

EL MESTRE DEL TIMPÀ DE CABESTANY I LA VIA FRANCIGENA

Laura Bartolomé Roviras
Universitat Autònoma de Barcelona
laura.bartolome.roviras@gmail.com

La finalitat d'aquesta intervenció dins el seminari dedicat a "Les vies de pelegrinatge i l'art medieval" és aportar certs elements de reflexió que permetin ponderar la importància de les vies de pelegrinatge en el desplaçament dels artistes del segle XII. Malgrat la manca de documentació específica que certifiqui els viatges dels artistes i dels tallers durant aquest període, aquest fenomen degué ser amb tota probabilitat molt més freqüent del que en algunes ocasions s'ha defensat. Dins aquest marc general, es vol tractar la casuística d'un taller d'escultura particular, que proporciona uns elements d'estudi prou interessants per a valorar el fenomen de la denominada itinerància dels artistes medievals. Per això, aquest estudi es fixa en el taller conegut com a Mestre del timpà de Cabestany, i en la seva dinàmica en uns territoris on durant la segona meitat del segle XII conflueixen algunes de les vies de peregrinació més importants que agermanen els territoris toscans, provençals i llenguadocians amb la península Ibèrica. Es tracta, en definitiva, d'argumentar la importància d'aquests camins pel trànsit no només de les persones i dels pelegrins sinó també dels artistes.

Si bé es coneixen altres casos d'artistes o tallers que es desplacen a certa distància dels seus respectius punts d'origen amb la clara finalitat de continuar la seva tasca professional, el cas del Mestre del timpà de Cabestany reflecteix una problemàtica que es podria qualificar fins i tot d'excepcional: es tracta d'un conjunt d'obres anònimes i disperses en un marc geogràfic molt ampli, comprès entre la Toscana, el Llenguadoc, el Rosselló, l'antic comtat d'Empúries i el Regne de Navarra. Certament, la localització d'unes obres presumptament elaborades per una mateixa autoritat en un espai geogràfic d'aquesta amplitud constitueix un testimoni singular en la dinàmica general dels artistes i tallers del segle XII.

Més enllà de les interpretacions més o menys ajustades a l'estudi del context, restablir el com i el per què del "viatge" d'aquest taller d'escultura no resulta encara una tasca fàcil. Tanmateix, la determinació dels camins o "ponts" de comunicació existents entre els territoris que s'acaben d'assenyalar proporciona una informació valuosa que permet argumentar que la fluïdesa dels desplaçaments degué ser sinó habitual sí natural. Per tot això, en primer lloc s'analitzarà el recorregut de la Via Francigena en els territoris de la Toscana durant la segona meitat del segle XII i, a continuació, l'enllaç d'aquesta primera amb la Via Tolosana que s'estableix com el punt de connexió amb la península Ibèrica. És evident que el resultat d'aquest estudi no revestirà la

competència necessària per a determinar les causes exactes del desplaçament del taller del Mestre del timpà de Cabestany, si bé permetrà completar la comprensió d'una realitat que a voltes no ha estat suficientment valorada: que el trànsit entre aquests territoris va ser possible per la preexistència d'unes vies de comunicació de llarg recorregut i densament transitades.

I. El taller del Mestre del timpà de Cabestany

Abans d'exposar la problemàtica que s'acaba d'anunciar és convenient ampliar la presentació del taller del Mestre del timpà de Cabestany, també conegut tradicionalment com a Mestre de Cabestany. En realitat, es tracta d'una denominació utilitzada per a fer referència a un presumpte escultor que en el transcurs de la seva trajectòria professional, durant la segona meitat del segle XII, hauria acabat organitzant l'estructura d'un taller. Es tracta, de fet, del cas d'un mestre no autògraf, atès que cap de les obres està signada, i igualment anònim, perquè tampoc se'n té cap tipus de coneixement a través de la documentació. Al contrari, l'existència d'aquest taller d'escultura es relaciona directament amb la comesa intel·lectual de certs historiadors de l'art del segle XX, i per tant s'ha de qualificar com a un taller de caràcter historiogràfic.

En realitat, el Mestre de Cabestany respon a una creació intel·lectual de principis de la dècada de 1940 davant la necessitat d'anomenar l'autor d'un conjunt d'obres anònimes i disperses agermanades per un mateix "aire de familiaritat". El responsable d'aquesta nomenclatura fou Josep Gudiol i Ricart quan al 1944 va publicar l'estudi d'una nova "personalitat artística" susceptible de ser la responsable d'un conjunt d'obres que fins aquell moment no havien estat identificades en relació a cap autor o taller concret. La justificació d'aquest "descobriment" es va donar a conèixer al número catorze de la revista *Príncipe de Viana*,¹ moment en que també es va establir el primer corpus d'obra d'aquest mestre. En aquesta ocasió Gudiol va exposar raonadament les afinitats detectades entre un timpà conservat a la parròquia de Santa Maria de Cabestany, al Rosselló, i un altre timpà procedent de Santa María de Errondo, a Navarra, que havia tingut oportunitat de conèixer en un antiquari de Nova York.² A partir dels vincles establerts entre aquestes dues obres, que es concretaren en un seguit d'afiliacions bàsicament de caràcter estilístic, s'identificaren una sèrie d'escultures igualment disperses i anònimes susceptibles de correspondre a aquesta mateixa família: el fris historiat de la portada de Santa Maria d'El Voló (Rosselló), un fragment de figura

¹ J. GUDIOL I RICART, "Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), p. 9-16.

² Tot i que Josep Gudiol no dona més dades del lloc de Nova York on descobreix aquest timpà (que es conservava juntament amb una llinda aparentment de la mateixa procedència) és molt probable que sigui a través de James Montllor Inc., que en té la propietat fins l'any 1942, quan les ven al col·leccionista americà Joseph Brummer. VID: V. KUPFER, "The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at The Cloisters", *Metropolitan Museum Journal*, 12 (1978), p. 22, nota.

masculina procedent de Sant Pere de Rodes (comtat d'Empúries), alguns capitells de Sant Pere de Galligants (Girona), un sarcòfag historiat de Sant Hilari d'Aude (Carcassona) i un capitell de l'interior de l'església de Santa Maria de Rius Menerbés (Menerbés). Aquest conjunt quedava inscrit dins un marc territorial bastant concret, comprès entre el Llenguadoc, el Rosselló i els comtats catalans septentrionals, i amb una primera extensió vers el Regne de Navarra.

A aquesta primera contribució s'hi ha anat sumant una ampla sèrie d'estudis i publicacions que encara fins a dates relativament recents han augmentat i modificat aquest corpus d'escultures mitjançant l'atribució de noves obres. Sense l'ànim d'incidir en un estat de la qüestió detallat, convé assenyalar que el nombre inicial de les obres atribuïdes l'any 1944 ha augmentat progressivament fins arribar gairebé a la vintena, modificant de manera significatives els *limes* territorials primigenis.

El punt inicial d'aquesta progressió s'ha de situar l'any 1952 quan Marcel Durliat va atribuir al Mestre de Cabestany un capitell amb la representació de la *Maiestas Mariae* de Sant Esteve d'en Bas i l'escultura arquitectònica de l'exterior de la capçalera de Sant Papol (Lauragais).³ Només dos anys més tard aquest mateix historiador va integrar dins el mateix corpus alguns fragments dispersos procedents d'una antiga portada de Santa Maria del Lagrassa (Carcassona).⁴

A principis de la dècada de 1960 la circumscripció territorial d'aquestes obres es va ampliar fins a la Toscana, un dels dominis imprescindibles per a la comprensió del Mestre de Cabestany. L'any 1961 Eduard Junyent va situar dins aquest corpus un capitell de l'interior de l'església del monestir de Sant'Antimo, situat en els territoris del comtat de Siena, i també alguns fragments dispersos procedents de la seva portada principal.⁵ Pocs anys després, al 1969, Léon Pressouyre va identificar les mateixes afinitats en una columna historiada conservada a San Giovanni in Sugana, una petita parròquia a prop de Florència.⁶ Encara unes dècades més tard es varen afegir al corpus d'obres toscanes alguns dels capitells del claustre romànic de la catedral de Prato, validats pels nous estudis de Marco Burrini.⁷

³ M. DURLIAT, "L'oeuvre du maître de Cabestany", *Congrès régional des Fédérations historiques du Languedoc*, (Actes del congrés, 24-26 maig 1952), Carcassona, 1952, p. 185-193.

⁴ M. DURLIAT, "Le Maître de Cabestany" a *La sculpture romane en Roussillon*, IV, Perpinyà, 1954, p. 6-49. En els anys successius s'han afegit nous fragments procedents de l'antiga portada de Santa Maria de la Grassa al mateix corpus del Mestre de Cabestany. VID: nota 14.

⁵ E. JUNYENT, "L'oeuvre du Maître de Cabestany", *Actes du quatre-vingt-sixième congrès national des Sociétés savantes*, (Montpeller, 1961), París, 1962, p. 169-178.

⁶ L. PRESSOUYRE, "Une nouvelle oeuvre du "Maître de Cabestany" en Toscane: le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana", *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, (1969), 1971, p. 30-55.

⁷ M. BURRINI, *L'attività toscana del Maestro di Cabestany*, Florència, 1994 (tesi di laurea a la Università degli Studi di Firenze).

D'altra banda, l'any 1976 Jacques Gardelles va emplaçar dins aquest conjunt uns relleus historiatats conservats al castell de La Réole, situat a la regió de Bordeus.⁸ I l'any 1979 David L. Simon va identificar un altre conjunt dins la regió de Navarra, concretament en l'escultura arquitectònica de la capçalera de la parròquia de La Asunción de Villaveta.⁹

Durant la dècada de 1990 es va produir un repunt important de les obres localitzades entre els territoris del Llenguadoc i del Rosselló. En primer lloc, Jordi Camps i Immaculada Lorès varen agregar al corpus dos capitells conservats al Musée Archéologique de Narbona.¹⁰ A continuació André Bonnery va assenyalar certs capitells de l'interior de l'església de Saint-Étienne a Azille,¹¹ mentre que Pierre Ponsich va estudiar i classificar l'escultura de la portada del monestir del Camp a Passà.¹² D'altra banda, Pere Beseran va atribuir al Mestre de Cabestany uns permòdols esculpits procedents de l'antiga catedral romànica de Girona.¹³

A part d'aquest seguit de noves atribucions, també s'ha d'apuntar que en alguns casos concrets, com el de l'abadia de Santa Maria de Lagrassa i especialment el del monestir de Sant Pere de Rodes, el número de fragments que s'han catalogat dins el corpus del Mestre de Cabestany han augmentat progressivament durant la segona meitat del segle XX.¹⁴

Fruït d'aquesta *summa* d'estudis i contribucions el corpus del Mestre de Cabestany es va convertir en un conjunt molt extens d'escultura, on si bé algunes obres demostraven una clara i innegable connexió entre elles, algunes altres només revestien alguns punts de connexió puntual

⁸ J. GARDELLES, "L'œuvre du Maître de Cabestany et les reliefs du château de la Réole", *Bulletin Monumental*, CXXXIV (1976), p. 233-239.

⁹ D. L. SIMON, "Still more by the Cabestany Master", *The Burlington Magazine*, CXXI (1979), p. 106-111.

¹⁰ J. CAMPS I SÒRIA, I. LORÉS I OTZET, "Dos capitells del Museu arqueològic de Narbona del cercle del Mestre de Cabestany", *Lambard*, IV (1985-1988), 1990, p. 125-137.

¹¹ A. BONNERY, "L'atelier du Maître anonyme du tympan de Cabestany à Vaissière, Azille", *Histoire et généalogie en Minervois*, 12 (juliol 1993), p. 24-25.

¹² P. PONSICH, "Santa Maria del Camp" a *Rosselló*, Barcelona, 1993, p. 278-279 (Catalunya Romànica XIV)

¹³ P. BESERAN I RAMÓN, "Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el mestre de Cabestany", *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 10 (1990), p. 17-45.

¹⁴ Per a Santa Maria de Lagrassa: M. DURLIAT, "Du nouveau sur le Maître de Cabestany", *Bulletin Monumental*, CXXIX (1971), p. 193-198; M. DURLIAT; D. DROCOURT, "L'abbaye de Lagrasse", *Congrès Archéologique de France, 131e session, 1973: Pays de l'Aude*, París, 1973, p. 104-122; M. DURLIAT, "Découverte d'un chapiteau de style du Maître de Cabestany dans l'abbaye de Lagrasse", *Bulletin Monumental*, CXLVIII (1990), p. 87-88; A. BONNERY, "Deux chapiteaux du musée de Narbonne" a *L'abbaye de Lagrasse. Mille ans de sculpture*, Sète, 2008, p. 111-112. En el cas de Sant Pere de Rodes es tracta d'una llista molt més àmplia de contribucions. L'antiga portada de la Galilea de l'església va ser destruïda durant el primer terç del segle XIX, i la major part dels fragments es varen dispersar per diverses vies fins a acabar en diferents col·leccions públiques i privades. Per a una visió de síntesi: J. BARRACHINA NAVARRO, "L'espòli de Sant Pere de Rodes. De la col·lecció al museu" a *La fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes del monestir al museu*, Barcelona, 2006, p. 113-142 (catàleg d'exposició).

amb alguna de les obres, però no amb tot el conjunt. Moltes veus començaren a reclamar llavors la necessitat d'un estudi o revisió d'aquest corpus d'escultura.¹⁵

Precisament aquesta és un dels fonaments bàsics que vertebrèn la tesi doctoral que recentment s'ha consagrat a aquesta entitat escultòrica, i de la que se'n deriva la nova nomenclatura de Mestre del timpà de Cabestany.¹⁶ Aquesta denominació contribueix a singularitzar el mestre i el taller que varen realitzar precisament el timpà de Santa Maria de Cabestany (FIG. 1), mitjançant una anàlisi exhaustiva de la que s'obtenen una sèrie de paràmetres que s'utilitzen posteriorment com a denominadors comuns per a valorar la conveniència o no de la resta de les obres que havien estat considerades fins aquest moment.



FIG. 1. Timpà de l'església de Santa Maria de Cabestany (Fotografia: L. BARTOLOMÉ ROVIRAS).

D'aquesta manera, el corpus que es presenta sota la denominació de taller del Mestre del timpà de Cabestany està format per les següents obres: el capitell de *Daniel a la fossa dels lleons* de Sant'Antimo, la columna amb la *Infància de Jesús* procedent de San Giovanni in Sugana, una part de l'escultura arquitectònica de la capçalera de Sant Papol, el sarcòfag amb el *Martiri de Sant Serni* de Sant Hilari d'Aude, alguns fragments dispersos procedents d'una antiga portada de Santa Maria de Lagrassa, el capitell de l'*Assumpció de Maria* de Santa Maria de Rius-Menerbés, el timpà amb la *Benedicció i Mort, Resurrecció i Assumpció de Maria* de Santa Maria de Cabestany, el fris de la

¹⁵ Cf. X. BARRAL I ALTET, "Contre l'itineraire des artistes du premier art roman méridional" a *Le vie del Medioevo*, Milà, 2000, p. 138-140 (I convegni di Parma 2); A. MILONE, "El Mestre de Cabestany: notes per a un replantejament" a *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, p. 181-191 (catàleg d'exposició).

¹⁶ L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la traditio classica d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200)*. Tesi doctoral defensada l'11 de juny de 2010 a la Universitat de Barcelona (Dir.: A. JOSÉ I PITARCH).

Infància de Jesús de Santa Maria d'El Voló, un conjunt de fragments procedents de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes dedicada a la *Vida, Passió i Resurrecció de Jesús* i el timpà amb les *Tres temptacions de Jesús al desert*, juntament amb una llinda amb *Àngels sostenint un Crismó*, de Santa Marí de Errondo.¹⁷

Encara en aquest conjunt d'obres es continua observant una delimitació territorial molt dilatada essent la Toscana i el Regne de Navarra, els punts més allunyats del nucli central localitzat entre el Lluenguadoc i el Rosselló (FIG. 2). Per tant, es manté el paradigma d'un conjunt d'obres realitzades *a priori* per un mateix taller d'escultura, entre les quals s'estableix una distància geogràfica molt notòria: entre l'abadia de Sant'Antimo a Siena i la parròquia de Santa Marí de Errondo a Navarra es compten a través de les vies de comunicació actuals més de mil cinc-cents quilòmetres de distància, recorregut aparentment insòlit per a un artista/es del segle XII. Per això resulta francament interessant restablir els camins o vies de comunicació que durant aquest període pogueren permetre i facilitar el desplaçament del mestre, juntament amb el seu taller.



FIG. 2. Localització geogràfica de les obres del taller del Mestre del timpà de Cabestany.

¹⁷ L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context...*, p. 106-392.

II. La Via Francigena a la Toscana

Fonamentalment, resulta interessant valorar el recorregut de la Via Francigena en els territoris de la Toscana,¹⁸ per tal i com aquest eix viari va poder facilitar el trànsit entre els diferents establiments relacionats amb el Mestre del timpà de Cabestany que es situen en aquesta regió.

La Via Francigena és el nom amb el que es coneix el camí o itinerari que enllaça els territoris centreeuropeus amb la península Itàlica i més concretament amb la ciutat de Roma, i que va ser transitada pels pelegrins que s'encaminaren a la veneració i culte de la tomba de Sant Pere. Es tracta, per tant, de l'artèria de comunicació més important que va facilitar la peregrinació a un dels tres santuaris imprescindibles durant el període medieval. Juntament amb la catedral de Santiago de Compostela i el Sant Sepulcre de Jerusalem, la tomba de l'apòstol Pere a Roma es va convertir en un dels centres més importants de la devoció dels fidels cristians.

Tanmateix no es tracta d'un eix viari d'origen medieval, perquè la Via Francigena va dinamitzar de fet una de les principals vies de comunicació creades durant l'etapa de l'Imperi. Els seus orígens rau en segurament en l'anomenada "via del Sol" que va inaugurar l'emperador Juli Cèsar l'any 58 a. C. per a procurar la circulació entre els territoris banyats pel Mar del Nord i Roma. Més endavant, durant l'etapa alt medieval, el reactivament d'aquesta via va ser propiciada per l'auge de la peregrinació a Roma durant el segle VII. En detriment de Jerusalem, que va caure en mans dels àrabs vers el 640, Roma es va convertir en el destí principal de la devoció dels pelegrins. En aquest moment, aquesta ruta es coneix com a la "via dels llombards", mentre que l'any 725 apareix citada per primera vegada com a *iter francorum* o camí dels francs. No és però fins l'any 876 que apareix documentada com a *via francigena*, denominació amb la que es continua coneixent fins a l'actualitat.¹⁹ Els principals usuaris d'aquesta via de comunicació varen ser els pobles francs i els habitants de les illes britàniques i el nord d'Europa, que es veieren obligats a franquejar el barrera física dels Alps per endinsar-se en els territoris de la península Itàlica.

La restitució del recorregut de la Via Francigena és possible gràcies als testimonis excepcionals d'alguns dels pelegrins que es varen aventurar a la peregrinació a Roma, i varen anotar durant el viatge les diferents etapes o jornades del seu camí. A part d'algunes notícies molt puntuals dels segles VIII i IX,²⁰ el primer testimoni escrit que recull de manera detallada les etapes de la Via

¹⁸ Cf. R. STOPANI, *La Via Francigena...*, p. 53-70; D. DEL NERO, "La via francigena in Toscana" a *La Via Francigena. Atti della giornata di studi La via Francigena dalla Toscana a Sarzana, attraverso il territorio di Massa e Carrara: luoghi, figure e fatti* (Modena-Massa, 1997), p. 9-17; R. CECCHETTI, *La Via Francigena società e territorio nel cuore della Toscana medievale*, Pisa, Plus Pisa University Press, 2012.

¹⁹ R. STOPANI, *La Via Francigena. Una strada europea nell'Italia del Medioevo*, Florència, 1988, p. 16-28.

²⁰ Es tenen algunes referències puntual a través dels testimonis de San Willibaldi, entre el 723 i el 726, o l'itinerari descrit en un diploma d'Otó I del 962.

Francigena és l'itinerari de l'abat Sigeric, arquebisbe de Canterbury, que va iniciar el seu camí a Roma per a rebre el *pallium*. En concret, el seu testimoni registra l'itinerari del viatge de retorn de Roma a Canterbury que va emprendre l'any 990. A través d'aquest document es poden reconèixer les diferents etapes del camí, i així es pot restablir un primer recorregut i també els principals centres i les ciutats que es varen establir com a punts importants d'aquesta circumval·lació.²¹

Més endavant, un altre dels testimonis excepcionals és el de Nikulas de Muntkatvera, abat del monestir islandès de Tingor, que entre els anys 1151 i 1154 va emprendre el viatge a Roma com a primera etapa d'una peregrinació que, a través dels territoris meridionals de la península Itàlica, tenia com a objectiu arribar a Terra Santa (FIG. 3). I algunes de les etapes que es coneixen a partir del seu "diari" restableixen un eix viari nord sud que voreja algunes de les ciutats i poblacions que



FIG. 3. Itinerari de Nikulas de Muntkathvera (Publicat per: R. STOPANI, *La via Francigena*, Florència, 2003, p. 58).

de manera directa o indirecta es relacionen amb l'activitat del Mestre del timpà de Cabestany. A més a més, es tracta d'un testimoni coetani a la cronologia en la que s'emmarca l'activitat d'aquest taller d'escultura, que tal i com s'exposarà més endavant es situa en un terme cronològic *post quem* 1160.

L'entrada de Nikulas de Muntkathvera a la península Itàlica es produeix a través de la Vall d'Aosta, franquejant per tant el pas natural del Gran Sant Bernat, i segueix en direcció a Ivrea i Vercelli fins arribar a Pavia i tot seguit Piacenza, on sorteja el pas natural del riu Po. Continuant vers el sud travessa les poblacions de Monte Bardone i Pontremoli, i inicia el seu camí a la Toscana penetrant per

²¹ R. STOPANI, "Il percorso di Sigeric, arcivescovo di Canterbury, da Roma alla sua sede episcopale" a *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo. Gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostela*, Florència, 2003, p. 43-56; R. STOPANI, *La Via Francigena...*, p. 16-28.

l'extrem nord-oest on es troba l'antic port romà de Luni. Des d'aquest punt l'itinerari de Muntkathvera continua vers a ciutat de Lucca, on clarament es va detenir per a la devoció de la relíquia del Volto Santo. Des d'aquesta ciutat, situada a molt poca distància de Pisa, el seu recorregut segueix per Capannori, Porcari i Altopascio. En aquesta darrera etapa val la pena fer esment d'una de les fundacions hospitalàries més importants de la regió, la *domus hospitalis Sancti Jacobi de Altopassu*, també coneguda com a *spedale di Matilda*, en relació a la comtessa de la Toscana Matilde di Canosa que ben segur va influir en la seva fundació i promoció. Continuant el recorregut pels territoris de la Toscana, i sobrepasant segurament la ciutat de Florència, Nikulas franqueja les localitats de Borgo San Genesio, Poggibonsi, Siena i San Quirico d'Orcia, i a partir d'aquest punt continua en direcció Bolsena per entrar dins els territoris del Laci. Precisament San Quirico d'Orcia es troba a poc més de vint quilòmetres de l'abadia benedictina de Sant'Antimo.

Una altra de les informacions més significatives que es desprenen del testimoni de l'abat islandès és la relativa a la connexió entre la Via Francigena i la ruta de peregrinació a Santiago de Compostela. Es tracta en realitat d'un punt de referència per tots aquells pelegrins que en aquest moment volien dirigir-se a vers la península Ibèrica.²² Precisament aquest nexa es situa en els territoris septentrionals de la Toscana occidental. Al seu pas per l'antic port romà de Luni, Munkatvera escriu com en aquell punt concret s'estableix l'enllaç de la Via Francigena amb la ruta de peregrinació que es dirigeix vers la península Ibèrica i Santiago de Compostela. Segurament havia de tractar-se d'una ruta marítima que, mitjançant una navegació de cabotatge, hauria flanquejat els principals ports fins arribar a la costa provençal i enllaçar amb l'itinerari terrestre de la Via tolosana, que a través d'Arle, Sant Geli i Tolosa s'endinsava a la península Ibèrica a través de Somport.

III. L'obra del Mestre del timpà de Cabestany a la Toscana i la seva formació a l'entorn de Santa Maria de Pisa.

Tal i com s'ha exposat en el primer apartat, una part significativa de l'activitat del Mestre del timpà de Cabestany transcorre a la Toscana. Per bé que els capitells del claustre de Prato no es contempen dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany,²³ les obres procedents de Sant'Antimo i de San Giovanni in Sugana resulten prou significatives per valorar l'activitat d'aquest taller d'escultura. Es tracta en tots dos casos d'unes obres puntuals, és a dir aïllades en el

²² R. STOPANI, "La Via Francigena, tracciato di base dei pellegrini italiani diretti a Santiago de Compostela" a *Il "camino" italiano per Santiago de Compostela. Le fonti itinerarie di età medievale*, Florència, 2001, p. 19-26.

²³ L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context...*, p. 374-376. De l'anàlisi comparativa d'aquests capitells amb els denominadors comuns que distingeixen al Mestre del timpà de Cabestany no se'n deriven unes evidències prou clares que permetin considerar-los dins aquest corpus.

seu context, i ben segur corresponen a l'etapa primerenca o de formació del taller. D'altra banda, són dos dels exemples que dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany mostren un estil més unitari i sense variants, fet que més enllà de la dimensió material de les obres s'explica potser també per l'activitat d'una sola persona o mestre. Per tant, podria ser el cas que en aquest primer període el Mestre del timpà de Cabestany s'hagués d'identificar en una única persona, i que no fos fins més endavant que hagués format un taller d'escultura.

L'abadia benedictina de Sant'Antimo es troba al terme de Castelnuovo dell'Abate en els territoris de l'antic comtat de Siena. Sembla que es tracta d'una fundació de l'emperador Carlemany, i és probable que ell mateix hagués aconseguit portar fins allà les relíquies de Sant Sebastià i del cos sencer de Sant'Antimo entre els anys 774 i 781. Segurament fou en aquest mateix període que es va procedir a la construcció de la primera edificació, que durant el segle XI es coneix amb el nom de "capella carolíngia". Ja en aquest moment l'abadia es converteix en una de les fundacions benedictines més importants de la Toscana, al mateix temps que el seu abat esdevé un dels principals feudataris eclesiàstics del territori de Siena. A més a més, durant els segles XI i XII aquesta abadia gaudeix de la protecció de l'emperador del Sacre Imperi Germànic, a qui demana ajuda en repetides ocasions davant les usurpacions de béns a que es veu sotmesa.²⁴

La construcció del temple monàstic s'ha de situar amb tota probabilitat a partir de la segona dècada del segle XII, si es té present la donació d'una extensa propietat de terres del comte Bernardo degli Ardengheschi l'any 1117.²⁵ Aquestes obres es degueren allargar fins a finals del segle XII, si bé en alguna ocasió s'ha citat la data *ante quem* del 1163 en relació a un document en què es dóna fe de l'estat de decadència de l'abadia.²⁶ Es tracta d'una església de planta basilical de tres naus en la que destaca especialment la presència d'un deambulatori format per un podi elevat en el què se situen un total de sis columnes i els seus corresponents capitells. La presència d'una planta d'aquest tipus, que no troba massa paral·lels contemporanis a la Toscana, ha estat associada al prototipus francès de planta de pelegrinatge, en relació especialment als exemples de Cluny o Sainte Foy de Conques.²⁷

²⁴ A. CANESTRELLI, *L'abbazia di S. Antimo: monografia storico-artistica con documenti e illustrazioni*, Siena, 1910-1912, p. 2-25.

²⁵ Aquesta donació es commemora en una àmplia inscripció que es situa en els graons del presbiteri de l'església. Cf. R. STOPANI, "Una sorella per Sant'Antimo: Sainte-Foy de Conques" a *De strata frangina. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del Medioevo, Il Poggibonsi*, Centro Studi Romei, 1994, p. 17-18; G. TIGLER, "Pisa, Lucca e... Porcari", *Anthimiana*, 4 (2002), p. 49-50.

²⁶ A. CANESTRELLI, *L'abbazia di S. Antimo...*, p. 6-7.

²⁷ Cf. E. BERTAUX, *I monumenti medievali della regione del Vulture*, suplement de *Napoli Nobilissima*, VI (1897), p. X-XII; R. STOPANI, R. "Una sorella per...", p. 11-17; F. GANDOLFO, "Il cantiere dell'abbazia di Sant'Antimo" a *Aula Egregia. L'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, Nàpols, 2009, p. 7-11.

D'una altra banda, cal fer referència al programa ornamental de l'exterior de l'edifici, en particular el de la capçalera. A les absidioles hi destaca la presència d'una doble estructura de pilastres i columnes amb uns capitells de tipus corinti i altres amb ornamentació vegetal, i també un conjunt de permòdols esculpits que es situen sota la franja d'una cornisa amb motllura de forma helicoida. Certament en aquest punt de l'edifici es detecten unes analogies molt clares amb la concepció de la capçalera de Sant Papol (Lauragais), que és on es localitza una altra les obres incloses en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Aquest doble nivell de pilastra i columna es detecta novament en el primer tram de l'interior de l'església sienesa, on es nota l'arrencament de pilastres amb columnes sobreposades, programa que per algun motiu però no té continuïtat a les naus. Tant la planta com l'ornamentació arquitectònica que s'acaba de descriure denoten una certa singularitat de l'edifici, perquè no es coneixen altres exemples similars en el context més immediat dels territoris de Siena. Per contra, aquesta tipologia sí que coneix una fortuna més extensa en la geografia llenguadociana, i a més del testimoni de Sant Papol, s'hi afegeixen els de Sant Serní de Tolosa o Santa Maria d'Alet, només per citar alguns dels exemples més notoris.

La presència de l'escultura del Mestre del timpà de Cabestany en aquesta església es suma igualment a aquest seguit de signes distintius, atès que el capitell identificat es diferencia de la resta de l'escultura arquitectònica de l'edifici tant per la composició historiada, com per l'estil i la tècnica. La vinculació del capitell de *Daniel a la fossa dels lleons* (FIG. 4) al Mestre de Cabestany va tenir lloc l'any 1961 gràcies a un estudi d'Eduard Junyent a propòsit de l'escultura arquitectònica de l'església.²⁸ A més a més, també va apuntar algunes restes escultòriques disperses que es conservaven a la mateixa església. Aquesta atribució va ser validada posteriorment per Joselita Raspi-Serra, en diversos estudis successius que varen donar prioritat a l'estudi dels fragments dispersos procedents de la portada principal de l'església. La distinció d'alguns motius de repertori relacionats amb la flora d'origen llenguadocià, especialment amb Sant Serni de Tolosa i Sant Pere de Moissac, va fer que Raspi-Serra localitzés a Sant'Antimo un taller escultòric d'origen llenguadocià, dins el qual va situar la presència i l'activitat del Mestre de Cabestany.²⁹ La major

Tanmateix Antonio Canestrelli reivindica l'origen llombard d'aquest prototipus, prenent el testimoni de Santo Stefano de Verona i de la catedral d'Ivrea, entre d'altres. A. CANESTRELLI, *L'abbazia di S. Antimo...*, p. 34-36. D'altra banda, l'estructura del deambulatori s'ha relacionat amb la del de Sant Pere de Besalú. Per bé que no es pot restablir cap tipus de relació directa entre aquests dos establiments benedictins, resulta singular que tots dos reproduïxin un model arquitectònic que troba escassos precedents i paral·lels durant el segle XII. Cf. L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, "Ex provintia in Bisuldunum. El context d'una relació artística entre Sant Pere de Besalú i les canòniques provençals durant el regnat d'Alfons I el Cast" a *Sant Pere de Besalú 1003-2003. Una Història de l'Art*, Olot, 2003, p. 61-62.

²⁸ E. JUNYENT, "L'œuvre du Maître ...", p. 169-178.

²⁹ J. RASPI-SERRA, "Contributo allo studio di alcune sculture dell'abbazia di Sant'Antimo", *Commentari*, XV (1964), p. 135-165; J. RASPI-SERRA, "Abbazia di Sant'Antimo: sculture del chiostro e del portale" a *Mélanges offerts à René*

part dels estudis posteriors i encara els més recents, com per exemple el de Francesco Gandolfo, apunten en aquesta mateixa direcció.³⁰



FIG. 4. Capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo (Fotografia: L. BARTOLOMÉ ROVIRAS).

Tanmateix aquest capitell conté determinats elements que el diferencien i singularitzen, i l'emparenten amb determinades fórmules que durant la dècada de 1160 observen una projecció notable dins el context artístic i particularment escultòric dels tallers actius entorn de la catedral de Santa Maria de Pisa. De fet, aquesta obra del Mestre del timpà de Cabestany es situa dins l'òrbita de la renovació de l'escultura monumental que en aquest context es materialitza en una reinterpretació de l'escultura funerària romana dels segles III i IV. I de manera concreta, es relaciona estretament amb l'escultura del taller liderat pel Mestre Guilielmus, que entre el 1158 i el 1161 va realitzar el primer púlpit de la catedral de Santa Maria.³¹ I en realitat aquesta és una constant que es mantindrà i evolucionarà de manera notable en les obres realitzades successivament pel taller del Mestre del timpà de Cabestany.³²

L'escena principal del capitell, la que es presenta a la cara de l'interior de la nau principal, presenta la composició centralitzada de la figura del profeta Daniel, envoltat pels lleons i assistit per Abacuc, amb un gest i una actitud pròpies de la figura homònima que apareix en alguns dels

Crozet, 1, Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, p. 645-654; J. RASPI-SERRA "The Preromanesque and Romanesque Sculptural Decorations of S. Antimo", *Gesta*, 5 (gener 1966), p. 34-38.

³⁰ Cf. F. GANDOLFO, "Il cantiere dell'abbazia ...", p. 17-49.

³¹ Cf. F. GANDOLFO, "Il sarcofago de Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro di Cabestany e la Toscana" a *Medioevo, il tempo degli antichi*, Milà, 2006, p. 425-437 (I Convegni di Parma 6); L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context...*, p. 458-467.

³² L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context...*, p. 453-533.

primers sarcòfags romans cristians. Però el que és més important són les pautes en l'estil i la tècnica emprada en la caracterització de l'escultura. Els models de les vestimentes del profeta remetent sense cap mena de dubte als vestits dels soldats romans, tal i com apareixen en la major part dels sarcòfags pagans datats, aproximadament, en el darrer quart del segle III, i la capa ensivellada sobre l'espatlla de la figura és un dels principals signes distintius. El tractament del rostre, del cabell, de la barba, tot mitjançant traços ben calculats de trepà, i especialment el model i el tractament dels plecs dels vestits remetent igualment a les mateixes pautes dels sarcòfags romans pagans apuntats, i en concret es troben nombres concomitàncies amb el grup de la *Caça del lleó*, dels que es té testimoni al Campo Santo de Pisa. Aquestes mateixes constants seran continuades pels primers sarcòfags romans cristians realitzats durant la primera meitat del segle IV, i en relació a aquestes particularitats que s'acaben d'apuntar són especialment significatius un grup de sarcòfags romans cristians conservats al Musée de l'Arles et de la Provence Antiques.³³ Al mateix temps, aquestes pautes demostren la coneixença precisa de les noves tècniques escultòriques que es varen imposar a finals de la dècada de 1150 en l'entorn de l'obra de Santa Maria de Pisa a partir de l'experiència del Mestre Guilielmus.

D'una altra banda, cal analitzar la columna de la *Infància de Jesús* (FIG. 5) procedent de San Giovanni in Sugana. Des del 1983 aquesta obra es conserva al Museo d'Arte Sacra de San Casciano in Val di Pesa, molt a prop de Florència, però la seva procedència primigènica no ha estat aclarida de manera definitiva encara. Durant molts d'anys i fins l'any 1892 aquesta columna es trobava a l'oratori de Santa Maria de la Pieve Vecchia, i va ser segurament vers el 1903 que es va traslladar a la parròquia veïna de San Giovanni in Sugana.³⁴ Tanmateix, la identificació del marbre d'aquesta columna com a un marbre de La Montagnola, una pedrera d'origen medieval situada molt a prop de Siena, ha fet que alguns autors apuntessin la possibilitat del seu origen sienès, i potser de la mateixa abadia de Sant'Antimo.³⁵ Per tant, no es pot descartar que es pugui tractar d'una obra realitzada de manera coetània, és a dir en el mateix moment i en el mateix lloc, al capitell de Sant'Antimo.

³³ L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context...*, p. 429-438.

³⁴ F. SAUNIER, "L'œuvre attribuée au maître de Cabestany : la colonne de San Giovanni in Sugana en Toscane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25 (1994), p. 165.

³⁵ M. BURRINI, "San Casciano Val di Pesa: colonne sculptée de l'église paroissiale de San Giovanni in Sugana" a *Le Maître de Cabestany*, la Pierre-qui-vire, 2000, p. 74-80.



FIG. 5. Columna de la Infància de Jesús procedent de San Giovanni in Sugana (Fotografia: L. BARTOLOMÉ ROVIRAS).

En qualsevol cas, l'anàlisi d'aquesta columna denota unes pautes que s'emparenten clarament amb les mateixes que defineixen el citat capitell. La composició de les escenes de l'*Anunciació a Maria*, la *Nativitat*, l'*Anunciació als pastors*, el *Bany de l'Infant* mostren una disposició en dos registres sobreposats que es relaciona clarament amb la d'alguns sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV, essent el model el sarcòfag *Dogmatico* conservat als Musei Vaticani de Roma. Si bé en l'entorn més immediat de Pisa es compta amb el testimoni similar del sarcòfag dels *Coniugi*, datat entre el 325 i el 350, actualment conservat al Campo Santo. Aquesta ordenació de les escenes és una constant introduïda en el púlpit de Santa Maria de Pisa elaborat pel Mestre Guilielmus, i s'observa també en els relleus d'alguns dels púlpits que es varen realitzar durant la dècada de 1160, essent el de San Zeno de Pistoia un dels més significatius. Pel que fa referència a l'estil i la tècnica de les figures s'observa una clara vinculació a les mateixes pautes descrites al capitell de Sant'Antimo, que a la vegada són les que s'identifiquen amb la manera de fer del Mestre Guilielmus.

Totes aquestes consideracions apunten a una possible i probable formació del mestre escultor d'aquestes dues obres en un ambient molt

proper al del taller del Mestre Guilielmus de Santa Maria de Pisa. I és per aquest motiu que la datació de la cronologia del Mestre del timpà de Cabestany s'ha establert en el terme *post quem* de 1160, i s'ha defensat en relació a les estretes relacions que s'estableixen entre la formació i l'obra escultòrica d'aquestes dues autoritats.

Entenent que l'abadia de Sant'Antimo esdevé segurament el punt d'arribada del Mestre del timpà de Cabestany a aquests territoris meridionals de la Toscana, i partint de la hipòtesi que la seva formació hagués esdevingut entorn dels tallers de Santa Maria de Pisa, esdevé la pregunta sobre el motiu d'aquest primer desplaçament. En aquest punt només es poden apuntar alguns lligams establerts entre l'entorn més immediat de Pisa i el monestir benedictí de Sant'Antimo durant el segle XII. Per això, cal recuperar la inscripció que apareix a la llinda de la portada principal de l'església en la que *Azzo tuscus porcorum* s'identifica com a monjo, degà i *auctor* de l'església: "VIR BONUS IN CHRISTO MAGNIS VIRTUTIBUS AZZO CENOBII MONACHUS PATER POSTQUE DECANUS ISTIUS EGREGIAE FUIT AUCTOR".³⁶

Azzo va pertànyer en realitat al llinatge dels Porcari, família originària de Poggio di San Giusto a prop de Lucca, que des del segle VIII es documenta com a *curtis* de Porcaria., una localitat per on també es documenta el pas de la Via Francigena. Aquesta família ha estat relacionada amb una activitat de mecenatge, especialment en la construcció i decoració de determinats edificis de l'àrea de Lucca entre els segles XI i XII.³⁷ Per això, la presència d'aquest personatge de la família dels Porcari a Sant'Antimo, així com la d'altres membres de la mateixa família dins l'àmbit polític de la ciutat de Siena durant el transcurs dels segles XII i XIII condueix a restablir certes relacions entre aquestes dues regions.³⁸

IV. La Via Francigena i els itineraris de peregrinació vers la península Ibèrica

La pretesa itinerància del Mestre del timpà de Cabestany no es circumscriu només dins els territoris de la Toscana, sinó que més enllà d'aquest nucli inicial la seva activitat continua, en primer terme, en els territoris del Llenguadoc i del Rosselló. Segurament és aquest el desplaçament més difícil d'argumentar, tenint en compte la manca absoluta d'informacions que permetin conèixer la causa del pas d'aquest mestre escultor de la Toscana al Llenguadoc. La resolució d'aquesta incògnita es troba ben segur en algun tipus de relació entre els comitents, és a dir, entre els patrons que varen escollir l'habilitat d'aquest escultor i el seu taller per a realitzar les obres. En aquest sentit, l'única evidència que es pot apuntar és el fet que la major part dels centres que conserven obra d'aquest taller són abadies benedictines, i per tant és possible que el millor coneixement de certes relacions de l'entramat monàstic benedictí resolgués l'interrogant d'aquest desplaçament. Fins i tot en algunes ocasions s'ha discutit la possibilitat que el propi mestre pogués identificar-se amb un monjo benedictí. Aquest supòsit ha portat a alguns autors a plantejar que aquest mestre

³⁶ Segons la transcripció completa realitzada per Antonio Canestrelli: A. CANESTRELLI, *L'abbazia di S. Antimo...*, p. 23.

³⁷ G. TIGLER, "Pisa, Lucca e...", p. 45-89.

³⁸ Per una visió completa d'aquest llinatge: L. G. LAZZARI, *Porcari e la sua memoria scritta*, Pisa, 2007.

hagués treballat de manera gairebé exclusiva per aquests monestirs beneficiant-se de la relació o contacte directe que va existir entre alguns d'aquests establiments: “Ara com ara resulta evident que el mestre de Cabestany fou un escultor que va treballar, quasi de manera exclusiva, per abadies benedictines [...]. I, per tant, podem deduir que els desplaçaments del mestre van estar provocats més per les relacions internes de les abadies que no pas per uns contactes artístics”.³⁹

A tall d'hipòtesi és molt probable que el “pas” entre la Toscana i el Languedoc es pugui establir entre dos centres concrets: entre les abadies de Sant'Antimo i de Sant Papol, perquè a més a més de conèixer l'activitat del Mestre del timpà de Cabestany les esglésies comparteixen un programa ornamental similar en algunes parts de l'edificació. En aquest sentit, ja s'ha fet referència anteriorment a les similituds que es detecten en la configuració de les capçaleres de tots dos edificis, i en la disposició d'un doble ordre arquitectònic de columna i pilastra. Sense més notícies concretes però, qualsevol tipus d'afirmació es situa dins aquestes consideracions de caràcter genèric.

En qualsevol cas, i de la mateixa manera que s'acaba d'exposar en relació a les localitzacions de les obres en els territoris de la Toscana, existeixen unes vies de comunicació especialment fluïdes entre els ports toscans i la costa mediterrània que voreja els territoris de la Provença, el Languedoc, el Rosselló i els comtats catalans septentrionals. Per tant, la possibilitat d'aquest desplaçament fou realment factible durant la segona meitat del segle XII, i tot i que es tracta d'un viatge de llarg recorregut bé es pot igualar al desplaçament de qualsevol pelegrí de l'època que des de la península Itàlica es dirigís vers la península Ibèrica. I d'aquests darrers testimonis sí que se'n té constància documental.⁴⁰ Això no significa però, tal i com s'ha defensat en algunes ocasions, que el Mestre del timpà de Cabestany s'hagi d'identificar forçosament amb la figura d'un pelegrí.⁴¹

En l'apartat anterior ja s'ha descrit l'existència d'un punt d'embarcament pels pelegrins que es dirigien a la península Ibèrica durant els primers anys de la dècada de 1150: el port de Luni. Tanmateix durant les dècades de 1160 i 1170 la ciutat de Pisa i el seu entorn més immediat sembla convertir-se un dels enclavaments que es vinculen d'una manera més clara amb aquests itineraris de peregrinació. Tant és així que en aquest moment el port de Pisa, conegut com a Porto Pisano, es va

³⁹ N. DALMASES, A. JOSÉ I PITARCH, *Els inicis i l'art romànic. S. IX-XII*, Barcelona, 1986, p. 236-237 (Història de l'Art Català I).

⁴⁰ R. STOPANI, “La Via Francigena...”, p. 20.

⁴¹ L. BARTOLOMÉ ROVIRAS, “Itinerant versus Pelegrí. El “periple” del Mestre del timpà de Cabestany”, *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, 1 (febrer 2011), p. 44-68.

constituir, potser en detriment de Luni, com un punt neuràlgic d'embarcament de pelegrins.⁴² Malgrat que en general les notícies que testimonien aquest fet siguin referències documentals succintes, són suficients per assenyalar la importància d'un trànsit fluït de pelegrins a través d'unes vies o canals que al mateix temps s'integren en les rutes de les activitats econòmiques desenvolupades pels diferents ports del Llenguadoc, la Corona d'Aragó i la Toscana durant la segona meitat del segle XII.⁴³

Només per citar una de les notícies que certifica l'existència d'aquests itineraris de pelegrinatge, es pot fer referència al tractat signat l'any 1167 entre Alfons I el Cast i els còsols de Gènova, dins el marc de la guerra entre les potències marítimes de Pisa i Gènova, en el què el rei d'Aragó es compromet a no permetre l'accés dels pisans a cap dels ports del seu regne compresos entre Tortosa i Niça, salvant només el permís d'arribada a Barcelona de naus pisanes que transportessin pelegrins: "Promitto eis etiam me non recepturum Pisanos in Tortosia neque a Tortosia usque ad Nisciam nec Pisani a me vel a meis hominibus aliquo in loco sustentabuntur. In Barchinonia vero recipiam Pisanorum naves non cum aliqua negotiatione sed ad portandos peregrinos".⁴⁴ Aquesta notícia en concret confirma l'arribada de naus de pelegrins a Barcelona procedents de Pisa i avala per tant l'existència d'una/es rutes marítimes de pelegrinatge que vorejaven els principals ports compresos entre la Provença i Barcelona. Segurament, el destí final d'aquest pelegrinatge era Santiago de Compostela i per aquesta mateixa informació es pot deduir l'existència d'unes noves rutes que devien travessar Catalunya durant el darrer terç del segle XII. En aquest sentit, s'ha de recordar que aquests nous itineraris degueren afavorir a centres com el monestir benedictí de Santa Maria de Montserrat.⁴⁵

I encara que aquestes evidències no puguin justificar *per se* els casos del desplaçament d'artistes entre territoris notablement distants, sí que esdevenen una confirmació de l'existència d'unes artèries de comunicació importants entre aquests ports de la Mediterrània occidental. En aquest context és on es considera que el Mestre del timpà de Cabestany pogué aprofitar com a usuari aquest trànsit de persones entre la Toscana i la península Ibèrica per tal de desplaçar-se entre aquests territoris. D'aquesta manera es pot plantejar el cas d'un mestre itinerant que es beneficia de

⁴² VID. M. L. CECCARELLI LEMUT, "Tra Pisa e Porto Pisano. Assetto del territorio, insediamento ed economia nel Medioevo", *Bolletino Storico Pisano*, LXXI (2022), p. 7-40.

⁴³ VID. E. SALVATORI, *Boni amici et vicini. Le relazioni tra Pisa e le città della Francia meridionale dall'XI alla fine del XIII secolo*, Pisa, 2002.

⁴⁴ D. PUNCUH, *Libri Iurium della Repubblica di Genova*, Roma, 1996, p. 54-57.

⁴⁵ M. T. FERRER MALLOL, "Pellegrinaggi e giubilei in Catalogna. I monasteri di Montserrat e di Sant Pere de Rodes e le destinazioni più lontane" a *Gli Anni Santi nella Storia*, Cagliari, 2000, p. 318.

les mateixes vies de comunicació que en aquest moment uneixen i vertebreren el trànsit de pelegrins entre uns territoris notablement distants.

Per a cloure aquesta comunicació, resulta pertinent fer-ho en la forma d'un interrogant: de no haver existit aquestes eixos de comunicació i aquests trànsit de persones entre aquests territoris durant la segona meitat del segle XII hagués arribat mai a configurar-se un perfil artístic com el del taller del Mestre del timpà de Cabestany?