

# ALGUNS CAPITELLS DE SANT PERE DE GALLIGANTS I EL MESTRE DE CABESTANY

PERE BESERAN i RAMON  
*Servei de Protecció  
del Patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona*

Malgrat que l'escultura del monestir de Sant Pere de Galligants constitueix una fita de primer ordre dins del romànic català, els estudis sobre ella i, en general, sobre el monestir –el conjunt romànic més important, deixant d'una banda l'extraordinari claustre de la catedral, de tota la ciutat de Girona– no han sovintejat en les darreres dècades sinó que, més aviat, els nostres coneixements referits a bona part de l'obra –per no dir a tota– són considerablement escassos. I això malgrat el privilegi concedit a Sant Pere de posseir una àmplia monografia dedicada a ell en exclusiva<sup>1</sup>. En la majoria dels casos l'interès dels investigadors o divulgadors ha valorat en particular l'escultura del claustre, més accessible i atractiva, i ha relegat a un segon lloc o ha menystingut del tot la de les diferents parts de l'església i, sovint, aquesta mateixa com a monument arquitectònic. Això tot i la distinció que suposa la concentració de mirades damunt d'un únic capitell de l'interior, aquell que, al transsepte de l'epístola, ha estat atribuït al mestre de Cabestany des del mateix moment de la seva, diguem-ne, invenció, en el sentit més canònic de la paraula. A ell ens haurem de referir ben aviat amb un cert detall, però preferim, de primer, revisar allò que se sap de l'abadia benedictina al llarg dels segles del romànic, per tal de subratllar algunes dades de les quals és possible deduir-ne alguna significació en el camp artístic i constructiu<sup>2</sup>.

## LA HISTÒRIA I L'ARQUITECTURA

Tot i que es desconeixen la data i les circumstàncies de la fundació del cenobi, és interessant remarcar el fet que, encara que no les primeres, algunes de

1. Josep Calzada i Oliveras, *Sant Pere de Galligants. La Història i el monument*, Girona, 1983, citat des d'ara com Calzada, 1983.

2. A l'obra de Josep Calzada s'hi troben les dades documentals de què es té coneixement fins ara. Ens remetem sempre a ella com a font d'aquestes i no pas al lloc més antic on apareixen esmentades. En qualsevol cas, val la pena fer constar entre els textos bàsics Jaime de Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1850, vol. XIV, pp. 145-151; Narciso Blanch y Illa, *Gerona histórico-monumental*, 2a edició, Girona 1862, pp. 258-267, i, en particular Francisco Monsalvatje y Fossas, *Noticias históricas*, de 1886 a 1919, amb nombroses notícies disperses (vid. Calzada, 1983, pp. 14-15).

les notícies més reculades el vinculen al comte Borrell de Barcelona, qui apareix el 992 i el 993 reforçant (amb la venda del burg de Sant Pere, encloses la seva jurisdicció i rendes, i amb donacions) el poder i riquesa de Galligants<sup>3</sup>, cosa que ha permès hipotetitzar que sigui ell, regnant des del 947, el fundador i promotor d'un monestir, d'aquesta manera, lligat d'una forma especial –o relativament especial– a la família comtal barcelonina, detemptora del mateix títol referit a Girona ja des del temps de Guifré el Pilós. Aquesta possibilitat que, amb les dades conegudes a la mà duri en la fundació a un moment entre el 947 i el 988 –any de la primera notícia publicada fins ara–, es confirmaria en la intervenció directa del comte en la vida de monestir a principis del segle XII.

Cap de les notícies de Borrell no afecta directament a l'edifici que avui coneixem, en tant que cap de les seves parts –si més no cap de les seves parts significatives– no pot ser datada al segle X. Si ens interessen aquestes referències és únicament en relació a la possibilitat d'un particular interès comtal en la fundació i en el reflex d'aquest que es faria palès al XII, després de tot un segle, l'XI, en què la documentació sobre Sant Pere és relativament abundant i, constructivament parlant, intrascendent. El 1117, doncs, per directa intervenció del comte Ramon Berenguer III el monestir gironí se subjectà a l'occità de Santa Maria de la Grassa, prop de Carcassona<sup>4</sup>. És aquesta un tipus d'unió subordinada que sovintejà en aquest moment, com a una de les mesures emmarcades dins la reforma dita gregoriana en el seu vessant encarat a corregir la relaxació de la vida monàstica. Si aquesta relaxació era o no real és una qüestió que ens preocupa menys que la que s'interroga sobre el grau de dependència respecte a la comunitat ultrapirinenca. En qualsevol cas, el nom de la Grassa és una dada a retenir en el terreny estrictament artístic, en tant que l'activitat del mestre de Cabestany o del seu cercle ha estat reclamada per a ambdós centres<sup>5</sup>.

3. Calzada, 1983, p. 38-39. Malgrat tot, les dates no concorden amb les de Santiago Sobrequés, *Els grans comtes de Barcelona*, 3a edició, Barcelona, 1980 (1961), pp. 2-3, per a qui la data de mort de Borrell és el 992, de tal manera que es fa impossible la data de 24 de maig del 993 per al seu testament. Calzada ja comenta equívocs en la identificació dels comtes i en la correcta lectura dels anys. Sigui qui sigui l'errata, és ben lluny de nosaltres qualsevol intenció d'escatir aquest tipus de problemes que no alteren en el substancial el que es refereix als nostres interessos.

4. Aquesta subjecció es feia, justament, quan l'abat de La Grassa era un germà del comte, anomenat Berenguer (A. Mundó, "Moissac, Cluny et les mouvements monastiques de l'Est des Pyrénées du X.<sup>e</sup> au XII.<sup>e</sup> siècle" dins *Moissac et l'occident au XI.<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, 1964, pp. 229-251, p. 247. Calzada, 1983, pp. 42-44), encara que Paloi i Sobrequés l'anomenen abat de Narbona, aclarint el segon que eren germans només de mare (Pedro de Paloi, *Guia artística de Gerona*, Barcelona, 1953, (Guías artísticas de España), p. 89-90; Sobrequés, *Els grans comtes...*, p. 175 i nota 179 de la p. 187). Vegeu també Josep Puig i Cadafach, Antoni Falguera i Sivilla, Josep Goday i Casals, *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, tom. III, vol. I, Barcelona, 1983 (2a edició facsimiliar de la del 1918), pp. 23-24 (des d'ara Puig i Cadafach et al., 1918), on s'esmenten els altres monestirs catalans agregats a La Grassa en diferents moments.

5. Per a les obres cabestanyanes de Santa Maria de La Grassa vegeu, en particular, Marcel Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, vol. IV, Perpinyà, 1954, pp. 28-31 (des d'ara Durliat, 1954), i del mateix autor "Du nouveau sur le maître de Cabestany", *Bulletin Monumental*, t. 129, III, 1971, pp. 193-198, text on s'afegeixen (pp. 196-197) dos nous fragments al grup. No ens costa que hagi estat publicat encara un darrer vestigi, un capitell amb el tema de la repressió a Adam i Eva. Igualment Lugand, Jean Nougaret, Robert Saint-Jean, *Languedoc roman. Le languedoc méditerranéen*, Yonne, 1975 (La nuit des temps), figs. 140-141 i 144. La transcendència del vincle entre els dos monestirs en el terreny escultòric que protagonitza el mestre de Cabestany ha estat ja assenya-

L'interès del tercer Ramon Berenguer no es limità a aquesta operació de "sanejament", sinó que reapareix als nostres ulls al moment de fer testament, cosa que el posa en paral·lel al seu avantpassat Borrell: un i altre es vinculen al monestir en dues ocasions. En un i altre cas la primera suposa un canvi substancial en la vida del cenobi, mentre en tots dos casos el segon document comporta donacions testamentàries. La que fa Ramon Berenguer a les seves darreres voluntats, dictades dies abans de la seva mort, succeïda el 19 de juliol de 1131, és el pagament fraccionat de 200 morabatins per a l'obra de l'església<sup>6</sup>. Literalment, segons Bofarull, *caenobio Sancti Petri Gallicantus ad operam ipsius Ecclesiae dimitto tertiam partem Gerundensis monetae, ita ut praedicti mei eleemosinarij faciant eam mittere in opera ipsius Ecclesiae usque habeant ibi missos ducentos morabatinos*<sup>7</sup>.

Com veiem, tot i la importància de posseir una dada com aquesta quan no se'n té cap altra, es tracta d'una donació *ad operam* del tipus més freqüent sense cap altra precisió que ens confirmi que es tracta realment d'una obra iniciada o a punt de fer-ho i no, simplement, de fons destinats al manteniment del temple. Amb aquesta prevenció, no és d'estranyar que, si més no d'entrada, desconfiem de deduccions massa immediates. Pel que fa a què la donació no sigui d'una quantitat d'immediat pagament sinó de la tercera part de la moneda encunyada a Girona fins arribar als doscents morabatins, no sembla que necessàriament se'n pugui deduir cap conclusió que no sigui referida a les disponibilitats materials del comte. En qualsevol cas, semblaria que en la circumstància que es tracti, de fet, del pagament fraccionat d'una suma prefixada al llarg d'un lapse indeterminat però amb una certa duració, s'hi podria intuir la realitat d'unes obres en curs per a les quals es preveu encara una certa duració a la qual es vol dotar d'estabilitat econòmica mitjançant aquest pagament segur i periòdic. Malgrat tot, es tracta de pura especulació sense cap fonament cert, en tant que, en principi, el mateix monestir estaria capacitat per a encarregar-se de dosificar els seus recursos si la donació fos feta en una única quantitat. A més, els ingressos espaiats, rendes a fi de comptes, són una realitat constant en tota l'economia medieval.

Tot i així, la donació d'uns diners per a *mittere in opera* feta pel comte el 1131 és, com hem dit, l'única i preciosa referència documental que pot ser relacionada amb la construcció del que avui coneixem com a Sant Pere de Galligants, o una part d'ell, i que, de fet, ha estat usada com a fita per a datar no només algunes de les parts esculpides, com veurem, sinó també per a ubicar cronològicament la construcció de l'actual església, tant per part de Puig i Cadafalch i els seus col·laboradors com per tota la historiografia subsegüent<sup>8</sup>.

lada per Núria de Dalmaes, Antoni José i Pitarch, *Els inicis i l'art romànic, s. IX-XII*. Barcelona, 1986 (Història de l'art català, vol. I), p. 237.

6. Sobrequès, *Els grans comtes...*, pp. 174-175. També Calzada, 1983, p. 46.

7. Prospero de Bofarull y Mascaró, *Los condes de Barcelona vindicados y cronologia y genealogia de los reyes de España...* Barcelona, 1988 (edició facsimiliar de la feta a Barcelona el 1836), vol. II, p. 178.

8. Puig i Cadafalch et alt., 1918, tom. III, vol. I, p. 144, autors que, prudentment, es limiten a afirmar que Sant Pere "s'obrava en 1131". Palol, més vague en una obra més general diu que "debió levantarse hacia 1131" (Palol, *Guia artística...*, p. 90). Altres autors es permeten deduccions més arriscades. Carbonell pensa que "cap el 1130 comencen les obres de l'actual església" (Eduard

L'anàlisi arquitectònica més completa del monument continua essent la de Puig i Cadafalch, qui formulà una hipòtesi –l'única– per a explicar la doble anomalia que es detecta a la zona del presbiteri i transsepte, consistent, d'una banda, en l'assimetria del sistema absidal i, de l'altra, en el desplaçament de la torre cimbori al braç de l'evangeli. Per explicar aquesta particular configuració, Puig formulava la necessitat de pensar en l'existència prèvia d'una església més petita a la qual correspondrien la torre –el seu lloc si més no– i els dos àbsis que l'emmarquen, a més d'un tercer desaparegut, que clouria el presbiteri, i de la nau que completaria el conjunt<sup>9</sup>. Encara que es fa difícil trobar una altra explicació per a les irregularitats d'aquest disseny, res no justifica que, si es va voler conservar una part d'una obra preexistent –que tampoc no sabem si seria una obra acabada i parcialment reutilitzada o bé una construcció inconclusa sotmesa a un canvi de projecte–, no es construís a la seva imatge l'altre extrem del transepte, per tal d'assolir la simetria desitjable a priori.

El problema que comporta l'arquitectura d'aquesta església resta un terreny susceptible d'investigacions que no són el nostre objecte. Si ens n'hem fet ressò ha estat per veure la seva possible repercussió en el terreny escultòric, l'avaluació de la qual tampoc no és gens fàcil. Si ens atenim a la hipòtesi de Puig i a les plantes sobreposades que publicà, només un capitell restaria relativament acostat a la suposada part preexistent, aquell adossat al pilar on es troben l'absis principal i el que, al seu costat, hauria tingut primitivament la mateixa significació. Però en tant que l'aixecament de la major de les conques absidals hauria obligat a modificacions d'aquesta zona, res no impediria que fos aleshores quan s'hi incorporés l'actual ornamentació esculpida.

Més difícil fóra admetre que el costat on cal buscar anomalies o preexistències és el de l'epístola, cosa que, a més a més, afegiria el problema suplementari de marginar de la resta el capitell de més anomenada de tots, el considerat obra del Mestre de Cabestany, ja que s'emplaça precisament al pilar que separa les dues absidioles menors, mentre que, estilísticament, creiem en el seu parentiu amb algun altre dels de l'absis principal. Tot i així, hem de confessar que el lloc

Carbonell i Esteller, *L'Art romànic a Catalunya. Segle XII. II. De Santa Maria de Ripoll a Santa Maria de Poblet*, Barcelona, 1975, p. 27) i Junyent, contràriament, que "estava molt avançada el 1131" (Eduard Junyent, *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XII*. Abadia de Montserrat, 1976, p. 237); Gudiol, aplicant a l'arquitectura els problemes que suposa la diversitat escultòrica, considerava que "seria obra levantada con lentitud y con prolongadas interrupciones, ya que no pudo ser consagrada hasta 1130" (José Gudiol: "Arte" dins *Cataluña I* Madrid, 1974 (Tierras de España), p. 144), essent completament gratuïta aquesta darrera afirmació, que ja havia estat aventurada pel mateix Gudiol junt amb Gaya Nuño quan escrigueren que "parece estaba ya terminándose en 1130" l'església (José Gudiol Ricart, José Antonio Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas*, Madrid, 1948, (Ars Hispaniae, vol. V), p. 41). Tot i que mancada de proves, sembla més prudent la hipòtesi que exposa Calzada qui, recolzant-se sempre en el 1131, du la consagració i, per tant, la conclusió de les obres –encara que sabem que aquesta relació causal no és tan òbvia ni automàtica– a un aproximat 1150 (Calzada, 1983, pp. 48). Dates similars són usades per Núria de Dalmasas, Antoni José i Pitarch, *Els inicis...*, pp. 133-134.

9. Puig i Cadafalch et. alt., 1918, pp. 146-149 i plantes a les 144 i 145. Cal fer notar que la planta actual de la p. 145 afegeix al transsepte sud un capitell encarat al del mestre de Cabestany i un arc que els uneix que en realitat no existeixen. Aquesta mateixa planta és la que reproduïx Carbonell, *L'art romànic...*, p. 28. L'equivoc és subsanat a la més sumària de Calzada, 1983, p. 195 i també al plànol molt més minuciós de J. Ribot reproduït a Dalmasas, José i Pitarch, *Els inicis...*, p. 133.

que ocupa i la manera com ho fa no deixen de ser insòlits respecte de la resta dels capitells de l'església.

La distribució d'aquests per la totalitat del temple s'efectua segons tres diferents maneres d'integrar-se en l'arquitectura. De primer –i sense prejutjar cap prelació ni estilística ni cronològica– trobem els quatre parells de capitells de les semicolumnes que recullen els arcs torals de la volta de canó de la nau principal. Són peces de grans dimensions, les més grans de tot el conjunt, i els seus destacats àbacs es prolonguen a banda i banda com a motllura que recorre tota la nau, interrompent-se només al lloc de les finestres altes, on coincideixen amb la línia de les impostes. A una alçada inferior i amb unes dimensions més reduïdes, venen a continuació els tres parells de capitells que capcen a les semicolumnes corresponents als tres arcs amb què s'obren els dos braços del transsepte i l'absis principal, a més d'un parell que, dins del presbiteri, tanca el curt tram de volta que precedeix l'absis en sentit estricte. En el mur incurvat d'aquest se situen les peces del tercer grup, lleugerament més baixes i força més petites. Reposen sobre petites columnes adossades i recullen els arquets que ressegueixen tota la conca, dins tres dels quals se situen sengles finestres. Aquesta sèrie la formaven sis capitells, però dos d'ells, els més exteriors, foren destruïts en època moderna en ares de la instal·lació de nous ornaments<sup>10</sup>, segurament quan es construí al segle XVIII el retaule barroc que va ocultar tot l'absis fins el 1936, en què fou cremat. També bona part de les columnes adossades varen ser malmeses, amputades des de terra fins a una alçada considerable, operació destinada a desembarçar l'interior i efectuada, segons Calzada, al segle XVI, quan es construí el cor. Uns i altres desperfectes foren subsanats en les restauracions contemporànies del monument, dutes a terme en diverses campanyes entre el 1949 i 1982, refent els trossos de columna i instal·lant al lloc dels capitells absidals perduts peces de volum semblant però mancades d'escultura, cosa que evita equívocs i innecessaris mimetismes<sup>11</sup>.

### LA FORTUNA DEL MESTRE CABESTANY A GIRONA

Hem deixat a part una darrera peça amb una conformació particular donada la singularitat de la seva ubicació, entre les dues absidioles. Tot i ser el col·locat a menys altura, la seva mesura és superior a la dels capitells absidals, propera a la dels instal·lats al transsepte, cosa que confereix a la semicolumna, gruixuda però baixa, un aspecte insòlit respecte de la resta de l'arquitectura del monestir. La confluència de trets exclusius en aquest fragment culmina en l'escultura del capitell (figs. 1 i 5-7), de molt el més comentat de tots els que figuren al monestir, ja ho hem dit, de la seva inclusió a la nòmina de les obres

10. A la planta esmentada de Calzada, 1983, p. 135 apareixen ubicats els diversos capitells a què ens haurem de referir. Corresponen al primer grup els assenyalats amb les lleteres de la A a la H; al segon els parells X-Z, S-T, I-K i J-L; i al tercer els que van del M al R, que són precisament els dos substituïts. L'anomenat V és el cabestanyà.

11. Joaquim Pla Cargol, *Gerona arqueològica y monumental*, 5a edició ampliada, Gerona-Madrid, 1961 (1943), p. 37 i Calzada, 1983, p. 64 i 100-101; a les 65 i 67 hi ha fotografies d'abans de la guerra on són visibles nombrosos fusts tallats. L'estat de l'absis abans de la definitiva restauració s'endevina a la foto de la p. 91 de Palol, *Guia artística...* Per al mateix vegeu també Pedro de Palol Solellas, *Gerona monumental*, Madrid, 1955 (Los monumentos cardinales de España, vol. XVIII), foto p. 154.

que hauria realitzat el mestre de Cabestany o, en les versions més atemperades, el seu taller o seguidors. La intromissió d'aquest nom en la qualificació de l'escultura galligenca és una premissa que, malgrat que ha de ser abordada amb compte i amb prudència, no pot ser menystinguda, més i quan és una teoria recollida per tota la historiografia que s'ha ocupat dels capitells de l'església.

Dèiem que mai no ha estat desenvolupada cap teoria alternativa a la que té en compte el mestre de Cabestany i això no és exactament cert. Abans que Gudiol tragués a la llum el seu anònim de més fortuna, Puig i Cadafalch<sup>12</sup> havia formulat per a explicar el conjunt escultòric –encara que sense insistir en les seves diferències– una hipòtesi que els autors posteriors no han recollit tot i contenir, creiem, indicis utilitzables un cop contextuals en un discurs distint. Puig, després d'assenyalar el caràcter insòlit d'aquests capitells dins el panorama català, creu trobar un considerable nombre de paral·lelismes amb obres hispàniques d'una àrea determinada: Frómista, Santiago, San Pedro de las Dueñas (Lleó); comenta aleshores superficialment la unitat d'aquest art peninsular occidental, un vessant del romànic completament diferent del català, malgrat la proximitat a Catalunya d'alguns dels seus principals monuments. Esmenta aleshores Jaca, Ignaci i Santa Cruz de la Serós entre aquests conjunts aragonesos i, tot seguit, treu a col·lació la signatura de les esponsalles entre Ramon Berenguer IV i Peronella, l'hereva del regne d'Aragó, el 1137, data molt propera al 1131 conegut per a la suposada construcció de l'església de Galligants, “probablement molt avançada” en aquell moment, afegeix<sup>13</sup>. Sense dur més enllà la seva argumentació, les seves insinuacions permeten endevinar una teoria atractiva però de mal demostrar amb exemples concrets, en tant que les semblances són majors com menor és la qualitat de les parts a comparar. Tot i així, és versemblant un cert grau de parentiu formal entre alguns elements de Galligants i altres visibles en escultures aragoneses o navarreses. L'explicació que nosaltres donem a aquest fet no passa, com Puig insinua, per un contacte directe sinó per un fenomen de models comuns, models que tenen el seu punt de partida en les realitzacions escultòriques vinculades als obradors actius a Tolosa de Llenguadoc a les dècades a cavall del 1100. Aquesta ascendència de les escultures gironines –que en bona mesura vàrem intentar demostrar en un altre lloc i a la que tornarem a referir-nos<sup>14</sup>–, plantejaria les observacions de Puig en el mateix terreny que les que J. Gudiol va fer sobre els vincles directes entre Covet i Artaiz, desmentits per J. Yarza en explicar-los com a derivacions paral·leles d'un mateix tronc comú, novament de l'importantíssim tronc tolosà<sup>15</sup>, amb

12. Josep Puig i Cadafalch, *L'escultura romànica a Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1949 (Monumenta Cataloniae, vol. VI), pp. 119-121. Tot i la seva data, l'obra trasllueix un estat de la qüestió anterior a la guerra, de tal manera que no recull la invenció del mestre de Cabestany feta per Gudiol el 1944 (vid. nota 16).

13. *Ibidem*, pp. 120 (notes 1-3) i 121. Les imatges que utilitza per a establir comparacions amb el conjunt català són citades de M. Gómez Moreno, *El arte románico español*, Madrid, 1934, remeient en concret a les làmines CX, LXXXVII, CIX, CLXIII, CCVII, CXL i LXXXV.

14. Em remeto al meu text sobre l'escultura romànica de Sant Pere de Galligants enciòs en l'obra col·lectiva *Gironès i Pla de l'Estany* (Catalunya Romànica, vol. V), Barcelona, 1991, pp. 156-170.

15. Gudiol Ricart, Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura...*, pp. 52-53. Cfr. Joaquín Yarza Luaces, “Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet”, *Quaderns d'estudis medievals*, núm. 9, vol 1 (setembre 1982), pp. 535-556.

punts d'arribada múltiples i deslligats entre ells, múltiples fins i tot dins d'un mateix conjunt; aquest podria haver estat el cas de Sant Pere de Galligants on, sense moure'ns de l'església, pensem que es pot mostrar una relació entre el grup de capitells de la nau i el grup del presbiteri/transepte, clarament distingibles.

Exposat ja en l'esmentat text per a la "Catalunya Romànica" el nostre parer sobre el conjunt de tota aquesta escultura, ara el nostre objectiu serà mirar de desenvolupar algunes de les nostres observacions referides a diverses peces de les encloses en aquest segon grup d'escultures, segurament més antic i, en qualsevol cas, qualitativament superior als capitells de la nau.

Abans, però, d'iniciar l'exposició de les nostres consideracions, voldríem concloure el repàs pels diferents judicis generals emesos per a explicar les obres que ens ocupen. Al marge de les conjectures de Puig i Cadafalch, tota una altra línia d'investigació es desenvolupa a partir de les apreciacions de Gudiol encarrades a augmentar la transcendència del seu Mestre de Cabestany<sup>16</sup>. A partir d'ell les apreciacions referides a l'escultura de l'interior de l'església de Sant Pere prenen sovint el nom de l'anònim com a punt de referència exclusiu, encara que l'avaluació de la importància i influència de la seva activitat sobre el conjunt varia segons els autors. El mateix Gudiol afirmava que el seu influx "*aparece en los capiteles del sector meridional de crucero ... en una escena de martirio, y en otra, con Jesús rodeado de los apóstoles*"<sup>17</sup>, i fem notar que parla d'influx i no d'autoria directa. Aquesta és admesa per M. Durliat, si més no pel que fa als rostres de l'escena de martiri<sup>18</sup>, l'única que, majoritàriament, serà tinguda en compte. N. de Dalmases i A. José i Pitarch creuen autògrafa de l'anònim aquesta peça i veuen en d'altres "diferents graus d'allunyament del mestre fins a arribar a desaparèixer les mínimes referències a aquest"<sup>19</sup>. P. de Palol, més generós, li vincula un cert nombre de peces de l'absis<sup>20</sup>, -les mateixes que E. Junyent destaca sense, però, al·ludir a l'escultor de Cabestany<sup>21</sup>-, i encara ho serà més el mateix Gudiol quan, anys més tard, parla de "*la innegable similitud existente entre los [capiteles] del crucero y la obra del Maestro de Cabestany*"<sup>22</sup>. Junyent, en una altra ocasió, considera que alguns capitells del costat dret del transepte són reflex evident de la influència del repetit escultor, encara que potser no pas obra de la seva mà<sup>23</sup>. A destacar el comentari d'E. Carbonell, que

16. José Gudiol, "Los relieves de la portada de Errondo y el Maestro de Cabestany", *Principe de Viana*, vol. XIV, 1944, pp. 9-14.

17. *Ibidem*, p. 12, darrera il·lustració.

18. Durliat, 1954, p. 25.

19. Dalmases, José i Pitarch, *L'època...*, p. 238.

20. Palol Salellas, *Gerona...*, p. 153; en concret assenyala "*los capiteles del arco toral del ábside mayor, y los de la arquería interior del mismo*" com aquells que "*enlazan con el maestro de Cabestany*".

21. Junyent, *Catalunya romànica...*, p. 138, per a qui "són de remarcar els capitells que decoren l'arc triomfal i l'interior de l'absis central". L'esment dels tallers rossellonesos s'explica, probablement, en funció de l'òptica de Durliat que defensa una relativa dependència de l'escultor de Cabestany respecte d'obres del Rosselló i, en particular, de la tribuna de Serrabona, la prioritat de la qual es considera un fet (Marcel Durliat, "Le maître de Cabestany", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, n. 4, 1973, pp. 116-127, p. 127).

22. Gudiol, "Arte...", p. 144.

23. Édouard Junyent, "L'oeuvre du Maître de Cabestany", dins *Actes du quatre-vingt-sixième Congrès National des Sociétés Savantes* (Montpellier, 1961), París, 1962, pp. 169 ss. p. 174.

tot i admetre la influència de l'anònim, procura despersonalitzar aludint a possibles relacions estilístiques amb el taller del Rosselló, hipòtesi que malhauradament no desenvolupa i que, però, sorprèn veure aplicada només als capitells de l'absis principal, que, sense al·ludir per res als del transsepte, distingeix clarament dels de la nau<sup>24</sup>.

En bona part, l'interès despertat per l'escultura de Sant Pere ha depès de la fortuna crítica del mestre de Cabestany. Així, quan J. Yarza es manifesta contrari a la idea d'una autoria personal i unificada de tots els fragments a ell atorgats, preferint entendre'ls com a elaboracions de taller depenents d'un escultor principal, autor només dels vestigis de la portada de Sant Pere de Roda i del sepulcre de Sant Hilari d'Aude, oblida esmentar Galligants entre els llocs tinguts per escenari de la seva activitat<sup>25</sup>. Contràriament, S. Moralejo, més partidari de la versió "biogràfica" del mestre i la seva obra, col·loca l'escultura del monestir gironí en un lloc privilegiat de la seva carrera, en tant que troba en els sepulcres baix-romans i paleocristians (tetrarquians i constantinians) encastats al presbiteri de la veïna església de Sant Feliu, a Girona, models que intervinen directament en la conformació del particular estil cabestanyà, que trobarà la seva plasmació primerenca precisament a Sant Pere de Galligants<sup>26</sup>. Aquesta data resulta una aportació novedosa i fructífera en l'estudi del conjunt, al marge de l'opinió que puguem tenir sobre la particular visió que l'autor té del "currículum" de l'anònim i, en especial, de la modificació de la seva cronologia tradicional recurrent al 1131 de la donació testamentària de Ramon Berenguer III, sobre la qual ja hem exposat les imprescindibles suspicàcies. La majoria dels autors han tendit a situar les obres tingudes com del "Mestre de Cabestany" a la segona meitat del segle XII<sup>27</sup>, cosa que, en relació a Galligants, ha dut a situar també en aquest moment l'escultura del temple, si més no la de la capçalera,

24. Carbonell, *L'art romànic...*, p. 27.

25. Constatem l'absència del monestir de Girona en les exposicions de Joaquín Yarza, *Arte y arquitectura en España, 500/1250*, Madrid, 1979 (manuales de Arte Catedral), p. 299 (apareix Galligants a les pp. 300 i 304, però només fent referència al claustre), i Joaquín Yarza, *La Edad Media*, Madrid, 1980 (*Historia del Arte Hispánico*, vol. II), pp. 185 i 188, justificable, d'altra banda en el caràcter d'obres generals. Més intencionada sembla l'omissió en el comentari més ampli que dedica al tema a "Escultura romànica", dins *L'art català, Estat de la qüestió*, Barcelona, 1984, pp. 108-109.

26. Un primer avanç sobre el paper de Sant Feliu i Sant Pere de Girona en l'obra del mestre de Cabestany fou introduït per Serafín Moralejo, "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", dins *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, (Pisa, setembre 1982), Marburg, 1983, pp. 187-203, pp. 193 i 198-199. Reitera les mateixes idees a Serafín Moralejo, "Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", dins les Actes del *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art*, (Barcelona, oct.-nov., 1984), vol. I, Barcelona, 1988, pp. 89-112, p. 99 i figs. 15-16 (citarem Moralejo, 1988). Es fan ressò de les hipòtesis de Moralejo Dalmases, José i Pitarch, *Els inicis...*, p. 235-236, sense admetre-les plenament, però acceptant una lleugera correcció cronològica. Per a la fortuna de les impressions de Moralejo, vegeu també el text de Jordi Camps a la nota 29.

27. Tot i que Gudiol, al moment fundacional (Gudiol, "Los relieves de la portada...", p. 14) havia preferit una cronologia alta del mestre amb el mateix argument del 1130 gironí que ara utilitza Moralejo, enfront del 1150 que Kingsley Porter havia exposat per al sepulcre d'Aude, aviat es va desdir optant per la segona meitat del segle XII (Gudiol Ricart, Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura...*, 1948, p. 41: "*Sus esculturas [les de la capçalera de Sant Pere de Galligants] estan influïdes por el maestro de Cabestany y por consiguiente no son anteriores a la mitad del siglo XII*"). Per a una argumentació en favor d'una ubicació de les obres cregudes del mestre al tercer quart de segle XII,



quan s'ha admès el seu vincle amb l'artista anònim. Només en aquest cas s'ha actuat a la inversa, modificant els anys tinguts pels d'activitat del mestre en funció dels que es donen per bons en referència a la construcció gironina.

Malauradament no sabem que Moralejo hagi desenvolupat encara per escrit les seves opinions, per la qual cosa desconeixem l'abast exacte que segons ell té la intervenció del "mestre" en el complex escultòric de l'església de Galligants; tot i així, la noció que n'ha expressat oralment tendeix a veure'l com a autor destacat que intervé d'una manera força puntual en les seves empreses, deixant bona part de la tasca en mans dels seus col·laboradors o d'escultors secundaris que actuen al seu costat d'una manera simultània<sup>28</sup>.

Això ens du al tema problemàtic que suposa l'estudi de les escultures que, en llocs distints, acompanyen les considerades com del "mestre". Si s'aconseguís demostrar algun tipus d'homogeneïtat entre elles, això revertiria en favor de la percepció coherent de l'activitat d'un hipotètic artista singular i la seva estela, en tant que es tracta d'una situació particular en la qual el suposat taller no depèn directament del suposat mestre. En qualsevol cas, han estat massa menys-tingudes aquestes obres "de farcit", innegablement menys atractives però de vegades reveladores en terrenys que poden afectar també les principals. En aquest sentit, són particularment interessants els recents comentaris de Jordi Camps<sup>29</sup>, qui de l'observació de les peces galliganenques no estrictament "cabestanyanes" en treu conclusions vàlides no només per al seu estudi i filiació propis dins una òrbita tolosana, sinó també per a establir nous paràmetres cronològics que venen a incidir en la necessitat d'una datació alta, concordant amb les suggestions de Moralejo, que Camps recull i valora positivament. En el nostre text abans esmentat per a la "Catalunya Romànica" vàrem reprendre i mirar de desenvolupar aquesta argumentació avançada per Camps, mostrant les referències més o menys directes a les escultures de Sant Serní de Tolosa realitzades pels obradors de les primeres dècades del segle XII i, en particular, a aquelles depenents del taller de *Gilduinus*. L'ornamentació vegetal d'alguns capitells de l'interior de la basílica tolosana, així com d'altres de la seva façana occidental o bé d'alguns ara al Museu dels Agustins ens servia per a contextualitzar alguns trets vistos en peces de Galligants, mentre que també el tipus lleoní emprat a Girona i la seva singular col·locació, amb caps a diferents nivells i abocats enfora, ens retornava a aquest món tolosà. Fins i tot determinades

vegué Léon Pressouyre, "Une nouvelles oeuvre du "maître de Cabestany" en Toscane: le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, séance du 15 janvier 1969, Paris, 1971, pp. 30-55, pp. 52-53, recolzat, en la ressenya que féu de la seva exposició, per Durliat, "Du nouveau sur...", p. 197, qui es reitera en la mateixa presumpció a Durliat: "Le maître de...", p. 127. Sembla abundar en l'argumentació baixa la incorporació dels fragments de La Réole feta per Jacques Gardelles. "L'oeuvre du Maître de Cabestany et les reliefs du château de la Réole", *Bulletin Monumental*, tom. 134, III, 1976, pp. 231-237, p. 236, malgrat que sigui força problemàtica l'admissió dels vestigis.

28. Alguns dels comentaris de Moralejo de què ens fem ressò foren emesos oralment durant el simposi internacional "Arquitectura a Catalunya, Segles IX, X i primera meitat de l'XI", celebrat a Girona el març de 1988.

29. J[ordi] C[amps i] So[ria], "Relleu figurat 3 de Sant Pere de Rodes" dins *Museu d'art de Girona, Tresor de la catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marés* (Catalunya Romànica, vol. XXIII), Barcelona, 1988, pp. 311-317, p. 316, amb detallada exposició dels diferents parers relatius a la cronologia del mestre.

figures humanes gironines, les de joves de cap rinxolat i amb túnica curta, ens permeteren cercar-ne l'origen en tipus com el botxí de la matança dels innocents en un dels capitells de la porta Miègeville considerats obra d'un seguidor de Guilduí integrada en el nou projecte. A més, vàrem assajar de veure els grans i toscos capitells de la nau com a reflex parcial de les experiències plasmades en les obres del transepte i el presbiteri. En aquest, capitells com el dels ocells afrontats no feien més que reiterar la direcció d'uns vincles la demostració dels quals no és ara moment de repetir. En tot cas, sí cal insistir en el que comporta la seva admissió en el terreny de la cronologia, ateses la data de 1096 de la peça signada per Gilduinus, els inicis del XII en què es data la porta occidental de Sant Serní o la datació entre 1110 i 1115 –abans de 1120 a tot estirar– que es té en compte per a la porta Miègeville<sup>30</sup>. De fet, algunes de les observacions que, limitant-nos només a algunes de les peces gironines més destacades, pretenem ara desenvolupar, no fan més que insistir en la solidesa d'aquesta relació amb l'àmbit de l'escultura monumental desenvolupada a Tolosa i en les seves zones d'influència no molt després del 1100.

### EL CAPITELL AMB ESCENA DE MARTIRI

Sembla adient que comencem la nostra anàlisi per la gran *vedette* escultòrica del monestir de Sant Pere, el capitell amb una escena de martiri a què ja hem aludit com a obra reclamada en distint grau d'intensitat per al Mestre de Cabestany (figs. 5-7). La manca de complets i detallats repertoris fotogràfics<sup>31</sup> i la dificultat de l'observació ordinària "in situ", malgrat la seva situació relativament baixa respecte de la resta dels capitells, pot haver influït en la prudència dels diferents autors en parlar-ne i, fins i tot, en la discrepància dels seus judicis. Ja hem vist més amunt que, mentre per a uns era obra original del Mestre de Cabestany, per a altres aquest només degué intervenir en alguns detalls, mentre que per a uns tercers fou realitzada sota la seva influència, el grau de la qual pot variar considerablement d'uns a altres.

El capitell, de considerables dimensions –com, a excepció dels absidals, tots els de l'interior de Sant Pere de Galligants– se situa entre les dues absidioles que

30. Per a la cronologia de les obres de Tolosa vegeu l'estat de la qüestió de Durliat, *Saint-Sernin...*, especialment pp. 94-95, i també Moralejo, 1988, p. 98, nota 33. A més, Jean Cabanot, "Le décor sculpté de la basilique de Saint Sernin de Toulouse", *Bulletin Monumental*, vol. 132-II, 1974, pp. 99-145.

31. Tot i així, el seu estudi ha de ser fet, com tan sovint, a partir de fotografies. Fem notar que a la sèrie completa de fotografies de Calzada, 1983, és útil encarar els negatius Gudiol. Dels dos dedicats a aquest capitell, un aparegué publicat per primer cop en el famós article del mateix Gudiol del 1944, i només ens consta la divulgació d'ambdues vistes a Durliat, 1954, figs. 18 i 19 de les pp. 26-27. No coneixem cap altre clixé fins a l'aparició de l'obra de Calzada, que n'aporta un de més recent, amb la pedra més neta d'emblanquinats, però amb la figuració menys nítida (Calzada, 1983, capitell V, p. 235). Un enquadrament molt similar és el que mostra la imatge reproduïda a Moralejo, 1988, fig. 15 de la p. 110. Els vells negatius, a més d'aportar angles distints de les escultures, transcriuen el seu aspecte abans de la neteja de la capa blanca de guix que recobria tot l'interior del temple, operació que, en conjunt, permet tenir una percepció menys mediatitzada sobre la tasca dels escultors, en tant que la pintura sobreposada tendia a vulgaritzar l'aspecte de les figures, excessivament aninotades. Sorpren, en alguns casos, la comparació de les dues versions d'una mateixa obra, fins al punt que en algun cas és possible el dubte sobre la correcta avaluació artística del resultat i el seu nivell de qualitat. Procurarem fer-ho notar quan calgui.

s'obren al transsepte dret o, dit d'una altra manera, el transsepte meridional, aquell més proper al claustre. Sobre seu recauen lateralment els arcs que obren aquestes dues conques i que, als dos extrems oposats, són recollits per simples motlures. Així, juntament amb els de les arcuacions cegues de l'absis principal, és l'única peça que no recull frontalment l'arribada d'un arc. Altres singularitats estrictament arquitectòniques han estat també observades més amunt. Com tots, doncs, és un capitell adossat, que deixa lliures per a la figuració tres cares, amb una clara primacia de la frontal, considerablement més àmplia. El volum, inicialment organitzat a la manera coríntia, conserva d'aquesta només els caulicles a la part superior, cargolats en espiral als dos vèrtexs prominents. La cara més extensa del bloc, en què se situa també l'escena més important de la història sintètica que es narra sobre la pedra, així com aquests vèrtexs destacats que articulen les seqüències formal i narrativa, són les zones més privilegiades per l'escultor al moment d'exposar el seu tema, els moments secundaris del qual es veuran relegats a les cares curtes, laterals i, curiosament, pitjor conservades. La figuració que es desenvolupa segons les premisses esboçades és el martiri d'un sant. Les arestes assenyalades són ocupades per les figures verticals, dretes just sota les volutes angulars, de dos sicaris encarregats d'executar i vetllar la decapitació del sant. El virtual inici de la seqüència es troba al costat curt a la dreta de l'espectador (fig. 6). Allí seu aquell que ha encarregat l'execució, la dignitat del qual dependrà de quina identificació es prefereixi per al màrtir. Encara que la seva situació és la pròpia de l'espectador del crim, noció que no es descarta, el trobem en l'instant de lliurar l'espasa per a cometre'l, brandada amb la mà dreta mentre amb l'esquerra prem la seva vaina, buida de poc. El destinatari de l'arma és l'imberbe botxí de l'angle immediat, girat envers el tirà i amb la mà esquerra propera al pom de l'espasa, en tant que amb la seva dreta sosté enlaire la testa també sense barba d'aquell que acaba de morir per la fe. Així, la figura actua simultàniament en l'instant previ i en aquell immediatament posterior a la decapitació. La realitat d'aquesta ocupa l'espai principal del tríptic hagiogràfic, amb el cadàver de l'immolat estès en una rotunda diagonal sense flexions sobre la superfície plana de la "cistella" del capitell (fig. 5). No sabríem dir si la protuberància que ocupa la part superior, en l'encontre dels caulicles, ha tingut mai alguna significació, ara del tot indesxifrable; tot i uns primers dubtes en el mateix sentit, sembla clar que darrere el sedent responsable de la mort hi ha encabida una figura secundària de servent, mancada de cap. En qualsevol cas, on sí és segura la compareixença d'un darrer sicari i espectador és sota la segona voluta; el seu cos emmarca contundentment, amb el del seu company, l'escenari del martiri, en el qual participa només passivament, com a guàrdia fornit d'una llança que se superposa diagonalment al seu cos i que ha perdut els fragments més exempts del seu recorregut, just al costat del cap i a la part inferior. A diferència de l'executor, el llancer es mostra barbut i tocat amb un barret més o menys piramidal de difícil lectura, com també ho era la del tocat del "jutge-rei" malvat, una mena de corona alta considerablement malmesa.

El cos del barbut clou una unitat narrativa imbricada, mentre que a les seves espatlles, en un altre espai i un altre temps, o potser millor, fora del temps i de l'espai, transcorre el tercer acte del drama cristià, en què el sant rep el premi etern (fig. 7). Aquest ve figurat per l'arribada d'un àngel nibat, procedent de

l'angle superior esquerre, on s'amaga part del seu cos, encarregat de recollir l'ànima del màrtir, figurada com el seu cos mig postrat i recomposat, en tant que –encara que molt malmès, així com el de l'àngel– el seu cap, nibat, torna a ésser al seu lloc. Els braços s'eleven envers l'àngel. D'aquest, un ala, difícil d'ensamblar a les seves espatlles, s'estén paral·lela al caulicle superior, mentre que l'altra es confon amb la forma que correspon potser a la tija simètrica. Bona part dels problemes de lectura de la zona provenen del fet de tractar-se de la cara més malmesa del capítell, per bé que el sentit d'allò representat sembla indubtable.

En tractar-se d'una escena de decapitació, a l'hora d'intentar deduir a quin sant va dedicar-se el capítell, el titular de l'església, Pere, resta al marge de tota especulació. Sens dubte és Pau el més prestigiós entre els nombrosíssims sants així martiritzats, i el seu nom, habitualment aparellat al del cap de l'Església, és una hipòtesi força plausible<sup>32</sup>, més i quan pensar en una figuració depenent de la devoció a un altre decapitat menys famós sembla poc probable en aquest moment<sup>33</sup>, cosa que, òbviament, no exclou que el model iconogràfic de l'obra es pugui trobar en la decapitació d'algun altre màrtir. Així, trobem prou significatiu l'estret paral·lisme entre l'arranjament de la nostra escena i la manera com ha estat resolt un martiri equivalent en un capítell de la catedral de Saint-Caprais d'Agen (fig. 3). Com aclareixen diverses inscripcions incises, tan al costat dels diferents personatges com tot al llarg del collarí, es tracta allí de la

32. Encara que sense la certesa que ens podria aportar un millor coneixement de la iconografia pròpia de sant Pau als segles del romànic, gosariem aventurar, com a argument en favor de la identificació del martiri com el seu, la importància concedida en la representació als soldats encarregats de l'execució, que s'avindria amb la que els dona el text, molt posterior a les obres, de la Llegenda Daurada. Farem notar també que un d'aquests "cavallers" hi és anomenat Longí tant a la versió catalana del segle XIII (*Vides de sants rosselloneses*, text establert, comentat i glossat per Ch. S. M. Kniazzeq i E. J. Neugaard, amb prefaci de Joan Coromines, vol. III, Barcelona, 1977, especialment la p. 62) com en l'edició estandarditzada vertida modernament al castellà (Santiago de la Voragine, *La leyenda dorada*, vol. 1, Madrid, 1982, p. 362), i, encara que desconexem a quan es remunta aquesta tradició, un soldat anomenat *Longus* apareix ja en un dels apòcrifs de la passió de Pau citats a Louis Leloir, *Écrits apocryphes sur le Apôthes*, Brcpols-Turnhous, 1986 (Corpus Christianorum. Serie Apocryphorum, 3), pp. 82-86. La identitat de nom amb el que clavà la llança al costat de Crist crucificat podria propiciar confusions gens estranyes en l'hagiografia medieval, cosa que afavoriria una visió del Longí paulí com a llancer, en aquest sentit identificable amb el llancer espectador del degollament esculpit a Galligants. La reiteració del llancer –juntament a detalls com el botxí amb la testa i l'espasa dreçada o el protagonisme del cos escapçat– en les escenes del martiri de sant Pau a la portada de Ripoll (vegeu Eduard Junyent, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975, figs. 87-89) i en alguna altra obra incidix favorablement en la hipòtesi paulina per al capítell gironí. D'altra banda, i malgrat que el que hem llegit de la mort de sant Pau no fa un particular esment de l'"*elevatio animae*" del màrtir, sí existeixen diverses versions d'un apòcrif *Apocalipsi de Pau* (vid. L. Leloir, op. cit. pp. 112 ss.) segons el qual l'esperit de l'apòstol, endut pels àngels, vegé els llocs de repòs dels justos i els turments dels pecadors mentre el seu cos romania viu. Sigui com sigui, tornarem a al·ludir a la possibilitat que suposa la presència de sant Pau –tot i la composició i altres aspectes manlevats, com veurem, d'un sant Caprací– quan més endavant ens referim als indicis de què disposem per a plantejar la presumpció d'una mínima coherència –no gosem parlar de programa– en el terreny iconogràfic.

33. Encara que no impossible, no sovinteja en l'escultura monumental romànica la figuració hagiogràfica si no fa referència al sant titular (de repertori poc variat) o a escenes interpretables en un sentit genèric i dogmàtic, com seria el cas. L'ús concedit per la litúrgia a les absidioles i la dedicació dels seus altars podria ser reveladora en aquest sentit, confirmant el nom de Pau o proposant alternatives a valorar. No coneixem investigacions en aquest terreny, que podrien prosperar a partir de documents del tipus de les visites pastorals.

mort del sant titular de la seu, i creiem prou sorprenent i difícilment casual l'elevat nombre de coincidències generals i de detall que es donen entre una i altra escultura. La inversió del lloc de les figures, és a dir, del sentit de la narració –o, potser millor, de l'ordenació dels tres quadres, més o menys imbricats– és segurament la diferència iconogràfica més notable (figs. 1-2). Concorren, en canvi, a més dels caulicles i volutes de la part alta, l'emplaçament dels botxins als angles i sota les volutes, dividint el fris en tres parts. Aquell més destacat apareix en tots dos casos tombant el cap vers qui ordena l'execució –assegut sempre a una cara lateral del bloc– mentre sosté l'espasa dreçada amb una mà i el cap tallat i imberbe del sant a l'altra; el protagonisme del cos escapçat d'aquest, a l'enfront del capitell, i també l'elevació de la seva ànima per part d'un àngel descendent i d'ales desplegadas, escena ubicada a l'altra cara menor, són altres trets convergents<sup>34</sup>. És cert que hi ha diferències en la configuració del capitell agenès respecte del gironí, com poden ser l'absència de personatges barbuts, l'aspecte de nen de l'ànima del difunt, la positura del segon sicari –que aquí apareix més aviat com a fidel en tant que sembla sostenir el cadàver del màrtir–, el menor embalum i rigidesa d'aquest, o bé el gest del botxí, que no alça la testa tallada. Però cap d'aquests trets menors no és prou decisiu com per a negligir un acarament tan simptomàtic.

De fet, la discrepància més significativa s'inscriu en el terreny estilístic. El capitell de Sant Caprací pertany a un art fortament guilduinià, amb una presència tant de primera mà de les formes tingudes per pròpies de l'autor de l'ara d'altar de Sant Serní i del seu cercle que ha permès datacions reculadíssimes, fins i tot anteriors al 1100. Sense que tota l'escultura de l'edifici respongui al mateix registre formal, tampoc no és una peça aïllada en l'interior de la catedral agenesa, sinó que pertany a un grup estretament vinculat a les experiències escultòriques tolosanes. El cimaci que acompanya al capitell del martiri conté un fris que és una versió literal del motiu d'ocells encarats que figura a la mateixa messa d'altar del 1096, mentre que al cimaci d'una altra peça del grup tolosà d'Agen –un capitell vegetal de fulles rinxolades– hi trobem àngels portadors d'un clipeu amb l'agnus que es corresponen amb els de la mateixa messa o amb els portadors d'aquesta figurats en un cimaci de Sant Serní. En base a uns paral·lels tan estrets, és comprensible que la cronologia que correspon a aquestes escultures se situï arran del 1100, i també ho serà que, un cop s'admeti la seva influència en la iconografia del capitell de Girona, recolzem per a aquest una datació relativament apropada als inicis del segle XII.

34. Vegeu el capitell d'Agen a Jean Cabanot, *Les débuts de la sculpture romane dans le sud-ouest de la France*. Paris, 1987, fig. 224, i també a Marcel Durliat, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jaques. De Conques à Compostelle*, Paris, 1990, fig. 471, a més de les pp. 458-464; la cara del capitell amb l'elevació de l'ànima del sant és reproduïda a Raymond Rey, *La sculpture romane languedocienne*. Toulouse-Paris, 1936, fig. 73 (vid. també fig. 72). En general sobre l'edifici vegeu René Crozet, "Saint-Caprais d'Agén", *Congrès Archéologiques de France, Agenais* (1969), Paris, 1969, pp. 82-97; sobre un grup d'escultures de Saint Caprais estilísticament distint del que ens interessa, però també amb apreciacions de caire cronològic, concixem Frances Terpak, "The Role of the Saint-Eutrope Workshop in the Romanesque Campaign of Saint-Caprais in Agen", *Gesta*, XXV (1986), pp. 185-196; el mateix autor s'ocupa de les obres més properes al taller de Sant Serní a Frances Terpak, "Pilgrimage of Migration? A Case Study of Artistic Movement in The Early Romanesque", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1988, pp. 414-427, esp. pp. 420-424 i figs. 11-17.

El coneixement directe o indirecte per part de l'autor de la peça gironina de la versió agenesa del martiri de sant Caprací permet també altres suposicions en el terreny de la seva formació i en el de les seves fonts iconogràfiques. Trobem ben significativa la presència dins el grup de les obres més tolosanes de la catedral aquitana —encara que no idèntica estilísticament parlant respecte a la del martiri— d'un capitell amb una figuració de l'Assumpta (fig. 4), sobretot si l'escultor de Girona tenia alguna cosa a veure amb el Mestre de Cabestany, car caldrà recordar que en la sèrie d'obres tinguda com a producció de l'anònim hi figura més d'una representació d'aquest tema, considerablement rar en el panorama de l'escultura romànica. Les coincidències d'aquest segon capitell d'Agen respecte a la coneguda versió de Rieux-Minervois ens semblen prou notables, tant pel que fa a la Verge dins mandorla com en la col·locació dels àngels que l'envolten<sup>35</sup>, com per a no estendre'ns-hi.

Retornant a les consideracions de caire formal, no serà de més procedir a algunes comparacions amb realitzacions tingudes per cabestanyianes, cara a justificar l'interès despertat per la peça gironina, que, malgrat tot, mai no ha estat judicada més que de manera molt genèrica. Si ens fixem amb el cos inert del protagonista mort, la seva diagonal ens du a la memòria la similar disposició que assumeixen respectivament els embolcallats Nen i Verge que es figuren tant al fris del Voló<sup>36</sup> (fig. 9) com a la columna de Suganna<sup>37</sup>. El primer exemple ens forniria paral·lels també per al barret del llancer gironí, semblant potser a l'espècie de gorro frigi dels reis de l'Epifania rossellonesa, i, en aquesta (fig. 10), el tron de tres potes de la Verge seria del tipus del que gaudeix el sedent que presideix el martiri; podríem continuar al Voló per a aspectes més generals però també significatius, com són el característic plegat d'arrugues denses i paral·leles (mort i botxí a Girona, Nen al Voló) o les mans esteses de dits llargs, visibles en la despulla del màrtir i comparables no tant a les extraordinàriament ossudes de la Maredeu com a altres de més proporcionades i simples, com ara les dels pastors de l'Anunciació (fig. 11). A l'hora de cercar equivalents a l'escena de l'ascensió de l'ànima aniríem —amb la cautela que exigeix l'aproximació a una de les realitzacions més extraordinàries del grup vinculat a Cabestany— al sepulcre de Saint-Hilaire d'Aude (fig. 8). Allí ens fixaríem en la figuració anàloga (malgrat que ara l'ànima ha estat desglossada del cadàver), amb àngels descendents d'ales desconjuntades, però també en el posat del martiritzat que el brau arrossega, relativament equiparable a la figura reclinada que eleva les mans al capitell de Galligants<sup>38</sup>. Finalment, restaria l'avaluació dels rostres, lloc on es

35. Per a l'Assumpta agenesa vid. Cabanot, *Les débuts...*, fig. 225 i Durliat, *La sculpture romane de la Route...*, fig. 473; per a la de Rieux, enclosa a la llista d'obres del mestre de Cabestany ja a Gudiol, 1944, p. 14, vegeu Durliat, 1954, p. 37; Durliat, "Du nouveau sur...", fig. 3; Durliat: "Le maître de...", fig. entre les pp. 120 i 121; encara que no coincidim amb les seves cronologies absolutes, és significatiu que Pressouyre (Pressouyre, "Une nouvelles ouvre..." nota 2 de la p. 51) judiqui les obres de Rieux entre les més antigues del mestre.

36. Vegeu-ne les reproduccions de Durliat, 1954, fig. 9 de la p. 15; per a la resta del fris, pp. 14-18, figs. 8-12.

37. Pressouyre, "Une nouvelle oeuvre...", làmines I-VI, en especial la figura 2 a la V. Sobre la mateixa peça, el pilar toscà de San Giovanni in Sugana, Clara Bargellini, "More Cabestany Master", *The Burlington Magazine*, CXII, 1970, pp. 140-144.

38. Vegeu les fotografies del debatut sarcòfag llenguadocià a Durliat, 1954, vol. IV, figs. 1 i 20-23, i a Lugand, Nougaret, Saint-Jean, *Languedoc roman...*, làms. 142-143.

concentren alguns trets especialment significatius, com ara els ulls. Els del botxi, la figura millor conservada (fig. 20), semblen avenir-se, si més no, amb la versió reservada a les figures petites. També les orelles altes i arrodonides, els secs als costats de boca i nas i el perfil esmolat semblen convergir en aquesta testa<sup>39</sup>, per a la correcta observació de la qual, però, manquen encara fotografies aproximades i d'un cert detall.

Fins aquí creiem que es podria confirmar l'afirmació tradicional segons la qual aquest capitell s'avé amb un repertori de característiques formals (però també, en part, iconogràfiques) que s'engloben sota la qualificació de "Mestre de Cabestany". Tant si les obres que les presenten són la producció d'una sola persona com el resultat de l'activitat d'un taller, creiem inqüestionable que el vincle amb un i/o altre és en aquest cas tan clar com en el del referit fris del Voló. Un aspecte distint és el que suposa la constatació de les afirmacions de Moralejo pel que fa als sarcòfags antics de Sant Feliu. Ell mateix ens ofereix una comparació difícil de negar entre les indumentàries dels nostres protagonistes i els drapejats d'un dels sarcòfags (figs. 12-13)<sup>40</sup>. En ambdós casos és molt evident un plec lleugerament inclinat a l'alçada de la cintura, d'un dels extrems del qual cau en diagonal un altre grup d'arrugues que arriba fins a la part baixa de la túnica o toga, plegaments un i altre que en el relleu antic convergeixen a la mà del que es vesteix com a dobles d'una mateixa toga, mentre que en les figures romàniques prenen una autonomia gràfica, llegible com a faixa que entortolliga tot el cos<sup>41</sup>.

#### UNA VOCACIÓ DELS APÒSTOLS I ALTRES CAPITELLS FIGURATS

Els comentaris sobre la indumentària depenent de les peces antigues poden repetir-se amb la mateixa rotunditat quan ens fixem ara en un altre capitell relativament apropiat al que comentàvem fins ara, en tant que és el del costat de l'epístola dels que sostenen l'arc més exterior del tram curt previ a l'absis pròpiament dit (fig. 15)<sup>42</sup>. Aquí, fins i tot, almenys un dels personatges recull un

39. Comparariem en particular aquest cap juvenil amb el mascaró femení que fa de mènsula del conegut fris de la portada de l'església del Voló, escultura visible a Durliat, 1954, fig. 34 de la p. 45, amb grans galtes i fron estret, boca petita i amb secs als costats d'aquesta i del nas (fig. 19). En la formació d'aquestes característiques -d'altra banda observades i repetides com a estilemes propis del mestre des d'antic- podria haver intervingut un rostre com el que, procedent d'un dels sarcòfags paleocristians estrigilats de Sant Feliu, reproduceix Manuel Sotomayor, *Sarcòfags romano-cristians de España, Estudio iconográfico*, Granada, 1975 (biblioteca Teològica Granadina, núm. 16), fig. 3 de la làmina 16, amb la qual cosa ens avancem en l'exposició sobre la illació entre els dos conjunts escultòrics. Vegeu a la mateixa obra altres reproduccions dels sepulcres gironins a les làms. 1, 3, 16, 17, 18, 19 i 20.

40. Moralejo, 1988, figs. 15-16 de la p. 110.

41. Un rostre mal afaitat del sarcòfag de caceria ja li havia servit com a origen del rostre del relleu de Saint-Hilaire (Moralejo, "La reutilización e influencia...", fig. 7 a i b, de la p. 198). Potser en podríem treure un altre a collació per a comparar-lo al del llancer barbut, de pòmuls marcats i barba puntejada (Antoni Pladevall, *Els monestirs catalans*, 4.<sup>a</sup> edició, Barcelona, 1978, p. 175). Són considerablement nombrosos, encara que ambigus, els elements que en la figuració dels diferents sarcòfags poden detectar-se com a models per a la formació de l'estil de l'escultura romànica que ens ocupa i, fins i tot, per a la disposició d'algunes figures.

42. La situació relativa entre ambdós capitells és clarament visible a la fotografia de l'interior reproduïda a Gudiol, "Arte...", p. 145, on s'implica també el capitell de la sirena i els centaures. Els

extrem de la seva túnica que s'obre en ventall (fig. 14), interpretació més correcta i menys reelaborada del què succeeix al relleu paleocristià que no pas les versions donades al suposat capitell de Pau i en la mateixa figura de Crist que presideix, braços oberts, la figuració. El seu reconeixement és indiscutible en tant que és ben palès un gran nimbe crucífer que cobreix la prominència central de què arrenquen, com en la peça anterior, els cauliques que, en trobar-se en l'angle amb els de les cares laterals, desenvoluparan unes volutes encara més voluminoses. Novament se situaran sota d'elles figures importants plàsticament, en marcar l'aresta i cloure l'espai frontal –aquí més ample, en ser un capitell d'un ordre major– no necessàriament segregat d'allò que succeeix als laterals. Precisament allò visible en un d'ells dona clar sentit a una escena massa poc estudiada. Mentre veiem dues figures a cada banda de Crist –tres de les quals han perdut, com ell, bona part del cap–, allò que s'arreglera darrere de la que ocupa el vèrtex de la dreta –la sola amb el cap més o menys sencer– no és una filera de tres togats més, convencionalment identificats com a apòstols, sinó que creiem poder afirmar que mostra una barca dins la qual els tres deixebles sostenen tres remos mostrats paral·lels i tocant el que degué ser la representació de l'aigua en una zona baixa completament il·legible (fig. 15). De fet, tota la superfície és considerablement danyada, però no tant com per no permetre la identificació de la barca, més perjudicada per l'angle massa frontal de les fotografies publicades<sup>43</sup>. Mentre Puig només esmenta l'existència d'un capitell amb Jesús entre els apòstols, Calzada afirma que els que podrien representar-los són nou, cinc a l'esquerra de Jesucrist –dos, més els tres de la barca que li passa per alt– i quatre a la dreta<sup>44</sup>, dels quals nosaltres només hem estat capaços d'endevinar-ne els dos primers. La cara lateral a la nostra esquerra, on haurien d'anar els dos restants, no és visible en cap fotografia i, en la dificultosa inspecció ocular, ens ha semblat no només erosionada sinó, fins i tot, trencada. Si fos així, a l'hora d'especular sobre què hi hauria hagut preferiríem, òbviament, no augmentar el nombre de figures dretes sinó trobar-hi una segona barca que, a més de completar la simetria que semblen exigir aquests capitells, més apaisats que no el primer –simetria que la immensa majoria compleixen religiosament i que aquí reclama el Crist frontal de l'eix–, arrodoniria la similitud iconogràfica amb un dels capitells del claustre de Moissac, les dues cares llargues del qual són ocupades per sengles barques, la més exterior de les curtes per Jesús amb els braços oberts i la curta interior per figures –sembla– d'apòstols. La pesca miraculosa així representada implica la interpretació de l'escena com el moment de la Vocació dels Apòstols<sup>45</sup>, tema que també podria convenir, malgrat les diferències, a allò que es figurà a Galligants. Tot i el paral·lel amb

respectius emplaçaments s'assenyalen també a la planta –amb els equivocs que aquesta comporta en prescindir de les alçades– que publica Calzada, 1983, p. 195, on correspon a aquesta nova peça la lletra K. Amb aquesta lletra s'assenyala la fotografia de la p. 222.

43. Puig i Cadafalch, *L'escultura romànica...*, vol. II, lám. 101a. negatiu Gudiol que, junt amb l'esmentat a la nota 59, és l'únic que coneixem, reproduït, pel que sabem, només en aquest cas. La barca hi és molt més perceptible que no en la versió més recent.

44. Puig i Cadafalch, *L'escultura romànica...*, vol. II, p. 119; Calzada, 1983, p. 222.

45. Meyer Schapiro, "La escultura romànica de Moissac", dins *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pp. 153-306, figs. 128-130 de la p. 218 i p. 188; Durliat, *La sculpture romane de la Route...*, p. 137.



Moissac en el moment d'organitzar la figuració<sup>46</sup>, que no creiem pas casual donat l'origen tolosà i, en part, guilduinià<sup>47</sup> que presumim per al conjunt de l'escultura –amb el que això suposarà per a la visió sobre el mestre de Cabestany<sup>48</sup>– la derivació no deu ser directa, ja que s'ha aplicat una simplificació d'elements, en particular en el tocant a la barca i els seus ocupants, vinculable a la manera com apareix el tema en l'obra segurament més coneguda del Mestre de Cabestany, el relleu del Museu Marés identificat sovint amb la Vocació de Pere i que, en realitat –tot i el suggestiu que hauria estat poder comparar dues versions del mateix tema–, ha de ser interpretat com una de les aparicions de Crist –ressuscitat (Joan, 21,1-7) o no (Mateu, 14,24-32)– als apòstols<sup>49</sup>. Tot i així, en un cas i altre els navegants són considerablement grans respecte de la nau, acabada en dues puntes, i la col·locació dels remes és a base de diagonals paral·leles, mentre que no apareixen per enlloc les xarxes<sup>50</sup>. Si el relleu del Marés no es refereix a la Vocació, la seva dependència respecte del tema tal i com apareix a la Bíblia de Ripoll queda compromesa<sup>51</sup>, mentre que la duplicitat de les barques present en el manuscrit s'avindria millor al nostre cas, encara que la presumible prioritat cronològica del fragment gironí respecte de l'empordanès faria plausible l'existència d'altres hipotètics models miniats a tenir en compte al costat dels escultòrics<sup>52</sup>.

Encara que no sigui factible recórrer a les comparacions en base a una absoluta identitat temàtica entre les dues escultures, no deixa de ser significatiu un cert grau de coincidències en el tractament dels elements que componen escenes gràficament afins que, en qualsevol cas, es justifiquen a partir de la comuna dedicació a sant Pere dels dos monestirs benedictins. Igualment, el terreny estilístic admet en el capitell de Galligants, a partir no només de les robes sinó

46. Pel que fa a la relació dels centres catalans amb el monestir de Moissac, vegeu Mundó, "Moissac, Cluny et..." , pp. 229-251, juntament amb J. Ainaud de Lasarte; "Moissac et les monastères catalans, de la fin du Xe au début du XIIe siècle", dins *Moissac et l'Occident au XI<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, 1984, pp. 224-227.

47. La vinculació Moissac-Toulouse pel que fa a l'escultura immediatament anterior al 1100 és un tema prou conegut. Un estat de la qüestió recent a Durliat, *La sculpture romane de la Route...*, p. 117ss.

48. Durliat i Pressouyre ja han esmentat la vinculació del mestre de Cabestany amb l'òrbita tolosana, i Yarza (Yarza, "Escultura..." , p. 109) adverteix que és un aspecte que Moralejo vol potenciar.

49. Camps i Soria, "Relleu figurat..." , pp. 311-317, presenta un acurat estat de la qüestió tant sobre la peça com sobre el mestre.

50. Això el distingeix no només de Moissac sinó també de l'altre conegut cas català, el de la barca de l'església pintada a Sorpe. Pel que fa a la iconografia del tema i les diverses alternatives a la precisa lectura de la peça, també es resumeix l'estat de la qüestió al text citat a la nota anterior. Vegeu també Gabriel Llompart, "La nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, vol. 32, 1976, pp. 281-300.

51. Steffi A. B. Ingersol Black, "Un fragmento de mármol en el Museo Marés, de Barcelona, procedente de San Pedro de Roda", *Revista de Gerona*, núm. 33, 1965, pp. 46-49.

52. Ens és coneguda l'existència, ultra de l'important *scriptorium* de la catedral, d'una biblioteca a Sant Pere de Galligants mateix; vid. Lluís Batlle Prats, "Notícies de llibres de Monestirs benedictins del bisbat de Girona", *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. XXXIX, 1968, pp. 283-290. En qualsevol cas, existeixen exemples miniats prou antics que presenten el tema amb inclusió d'una o dues barques (vid. Gérard Cames: *Byzance et la peinture romane de Germanie*, Paris, 1966, p. 28, figs. 109-110).

també d'alguns caps conservats<sup>53</sup>, aproximacions matisables al mestre de Cabestany, molt properes, en qualsevol cas, a les que tolera el capitell ja vist i dedicat potser a Pau.

Sant Pau i la Vocació dels Apòstols, estretament vinculada a Pere i, indirectament, a la seva primacia, semblen dibuixar uns perfils iconogràfics de marcada orientació eclesiològica. Caldria valorar encara les altres peces susceptibles de lectura temàtica. Es tracta de dos dels capitells d'inferiors dimensions però en principi, per la seva ubicació en l'arqueria cega de l'absis, al fons del presbiteri, particularment importants, més i quan són els dos centrals, a banda i banda de la finestra axial<sup>54</sup>.

El que és a la banda esquerra d'aquesta (fig. 16), té un cert parentiu iconogràfic amb el de la Vocació, ja que també hi trobem una figura que presideix frontalment l'escena des de l'eix de simetria, aparentment en actitud de benedicció i, als seus costats, sèries de figures dretes, quatre a la seva esquerra i tres, sembla, a la dreta, els dos primers de cada grup sota els eixos que, tot i la disposició convencional del volum, han prescindit en aquest cas de caulicles i volutes. La vegetació és ara a la part baixa, en forma de prominents fulles, estriades i punxegudes<sup>55</sup>. Si la figura president fos sant Pere, amb el cap cobert amb el que podria ser una mitra o tiara, podria tractar-se de la representació d'alguna de les escenes que, després de l'Ascensió, protagonitza el cap dels apòstols a l'inici de la narració dels seus fets (Act. 1-3), tot al·ludint a la seva missió pastoral, encara que som lluny de la certesa del cas de la Vocació.

El capitell veí sembla disposar també l'escenografia de manera simètrica, però allò de més confús és el que n'ocupa l'eix i bona part de la cara frontal (fig. 17). La figura millor visible en l'única fotografia que en coneixem és la de l'aresta esquerra, algú que sosté en els seus braços drapejats un animal que gira el cap vers qui el transporta, segurament un bè destinat al sacrifici que l'actitud de l'home confirmaria. L'altre angle, menys visible, acull un segon personatge, que acota el cap de llarga cabellera i, en actitud gairebé ajupida, branda el que bé podria ser una garba lligada. D'aquesta manera, Abel i Caïm semblen els protagonistes idonis, reeixint l'un en el propòsit d'honorar Déu, prostrat i humiliat el que veu rebutjada la seva ofrena<sup>56</sup>. Els altars d'un i altre podrien ser el

53. La fotografia que utilitza Calzada (Calzada, 1983, p. 222), permet veure amb una certa claredat el cap de la figura angular dreta, d'orelles rodones i altes, celles remarcades i barra i mentó prominents. Rere seu sembla que el primer barquer, amb un gran nas, té també una testa interessant i força ben conservada.

54. Calzada, 1983, capitells O (pp. 225-228) i P (pp. 226 i 228).

55. No volem deixar d'observar, no sense sorpresa, la notable similitud entre aquestes grasses fulles de passat corinti amb les d'alguns dels capitells del claustre, en particular els números 15, 43 i 45 (Calzada, 1983, pp. 298, 332 i 334).

56. Encara que es fa difícil d'assegurar res, sembla com si aquell que creiem Abel dugués barba. Això fóra poc avinent amb l'aspecte convencional del personatge que, malgrat tot, Calzada veu com a femení (Calzada, 1983, p. 228). En qualsevol cas, caldrà tenir en compte els paral·lelismes amb altres representacions romàniques del tema, visibles, per exemple, a Pearl F. Braude, "Cokkel in oure Clene Corn": Some implications of Cain's Sacrifice", *Gesta*, vol. VII, 1968, pp. 15-28; un parell d'exemples llombards són a Adriano Peroni, "In margine alla scultura del San Michele di Pavia: el problema dei rapporti con Nicolò", dins *Scritti in onore de Roberto Salvini*, Florència, 1984, pp. 53-62, tavs. XVIII-XIX. Assenyalem particularment un capitell dispers amb la mateixa escena (D[avid] M[ickenberg]. "Capital with Sacrifice of Cain and Abel", dins *Songs of Glory. Medieval art from 900 to 1500* (catàleg d'una exposició a l'Oklahoma Museum of Art), Oklahoma, 1985,

tema central, confusa figuració on es distingeix quelcom de circular i les línies ondulants i paral·leles del que deu ser el fum de l'ara de Caïm arrossegant-se arran de terra<sup>57</sup>. Mentre rera aquest som incapaços a simple vista de distingir res de significatiu, la foto deixa clar que a les espatlles del probable Abel hi ha dues noves personalitats; l'una, més alta, estén el braç vers la que sembla fugir, inclinada, donant l'esquena a la primera ensems que girant el rostre vers ella: la reprensió o interrogació de Caïm per part del seu Senyor després de l'assassinat del germà sembla la lectura idònia en funció de la narració principal<sup>58</sup>.

El tema sacrificial i eucarístic que planteja el binomi Abel/Caïm s'avindria sense problemes amb l'àmbit del presbiteri, destinat pel ritus de la missa a la consagració i a la reiteració del sacrifici de Crist prefigurat pel d'Abel<sup>59</sup>. En canvi l'altre capitell, de lectura menys clara en tant que ens aporta menys elements de judici, podria completar la lectura eclesial que no arriba a programa i que s'insinua dispersament en els diferents temes, simultàniament establerts en funció del titular del temple.

L'estil de les dues darreres escultures mostra el que podria ser una versió menys reeixida i més simplificada pel que fa a gestos, volums, rostres i drapejats de l'estil "principal" definit anteriorment; fos com fos, no ens sembla convenient deslligar totalment unes realitzacions de les altres, tot i ser aquestes segones clarament menys personals i subsidiàries. Si, d'entre elles dues, potser la que ens du al Gènesi sembla més elaborada que la que les fulles ofeguen, ambdues comparteixen a l'àbac/cimaci un molt similar fris d'oves entortolli-

pp. 74-75) pel fet que en la seva valoració estilística es treguin a col·locació Moissac, Tolosa i, fins i tot, Agen i la seva regió.

57. Les comparacions amb altres obres no acaben d'aclarir a quina figuració correspon amb exactitud el lloc central de la composició. En alguns exemples un cercle és la mandorla on compareix Déu en majestat; aquest és el cas de Modena (vid. Jacques Le Goff, "L'immaginario in Wiligelmo", dins *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, (atti del Convegno, Modena, 1985), Modena, 1989, figs. 5 i 9), on a més la mandorla reposa sobre un atlant. A l'església gascona d'Audignon reapareix Déu en Majestat interposant-se entre els dos germans, però aquí amb unes dimensions relatives considerables (Jean Cabanot, *Gascogne Romane*, Yonne, 1978, fig. 61). Unes proporcions més atenedibles serien les de la divinitat que, dins clipeu, trobem a la pica baptismal de San Frediano de Lucca, encara que en aquest cas es tracti d'una aparició a Moisés (vid. la reproducció a Jacques Lacoste; "La sculpture a Silos autour de 1200", *Bulletin Monumental*, 1973, pp. 101-128, fig. 21 de la p. 126). Vegeu a la nota següent una hipòtesi distinta per a resoldre aquesta part del relleu.

58. Una variant en la lectura dels diferents moments de la narració, vinculada a la denúncia i reprensió a Caïm derivaria d'una interpretació distinta de l'objecte vagament circular de la cara frontal de capitell. Aquest podria tenir a veure amb l'aparició del bust d'Abel ja mort dins un disc que, a les Bibles de Rodes i de Ripoll, al·ludeix al reny de Déu, per a qui "la veu de la sang del teu germà crida de sota la terra fins a mi" (Gènesi, 4, 10). Vegeu Wilhelm Neuss, *Die Katalanische Bibelillustration un die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*. Bonn-Leipzig, 1922; també R[osa] A[lcay] P[edrós], "Bíblia de Rodes" i "Bíblia de Ripoll" dins *Ripollès (Catalunya Romànica, vol. X)*. Barcelona 1987, pp. 292-305, p. 296, i pp. 305 ss., p. 309. Un altre cas català en que, ultra la representació del sacrifici i la mort d'Abel al presbiteri, compareix aquest després de mort expulsat de dins la terra és el de Pedret, estudiat per Joaquín Yarza a "Sant Quirze de Pedret" dins *El Berguedà (Catalunya Romànica, vol. XII)*, Barcelona, 1985, pp. 218-234, encara que aquest darrer extrem és una apreciació encara no integrada en cap publicació i que coneixem per les exposicions fetes per l'autor en conferència.

59. Joaquín Yarza, *Idem*. La col·locació dependent de la finestra axial de l'absis fa pensar en el cas de l'absis pintat de Santa Maria de Mur ara al Museu de Boston (vegeu la reproducció de Dalmases, José i Pitarch, *Els inicis...*, p. 180), amb Caïm i Abel al seu interior.

gades per tiges que van a parar a les boques de sengles caps abocats en cada un dels angles prominents.

Aquesta organització ornamental deriva evidentment de la considerablement superior des d'un punt de vista estilístic que corona el capitell de la sirena i els centaures (fig. 18). Més endavant alludirem a ells, però ara remarcariem l'elevat nivell qualitatiu d'aquesta versió de l'adorn, al qual s'ha incorporat una tercera testa de bèstia a la part central<sup>60</sup>. Ja el primer capitell era dotat de caps a les seves arestes, encara que sense les oves i amb un resultat formal molt inferior, indigne de la figuració que capça i prova de l'intervenció simultània d'escultors de capacitat molt diferent<sup>61</sup>. Valdrà la pena recordar que el tema no és aliè a l'activitat coneguda del mestre de Cabestany, fent memòria d'una poc divulgada imposta de Sant Pere de Roda<sup>62</sup>.

Deixant de banda el fris d'oves —encara que no serà de més observar el clasicisme del tema<sup>63</sup>— ens fixarem en el capitell que centra frontalment una hieràtica sirena aquàtica, dreta sobre la seva cua de peix, amb els braços oberts i amb un peix a cada una de les seves mans (fig. 18). Contra ella semblen desaparar els seus arcs els centaures/sagitaris que té a banda i banda. Els costats curts dels capitells són poblats per dos centaures més, un d'ells molt malmès. La coincidència dels dos éssers fabulosos en peces esculpides romàniques és altament freqüent. Encara que s'ha pretès alguna interpretació simbòlica del tema —és el cas de Mâle— explicacions més simples deuen ser més freqüentment les correctes, tant si la font és textual (a partir de la correlació de sirena i centaure dins els bestiaris més divulgats a l'Edat Mitjana, com ara el Fisiòleg) com si la peça s'insereix en una tradició estrictament formal, en què la figuració exòtica es repeteix per procediment de còpies reiterades en què ja es valora només el caràcter d'ornament o estereotipus d'una composició. D'aquesta manera, també la zona d'irradiació tolosana podria furnir-nos exemples de semblant icono-

60. El capitell amb el seu àbac d'oves i testes és a Calzada, 1983, p. 234, capitell T. El corresponent negatiu Gudiol ja havia comparegut a Puig i Cadafalch, *L'escultura romànica...*, vol. II, lám. 99c. És aquest un dels casos on més clara ens sembla la distinta avaluació qualitativa si ens atenem a una reproducció o altra.

61. A menys que s'adopti el punt de vista sempre problemàtic segons el qual les peces haurien estat muntades força més tard de la realització de, si més no, algunes d'elles, aquelles millors fetes per autors passavolants i integrades a posteriori en l'arquitectura. És sempre complicat establir la correcta relació cronològica entre l'escultura romànica i l'arquitectura en què s'integra, en base a la relativa independència dels obradors encarregats de la construcció de l'edifici respecte dels estrictament escultòrics, separació no sempre segura.

62. Reproduïda a Durliat, 1954, p. 23, fig. 17, i a J. Subias Galter, *El monestir de Sant Pere de Roda*, Barcelona, 1948, il. pag. 119, és segurament la mateixa que va ser a l'exposició barcelonina del 1960 (*El arte Románico*, Catálogo, Barcelona, 1961, p. 206, núm. 311), on constava com guardada a Peralada, però que el 1988 vàrem poder veure a Roda mateix. Les palmetes del fris són d'un tipus que no trobem a Galligants però de clar origen tolosà, origen que segurament també coué a aquesta fórmula per a resoldre angles, que trobarem, per exemple, a la porta occidental de la basílica de Sant Serní de Tolosa (Durliat, *Haut-Languedoc...*, fig. 44) i en obres diverses artísticament relacionades amb el centre llenguadocià.

63. El fris d'oves, encara que no exactament amb una formulació idèntica, no és estrany a les realitzacions del mestre de Cabestany. Assenyalem l'àbac del capitell de Roda ara a Worcester (Walter CAHN, "Romanesque sculpture in American Collections: II. Providence and Worcester", *Gesta*, vol. VII, 1968, pp. 60-61) i els vestigis in situ de la portalada de l'església del mateix monestir (Durliat, *La sculpture romane en Roussillon*, vol. III, Perpinyà, 1950, p. 59).

grafia, el model primer dels quals no sabríem precisar<sup>64</sup>. L'estil, però, respon a una formulació força original en la que destacaria, a més de la plasmació dels pits remarcats de la sirena, però també dels centaures, la correcció anatòmica de la part animal d'aquests i, sobretot, el rostre del de la dreta, de cap erguit i coll musculat de barra i barbata poderoses (fig. 21), que potser admetria la comparació amb algun personatge del ja esmentat fris del Voló, com ara el que, en l'enigmàtica escena que el clou pel costat esquerra, ens mostra els palmells des del darrere de la Verge agegada (fig. 22), escultura que, això sí, aporta un amorosiment general que, en bona mesura, caldrà atribuir a la intempèrie<sup>65</sup>. En tot cas, la discussió sobre la verosimilitud d'una mateixa mà que la del capitell suposadament dedicat a sant Pau es fa difícil sense disposar d'un detallat repertori gràfic, però sembla innegable el parentiu formal i la comunitat d'intenció plàstica, que en fan una obra molt destacada, segurament la millor després de l'esmentada, amb l'avantatge d'ésser secundada per un àbac estilísticament al seu nivell.

Retrobem així el problema estilístic, a frec de les passions característiques de tantes batalles atribucionistes. Procurant no caure en elles, però incapaç de negar adaptabilitat i capacitat de transformació a un artista amb el talent que cal admetre a aquell que esculpí les més reputades obres dipositades sota el nom del mestre, creiem que, amb les dades de què es disposa, es fa difícil trobar per als millors dels capitells revisats un context més adequat que el que aporten algunes de les seves produccions. Recorrent a obres on es treballi amb un mateix repertori de figures menudes i de visualització problemàtica, com ara el ja repetit fris del Voló, es pot resseguir un catàleg de coincidències gens menyspreable. Així, en aquest grup de realitzacions "menors", que enclouria també Saint-Papoul i, potser, Rieux-Minervois, es podrien encloure les peces gironines, no alienes, però, a l'atmosfera plàstica que caracteritza al mateix timpà de Cabestany. La singularitat relativa d'aquestes s'evaluarà, atenint-se a les diverses maneres d'encarar-se amb el mestre, bé com a testimoni d'un període inicial en el seu art, bé com a indicatiu d'una producció més simple feta dins el seu taller per a cobrir encàrrecs secundaris, o bé com a prova de l'influx estilístic sobre un àmbit propici per part d'una personalitat d'actuació restringida i aliena a aquestes obres. La primera opció faria possible recollir a Girona les suggestions procedents de Sant Feliu alhora que deixar-hi la marca d'uns tolosanismes relativament recents i encara poc païts.

### UN PERMÒDOL DEL MUSEU DE LA CATEDRAL

A Girona mateix es conserva una altra obra que es podria usar per a insistir en el pas de l'anònim per la ciutat. Al Museu de la Catedral s'hi exposen, a la sala damunt del claustre, una sèrie de fragments d'escultura monumental sense indicació de procedència, però que cal suposar, junt amb d'altres no exposats,

64. J. Bousquet, "Copie et expansion de motifs dans la sculpture romane: la sirène aux centaures (à Saint-Gaudens et ailleurs)", *Revue de Comminges*, vol. XCIII, 1980, pàgs. 563-579. Moralejo, 1988, p. 94.

65. Durliat, 1954, fig. 12 de la p. 18.

com a vestigis de la desapareguda catedral romànica<sup>66</sup>. Entre ells destaca un permòdol que enclou la figuració d'una testa masculina (fig. 24) que no desdiu dels trets descrits com a característics del mestre de Cabestany: ulls de glòbul destacat i comissures excavades, arcs cilials incisos i front diminut, orelles altes i rodones. La zona del nas és trencada, i la boca, envoltada de bigoti i, potser, de barba, sembla aferrar amb les dents quelcom d'indexifrabable. Tots aquests elements, sumats a un cabell a base de blens ondulants amb clenxa al mig, remetent inqüestionablement a un dels permòdols en què recolza el fris del Voló (fig. 23), aquell en què es figura una cap masculí de llargs bigotis i que mostra, com a diferències més visibles respecte al seu paral·lel gironí, l'aparició del punt negre del trepà al mig de la pupufla i l'absència de tot objecte dins d'una boca petita i tancada<sup>67</sup>.

Encara que no deixa de ser significatiu que sigui precisament al Voló on ens hagi retornat aquesta escultura de Girona, ens hem d'interrogar sobre les possibilitats reals de què fos feta per a aquesta ciutat. La circulació de fragments escultòrics no és res d'insòlit, i el monestir de Rodes era sovint el lloc de procedència d'alguns dels arribats a Girona<sup>68</sup>. Entraria dins el possible que, procedent del cenobi empordanès o d'un altre lloc, i a través de camins que ignorem, aquesta peça hagués anat a raure a la catedral de Girona. Això justificaria que cap dels altres fragments catedralicis li pugui ser aproximat amb justesa. En qualsevol cas, no estarà de més deixar constància de la presència d'aquesta escultura *cabestanyiana* a Girona, tant si és per a completar futures visions del panorama escultòric del segle XII a la ciutat, com si és per a permetre la seva identificació, en base a més dades de les que coneixem, amb algun fragment erràtic conegut.

66. Imma Lorés n'estudia alguns en un article enclòs en aquesta mateixa revista, i a ella devem i agraïm el coneixement de part de les restes catedralícies no exhibides a les sales del Museu. Com d'altres, aquest fragment no figura entre els presentats a Jaime Marqués, "Importantes hallazgos arqueológicos en la Catedral de Gerona", *Revista de gerona*, VII, núm. 14, 1961, pp. 39-44.

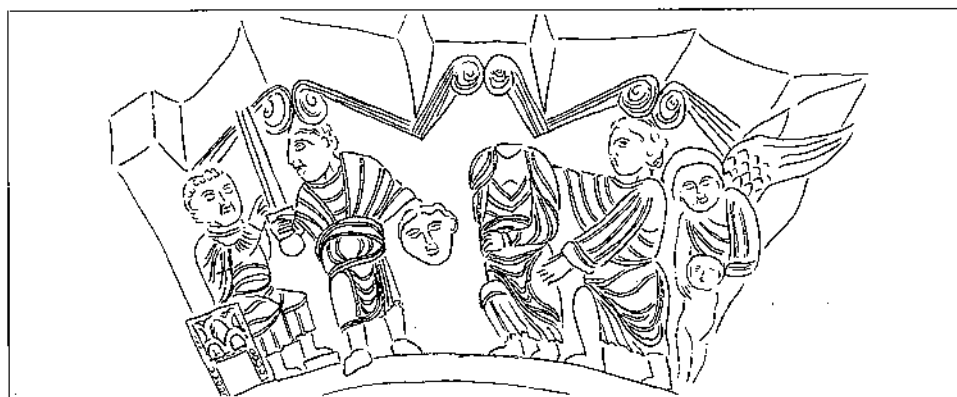
67. Vegeu-ne les reproduccions de Durliat, 1954, fig. 35 de la p. 45, i de David L. Simon, "Still more by de Cabestany Master", *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, 1979, pp. 108-111, figs. 60-61.

68. De tota manera, les peces de Rodes ara a Girona, malgrat els problemes en la identificació de les procedències, semblen ser totes al Museu d'Art, encara que no és clar que la totalitat dels vestigis ressenyats per Subias Galter siguin en llocs identificats. La seva al·lusió a dues testes "mensuliformes (una a la col. Mateu i l'altra en el lot del monestir)" i a "fragments relacionats amb el Voló" (Subias Galter, *El monestir...*, p. 168, notes a la p. 95) ens va fer pensar en la possibilitat de trobar-hi possibles pistes per a la mènsula de la catedral. Sembla, però, que això es pot descartar, ja que les dues primeres han de ser identificades amb el famós cap encara a la mateixa col·lecció i amb un rostre fragmentari que Subias reproduceix a la p. 127, encara que no hi hagi cap motiu per a pensar en elles com en vestigis de mènsules; respecte als "fragments relacionats amb el Voló", cal entendre que al·ludeix al "infant de bolquers parell del que forma part del dintell de Voló" esmentat poc abans (Idem. p. 167), a identificar amb la peça perduda que reproduí Jaume Barrachina, "Dos relleus fragmentaris de la portalada de Sant Pere de Rodes, del Mestre de Cabestany", *Quaderns d'estudis medievals*, núm. 1 (1980), p. 61. La "tête de bouquetin semblable a celles du Boulou" trobada a les ruïnes de Roda que, remetent als llocs citats de Subias, esmenta Durliat en aquests termes (Durliat, 1954, p. 24), i que també ens va fer pensar en una pista respecte al tros gironí, sembla ser un error de lectura de l'estudiós francès. Agraïxo a Jordi Camps el seu ajut a l'hora de circular a tentines per la *selva oscura* de la gran trencadissa empordanesa, pendent encara d'una completa i necessària sistematització.

No pretenem ni de bon tros haver resolt el problema de l'autoria personal d'unes determinades escultures, més i quan la *persona* en qüestió és algú amb els problemes d'identitat del Mestre de Cabestany. Però almenys hem procurat posar de relleu la significació que el capitell de Girona –acompanyat a parer nostre de, si més no, un parell més de peces galliganenques– mereix en la discussió del controvertit tema, més ellà de la breu al·lusió amb què hom s'ha limitat a glossar-lo d'habitud. Si la nostra revisió ajuda a arribar a conclusions més clares, en un sentit o altre, no haurà estat debades l'esforç.



1. Desenrotllament del capitell amb escena de martiri. Sant Pere de Galligants. Girona.



2. Desenrotllament del capitell del martiri de sant Caprasi. Catedral de Saint-Caprais. Agen.



3. Capitell amb el martiri de sant Caprasi. Catedral de Saint-Caprais. Agen.



4. Capitell de l'Assumpta. Catedral de Saint-Caprais. Agen.





5. Capitell amb escena de martiri. Visió frontal. Sant Pere de Galligants. Girona.



6. Capitell amb escena de martiri. Visió lateral: el jutge lliura l'espasa al botxi. Sant Pere de Galligants. Girona.



7. Capitell amb escena de martiri. Visió lateral: el jutge lliura l'espasa al botxi. Sant Pere de Galligants. Girona.



8. Elevació de l'ànima de sant Sadurni. Sepulcre de Saint-Hilaire d'Aude.



9. Naixement. Fris de la portada de l'església del Voló.



10. Epifania. Fris de la portada de l'església del Voló.



11. Pastors de l'Anunciació. Fris de la portada de l'església del Voló.



12. Figura de botxi, del capitell del martiri. Sant Pere de Galligants. Girona.



13. Figura del sarcòfag amb Christus Victor. Sant Feliu. Girona.



14. Figura de Crist, del capitell de la Vocació. Sant Pere de Galligants. Girona.



15. Capitell de la Vocació dels Apòstols. Sant Pere de Galligans. Girona.



16. Capitell. Sant Pere de Galligans. Girona.



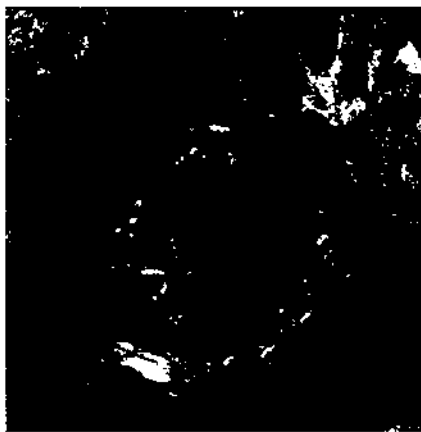
17. Capitell de Catim i Abel. Sant Pere de Galligans. Girona.



18. Capitell amb sirena i centaures. Sant Pere de Galligans. Girona.



19. Cap femení. Mènsula del fris de l'església del Voló.



20. Cap de la figura de botxi del capitell del martiri. Sant Pere de Galligants. Girona.



21. Centaure. Sant Pere de Galligants. Girona.



22. Personatge de l'escena del descans en la Fugida a Egipte (?). Fris de l'església del Voló.



23. Cap masculí. Mènsula del fris de l'església del Voló.



24. Cap masculí. Mènsula d'origen desconegut. Museu de la Catedral. Girona.