

Corrents en l'escultura romànica als territoris de Girona. De Ripoll a Sant Pere de Rodes

Jordi Camps i Sòria

Amb centres tan productius i influents com els monestirs de Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Ripoll i la catedral de Girona, un estudi sobre l'escultura romànica a Catalunya ha de tenir en compte des del principi les manifestacions de les terres gironines, especialment de la zona nord-est. Això implica un enllaç constant i imprescindible amb l'art del vessant nord del Pirineus orientals, des de la Cerdanya fins al Rosselló, on conjunts com els de Cuixà, Serrabona, Elna o Perpinyà constitueixen part d'un panorama geopolític i cultural comú, el dels comtats catalans durant els segles del romànic.

Pot semblar arriscat assenyalar-ho, però tant al segle XI com en dates posteriors, els correspon a aquests territoris el paper d'avantguarda artística, de terreny d'entrada dels corrents escultòrics procedents d'altres regions europees, com ho prova el paper de centres com els citats en el paràgraf precedent. I el mateix que s'ha suposat per a la funció creativa dels *scriptoria* monàstics i catedralicis, cal projectar cap a la producció de tallers, els quals van ser capaços de reformular referents i models externs per crear obres emblemàtiques i de prestigi, possibles models seguits més endavant i síntesis singulars que van tenir la seva expansió cap a territoris centrals i meridionals de Catalunya. En aquest sentit, podem afirmar que una part molt significativa dels corrents escultòrics desenvolupats en zones com les de Vic, Barcelona, Tarragona o fins i tot Lleida, van tenir referents en centres del nord-est de Catalunya o van penetrar des d'altres centres europeus a través d'aquesta zona.

Des del punt de vista tècnic i tipològic, els testimoniatges conservats tant *in situ* com fora de context mostren un panorama variat, que abasta tots els vessants de l'escultura arquitectònica (naus, finestrals, portades, claustres), l'aplicació de la pedra o la fusta a l'àmbit funerari i al mobiliari litúrgic (altars, cancells, baldaquins, piques baptismals, etc.), així com a les imatges de culte, de fusta totes les conservades. La presència de la policromia és un altre aspecte intrínsec, encara que no sempre valorat, i les successives intervencions en monuments i els estudis d'objectes han permès, en les últimes dècades, aportar dades significatives sobre aquest tema.

Les pàgines que segueixen pretenen mostrar, sense ànim d'exhaustivitat, l'amplitud del panorama de l'escultura dels segles XI, XII i principis del XIII als territoris catalans adscrits des del segle XIX a l'àmbit provincial de Girona. Hem posat èmfasi en l'evolució dels corrents, en la significació de les obres més destacades i en el complex marc de relacions que plantegen. Deixem, lògicament, per a la lectura dels treballs de cadascun dels monuments, les anàlisis detallades i la valoració de noves aportacions en cadascun dels conjunts.

SÍNTESI DE REFERENTS FORANS: ELS VINCLES AMB EL MEDITERRANI OCCIDENTAL

La premissa inicial per entendre les manifestacions escultòriques de la zona nord-oriental de Catalunya és la total homogeneïtat respecte al vessant nord del Pirineus, des de la Cerdanya fins al Rosselló. Aquest fet s'entén, en època romànica, per les raons d'ordre geogràfic, històric i cultural que van unir aquests territoris, bisbats, comtats, etc., amb els del vessant sud. A més dels vincles del segle XI, això s'ha basat en la preeminència cronològica d'obres com el claustre i la tribuna de Sant Miquel de Cuixà o la tribuna de Santa Maria de Serrabona, o fins i tot de portades com les de Cornellà de Conflent o Vilafranca de Conflent. Després de les aportacions d'autors com J. Puig i Cadafalch, va ser M. Durliat qui especialment va traçar les bases d'aquesta hipòtesi, centrada també

en la idea que la producció dels tallers rossellonesos seria en part seriada. El pes d'aquestes idees ha estat notable en la historiografia, fins i tot en les aportacions més recents. La veritat és que, seguint les línies que hem traçats al principi, en el vessant sud d'aquesta zona del Pirineus, des de Ripoll fins a Sant Pere de Rodes, hi ha una sèrie de centres i monuments que van mostrar una forta creativitat, amb manifestacions variades i singulars des de tots els punts de vista, que van més enllà d'una estricta dependència dels centres citats més amunt. Això és visible en punts com Besalú o Lladó, on es van desenvolupar programes decoratius localitzats en punts molt concrets que revelen una programació conscient.

Com en el terreny de l'arquitectura i de la pintura, part de la producció dels tallers d'escultura monumental mostren relacions de dependència o de familiaritat respecte a altres centres europeus, especialment del sud i de l'àmbit del Mediterrani occidental¹. D'una banda, això ha d'interpretar-se com una incorporació al panorama general d'intercanvi artístic propi dels segles del romànic. Però cal destacar la vinculació continuada amb els centres llenguadocians, especialment amb Tolosa de Llenguadoc, que va anar marcant la pauta en diversos aspectes de l'escultura del nord de Girona, potser ja des de les primeres dècades del segle XII. En un altre ordre de coses, els ressos de les manifestacions provençals i de certs punts d'Itàlia han estat considerats per la historiografia com a referents per a determinats conjunts i tallers².

Obres emblemàtiques i de prestigi. Circulació

En el marc d'un assumpte tan tractat com el del paper dels models, del seu reflex i circulació, el cas de Catalunya ens situa davant la consideració d'una sèrie d'obres i conjunts la influència dels quals va poder ser transcendent. Si anem més enllà de la irradiació de còdexs il·lustrats o d'exemples estrictament pictòrics (diguem-ne bidimensionals), la qüestió ha de centrar-se tant en l'escultura arquitectònica com en les imatges de culte.

No ens referim ara a la difusió d'estils, de tendències, de la fisonomia d'obres o tallers dels quals observem la seva àmplia difusió de nord a sud, com succeiria especialment amb els monuments rossellonesos, amb la relació entre Girona i Sant Cugat del Vallès o de Sant Pere de Galligants amb Barcelona. El que ens interessa és valorar quin va poder ser l'efecte de fites com les portades de Santa Maria de Ripoll o Sant Pere de Rodes, o la Mare de Déu de Ger, la de la catedral de Girona o la Majestat de Beget. Sens dubte, el paper d'aquests centres com a motor de saber, com a centres d'atracció de personalitats, de pelegrins, etc., ha de considerar-se un factor significatiu. La qüestió, no obstant això, és calibrar fins a quin punt aquestes obres van provocar intents d'emulació o van produir arquetips o emulacions més o menys servils, fos per la singularitat o significació de la seva iconografia, pels seus repertoris, pels seus materials o per l'impacte de les seves connotacions estilístiques.

I no podem ometre ara el lapse cronològic que va poder produir-se entre el referent i les seves conseqüències. La portada de Ripoll (per cert, restaurada a finals del 2016) és el primer conjunt sobre el qual és versemblant tractar aquesta qüestió. Ha estat interpretada com una al·lusió a un passat gloriós, part dels ingredients de la qual es troben en les pròpies produccions del *scriptorium* i els reflexos del qual abasten obres de diverses tècniques i tipologies, des del mobiliari d'altar a l'escultura arquitectònica.

També Sant Pere de Rodes va tenir, a través de la seva façana en gran part marmòria, reflexos evidents en conjunts diversos, com ja s'ha subratllat en diverses ocasions. Així, el relleu de l'*Agnus Dei* de la clau d'arquivolta sembla haver deixat el seu reflex en el timpà de la portada occidental de Sant Pere de Navata, mentre que entre els capitells del claustre desaparegut del priorat de Santa Maria de Lladó hi ha clars préstecs d'algun capitell relacionat amb aquesta façana, entre els atribuïts al Mestre de Cabestany. De totes maneres, més enllà de la portada de la galilea, el monument com a tal va poder també ser exemple per a d'altres centres, en èpoques més tardanes, si tenim en compte el tema dels lleons flanquejant el finestral occidental de Sant Pere de Besalú, recurs que també es va adoptar, encara que amb un sentit del volum diferent, en la façana occidental del segle XI de Rodes.



*Santa Maria de Ripoll.
Visió general de la portalada
(ca. 1134-1151), anterior a la
restauració del 2016*



*Sant Pere de Rodes.
Vestigis de la portada
del segle XII in situ.*

Diàleg entre les arts

En una direcció anàloga, encara no s'han buscat sistemàticament els vincles tècnics, estilístics i tipològics amb les obres de les arts sumptuàries, fossin treballades en metalls preciosos, en ivori o d'altres materials. És difícil, actualment, valorar el possible abast que va poder tenir la imatge de la

Mare de Déu amb el Nen de la catedral de Girona, que estava recoberta de plata sobre una ànima de fusta tallada amb precisió i elegància. No obstant això, els intents d'associar treballs d'escultura en pedra i d'escultura en fusta ens condueixen de nou a les relacions entre diverses tècniques escultòriques³. N'hi ha prou amb recordar el cas emblemàtic del taller o tallers de Ripoll, que fins i tot va més enllà i abasta el desenvolupament de les tècniques pictòriques. D'una banda, s'han establert analogies entre els relleus de la portada i els del frontal de talla de Sant Pere, que hem citat anteriorment, mentre que també es va veure en la majestat de Sant Joan les Fonts un reflex de l'estil de la *Maiestas Domini* de la portada ripollesa⁴. Això pot conduir-nos a determinar un projecte global o una direcció o supervisió general i coordinada, que supera les distincions tècniques i materials. Cal recordar que la projecció de Ripoll afecta àmpliament la producció pictòrica, amb obres que es localitzen en punts marcats per la seva influència⁵.

L'ESCLTURA ARQUITECTÒNICA: OBRES CLAU, TALLERS I TENDÈNCIES

Tendències de la primera meitat del segle XI

Als comtats del Rosselló i d'Empúries es produeixen, a partir de les primeres dècades del segle XI, algunes de les primeres produccions escultòriques aplicades a l'arquitectura. En aquest sentit, el discurs historiogràfic s'ha centrat en dos aspectes, estretament associats i, a l'una, no exempts de controvèrsia. En primer lloc, la decoració de façanes amb figuració i relleus de tipus geomètric-vegetal, encara hereus dels recursos tècnics i repertoris altmedievals, com és visible a Sant Genís de Fontanes (datada el 1019-1020), Sant Andreu de Sureda i, una mica més tard, a Santa Maria d'Arles, en la seva singular façana oriental. Es tracta dels primers intents de decoració d'exteriors amb una certa entitat.

No obstant això, en aquest context sobresurt el conjunt de l'església monàstica de Sant Pere de Rodes, des de la decoració sistematitzada de l'interior fins al que queda de la façana occidental. Pel que fa a la decoració dels capitells de les columnes corresponents als pilars de l'interior, la cultura altmedieval de l'entrellaçat es combina sistemàticament amb el tema del capitell corinti, en concordància amb un alçat amb clars referents antics. Fora d'aquests casos, hi ha pocs exemples en què



*Sant Pere de Rodes.
Imatge general de la façana del segle XI.*

aquesta tendència, amb punts de contacte amb el Llenguadoc (Conques, Aurillac, Rodez, etc.), es manifesti amb tanta força en l'àmbit gironí. Pel que fa a la façana, és important insistir en les restes desaparegudes de part d'un relleu figuratiu, del mateix caràcter que els de les "façanes" rosselloneses citades anteriorment, potser com a part d'un frontispici on el finestral també estava decorat. Aquesta fórmula escultòrica reduïda, aparentment, a la temàtica vegetal i a l'entrellaçat amb escasses concessions a la figuració, es va desenvolupar també en altres centres en dates més avançades, fora dels territoris gironins, com en la catedral de Barcelona o la canònica de Sant Pere d'Àger (Lleida), o en casos més aïllats i de menor envergadura.

D'alguns d'aquests elements, especialment els de les dues façanes rosselloneses, no hem d'oblidar que part de la historiografia va considerar que es tractava de peces reutilitzades procedents del mobiliari d'altar. Es tracta d'una qüestió que no podem considerar totalment tancada, més tenint en compte que paral·lelament es produïen una sèrie de taules d'altar, en marbre reutilitzat, decorades a força de lòbuls, que de nou presenten una llarga trajectòria precedent als tallers narbonesos des de l'alta edat mitjana⁶. Bona part d'aquestes taules d'altar s'han datat al segle XI; hi destaca, a part de les rosselloneses, la de la catedral de Girona, datada, tenint en compte la data de consagració, el 1038. No obstant això, aquesta tipologia va gaudir d'una llarga vigència, com es detecta en la taula d'altar de Sant Serni de Tolosa de Llenguadoc, que pertany a la consagració del 1096, en un context artístic diferent del que ara estem analitzant.

Potser paral·lelament, a Ripoll es desenvolupava una formulació diferent en la interpretació del capitell corinti antic, que també tindria el seu reflex cap al sud, com a la catedral de Vic o a la zona del Bages. Es tracta d'un grup de capitells de diferents registres de fulles d'acant, en la seva major part llises, en altres casos decorades amb fullatges treballats a bisell. Aquesta sèrie, que a Ripoll compta amb diversos capitells i algunes bases atribuïdes a l'interior de l'església de cinc naus, va ser classificada dins d'una tipologia de l'anomenat tipus califal⁷. Inicialment van ser datats al segle X, basant-se en una sèrie de consagracions dels edificis celebrades cap a la dècada de 970, i van ser relacionats amb els capitells del món califal, utilitzant com a mostres exemples de la mesquita de Còrdova. Però en l'estat actual de la qüestió, aquesta escultura sembla estar més vinculada al conjunt de construccions aixecades per l'abat i bisbe Oliba i alguns dels seus coetanis. Així sembla confirmar-ho el tractament de les fulles d'acant, decorades amb palmetes, visible en un dels capitells de Ripoll, inacabat, en concordança amb altres manifestacions de les primeres dècades del segle XI⁸.

Aquest canvi de datació ens obre una nova necessitat, ja que ens obliga a replantejar l'estat de la qüestió relatiu a les escasses restes escultòriques datades habitualment cap al segle X, com els elements geomètrics, vegetals, fins i tot tímidament figuratius, sovint situats en l'arc d'entrada del presbiteri de petites esglésies pertanyents a aquesta època. Això comportaria, de nou, analitzar amb profunditat la seva arquitectura. És, sens dubte, un camp de la decoració dels edificis altmedievals, si es vol "preromànics", que es mostra clarament diferent respecte d'altres territoris de la península Ibèrica, que ha ser revisat d'acord amb els canvis proposats per als capitells abans citats.

Davant aquesta problemàtica, ens sembla oportú citar la sèrie de peces de la catedral de Girona: un seguit de fragments de cornisa o imposta mostren records del món antic, juntament amb uns altres que pertanyen a l'interior de la nau de l'església del monestir femení de Sant Daniel. No oblidem que, en tots dos casos, la figura de la comtessa Ermessenda de Barcelona-Girona s'alça com a impulsora comuna, si tenim en compte la seva vinculació amb les obres del cenobi femení el 1018, i el seu paper en relació amb la construcció de la seu gironina, recordem consagrada el 1038⁹.

Més endavant, potser a partir de mitjan segle XI, es treballava a l'església monàstica de Sant Miquel de Fluvià. El conjunt ha estat sovint datat en funció de la seva consagració, el 1066. Conté una decoració aplicada de manera sistemàtica a l'interior de la nau que sembla derivar de solucions habituals en la primera meitat de la centúria. Possiblement, en l'escultura d'aquest gran monestir empordanès es barregen els records tant de l'interior de Sant Pere de Rodes com de la catedral d'El-na, al Rosselló, donant forma a una síntesi en què la figuració adquireix importància en un plantejament compositiu que reflecteix encara fortes compartimentacions entre els diferents registres del capitell. Sigui com sigui, el programa escultòric de Fluvià segueix sent un *unicum* a Catalunya, sense que de moment hi hagi mostres rellevants de la seva incidència en altres centres, amb alguna petita excepció.



Santa Maria de Ripoll. Capitell. Primer terç del segle XI



Sant Miquel de Fluvià. Capitell de l'interior de l'església. Segona meitat del segle XI?

Un suposat buit: escultura monumental cap al 1100?

Si bé els elements bàsics de l'escultura de la primera meitat del segle XI estan determinats amb certa claredat, hem vist com el panorama de la segona meitat és desigual i aparentment discontinu. Aquesta situació es detecta també davant el buit, potser aparent, de l'entorn del 1100, en doble contrast amb l'eclosió de l'escultura monumental en bona part d'Europa, món hispànic inclòs, i amb les nombroses campanyes de decoració pictòrica en aquelles mateixes dates a Catalunya. Tot això entre dates que ens situarien entre el 1090 i el 1120, aproximadament.

Tanmateix, hi ha diversos exemples que deuen ser considerats, tant de l'escultura arquitectònica com del mobiliari litúrgic. Alguns d'ells estan sent estudiats a fons, cosa que pot conduir a replantejar el seu context artístic, el marc d'influències en el qual s'inscriuen i la seva significació. En aquest sentit, és remarcable associar a aquest moment la càtedra de la catedral de Girona, treballada en marbre, posada en paral·lel amb el cèlebre Tapís de la Creació. També a Girona, uns fragments atribuïts a un cancell enllacen directament amb l'escultura de Moissac i Tolosa de Llenguadoc del 1100¹⁰. Cal oblidar que, fora d'aquest àmbit, també ha estat datada cap a aquesta mateixa època la portada de Sant Joan el Vell de Perpinyà, d'innegable record antiquitzant.

Queden per classificar de manera satisfactòria una sèrie de conjunts que, tractant la figuració d'una manera generalitzada, amb un cert sentit del volum, mostren un desenvolupament rígid de les composicions. Certament, pot tractar-se d'obres realitzades per escultors d'escàs nivell tècnic, però alguns dels motius semblen enllaçar amb l'escultura llenguadociana de l'entorn del 1100, potser al llarg del primer terç del segle XII. El cas més significatiu l'observem entre els capitells que han sobreviscut del claustre del monestir de Sant Esteve de Banyoles. Hem tractat aquest cas en ocasions anteriors, i no podem descartar una cronologia alta del conjunt, sense excloure altres possibilitats¹¹. El mateix hauríem de dir del claustre recentment excavat i investigat de Sant Miquel de Fluvià. Però el que més crida l'atenció és que la concepció arquitectònica dels capitells i els esquemes compositius no tenen res a veure amb l'escultura rossellonesa i ripollesa del segon terç del segle XII. Allò que és aplicable a Banyoles ha tenir-se en compte per a altres conjunts rellevants. Encara que no podem parlar d'un únic taller o corrent, podem incloure en aquesta problemàtica la capçalera de Sant Joan de les Abadesses, part de l'escultura de Sant Joan les Fonts i la de Sant Esteve d'en Bas



Sant Miquel de Fluvià. Capitel·l atribuït al claustre (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 24019). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya



Sant Esteve d'en Bas. Capitel·l de l'interior de l'església. Primera meitat del segle XI?

(a la Garrotxa). Tota aquesta escultura està en procés d'estudi, de manera que és prematur aventurar una cronologia o una altra. Tot i així, podríem aventurar que es tractés d'una altra manifestació prematura, potser una mica anterior o paral·lela a les primeres rosselloneses i ripolleses, centrada a l'entorn de Girona, que no va tenir continuïtat.

Relacions entre els dos vessants del Pirineu: entre Ripoll, el Rosselló i l'Empordà

A partir de les dècades de 1120-1140, va florir al vessant nord del Pirineu oriental una escultura aplicada a portades, finestrals, claustres i altres elements arquitectònics, produïda molt sovint en marbre local procedent de diverses pedreres. Entre els grans centres d'atracció s'inclouen Sant Miquel de Cuixà, el priorat de Santa Maria de Serrabona i, posteriorment, centres com la canònica de Cornellà de Conflent i el claustre de la catedral d'Elna¹².

A més, els recursos tècnics i formals, així com els repertoris de caràcter figuratiu i ornamental, són netament visibles en diversos conjunts del vessant meridional del Pirineus, gairebé des de la Seu d'Urgell fins a Sant Pere de Rodes, passant per Ripoll i Besalú. M. Durliat va delimitar l'abast d'aquest vincle, analitzat des de l'òptica rossellonesa. Però algunes de les produccions amb data entre mitjan segle XII i 1170, com el finestral de Sant Pere de Besalú i els capitells de Sant Pere de Camprodon (reutilitzats ara com a suport de l'ara d'altar de la parroquial de Santa Maria), podrien replantejar en alguns casos el sentit de les relacions. En tots els casos, un aspecte clau pot ser el material, escassament marbre en aquesta zona. Nogensmenys, no hi ha dubte que tot el terç nord-oriental de Catalunya, des del Rosselló fins al Ripollès, forma en determinades dates una unitat artística de certa homogeneïtat¹³.

La veritat és que diversos conjunts del vessant sud del Pirineus d'aquesta àrea mostren una clara familiaritat amb els recursos adoptats en edificis com els citats prèviament. És el cas d'obres com el pòrtic de Queralbs, el finestral de Sant Salvador de Bianya o les portades de Sant Esteve de Llanars i de Sant Cristòfol de Beget.

En aquest sentit, Besalú, antiga capital de comtat, podria haver desenvolupat un paper significatiu, donada l'existència de diversos conjunts que mostren similituds amb els centres. Una anàlisi global dels seus conjunts la converteix en una cruïlla entre diferents tendències. En primer lloc, cal



*Sant Pere de Besalú.
Visió del finestral de la
façana occidental.*

destacar la decoració de caràcter mediterrani, antiquitzant, de Santa Maria de Besalú, no aliena com ja s'ha dit a l'esperit de Sant Ruf d'Avinyó¹⁴. D'altra banda, i en dates que encara haurien de precisar-se, l'excel·lent decoració, amb un programa historiat, del conjunt de la girola de l'església del monestir benedictí de Sant Pere. Amb relativa posterioritat s'hi van incorporar conjunts associats



*Santa Maria de Besalú.
Capitell de l'interior de l'església.
Segon terç del segle XII*

tant a l'escultura rossellonesa, com la solució monumental del finestral de la façana de Sant Pere de Besalú, com a la ripollesa, amb els repertoris de la qual s'associa la portada meridional de la parroquial de Sant Vicenç.

Una part d'aquest territori marcat pel record de l'escultura rossellonesa és la zona de la Cerdanya, sota el bisbat d'Urgell, la qual cosa sembla haver tingut el seu ressò, precisament, a la catedral de la Seu d'Urgell, el programa decoratiu de la qual, en conjunt, marca un altre capítol especial dins de l'escultura catalana del segle XII. Citem el cas de la Seu per la seva més que possible incidència en la configuració d'algunes portades de petites parroquials de la Cerdanya, com Sant Esteve de Guils.

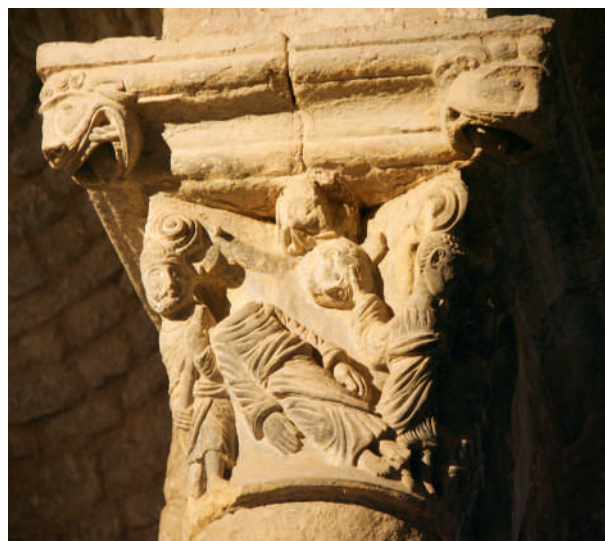
Finalment, una altra tendència singular és la centrada per la portada de Lladó (Alt Empordà), amb un marcat caràcter mediterrani, potser cap als anys 1160-1170. Si bé alguns detalls s'inscriuen perfectament en el marc de contactes del Pirineu oriental, amb algunes al·lusions a l'escultura de Sant Pere de Rodes, s'ha agrupat sempre amb la portada de Costoja (Vallespir, al vessant nord dels Pirineus) i amb altres conjunts de menor incidència. En aquest cas, s'ha al·ludit tant a relacions amb el Llenguadoc mediterrani com amb el nord d'Itàlia.

Una controvèrsia interminable: el Mestre de Cabestany (o del Timpa de Cabestany)

Entre els àmbits de l'Empordà i de Girona es troba un dels nuclis de producció d'una de les figures i tendències més personals, brillants i controvertides de tot el romànic: l'anomenat Mestre de Cabestany (o del timpa de Cabestany). L'ampli abast de la seva producció, localitzable també al Llenguadoc (més concretament, a l'Aude, a l'entorn de Carcassona), a Toscana i a Navarra, va motivar que el seu interès sobrepassés l'àmbit hispànic o català, per trobar-hi un dels grans testimoniats de l'anomenada itinerància d'artistes i tallers. Actualment, tendeixen a acceptar-se com a obres seves, o del seu estil, obres tan allunyades geogràficament com el timpa d'Errondo (Navarra, conservat a The Cloisters de Nova York), el sarcòfag de Saint-Hilaire d'Aude, un capitell historiàtic de Sant'Antimo (Toscana) o la portada de Sant Pere de Rodes, entre moltes altres. L'abundant literatura dedicada a aquestes obres des que J. Gudiol va batejar l'escultor anònim i el seu taller ha subratllat sovint el rerefons antiquitzant dels relleus, especialment en relació amb l'escultura dels



Santa Maria de Cabestany (Rosselló). Timpan. Mitjan segle XII



Sant Pere de Galligants, Girona. Capítell de la capçalera de l'església, amb escenes de caràcter bagiógràfic. Primera meitat del segle XII

sarcòfags del segle IV, i la singularitat dels recursos estilístics aplicats sobre la base d'una figuració contundent. De fet, aquest insigne mestre sembla haver sorgit dels tallers tolosans, amb els quals mostra forts vincles, però la seva personalitat va mantenir una gran permeabilitat, visible per exemple arran de la seva experiència a Toscana. La seva datació ha estat objecte d'una de les majors controvèrsies existents respecte de l'art medieval, encara que les dècades centrals del segle XII semblen constituir el seu marc temporal d'actuació, si ens atenim a la data de 1163 que es va proposar per a la portada de Sant Pere de Rodes. Enfront de diverses hipòtesis que situen el conjunt en dates avançades, gairebé properes al 1200, és important tenir en compte el conjunt de la capçalera de Sant Pere de Galligants, a Girona, que reflecteix de nou la convivència dels seus capitells historiat amb repertoris relacionats, indiscutiblement, amb el món tolosà. En ocasions s'ha recorregut al cèlebre testament de Ramon Berenguer III, del 1131, per tenir una referència cronològica per al conjunt; d'altra banda, també a Girona es conserven sarcòfags del segle IV, reutilitzats conjuntament amb uns altres al presbiteri de Sant Feliu, que mostren referents que, sigui a partir d'aquests mateixos, sigui a partir d'altres conservats en altres àrees, va utilitzar el mestre anònim que ens ocupa¹⁵.

Ripoll. La portada i el claustre

Evidentment, l'activitat en aquestes zones no es va circumscriure només a les dates compreses entre el 1140 i el 1170, ni es va centrar en l'àmbit de la força dels tallers rossellonesos. Paral·lelament, a Sant Pere de Rodes i a Ripoll s'estava treballant en dues portades monumentals, cadascuna de signe divers, però que van marcar dos dels aspectes més atractius i tractats de tota la història de l'art medieval a Catalunya. Com en tants altres casos, s'actualitzaven parts d'alguns dels grans edificis del segle XI.

La portada del monestir de Santa Maria de Ripoll és potser l'obra escultòrica més important del segle XII en territori dels comtats catalans. Concebuda com un arc honorari profusament decorat i adossat a la façana del segle XI, es presenta com a una al·lusió al passat gloriós de l'època de l'abat Oliba. No és el moment d'estendre's en l'anàlisi d'un ampli i minucios programa iconogràfic, presidit per la *Maiestas Domini* del fris superior i caracteritzat pels cicles veterotestamentaris o per la presència, a l'intradós de la porta, de les representacions dels treballs dels mesos¹⁶. Des del punt de vista estilístic, la portada va ser associada a l'herència dels tallers tolosans, concretament a l'entorn de la figura de Gilabertus, la signatura del qual –ara desapareguda– havia estat transcrita en dos dels cèlebres relleus de la portada de la sala capitular de Saint-Étienne de Tolosa de Llenguadoc, corresponents a les figures dels apòstols Andreu i Tomàs. Signi en aquest cas, sigui en comparació dels capitells de



Santa Maria de Ripoll. Detall de la portada (ca. 1134-1151).



Santa Maria de Ripoll. Detall de la portada (ca. 1134-1151).

l'anomenat segon taller de la Daurade tolosana, Ripoll mostra punts de contacte en la concepció de les figures i de la seva indumentària, encara que no hi queda res de la fluïdesa compositiva de Tolosa de Llenguadoc. La portada ripollesa mostra una admirable síntesi, en què la profusió decorativa aplicada a la porta pròpiament dita en les arquivoltes i els brancals, també reflecteix records de conjunts italians i, concretament, de la Llombardia de les primeres dècades del segle XIII¹⁷.

S'accepta com a datació per al conjunt les dècades de 1140-1150, durant l'abadiat de Pere Guillem. Al mateix temps, s'hi abordaven altres actuacions que actualitzaven i remodelaven l'edifici del segle XI i el seu mobiliari litúrgic. Així sembla succeir amb el sarcòfag del comte barceloní Ramon Berenguer III, i també amb el baldaquí, la realització del qual pot atribuir-se a dates centrals del segle XII, en concret entre el 1141 i el 1151, quan és refet el mobiliari i quan se sap que s'encarrega el baldaquí mateix¹⁸. A aquesta peça han estat tradicionalment atribuïdes quatre bases amb figuració, encara que recentment s'han expressat dubtes sobre la seva funció original¹⁹.

En proximitat amb aquestes dates devia iniciar-se la remodelació del claustre i les seves galeries, arrencant amb l'adossada a l'església monàstica. La selecció de les imatges manté el caràcter dels conjunts rossellonesos, en la mesura en què no es recorre a la temàtica historiada. Tradicionalment havia estat datat en l'època de l'abat Ramon de Berga (1172-1205), la qual cosa implicava un moment una mica tardà, una cronologia coincident amb la d'un altre conjunt paral·lel, l'ala meridional del claustre de la catedral d'Elna²⁰. Novament aquí veiem els contactes amb l'escultura rossellonesa, que a la zona del Ripollès ofereix altres exemples destacables, com els capitells de Sant Pere de Camprodon, treballats en marbre. De totes maneres, la comparació directa amb el baldaquí reforça la hipòtesi que situava el conjunt en dates més properes a la mateixa portada, més



Suposada base del baldaquí de Ripoll (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 214983, dipòsit del bisbat de Vic, 2011). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya

encara tenint en compte que hem demostrat, recentment, que la imatge del relleu que s'identificava amb l'abat Berga no es correspon amb la d'un prelat, sinó que podria tractar-se d'un sant o, fins i tot, de Crist²¹.

El claustre de Sant Pere de Galligants: un corrent mediterrani amb importants seqüeles

No gaire lluny de la catedral de Girona, el monestir benedictí de Sant Pere de Galligants ja havia mostrat a la seva capçalera l'influx de l'escultura tolosana –llenguadociana en general– amb una claredat aclaparant, en virtut de la seva vinculació amb el cercle del Mestre de Cabestany. Però ens interessa ara referir-nos a l'obra del claustre, marcada per la seva homogeneïtat, que ha de situar-nos cap a les dècades de 1160-1170²². En aquest conjunt es fonen els repertoris ja experimentats del món rossellonès i els ressos d'altres formulacions d'arrel antiquitzant, no allunyades de l'escultura del Llenguadoc mediterrani i de la Provença.



*Sant Pere de Galligants, Girona.
Capitell del claustre (ca. 1160-1180)*

Conseqüentment, la presència d'algun capitell historiat i de versions del capitell corinti permeten establir algun paral·lelisme amb el món provençal. Aquest aire es manifesta, igualment, en una sèrie de produccions de l'entorn de Barcelona, en part dependents de les del claustre gironí, i de Tarragona i d'altres centres, com l'església del castell de Camarasa (Lleida). D'aquesta manera, Girona, Barcelona i el seu entorn van determinar una tendència escultòrica que, sota la influència dels conjunts provençals i amb unes semblances amb altres punts del Mediterrani, especialment Terra Santa, es caracteritza pel seu aire antiquitzant. I si bé l'antiguitat va mostrar diverses fórmules a Catalunya durant l'època romànica, aquesta es distingeix pel seu caràcter decoratiu que es combina amb una desimboltura de les composicions, especialment quan es tracta del repertori vegetal²³.

Els claustres de Sant Pere de Rodes i de la catedral de Girona i el seu radi d'influència

De l'excel·lent sèrie de claustres romànics catalans, una de les línies més homogènies i coherents és la que uneix els conjunts de Sant Pere de Rodes i la catedral de Girona, que també cap al

projecta en el monestir de Sant Cugat del Vallès (Barcelona). El seu estudi ha permès establir una seqüència que il·lustra perfectament l'evolució dels tallers i la seva adaptació a tendències successives, des de la dècada de 1160 fins a principis del segle XIII. En el cas de Sant Pere de Rodes, el claustre també va ser destruït, de manera que els testimoniatges recuperats es troben dispersos entre diverses col·leccions. En un detingut estudi sobre el conjunt, s'han distingit tres grups: primer està constituït per peces relacionades amb la tradició de la zona, marcada per la irradiació de l'escultura rossellonesa; el segon és el que es vincula amb la catedral de Girona, que inclou el grup de capitells historiat conservats al Musée national du Moyen Âge de París; mentre que un tercer grup va donar lloc a una escultura tècnicament modesta²⁴.

El claustre de la seu gironina degué realitzar-se durant les dues últimes dècades del segle XII. En una primera fase, marcada pel record de l'escultura tolosana, es van treballar els relleus de la nau adossada a l'església catedral, amb un interessant cicle historiat en el qual les escenes veterotestamentàries dels frisos dels pilars s'intercalen amb les representacions neotestamentàries dels capitells. El segon taller mostra una evolució cap a un tractament més versemblant de la figuració, amb un sentit del volum lleugerament major²⁵. Aquest és el taller la mà del qual també es detecta en la primera fase del claustre de Sant Cugat del Vallès, la datació del qual es basa en un llegat testamentari de 1190 i en les dades que aporta la figura de l'escultor Arnau Cadell. La seva signatura apareix al costat d'un dels capitells de l'angle nord-oriental del conjunt i s'identifica amb unes fórmules desenvolupades al llarg de les galeries occidental, septentrional i oriental. Les transformacions del grup es van manifestar especialment en el taller d'origen gironí amb l'abandó de la rigidesa de conjunts anteriors i una major versemblança en el tractament de les figures, dels seus gestos i moviments. Aquests canvis es perceben no només en la primera fase del claustre de Sant Cugat del Vallès, sinó també en les portades de Santa Maria de Manresa i de Sant Pere de Santpedor (Bages, Barcelona), així com en un sector del presbiteri de la catedral de Tarragona.

Altres manifestacions emmarcades a l'entorn del 1200 s'hi van reflectir potser amb menor intensitat que en altres àmbits catalans. És el cas d'alguns capitells pertanyents, també, al claustre de Sant Pere de Rodes, l'estil dels quals mostra una certa familiaritat amb el del cercle de Ramon de



Catedral de Santa Maria de Girona. Relleu historiat del claustre.

Bianya, actiu al Rosselló. Mostres d'aquesta tendència també apareixen a l'entorn de Lleida. La dada més significativa l'aporta un capitell de temàtica mariana, amb l'Adoració dels Mags.

Al marge d'aquest exemple, s'hi van desenvolupar d'altres tallers de menor transcendència i qualitat, tant en el claustre empordanès mateix com en la pica baptismal de Sant Feliu de Beuda o a Sant Vicenç Maià de Montcal, ambdues en la Garrotxa.

Un altre dels conjunts aparentment iniciat cap a les primeres dècades del segle XIII és el grup dels capitells situats en el trifori de Sant Feliu de Girona. Conté una sèrie de capitells les solucions estilístiques dels quals se situen al mateix nivell que les dels capitells historiatos del claustre de Santa Maria de l'Estany, cosa que mostra els contactes entre tots dos centres²⁶.

EL MOBILIARI LITÚRGIC EN FUSTA I LES IMATGES DE CULTE

El treball en fusta policromada s'entén especialment aplicat a la producció d'imatges i de mobiliari d'altar, des de frontals fins a baldaquins. Bé és cert que qualsevol d'aquests tipus és susceptible de ser creat en altres materials i revestiments. Sigui com sigui, tant a les terres de Girona com a Catalunya en general, s'ha conservat o conegut un elevat nombre d'imatges de la Mare de Déu amb el Nen i crucifixos treballats en fusta i policromats al tremp, en ocasions amb aplicacions de relleu en guix. Tan sols sembla haver-se conservat un exemple que devia ser revestit de material preciós, en concret la marededeu de la catedral de Girona, a la qual tornarem més endavant. La major part d'exemples han arribat fins a l'actualitat amb el seu context original totalment transformat, de manera que és difícil aproximar-se al seu entorn immediat, a la relació que mantenien amb el conjunt d'altar, dins de la seva capella corresponent, etc.

Més enllà dels dubtes que actualment es plantegen sobre el ja citat baldaquí de Ripoll i la funció de les quatre bases pètries, hi ha algun testimoni de l'existència d'objectes monumentals, tal com mostra un capitell procedent de Beget, conservat al Museu d'Art de Girona, o el capitell de procedència desconeguda el repertori del qual connecta amb els tallers ripollesos, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya. En un altre ordre de coses, hi va haver frontals d'altar treballats amb estatuetses en relleu, si tenim en compte el frontal de Sant Pere de Ripoll, conservat al Museu Episcopal de Vic.

Un dels punts d'interès de la historiografia ha estat el de relacionar l'escultura amb d'altres tècniques artístiques. En primer lloc, des de la idea que una part de la producció en fusta policromada, acompanyada o no d'elements en estuc i de colradura, pot entendre's com una versió modesta en relació amb obres treballades amb materials preciosos, especialment recobriments d'or i plata i aplicacions de pedres precioses. Així, s'ha recorregut a les notícies documentals al·lusives a frontals d'altar, retaules, creus i altres tipus d'objectes treballats en or i plata en centres catedralicis i monàstics, dels quals no s'ha conservat més que la descripció del frontal de la catedral de Girona²⁷. D'aquesta mateixa seu procedeix una imatge de la Mare de Déu amb el Nen que va estar recoberta de metall preciós²⁸. La fisonomia actual del conjunt està marcada pel to fosc de la fusta de boix, material que també va servir per elaborar les cobertes d'un evangeliari del mateix tresor²⁹. Però aquesta superfície actuava com a ànima del revestiment metàl·lic que conferia a la imatge un aspecte luxós, ric en reflexos, que contrastaria enormement amb l'actual aparença sòbria dominant. En aquest sentit, convé recordar que diversos exemples europeus recoberts de metall disposaven també d'un treball molt precís en la fusta, com s'observa a la marededeu de Hildesheim, datada a començaments del segle XI. Malgrat això, la imatge ha estat presa en consideració en els treballs sobre escultura en fusta més sovint que no pas en els d'orfebreria, potser a causa de l'excel·lent qualitat de la seva talla, que fins i tot va fer buscar alguns paral·lelismes en l'escultura de les primeres fases del claustre de la catedral gironina³⁰.

Importància de les Majestats

Dins de la modalitat del Crist triomfant, la presència d'una sèrie àmplia i coherent de Majestats és un dels factors que distingeixen Catalunya respecte d'altres regions europees i del món hispànic.

El punt de connexió més significatiu és la regió de la Toscana, donades les analogies tipològiques amb el cèlebre *Volto Santo* de Lucca, objecte de gran devoció i entès com a cèlebre prototip, i amb altres talles de l'entorn³¹. Rarament s'han conservat *in situ* i, per tant, és difícil restituir el seu context original, encara que algunes d'elles han conservat figuració i inscripcions en les creus, que aporten indicis significatius. Entre els casos més excel·lents citarem en primer lloc una de les escasses imatges romàniques d'aquest tipus que encara són objecte de culte, la Majestat de Beget³², que presenta els components característics que defineixen el Crist triomfant: la túnica, els braços en horitzontal i l'actitud solemne i majestàtica, sense expressar el dolor del sofriment. Pertanyen al mateix grup la Majestat Batlló³³ i la rossellonesa de la Trinitat o de Bellpuig, entre d'altres. També de la Cerdanya procedeixen altres imatges del mateix tipus. Encara que la datació d'algunes d'aquestes imatges ha de ser revisada i podrien pertànyer a dates més avançades que les dècades centrals del segle XII, la seva presència es detecta bàsicament a la zona nord-oriental de Catalunya³⁴, des del Rosselló i la Cerdanya fins a l'entorn de Barcelona, on destaca un exemple tan singular com el de la Majestat de Caldes de Montbui, al Vallès.

De la importància d'aquesta tipologia hi ha també lleus reflexos en l'escultura monumental, precisament a l'entorn on es localitzen els exemples d'imatges treballades en fusta. En primer lloc, un relleu de l'església de Sant Esteve d'en Bas, la localització original del qual és desconeguda, i en el qual el *Christus triumphans* està flanquejat per les figures de la Verge i sant Joan Evangelista, a manera de Calvari. El caràcter tosc de les formes dificulta una datació del relleu, que en ocasions ha estat situat al segle XII, sense majors precisions. També s'ha citat el relleu de les dovelles de la portada de l'església de Sant Julià de Corts, no gaire lluny de Girona (a la comarca del Pla de l'Estany), molt tosc i esquematitzat.

Iconogràficament, la figura del crucificat de Sant Esteve d'en Bas coincideix amb les imatges de fusta, de manera que permet una relació tipològica entre el relleu i aquelles³⁵. No succeix el mateix amb algunes plaques d'esmalt llemosines de la primera meitat del segle XIII conservades en museus catalans, de les quals no és segura la seva procedència catalana ja que van arribar-hi a través del mercat de l'art, a excepció de la procedent de Sant Joan de les Abadesses (Museu Episcopal de Vic). En aquesta direcció, cal recordar l'existència d'un crucifix vestit a Saint-Martial de Llemotges, recobert de plata, segons s'ha dit en relació amb una creu conservada en el Musée du Louvre³⁶. En

Majestat Batlló. Mitjan segle XII (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15937). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya



Sant Esteve d'en Bas. Relleu de la Crucifixió. Segle XII



contra de la visió historiogràfica que privilegia la relació de les Majestats catalanes amb el *Volto Santo* de Lucca, potser hauria de plantejar-se algun altre tipus de referent, com el de Llemotges, també proper a l'àmbit català en altres camps artístics³⁷.

Entre la nòmina d'exemples de Majestats cal advertir que la que havia estat considerada com a procedent de Montgrony (Gombrèn, Ripollès), és en realitat procedent d'una església d'Andorra, Sant Miquel de Prats³⁸.

Tipologies de les imatges de la Verge

A més dels nombrosos intents d'ordenar l'ampli ventall de tipus i variants de la imatge de la Mare de Déu amb el Nen, de nou cal considerar, en el cas de Girona, els exemples de l'àmbit rossellonès o, dit d'una altra forma, dels conjunts catalans situats en territori francès. L'exemple més clar ve donat per la Mare de Déu de Ger (Museu Nacional d'Art de Catalunya)³⁹, la qual, malgrat procedir d'una modesta parroquial, encapçala per la seva qualitat un grup que, de fet, per la seva ubicació sembla dependre dels tallers de la Seu d'Urgell. A aquest grup s'afegeixen d'altres exemples, sempre dins d'aquest àmbit episcopal, entre els quals destaquen el d'Ix (Cerdanya francesa) o imatges d'altres modalitats. Ja hem tractat en altres ocasions la problemàtica que suposen les similituds amb obres d'altres àmbits geogràfics i artístics respecte de l'arribada de models o d'artistes. També hem citat en un altre punt el paper que va poder exercir la marededeu de la catedral de Girona.

En aquest panorama en el qual sovint convé determinar possibles models o prototips, sobresurt una absència: algunes descripcions antigues citen la marededeu de Ripoll, que hauria jugat un paper significatiu, si ens atenim a la qualitat i representativitat del monestir i al fet d'haver-se convertit en un important objecte de culte que amb el temps va haver de sofrir algunes transformacions⁴⁰. A pesar que fins i tot podríem dubtar que la imatge, que va ser maltractada i que desapareixeria el 1835, fos la romànica, els testimoniatges gràfics i escrits sobre la mateixa són bastant suggestius. S'hi detecta una relativa coincidència entre el segell del monestir que s'ha utilitzat com a referència, i una descripció del segle XVII, amb un esquema que possiblement l'apartaria dels plantejaments compositius frontals i rígids de les imatges de la *Sedes Sapientiae* l'acostaria, en canvi, a la marededeu

Santa Maria de Ripoll. Relleu de la Verge amb el Nen al claustre. Primera meitat del segle XIII?



Marededeu de Ger. Ca. 1180 (MNAC 65503). Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya



del Claustre de Solsona (Lleida). Es tracta, a més, d'un esquema que sense ser idèntic sí que ofereix punts de contacte amb el de la representació de la Verge entronitzada en un còdex ripollès del segle XI⁴¹. No obstant això, la composició d'imatges romàniques de centres que van dependre de Ripoll, com la de Montserrat, mostren la composició frontal, amb la Verge entronitzada, que d'altra banda apareix al relleu en guix descobert arran de les obres de restauració del claustre ripollès. El mateix succeeix en relació amb altres dues imatges d'esglésies properes geogràficament a Ripoll, les de Matamala i Llaés, ambdues conservades al Museu Episcopal de Vic. D'aquesta manera, és interessant replantejar com va poder ser la difusió de la imatge de Ripoll i aproximar-se, així, a la seva possible fisonomia inicial.

El panorama es completa amb una altra interessant sèrie, centrada en exemples procedents especialment de la Garrotxa, com el de la imatge de Puig-alder (Museu d'Art de Girona)⁴². O amb exemples de difícil classificació, donada la seva qualitat, com la marededeu del santuari de Núria (Ripollès).

MÉS ENLLÀ DEL 1250: EN CLAU DE "GÒTIC"

En l'àmbit que ens ocupa, es considera que a partir de mitjans del segle XIII es van introduir fórmules pertanyents sense discussió al gòtic. Aquest seria el cas del Davallament de Sant Joan de les Abadesses, amb data de 1251. La seva composició ofereix paral·lelismes eloqüents amb els davallaments de la vall de Boí, com a mostra de la vigència en dates avançades de la particular elecció de set personatges, a diferència d'altres casos europeus. La imatge del crucificat és de tres claus, dada que en reforça l'associació amb el gòtic, com s'esdevé també amb el Crist de Ripoll (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

El reflex de l'escultura romànica de Girona en conjunts tardans es mostra en els aspectes compositius i tipològics, però sota formulacions estilístiques diferents. Això podria ser ja visible als anomenats Banys Àrabs de Girona, però també en edificis de caràcter civil com l'anomenada Fontana d'Or. Encara a Girona, el claustre ja gòtic del convent de Sant Domènec recorre parcialment a solucions que van arrencar al segle XII. La pervivència o la transmissió de determinats esquemes compositius ha pogut portar a confusió en alguns exemples que van ser considerats, al seu moment, gairebé com a prototips. En aquest sentit, crida l'atenció el cas de la pica baptismal de Santa Maria de Castelló d'Empúries. La seva decoració de caràcter arquitectònic a base d'arquets juxtaposats sempre es va considerar característica dels exemples romànics, però el detall dels capitells representats és de la mateixa naturalesa que el de les peces que coronen els pilars de l'església gòtica. Això ha quedat confirmat recentment, quan va sortir a la llum el document del 1310 de la contractació de l'esmentada pica amb Arnau Font⁴³.

El nostre objectiu ara no és el de tractar l'escultura desenvolupada a partir del 1250 aproximadament, però és interessant recalcar la necessitat de seguir amb un plantejament crític davant la producció escultòrica (pel que ara ens concerneix), i fixar i mostrar amb major nitidesa els límits entre una època o una altra. Això segueix sent necessari, potser encara més en la talla en fusta que en la pètria.

NOTES

- ¹ DURLIAT, Marcel, "La Méditerranée et l'art roman", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 6 (1975), p. 116; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 133-147.
- ² LORÉS I OTZET, Immaculada, "Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XII^e siècle: anciens et nouvelles problématiques", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37 (2006), pp. 91-102.
- ³ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Figura pintada, imatge esculpida. Eclòsió de la monumentalitat i diàleg entre les arts a Catalunya. 1120-1180", dins CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 133-147.
- ⁴ COOK, Walter William Spencer i GUIDIOL RICART, José, *Pintura e imagineria románicas*, Madrid, 1980, pp. 279-317, en concret pp. 284 i 295; hem tractat aquesta qüestió a CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Le mobilier d'autel en Catalogne à l'époque romane: devants d'autel et structures de retables sculptés", dins *Autour de l'autel roman catalan*, París, 2008, pp. 125-148.
- ⁵ Vegeu CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar-Frontal Workshops", dins HOURIHANE, Colum (ed.), *Spanish Medieval Art: Recent Studies*, Tempe, 2007, pp. 119-153.
- ⁶ PONSICH, Pierre, "Tables d'autel à lobes de la Province ecclésiastique de Narbonne (X^e-XI^e s.) et l'avènement de la sculpture monumentale en Roussillon", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), pp. 7-45.
- ⁷ HERNÁNDEZ, Félix "Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña (basa y capiteles del siglo XI)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 16 (1930), pp. 21-49. Hem tractat recentment aquesta problemàtica a CAMPS I SÒRIA, Jordi i PEY, Joan, "Capitell de tipus corinti", dins SUREDA I JUBANY, Marc (dir.), *Oliba episcopus. Mil·lenari d'Oliba, bisbe de Vic*, Vic, 2018, pp. 147-148.
- ⁸ CAMPS I SÒRIA, Jordi, LORÉS I OTZET, Immaculada i MANCHO SUÁREZ, Carles, "L'escultura preromànica", dins *Del romà al romànic. Història, art i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona, 1999, pp. 416-423.
- ⁹ SUREDA I JUBANY, Marc, "Romà o romànic? Presències antiquitzants en l'escultura gironina del segle XI", *Lambard*, XIX (2006-2007), pp. 213-242.
- ¹⁰ CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Fragment de cancell", dins *Catalunya Romànica*, vol. 5, Barcelona, 1990, pp. 118-119.
- ¹¹ CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Capitells del claustre de Sant Esteve de Banyoles", dins CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 274-277; TORRALBO SALMÓN, Laura, "Sant Esteve de Banyoles. Escultura del primer terç del segle XII", *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, 1 (2009), pp. 111-148.
- ¹² DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpinyà, 1948-1957, 5 volums; MALLETT, Géraldine, "Nouvelles réflexions sur l'atelier du cloître de l'abbaye de Saint-Michel de Cuxa", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24 (1993), pp. 93-102; MALLETT, Géraldine, *Les cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon (XII^e-XIV^e siècles)*, Perpinyà, 2000; POISSON, Olivier, "La galerie sud du cloître d'Elna et la fin de l'école romane roussillonnaise", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24 (1993), pp. 103-107; POISSON, Olivier, "El claustre de la catedral d'Elna, entre romànic i gòtic", *Lambard*, 9 (1996), pp. 279-292.
- ¹³ DURLIAT, Marcel, *La sculpture romane en Roussillon...*; DURLIAT, Marcel, "Le Roussillon et la sculpture romane", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 19-28; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Reflexions sobre l'escultura de filiació rossellonesa a la zona de Ripoll, Besalú, Sant Pere de Rodes i Girona vers la segona meitat del segle XII", dins *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern*, Girona, 1990, pp. 45-69.
- ¹⁴ MAZURE-BOURANDY, Anne-Marie, *Santa Maria de Besalú et les chanoines de Saint Agustin du X^e-XIII^e siècle*, Toulouse, 1983 (Université Toulouse-Le Mirail, tesi doctoral inèdita); MAZURE-BOURANDY, Anne-Marie, "Santa Maria de Besalú. Relations entre son histoire et son architecture", dins *V Assemblée d'Etudis sobre el seu comtat*, Besalú, 1983, pp. 295-314; DURAN-PORTA, Joan, "Capitell de Santa Maria de Besalú", dins CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 360-361.
- ¹⁵ GUIDIOL RICART, José, "Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), pp. 9-14; DURLIAT, Marcel, "L'oeuvre du 'Maître de Cabestany'", dins *Congrès Régional des Fédérations Historiques de Languedoc*, Carcassonne, 1952, pp. 185-193; DURLIAT, Marcel, "Le maître de Cabestany", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 116-127; PRESSOLYRE, Léon, "Une nouvelle oeuvre du Maître de Cabestany en Toscane. Le piliér sculpté de San Giovanni in Sugana", *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France* (1969), pp. 31-55; BARRACHINA NAVARRO, Jaime, "Las portadas de la iglesia de San Pere de Rodes", *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999), pp. 7-35; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "À propos des sources toulousaines du 'Maître de Cabestany': L'exemple du portail de Sant Pere de Rodes (Catalogne)", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 26 (1995), pp. 95-108; *Le Maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000; MILONE, Antonio, "El Mestre de Cabestany: notes per a un replantejament", dins CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 181-191; BARTOLOMÉ I ROVIRAS, Laura, *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la "traditio classica" d'un taller d'escultura meridional (1160-1200)*,

- Barcelona, 2010 (Universitat de Barcelona, tesi doctoral inèdita); BARTOLOMÉ I ROVIRAS, Laura, "Itinerant versus pelegrí. El 'periple' del Mestre del timpà de Cabestany", *Porticum. Revista d'Estudis Medievals*, 1 (2011), pp. 44-68.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi, Mestre de Cabestany. *Espurnes de marbre*, Barcelona, 2023.
- ¹⁶ GUDIOL I CUNILL, Josep, "Iconografia de la portada de Ripoll", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* (1909), pp. 93-110; JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975; CHRISTE, Yves, "La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginard et le portail de Ripoll", *Cahiers Archéologiques*, XXI (1971-1972), pp. 31-42; BARRAL I ALTET, Xavier, "Le portail de Ripoll. État des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4 (1973), pp. 139-161; BARRAL I ALTET, Xavier, "La sculpture a Ripoll au XII^e siècle", *Bulletin Monumental*, 131-4 (1973), pp. 311-359; RICO MANRIQUE, Francisco, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976; YARZA LUACES, Joaquín, "Notes introductòries i aspectes generals sobre la portalada de Ripoll. La portalada de Ripoll, confluència de corrents internacionals. Lectura iconogràfica: programa religiós amb component polític", dins *Catalunya Romànica*, vol. X, Barcelona, 1987; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "Un passaggio al passato: il portale di Ripoll", dins *Medioevo: il tempo degli antichi, VI Convegno Internazionale di Studi di Parma (24-28 settembre 2003)*, Milà, 2006, pp. 365-381; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "The portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors", dins PLANT, Richard i McNEILL, John (eds.), *Romanesque and the Past*, Londres, 2013, pp. 121-141.
- ¹⁷ CAMPS I SÒRIA, Jordi, "L'escultura arquitectònica del romànic a Catalunya. Els seus vincles amb Itàlia", dins FREIXA I CAMPS, Pere i CAMPS I SÒRIA, Jordi (coords.), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, 2010, pp. 167-179.
- ¹⁸ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "The portal at Ripoll revisited...", p. 135.
- ¹⁹ DURAN-PORTA, Joan, *L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250). Vol. I: Estudi*, Bellaterra, 2015, pp. 443-455 (Universitat Autònoma de Barcelona, tesi doctoral inèdita).
- ²⁰ POISSON, Olivier, "La galerie sud du cloître d'Elna...", POISSON, Olivier, "El claustre de la catedral d'Elna..."
- ²¹ LORÉS I OTZET, Immaculada, "La decoración escultórica en el monasterio de Santa María de Ripoll", dins GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel i TEJA CASUSO, Ramón (coords.), *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)*, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 169-189; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, "The portal at Ripoll revisited...", pp. 121-141. En relació amb el relleu, vegeu: CAMPS I SÒRIA, Jordi, "La galeria nord-occidental i l'escultura romànica del claustre", dins ALIMBAU, Salvador et alii, *Clastrum. Claustre medieval de Santa Maria de Ripoll*, Ripoll, 2018, pp. 187-211.
- ²² Vegeu el text de Pere Beseran a: *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, pp. 163-169.
- ²³ CAMPS I SÒRIA, Jordi "Catalonia, Provence and the Holy Land: Late 12th-Century sculpture in Barcelona", dins BACILE, Rosa i McNEIL, John (eds.), *Romanesque and the Mediterranean: Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c.1000 to c.1250*, Leeds, 2015, II, pp. 329-338.
- ²⁴ LORÉS I OTZET, Immaculada, *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria a les restes conservades. Una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*, Lleida, 1994; LORÉS I OTZET, Immaculada, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, 2002, pp. 120-155.
- ²⁵ LORÉS I OTZET, Immaculada, "La catedral (o Santa Maria) de Girona", dins *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, pp. 119-131; LORÉS I OTZET, Immaculada, "Aspectes relatius a la construcció del claustre de la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (1994), pp. 275-289.
- ²⁶ LORÉS I OTZET, Immaculada, "Sant Feliu de Girona. L'escultura romànica del trifori", *D'Art*, 14 (1988), pp. 47-60; BESERAN I RAMON, Pere, "Revisions i propostes per a l'escultura del claustre de Santa Maria de l'Estany", *Lambard*, XII (1999-2000), pp. 65-80.
- ²⁷ VILLANUEVA, Jaime, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XII: *Viage á Urgel y á Gerona*, Madrid, 1850, pp. 180-182; hem tingut l'ocasió de tractar aquest exemple a: CAMPS I SÒRIA, Jordi i LORÉS I OTZET, Immaculada, "Le patronage dans l'art roman catalan", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 36, (2005), pp. 209-223, concretament pp. 221-222. Vegeu, a més, ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI-XV)", *Hortus Artium Medievalium*, 11 (2005), pp. 213-232, especialment pp. 218-220.
- ²⁸ Museu del Tresor de la Catedral de Girona, núm. inv. 10. Vegeu: COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José, *Pintura e imagerie románicas*, Madrid, 1950, pp. 306-307; LLARÁS I USÓN, Celina, "Marededéu", dins *Catalunya Romànica* vol. XXIII, Barcelona, 1988, pp. 151-152; ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca, "El escenario litúrgico...", pp. 220-221; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Mare de Déu de la catedral de Girona", dins CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel i CAMPS I SÒRIA, Jordi (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, pp. 418-419.
- ²⁹ Museu del Tresor de la Catedral de Girona, núm. inv. 28. Vegeu: YLLA-CATALÀ, Gemma, "Tapes d'un Evangeliari", dins *Catalunya Romànica* vol. XXIII, Barcelona, 1988, pp. 150-151, amb il·lustració a p. 149.
- ³⁰ COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José, *Pintura e imagerie románicas*, p. 307.
- ³¹ FRANCOVICH, Géza de, *Il Volto Santo di Lucca*, Lucca, 1936; BARACCHINI, Clara i FILIERI, Maria Teresa (eds.), *Il Volto Santo. Storia e Culto*, Lucca, 1982; FERRARI, Michele Camillo i MEYER, Andreas (eds.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo. Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000)*, Lucca, 2005.

- ³² CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Majestat de Beget", dins *Convidats d'honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, 2009, pp. 96-101; LORÉS I OTZET, Inmaculada et alii, "La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43 (2012), pp. 101-111.
- ³³ Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 15937). Vegeu: FOLCH I TORRES, Joaquim, "Una 'Majestat' romànica", *Gasetta de les Arts*, I, 4 (12/1928), pp. 1-2; CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Majestat Batlló", dins *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 154-156.
- ³⁴ COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José, *Pintura e imageria románicas...*, p. 285; en un sentit més ampli: BASTARDES I PARERA, Rafel, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, 1978, especialment pp. 100-114 i 118-122; JORBA I VALERO, Montserrat, *Les Majestats de la Cerdanya*, la Seu d'Urgell, 2017.
- ³⁵ NOGUERA I MASSA, Antoni, "Les majestats romàniques a Besalú", dins *III Assemblea d'Estudis del comtat de Besalú*, Besalú, 1976, pp. 251-252.
- ³⁶ TABURET-DELAHAYE, Elisabeth, "Christ d'applique", dins *L'Oeuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, París, 1995, pp. 184-185.
- ³⁷ CAMPS I SÒRIA, Jordi, "Romanesque Majestats: A Typology of Christus Triumphans in Catalonia", dins MULLINS, Juliet, NÍ GHRÁDAIG, Jenifer i HAWTREE, Richard (eds.), *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the Early Medieval West*, Dublín, 2013, pp. 234-247, concretament p. 245.
- ³⁸ CAMPS I SÒRIA, Jordi "Una aportació a la recuperació del romànic d'Andorra: la Majestat de Sant Miquel de Prats (Canillo)", dins RUIZ I QUESADA, Francesc (ed.), *Viatges a la bellesa, miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles, Retrotabulum Maior*, Barcelona, 2015, I, pp. 63-70.
- ³⁹ HEILBRONER, Tim, "The wooden 'Chasuble Madonnas' from Ger, Ix, Targasona and Talló. About the Iconography of Catalan Madonna statues in the Romanesque period", *LocusAmenus*, 9 (2007-2008), pp. 31-50; més recentement, del mateix autor, *Ikono-graphie und zeitgenössische Funktion hölzerner Sitzmadonnen im romansichen Katalonien*, Hamburg, 2013.
- ⁴⁰ NOGUERA I MASSA, Antoni, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977, pp. 152-154.
- ⁴¹ Arxiu de la Corona d'Aragó, Ministerio de Cultura, Ms. Ripoll, 151, fol. 154 (vegeu: TORRA, Albert, "Còdex Miscel·lani", dins *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, p. 140).
- ⁴² Algunes d'aquestes imatges van quedar agrupades per NOGUERA I MASSA, Antoni, *Imago Virginis. Marededéus romàniques de la Garrotxa*, Olot, 1990.
- ⁴³ GIRONELLA, Josep Maria, "La pica baptismal de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries: una pica baptismal romànica de principis del segle XIV?", *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 45 (2014), pp. 375-381. Agraieixo a Jordi Casanovas Miró la informació relativa a aquesta aportació.