DOS CAPITELLS DEL MUSEU ARQUEOLÒGIC DE NARBONA DEL CERCLE DEL MESTRE DE CABESTANY

JORDI CAMPS I SÒRIA
IMMA LORÉS I OTZET

La producció escultòrica que s'aplega sota l'apellatiu de *Mestre de Cabestany* compta amb una sèrie d'estilemes que permeten parlar d'un cercle que s'ha anat definint a mesura que —des de la familiaritat d'algunes obres amb el timpà de l'església de Cabestany, al Rosselló— se n'hi han anat afegint d'altres que poc o molt presentaven similituds estilístiques.[1] El resultat és una

1. Josep Gudiol és qui parlà en primer lloc del Mestre de Cabestany com un artista al qual se li podia atribuir un grup d'obres que fins al moment restaven anònimes. En efecte, identificà com del mestre que havia realitzat el timpà rossellonès, el timpà i la llinda d'Errondo, un dels caps de la col·lecció Junyent procedent de Sant Pere de Rodes, alguns dels capitells de l'església de Sant Pere de Galligans, el sarcòfag de Sant Hilari, la portada de l'església del Voló i un capitell de Rieux-Minervois (José GUDIOL, *Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany* a «Príncipe de Viana», XIV [1944], pp. 9-14). A aquesta llista Marcel Durliat hi afegí un bon nombre de peces disperses que procediren del monestir empordanès de Rodes, així com la decoració exterior de l'absis principal de Saint-Papoul. Aquest autor en aquell moment ja parlà d'imitadors de l'estil del mestre i de deixebles, en referir-se a un capitell de Sant Esteve d'en Bas i als fragments de Santa Maria de Lagrassa (Marcel DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon*, IV, Perpinyà 1954, pp. 25 i 41). Més tard, la llista de peces de la portada de Sant Pere de Rodes s'ampliaria amb el cap del Fitzwilliam Museum (Georges ZARNECKI, *A sculptured head attributed to the Maître de Cabestany* a «The Burlington Magazine», CVI [1964], pp. 536-539) i amb dos fragments més, un d'ells al Museu Marès (J. SUBIAS GALTER, *El monestir de Sant Pere de Roda*, Barcelona, 1948, p. 167; Jaume BARRACHINA, *Dos relleus fragmentaris de la portalada de Sant Pere de Rodes, del Mestre de Cabestany a* «Quaderns d'Estudis Medievals», 1 [1980], pp. 60-61). La producció d'aquest escultor s'extengué a Itàlia, a un capitell de l'abadia toscana de Sant'Antimo (Édouard JUNYENT,

obra localitzable en un marc geogràfic molt vast i d'un volum considerable, datable en uns moments discutits dins del segle XII. La seva amplitud i la seva dispersió contribueixen segurament a accentuar la problemàtica que afecta la seva heterogeneïtat i que comporta interrogants sobre els orígens del cercle, la formació dels escultors,[2] el seu sistema de treball, les relacions de dependència estilístiques entre les obres,[3] etc. Al mateix temps, les llacunes

L'oeuvre du Maître de Cabestany a «Actes du Quatre-vingt-sixième Congrès National des Sociétés Savantes. Montpellier, 1961», París, 1962, pp. 169-177) i a un pilar de San Giovanni in Sugana (Léon PRESSOUYRE, *Une nouvelle oeuvre du «Maître de Cabestany» en Toscane: le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana* a «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France. 1969», pp. 30-54; Clara BARGELLINI, *More Cabestany Master* a «The Burlington Magazine», CXII [1970], pp. 140-144). Finalment, tres relleus del castell de La Réole (Gironde) s'han identificat també com a peces realitzades sota la influència del Mestre de Cabestany (Jacques GARDELLES, *L'oeuvre du Maître de Cabestany et les reliefs du château de la Réole* a «Bulletin Monumental», 134 [1976], pp. 231-237); i, en el mateix sentit, darrerament Durliat situa l'escultura de la portada del monestir de Santa Maria del Camp (M. DURLIAT, *Rosellón* [Europa Románica, 13], Madrid, 1988 [1986], p. 293, làmines 104-106).

2. L'origen de l'escultor que coneixem com a Mestre de Cabestany, si més no de la seva formació, és una altra qüestió que ha preocupat els historiadors i per a la qual s'ha donat respostes diverses. Si bé la hipòtesi més admesa és que la seva formació inclou elements tolosans, la seva activitat però, tampoc no es pot desvincular dels primers tallers rossellonesos del segle XII (M. DURLIAT, *Le Maître de Cabestany* a «Les Cahiers de Sant-Michel de Cuxa», 4 [1973], pp. 116-127, espec. p. 126; Serafín MORALEJO, *La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval* a «Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo. Pisa, 1982», Marburg, 1984, pp. 187-203, especialment p. 198; IBID., *Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas [siglos XI-XII]* a «Actes del Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art. Barcelona, 1984», I, Barcelona, 1987, pp. 89-112, espec. p. 99-100); hi ha autors que sostenen que es tracta d'un artista de procedència italiana (G. ZARNECKI, *A sculptured head...*, op. cit., p. 536; Jaume BARRACHINA, *Dos relleus fragmentaris de la portalada de Sant Pere de Rodes, del Mestre de Cabestany* a «Quaderns d'estudi medievals», 1 [1980], pp. 60-61).

3. Sota l'esmentat epítet s'engloben obres que, tot presentant elements comuns evidents, repetidament analitzats (així, per exemple, M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon, op. cit.*, Perpinyà, 1954, p. 12, en referir-se al timpà rossellonès, o més en general, L. PRÉSSOUYRE, *Une nouvelle..., op cit.*, pp. 31-32), ofereixen diferències, estilístiques i qualitatives, també reconegudes.

Tot plegat, ha suposat diversos intents de delimitar les obres del mestre, del seu taller i seguidors i de marcar-ne la seva trajectòria, punts sobre els quals es constaten diverses opinions. Bé que s'admet que entre les seves obres més remarcables hi ha el sarcòfag de Sant Hilari i la major part de peces i fragments provinents de Sant Pere de Rodes (vegeu-ne l'anàlisi i estat de la qüestió en el nostre treball dins «Catalunya Romànica» [volum corresponent a l'Alt Empordà], en premsa), fins al punt que hom ha proposat un altre nom (en concret, el de «Mestre de Rodes», vegi's J. YARZA, *Escultura romànica a* «Art Català. Estat de la qüestió», Barcelona 1984, pp. 109). No obstant això, un altre grup de conjunts, com els de Saint-Papoul, Sant'Antimo i fins i tot Cabestany presenten un nivell qualitatiu notable. D'altra banda, hi ha hagut un intent de reconstruir la seva trajectòria, en base a una longevitat i itinerància (S. MORALEJO, obres citades a la nota anterior) que, com veurem més endavant, transcendeix la cronologia de la seva obra.

relatives a dades documentals provoquen una absència gairebé total d'indicis cronològics, fet que dificulta les precisions en aquests problemes.[4] Tot plegat ha plantejat una sèrie de qüestions, algunes de les quals abordarem arran de la incorporació de dues peces més en el que anomenarem *Cercle del Mestre de Cabestany*.[5]

Així, la Sala Medieval del Palau dels Arquebisbes de Narbona conserva dos capitells que fins al moment han passat desapercebuts però que poden ser considerats dins la producció d'aquest *cercle*.[6] De manera generalitzada es considera que tots els exemplars del segle XII d'aquesta secció del Museu provenen d'edificis narbonesos, bé que, tret d'un cas, l'origen concret es desconeix.[7] Siguin o no de la ciutat, el cert és que en molts casos

De qualsevol manera, sempre ha estat assenyalada la seva excepcionalitat des del punt de vista estilístic, fet que es palesa amb qualificatius difícilment aplicables a altres escultors de l'època romànica: així, per exemple, bruta i salvatge (M. DURLIAT, *Le Maître...*, *op. cit.* (espec. p. 117), violent i *sans equivalence* (L. PRÉSSOUYRE, *Une nouvelle...*, *op. cit.* (p. 31), així com patològic (J. YARZA, *Arte y Arquitectura en España. 500-1250*, Madrid, 1979, pp. 296).

Per a la visió més general d'aquesta problemàtica remetem al tractament que se'n fa, entre d'altres, a Léon PRÉSSOUYRE, *Une nouvelle oeuvre...*, *op. cit.* (sobretot pp. 43-53); Marcel DURLIAT, *Le Maître de Cabestany*, *op. cit.* (especialment pp. 126-127); Joaquín YARZA, *Arte y Arquitectura...*, *op. cit.* (pp. 298-299); IBID., *La Edad Media*, Madrid, 1980 (pp. 187-188); IBID., *Escultura romànica*, *op. cit.* (pp. 108-109); Antoni José PITARCH, Núria de DALMASES, *Els inicis i l'art romànic. Segles IX-XII* (Història de l'Art Català, I), Barcelona, 1986 (pp. 234-238).

4. En aquest sentit, hom ha utilitzat només dues referències relacionades amb obres del cercle. En primer lloc, i en relació amb els capitells de Sant Pere de Galligans, ja Josep Gudiol utilitzava la donació del comte de Barcelona Ramon Berenguer III de l'any 1131 —*op. cit.*, (pp. 12-13)—, bé que sense esmentar el fet. D'altra banda, i pel que fa al conjunt de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa, hem de recordar la presència d'inscripcions en uns fragments que poden aludir a dos abats (Willelmus i Robertus) que governaren del 1147 al 1161 i del 1161 al 1167, respectivament (vegi's J. NOUGARET, *L'oeuvre languedoccienne du maître du tympan de Cabestany* a «Languedoc roman. Le Languedoc Méditerranéen», La Pierre-qui-vire, 1985, pp. 359-360, lám. 140-141). Analitzarem més endavant aquestes dades en relació amb els indicis cronològics que pot aportar l'estudi dels conjunts.

5. Parlarem de cercle en referir-nos a les obres del Mestre de Cabestany, del seu taller i/o seguidors, ja que d'aquesta manera donem lloc, a manca d'estudi que defineixi la seva evolució i les diferents possibles mans, a tot el conjunt d'obres que se li atribueixen i que s'han considerat realitzades sota la seva influència.

6. Els dos capitells consten avui catalogats amb els números 863.1.2 i 863.1.1, per al de decoració zoomòrfica i per al corinti respectivament.

7. La catalogació d'aquestes dues peces no inclou, doncs, segons la informació facilitada pel conservador del Museu Arqueològic, dades concretes sobre procedència, datació..., situació que afecta la resta d'escultura romànica del Museu. El desconeixement és fins a cert punt atribuible a la pròpia formació del museu (vegi's en aquest sentit Yves SOLIER, *Narbonne [Aude]. Les monuments antiques et médiévaux. Le Musée Archéologique et le Musée Lapidaire*, Ministere de la Culture et de la Communication, s.1. 1986). En un catàleg antic poden identificar-se els dos capitells amb dues peces, significativament

s'hi constaten vinculacions amb conjunts contemporanis de la regió.[8]

Els capitells que ens ocupen difereixen netament dels altres del Museu per la seva estructura, per les dimensions, per aspectes relatius a la tècnica i als motius que s'hi desenvolupen, alhora que les analogies en algun d'aquests punts i la seva filiació estilística suggereixen un mateix origen per a ambdues peces. La temàtica és diferent en cada cas, ja que un presenta diversos elements de caràcter zoomòrfic i l'altre la tipologia de capitell corinti. Quant al seu estat de conservació, estan afectats per mutilacions els punts més sobresortints i delicats, com el collarí, l'àbac i els caps de les figures.

En el primer dels esmentats (47 - 48 - 25,5 cm) s'hi desenvolupen de manera desigual parelles d'éssers monstruosos, distribuïdes independentment a cada cara (figs. 1-3). Les composicions, molt apretades, dinàmiques i fins i tot violentes, esdevenen de difícil lectura, també pel fet que l'autor hi palesà la seva personalitat amb variants prou originals.

La cara més ben conservada (*a*, figs. 1 i 2) conté dues figures lleonines en un esquema bàsicament simètric. En destaca el cap de la dreta, sobreposat al de l'altra potser alludint a una actitud de lluita, tot accentuant la seva ferocitat amb la gola oberta i marcant la seva naturalesa mitjançant la cabellera. En el de superfície llisa, el cos sofreix una considerable deformació allargantse en el seu recorregut serpentiforme i es transforma en cua. Es recolzen en un parell de llargues potes, l'acabament de les quals no es conserva.

A la cara que hi ha a la dreta (*b*, fig. 2), novament apareix un esquema gairebé simètric, ara amb dos éssers híbrids adossats, dels quals en manquen els caps respectius. El cos és alat i la cua reptiliana, tot destacant-ne el tractament minuciós en el seu recorregut ascendent i serpentiforme fins al dau central, on les puntes coincideixen. En aquest punt hi ha representat un cos ovoide, de caràcter vegetal.

inventariades amb un únic número, i de les que es diu que foren donades al museu per M. Seguy, però sense que s'especifiqui la data d'aquesta donació: «*435. Sous ce numéro sont classés deux beaux chapiteaux romans du XIIe siècle, donnés au Musée par M. Seguy ainé. L'un est décoré d'animax fantastiques, l'autre de feuilles d'acanthe imitant le galbe corinthien*» (M. TOURNAL, *Description du Musée de Narbonne,* Imp. Caillard, Narbonne, 1847, p. 96).

Bé que fins al moment els capitells han passat desapercebuts, cal pensar en la possibilitat que siguin els mateixos de què parla L. Préssouyre (*op. cit.*, p. 51 nota 1) i que dubta que siguin obra directa del mestre.

8. Bona part de les peces romàniques que integren la col·lecció de la *Salle medievale* presenten un interès considerable en la mesura que il·lustren l'assimilació d'elements tolosans juntament amb d'altres de provençals, al mateix temps que es constaten punts de contacte amb altres centres com Thomières (vegi's Linda SEIDEL, *Romanesque Capitals from the Vicinity of Narbone* a «Gesta», XI/1, 1972, pp. 34-45). Tan sols d'un dels capitells romànics del Museu se'n coneix la procedència exacta: es tracta de l'inventariat amb el número 869.32.1, provinent de l'antic convent del Carme de Narbona.

La cara següent és la que ofereix menys elements, sigui pel deteriorament o pel fet de romandre inacabada (*c*, figs. 2 i 3). La simetria no s'hi respecta, amb la presència d'un sol ésser animal de costat, un quadrúpede de cos voluminós i potes primes, difícilment identificable. Als daus d'angle sembla haver-hi restes o esboços de decoració: en el de l'esquerra es distingeix un cap humà, que destaca per la ganyota de la boca i la línia que marquen els ulls.

Finalment, la resistència a un esquema limitat per les lleis del marc culmina en la darrera representació (*d*). Es tracta dels éssers lleonins bípeds descrits al principi, amb cues anàlogues. Malgrat la desaparició dels caps, cal entendre una actitud d'atac del de la dreta envers l'altre, tot mossegant-li el cos, com el de l'oponent retorçat i gruixut, però transformat en la cua que acaba en direcció als daus angulars.

La constitució en tronc de piràmide del capitell queda desfigurada per un relleu vigorós i massiu, per un fons llis escassament visible —bàsicament a la part inferior— i, en tot cas, ocupat per elements vegetals en una cara. Això no obstant, i malgrat la desaparició del collarí o astràgal, altres elements com l'àbac i les proporcions remeten a orígens en consonància amb la decoració que conté, tal com intentem demostrar.

Tot i la freqüència amb què apareixen representacions d'éssers animals i fantàstics en els capitells d'època romànica, els que omplen l'exemplar de Narbona no són usuals, sobretot pel que fa al tractament que reben. Tot i així, les peces relacionades directament o indirecta amb el cercle de Cabestany ofereixen connotacions estilístiques, idees i detalls que observem en el capitell que ens ocupa.

Així, encara que quadrúpede, el lleó apareix sovint, ja sigui per necessitats iconogràfiques o per un interès pel fet ornamental. Éssers relativament propers els trobem als capitells del costat dret de l'antic pòrtic de l'església de Rieux-Minervois, avui accés a la capella de Santa Teresa.[9] Un dels capitells extrems presenta la lluita entre un lleó i un monstre bípede de cua serpentiforme el recorregut de la qual ocupa una de les cares. Aquest presenta una constitució molt semblant, i pel seu tractament irregular —que oscilla entre els volums massius a base de plans llisos i un interès pel detall en els caps i les potes— esdevé un dels paral·lels més immediats de l'exemplar de Narbona.[10]

D'altra banda, les cabelleres poblades i llargues en proporció al dors, les observem en el sofit del timpà de l'església de Cabestany, al Roselló [11] o en

9. Vegi's Jean NOUGARET, *Rieux-Minervois* a «Languedoc roman. Le Languedoc méditerranéen», *op. cit.*, pp. 193-198, làm. 63-64, 66-67; Marcel DURLIAT, *L'église de Rieux-Minervois* a «Congrès Archéologique de France», 1973, pp. 30-43 i fig. 14.

10. J. NOUGARET, *Rieux-Minervois, op. cit.*, il. 66.

11. Vegeu J. GUDIOL, *Los relieves de la portada..., op. cit.*, làmina s.n.; M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon, op. cit.*, vol. IV, fig. 6.

els lleons que apareixen amb Daniel en el capitell de Sant'Antimo, a Toscana.[12] En ambdós casos es repeteix una visió frontal, amb el cap i el coll situats en sentit descendent, com en la cara *d*, descrita en darrer lloc, del capitell de Narbona. La presència d'aquests éssers no és, però, determinant per ella mateixa. S'hi poden afegir altres aspectes que refermen la vinculació al *cercle* de Cabestany. Així, la ferocitat que adquireix el cap de l'ésser de la primera cara, amb una gola pronunciada i oberta, amb les dents marcades, el morro llarg i fort, i els ulls amb l'habitual obliqüitat i els cops de trepà dels extrems, presenten paral·lels en capitells com els de Saint-Papoul (Aude) [13] i de Sant'Antimo.[14] Aquestes sistemes, però, no són exclusius de la figuració animal del cercle, sinó que s'estenen a la humana, constituint-ne una de les empremptes característiques i que, en conseqüència, delimiten en gran mesura el seu abast. De la cara *a*, tot i estendre's a la *b* i *d*, en destaca també el desenvolupament ampli donat a les cues, en combinació amb el seu recorregut serpentiforme.

La tesi de la pertinença d'aquest capitell narbonès al cercle del Mestre de Cabestany queda reforçada amb l'anàlisi de la resta de les cares. Així, pel que fa a la segona cara descrita (*b*), el cimaci del capitell de Sant'Antimo presenta en dues ocasions el mateix tipus d'animal bípede alat, de cos molt allargat i cua serpentiforme que s'enrotlla diverses vegades en el seu complicat recorregut. Al mateix temps, el tractament de les escates de la cua dels monstres de Narbona s'apropa al de la cabellera d'uns dels lleons de l'escena de Daniel de Sant'Antimo.[15] A més, a Narbona, en aquest mateix costat i en l'extrem superior dret, hi ha un motiu de caràcter vegetal consistent en un fragment de palmeta, present igualment al capitell toscà, concretament a l'angle superior esquerre de la mateixa cara.

Els escasos motius de la inacabada i/o malmesa tercera cara (*c*) redunden en la línia adduïda. El tractament en alt relleu, més evident en el cos de l'animal mutilat d'aquest costat, és comú a les peces més representatives i assolides del cercle de Cabestany, i pot il·lustrar-se de manera significativa amb els diferents plans de relleu del sarcòfag de Sant Hilari d'Aude.[16] Precisament és aquest tractament el que permet a l'escultor la superposició de volums i el joc de masses amb uns resultats compositius complexes, dinàmics i crea-

12. E. Junyent, *L'oeuvre du Maître de Cabestany, op. cit.* (espec. pp. 175 i ss.). Vegi's també J. Raspi Serra, *Contributo allo studio di alcune sculture dell'abbazia di Sant'Antimo* a «Commentari», XV (1964) (espec. pp. 154-155).

13. Vegi's Jean Nougaret, *L'oeuvre languedocien..., op. cit.* (làm. 145-146 i p. 360).

14. També Clara Bargellini, *More Cabestany Master, op. cit.*, pp. 140-144 i fig. 16-17; I. Moretti, R. Stopani, *Toscane romane* (La nuit des temps, 57), La Pierre-qui-vire, 1982 (il. 46 i 47 i p. 185).

15. Vegi's Moretti, Stopani, *op. cit.*, *Toscane romane*, làm. 48.

16. Vegi's Jean Nougaret, *L'oeuvre languedocien, op. cit.*, làm. 142-143.

tius. Una problemàtica diferent, relativa als vincles amb l'escultura rossellonesa coetània, habitualment constatada per la historiografia, es deriva del cap representat en un dels angles superiors, possiblement inacabat. La seva peculiar ganyota, que es troba en algunes obres del cercle, especialment en un cap procedent de Sant Pere de Rodes,[17] té un paral·lel ben significatiu a la tribuna de Serrabona.[18]

Finalment, a la cara *d* s'accentua el tractament volumètric i massiu dels éssers representats ja al primer costat, tot destacant el trencament de la simetria amb el posat de les figures i el recorregut complicat i sinuós de les cues. Tot i que les composicions complexes ja són un component implícit d'aquest repertori basat en éssers híbrids, no podem deixar de constatar una significativa proximitat amb alguna obra de l'antiguitat tardana.[19] Si el món clàssic ha estat considerat un dels components de formació de l'estil del Mestre de Cabestany, la geometrització de les formes també n'és un altre factor característic, que assoleix la seva màxima expressió en el tractament polièdric dels caps humans. També es pot observar un tractament similar en les cues d'aquests éssers, fet que ens aproxima de nou al porxo de Rieux-Minervois, concretament al capitell interior de la banda dreta, en què apareix un ésser de constitució idèntica als de la cara *d*, amb un recorregut de la cua igualment coincident, i amb el mateix distanciament respecte a les exigències de la simetria aixal.[20]

17. G. ZARNECKI, *op. cit.* (fig. 68).

18. M. DURLIAT, *Rosellón, op. cit.*, espec. làm. 67.

19. Les cues són anàlogues pel seu recorregut, gruix, violència i brutalitat amb les d'algunes representacions de la balena (de la història de Jonàs). Així per exemple, podem esmentar un sarcòfag del Museu Laterà de Roma (GRABAR, A., *El primer arte cristiano [200-395]*, Madrid, 1967 [1966], fig. 147-148). En aquesta direcció, el mosaic de les Termes de Neptú a Ostia presenta un desenvolupament similar en éssers també híbrids, algun dels quals, bé que amb connotacions aquàtiques, té elements lleonins i serpentiformes. Vegi's il·lustració a D. J. SMITH, *El mosaico* a «El Arte Romano», dir. per Martin Henig, Barcelona, 1985, fig. 95.

20. Vegi's referència nota 10. Quant a aquesta portada i al seu estil, cal assenyalar una certa familiaritat amb el capitell de l'Assumpció de l'església de Sant Esteve de Bas, que fou vinculat al cercle del Mestre de Cabestany (Marcel ROBIN, *Le Maître du tympan de Cabestany* a «L'Art Roman du Roussillon», «Le Point». XXXIV-XXXV [1947], p. 79; J. GUDIOL RICART, J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas* [Ars Hispaniae, V], Madrid, 1948, p. 64) i considerat com a resultat d'una imitació del seu anàleg de Rieux (M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon, op. cit.*, pp. 25-27). El fet que en el porxo de Rieux i al capitell garrotxí hi hagin intervingut imitadors de l'estil del *cercle*, junt amb la similitud que es pot establir entre ambdós, sobretot en la composició del capitell, en les volutes, en el tractament dels ulls i el sentit del volum, planteja una possible relació entre els mateixos o, fins i tot, la hipòtesi que l'autor del porxo, coneixedor del capitell de l'Assumpció de Rieux, el prengués com a model a Sant Esteve de Bas. Per a aquest capitell, vegi's Eduard CARBONELL, *L'Art Romànic a Catalunya. Segle XII*, I, Barcelona, 1974, fig. 27.

El segon capitell que ens ocupa del Museu és de tipus corinti i roman inacabat de manera intencionada (les seves mides són similares a les del primer, bé que cal considerar-ne els desperfectes) (Fig. 4). Tot i tenir l'esquema de la distribució de fulles totalment desbastat, només en són treballades en detall les de dues cares, tot seguint una gradació que fa suposar que la peça havia de complir la funció de capitell d'angle. Com succeïa en l'altre, els punts delicats com els angles i l'astràgal es troben molt mutilats. La decoració es distribueix en tres registres, els inferiors amb fulles d'acant i el superior amb les volutes, tant les d'angle com les del centre, que s'enllacen amb els caulicles del segon registre, i que sobresurten del fons del tambor llis i de secció circular.[21] Pel que s'observa, l'àbac és dividit en tres bandes interrompudes al centre de cada cara per una rosàcia, mentre que a l'astràgal hi ha una decoració a base d'ovals. A nivell compositiu, el conjunt ofereix domini i precisió, i manifesta un coneixement clar de l'esquema i del repertori corintis. I, tècnicament, les formes destaquen del fons amb una relativa desimboltura, mentre que els detalls es marquen mitjançant l'ús sistemàtic i reiteratiu del trepà que contrasta amb una talla tova i d'arestes suaus.

Raons tècniques, com l'ús del trepà, relatives al material i a les proporcions de la peça, ens fan pensar que aquest capitell s'adscriu dins la mateixa línia que l'anterior. I malgrat que el tema utilitzat no constitueix per si mateix un argument a favor de la nostra hipòtesi, la manera en què és tractat, junt amb els factors argüits més amunt, sí que ho són. D'aquesta manera, les comparacions amb obres del cercle de Cabestany són satisfactòries, més encara quan el tema és tractat en dos altres conjunts del mateix cercle. En primer lloc, cal esmentar dos capitells de la capçalera de l'església de Saint-Papoul:[22] en un cas, amb les fulles es combinen caps d'animals, però s'hi repeteix un esquema similar, sobretot en l'estructura interna de les fulles, alhora que uns recursos tècnics i una talla també propers, tot i que el nivell de detall és inferior al de l'exemple narbonès. També es pot esmentar un altre paral·lel de tipus corinti en el presbiteri de Sant Pere de Galligans que conviu amb els altres dos atribuïts al cercle, de manera que és el resultat del mateix equip que treballà en el conjunt;[23] en aquest cas l'esquema varia considerablement, alhora que s'hi manifesta una mà escassament experimentada, tot i haver-hi certes coincidències quant al tractament de les fulles d'acant.

Respecte als paral·lels esmentats, el capitell del Museu de Narbona sobre-

21. Seguim la terminologia de Denise JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, Paris, 1965, p. 24, làm. 1.a.

22. J. NOUGARET, *op. cit.*, p. 260.

23. Vegi's Josep CALZADA I OLIVERAS, *Sant Pere de Galligans. La Història i el Monument*, Girona, 1983, capitell L, pp. 223-224.

surt especialment pel seguiment més fidel de la composició del capitell corinti romà, fet que contrasta amb altres innombrables interpretacions contemporànies, més subjectes a esquemes i simplificacions sovint de caire geometritzant.

En el marc del *cercle,* les peces que ens ocupen contribueixen a refermar aspectes sobre el seu repertori i el seu estil. En primer lloc, el capitell dels éssers monstruosos, que es manté dins la línia del grup de Sant'Antimo, indubtablement remet als tallers d'escultura actius a Serrabona i Cuixà, en la mesura que certs recursos expressius i tècnics peculiars de la producció d'aquests centres són familiars als que trobem a Narbona.[24] No oblidem, així mateix, la proliferació del tema lleoní en l'àmbit rossellonès i, el que és més significatiu, alguns detalls coincidents d'aquests éssers, no només amb els del capitell de Narbona, sinó també amb altres representacions d'obres de l'escultor com les del sofit del timpà de Cabestany i les de Sant'Antimo. En aquesta direcció, cal recordar la similitud compositiva entre un capitell del Museu de Peralada procedent de Sant Pere de Rodes i peces de Serrabona i Cuixà així com d'altres de l'àmbit d'influència rossellonesa.[25] D'altra banda, alguns d'aquests elements de repertori troben els seus orígens a Sant Serni de Tolosa,[26] fet significatiu de cara a la determinació de la cronologia de l'obra del Mestre de Cabestany i dels seus orígens, que haurem d'abordar més endavant.

Les similituds abans exposades en el tractament dels animals amb exemplars tardoantics i la utilització del capitell corinti ens condueixen al component antiquitzant, sempre admès per al cercle.[27] En aquest sentit, la major proximitat amb capitells corintis antics no exclou una inspiració o presa de

24. Les relacions entre el *cercle* i el Rosselló foren ja constatades per Josep Gudiol (*Los relieves de la portada de Errondo... op. cit.,* p. 12) en referir-se al conjunt del Voló, i atribuir al Mestre de Cabestany els capitells d'aquesta portada, que segueixen la línia de repertoris rossellonesos. En tot cas, els punts de referència per a aquests capitells del Voló són diferents (Cornellà de Conflent, claustre d'Elna), i són seguits amb una fidelitat poc pròpia del *cercle.* Aquest fet i les diferències estilístiques entre el fris i els capitells ens porten a excloure aquests darrers de la producció del Mestre de Cabestany, tal con concreta recentment Marcel Durliat (*Rosellón, op. cit.,* p. 275).

El mateix autor, d'altra banda, també ha assenyalat repetides vegades els vincles amb Serrabona (*Rosellón, op. cit.,* p. 296).

25. Ens referim al capitell de les goles de monstre situat avui a un dels altars laterals del costat de l'evangeli de l'església del Carme (núm. inv. 161), que presenta una composició i detalls propers a sengles exemplars de Serrabona i Cuixá. Remetem a Jordi CAMPS, Imma LORÉS, *Capitell 1* (Catalunya Romànica), volum corresponent al Museu de Perelada (en premsa).

26. Jean ROCACHER *Saint-Sernin,* La Pierre-qui-vire, 1982, làm. 27.

27. Des de diversos punts de vista s'ha reconegut sempre aquesta relació amb el món clàssic i, especialment amb el segle IV, ja des del treball definitori de la personalitat del mestre (J. GUDIOL, *Los relieves...,* *op. cit.,* p. 10). Novament remetem als estudis més generals de Durliat i Préssouyre per aquestes qüestions.

models en obres anteriors, tal com ha estat proposat de manera explícita respecte als sarcòfags de Sant Feliu de Girona.[28] No obstant això, aquest component, vinculat a un substrat romà propi de l'àrea geogràfica a què pertanyen la major part de conjunts del cercle, ha donat resultats plàstics diversos en les peces que conviuen en un mateix centre amb les del Mestre de Cabestany, com lògicament les d'altres tendències i cronologies, bé que s'ha posat de manifest amb diferents graus d'intensitat segons el cas. Així, a Saint-Papoul apareixen estils diferents, amb repertoris propers als àmbits tolosà i provençal, tal com es veu en un capitell del presbiteri en el que, sota un cimaci de repertori vinculat a Tolosa, es repeteix el tipus corinti d'acord amb un tractament proper als de l'exterior, ja esmentats, però introduint una àliga al mig superior que l'apropa a capitells de Saint-Gilles-du-Gard.[29] Aquest recórrer a l'Antiguitat, però, té una estreta vinculació amb Tolosa i la seva àrea d'influència, punt del qual provenen nombrosos motius utilitzats en obres del cercle de Cabestany [30] i del que, a més, participen d'una manera evident els capitells que conviuen amb els del Mestre a Sant Pere de Galligans i Sant'Antimo.[31]

Major riquesa en la confluència de tendències s'observa a Rieux-Minervois, de la qual ja ens hem ocupat anteriorment. La problemàtica estilística

28. S. MORALEJO, *La reutilización..., op. cit.*, p. 198.

29. Vegi's Whitney S. STODDARD, *The façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its influence on French sculpture*, Middletown, Connecticut, 1973, p. 117, sobretot fig. 166. Precisament, en relació amb l'àrea provençal i a part de l'element comú respecte a l'ús del capitell corinti, cal assenyalar la similitud de caràcter existent entre alguns detalls de la decoració de la cadira episcopal de la catedral d'Avinyó i alguna peça del Mestre de Cabestany (Jean-Maurice ROUQUETTE, *Provence romane. La Provence Rhodanienne*, La Pierre-qui-vire, 1980², làm. 51).

30. Els exemples més rellevants d'aquesta relació són algunes de les peces de Sant Pere de Rodes. Així, per exemple, el capitell de Peralada anteriorment esmentat, o la imposta que es conserva al mateix monestir (M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon, op. cit.*, IV, fig. 17; J. SUBIAS GALTER, *op. cit.*, il. p. 119). És ben significatiu el fet que M. Durliat, en un moment en què encara no tenia en compte la figura del Mestre de Cabestany com a tal, ja havia vist punts de contacte entre aquestes peces i exemplars de Sant Serni de Tolosa i Moissac (*op. cit.*, III, pp. 60-62). Podem afegir el cas del fris del Voló que en el lateral presenta una decoració de palmetes que, com en el monestir empordanès, es vincula amb els repertoris de la primera flora llenguadociana (D. JALABERT, *op. cit.*, pp. 51-55, làmina 21).

31. Convivència que palesa el fet que la itinerància del mestre o membre del cercle sovint no era de caràcter individual (com ja ha estat expressat oralment per Serafín Moralejo), sinó que comportaria la participació d'un equip amb característiques menys peculiars, de filiació netament tolosana (són significatives les observacions de Durliat a *L'église de Rieux-Minervois, op. cit.*, p. 42). Aquesta simultaneïtat, a Sant Pere de Galligans, és ben clara si comparem els capitells atribuïts al cercle amb altres que també presenten figuració (J. CALZADA, *op. cit.*, capitells J i Z entre d'altres, pp. 221 i 241, respectivament). Pel que fa a Sant'Antimo, es repeteix un fet similar entre el capitell de Daniel i els lleons i els dels arcs de separació de les naus i la girola (vegi's MORETTI, STOPANI, *op. cit.*, làm. 39-41).

d'aquesta portada de l'antic porxo, a la qual ja ens hem referit, no es manté aliena al que s'esdevé a l'interior de l'església, on influències tolosanes conviuen amb el capitell de l'Assumpció de la Verge del Mestre de Cabestany,[32] alhora que en algun altre capitell s'observa una clara similitud amb l'escultura de la tribuna de Serrabona.[33] D'altra banda, la utilització del capitell corinti al costat esquerre [34] podria respondre tant a la influència del cercle, com a la presència d'altres capitells similars a l'interior de l'edifici o a la presència habitual d'aquest motiu en el Llenguadoc mediterrani i a la Provença. En el porxo, sembla com si l'escultor hagués sintetitzat algunes de les opcions, de tal manera que en part imita l'estil d'aquell cercle, malgrat que els possibles models no es trobin necessàriament en el mateix conjunt. Així, s'hi distingeixen alguns dels estilemes del cercle del Mestre,[35] entre els que destaquen l'expressivitat dels ulls o el tipus de composicions ocupant al màxim tota la superfície del capitell. En el cas del capitell del lleó lluitant amb el monstre, la complexitat de la posició d'ambdós, així com el recorregut de la cua, el converteixen en paral·lel eloqüent (i reflex?) del capitell del Museu de Narbona. I és més, els cossos allargassats i els potes molt llargues dels animals del capitell més exterior cal tenir-los en compte per a situar aquella peça.

L'anàlisi dels dos capitells del Museu de Narbona suposa valorar el seu significat en el context de les obres del cercle, i afecta els seus aspectes més controvertits. En primer lloc, i tenint en compte la impossible determinació de llur origen concret, la probable procedència narbonesa implica ampliar lleugerament el volum de conjunts de la zona de l'Aude en els quals treballà el mestre i/o el seu cercle, en un punt geogràfic on es degueren realitzar

32. En la mateixa línia que els casos esmentats de Sant Pere de Galligans, Sant'Antimo i Saint-Papoul (en aquest darrer cas recordem l'esment realitzat anteriorment respecte a l'interior de la capçalera). Encara que amb alguns desacords d'apreciació, Raymond Rey ja havia assenyalat la dependència tolosana de l'escultura de Rieux (*La sculpture romane languedocienne,* Paris-Toulouse, 1936, p. 310). Per la seva banda, M. Durliat distingeix entre els capitells de vinculació tolosana, en els que inclou el de l'Assumpció, dels més propers al Rosselló (*L'église de Rieux-Minervois, op. cit.,* p. 42).

33. Aquestes similituds consisteixen bàsicament en els criteris compositius, en el tractament de les figures (proporcions, trets facials, plecs de les vestidures), en els tipus de lleons, en els elements vegetals de les volutes i en les bandes inclinades del fons, considerades aquestes un dels estilemes de l'escola rossellonesa (M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon,* IV, *op. cit.,* p. 40). És prou eloqüent la comparació entre les il·lustracions de J. NOUGARET, *Rieux-Minervois, op. cit.,* làm. 70 i M. DURLIAT, *Rosellón, op. cit.,* làms. 60-61.

34. Vegi's M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon, op. cit.,* fig. 26. L'autor els vincula amb els de Costoja, Lledó i Cistella (*op. cit.,* p.40).

35. Marcel Durliat ja apuntà la dependència d'aquest pòrtic respecte el cercle del Mestre de Cabestany (*Le Maître de Cabestany, op. cit.,* esp. p. 120).

obres escultòriques notables, tal com ho demostren algunes de les peces conservades al Museu, i que, d'altra banda, s'inscriu en l'entramat de relacions entre les àrees tolosana i pirenenca oriental.[36]

En el marc del cercle del Mestre de Cabestany, les peces narboneses contenen alguns dels seus aspectes estilístics i temàtics més característics. Quant a l'estil, la peça tractada en primer lloc manté, com hem anat veient, la tònica marcada per la brutalitat dels trets, per un vigorós sentit del volum, per composicions reticents a l'adaptació al marc i mancades d'espais lliures. No obstant això, el segon capitell ens aproxima a un vessant més subjecte a l'ordre, tal com es presenta també al relleu dels apòstols de Sant Pere de Rodes. Pel que fa als repertoris, el recurs a la figuració animal, en el primer dels casos que ens ocupen pren un paper predominant i accentua la utilització de representacions d'éssers híbrids o monstruosos respecte al capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo o els de Sant-Papoul. D'altra banda, el capitell corinti proporciona l'exemple més destacat d'aquest tipus en el cercle; la fidelitat amb què reprodueix l'esquema d'una tipologia s'inscriu dins una lògica donada pels procediments emprats per l'artista o artistes, tot i que el proper àmbit provençal ofereix exemples eloqüents en aquesta mateixa direcció.

Aquests aspectes poden contribuir també a la determinació de la cronologia de les peces, problema que constitueix un dels principals punts de controvèrsia entre els historiadors que han tractat el tema i que ha versat tant sobre els orígens i els inicis de la seva trajectòria, com sobre els posteriors moments de la seva activitat. Donada la ja adduïda escassetat de dades documentals, les obres atribuïdes al cercle juntament amb les peces que conviuen amb ells en els diferents conjunts, són valuosos elements per establir almenys una cronologia relativa. Així, d'una banda s'ha constatat la presència de mestres de filiació tolosana treballant simultàniament amb el Mestre de Cabestany (Sant Pere de Galligans, el Voló, Saint-Papoul, Rieux-Minervois i Saint'Antimo), alhora que la producció del mestre presenta en si mateixa elements d'ascendència tolosana directa, a Sant Pere de Rodes.[37] En altres casos, es

36. Cal recordar, en aquest sentit, l'existència dels conjunts de Sant Pau Sergi (amb elements conservats *in situ* i de la catedral de Sant Just, dels que es conserven restes escultòriques entre d'altres llocs, al Museu dels Agustins de Tolosa (Paul MESPLÉ, *Toulouse, Musée des Augustins. Les sculptures romanes,* París, 1961, pp. 259-263). Vegi's Raymond REY, *La sculpture..., op. cit.,* p. 350; IBID, *La Collégiale Saint-Paul de Narbonne* a «Congrès Archéologique de France», CXII, 1954 (pp. 476-485); Robert SAINT-JEAN, *L'enfeu de la basilique Saint-Paul-Serge de Narbonne* a «Languedoc roman», *op. cit.,* pp. 291-293, làms. 104-105.

37. Vegi's el nostre treball en premsa per al volum de l'Alt Empordà de la col·lecció «Catalunya Romànica» esmentat a la nota 3.

troben trets de l'escola rossellonesa (Rieux-Minervois, el Voló). D'altra banda hom ha emmarcat l'element antiquitzant del Mestre de Cabestany dins una línia que, dirigida des de Tolosa, es projecta en primer lloc cap a la zona aragonesa i la part nord-occidental de la Península, i seguidament s'orienta cap a l'àrea mediterrània.[38] Així doncs, les influències tolosanes detectades en els conjunts on treballa el Mestre de Cabestany remeten als grups d'obres datades cap a les primeres dècades del segle XII.[39] D'altra banda, la tribuna de Serrabona esdevé un altre suport, en presentar un paral·lel estilístic a Rieux i, fins i tot, un recurs plàstic present a Narbona. Per al conjunt rossellonès s'accepta una datació anterior a la consagració de l'any 1151.[40]

Admetent la possibilitat d'una activitat dilatada del cercle, com d'unes probables aportacions d'altres àmbits artístics (recordem la seva presència a Toscana), però considerant les referències de Sant Pere de Galligans i Santa Maria de Lagrassa, la cronologia relativa que hem d'aplicar a les peces narboneses estarà sens dubte vinculada a la vigència que s'atribueixi a l'estil dels primers tallers tolosans (i, naturalment, dels del claustre de Moissac). Les obres del Mestre de Cabestany s'hi vinculen malgrat que les peces narboneses no en reflecteixin influències puntuals directes. Amb tot, el seu possible ressò a Rieux-Minervois, on d'altra banda es percep alguna vinculació amb Serrabona, fa inclinar-se per una datació que pot situar-se dins el segon terç del segle XII.

38. Aquesta línia de continuïtat ha estat assenyalada a Serafín MORALEJO, *Modelo, copia y originalidad...*, *op. cit.*, pp. 99-100. D'altra banda, convé remarcar que en l'escultura de Jaca i Frómista s'hi detecten alguns aspectes formals no allunyats dels que caracteritzaran l'estil del Mestre de Cabestany, com per exemple, un capitell del Museu de Palencia procedent de Frómista (clixé Mas A-14827).

39. Vegi's el treball recent de Marcel DURLIAT, *Saint-Sernin de Toulouse*, Tolouse, 1986, pp. 39 i ss.

40. Aquesta data és utilitzada per M. Durliat com a argument de datació de l'obra del Mestre de Cabestany amb posterioritat, d'acord amb el criteri pel qual alguns aspectes d'aquell conjunt degueren influir sobre aquest escultor (recentment, *Rosellón, op. cit.*, p. 296).