo conserva la rosácea del dado central hasta el ángulo, con la confluencia de las

volutas correspondientes y parte de las hojas de acanto; la cara derecha conserva menos anchura. Se le ha situado como elemento de la portalada (Llonch 2006).

Desde el punto de vista técnico, el objeto destaca por la claridad y contundencia de los volúmenes, lo que se aprecia especialmente en lo que ha subsistido de las volutas y en la rosácea correspondiente al dado central del ábaco. De las hojas de acanto, hay que subrayar el sentido del detalle en el trabajo de los foliolos, cortados con cierta profundidad con el soporte de algún taladro, si bien con algunas irregularidades en la talla.

La pieza presenta algunas coincidencias con otros capiteles o elementos esculpidos procedentes de la portada de Sant Pere de Rodes. Sin embargo, respecto a los capiteles que se conservan más enteros y que son atribuibles sin discusión al escultor principal del taller, en este capitel el calado es empleado en la unión de las volutas, que en algunos de los otros se detecta en diferentes puntos de la composición –véase, por ejemplo, el capitel con cabezas devoradoras conservado en el Museo del Castillo de Peralada (núm. inv. 161)–. También muestra diferencias respecto a otros capiteles de tipo corintio como los de Saint-Papoul o Rieux-Minervois. Podría tratarse, pues, de una producción de un componente del taller, no del Maestro. Respecto a su localización, no pueden descartarse otros destinos dentro del conjunto del monasterio.

Bibliografía

Llonch 2006, cat. 13, pp. 168-169.

Cabeza de figura masculina

Maestro del Tímpano de Cabestany
es. 1160-1163

Mármol

7 x 11,5 x 10 cm

Portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes, procedente de una colección particular

Manuel Castiñeiras

Esta cabeza de figura masculina con barba es un ejemplo extraordinario del arte del llamado Maestro de Cabestany o Maestro del Tímpano de Cabestany. La pieza permaneció inédita muchos años, hasta el 2010, cuando fue incorporada por Laura Bartolomé al corpus del escultor con motivo de la defensa de su tesis doctoral, donde le atribuye a la obra de la portada de la galilea del monasterio amparadanés. Probablemente sea una muestra más del resultado del proceso de destrucción, venta y desamortización llevado a cabo en el primer tercio del siglo XIX en la abadía desde su abandono en 1799. Entonces, tal y como estudió Jaime Barrachina, los vecinos de Port de la Selva y Llançà, movidos por la venganza anti feudal y la creencia de encontrar tesoros saquearon el monasterio y amartelaron la portada y se extrajeron multitud de fragmentos (Barrachina 2002; Lorés 2002; Río 2006; Barrachina 2). Como consecuencia, en una primera fase, se cortarían cabezas, se destruirían relieves historiados y se tirarían elementos al suelo. En una segunda fase, más sofisticada, se procedería a un desmontaje cuidadoso de los elementos escultóricos de la portada, con obreros y andamio, para la venta y comercio del material en el mercado anticuario, como se constata en un pleito interpuesto por el abad del monasterio en 1833 a dos albañiles del Port de la Selva que trabajaban por Narcís Casademont. En cualquier caso, la fortuna de las piezas ha sido muy variada, algunas quedaron entre las ruinas del monasterio, otras se guardarían en casas o serían reaprovechadas como elementos arquitectónicos, de donde algunas pasarían al mercado anticuario. El expolio del monasterio continuó a lo largo del siglo XIX e incluso durante la primera mitad del siglo XX. La declaración de Monumento Nacional en 1930, que fue solicitada por Joan Subias, inspector de los Servicios Culturales de la Diputación de Girona, y la restauración dirigida por Jeroni Martorell entre

1931-1935, sin embargo, no detuvieron el pillaje de los restos dispersos que quedaban, sobre todo durante los años posteriores a la Guerra Civil.

Nuestro fragmento, antes de su ingreso en una colección particular, parece haber sido encontrado en un momento indeterminado entre las ruinas del pórtico del monasterio. El propio Josep Gudiol i Ricart menciona una historia similar en relación a la cabeza de mármol perteneciente a la antigua colección de Oleguer Junyent (Gudiol 1944). En cualquier caso, nuestra cabeza, como otras procedentes de la portada de San Pere de Rodas, actualmente dispersos en museos y colecciones, formaba parte de un fragmento más amplio, como puede verse en su parte posterior. Laura Bartolomé afirma que la pieza era parte de la terminación de una arquivolta o moldura del arco de la puerta, como los jefes masculinos barbados con sombrero conocidos a través de una fotografía de Genís Pinart y en una localización desconocida. Sin embargo, nuestro fragmento difiere de éstos por su carácter prismático y calidad de ejecución, el hecho de que su rostro se gire hacia la derecha, y que su pelo esté aplanado en la parte superior en línea con el fondo del relieve. Este último particular fue descubierto con motivo de la presentación de la obra en este catálogo, gracias a una limpieza que eliminó los restos de cemento que estaban sobre la cabeza de la figura, y que seguramente eran producto de un reaprovechamiento e instalación antigua. No cabe duda de que estamos ante el resto de una figura que originalmente formaba parte de un relieve historiado de la portada de San Pere de Rodas, como sucedía probablemente también en los casos de los bustos de la colección Oleguer Armengol (antigua colección Oleguer Junyent) y los otros mostrados en el Museo Nacional de Cataluña con motivo de la exposición *Ex ungue leonem* (2014) (Fitzwilliam Museum, Cambridge, nffl Inv M.3-1964; Museo de Arte de Girona, inv. 132427, y el otro busto masculino barbado que se presenta en el presente catálogo).

La pieza ilustra de forma genuina y paradigmática la pericia técnica y peculiar estética del Maestro de Cabestany. En primer lugar, se trata de una cabeza humana trabajada de forma triangular y sesgada, como es habitual en su producción. Como consecuencia, un perfil mayor que el otro, pero esto no impide que se busque también la rotundidad de la totalidad del rostro a través de un intenso moldeado de sus rasgos. El personaje presenta una viva

visión de perfil como si estuviera extendiendo su cuello girando hacia su lado izquierdo, y una visión frontal en la que destaca la estructura ósea del cráneo, con marcados arcos supraciliares y pómulos, el frente extremadamente corto, unos prominentes globos oculares, y una gran y única oreja a la izquierda que potenciaba la parte más visible de la figura.

En segundo lugar, la pieza es un prodigo técnico del arte del maestro, con un característico y obsesivo uso del taladro que le permite marcar el agujero del pabellón auricular, la comisura de los labios, o los extremos de los párpados. Todo esto se acompaña de un cuidadoso cincelado de la barba, bigote y abundante pelo que busca el contraste lumínico a través de incisiones profundas o la disposición de copos arremolinados sobre la frente. Para potenciar el claroscuro de la superficie, el maestro no duda, como en otros ejemplos, en utilizar también el taladro de manera sistemática tanto en la barba como en la parte superior del cabello, creando toda una serie de pequeños agujeros.

En tercer lugar, la figura es una prueba de la inspiración del Maestro de Cabestany en los repertorios de la escultura de los sarcófagos romanos de los siglos III y IV, paganos y paleocristianos, de los que aprende muchas de las recetas de su arte, como el uso del taladro, el corte sesgado de las figuras, y las profundas incisiones en pliegues y cabellos, así como la preferencia por algunas temáticas (Moralejo 1984; Bartolomé 2010). El fenómeno, conocido como *spolium in re*, se pone de manifiesto en la obra de algunos artistas románicos de los siglos XI y XII (Maestro de Frómista y Jaca, Guglielmo, Biduino, etc), que se muestran especialmente seducidos por el repertorio de los sarcófagos antiguos que tenían a su alcance (Settim 1986). En este caso, la fisonomía del rostro responde a los rasgos de un sátiro clásico, que le dan al personaje un sesgo casi animal, y que es observable también en la parte superior de la cabeza, donde los mechones de pelo parecen la crin de un león. Sin embargo, la figura representaba probablemente un apóstol o una figura veterotestamentaria en una escena narrativa de temática bíblica.

Desde un punto estilístico, la cabeza es muy similar a la de la figura de Cristo en el relieve de la Aparición de Cristo en el mar de Galilea del Museo Marès, el cual probablemente estaba colocado en el tímpano superior de la portada de la galilea am-

pordanesa, o en los rostros de Daniel y Habacuc en el capitel de la abadía de Sant'Antimo (Montalcino) en Toscana. Se puede atribuir perfectamente el fragmento al Maestro de Cabestany y proponer su pertinencia original a un antiguo relieve historiado de la portada de Sant Pere de Rodes. Sus reducidas dimensiones y el aplanamiento de la parte superior de la cabeza sugieren que la pieza estaría bajo la cornisa epigráfica divisoria del tímpano superior, probablemente dentro de las escenas que formaban parte del registro inferior.

Bibliografía

Bartolomé 2010: I, 308-310.

Fragmento con la escena de la curación de la hemorroísa (?)

Taller del Maestro del Tímpano de Cabestany

ca. 1160-1163

Mármol

25 x 27 x 9 cm

Manuel Castiñeiras

Portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes, procedente de una colección particular

Este fragmento de una escena narrativa permaneció inédito muchos años, hasta el 2010, cuando Laura Bartolomé lo incorpora al corpus del Maestro de Cabestany con motivo de su tesis doctoral. La autora identificó la representación como el Milagro de la curación de la mujer con hemorragias (Mc 5,25-34) y propuso su colocación originaria en la portada occidental de Sant Pere de Rodes. De hecho, sus antiguos propietarios eran de la zona del Empordà y afirmaban que la pieza había sido regalada por un viejo amigo de la familia que la había encontrado muchos años atrás en las ruinas del monasterio, durante su período de abandono.

Su estado fragmentario no impide una correcta lectura de su composición. Se trata de la representación de dos figuras humanas descalzas ubicadas

en dos planos con respecto al espectador. La primera, al fondo, está de pie, mientras que la segunda, que se sitúa en primer plano y parece estar la protagonista de la escena, está agachada y girada hacia la derecha, como si tuviera que dirigirse a un tercer personaje perdido. Aunque es difícil precisar el sexo del personaje postrado todo apunta a que se trate de una mujer, dado la postura de la figura y la curvatura y rotundidad de la zona las nalgas. No cabe duda de la atribución del relieve al taller del Maestro de Cabestany en Sant Pere de Rodes, ya que encontramos rasgos formales y estilístico muy característicos de su *savoir-faire*. Los pies de la figura son grandes, con los dedos con uñas exageradamente largos y marcados por golpes de taladro, como en la figura del Cristo del relieve de la Aparición en el mar de Galilea (Museo Frederic Marès). Las incisiones del drapeado son también profundas y buscan el movimiento tanto en la caída el zigzag como en el curioso plegamiento tubular de los pliegues. Sin embargo, la vestimenta está tratada de una forma más dulce y amable que en otros relieves del Maestro de Cabestany, donde se busca normalmente un mayor efecto caligráfico. Por eso, es plausible que se trate de una obra de taller, en la que el escultor principal sería el responsable de algunos detalles, como la composición general de la escena o la realización de los pies, y el segundo escultor de equipo o ayudante, el responsable de terminar de cincelarla.

En cuanto a su identificación iconográfica, existen toda una serie de posibilidades. Figuras femeninas postradas o arrodilladas son habituales en escenas neotestamentarias de temática taumatúrgica, como Marta y María en el momento de la resurrección de su hermano Lázaro o el episodio de la curación de la hemorroisa. De la primera escena había una representación en Rodes, que conocemos sólo gracias a una fotografía del fondo Joan Subias. En ella se ve el fragmento de Lázaro amortajado, con los rasgos característicos del Maestro de Cabestany, los cuales, sin embargo, aparecen dulcificados en algunas partes de nuestro relieve. Por eso, todo apunta a que nuestro fragmento hubiera formado parte de otra escena evangélica, en la que la protagonista fuera la mujer que sufría hemorragias desde los doce años y que al acercarse a Cristo en medio de la multitud y tocarle la ropa se curó (Mc 5, 25-34). De hecho, el tema de la curación de la hemorroisa es una representación muy habitual en los sarcófagos paleocristianos del siglo IV, donde aparece también junto a la escena

de la Resurrección de Lázaro, como puede apreciarse en el conservado bajo el altar de la iglesia parroquial de Castiliscar (Zaragoza) (330-340) (Sotomayor 1975: 182, lám. 40). Con esto, se demostraría una vez más la especial tirada del maestro y su taller hacia la inspiración en el repertorio paleocristiano,

La inclusión del Milagro de la curación de la mujer con hemorragias en la antigua fachada de Sant Pere de Rodes es pues muy plausible y enlaza, además, con uno de los leitmotivs de su programa iconográfico. Este episodio tiene lugar en Galilea, tierra donde Cristo hizo sus primeros milagros, reunió a los apóstoles y se les apareció después de su resurrección. De hecho, otros relieves de la portada, situados en el tímpano superior, sucedían también en la misma región evangélica, como la Boda de Caná (Jn. 2, 1-12), la Vocación de Pedro y la Aparición de Cristo. Muy probablemente esta selección iconográfica y narrativa comportaba una doble intención simbólica con la que quería evocarse, por un lado, los lugares santos visitados por los peregrinos en Tierra Santa, y por otro, revestir de significado el espacio litúrgico y funerario de la galilea donde se ubicaba la portada (Castiñeiras 2022).

Por último, la altura del fragmento (25 cm) indica probablemente que formaba parte de un relieve de dimensiones reducidas con comparación al de la Aparición de Cristo (81 cm), y que por tanto podría hacer pendiente con otros tamaños similares en el registro inferior, como la Pesca Milagrosa (25 cm) o el Lavatorio de los pies (44 cm). Además, la cornisa inclinada sobre la que apoyan los pies de la hemorroisa hace pensar también que su ubicación original estaba en la base del tímpano superior.

Bibliografía

Bartolomé 2010: I, 277-279.

Fragmento de figura humana (cabeza y parte del hombro derecho)

Maestro del Tímpano de Cabestany

(1160-1163)

Mármol

12 x 7,5 x 8 cm

Portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes, procedente de una colección particular

Jordi Camps i Soria

Fragmento de una figura humana masculina que consiste en la cabeza y una parte correspondiente aproximadamente del hombro derecho. Fue publicado por primera vez con motivo de la exposición *La colección soñada* (Barrachina 2002). Se conservaba entonces en una colección particular, cuyos propietarios la habían adquirido a otros propietarios, no identificados, pero seguramente ampurdaneses. Más tarde fue publicada por la Galería Mercè Ros, poco después de haber formado parte de una muestra celebrada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, que agrupaba a cuatro cabezas de mármol de San Pere de Rodes procedentes de la portalada (*Ex ungüe leonem*, 2014).

Presenta la cabeza, probablemente mirando hacia el espectador, con barba y una melena que le arranca de la frente con el peinado orientado hacia atrás. Con la prenda es visible también parte del cuello y la zona correspondiente al hombro derecho, vestido, con el borde superior del cuello y vestigios de otro pliegue. Los ojos aparecen explícitamente abiertos, globulosos, mientras que hay que subrayar la mueca que manifiesta, mostrando ligeramente la lengua entre los labios. Desde un punto de vista técnico y estilístico la pieza coincide con lo que se manifiesta en la mayor parte de los vestigios con figuración procedentes de la portada de Sant Pere de Rodes, a pesar de sus dimensiones más reducidas, en contraste con otras cabezas o fragmentos de figura humana conservados, que llevan un menor nivel de detalle. Son destacables su expresividad y el sentido del volumen que manifiesta la cabeza, con la fuerza conferida a los ojos, dispuestos en oblicuo y con golpes de taladro en los extremos, los pómulos prominentes. Todo ello se inscribe en las constantes distintivas del Maestro del Tímpano de Cabestany y de su taller. Sólo algunas muestras de desgaste del relieve o restos de oxidado visibles en algún punto pueden velar la contundencia de este fragmento.

Tal y como ya se ha apuntado, el relieve habría formado parte de alguna de las representaciones

historiadas que cubrieron la portada de Sant Pere de Rodes, aunque por lo que ha subsistido del personaje es difícil formular alguna hipótesis sobre su papel concreto dentro del conjunto. Aun así, el gesto grosero que hemos indicado, con la lengua medio afuera entre los labios, también aparece en uno de los capiteles de la cornisa del ábside de Saint-Papoul (Aude), que como sabemos es otro de los conjuntos atribuidos al Maestro del Tímpano de Cabestany. En concreto, lo vemos en uno de los personajes representados en el segundo capitel dedicado a la historia de Daniel en la fosa de los leones, en el que también ha sido identificado el momento del Castigo de los babilonios (Dn. 14, 42). Uno de los personajes que forman parte de este tema presenta el mismo gesto burlesco o grosero que vemos en la cabeza del relieve ampurdanes, muy posiblemente con la intención de remarcar su sentido negativo. Todo ello puede indicar la presencia, en la portada de Rodes, de temas vinculados con la figura del profeta Daniel, hecho que también vendría confirmado por algunos detalles de otros relieves provenientes del monasterio, y que añadiría correspondencias de programa con Sant'Antimo y Saint-Papoul; por otra parte, la propia Biblia de Rodas, del siglo XI, incluía algunas representaciones del ciclo (BNF, París, Ms. Lat. 6, fol. 66v), aunque no parecen haber servido de modelo directo a los relieves (Manuel Castiñeiras trata este asunto en esta misma publicación).

Así pues, este relieve, en el que destaca por encima de todo la cabeza y su gesto, puede adquirir una significación de cara al conjunto de la portada, más allá de los rasgos técnicos y estilísticos que la asocian sin lugar a dudas con el Maestro de Cabestany.

Bibliografía

Barrachina 2002, p. 138-140; *Ex ungüe leonem*, 2014, p. 14; Campos 2014, p. 36; Ros 2015, s.p.

Fragmento de vestimenta

Taller del Maestro del Tímpano de Cabestany

Mármol

12 x 6 x 10 cm

Bibliografía

Portada de la iglesia de Sant Pere de Rodes (Procedente de una colección particular)

Bartolomé 2010, pp. 292-293, lám. 101.

Jordi Camps i Soria

Fragmento de un relieve, trabajado en mármol, correspondiente a una figura humana, que consiste en parte de los pliegos de una pieza de indumentaria. Se observan tres pliegues marcados por incisiones curvas alternadas por tres marcas más cortas con los extremos acentuados por un leve taladro, con una faja lisa en uno de los extremos. Esta podría ser un borde de una manga o parte de un cinto o similar. Su tratamiento es muy nítido, con una calidad equiparable a algunos de los vestigios más destacados procedentes de Sant Pere de Rodes, alineado con un estilo de sabor antiquizante. Así, podemos apreciar recursos análogos en la figura de Cristo del relieve de la *Vocación de los apóstoles* (Museo Frederic Marès, Barcelona, núm. inv. 654), en concreto en la caída del manto en el antebrazo izquierdo. Por sus proporciones, podría haber formado parte de algunos de los relieves de la portalada, como el citado anteriormente. Más allá del centro ampurdanés, también en la figura de Daniel del capitel de Sant'Antimo.

Este fragmento de mármol está recogido por primera vez por Laura Bartolomé (Bartolomé 2010), si bien lo identifica como elemento de carácter ornamental. También le atribuye al taller del maestro y lo compara con el tratamiento de los pliegues del relieve hasta la actualidad identificado como la *Curación del hombre de la mano seca* (Museo Frederic Marès, Barcelona, núm. inv. 1226). Un estudio sistemático de todos los fragmentos procedentes de la portalada, con análisis comparativo de los tamaños, de cada uno de ellos, podría aportar más datos sobre este fragmento en el marco de todo el conjunto.

En definitiva, los detalles que este relieve tan fragmentario muestra se inscriben totalmente en las constantes del Maestro del timpán de Cabestany y su taller. Vistas las comparaciones con otros fragmentos provenientes de la portalada, es difícil atribuirlo al maestro o a un componente aventajado



Jaime Barrachina
(Calanda, 1951- Barcelona, 2020)

In memoriam

Cap de figura masculina

Mestre del Timpà de Cabestany

ca. 1160-1163

Marbre

7 x 11,5 x 10 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes,
procedent d'una col·lecció particular



Aquest cap de figura masculina amb barba es un exemple extraordinari de l'art de l'anomenat Mestre de Cabestany o Mestre del Timpà de Cabestany. La peça va romandre inèdita molts anys, fins al 2010, quan va ser incorporada per Laura Bartolomé al corpus de l'escultor amb motiu de la defensa de la seva tesi doctoral, on l'atribueix a l'obra de la portada de la galilea del monestir empordanès. Probablement és una mostra més del resultat del procés de destrucció, venda i desamortització dut a terme en el primer terç del segle XIX a l'abadia des del seu abandament l'any 1799. Aleshores, tal i com va estudiar Jaume Barrachina, els veïns de Port de la Selva i Llançà, moguts per la venjança antifeudal i la creença de trobar-hi tresors van saquejar el monestir i amartellar la portada i se'n van extreure multitud de fragments (Barrachina 2002; Lorés 2002; Riu 2006; Barrachina 2006). Com a conseqüència, en una primera fase, es tallarien caps, es destruirien relleus historiats i es tirarien elements a terra. En una segona fase, més sofisticada, es procediria a un desmuntatge acurat dels elements escultòrics de la portada, amb obrers i bastida, per a la venda i comerç del material al mercat antiquari, com es constata en un plet interposat per l'abat del monestir l'any 1833 a dos paletes del Port de la Selva que treballaven per Narcís Casademont. En tot cas, la fortuna de les peces ha estat molt variada, algunes van quedar entre les ruïnes del monestir, altres es guardarien en cases o serien reaprofitades com elements arquitectònics, d'on algunes passarien al mercat antiquari. L'espoliació del monestir va continuar al llarg del segle XIX i fins i tot durant la primera meitat del segle XX. La declaració de Monument Nacional l'any 1930, que va ser sollicitada per Joan Subias, inspector del Serveis Culturals de la Diputació de Girona, i la restauració dirigida per Jeroni Martorell entre 1931-1935, no van, però, aturar el pillatge de les restes esparses que en quedavem, sobre tot durant els anys posteriors a la Guerra Civil.

El nostre fragment, abans del seu ingrés en una col·lecció particular, sembla que va ser trobat en un moment indeterminat entre les ruïnes del pòrtic del monestir. El mateix Josep Gudiol i Ricart esmenta una història similar en relació al cap de marbre pertanyent a l'antiga col·lecció d'Oleguer Junyent (Gudiol 1944). En tot cas, el nostre cap, com altres procedents de la portada de Sant Pere de Rodes, actualment dispersos en museus i col·leccions, formava part d'un fragment més ampli, com es pot veure en la seva part posterior. Laura Bartolomé afirma que la peça era part de l'acabament d'una arquivolta o motllura de l'arc de la porta, com el caps masculins barbats amb barret conegeuts a través d'una fotografia de Genís Pinart i en localització desconeguda. Tanmateix, el nostre fragment difereix d'aquests pel seu caràcter prismàtic i qualitat d'execució, el fet que el seu rostre es giri cap a la dreta, i que els seus cabells estiguin aplanats a la part superior en línia amb el fons del relleu.

Aquest últim particular va ser descobert amb motiu de la presentació de l'obra en aquest catàleg, gràcies a una neteja que va eliminar les restes de ciment que estaven sobre el cap de la figura, i que segurament eren producte d'un reaprofitament i instal·lació antiquària. No hi ha cap dubte que estem davant de la resta de una figura que originalment formava part d'un relleu historiat de la portada de Sant Pere de Rodes, com succeïa probablement també en els casos del caps de la col·lecció Oleguer Armengol (antiga col·lecció Oleguer Junyent) i els altres mostrats al Museu Nacional de Catalunya amb motiu de l'exposició *Ex ungue leonem* (2014) (Fitzwilliam Museum, Cambridge, núm. Inv M.3-1964; Museu d'Art de Girona, inv.132427; i l'altre cap masculí barbat que es presenta al present catàleg).

La peça il·lustra de manera genuïna i paradigmàtica la perícia tècnica i peculiar estètica del Mestre de Cabestany. En primer lloc, es tracta d'un cap humà treballat de manera triangular i esbiaixada, com es habitual en la seva producció. Com conseqüència, un perfil més gran que l'altre, però això no impedeix que es busqui també la rotunditat de la totalitat del rostre a través d'un intens modelat dels seus trets. El personatge presenta doncs una viva visió de perfil com estigués estenent el seu coll en gir cap al seu costat esquerre, i una visió frontal en la que destaca la estructura óssia del crani, amb marcats arcs supraciliars i pòmuls, el front extremadament curt, uns prominents globus ooculars, i una gran i única orella a l'esquerra que potenciava la part més visible de la figura.

En segon lloc, la peça és un prodigi tècnic de l'art del mestre, amb un característic i obsessiu ús del trepat que li permet marcar el forat del pavelló auricular, la comissura dels llavis, o els extrems de les parpelles. Tot això s'acompanya d'un curós cisellat de la barba, bigoti i abundants cabells que busca el contrast lumínic a través de incisions profunes o la disposició de flocs arremolinats sobre el front. Per potenciar el clarobscur de la superfície, el mestre no dubta, com en altres exemples, a fer servir també el trepat de manera sistemàtica tant a la barba com pa la part superior dels cabells, creant tot una sèrie de petits forats.

En tercer lloc, la figura és una prova de la inspiració del Mestre de Cabestany en els repertoris de l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV, pagans i paleocristians, dels quals aprèn moltes de les receptes del seu art, com l'ús del trepat, el tall esbiaixat de les figures, i les profundes incisions en plecs i cabells, així com la preferència per algunes temàtiques (Moralejo 1984; Bartolomé 2010). El fenomen, conegut com a *spolium in re*, es fa palès en l'obra d'alguns artistes romànics dels segles XI i XII (Mestre de Frómista i Jaca, Guglielmo, Biduino, etc), que es mostren especialment seduïts pel repertori dels sarcòfags antics que

tenien a l'abast (Settim 1986). En aquest cas, la fisonomia del rostre respon als trets d'un sàtir clàssic, que li donen al personatge un caire quasi animal, i que es observable també en la part superior del cap, on els flocs de cabells semblen la crinera d'un lleó. Tanmateix, la figura representava probablement un apòstol o un figura veterotestamentària dins una escena narrativa de temàtica bíblica.

Des d'un punt estilístic, el cap és molt similar al de la figura de Crist en el relleu de l'Aparició de Crist en el mar de Galilea del Museu Marès, el qual probablement estava col·locat en el timpà superior de la portada de la galilea empordanesa, o als rostres de Daniel i Habacuc al capitell de l'abadia de Sant'Antimo (Montalcino) a Toscana. Es pot doncs atribuir perfectament el fragment al Mestre de Cabestany i proposar la seva pertinença original a un antic relleu historiat de la portada de Sant Pere de Rodes. Les seves dimensions reduïdes i l'aplanament de la part superior del cap suggereixen que la peça estaria sota la cornisa epigràfica divisòria del timpà superior, probablement dins les escenes que formaven part del registre inferior.

Manuel Castiñeiras

Bibliografia

Bartolomé 2010: I, 308-310.

Fragment amb l'escena de la curació de la hemorroïsa (?)

Taller del Mestre del Timpà de Cabestany

ca. 1160-1163

Marbre

25 x 27 x 9 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes,
procedent d'una col·lecció particular



Aquest fragment d'una escena narrativa va romandre inèdita molts anys, fins al 2010, quan Laura Bartolomé l'incorpora al corpus del Mestre de Cabestany amb motiu la seva tesi doctoral. L'autora va identificar la representació com el Miracle de la curació de la dona amb hemorràgies (Mc 5,25-34) i proposar la seva collocació originaria a la portada occidental de Sant Pere de Rodes. De fet, els seus antics propietaris eren de la zona de l'Empordà i afirmaven que la peça havia estat regalada per un vell amic de la família que l'havia trobat molts anys enrere a la ruïnes del monestir, durant el seu període d'abandonament.

El seu estat fragmentari no impedeix una correcta lectura de la seva composició. Es tracta de la representació de dos figures humans descalces situades en dos plans amb respecte a l'espectador. La primera, al fons, està dempeus, mentre que la segona, que es situa en primer pla i sembla ser-hi la protagonista de l'escena, està ajupida i girada cap a la dreta, com si hagués d'adreçar-se a un tercer personatge perdut. Encara que és difícil precisar el sexe del personatge postrat tot apunta que es tracti d'una dona, atès la postura de la figura i la curvatura i rotunditat de la zona les natges. No hi ha dubte de l'atribució del relleu al taller del Mestre de Cabestany a Sant Pere de Rodes, ja que hi trobem trets formals i estilístics molt característics del seu *savoir-faire*. Els peus de les figures són grans, amb els dits ambungles exageradament llargs i marcats per cops de treplant, com a la figura del Crist del relleu de l'Aparició al mar de Galilea (Museu Frederic Marès). Les incisions del drapejat són també profundes i busquen el moviment tant en la caiguda el ziga-zaga com en el curiós plegament tubular dels plecs. Tanmateix, la vestimenta està tractada d'una manera més dolça i amable que a altres relleus del Mestre de Cabestany, on es busca normalment un major efecte calligràfic. Per això, és plausible que es tracti d'una obra de taller, en la qual l'escultor principal seria el responsable d'alguns detalls, com la composició general de l'escena o la realització dels peus, i el segon escultor de l'equip o ajudant, el responsable de acabar de cisellar-la.

Pel que fa a la seva identificació iconogràfica, n'hi ha tota una sèrie de possibilitats. Figures femenines postrades o agenollades són habituals en escenes neotestamentàries de temàtica taumatúrgica, com ara Marta i Maria al moment de la resurrecció del seu germà Llàtzer o l'episodi de la curació de lhemorroïsa. De la primera escena n'hi havia una representació a Rodes, que coneixem només gràcies a una fotografia del fons Joan Subias. En ella es veu el fragment de Llàtzer amortallat, amb els trets característics del Mestre de Cabestany, els quals, però, apareixen dulcificats en algunes parts del nostre relleu. Per això, tot apunta a que nostre fragment hagués format part d'una altra escena evangèlica, en la qual la protagonista fos la dona que patia hemorràgies des del dotze

any i que en apropar-se a Crist enmig de la multitud i tocar-li la roba es va curar (Mc 5, 25-34). De fet, el tema de la curació de lhemorroïsa és una representació molt habitual als sarcòfags paleocristians del segle IV, on apareix també al costat de l'escena de la Resurrecció de Llàtzer, com es pot apreciar en el conservat sota l'altar de l'església parroquial de Castiliscar (Zaragoza) (330-340) (Sotomayor 1975: 182, lám. 40). Amb això, es demostraría un cop més l'especial tirada del mestre i el seu taller cap a la inspiració en el repertori paleocristià,

La inclusió del Miracle de la curació de la dona amb hemorràgies a l'antiga façana de Sant Pere de Rodes es doncs molt plausible i enllaça, a més, amb uns dels leitmotivs del seu programa iconogràfic. Aquest episodi té lloc a Galilea, terra on Crist va fer els seus primers miracles, va aplegar els apòstols i se'ls va aparèixer després de la seva resurrecció. De fet, altres relleus de la portada, situats en el timpà superior, succeeixen també en la mateixa regió evangèlica, com ara les Noces de Canà (Jn. 2, 1-12), la Vocació de Pere i l'Aparició de Crist. Molt probablement aquesta selecció iconogràfica i narrativa comportava una doble intenció simbòlica amb la qual es volia evocar, d'una banda, els llocs sants visitats pels pelegrins a Terra Santa, i de l'altra, revestir de significat l'espai litúrgic i funerari de la galilea on es situava la portada (Castiñeiras 2022).

Per últim, l'alçada del fragment (25 cm) indica probablement que formava part de un relleu de dimensions reduïdes amb comparació al de l'Aparició de Crist (81cm), i que per tant podria fer pendant amb altres de mides similars en el registre inferior, com ara la Pesca Miraculosa (25 cm) o el Lavatori dels peus (44 cm). A més, la cornisa inclinada sobre la que recolzen els peus de lhemorroïsa fan pensar també que la seva ubicació original hi era a la base del timpà superior.

Manuel Castiñeiras

Bibliografia

Bartolomé 2010: I, 277-279.

Fragment de figura humana

Mestre del Timpà de Cabestany

(1160-1163)

Marbre

12 x 7,5 x 8 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes,
procedent d'una col·lecció particular



Fragment d'una figura humana masculina que consisteix en el cap i en una part corresponent aproximadament a l'espatlla dreta. Va ser publicat per primera vegada amb motiu de l'exposició *La col·lecció somiada* (Barrachina 2002). Aleshores es conservava en una col·lecció particular, els propietaris de la qual l'havien adquirit a uns altres propietaris, no identificats però segurament empordanesos. Més tard va ser publicada per la Galeria Mercè Ros, poc després d'haver format part d'una mostra celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que agrupava quatre caps de marbre de Sant Pere de Rodes procedents de la portalada (*Ex ungüe leonem*, 2014).

Presenta el cap, probablement mirant vers l'espectador, amb barba i una cabellera que li arrenca del front amb el pentinat orientat cap enrere. Amb la peça és visible també part del coll i la zona corresponent a l'espatlla dreta, vestida, amb la vora superior del coll i vestigis d'un altre plec. Els ulls apareixen explícitament oberts, globulosos, mentre que cal subratllar la ganyota que manifesta, tot mostrant lleugerament la llengua entre els llavis. Des d'un punt de vista tècnic i estilístic la peça coincideix amb el que és palesa en la major part de vestigis amb configuració procedents de la portada de Sant Pere de Rodes, malgrat les seves dimensions més reduïdes que altres caps o fragments de figura humana conservats, que comporten un menor nivell de detall. En són remarcables l'expressivitat i el sentit del volum que manifesta el cap, amb la força conferida als ulls, disposats en oblic i amb cops de trepat als extrems, els pòmuls prominents. Tot plegat s'inscriu dins les constants distintives del Mestre del Timpà de Cabestany i del seu taller. Només algunes mostres de desgast del relleu o restes de rovellat visibles en algun punt poden velar la contundència d'aquest fragment.

Tal com ja s'ha apuntat, el relleu hauria format part d'alguna de les representacions historiades que van cobrir la portada de Sant Pere de Rodes, bé que pel que ha subsistit del personatge és difícil formular alguna hipòtesi sobre el seu paper concret dins del conjunt. Així i tot, el gest groller que hem indicat, amb la llengua mig enfora entre els llavis, també apareix en un dels capitells de la cornisa de l'absis de Saint-Papoul (Aude), que com sabem és un altre dels conjunts atribuïts al Mestre del Timpà de Cabestany. En concret, el veiem en un dels personatges representats en el segon capitell dedicat a la història de Daniel a la fossa dels lleons, en el qual també ha estat identificat el moment del Càstig dels babilonis (Dn. 14, 42). Un dels personatges que formen part d'aquest tema presenta el mateix gest burlesc o groller que veiem en el cap del relleu empordanès, molt possiblement amb la intenció de remarcar el seu sentit negatiu. Tot plegat pot indicar la presència, a la portada de Rodes, de temes vinculats amb la figura del profeta Daniel, fet que també

vindria confirmat per alguns detalls d'altres relleus provinents del monestir, i que afegiria correspondències de programa amb Sant'Antimo i Saint-Papoul; d'altra banda, la mateixa Bíblia de Rodes, del segle xi, incloïa algunes representacions del cicle (BNF, París, Ms. Lat. 6, fol. 66v), tot i que no semblen haver servit de model directe als relleus (Manuel Castiñeiras tracta aquest assumpte en aquesta mateixa publicació).

Així doncs, aquest relleu, en el qual destaca per sobre de tot el cap i el seu gest, pot adquirir una significació de cara al conjunt de la portada, més enllà dels trets tècnics i estilístics que l'associen sense cap mena de dubtes amb el Mestre de Cabestany.

Jordi Camps i Soria

Bibliografia

Barrachina 2002, p. 138-140; *Ex ungüe leonem*, 2014, p. 14; Camps 2014, p. 36; Ros 2015, s.p.

Fragment de vestimenta

Taller del Mestre del Timpà de Cabestany

1160-1163

Marbre

12 x 6 x 10 cm

Portada de l'església de Sant Pere de Rodes

(Procedent d'una col·lecció particular)



Fragment d'un relleu, treballat en marbre, corresponent a una figura humana, que consisteix en part dels plecs d'una peça d'indumentària. S'hi observen tres plecs marcats per incisions corbes alternats per tres marques més curtes amb els extrems accentuats per un lleu cop de treitant, amb una faixa llisa en un dels extrems. Aquesta podria ser una vora d'una màniga o part d'un cinyell o similar. El seu tractament és molt nítid, amb una qualitat equiparable amb alguns dels vestigis més destacats procedents de Sant Pere de Rodes, alineat amb un estil de gust antiquitzant. Així, podem apreciar recursos anàlegs en la figura de Crist del relleu de la *Vocació dels apòstols* (Museu Frederic Marès, Barcelona, núm. inv. 654), en concret en la caiguda del mantell en l'avantbraç esquerre. Per les seves proporcions, podria haver format part d'alguns dels relleus de la portalada, com el citat més amunt. Més enllà del centre empordanès, també en la figura de Daniel del capitell de Sant'Antimo.

Aquest fragment de marbre està recollit per primera vegada per Laura Bartolomé (Bartolomé 2010), si bé l'identifica com a element de caràcter ornamental. També l'atribueix al taller del mestre i el compara amb el tractament dels plecs del relleu fins a l'actualitat identificat com la *Curació de l'home de la mà seca* (Museu Frederic Marès, Barcelona, núm. inv. 1226). Un estudi sistemàtic de tots els fragments procedents de la portalada, amb analisi comparativa de les mides, de cadascun d'ells, podria aportar més dades sobre aquest fragment en el marc de tot el conjunt.

En definitiva, els detalls que aquest relleu tan fragmentari mostra s'inscriuen totalment dins les constants del Mestre del timpà de Cabestany i el seu taller. Vistes les comparacions amb altres fragments provinents de la portalada, és difícil a atribuir-lo al mestre o a un component avançatjat del seu taller.

Jordi Camps i Soria

Bibliografia

Bartolomé 2010, pp. 292-293, làm. 101.