

# Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany

## La formació de la *traditio classica* d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200)

Laura Bartolomé Roviras

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tesisenxarxa.net](http://www.tesisenxarxa.net)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

## **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 que presenta: Laura Bartolomé Roviras**

Per a optar al títol de Doctora en Història de l'Art,  
amb la menció específica de "Doctor Europeu"

### **Director: Dr. Antoni José i Pitarch**

Catedràtic d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona

### **Programa de Doctorat:**

Vies de recerca en Història de l'Art (2000-2001)

---

Barcelona, 2010





**VIII. [Context]**  
**Fonts materials contemporànies**  
**El context de formació del Mestre**  
**del timpà de Cabestany**

HOC GUILIELMUS OPUS PRESTANTIOR ARTE MODERNIS

[Inscripció del púlpit de Santa Maria de Pisa, 1158/1159-1161/1162]

### VIII.1 El context de formació del Mestre del timpà de Cabestany. Metodologia

A partir de l'anàlisi de les obres que es consideren en el corpus del Mestre del timpà de Cabestany, i després de l'observació particular de les fonts materials més significatives que es situen a la base de la seva formació, és precís, a continuació, cercar el context on aquest aprenentatge no només fos possible –això és, on es localitzin les fonts materials necessàries per la seva instrucció–, sinó que també comptés amb els exemples d'altres tallers que de manera paral·lela desenvolupin una formació anàloga. Atès que es tracta d'un taller del què no es coneix una continuïtat en l'àrea geogràfica on es localitza la major part de la seva producció, entre el Llenguadoc i el Rosselló, sembla coherent plantejar que es tracti *in se* de la manifestació d'una tradició iniciada per uns altres tallers, anteriors o contemporanis. En la recerca d'aquest context o substrat són les obres les que parlen en primera persona, primer sobre elles mateixes i en segon lloc sobre el Mestre i/o el taller que les produeix. Per tant, la recerca s'ha d'establir en el marc d'uns tallers que es puguin vincular de manera estreta amb els denominadors comuns que s'han detectat en l'anàlisi de les obres del Mestre del timpà de Cabestany, tant en els aspectes de la composició, de la disposició, de l'estil i de la declamació de les obres, i en conseqüència amb l'adhesió a unes mateixes fonts materials.

En aquest sentit la historiografia s'ha mogut tradicionalment en la dicotomia entre la formació tolosana o catalana del Mestre de Cabestany, situant l'eix de Tolosa-Moissac, d'una banda, i el de Girona de l'altra, com a nuclis on situar la seva aparició i formació<sup>652</sup>. Malgrat que durant la dècada de 1970 i 1980 són diverses les veus que tímidament apunten la conveniència d'assenyalar una probable formació italiana, en un moment immediatament posterior a l'atribució de les obres de Sant'Antimo i de San Giovanni in Sugana<sup>653</sup>, els estudis posteriors menystenen paulatinament aquesta possibilitat, en favor sobretot de la preponderància historiogràfica de la tradició tolosana. Només en dates més recents alguns historiadors com Francesco Carlo Gandolfo han tornat a situar sobre la taula algunes de les claus fonamentals que permeten el plantejament d'una formació toscana del Mestre de Cabestany, bé que han estat interpretades des d'un punt de vista només parcial<sup>654</sup>.

La major part dels autors que han incidit en la comprensió del context d'origen i formació tolosà del Mestre de Cabestany es concentren en la determinació de paral·lels contemporanis a la realització de les obres, prenent com a paràmetres d'interrelació algunes particularitats de

---

<sup>652</sup> MALLET, G. (2000a), p. 22.

<sup>653</sup> Vid. Capítol V.3.

<sup>654</sup> GANDOLFO, F. C. (2006), p. 425-437.

l'estil i de la composició de determinats motius figurats i/o ornamentals, que tanmateix es revelen com a elements secundaris de la idiosincràsia del Mestre del timpà de Cabestany. A més a més, cal recordar que en el millor dels casos que s'han presentat obres concretes en el context de Tolosa, com a exemples o paral·lels de la formació del Mestre, han estat testimonis que es caracteritzen per una composició figurada pròpia dels repertoris contemporanis tolosans però en cap cas historiada<sup>655</sup>. D'aquesta manera, s'han establert vincles només en el camp de les interrelacions de l'estil dels "productes acabats", sense incidir de manera concisa en el conjunt total de les pautes fonamentals que defineixen l'obra, *ergo* composició, disposició, estil i declamació.

En aquest sentit cal salvaguardar la segona de les opcions que planteja la formació del Mestre de Cabestany dins l'entorn de Girona, en motiu de la presència del conjunt de sarcòfags romans, pagans i cristians, de l'església de Sant Feliu<sup>656</sup>. És clar que Girona presenta unes fonts materials que de manera incontestable es situen en la formació del Mestre del timpà de Cabestany, tal i com s'ha observat en el capítol anterior: tanmateix ni a Girona ni en el seu entorn més immediat es pot restituir la formació d'uns tallers que es basin, de la mateixa manera, en l'apreciació concisa d'aquestes mateixes fonts, ni tampoc que es puguin relacionar de manera directa amb el Mestre del timpà de Cabestany. I tampoc es pot afirmar que amb posterioritat a la seva obra, aquesta gaudeixi d'una continuïtat o difusió dins els tallers que es troben actius en l'entorn de Girona dins la segona meitat del segle XII.

«Comme nous ignorons tout de son histoire, le Maître de Cabestany n'existe pour nous que par les qualités plastiques de son art»<sup>657</sup>. Si efectivament el Mestre del timpà de Cabestany no pot parlar en primera persona de les seves obres, han de ser les obres que han de parlar i servir per a la restitució de la seva personalitat. D'aquesta manera, sembla plausible que la identificació i la delimitació del context formatiu en què es gesta aquesta escultura serveixi per a compondre una aproximació molt més precisa a la personalitat.

---

<sup>655</sup> En aquest sentit cal veure sobretot les aportacions realitzades dins el marc d'un dels articles que pren com a títol i com a contingut el subjecte de les fonts tolosanes del Mestre de Cabestany. Vid. CAMPS I SÒRIA, J. (1995), p. 95-107. Les obres tolosanes presentades en relació al Mestre de Cabestany són capitells figurats amb composició d'animals afrontats i altres variants, que es situen convenientment en relació a la factura del capitell conservat a l'església del Carme de Peralada, que és probable que procedeixi del monestir de Sant Pere de Rodes. En qualsevol cas, les interrelacions es sustenten en les concomitàncies localitzades a partir d'elements certament parcials, i en cap cas tenint en compte l'escultura del Mestre de Cabestany dins totes i cadascuna de les dimensions que en formen part.

<sup>656</sup> Aquest plantejament es deriva de l'estudi de Serafín Moralejo l'any 1982 i la influència dels sarcòfags de Sant Feliu de Girona en la formació i configuració de l'escultura del Mestre de Cabestany. Vid. MORALEJO, S. (1984), p. 187-203.

<sup>657</sup> POISSON, O. (2000a), p. 8.



Per una altra banda, s'ha d'assenyalar que la manca d'elements de datació precisos per a situar la cronologia de les obres del Mestre del timpà de Cabestany planteja també una certa dificultat a l'hora de realitzar una primera aproximació als tallers d'escultura del segle XII. Tal i com s'ha pogut comprovar en el capítol V d'aquesta tesi, dedicat a l'estat de la qüestió, les datacions establertes per la historiografia al llarg del segle XX s'han basat sempre en elements indirectes, i han oscil·lat entre el segon i el darrer quart del segle XII. Tanmateix la documentació presentada per Jaume Barrachina en referència al monestir de Sant Pere de Rodes, això és la data de 1163 que aquest autor considera com a *ante quem*, per bé que no constitueix en sí una referència tan precisa que s'ha pretès fins ara, sí que marca una primera cota bastant sòlida per a situar l'activitat del Mestre del timpà de Cabestany dins la segona meitat del segle XII. És per tant dins aquesta franja cronològica que *a priori* resulta més lògic situar el seu mateix context de formació i desenvolupament.

D'aquesta manera, en aquest capítol es planteja la importància cabdal del context, en tant que la delimitació de l'entorn artístic i cultural que fa possible la concepció d'aquestes obres. La metodologia a partir de la que s'arriba a la determinació del context formatiu, és la següent: establir els denominadors comuns existents en el corpus d'obres atribuïdes al Mestre del timpà de Cabestany, a partir dels apartats plantejats dins l'anàlisi d'obres, per a cercar l'espai o el marc de desenvolupament d'uns tallers on aquests denominadors comuns coincideixin sinó totes sí en un tant per cent molt alt de les parts. Així, els denominadors comuns que es poden extreure després de l'anàlisi de les obres assenyalades dins el corpus del Mestre del timpà de Cabestany són els que es detallen en el quadre que es presenta a continuació.

D'acord amb els punts presentats en aquest esquema, la delimitació del context de formació del Mestre del timpà de Cabestany s'ha de situar en un espai en què es puguin resseguir de manera paral·lela l'activitat d'uns tallers d'escultura que revelin aquestes mateixes constants. Per tant, els dos elements *sine qua non* que s'han de donar dins el marc de l'origen i la formació del Mestre del timpà de Cabestany són:

- Tallers d'escultura actius durant la segona meitat del segle XII
- Tallers d'escultura amb els mateixos denominadors comuns

**Quadre de denominadors comuns del Mestre del timpà de Cabestany i els tallers d'escultura que es situen en el seu context de formació:**

**Composició**

---

- ✓ Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

**Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

**Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

**Declamació**

---

- ✓ Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- ✓ Mans de dimensions desproporcionades
- ✓ Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

**Fons textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- ✓ Bon coneixement de la Patrologia Latina

**Fons materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### **VIII.2 El context de formació del Mestre del timpà de Cabestany: Pisa a partir de l'any 1158/1159**

En relació a la metodologia que s'acaba d'exposar, la localització d'un focus de producció d'escultura on situar l'origen i la formació de l'obra del Mestre del timpà de Cabestany ha de permetre d'establir una correlació sinó de tots, sí d'un tant per cent elevat dels denominadors comuns identificats com a particulars d'aquest taller. I a més a més, aquest nucli de formació ha de comptar amb la disponibilitat de les fonts materials que s'acaben de determinar dins el capítol anterior, com a base de la formació específica del Mestre del timpà de Cabestany. No es tracta només de definir un context possible de tallers que treballin d'una manera anàloga, sinó a més a més formats a partir d'unes mateixes fonts, disponibles dins el context més immediat.

En aquest sentit, la disponibilitat dels sarcòfags romans pagans i cristians que s'adscriuen de manera directa a l'obra del Mestre de Cabestany s'ha pogut situar en tres nuclis diferenciats (fora de Roma): Pisa, Arle i Girona. A partir però d'aquesta primera constatació, que es deriva del capítol VII d'aquesta tesi, cal establir no només un context probable, sinó possible, és a dir, on no només prevalgui el fet de l'existència d'aquestes fonts materials, sinó que també la seva presència derivi en una formació particular dels tallers d'escultura contemporanis. Havent considerat aquestes tres probabilitats, la possibilitat més fefaent, tant pel nombre de fonts disponibles com per l'existència d'uns tallers formats en una tradició escultòrica en la què cobra un pes específic important i prevalent aquestes fonts és la ciutat de Pisa i el seu entorn més immediat durant la segona meitat del segle XII.

Així, després de l'estudi específic de cadascuna de les obres i valorades les fonts materials que s'han pogut especificar en la seva configuració –i per tant imprescindibles per la formació del taller–, la hipòtesi que hom es proposa d'establir dins aquest capítol és la formació del Mestre del timpà de Cabestany dins l'àmbit dels tallers d'escultura actius a la Toscana occidental durant la segona meitat del segle XII, de manera particular aquells que sorgeixen a l'entorn de l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa, i de manera més específica a partir de l'aparició del taller del Mestre Guilielmus vers l'any 1158/1159.

A manera de preliminar cal recordar que una part de la producció atribuïda al taller del Mestre del timpà de Cabestany es situa de fet dins la geografia de la Toscana, en concret als territoris situats al sud de Florència, des de les seves immediacions a San Giovanni in Sugana fins al comtat de Siena on es troba l'abadia de Sant'Antimo a Castelnuovo dell'Abate. Si generalment s'ha considerat la presència del Mestre de Cabestany en els territoris de la Toscana com al

resultat d'un o diversos viatges des dels territoris del Llenguadoc o el Rosselló, la hipòtesi que es planteja en aquesta ocasió és, a la inversa, la primera formació del Mestre del timpà de Cabestany a la Toscana i el seu desplaçament posterior fins al Llenguadoc.

Per tant, resulta pertinent iniciar el desenvolupament d'aquest capítol incidint en una descripció, bé que sumària, del procés de construcció de la catedral de Santa Maria de Pisa, per tal de presentar les noves generacions de mestres escultors que es vinculen directa i estretament a aquest centre de producció durant la segona meitat del segle XII, i que en el camp de l'escultura es distingeixen per vertebrar una veritable "revolució" del llenguatge escultòric, al servei de la creació de nous programes historiat, destinats preferentment a l'ornamentació del mobiliari litúrgic. Per primera vegada al púlpit de la catedral realitzat pel Mestre Guilielmus a partir del 1158/1159.

### **VIII.2.1 La construcció de Santa Maria de Pisa (ca. 1064-1180)**

Bé que la tradició escultòrica a la que es vol fer referència s'inicia a finals de la dècada de 1150 és necessari presentar el context i les diferents etapes de la construcció de la catedral de Santa Maria de Pisa, perquè és només a partir de l'enteniment de la configuració i evolució de l'obra, i així mateix dels principals personatges que s'hi relacionen, que es pot comprendre la particularitat de les noves generacions de mestres escultors del període posterior.

La fundació de la nova catedral dedicada a Santa Maria té lloc l'any 1064, molt probablement a partir de la iniciativa el bisbe Guido de Pavia i sota la projecció arquitectònica de l'arquitecte Busketus<sup>658</sup>. A partir d'aquest moment i fins a les primeres dècades del segle XII, la construcció d'aquest edifici consta habitualment a les fonts narratives i documentals pisanas, que es fan ressò de l'evolució d'aquesta empresa constructiva testimoniant la rellevància de l'obra dins la vida religiosa i civil de la ciutat<sup>659</sup>. De la mateixa manera que succeeix a Modena, a partir de l'any 1099, a la planificació i al desenvolupament de la catedral no només hi participen les dignitats i poders eclesiàstics, sinó que hi concorren també, en major o menor mesura, les diferents autoritats del poder i l'ordenança civil de la ciutat i també, encara que en segon terme, els diferents estrats socials.

<sup>658</sup> Una de les darreres aportacions que permet de seguir el procés històric i constructiu del Duomo de Pisa és l'obra dirigida per Adriano Peroni, en la que a més a més s'inclou un estat de la qüestió. Vid. PERONI, A. (1995). Per a una versió més sintetitzada TIGLER, D. (2006), p. 41-54.

<sup>659</sup> SCALIA, G. (1972), p. 793.

Tanmateix un dels personatges més significatius i rellevants que intervé en la planificació i evolució de l'obra és la comtessa de la Toscana Matilde de Canossa (1076-1115), figura que es situa en estreta relació al bisbe Guido de Pavia, i què s'ha identificat com a un dels comitents més importants de l'obra. En termes concrets, l'aportació de Matilde de Canossa a la catedral de Santa Maria es documenta entre els anys 1077 i 1103 en un seguit de donacions *ad operam*<sup>660</sup>, en unes dates que, d'altra banda, s'estableixen en paral·lel a la construcció de la catedral de Modena. En relació al desenvolupament de l'obra, que coneix el seu moment àlgid en el traspàs dels segles XI i XII, una sèrie de documents datats entre els anys 1104 i 1110 testimonien la presència de Busketus com a mestre d'obres i també com a administrador o *operarius*. Després de més de cinc dècades de treball, la inauguració de la catedral té lloc en l'acte solemne de la seva consagració el dia 26 de setembre del 1118.

D'aquesta manera, el pols polític, eclesiàstic i social de la ciutat de Pisa assisteix en aquests anys a un escenari de grandiositat i de gran activitat edilícia, que cal establir en relació a la projecció de la ciutat de Pisa i del seu Consolat de Mar com a potència hegemònica de la Mediterrània occidental durant el segle XI, un predomini que molt probablement es va iniciar durant el segle X<sup>661</sup>. Segurament no és del tot casual que la fundació de la catedral de Santa Maria es produeixi en un moment immediatament posterior a la victòria de la flota pisana sobre Palerm esdevinguda l'any 1064, batalla que al mateix temps cal emmarcar dins un "programa" d'incursions militars en territori musulmà documentades des de principis del segle XI i que es perllonguen durant tota la centúria, i encara durant les primeres dècades del segle XII. D'aquesta manera, les grans empreses navals de Pisa contra l'infidel musulmà a Reggio Calabria, l'any 1105, a Sardenya entre 1015 i 1016 –de manera conjunta amb la flota genovesa–, a Bona l'any 1034, a Palerm l'any 1064 i encara en els ports africans de al-Mahdiya i Zawila, l'any 1087 –també juntament amb la flota genovesa–, són els episodis que esdevenen les gestes principals per les que Pisa s'erigeix com a veritable defensora de la fe cristiana dins l'escenari de la Mediterrània occidental del segle XI<sup>662</sup>. Al mateix temps, el seu paper destacat com a defensora dels territoris cristians confereix a la ciutat una nova consciència de dignitat "imperial", a la manera de l'antiga Roma –versemblantment aquella que es defineix a la *urbis magna* amb posterioritat a l'Edicte de Milà de Constantí de l'any 313<sup>663</sup>.

<sup>660</sup> Una de les darreres aportacions en aquest aspecte és la de Rea Silvia Motti Zambianchi, què recull d'altra banda les fonts bibliogràfiques que s'han dedicat a aquest aspecte. Vid. MOTTI ZAMBIANCHI, R. S. (2006), p. 51-61.

<sup>661</sup> Vid. SALVATORI, E. (2002), p. 23-27.

<sup>662</sup> TANGHERONI, M. (1982), p. 31-55; SCALIA, G. (1980), 135-143.

<sup>663</sup> Vid. SCALIA, G. (1972), p. 791-843.

L'emmirallament de Pisa com a defensora de la fe cristiana es veu magnificada a finals del segle XI arran de la seva participació en l'episodi de la Primera Croada, l'any 1099, moment en què es produeix la presa de Jerusalem. Tant es així, que Daibert, primer arquebisbe de Pisa des de l'any 1092, és anomenat primer patriarca llatí de Jerusalem l'any 1100<sup>664</sup>. I encara durant el primer quart del segle XII s'ha de destacar la intervenció de la flota pisana en un rellevant episodi de la lluita contra l'infidel: la intervenció en defensa de l'exèrcit del comte Ramon Berenguer III en la campanya de les Balears, entre els anys 1113 i 1115, episodi que constitueix una primera i decisiva presa de contacte amb els territoris peninsulars, i que al mateix temps facilita el començament d'unes relacions amb el comte de Barcelona, que amb més o menys intensitat es mantenen durant el decurs del segle XII<sup>665</sup>.

La lectura comparada de la cronologia de la construcció de la catedral de Santa Maria amb les dates de les intervencions del Consolat en les principals batalles lliurades contra el què s'identifica formalment com a "enemic" musulmà, en la Mediterrània occidental, i també oriental a partir de la Primera Croada, serveix com a base de la interpretació de la *Romanitas Pisana* identificada en el plantejament arquitectònic i ornamental de l'obra de la catedral de Santa Maria, sobretot pel que fa referència a la reutilització de materials antics romans. És d'aquesta manera que Giuseppe Scalia defineix com a escenari paral·lel de la investidura i l'auto proclamació de Pisa com a *Roma Novella*, la *Romanitas Pisana* o la configuració d'una *traditio classica* en els nous llenguatges ornamentals, tant pel que respecta l'escultura arquitectònica com, en un segon terme, l'escultura monumental de la catedral de Santa Maria<sup>666</sup>. Segons aquest autor una de les particularitats més notables en la construcció d'aquest edifici és la reutilització de materials antics. Per bé que aquest no resulti un fenomen aïllat dins el panorama constructiu dels segles XI i XII –per exemple, en el desenvolupament arquitectònic de la catedral de Modena es pot resseguir aquest mateix fet de manera molt notòria–, les correlacions que es poden establir entre la realitat històrica i l'arquitectura monumental de Pisa esdevenen les claus d'una lectura comparada de la *romanitas* dins els contextos històric i artístic de la ciutat. Certament el fenomen de l'espoli de materials antics que es produeix en relació a l'obra de la catedral de Santa Maria, però que també es documenta en altres edificis de Pisa, respon a un voluntat clara i en certa mesura "programada" de la identificació de la ciutat com a nova Roma. Tal i com assenyala Maria Cecilia Parra, en un estudi comparatiu dels fenòmens de reutilització de materials detectats en la construcció de les catedrals de Modena i Pisa, el cas de Pisa constitueix un capítol particular

---

<sup>664</sup> Vid. RONZANI, M. (1996)

<sup>665</sup> Vid. Capítol IX.3.

<sup>666</sup> SCALIA, G. (1972), p. 791-843.

en tant que els materials reutilitzats no s'obtenen del context més immediat, i per tant no serveixen per a la glorificació dels orígens o el passat romà de la mateixa ciutat, sinó que volgudament són obtinguts i transportats des de Roma amb la clara finalitat de celebrar i legitimar la confrontació de la ciutat toscana amb la antiga ciutat imperial<sup>667</sup>.

Malgrat que la documentació directa que testimonia aquesta realitat és certament escassa, es pot citar l'exemple de l'acta de fundació de l'abadia de San Michele in Borgo de Pisa l'any 1048: «et perrexi ad Romam per columnas ipsius Ecclesiae et comparavi et eas venire in vaim per mare de nostro pretio»<sup>668</sup>. Tanmateix durant el segle XVI, Giorgio Vasari a les seves *Vitae*, en concret dins la vida de Nicola Pisano, es fa ressò de l'arribada a Pisa de material d'espoli de procedències diverses a través de les naus conduïdes per la flota pisana entre els que especifica: «Trovandosi dunque Nicola Pisano sotto alcuni scultori greci che lavoravano le figure e gl'altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni, e essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti dall'armata de' Pisani alcuni pili antichi, che sono oggi nel Camposanto di quella città, uno ve n'avea fra gl'altri bellissimo, nel quale era sculpita la caccia di Meleacro e del porco calidonio con bellissima maniera, perché così gl'ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno»<sup>669</sup>. També fa referència a aquest mateix fet a la *vite* d'Andrea Pisano: «[...] ebbe nelle fatiche sue grandissimo vantaggio, essendo stato condotte in Pisa mediante le molte vittorie che per mare con le loro galee e legni ebbero o Pisani, molte anticaglie e pili, che ancora sono intorno al Duomo et al Campo Santo, che gli fecero tal lume certamente, che tale non lo potette avere Giotto da le opere di Cimabue e degli altri pittori, per non essersi conservate le pitture antiche tanto quanto la scultura»<sup>670</sup>.

Més enllà d'acceptar certes qüestions de caràcter pràctic de la reutilització de materials procedents de construccions antigues com a mers materials de construcció de les edificacions contemporànies, es planteja una qüestió de caràcter simbòlic que no és sinó el resultat d'una voluntat de representació històrica i monumental expressa, què és precisament el què Giuseppe Scalia tradueix en els termes de *Romanitas Pisana*. En aquest sentit, es pot afegir, a més a més, que en aquest mateix període es constata dins el marc de la cultura general la recuperació de diferents aspectes idiosincràtics de la cultura romana, des de la mètrica i la poesia greco-romana, al dret romà i també els càrrecs de l'antiga Roma per banda d'alguns

<sup>667</sup> PARRA, M. C. (1983), p. 453-483.

<sup>668</sup> MURATORI, L. A. (1774), p. 788.

<sup>669</sup> VASARI, G. (1550), 2, p. 59.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 150.

personatges contemporanis<sup>671</sup>. I en aquest context, la reutilització de materials d'espòli romans dins l'aparell constructiu de la catedral i també en altres edificis de la ciutat s'erigeix com al capítol potser més important i efectiu, en tant que es configura com a element o aparador visual d'aquesta consciència particular<sup>672</sup>. En aquest sentit, és veritablement interessant observar que bona part dels materials d'espòli es concentren precisament en el sector sud de la catedral, en concret entre les proximitats de la porta de San Raineri i la capçalera, que és també l'emplaçament original del sarcòfag de Beatrice de Lorena, localització que constitueix precisament el punt de confluència amb la Via di Santa Maria, en aquest moment l'eix viari més important d'accés a la catedral<sup>673</sup>.

D'aquesta manera, la configuració d'aquest panorama de *renovatio* es determina com a conseqüència de la posició hegemònica de Pisa com a potència marítima dins la Mediterrània occidental –predomini que mantindrà fins ben entrat el segle XIII, de manera concreta fins a la desfeta de la batalla de la Meloria l'any 1284– i del seu paper destacat com a defensora dels territoris cristians en les lluites contra els infidels: això és l'assumpció d'un nou status de *Roma Novella*. I aquest mateix concepte es manifesta de manera molt clara dins l'àmbit literari, essent el testimoni més paradigmàtic l'obertura del *carmine* commemoratiu de la victòria dels pisans sobre Cartago l'any 1087:

Inclitorum Pisanorum  
antiquorum Romanorum  
nam extendit modo Pisa  
quam recepit olim Roma  
scripturus istoriam  
renovo memoriam:  
laudem admirabilem  
vincendo Cartaginem<sup>674</sup>

Molt suggestiva resulta al mateix temps la manera en què Sant Bernat de Claravall es dirigeix als pisans en motiu de la prèdica a Pisa de la Segona Croada l'any 1124; en la seva *Epistola ad*

<sup>671</sup> En aquest punt esdevé summament interessant la creació del càrrec de cònsol dins l'àmbit de l'autoritat pública, relacionat amb el càrrec de la magistratura romana: el primer testimoni en temps del bisbe Gerard (1080-1085).

<sup>672</sup> Entre els diferents materials d'espòli destaquen sobretot les columnes, les inscripcions epigràfiques i altres fragments escultòrics d'origen romà incorporats en els murs de la catedral de Santa Maria. S'ha fet un particular esment al fragment de fris amb dofins reutilitzat en el revers com a relleu ornamental durant el segle XII i que s'ha identificat com a procedent de la *Basilica Neptuni* de Roma. Vid. TEDESCHI GRISANTI, G. (1980), p. 181 i PARRA, M. C. (1983), p. 458. Per a una presentació general del material d'espòli utilitzat en la construcció de la catedral de Santa Maria de Pisa, Vid. TEDESCHI GRISANTI, G. (1995a), p. 153-164 i PERONI, A. (1996), p. 205-223.

<sup>673</sup> PARRA, M. C. (1983), p. 472.

<sup>674</sup> Publicat per SCALIA, G. (1971), p. 597-627; RENZI RIZZO, C. i CAMPOPIANO, M. (2001-2002), p. 40-42.



*Pisanos* Sant Bernat s'expressa en aquests termes: «Assumitur Pisa in locum Romae, et de cunctis urbibus terrae ad apostolicae sedis culmen eligitur»<sup>675</sup>.

Dins el terreny concret de la producció artística, Giuseppe Scalia es pronuncia a favor d'una nova capacitat o consciència dels pisans des de la segona dècada del segle XII, aproximadament, per utilitzar el marbre a la manera dels antics romans. En aquest sentit, es fa ressò de l'escultura monumental, avui desapareguda, del cònsol Rodolf, que a manera d'efígie monumental es situava a la Porta Aurea de la ciutat i que, segons la inscripció de l'epitafi conservat actualment en el mur occidental del Campo Santo, data de l'any 1124<sup>676</sup>. A aquesta recuperació de l'estatuària monumental, s'hi suma la recuperació de l'escultura arquitectònica i també de bust rodó en la consecució d'un seguit de peces aïllades que haurien assistit amb la realització del púlpit del Mestre Guilielmus el seu punt de màxima esplendor. En concret, recupera la memòria d'un fragment dispers de lleó jacent conservat actualment al Museo dell'Opera del Duomo, peça que cal relacionar amb la inscripció també conservada actualment en aquest museu, que identifica el nom dels seus autors amb els de Bonfilio i Guido<sup>677</sup>. També l'estàtua del David *Citarello* conservada al mateix museu i col·locada en origen a la façana principal de la catedral<sup>678</sup> i que la crítica ha volgut identificar com a realització d'un mestre provençal, situant-la per aquest motiu en una cronologia aproximada en la dècada de 1150, en relació al document de l'any 1156 sobre l'arribada de canonges de Sant Ruf d'Avinyó a l'obra de la catedral de Pisa<sup>679</sup>.

### VIII.2.2 L'escultura arquitectònica de la façana de Santa Maria de Pisa

La concepció d'una nova *praxis* escultòrica a l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa es detecta en primer lloc a l'escultura arquitectònica de l'edifici, principalment a la decoració de la façana principal, què de manera fefaent es situa dins la primera meitat del segle XII. En una data difícil de determinar però que segurament cal acotar entre el primer i el segon quart del

<sup>675</sup> MIGNE, J. P. (1879), col. 285B.

<sup>676</sup> Dins les col·leccions del Museo dell'Opera del Duomo es conserva un cap de mesures considerables que s'ha relacionat en alguna ocasió amb aquesta escultura monumental del cònsol Rodolf.

<sup>677</sup> La datació d'aquesta peça en relació a la inscripció que l'acompanya no ha estat encara ben identificada. Si bé d'acord amb els caràcters epigràfics podria resultar una datació situada dins les primeres dècades del segle XII, no cal obviar un document datat el 20 d'octubre de 1183 en el que consta Guido, mestre en cisell, i que podria ser identificat com autor d'aquesta obra, situant en aquest cas la seva execució amb posterioritat a la realització del púlpit del Mestre Guilielmus. Aquest document és publicat per TANFANI CENTOFANTI, L. (1897), p. 292-293.

<sup>678</sup> Vid. FABIO, C. (1982), p. 35-44.

<sup>679</sup> MORTET, V. i DESCHAMPS, P. (1929), p. 732-733. Vid. Capítol XI, Doc. 3.

segle XII s'observa en aquest sector un canvi del programa constructiu què reverteix, principalment, en la culminació del darrer tram dels peus i de la façana <sup>[LÀM. 212]</sup>.

En aquest moment, tal i com es confirma a partir del tall d'obra que es detecta encara en l'actualitat en els murs exteriors de l'edifici, s'assisteix a una ampliació de la catedral vers l'oest allargant la longitud de les naus i projectant la construcció d'una nova façana. Si bé no es tenen més notícies sobre l'aspecte de la façana primitiva, aquesta s'ha establert en paral·lel amb altres exemples conservats dins l'entorn més immediat, que es corresponen amb edificis construïts durant el tombant dels segles XI i XII. Així, per exemple, s'ha relacionat amb la façana de l'església de San Frediano de la mateixa ciutat de Pisa o la de SS. Giovanni i Ermolao a Calci<sup>680</sup>. El desenvolupament d'aquest projecte d'ampliació es relaciona de manera directa amb les noves campanyes urbanístiques i constructives de l'entorn més immediat de la catedral: la reordenació del perímetre de la muralla entre els anys 1130 i 1142, l'edificació del Palau Episcopal a partir de 1141, l'enderrocament d'alguns edificis preexistents contigus a la mateixa catedral, i el començament de la construcció del baptisteri de Sant Joan a partir de 1152, confereixen una nova dimensió i envergadura al complex monumental<sup>681</sup>.

Malgrat que no es pugui documentar d'una manera precisa, existeixen almenys dues propostes de datació i filiació d'aquesta part de l'edifici. D'una banda, s'ha vinculat la seva concepció i realització a l'arquitecte Busketus (mort vers el 1110) i al seu col·laborador Rainaldus, entre els darrers anys del segle XI i la consagració de la catedral que té lloc l'any 1118. D'una altra banda, altres autors atribueixen aquesta obra de manera directa i exclusiva a la personalitat del Mestre Rainaldus, en un moment però posterior al primer quart del segle XII, i de manera paral·lela a l'activitat del Mestre Guilielmus, que irromp dins aquest context vers la dècada de 1150<sup>682</sup>. Sense incidir en la conveniència d'una o altra proposta, sembla plausible pensar que la realització d'aquesta façana, i en concret de la part baixa, que acull els accessos a l'interior del temple, estigui en correlació amb la renovació escultòrica plantejada pel Mestre Guilielmus a partir del 1158/1159<sup>683</sup>. D'altra banda sembla clar que aquesta obra

<sup>680</sup> MILONE, A. (1995), p. 108. Aquest mateix autor es pronuncia a favor d'una datació de finals del segle XI, d'acord amb diferents dades que treu a col·lació. En primer lloc cita la llegenda segons la qual Godofred de Bouillon regala al Duomo de Pisa unes portes de bronze realitzades a Constantinoble l'any 1099, que en qualsevol cas haurien desaparegut. També recorda que algunes de les inscripcions epigràfiques que es conserven a la façana actual, però que amb tota probabilitat s'haurien situat en origen a la façana primitiva, remetien a unes dates aproximades entorn el 1110, segons es desprendria de l'epitafi de l'arquitecte Busketus, mort poc després de l'any 1110.

<sup>681</sup> Vid. RONZANI, M. (1996), p. 1-70, RONZANI, M. (1997), p. 12-129 i MILONE, A. (2008c), p. 84-86.

<sup>682</sup> Cfr. CALDERONI MASETTI, A. R. (2001), p. 237-244.

<sup>683</sup> Al marge d'algunes aportacions que situen la realització d'aquesta façana a mitjan del segle XIII, la datació que sembla imposar-se per part de la crítica es situa aproximadament entre 1130-1140, en un moment anterior a l'aparició del Mestre Guilielmus en el panorama de la realització del púlpit, tot que estableixen la contemporaneïtat de les dues obres. Vid. MILONE, A. (1995), p. 108.

s'ha d'associar de manera directa al Mestre Rainaldus, que a partir de la inscripció que figura a la part baixa es defineix com *magister* <sup>[LÀM. 213]</sup>:

HOC OPUS EXIMIUM TAM MIRUM TAM PRETIOSUM

RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER

CONSTITUIT MIRE SOLLERTER ET INGENIOSE <sup>684</sup>

Del programa ornamental cal considerar en primer lloc l'ornamentació del registre inferior, el que es disposa als accessos principal i laterals. Bé que aquest programa no presenta el desenvolupament d'una composició historiada, sí que constitueix un primer pas per a la recuperació de la figura humana i, per tant, de la representació figurada. Efectivament, una de les primeres ocasions en que es fa palès un primer emmirallament amb l'escultura d'època romana, *ergo* amb els sarcòfags romans, és al registre inferior d'arcades de la façana de la catedral de Santa Maria de Pisa. En concret cal assenyalar els dos capitells de marbre, formats per una estructura de capitell i pilastra, figurats i de grans dimensions.

El primer, situat a la porta lateral esquerra, presenta una composició de doble registre, amb la part inferior ocupada per fulles d'acant, mentre que al pis superior, a la cara frontal, s'hi disposen dos lleons contraposats devorant altres petits animals <sup>[LÀM. 215]</sup>. Al lateral esquerra del capitell s'hi col·loca la figura d'un caçador que sosté un objecte, identificable amb un arc, mentre amb l'altra mà s'agafa a un dels dos arbres entre els què es representa. Recolza el seu peu esquerra sobre un petit cap de cabra. El lateral dret, es configura amb una estructura molt similar, en la que no s'hi repeteixen però els mateixos arbres que són substituïts per motius vegetals similars a roleus. Hi torna aparèixer la figura del caçador, en aquest cas amb un arc a les mans, que es pot identificar d'una manera molt més clara que en el cas anterior. La interpretació que s'ha fet en algun cas de la iconografia d'aquest capitell respon a una lectura del passatge de l'Antic Testament de David en la lluita contra Goliat <sup>685</sup>.

El segon, actualment al Museo dell'Opera del Duomo <sup>686</sup>, segueix en algunes parts una disposició de doble registre molt similar al que s'acaba de descriure i presenta a la cara frontal dues figures masculines nues, que segurament s'han d'identificar amb amoretts o *puttis*, que

<sup>684</sup> Transcripció realitzada per Valentina Torri. Vid. TORRI, V. (1995), k. S.76.

<sup>685</sup> CALDERONI MASETTI, A. R. (1992), p. 65-68. Reforça la interpretació d'aquest passatge de l'Antic Testament una suposada ubicació a la mateixa part de la façana de la figura del David Citarello, que actualment es conserva al Museo dell'Opera del Duomo de Pisa. D'aquesta manera, aquesta autora proposa una lectura "davídica" en la ornamentació de la façana de la catedral, en un exercici de simbolitzar la realitat de la lluita de Pisa contra el Islam que s'esdevé durant el segle XI i la primera meitat del segle XII.

<sup>686</sup> El capitell que actualment es pot contemplar in situ és en realitat una còpia del segle XIX, i l'original es conserva al Museo dell'Opera del Duomo de Pisa.

sostenen unes garlandes o fistons decorats amb motius florals sobre les seves espatlles <sup>[LÀM. 216]</sup>. A la part posterior apareixen dos lleons en posició rampant, seguint una disposició molt similar a la de les figures d'amorets.

Tant si l'ornamentació d'aquesta part de la façana es situa amb anterioritat o en paral·lel a l'aparició del Mestre Guilielmus, és clar que la configuració d'un nou llenguatge escultòric pel que respecta l'escultura monumental pren ja en aquest moment com a pròpies certes formes i composicions de l'escultura romana, sobretot dels sarcòfags romans. En aquest punt, cal parlar fonamentalment de la composició, de la disposició i de la tècnica que s'adverteix puntualment en aquestes dues obres.

En primer lloc la composició dels amorets amb garlandes és un motiu que es pot relacionar de manera estreta amb alguns sarcòfags romans pagans del segle III presents al mateix Campo Santo de Pisa <sup>687</sup>. En segon lloc, la disposició de doble registre o de doble fris sobreposat, que es detecta a tots dos capitells, sembla no escapar a la comparació amb els sarcòfags romans cristians de doble registre del segon quart del segle IV, que es situen *grosso modo*, dins el grup del sarcòfag dels Dos Testaments o *Dogmatico* dels Musei Vaticani de Roma <sup>688</sup>. I finalment, les particularitats de l'estil que distingeix la factura d'aquestes dues obres es distingeixen sobretot per l'aplicació d'un ús prominent del trepant, utilitzat per a la definició dels rostres i de les figures, i també dels motius ornamentals. A més a més cal notar que certs motius ornamentals, com ara les garlandes i els ovals, remetent de manera clara a elements decoratius presents dins la producció de sarcòfags romans pagans, tal i com es pot comprovar en diversos exemples conservats al mateix Campo Santo de Pisa. I encara es pot afegir que la figura de l'arbre, que es troba en el primer dels capitells, s'emparenta de manera bastant clara amb els que apareixen dins la producció de sarcòfags romans pagans del darrer quart del segle III, per exemple en el grup de la Caça, del què també es compta amb un exemplar al Campo Santo de Pisa.

D'aquesta manera es pot situar en aquest punt, a la part baixa de la façana principal de la catedral de Santa Maria de Pisa, el començament de la recuperació d'uns programes ornamentals figurats fortament impregnats pels ensenyaments dels sarcòfags romans pagans i cristians. Sens dubte, aquesta és la punta del iceberg que a partir de la dècada de 1150, i amb l'arribada del Mestre Guilielmus, transformarà els programes escultòrics de la catedral de Santa Maria de Pisa a través d'una mirada renovada a l'escultura romana dels segles III i IV.

<sup>687</sup> MILONE, A. (2008d), p. 309. Vid. HERDEJÜRGEN, H. (1996) p. 79-81, cat.6 i p. 96, cat. 29.

<sup>688</sup> Vid. Capítol VII.3.4.

### VIII.2.3 La recuperació dels sarcòfags romans: enterraments

Abans però d'iniciar la presentació de les obres que dins aquest context es mostren com a deutores de l'escultura dels sarcòfags romans, cal ressenyar la presència *in situ* d'aquestes fonts materials. En paral·lel a la reutilització de materials romans a l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa es constata un altre procés paral·lel de recuperació de sarcòfags romans com a llocs de sepultura dels personatges de major rellevància de l'escenari polític, social i eclesiàstic de la ciutat entre els segles XI i XII. Aquest procés de rehabilitació de sarcòfags antics com a espai d'enterrament és un fenomen que es detecta per primera vegada a Pisa durant el darrer quart del segle XI i que es perllonga amb més o menys continuïtat fins al segle XIV, tal i com es desprèn dels nombrosos testimonis epigràfics dels sarcòfags conservats al Campo Santo. Dins aquesta àmplia franja cronològica semblen distingir-se dos períodes o etapes en funció del caràcter de la comissió d'aquests enterraments: mentre que en un primer moment, durant els segles XI i XII els enterraments en sarcòfags romans responen a una disposició o voluntat pública de les autoritats ciutadanes, a partir de la segona meitat del segle XIII i sobretot durant el segle XIV aquest mateix fenomen es promou també dins l'àmbit privat<sup>689</sup>.

El primer cas del que es té coneixement és la sepultura de Beatrice de Lorena, mare de la comtessa Matilde de Canossa, que rep sepultura l'any 1076 en un sarcòfag romà del segle II amb el mite d'Hipòlit i Fedra, actualment conservat al Campo Santo de Pisa <sup>[LÀM. 155]</sup>. En origen aquest sarcòfag es situava al mur exterior de la capçalera de la catedral, el contigu a la porta de San Ranieri que, d'altra banda, constitueix en aquest període un dels principals accessos d'arribada al temple en correlació amb la Via de Santa Maria<sup>690</sup>. Es tracta, evidentment, de la reutilització d'un sarcòfag romà pagà amb la representació d'una temàtica mitològica en el que volgutament i de manera expressa es diposita el cos de Beatrice, benefactora i protectora en diverses ocasions de la ciutat de Pisa.

El segon cas documentat és precisament el de Busketus, primer arquitecte de la catedral que mor en una data indeterminada, després de l'any 1100, i que és sepultat en un sarcòfag romà amb estrígils amb una cartela quadrada a la part central que es pot datar entre els segles II i III, i que va ser col·locat a la façana principal de la catedral, en el pany de mur al costat de la porta lateral dreta <sup>[LÀM. 214]</sup>. En concret aquest epitafi es situa sota un frontó en el que apareix la cèlebre inscripció honorària en la que d'una banda Busketus és identificat amb Dèdal, per la

<sup>689</sup> PARRA, M. C. (1983), p. 475-478.

<sup>690</sup> Actualment es conserva en aquest emplaçament una còpia de la inscripció del sepulcre, traslladat al Campo Santo de Pisa.

seva habilitat, i amb Ulisses pel seu ingeni; i, d'altra banda, l'arquitectura de la catedral és descrita com a NIVEO DE MARMORE TEMPLUM<sup>691</sup>.

Dins aquesta cronologia inicial s'ha de fer un incís a propòsit de Matilde de Canossa, que com s'ha apuntat anteriorment pren una rellevància especial en la planificació i desenvolupament de l'obra de les catedrals de Pisa i Mòdena, en unes cronologies paral·leles que oscil·len entre el darrer quart del segle XI i primer quart del segle XII. Un dels aspectes més destacats de la política cultural de Matilde, comtessa de la Toscana entre els anys 1076-1115, és la definició d'un àmbit ideològic i cultural en el que la consciència i vigència de Roma i el seu llegat cultural i artístic prenen una especial envergadura i rellevància<sup>692</sup>. En aquest sentit, i com no podria ser d'altra manera dins el context històric i cultural del que forma part, Matilde de Canossa també es relaciona d'una manera estreta amb els sarcòfags romans. Tal i com es posa de manifest en una carta de Donizone que s'inclou dins la redacció de la *Vita Mathildis* la presència d'*arcas marmoreas* amb la finalitat de donar sepultura als membres de la seva dinastia per a la realització del panteó de Sant'Apollinio de la ciutat de Canossa, resulta un fet del tot singular i significant en aquest moment: «Cum ad clarorum principum mausoleum iam per quinque lustra nostra resideret humilitas, nullamque ex eis videret memoriam quod apicum commendaret perpetuitas, accidit quando nuper vestri honoris sublimitas Canossam deduci arcas iussit marmoreas ad tumulandum dignius eorum corpora ut ea quae ex eis a senibus et veracioribus nostris temporibus viris, nostra audierat parvitas, ferventi zelo carmine heroico nostra temptaverit carazare imperitia, ne tantorum heroum laterent acta fortia et illustrissima, quod ad effectum perduximus Christi amminiculante benivolentia»<sup>693</sup>.

Tot i que és cert que Donizone no puntualitza la natura ni la procedència particular d'aquests sarcòfags, la seva identificació amb la producció de sarcòfags romans en forma de caixa rectangular dels segles II i III sembla assegurada a partir de la comparació de cas amb la sepultura que la seva mare Beatrice de Lorena rep dins el propi àmbit de la catedral de Santa Maria, situant-se d'aquesta manera en continuïtat amb la tradició inaugurada a Pisa durant el darrer quart del segle XI. Malgrat que actualment no es conserven aquests sarcòfags, a

<sup>691</sup> Aquesta inscripció estableix una primera mostra de l'entitat de la cultura clàssica que vesteix el context cultural contemporani de la construcció de la catedral de Santa Maria de Pisa: BUSKETUS IACE[T HI]C, [QU]I MOTIBUS INGENIORUM / DULICHIO [FERT]UR PREVALUISSE DUCI: / MENIBUS ILIACIS CANTUS DEDIT ILLE RUINAM, / HUIUS AB ARTE VIRI MENIA MIRA VIDES; / CALLIDATE SUA. / NIGRA DOMUS LABERINTHUS ERAT, TUA DEDALE LAUS EST, / AT SUA BUSKETUM SPLENDIDA TEMPLA PROBANT. / NON HABET EXEMPLUM NIVEO DE MAMORE TEMPLUM, / QUOD F[IT] BUSKETI PROPSUS AB INGENIO. / RES SIBI COMMISSAS TEMPLI CUM LEDERET HOSTIS, / PROVIDUS ARTE SUI FORTNIOR HOSTE FUIM, / MOLIS ET IMMENSE, PELAGIS QUAS TRAXIT AB IMO, / FAMA COLUMNARUM TOLLIT AD ASTRA VIRUM. / ESPLDIS A FINE DECEM DE MENSE DIEBUS SEPTEMBRIS GAUDENT DESERIT EXILIUM. Transcripció de Valentina Torri. Vid. TORRI, V. (1995), k. S.71.

<sup>692</sup> TOUBERT, H. (2001), p. 130-138.

<sup>693</sup> CANUSINUS, D. (1931), 2, p. 3.

excepció d'uns fragments exposats al Museo della Rocca, el testimoni de Michele Ferrarini vers l'any 1475 confirma la presència «in arce Canossae [...] erant tria alia sepulchra vetustissima sed rusticitate ac malignitate cuisusdam castellani fuerunt vastat et combusta»<sup>694</sup>.

Altres exemples d'enterraments de personatges il·lustres de la vida política, religiosa i social de Pisa que es succeeixen durant el segle XII i encara durant la primera meitat del segle XIII certifiquen el seguiment d'aquesta particular praxis funerària que s'ha de situar dins l'òrbita de l'encàrrec públic. En aquest sentit, s'ha plantejat fins i tot que l'enterrament del Mestre Guilielmus, del què només es conserva la inscripció en la façana principal de la catedral en correlació amb la de Busketus, pogués respondre així mateix a un enterrament dins un sarcòfag reutilitzat<sup>695</sup>, que en cas afirmatiu s'hauria de situar en algun moment de la segona meitat del segle XII. Dins aquesta mateixa cronologia es té coneixement de l'enterrament del papa Gregori VIII que mor a Pisa pocs dies després del inici del seu pontificat, descrita per Roncioni en la seva ubicació dins l'interior de la catedral «di marmo bellissima, tutta di figure di mezzo rilievo scolpita»<sup>696</sup>. Un altre exemple notable és el sarcòfag amb estrígils del segle III reutilitzat l'any 1193 com a tomba de Burgundi, juriconsult i ambaixador de Pisa, que es conserva actualment a l'interior de l'església de Sant Paolo a Ripa d'Arno<sup>697</sup> [LÀM. 162]. També resulta notori el cas de l'església de l'abadia de San Zeno de Pisa, on es coneixen les sepultures de diferents personatges enterrats durant el decurs del segle XII en sarcòfags romans<sup>698</sup>.

<sup>694</sup> Vid. PARRA, M. C. (1983), p. 477.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>696</sup> IANNELLA, C. (2005), p. 414. Vid. DONATI, F. i PARRA, M. C. (1984), p. 117, nota 32.

<sup>697</sup> Vid. STROSZECK, J. (1991), p. 110, cat. 5.

<sup>698</sup> La relació dels diferents exemples citats i altres s'exposa de manera extensa a PARRA, M. C. (2003), p. 104-111.

### VIII.3 L'escultura de la Toscana occidental a partir del 1158/1159: denominadors comuns

Acotat el context de la construcció de la catedral de Santa Maria de Pisa, a continuació es presenta una anàlisi de les obres que en major o menor mesura responen a aquesta nova praxis o concepció escultòrica, vertebrada en el sí de la recuperació dels referents de la Roma Imperial, que progressivament deriven en l'adopció d'uns models molt particulars: el dels sarcòfags romans. En primer lloc, totes aquelles obres que es realitzen en el context més immediat de la catedral i la ciutat de Pisa i, en segon lloc, les d'alguns dels tallers contemporanis que es fan ressò d'aquests mateixos models en la geografia més immediata compresa en el triangle de Pisa-Lucca-Pistoia.

En el quadre que es presenta al final de cada apartat es té l'oportunitat d'assenyalar els aspectes que es situen en relació directa amb les característiques de les obres del Mestre del timpà de Cabestany, *ergo* els denominadors comuns. D'aquesta manera, es posa de manifest que els tallers de Pisa i el seu entorn més immediat assisteixen principalment durant la dècada de 1160 a la recuperació d'unes fonts materials anàlogues a les del Mestre del timpà de Cabestany, i en conseqüència expressen uns resultats compositius, dispositius, estilístics, tècnics i declamatius que en molts de punts es poden situar en paral·lel.

#### VIII.3.1 El púlpit de Santa Maria de Pisa del Mestre Guilielmus

Una de les obres que demostra amb major rellevància l'assumpció d'aquesta nova cultura escultòrica és el primer púlpit de la catedral de Santa Maria de Pisa, realitzat del Mestre Guilielmus entre els anys 1158 i 1161 (1159-1162 datació pisana)<sup>699</sup>. Entre els diferents mestres presents dins el context de l'obra de la catedral la personalitat de Guilielmus destaca no només per la seva condició de mestre d'obra i d'escultor, sinó també per les particularitats que es manifesten en la seva nova manera d'entendre i concebre la composició d'una nova plàstica escultòrica, en la que hi preval una clara voluntat de narració. D'aquesta manera la irrupció de Guilielmus dins el context de la fàbrica pisana en l'alba de la segona meitat del segle XII suposa una "revolució" i al mateix temps un nou punt de partença per a la composició de programes escultòrics historiatats durant la segona meitat del segle XII a la Toscana occidental.

<sup>699</sup> La datació coneguda com a "estil pisà" fixa el dia de l'inici de l'any el 25 de març (dia de l'encarnació). La data que consta en la antiga inscripció del púlpit és la del 1162, i per tant la construcció del mateix s'hauria de fixar entre el 1159 i el 1162, si es té en consideració aquest mode pisà. De totes maneres, i atès que en la inscripció no es precisa el mes exacte, s'han de tenir en consideració les dates de 1158/1159- 1161/1162.



La seva presència queda testimoniada per diferents notícies, documentals i epigràfiques, que es situen dins un arc cronològic comprès entre 1158/1159 i 1165. D'una banda, la seva làpida funerària situada en origen a la façana de la catedral que l'identifica com a autor del púlpit de Santa Maria de Pisa<sup>700</sup>:

+ SEPULTURA GUILLELM[I]  
[M]AGISTER QUI FECIT PERGUM SANCTE  
MARIE<sup>701</sup>

Un segon testimoni epigràfic es localitzava en una inscripció que originalment hi havia en el mateix púlpit, actualment desapareguda, i que es coneix a partir de les transcripcions realitzades per alguns estudiosos durant el segle XVII. Es tracta del testimoni documental de major importància, a partir del qual es té coneixement de la signatura i la data de realització de l'obra:

HOC GUILIELMUS OPUS PRESTANTIOR  
ARTE MODERNIS QUATTUOR ANNORUM  
SPATIO SED DOMINI CENTUM DECIES  
SEX MILLE DUOBUS<sup>702</sup>

A més a més, un document de la Opera della Primaziale Pisana datat l'any 1165, confirma la presència i l'activitat de Guilielmus com a mestre d'un taller actiu en l'obra de la catedral de Santa Maria, fet que el defineix no només com a mestre escultor, sinó també com a mestre d'obra. Es tracta d'un *Breve conventorum pactorum* entre els operaris de l'obra de Santa Maria i els mestres Guilielmus i Riccius<sup>703</sup>. En aquest document s'estableixen els diferents pactes pel treball anual d'aquest dos mestres, tant a nivell de retribucions com de manutenció. Destaca però de manera especial, el detall amb que es relaciona el funcionament d'un taller, pel fet com per cadascun d'aquest dos mestres es limita el número de deixebles que poden treballar conjuntament amb ell. En el cas de Guilielmus se li permet expressament tenir «tres discipulos, et non plures», mentre que Riccius només en disposa de dos<sup>704</sup>.

Documentada la seva presència en la plana de l'obra de la fàbrica pisana, com a mínim entre 1158/1159 i 1165, cal analitzar amb minució deteniment la concepció i realització del púlpit,

<sup>700</sup> Aquesta làpida va ser localitzada l'any 1865 i posteriorment substituïda per una còpia, conservant-se l'original en el Museo dell'Opera del Duomo de Pisa.

<sup>701</sup> Transcripció realitzada per Valentina Torri. Vid. TORRI, V. (1998), K. S.70.

<sup>702</sup> ESQUIR, S. (1624), p. 202.

<sup>703</sup> CALDERONI MASETTI, A. R. (2001), p. 237-244. Vid. Capítol XI, Doc. 7.

<sup>704</sup> Vid. Capítol XI, Doc. 7.

obra que li proporciona l'estela i l'envergadura de gran mestre escultor en el traspàs de les dècades de 1150 a 1160.

Es tracta del primer púlpit realitzat per a la catedral de Santa Maria que va ser substituït l'any 1312 per la nova obra de Giovanni Pisano i traslladat, en aquest moment, a Santa Maria de Càller a Sardenya. Des d'aquesta data i fins la segona meitat del segle XVII el púlpit continua complint la mateixa funció d'origen a la catedral de Càller, i no és fins al període comprès entre els anys 1669 i 1674 que es procedeix al seu desmantellament. A partir d'aquest moment de les diferents peces i relleus se'n varen formar dues estructures en forma de caixa rectangular annexes a la contra façana, on es poden contemplar encara avui <sup>[LÀM. 220-222]</sup>, mentre que les figures dels lleons de la base es conserven als peus de l'escala del presbiteri<sup>705</sup>. De l'aspecte previ a aquesta nova sistematització només se'n té una descripció del segle XVII que relata que el púlpit formava part d'una caixa única sostinguda per quatre lleons<sup>706</sup>. Tot i això s'han comès diferents propostes de restitució per part d'historiadors com Martin Weinberger<sup>707</sup>, Clara Baracchini i Maria Teresa Filieri<sup>708</sup> i Ana Rosa Calderoni<sup>709</sup>, que coincideixen amb més o menys punts en la forma d'un púlpit rectangular i disposat en l'espai que originalment va ocupar el nou púlpit de Giovanni Pisano, en la zona del presbiteri. D'altra banda, Reinhard Zech<sup>710</sup> i Piero Sanpaolesi<sup>711</sup> són partidaris de l'existència de dos púlpits diferents, configurats a partir de les peces que avui en dia es conserven de manera anàloga a Càller.

El trasllat d'aquesta obra al territori insular fa que es perdi certament la memòria de la mateixa, fins al punt que en determinats períodes es considera fins i tot com a una obra desapareguda. No és fins a començament del segle XX que es recupera mica en mica la seva memòria, sobretot després dels treballs d'identificació duts a terme per Dionigi Scano<sup>712</sup>.

Resulta clar que Guilielmus inaugura amb aquesta obra una nova tipologia de mobiliari litúrgic que es desenvolupa amb més o menys variants durant la segona meitat del segle XII i encara durant el segle XIII fins a la irrupció de les noves concepcions de Nicola Pisano<sup>713</sup>. Tal i com ja s'ha assenyalat una de les innovacions més importants d'aquesta obra és la manifesta "revolució" que presenta el seu nou llenguatge escultòric, que provoca un trencament

<sup>705</sup> CALDERONI MASETTI, A. R. (2000), p. 13-39.

<sup>706</sup> ALEO, J. (1684)

<sup>707</sup> WEINBERGER, M. (1960), p. 129-146.

<sup>708</sup> BARACCHINI, C. i FILIERI, M. T. (1992b), p. 122.

<sup>709</sup> CALDERONI MASETTI, A. R. (2000), p. 23-39.

<sup>710</sup> ZECH, R. (1935), p. 140-141.

<sup>711</sup> SANPAOLESI, P. (1975), p. 193-196.

<sup>712</sup> SCANO, D. (1907), p. 252-294.

<sup>713</sup> Per a veure l'evolució d'aquesta tipologia litúrgica i les seves variants dins la regió de la Toscana: Vid. TIGLER, G. (1999), p. 77-94.

respecte de la producció escultòrica coneguda fins aquest moment. I ho fa tant en el pla de la composició de cicles historiat, en què la figura humana pren una importància fonamental, com en la disposició de les escenes i l'estil de les figures que remet en d'una manera clara a l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV.

La composició presentada en aquesta obra remet a un cicle de la Vida de Jesús, des de l'Anunciació a Maria fins a l'Ascensió de Jesús: Anunciació, Visitació, Naixement, Bany de l'Infant, Mags davant Herodes, Matança dels Innocents, Epifania, Tornada dels Mags, Baptisme de Jesús, Presentació al temple, Transfiguració, Últim Sopar, Arrest de Jesús, Maries al sepulcre i Ascensió <sup>[LÀM. 221-222]</sup>. La desintegració del púlpit durant el segle XVII planteja una problemàtica sobre la disposició dels diferents relleus en l'estructura original, així com la lectura de la seqüència historiada. Segons Ana Rosa Calderoni la lectura de les escenes segueix un ordre litúrgic, en detriment d'una lectura narrativa o historiada <sup>714</sup>. Tot i trobar a faltar alguna de les escenes principals que s'inclourien dins aquest cicle, com per exemple la de la Crucifixió <sup>715</sup>, es tracta d'un cicle complet sobre la Vida de Jesús en el que a més s'hi observa l'ús no només de les fonts canòniques, sinó també de la interpretació o determinats matisos relacionats amb les fonts dels evangelis apòcrifs <sup>716</sup>. Es planteja, per tant, un programa de clara seqüenciació cronològica que respon a una voluntat d'exposició d'un cicle visual, que fins aquest moment no s'havia plantejat ni presentat d'aquesta manera sobre el suport escultòric. En aquest punt es detecta ja una primera analogia en relació a les obres del Mestre del timpà de Cabestany: el desenvolupament d'un cicle historiat.

En primer lloc, es poden establir algunes interrelacions o denominadors comuns pel que respecta la composició d'algunes escenes determinades. D'una banda la del Bany de l'Infant <sup>[LÀM. 214]</sup>, que tal i com ja s'ha apuntat es percep com a una nova creació plàstica basada en la interpretació del passatge dels evangelis apòcrifs en què Salomé i Zelomí intervenen en el moment del naixement de Jesús. Es noten certes afinitats compositives entre l'escena presentada en aquesta ocasió i la que apareix a la columna de San Giovanni in Sugana i al fris de Santa Maria d'El Voló. També es detecta una vinculació estreta entre la composició de l'escena de la Nativitat <sup>[LÀM. 223]</sup> i aquelles que apareixen aquestes dues obres. En primer lloc, en

<sup>714</sup> CALDERONI MASETTI, A. R. (2000), p. 23-24. Posa aquest fet en relació amb il·luminació del *Exultet n. 2* del Duomo de Pisa, on es denota la correlació d'algunes escenes en funció de la data de la celebració litúrgica i no d'una seqüència historiada.

<sup>715</sup> Fins i tot s'ha plantejat la possible existència d'un relleu dedicat a la Crucifixió que hagués pogut desaparèixer. Vid. WEINBERGER, M. (1960), p. 131-133.

<sup>716</sup> En concret la interpretació de l'escena de les llevadores que deriva en la composició de l'escena del Bany de l'Infant (Pseudo Mateu, 13) i també la particular relació de personatges que s'estableixen en l'escena de la Nativitat, en la que adquireix una major rellevància la figura de l'Àngel, en detriment de Sant Josep.

el tractament particular del tipus de robes que embolcallen les figures de Maria i de Jesús, que tapen tot el seu cos deixant només visible els rostres. I en segon lloc la presència de la figura de l'Àngel com acompanyant principal de Maria en detriment de Sant Josep, que apareix en aquesta ocasió assegut en un petit tron arquitectònic, però mirant en direcció oposada a l'escena principal. En aquest sentit s'ha de recordar que tant a la columna com al fris la figura de Sant Josep rep un tractament similar: en el primer cas ni tan sols apareix, mentre que en el fris de Santa Maria d'El Voló es situa a la part inferior amb el seu bastó, i dirigint-se en direcció oposada a l'escena. D'una altra banda, es detecten unes correlacions precises entre la composició de l'Ascensió de Jesús <sup>[LÀM. 226]</sup> presentada en aquest púlpit, configurada a partir d'una màndorla ametllada en la que es situa Jesús i què és sostinguda als angles per les figures de quatre àngels, i el model del què es serveix el Mestre del timpà de Cabestany per a la composició de l'escena de l'Assumpció corporal de Maria. Tant en el timpà de Santa Maria de Cabestany com en el capitell de Santa Maria de Rius Menerbés l'escena s'articula entorn a una màndorla central, en l'interior de la qual hi ha el cos de Maria, sostinguda per quatre àngels a banda i banda. Atès que la composició de l'escena de l'Assumpció de Maria representa una novetat dins els programes escultòrics contemporanis, no resulta gens estrany què el Mestre del timpà de Cabestany tingués en consideració el model d'aquesta escena homòloga de la Vida de Jesús. I en aquest mateix punt, es pot afegir, encara, que aquesta escena presentada al púlpit del Mestre Guilielmus es mostra en una significativa correlació amb el model presentat a dos sarcòfags cristians, probablement del segle V, conservats a la cripta de Sant Víctor de Marsella amb una *imago clipeata* de Jesús sostinguda per dos àngels. Del primer se'n conserven alguns fragments i també un dibuix realitzat per J. Marchand (Portefeuille 2, fol. 92), mentre que del segon només es compta amb el testimoni d'un altre dibuix de Nicolas de Peiresc (Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 6012, fol. 103)<sup>717</sup> <sup>[LÀM. 211]</sup>.

Encara en relació a la composició es detecta una altra característica que resulta innovadora en aquesta obra: la descripció mitjançant el text de cadascuna de les escenes que formen part del programa historiat <sup>[LÀM. 221-226]</sup>. Aquesta particularitat que es presenta en primer lloc en el púlpit de Santa Maria de Pisa es continua en la major part dels púlpits que es realitzen en aquesta part de la Toscana occidental durant la segona meitat del segle XII, per exemple el de San Zeno de Pistoia i també en els de la catedral de Santa Maria de Volterra. Aquest mateix recurs és el que es pot apreciar en el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció

<sup>717</sup> Aquests dos dibuixos són reproduïts per Geneviève Drocourt-Dubreuil en l'estudi d'aquestes obres realitzat en la monografia del monestir de Sant Víctor de Marsella. Vid. DROCOURT-DUBREUIL, G. (1989), p. 70-79.

de Sant Pere de Rodes, a la part superior del relleu on apareix la inscripció que descriu l'escena representada a la part inferior.

Pel que fa referència a la disposició de les escenes és evident que el púlpit de Guilielmus segueix una disposició en fris continu, en què les escenes es col·loquen una a continuació de l'altre en un doble registre sobreposat de lectura <sup>[LÀM. 221-222]</sup>. Aquesta opció es pot vincular de manera directa amb un grup de sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV, del què resulta més representatiu el sarcòfag dels Dos Testaments o *Dogmatico* de Roma, si bé al Campo Santo de Pisa es conserva el sarcòfag dels *Coniugi*, de cronologia i tipologia<sup>718</sup>. La disposició en fris continu és una característica que s'ha individuat en la major part de les obres atribuïdes al Mestre del timpà de Cabestany, i en particular la disposició d'un doble fris o registre és la particularitat que s'ha reconegut en l'estructura de la columna de San Giovanni in Sugana. D'altra banda, i en relació a la disposició de les figures i els grups de personatges es pot detectar que en aquesta obra la distinció dels grups s'indica a partir de la contraposició de les direccions: això és, el Mestre Guilielmus no es serveix d'elements de separació físics per a diferenciar les escenes sinó que queda clarament reflectit a partir de la contraposició dels grups. Aquest recurs és el mateix que s'ha subratllat en el sarcòfag de Sant Serní de Sant Hilari d'Aude i també en el fris de Santa Maria d'El Voló.

L'estil que defineix aquesta nova escultura executada pel Mestre Guilielmus presenta una sèrie de particularitats què constitueixen l'element més clar de relació i vinculació amb el Mestre del timpà de Cabestany. I, per tant, aquest resulta clarament un dels factors més determinants per a considerar què tots dos tallers, el de Guilielmus i el del Mestre del timpà de Cabestany beuen en realitat d'un mateix substrat i comparteixen una mateixa formació. Cal assenyalar, a més a més, que les característiques que s'enumeraran a continuació es mantenen, en general, vigents en la producció escultòrica del context més immediat a Pisa durant la segona meitat del segle XII, fet que indica que a partir de l'experiència de Pisa el taller del Mestre Guilielmus va gaudir d'una fortuna i tradició notables. Més enllà d'incidir de manera concisa en la distinció o l'atribució de l'obra del púlpit a una o diverses mans<sup>719</sup>, fet que ha suscitat un gran debat i

<sup>718</sup> Vid. Capítol VII.3.4.

<sup>719</sup> Respecte de la participació d'una o varies mans en la realització d'aquesta obra es compta amb diferents interpretacions. Mentre Iginio Benvenuto Supino distingeix dues mans diferenciades, Mario Salmi parla de la participació d'una sola mà en l'execució del púlpit, això és la de Guilielmus. Cfr. BENVENUTO SUPINO, I. (1904) i SALMI, M. (1928). Més endavant Piero Sanpaolesi recupera la idea de la distinció de diferents mans, identificant la que hauria realitzat el relleu del Retorn dels Mags amb un dels escultors que realitza el púlpit de la catedral de Volterra i la font baptismal de l'església de Calci. Vid. SANPAOLESI, P. (1975). Per la seva banda, Ana Rosa Calderoni resta importància als anteriors, argumentant que la participació de diverses mans és el funcionament normal d'un taller, traient a col·lació el document datat l'any 1165 a propòsit de l'organització dels tallers que participen a l'opera de la catedral, encapçalats pel mateix Mestre Guilielmus i pel Mestre Riccius. Vid. CALDERONI MASETTI, A. R. (2000).

diversitat d'opinions entre els diferents historiadors, es consideren en aquesta ocasió els elements particulars que defineixen una part, la més reeixida, de l'estil i en particular la tècnica. Efectivament la notable diferència que es pot notar entre la factura dels diferents relleus, per una banda, i entre els relleus més notables i les figures de bust rodó per una altra, denota la participació de diferents artífexs, una realitat que de fet no ha de sorprendre si es considera atentament el document datat l'any 1165 que situa a Guilielmus com a mestre d'un taller format per tres deixebles<sup>720</sup>.

En general les figures dels relleus historiatats presenten algunes característiques que es poden relacionar amb el tractament que s'ha observat a les obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany. Els rostres es caracteritzen sobretot per la resolució dels ulls, amb un únic cop de trepant a la zona central molt destacat, i en algunes ocasions també s'observa que la resolució de les boques, en general notablement carneses, es remata amb dos cops de trepant als extrems [LÀM. 229]. Pel que fa el tractament de les mans es pot observar que són diverses les escenes en què es detecten personatges amb unes mans desproporcionades respecte al cos, per exemple, en la figura de Sant Josep de l'Anunciació a Maria, o la de Jesús en l'Arrest de Jesús [LÀM. 230]. En referència al tractament dels vestits i plegats no s'observen en aquesta part unes relacions massa precises amb l'obra del Mestre, per bé que es nota ja el tractament del trepant i la realització d'incisions profundes, notablement rígides i lineals, que defineixen les diferents teles [LÀM. 229-230]. També cal assenyalar els tocats de la figura de Maria, i per extensió de la resta de figures femenines que formen part de la composició, que reben un tractament similar, encara que amb una resolució bastant diferent, al que s'ha observat, sobretot, en el timpà de Santa Maria de Cabestany: el rostre és igualment envoltat per la capa, però en aquest cas no es detecta el tancament inferior que fa que el rostre quedi totalment aïllat [LÀM. 229]. A nivell de detalls ornamentals es poden assenyalar els diferents trons arquitectònics que apareixen en les escenes de la Nativitat, l'Últim Sopar i la Presentació al temple, constituïts per estructures d'arcs de mig punt [LÀM. 233]. Sens dubte, s'ha d'establir com a referent d'aquell que es presenta en el fris historiat de Santa Maria d'El Voló. A més a més, i en referència a aquesta mateixa obra, no escapa un detall molt subtil, i és la petita flor que du a la part central del front la figura de l'àngel de l'Anunciació a Maria [LÀM. 229], i que bé es pot relacionar amb la que presenta una de les figures masculines que formen part dels permòdols que sustenten aquest fris. Pel que fa referència al tractament del relleu es pot observar com en algunes escenes s'utilitza la combinació de l'alt i el baix relleu, fet que confereix uns efectes de clarobscur molt visibles, especialment manifestos en algunes escenes com l'Últim Sopar i l'Arrest de Jesús.

---

<sup>720</sup> Vid. Capítol XI, Doc. 7.

Tot i haver detectat tota aquesta sèrie de punts de contacte entre l'estil dels relleus i el del Mestre del timpà de Cabestany, les analogies de major envergadura es detecten precisament en les figures de bust rodó, això és, en els *regileggi* <sup>[LÀM. 231-232]</sup>. El primer punt de coincidència més destacat es nota en el tractament dels vestits i els drapejats d'aquestes figures que es caracteritzen, a la part superior del cos, per unes profundes incisions ondulants, rematades d'una manera molt subtil per cops de trepant als extrems <sup>[LÀM. 231]</sup>. Sens dubte és la mateixa tècnica que s'ha individuat i considerat com a particular del Mestre del timpà de Cabestany. Si es comparen aquests drapejats amb els de la figura del profeta Daniel del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo, però sobretot amb les figures del timpà de Santa Maria de Cabestany, resulta indiscutible que es tracta d'una mateixa *maniera*, totalment innovadora i molt efectista a nivell visual, que en sí remet a l'aprenentatge d'una mateixa font textual: tal i com ja s'ha revelat dins el capítol anterior, es correspon amb el tractament formulat en els sarcòfags romans pagans de finals del segle III, però que es desenvolupa d'una manera pràcticament idèntica en determinats exemples de sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV, especialment aquells que s'han pogut analitzar en les col·leccions del Musée de l'Arles et de la Provence Antiques. La formació del Mestre Guilielmus en els sarcòfags romans resultat totalment indiscutible, atès que en el tractament de les figures dels lleons que formen part d'aquest mateix grup de *regileggi* es pot detectar encara una altra tècnica derivada dels sarcòfags romans pagans del segle III. Es tracta del treball del trepant que distingeix el tractament de les crineres, i que es diferencia per l'aplicació d'uniques incisions igualment profundes, però traç molt més curt i d'una profunditat molt més notable, que encara més que en el cas anterior confereixen a aquesta superfície un efecte de clarobscur suprem <sup>[LÀM. 234]</sup>. Aquesta tècnica es pot assimilar amb el tractament de les figures també de lleons que formen part d'un grup de sarcòfags de mitjans del segle III amb estrígils i caps de lleó als angles, i que compta al Campo Santo de Pisa amb diversos exemplars molt representatius <sup>721 [LÀM. 163-164]</sup>.

Encara en referència a l'estil de les figures humanes d'aquesta part del púlpit és molt interessant observar el tractament dels rostres, en particular dels cabells, que presenten les figures dels evangelistes <sup>[LÀM. 229]</sup>: es tracta del mateix model de pentinat amb rínxols caient en forma d'espiral sobre el cap que presenten les figures humanes masculines de la porta de la Galilea de Sant Pere de Rodes.

Finalment, cal subratllar els aspectes declamatius que es poden identificar en aquesta obra, que es mostren coincidents gairebé del tot amb els que s'han detectat en les obres del Mestre

---

<sup>721</sup> Vid. STROSZECK, J. (1991), p. 138-139, en concret cat. 246.

del timpà de Cabestany. En primer lloc, i com ja s'ha apuntat anteriorment dins les característiques de l'estil, la presentació d'unes mans de cànon desproporcionat respecte al cos de la figura <sup>[LÀM. 230]</sup>. Tal i com s'ha assenyalat dins l'apartat corresponent aquest és un detall que obeeix segurament a l'observació de determinats sarcòfags romans cristians en què també es detecten aquesta emfasització<sup>722</sup>. En segon lloc, s'aprecia també en aquesta obra el detall d'un personatge que s'estira la barba: és el cas de la figura del rei Salomó en l'escena de la Matança dels Innocents <sup>[LÀM. 225]</sup>, i què es pot posar en paral·lel amb els exemples identificats a la columna de San Giovanni in Sugana i també en el capitell de la Segona condemna de Daniel a la fossa dels lleons de Sant Papol. Per últim, també es manifesta en aquest púlpit, bé que de manera delicadament subtil, la composició de figures al·legòriques mitjançant la superposició de la figura humana a un figura animal. En aquest sentit s'ha d'observar amb atenció la composició dels trons arquitectònics en els que seu Jesús en l'escena de l'Últim Sopar <sup>[LÀM. 233]</sup> i Maria en la Presentació al temple: s'hi pot advertir que a la part superior de l'arquitectura i sota les figures apareixen uns animals molt petits, què perfectament es poden identificar amb lleons. D'aquesta manera, es pot observar el mateix recurs utilitzat en una bona part de les obres del Mestre del timpà de Cabestany, que d'una banda es posa en relació amb la lectura de les *Enarrationes in Psalmos* de Sant Agustí, però que formalment sembla veure de la iconografia manifesta en un grup de sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV que presenten a Jesús sobre la figura d'un lleó, essent l'únic testimoni conservat d'aquest grup el que es troba a l'església de Sant Feliu de Girona<sup>723</sup>.

\*\*\*

En relació a l'activitat del Mestre Guilielmus en el context de l'obra de Santa Maria de Pisa cal fer referència també a una sèrie de capitells presents a l'escultura arquitectònica de la part superior de la façana principal, què també han estat atribuïts a la seva mà <sup>[LÀM. 217-219]</sup>. Concretament es poden prendre com a testimoniança els tres capitells que actualment es conserven al Museo dell'Opera del Duomo de Pisa i què es trobaven, originalment en el segon nivell d'arcades, i que entre els anys 1861 i 1862, durant la restauració d'aquesta part de la façana, varen ser traslladats<sup>724</sup>.

Es tracta d'una tipologia de capitell que presenta els caps de figures animals o humanes als angles i a la part central de l'àbac la figura d'un cap masculí, amb un registre de fulles d'acant a la part inferior. Aquest tipus que es detecta per primera vegada en aquesta part de la façana

<sup>722</sup> Vid. Capítol VII.3.5.

<sup>723</sup> Vid. Capítol VII.3.6.

<sup>724</sup> CALDERONI MASETTI, A. R., (1983), p. 815.



de la catedral té, a més a més, una destacada continuïtat en la producció de púlpits que es coneixen en aquesta part de la Toscana occidental durant la segona meitat del segle XII: per exemple al de San Gennaro a Capannori (1162) i al de la catedral de Volterra.

Aquesta tipologia de capitell es cita dins aquest apartat precisament per les relacions que es poden establir amb un dels capitells que es localitzen a l'exterior de la capçalera de l'església de Sant Papol. I a més a més, encara es pot veure alguna traça d'aquest mateix model, pel què fa referència a la figura masculina que es situa al centre de l'àbac, al capitell procedent de Sant Pere de Rodes i conservat al Worcester Museum of Art.

És a partir d'aquest punt que es poden començar a descriure un seguit d'obres que d'una manera més o menys directa prenen com a referents directes, *ergo* com a models o fonts materials, els sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV. D'aquesta manera, a partir d'un data que es pot establir *grosso modo* dins el segon quart del segle XII es comencen a resseguir dins el context de l'obra de la catedral de Santa Maria unes noves manifestacions escultòriques, que al mateix temps s'ofereixen com a votives de la celebració de la *Romanitas Pisana*, que creen una nova tradició dins els tallers d'escultura contemporanis de l'entorn més immediat de la Toscana occidental.

#### **VIII.3.1.1 *Prestantior arte modernis*: L'auto-proclamació del mestre escultor**

La renovació escultòrica presentada pel Mestre Guilielmus entorn al 1158/1159 es pot posar així mateix en relació amb la inscripció que formava part d'aquest púlpit en la que, a més a més de la seva signatura i la data de realització de l'obra, Guilielmus es defineix a sí mateix com a *Prestantior arte modernis*.

D'una banda, s'ha de tenir en consideració que la signatura de l'obra per part de l'artista així mateix com la datació de la mateixa és un exemple que seguiran una gran part dels mestres escultors durant la segona meitat del segle XII en el context més immediat de la Toscana occidental<sup>725</sup>. A part dels que ja han estat citats dins el mateix context constructiu de la fàbrica de la catedral de Santa Maria, es poden tenir en consideració, per exemple, les inscripcions autògrafes de:

<sup>725</sup> Vid. DONATO, M. M. (2000), p. 9-14 i BURG, T. (2007), p. 135-144.

- MAGISTRO PHILIPPO COMPOSITUM - Autor del púlpit de San Gennaro a Capannori
- BONUSAMICUS FECIT - Autor del frontal d'altar de Castellina Marittima
- MAGISTER IOHANNES CUM DISCIPULO SUO LEONARDUS FECIT - Autors de la pica d'aigua de San Pietro in Vincoli
- GRUAMONS MAGISTER BONUS FECIT HOC OPUS - Autor de la llinda de San Giovanni Fuorcivitas de Pistoia
- ROTBERTUS MAGISTRI - Autor de la font baptismal de San Frediano a Lucca
- HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT – Autor de la llinda de SS. Ippolito i Cassiano a Settimo

Tanmateix la importància de la signatura autògrafa del Mestre Guilielmus recau sobretot en la definició o la pròpia consciència del mestre en fer ús de la paraula *modernis*. Efectivament aquest adjectiu en la seva accepció de contemporani es confronta directament amb l'adjectiu *vetus* o *priscus*, i per tant sembla voler establir una diferenciació estricta entre l'art que el precedeix i el seu contemporani<sup>726</sup>. Es té coneixement d'una altra inscripció situada en la façana de la catedral de Spoleto amb la data de 1207 en la que el mateix artista s'expressa en uns termes similars: HEC EST PICTURA QUAM FECIT SAT PLACITURA / DOCTOR SOLSTERNUS HAC SUMMUS IN ARTE MODERNUS / ANNIS INVENTIS CUM SEPTEM MILLE DUCENTIS / OPERARII PALMERIUS DE SASO, TRANSERICUS ENRICI, DIUTESALVI PINCURINI<sup>727</sup>.

La renovació escultòrica iniciada pel Mestre Guilielmus i el seu taller a Santa Maria de Pisa gaudeix d'una notable difusió i continuïtat que s'inscriu bé dins l'activitat d'aquest mateix taller, bé en la producció d'altres que a partir d'aquesta mateixa formació concorren durant la dècada de 1160 en la composició d'obres que continuen manifestant les mateixes constants de composició, disposició i tècnica<sup>728</sup>.

D'acord amb la informació proporcionada pel *Breve conventorum pactorum* de l'any 1165 Guilielmus es situa al capdavant d'un taller actiu a Santa Maria de Pisa format per quatre persones: ell mateix com a mestre, i tres deixebles. D'aquesta manera és fefaent pensar que la formació d'aquest taller hagués intervingut bé en l'execució d'altres obres que es localitzen dins una geografia més o menys immediata, bé que hagués participat en la formació d'altres mestres i/o tallers. A més a més, no cal oblidar que juntament amb Guilielmus consta en el

<sup>726</sup> FRUGONI, CH. (1989), p. 303.

<sup>727</sup> BURG, T. (2007), p. 145.

<sup>728</sup> BARACCHINI, CH. I FILIERI, M. T. (1992a), p. 111-119.

mateix document un altre mestre anomenat Riccius al capdavant d'un altre taller format per dos deixebles.

És clar, doncs, que vers els inicis de la dècada de 1160 existeix a Pisa un taller d'escultura que més enllà de plantejar uns nous llenguatges escultòrics es celebra i reconeix a sí mateix com a tal. D'acord amb el que s'ha plantejat fins aquest moment la recuperació dels sarcòfags romans com a objectes simbòlics d'auto representació varen dignificar els enterraments d'alguns dels personatges més importants de la vida política, social i religiosa de la ciutat. En aquest sentit, i havent comprovat que dins la renovació escultòrica plantejada pel Mestre Guilielmus els sarcòfags romans, pagans i també cristians, juguen un paper important en tant que fons materials directes, es pot plantejar la hipòtesi que sigui precisament en virtut de l'adopció d'aquest nou tipus de fons materials que es derivi precisament en la consideració del *prestantior arte modernis*.

D'acord amb la presentació preliminar del context de la construcció i evolució de la fàbrica de la catedral de Santa Maria de Pisa, la convivència de l'artista amb els sarcòfags romans no és només una realitat probable sinó possible en aquesta ciutat. En aquest sentit, la lectura detinguda del document ja citat en diverses ocasions de l'any 1165 pot proporcionar encara alguna altra traça important: «Quando autem in aliquibus sepulturis laboraverint, inter omnes debent abere denarios quattuorum»<sup>729</sup>. El terme *sepulturis* coincideix amb el de *sepultura* que apareix a la inscripció funerària del mateix Guilielmus situada a la façana de la catedral, a sota de l'epitafi de Busketus, i per tant és clar que el text fa referència de manera concisa a la retribució del taller pel treball de realització de sepulcres. Malgrat que només es conserva la inscripció de la sepultura de Guilielmus s'ha plantejat ja en alguna ocasió que aquesta pogués respondre a un sarcòfag romà reutilitzat, en concordança amb l'enterrament de l'arquitecte Busketus<sup>730</sup>. D'altra banda, la menció expressa a les *sepulturis* és l'únic moment dins el document citat que es fa esment precís de la retribució concreta per a la realització d'una obra; en part, perquè es tracta d'un document en el que s'estableixen les retribucions atorgades de manera anual per part de la Opera del Duomo de Pisa al taller dels mestres Guilielmus i Riccius dins un àmbit genèric pactes i mantenició, sense que es faci esment a cap obra, excepte en el cas que s'acaba d'apuntar<sup>731</sup>. Aquesta mateixa apreciació fa pensar que el terme *sepulturis* faci referència al mateix temps a un concepte genèric d'enterrament, no a l'encàrrec particular d'una o unes obres concretes, sinó a una pràctica que es concep com a

<sup>729</sup> Vid. Capítol XI, Doc. 7.

<sup>730</sup> PARRA, M. C. (1983), p. 475-476.

<sup>731</sup> CALDERONI MASETTI, A. R. (2001), p. 239.

generalitzada dins el funcionament del mateix taller. No sembla en aquestes circumstàncies massa agosarat plantejar que el treball de les sepultures faci referència a un treball de tractament i reelaboració de sarcòfags. En primer lloc, perquè l'enterrament en sarcòfags antics, *ergo* romans, és en l'any que es data aquest document, 1165, una pràctica amb tota probabilitat ja consolidada dins el context de la catedral de Santa Maria i així es pot observar en els casos coneguts de Beatrice de Lorena i de Busketus; és clar, que per bé que es tracti de material reutilitzat l'obra hagi de precisar però d'alguna mena algun treball bé de col·locació o si més no segur de realització de la nova inscripció funerària.

D'aquesta manera la traducció pertinent del terme *sepulturis* per sarcòfags i la interpretació fefaent dels sarcòfags en tant que sarcòfags romans reutilitzats permet de constatar la convivència directa del mestre i els seus deixebles amb aquestes obres fet que ha de permetre al mateix temps la comprensió de l'assimilació de l'estil i la tècnica que s'ha descrit amb anterioritat. D'altra banda, aquesta afirmació no sembla massa agosarada si es té en consideració que aproximadament deu anys més tard és el Mestre Biduinus qui realitza, dins aquest mateix context, el sarcòfag del Giudice Giratto obra que "còpia" en tots els aspectes de composició, disposició i tècnica el model d'un sarcòfag romà del segle III. Si el cas de Guilielmus i Riccius es tracta d'adaptació de material reutilitzat o de realització d'una nova obra és un punt que sense més dades sembla difícil de precisar, però que tanmateix resulta molt interessant i significatiu dins el context en què es situa l'anàlisi de la seva obra.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- ✓ Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- ✓ Mans de dimensions desproporcionades
- ✓ Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **Fons textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- ✓ Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **Fons materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### VIII.3.2 El púlpit de San Gennaro a Capannori

A l'interior de l'església de San Gennaro a Capannori, població situada entre Lucca i Pistoia, es conserva un púlpit firmat i datat pel Mestre Philippus l'any 1162. La seva estructura actual és el resultat d'una campanya de restauració que va tenir lloc l'any 1789, quan es procedeix a la reintegració d'algunes de les parts de l'antic púlpit que ja es conservava desmantellat des del segle XVII<sup>732</sup>. D'aquesta manera, només són dos els relleus que es conserven del púlpit original, juntament amb la figura del *reggileggi* amb tetramorf i dos capitells situats en les columnes que formen part de la base arquitectònica de la caixa del púlpit [LÀM. 238]. La resta són noves peces realitzades durant el segle XVIII a imitació de les originals. De la mateixa manera que el púlpit de Santa Maria de Pisa, es tracta d'una obra signada i datada a partir d'una inscripció que en aquest cas sí es conserva:

TEMPORE GERARDI DISCRETI PLEBANI AC VENERABILIS PRESBITERI  
 FUIT HOC PULPITUM COMPOSITUM  
 SEXANGESIMUS SECUNDUS DOMINI ANNUS MILLE CENTUMQUE  
 PACTIS TUNC ERAT A MAGISTRO PHILIPPO COMPOSITUM

D'aquesta manera la data de l'obra es fixa al 1162 i es situa, per tant, en immediata correlació amb l'obra del púlpit de Pisa del Mestre Guilielmus. És veritat que la tipologia de l'obra en relació al programa ornamental que presenta difereix notablement del model pisà i es situa en estreta relació amb la producció florentina de púlpits amb relleus *intarsiate*, com per exemple el púlpit de Sant'Agata del Mugello o el de l'Impruneta<sup>733</sup>. El programa compositiu, que és de fet ornamental, que presenta aquesta obra (almenys el que es coneix actualment a partir dels dos relleus que es conserven) es basa en la composició de relleus amb elements vegetals disposats d'acord amb un esquema acusadament geomètric.

Tanmateix la presència d'aquesta obra en el context que s'està estudiant resulta molt important atès que manifesta un primer testimoni de la continuïtat de l'estil i de la tècnica que s'han individuat en les figures de bust rodó del púlpit de Santa Maria de Pisa, i que com ja s'ha descrit es deu al coneixement i aprenentatge dels sarcòfags romans pagans i cristians. I a més, també s'hi detecta la continuació de la tipologia dels capitells que es presenten a la part superior de la façana de la catedral de Santa Maria de Pisa, fet que demostra les innegables correlacions que el Mestre Philippus manté amb el nucli pisà a principis de la dècada de 1160.

<sup>732</sup> MILONE, A. i TIGLER, G. (1999), p. 164.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

Així, s'ha d'observar principalment l'escultura del grup del tetramorfs que segueix tant en la seva composició, disposició i estil el mateix model del púlpit de Santa Maria de Pisa. Es tracta igualment de la composició de figures de bust rodó, amb la figura de l'àngel (Sant Mateu) presentada de manera frontal, mentre als laterals s'hi incorporen les figures de cos sencer i disposades en vertical, o posició rampant, del lleó (Sant Marc) i del bou (Sant Lluc), mentre que la figura de l'àliga (Sant Joan), que no es conserva, es situaria per damunt del cap de l'àngel a manera de faristol <sup>[LÀM. 239-240]</sup>. És en el treball dels vestits i dels plecs de la figura de Sant Mateu on es pot observar la continuïtat de les mateixes constants d'estil percebudes per primera vegada dins el púlpit de Santa Maria de Pisa, i que s'han demostrat molt similars i gairebé idèntiques a la tècnica desenvolupada pel Mestre del timpà de Cabestany. Es percep sobretot en el treball dels plecs on apareix una tècnica definida per unes profundes incions o solcs que als seus extrems simulen la terminació del trepant <sup>[LÀM. 240]</sup>. D'altra banda, el treball que s'aprecia en la crinera del lleó presenta la mateixa tècnica què és utilitzada pel Mestre Guilielmus en el púlpit pisà, i que com ja s'ha descrit remet al treball d'un grup de sarcòfags romans pagans amb estrígils datats al segle III. Altrament les característiques que distingeixen la fisonomia de Sant Mateu, les diverses faccions del rostre, sobretot els ulls, es mostren en correlació amb les mateixes figures del Mestre Guilielmus.

En segon lloc cal observar la tipologia dels dos capitells que es conserven sobre dues de les columnes que sostenen la base d'aquest púlpit <sup>[LÀM. 241]</sup>. El primer presenta una base de fulles d'acant en el que s'hi afegeixen el cap de quatre lleons a cada angle, mentre que en els espais intermedis de l'àbac apareix el cap d'una figura humana. El segon presenta aquesta mateixa composició i disposició però en lloc dels caps de lleó s'hi disposen quatre caps de bovins, probablement bocs. Aquesta mateixa tipologia apareix per primera vegada en els capitells que formen part de l'ornamentació arquitectònica de la façana de la catedral de Santa Maria de Pisa, i en concret cal prendre en consideració aquells que es conserven actualment dins el Museo dell'Opera del Duomo de la ciutat.

Per tant, es pot considerar que en aquesta obra es detecta bàsicament la continuïtat de la tècnica engendrada en el grup de figures dels *reggileggi* del púlpit de Santa Maria de Pisa, per bé que el detall o la qualitat de la mateixa demostrí un menor mestratge. Atès que la datació d'aquest púlpit elaborat pel Mestre Philippus es situa al 1162, es pot comprendre a partir d'aquest exemple la fortuna de la que gaudeix l'escultura i sobretot l'estil i la tècnica del Mestre Guilielmus des de principis de la dècada de 1160.

### **Composició**

- Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- Mans de dimensions desproporcionades
- Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **Fons textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **Fons materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV



### VIII.3.3 Fragments del púlpit de San Zeno de Pistoia

Els dos fragments historiatats que es conserven actualment a l'interior de la cripta de la catedral de San Zeno de Pistoia <sup>[LÀM. 242-243]</sup> varen ser descoberts l'any 1939 durant el procés de restauració de la catedral, quan estaven col·locats cap per avall com a peces de pavimentació juntament amb altres fragments de cornisa<sup>734</sup>. De seguida, són identificats com a fragments de l'antic púlpit, desmuntat durant el segle XVI<sup>735</sup>. Amb l'única excepció de Piero Sanpaolesi<sup>736</sup> la major part de la historiografia ha deixat la primera atribució de l'autoria a Guido da Como i així mateix la datació de 1199, a favor de la identificació de la mà del Mestre Guilielmus, establint-se relacions directes entre aquesta obra i el púlpit de Santa Maria de Pisa i al mateix temps amb el púlpit de la catedral de Santa Maria de Volterra<sup>737</sup>. D'aquesta manera, sembla convenient relacionar la factura d'aquests relleus historiatats amb el taller del Mestre Guilielmus, en un moment posterior a la seva activitat dins la fàbrica pisana<sup>738</sup>.

Malgrat que no es pot restituir la fesomia original del púlpit original, sí que es pot endevinar a partir de les escenes conservades la probable configuració d'un programa cristològic amb la presentació dels principals episodis de la Vida de Jesús, probablement d'una manera bastant semblant al púlpit de Santa Maria de Pisa<sup>739</sup>. D'una banda, en un dels relleus es presenta la Visitació de Maria a Elisabet i l'Anunciació a Zacaries <sup>[LÀM. 242]</sup>, en el marc d'una mateixa composició. D'altra banda, en l'altre relleu es presenten dues escenes sobreposades, l'Últim Sopar i la Captura de Jesús que en aquesta ocasió queden separades per un doble registre sobreposat <sup>[LÀM. 243]</sup>. D'altra banda, la disposició d'aquests dos relleus es mostra continuadora del model del fris continu: si bé en el primer relleu les figures ocupen l'alçada total de l'espai disponible, en el segon és evident que es reproduïx l'estructura d'un fris continu amb un doble registre sobreposat, a la manera dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV, per exemple el sarcòfag dels *Coniugi* del Campo Santo de Pisa, tal i com s'ha assenyalat anteriorment en el cas del púlpit de Santa Maria de Pisa.

Pel que respecta l'estil de les figures, i sobretot de les figures femenines, es poden també advertir certs elements que es mostren deutors de la mateixa manera del púlpit del Mestre Guilielmus de Pisa, i a més a més es situen en correlació amb algunes de les figures presents a l'obra del Mestre del timpà de Cabestany. En concret, cal referir-se als tocats de Maria i

<sup>734</sup> CALZECCHI, C. (1939-1940), p. 104-106.

<sup>735</sup> Vid. BARACCHINI, C. i FILIERI, M. T. (1992c), p. 141.

<sup>736</sup> SANPAOLESI, P. (1957)

<sup>737</sup> CALZECCHI, C. (1939-1940), p. 104-106; BARACCHINI, C. i FILIERI, M. T. (1992c), p. 141.

<sup>738</sup> BARACCHINI, C. i FILIERI, M. T. (1992c), p. 140-141; MILONE, A. (2008e), p. 376.

<sup>739</sup> SECCHI, A. (1966), p. 104.

Elisabet que cobreixen el cap de totes dues figures, formats per una superposició de capes amb un motiu de puntejat o brocat en la que es situa més pròxima a la front. Aquest model, derivat o après de certes figures femenines, sobretot de Maria, que apareixen en un grup de sarcòfags cristians del segle IV, és el mateix que amb més o menys variants es presenta en les diverses figures de Maria del timpà de Santa Maria de Cabestany, i també al capitell de l'església de Santa Maria de Rius Menerbés<sup>740</sup>. A més a més, aquest mateix model, per bé que amb una resolució de detalls més simple, apareix en l'obra realitzada per aquest taller en la mateixa geografia Toscana, i en concret es detecta en la figura de Maria en l'escena de l'Anunciació de la columna procedent de San Giovanni in Sugana. El relleu amb l'escena del Sant Sopar i la Captura de Crist manifesta la continuïtat de la mateixa tècnica descrita en el relleu anterior, per bé que en una menor manifestació. Tanmateix es detecta la presència de l'alt i el baix relleu així com la disposició dels rostres de les figures en posició de perfil i tres quarts <sup>[LÀM. 244]</sup>. I a més a més, la caracterització d'alguns d'aquest rostres masculins, sobretot pel que respecta els pentinats, mostren alguns punts de similitud amb els de les figures de bust rodó del pulpít de Santa Maria de Pisa, i al seu torn amb algunes de les figures masculines del Mestre del timpà de Cabestany, sobretot al timpà de Santa Maria de Cabestany i al relleu de l'Aparició de Jesús als apòstols de Sant Pere de Rodes. Així es poden observar uns models oberts a la part central amb una clenxa, o per una altra banda, uns altres amb uns rínxols molt ben definits que recauen sobre la part superior de la front. En aquest mateix apartat es pot assenyalar també la presència de certs personatges amb unes mans de dimensions desproporcionades respecte el cànon del cos, un altre dels denominadors comuns que s'estableix amb el Mestre del timpà de Cabestany <sup>[LÀM. 243]</sup>. En relació a la tècnica s'observa una notable continuïtat d'aquella que es manifesta a l'obra del Mestre Guilielmus, especialment a les figures que formen part del relleu de la Visitació<sup>741</sup>. Aquesta tècnica dominada per un ús magistral i incisiu del trepant, amb la particularitat característica dels cops de trepant en els extrems de les incisions que conformen els plecs, és precisament la mateixa que es considera com a vinculant a les obres del Mestre del timpà de Cabestany.

Finalment, cal fer esment dels caràcters epigràfics que acompanyen les escenes, d'una manera anàloga a com s'ha observat en el pulpít de Santa Maria de Pisa. La utilització d'una majúscula quadrada i el mode de les abreviatures que s'observen, especialment a la part superior de l'escena de la Visitació de Maria a Elisabet <sup>[LÀM. 242]</sup>, es mostren molt similars al tipus detectat als diferents fragments procedents de la portada de la Galilea de Sant Pere de Rodes.

<sup>740</sup> Vid. Capítol VII.3.5.

<sup>741</sup> BARACCHINI, CH. i FILIERI, M. T. (1992c), p. 140-141.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiatats amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- ✓ Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- ✓ Mans de dimensions desproporcionades
- ✓ Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **Foncs textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- ✓ Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **Foncs materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### VIII.3.4 Fragments del cancell d'altar de Santa Maria de Volterra

El púlpit de la catedral de Santa Maria de Volterra, tal i com es conserva actualment <sup>[LÀM. 245]</sup>, és el resultat d'una campanya de restauració del segle XVI, esdevinguda aproximadament entre 1580 i 1584 per iniciativa del bisbe Seguidi, que respon a les noves disposicions litúrgiques promulgades pel Concili de Trento <sup>742</sup>. L'any 1584 Francesco Capriani es va encarregar de la sistematització del nou púlpit, tot servint-se d'alguns materials de l'antic cancell d'altar, que es situava a la part central de l'església, en concret les figures de quatre lleons, quatre capitells i tres relleus amb la representació de les escenes historiades de l'Anunciació i la Visitació, el Sant Sopar, i el Sacrifici d'Abraham <sup>743</sup>.

Una primera particularitat a destacar és que la procedència original d'aquests tres relleus es situa dins l'estructura arquitectònica d'un cancell d'altar, i no pròpiament en la d'un púlpit. En segon lloc, destaca la combinació d'escenes de l'Antic i el Nou Testament dins un programa que, d'altra banda i tenint en consideració els fragments conservats, sembla que havia de reproduir, de la mateixa manera que a Pisa, un cicle de la vida de Jesús, des de l'Anunciació fins a l'Ascensió. Llevat de la diferència de mesures que s'observa entre el relleu del Sacrifici d'Abraham (71 x 43 cm) i el de l'Anunciació i Visitació (71 x 87 cm) i el de l'Últim Sopar (67 x 90 cm) no hi ha cap indici que pugui fer pensar que aquest tres relleus tinguessin una procedència diversa, i tampoc es poden atribuir a unes autories diferenciades.

Pel que fa referència a la composició dels relleus es detecta el seguiment del mateix model presentat al púlpit de Santa Maria de Pisa pel Mestre Guilielmus, especialment significatiu en l'escena del Sant Sopar <sup>[LÀM. 246]</sup>. Darrera una taula, que ocupa quasi la totalitat de l'amplada de la peça, s'hi disposen els onze apòstols mentre que Judes agenollat a terra es situa en relació a la posició del basilisc que apareix a sota la taula. Per la seva banda, Jesús es situa a l'esquerra, assegut sobre un tron arquitectònic, sota el què apareix la figura d'un animal, probablement un lleó. L'aparició d'aquest animal en correlació directa amb la figura de Judes es mostra com a un paral·lel de les composicions al·legòriques de figures humanes situades sobre figures d'animals, tal i com s'ha descrit en el mateix púlpit de Santa Maria de Pisa, sobretot a la font baptismal de Calci, i de la mateixa manera que s'observa en un gran nombre d'obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany.

<sup>742</sup> LESSI, F. (2002)

<sup>743</sup> La presència d'un recinte presbiterial delimitat per un cancell es documenta a l'any 1161 en el calendari litúrgic elaborat per l'arxiprest Ugo: «foras cancellos cereo et cruce astantibus extra cancellos et prope illos et faciunt chorum et cantant Crucifixum in carne laudemus». L'existència d'aquest espai es confirma en algunes visites pastorals del segle XV que documenten un «chorus ante altare, in medio ecclesiae» i el defineixen com «ornatus sedibus et pulpitis pulcherrimis». Vid. MILONE, A. i TIGLER, G. (1999), p. 190 i LESSI, F. (2002)

D'altra banda la composició de les escenes de l'Anunciació i la Visitació, presentades una al costat de l'altre dins un mateix relleu <sup>[LÀM. 248]</sup>, divergeix sensiblement de la del púlpit de Santa Maria de Pisa, essent no obstant bastant propera a la que s'observa en el relleu de la Visitació de San Zeno de Pistoia. De la mateixa manera que a Pistoia la figura de Zacaries apareix en l'escena de la Visitació, malgrat que en aquesta ocasió no es presenta acompanyat de l'àngel. Pel que fa referència al relleu del sacrifici d'Abraham <sup>[LÀM. 247]</sup> no es té constància d'altres obres en les que la presentació d'aquesta escena aparegui vinculada d'aquesta manera al programa historiat d'un cicle de la vida de Jesús.

No es pot aprofundir en la disposició original d'aquests relleus atès que la composició i estructura originals del cancell d'altar del què formaven part difícilment es pot restituir. Tanmateix d'acord amb la tipologia i formes dels relleus i tenint en compte la disposició general dels cancells d'altar sembla obvi que s'havien de constituir en una mena de gran fris continu.

L'estil que presenten les figures d'aquests relleus presenta notables elements de relació, en primer lloc amb l'obra del Mestre Guilielmus, però també i de manera molt estreta amb la del Mestre del timpà de Cabestany. El tractament dels rostres, que en la major part de les ocasions es presenta en perfil de tres quarts, és molt marcat per l'ús del trepant: en els ulls ametllats amb un cop de trepant a la zona dels lacrimals i també en la part central del globus ocular, en el tractament dels cabells i les barbes, en els extrems de la línia de les boques (són especialment significatives per observar aquestes analogies les figures dels apòstols de l'escena del Últim Sopar) <sup>[LÀM. 249]</sup>. Aquesta manera de tractar els rostres que parcialment s'havia pogut determinar en els relleus del púlpit de Santa Maria de Pisa, es mostra especialment propera a la manera del Mestre del timpà de Cabestany. Però sobretot, aquell punt en què es detecta un denominador comú de màxim interès respecte de l'obra del Mestre Guilielmus (figures de bust rodó del púlpit de Pisa) i també respecte del Mestre del timpà de Cabestany és, sens dubte, en el treball dels vestits de les figures, tant de l'escena de l'Últim Sopar com del Sacrifici d'Isaac <sup>[LÀM. 249]</sup>. Cal observar sobretot la part superior, això és les capes dels personatges, cordades amb una sivella a la part central, en què es detecta l'aplicació d'una tècnica basada en la definició de unes incisions molt profundes de traç molt lliure i molt dinàmiques, normalment corbes, acabades amb un cop de trepant en els seus extrems. És la mateixa tècnica, deutora de l'aprenentatge dels sarcòfags romans, especialment aquell grup de cristians del segon quart del segle IV localitzat al Musée de l'Arles et la Provence Antiques. Malgrat que el relleu de l'Anunciació a Maria i la Visitació de Maria a Elisabet ofereix una

resolució molt menys reeixida, potser és el resultat de la participació d'un deixeble i en qualsevol cas d'una altra mà, presenta no obstant la correlació d'uns mateixos elements d'estil, visibles sobretot en la caracterització de la figura de Maria, amb uns vestits i un tocat que es mostren totalment en correlació amb el model establert a Pisa i a Pistoia. Es tracta, efectivament, de la part superior de la capa que embolcalla tot el seu cap, deixant només visible el rostre. Encara a nivell de tècnica cal apuntar la manifesta combinació de l'alt i el baix relleu, especialment visible en els apòstols de l'escena de l'Últim Sopar. A més a més, es detecta que de la mateixa manera que a Pisa i a Pistoia, les escenes estan acompanyades, a la part superior, d'un inscripció descriptiva de la temàtica representada.

De continuïtat amb l'obra relacionada amb Santa Maria de Pisa, encara es pot afegir les analogies presentades pel conjunt dels quatre capitells que funcionen com a estructura arquitectònica de suport de la caixa d'aquest púlpit <sup>[LÀM. 250]</sup>. La seva tipologia, la d'aquells dos que presenten una configuració de capitell corinti amb una part superior, ocupada per caps de personatges de notables dimensions disposats als angles i uns altres de dimensions més reduïdes situats a la part central de l'àbac de cadascuna de les cares del capitell, es mostra en continuïtat amb la dels capitells conservats al Museo dell'Opera del Duomo de Pisa, procedents de la façana principal de la catedral i que també s'han pogut assenyalar com a propis del model dels capitells del púlpit a San Gennaro a Capannori realitzat l'any 1162.

En aquesta ocasió cal també assenyalar la presència d'uns motius epigràfics, si bé aquests serveixen per a identificar el nom dels diferents personatges, i no actuen com a narració o explicació de l'escena <sup>[LÀM. 246-248]</sup>. Es tracta, igualment que al púlpit de Santa Maria de Pisa i els fragments de San Zeno de Pistoia d'un tipus de majúscula quadrada, i en aquest cas s'observen també algunes abreviatures que recorden el mateix mode utilitzat a les cornises epigràfiques de Sant Pere de Rodes.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiatats amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- ✓ Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- Mans de dimensions desproporcionades
- ✓ Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **Foncs textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- ✓ Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **Foncs materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### VIII.3.5 La font baptismal de SS. Giovanni Evangelista i Ermolao a Calci

A l'església de SS. Giovanni Evangelista i Ermolao de Calci, en l'espai esquerra de la contra façana, es conserva una font baptismal que tant per la seva factura com pel programa historiat que presenta es situa com a una de les peces més imponents dins l'àmbit del mobiliari litúrgic de la Toscana occidental de la segle XII <sup>[LÀM. 251]</sup>. La tipologia que presenta és només assimilable amb les fonts baptismals de Rigoli, Suvereto i Caprona, però tanmateix en aquestes obres no s'aprecia el desenvolupament d'un programa historiat, ni tampoc ornamental<sup>744</sup>.

Segons Emanuele Repetti aquesta font baptismal s'hauria començat a obrar pel baptisteri de Sant Joan de Pisa i hauria estat traslladada amb posterioritat a Calci, després de l'execució l'any 1246 de la nova font baptismal, obra del mestre llombard Guido Bigarelli. Aquesta notícia sembla tenir una certa versemblança, si es té en compte que a partir de l'any 1184 es documenten treballs al baptisteri que queden interromputs per manca de fons econòmics. Aquesta mateixa data coincideix amb la que la major part de la historiografia atribueix a la realització d'aquesta font baptismal, que d'altra banda es tracta d'una obra inacabada.

Tot i que no es té cap mena de notícia documental sobre l'autor ni la data en que es duu a terme aquesta obra, s'han establert relacions entre aquesta escultura i la figura de l'Àngel amb la roseta, procedent de la façana de la catedral de Santa Maria, i conservada actualment al Museo dell'Opera del Duomo, així com amb un capitell situat a la part baixa del Campanille datat entre 1172-1174. Segons Piero Sanpaolesi la factura d'aquestes dues obres seria atribuïble a l'autoria del Mestre de Calci, personalitat anònima situada entorn a 1170-1180<sup>745</sup>. Una bona part de la crítica ha mantingut aquesta datació situant l'activitat d'aquest mestre en un punt a cavall entre l'activitat de Guilielmus i Biduinus<sup>746</sup>. Encara mantenint les relacions amb l'activitat de les obres de la catedral de Santa Maria de Pisa, altres opinions situen aquesta obra en relació amb al Mestre Rainaldus, avançant la seva cronologia entorn a 1130-1140<sup>747</sup>. Més recentment s'ha situat dins l'òrbita del Mestre Biduinus en una cronologia aproximada de 1185<sup>748</sup>.

Es tracta d'una font baptismal monolítica de base quadrada realitzada amb pedra calcària blanca de San Giuliano, la mateixa que d'altra banda s'utilitza per a la realització del campanar

<sup>744</sup> TIGLER, G. (2006), p. 240. CRISTIANI TESTI, L. (2005b), 185-207.

<sup>745</sup> SANPAOLESI, P. (1957), p. 248-394.

<sup>746</sup> Cfr. BIEHL, W. (1926), p. 52; TOESCA, P. (1927), p. 811; PUDELKO, G. (1932), p. 27 i 127; BARACCHINI, CH. i FILIERI, M. T. (1992a), p. 111-119.

<sup>747</sup> CRISTIANI TESTI, L. (1980), p. 107-132.

<sup>748</sup> TIGLER, G. (2006), p. 240.



d'aquesta església, amb un rectangle interior de base octogonal amb els costats oblics amb forma semicircular, dibuixant d'aquesta manera la forma d'una creu. Els espais que es configuren als angles eren ocupats per les àmfores que s'utilitzaven pel baptisme per aspersió, fet que confirma la coexistència d'ambdós rituals, el baptisme per immersió i per aspersió. Tal i com es pot advertir a simple vista es tracta d'una obra inacabada, tant la cara frontal com les laterals en les que s'hi observen algunes traces ornamentals sense continuïtat.

La cara frontal presenta una ordenació basada en elements arquitectònics de cinc arcs de mig punt sostinguts per capitells i columnes amb un basament configurat per motlures en bordó i escòcia. L'escultura ornamental d'aquesta arquitectura és excepcionalment rica en detalls, sobretot en la meitat esquerra. A l'espai de l'intradós dels arcs apareix un repertori ornamental vegetal variat, amb un ús bastant acurat del trepant, que inclou des de motius fitomòrfics entre tiges entrelaçades fins a petits florons de cinc pètals també embolcallats per tiges vegetals. Aquests elements no escapen a la comparació amb l'ornamentació que apareix a la cornisa del púlpit de Santa Maria de Pisa realitzat entre els anys 1158/1159 i 1161/1162, sobretot pel que fa referència a l'aparició dels motius de petits florons. L'espai dels carcanyols està ocupat per cinc àngels que presideixen l'escena que es desenvolupa en l'espai inferior sota les arcades. En aquesta mateixa estructura arquitectònica s'ha de destacar la tipologia d'algun dels capitells que es disposen sobre les columnes, per tal i com manifesta la continuïtat dels models configurats entorn de l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa. En concret, el que es sobre la columna helicoide presenta una tipologia de capitell corinti amb caps de petits lleons situats als angles i una petita roseta a la part central i el que es situa més a la dreta de la mateixa tipologia que substitueix però els caps dels lleons pels de bovins, bocs amb la seva cornamenta. Aquesta tipologia de capitell que apareix per primera vegada dins l'ornamentació arquitectònica de la façana principal de Santa Maria de Pisa es desenvolupa amb més o menys variants en els capitells de les columnes de la base de la major part dels púlpits que es coneixen dins la Toscana occidental de la segona meitat del segle XII, per exemple, tal i com s'acaba de descriure al púlpit de San Gennaro a Capannori, obra del Mestre Philippus signada l'any 1162<sup>749</sup>.

La composició historiada que es presenta en la cara principal d'aquesta font baptismal és la del Baptisme de Jesús. D'aquesta manera, la figura de Jesús immers dins les aigües del riu Jordà presideix des de d'una preeminent posició central el desenvolupament de la narració a banda i

<sup>749</sup> Presenten una mateixa tipologia els capitells que serveixen com a base d'aquest púlpit realitzat l'any 1162, encara que convé notar una variant en el sentit que l'element que es situa a la part central no és com en aquest cas un petit motiu floral sinó un cap antropomòrfic.

banda.<sup>750</sup> Als peus de Jesús es situa un petit amoret amb una àmfora a les mans abocant l'aigua del baptisme i representa d'aquesta manera les aigües del riu Jordà. A l'espai del intradós de l'arc hi ha el colom, imatge de l'Esperit Sant. A l'esquerra de Jesús apareix la figura de Sant Joan Baptista amb la mà dreta alçada i en posició de tres quarts, i tot el seu cos queda sobre la figura d'un animal, que s'ha identificat amb la d'un ós. A banda i banda de Jesús i Sant Joan Baptista es situen els dos àngels que porten el *columbium*, i també apareixen sobre la figura de dos altres petits animals, que en aquest cas semblen identificar-se amb anyells. Sota l'arc situat més a l'esquerra es troba la figura de Maria, en una postura de tres quarts, similar a la descrita per Sant Joan Baptista, també sobre la figura d'un animal, que de manera versemblant sembla correspondre's amb un lleó. Tal i com assenya Anna Maria Ducci la imatge de Maria no apareix normalment associada al passatge del Baptisme de Jesús, i segurament s'ha d'interpretar la seva col·locació en aquest programa, en tant que alguns textos associen la seva funció com a *Mater-Ecclesia* a la piscina baptismal<sup>751</sup>.

En aquesta obra cal descriure, sobretot, la composició de l'estructura arquitectònica en la que es situa la disposició de l'escena historiada. Com ja s'ha destacat en diverses ocasions, la estructura de la cara frontal d'aquesta font baptismal remet de manera molt clara als sarcòfags romans pagans del segle III, i en concret s'han traçat els paral·lels amb uns exemplars conservats al Campo Santo de Pisa: el sarcòfag de les Muses<sup>752</sup> [LÀM. 157], el de les Estacions<sup>753</sup> i el dels Dioscuri<sup>754</sup> [LÀM. 156]. Es tracta d'una tipologia de sarcòfags amb columnes que es daten vers mitjan segle III i que presenten els personatges dins l'espai de l'interior dels arcs. De manera precisa la composició arquitectònica d'aquesta font baptismal s'ha observat amb estreta relació amb el sarcòfag de les Muses, no només pel que fa referència a la seva composició, sinó també per alguns elements iconogràfics pagans traslladats al nou vocabulari cristià: així els amorets que es situen en els carcanyols dels arcs del sarcòfag apareixen transformats en àngels (cantors) dins la font baptismal. En aquest punt, Maria Laura Cristiani Testi es mostra partidària de considerar la correlació del material, composició i detalls iconogràfics no només com una mera recuperació de l'antic sinó més aviat com una afirmació d'una voluntat expressa de continuïtat entre la cultura clàssica i la cristiana, això és, entre l'obra romana i l'obra

<sup>750</sup> La composició de l'escena del Baptisme de Jesús es situa en estreta correlació amb aquella que apareix a Pisa, en el púlpit de Guilieumus, en les portes de bronze de Bonnano i en la llinda del baptisteri, caracteritzada principalment per l'aplicació d'una perspectiva vertical de les aigües en forma d'onades que cobreixen a Jesús fins a l'alçada de les espatlles. Es tracta de l'assimilació d'una iconografia d'arrel bizantina, també coneguda com a "Welleberg" dins els programes iconogràfics occidentals que a Pisa i a partir dels exemples que s'acaben de mencionar s'estableix en una cronologia aproximada entre 1158/1159 i el primer quart del segle XIII. Vid. MELCZER, W. (1988), p. 167.

<sup>751</sup> DUCCI, A. (1999), p. 385-386.

<sup>752</sup> ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 152-154, núm. 200 (C 22 est.)

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 109-110, núm. 105 (A 17 int.)

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 142-144, núm. 172 (C 14 est.)

cristiana, procés que es situa dins el context ideològic i cultural de la *Romanitas Pisana* de la primera meitat del segle XII<sup>755</sup>.

D'aquesta manera, la disposició de l'escena historiada queda absolutament definida i pautada per l'estructura arquitectònica, fet que incideix en la presentació de les figures de manera individual sota l'espai de cada arc, configurant una lectura de fris continu, amb un eix organitzatiu, què és la figura de Jesús, que es situa a l'espai central; així la resta de les figures, *ergo* de la narració, es situen a banda i banda. Aquesta disposició derivada també dels sarcòfags romans cristians és la mateixa que s'ha destacat en algunes obres del Mestre del timpà de Cabestany, en concret en el timpà de Santa Maria de Cabestany, i en els capitells de Sant'Antimo i Sant Papol.

A nivell de l'estil i la tècnica que es presenten en aquesta obra es detecta una discontinuïtat pel que fa el grau de qualitat tècnica de la peça. La utilització del trepant apareix només de manera residual en alguns detalls dels motius ornamentals de l'arquitectura, però el tractament de les figures humanes que formen part de l'escena historiada és molt diferent al que s'ha descrit per primera vegada dins el púlpit de Santa Maria de Pisa. Tanmateix es tracta d'una dissimilitud exclusivament tècnica, perquè a nivell d'estil i caracterització de les figures s'observa el manteniment d'unes constants que de manera similar remetent de manera molt clara a l'aprenentatge dels sarcòfags romans dels segles III i IV. En primer lloc es pot destacar la caracterització de la figura de Maria, vestida amb una túnica i amb una capa que embolcalla el seu rostre, inclús la part inferior del coll i pectoral <sup>[LÀM. 252-253]</sup>. Aquesta figura s'ha posat en relació amb la figura de la *domina* que apareix al sarcòfag romà amb estrígils de San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa, i amb el model que s'observa en alguns sarcòfags romans pagans conservats al Campo Santo de Pisa, el de les Estacions i el de les Muses<sup>756</sup>. En aquest sentit es poden afegir els exemples que han estat citats en relació al model de tocat de Maria característic del Mestre del timpà de Cabestany, essent l'exemple del que figura en algunes escenes de l'Epifania un model també molt proper. A nivell de detalls, es pot assenyalar la flor o floró que duu a la part central de la front la figura de Sant Joan Baptista <sup>[LÀM. 252]</sup>, motiu que es pot vincular al què també es detecta a la figura de l'Àngel de l'Anunciació del púlpit de Santa Maria de Pisa. Aquest és el mateix que es pot descobrir a la part central de la front d'un dels permòdols del fris historiat de Santa Maria d'El Voló, en concret el d'una figura masculina<sup>757</sup>. També dins aquest apartat cal identificar les mesures sensiblement desproporcionades de la

<sup>755</sup> CRISTIANI TESTI, M. L. (1980), p. 107-132.

<sup>756</sup> DUCCI, A. (1999), p. 386.

<sup>757</sup> Vid. Capítol VI.9.2.

figura de Sant Joan Baptista, tret que es situa també en relació als denominadors comuns tractats.

Al mateix temps en aquesta font baptismal es detecta l'aparició d'una imatge al·legòrica que consisteix en la disposició de les figures humanes sobre el llom de determinats animals, motiu que s'ha detectat d'una manera molt més subtil en el púlpit de Santa Maria de Pisa de Guilielmus, i que es manifesta de manera particular en algunes de les obres més significatives del corpus del Mestre del timpà de Cabestany <sup>[LÀM. 252]</sup>. De manera particular cal observar la figura de Maria, que precisament es situa sobre la figura d'un lleó, detall que es pot establir perfectament en correlació amb la figura de Maria del timpà de Santa Maria de Cabestany, i també amb la de la columna de San Giovanni in Sugana. Tal i com s'ha assenyalat en el capítol precedent, dedicat a l'estudi de les fonts materials, l'aparició d'aquesta iconografia remet a una composició que apareix en primer lloc en alguns sarcòfags romans cristians, en què la figura de Jesús es presenta sobre el llom d'un lleó i també d'un drac. Per bé que el sarcòfag de Girona es consideri un *unicum* al respecte d'aquesta particular composició, la procedència romana de l'obra fa pensar que poguessin existir altres exemplars d'aquest mateix grup que haguessin estat present en altres emplaçaments (difícilment podria donar-se el cas que el Mestre de la font baptismal de Calci es desplaçés a Girona). Dins el context i la funcionalitat d'aquesta font baptismal sembla bastant probable que la lectura d'aquestes figures hagi de realitzar-se en la següent clau al·legòrica: la victòria a partir del sagrament del baptisme de les forces del mal i el pecat. Com ja ha assenyalat Maria Laura Cristiani Testi aquesta composició resulta una aportació del tot innovadora dins els programes historiatos coneguts dins la Toscana occidental del segle XII<sup>758</sup>. Aquesta mateixa autora assenjala com a únic paral·lel les figures de Maria i l'Àngel de l'escena de l'Anunciació de la columna historiada de San Giovanni in Sugana, això és, una de les obres atribuïdes al Mestre del timpà de Cabestany<sup>759</sup>.

<sup>758</sup> La composició i iconografia d'aquestes imatges s'ha relacionat amb les estàtues columna de Sant Tròfim d'Arle i Sant Gèli de Gard i també amb algunes de Niccolò a Ferrara i Verona, i d'una manera més pròxima amb les figures de Sant Pere i Sant Jaume situades a la porta de Miègeville de Sant Serní de Tolosa. En qualsevol cas, s'ha de notar que aquests exemples es corresponen amb imatges de figures, sense que en cap cas es repeteixi la mateixa composició de personatge sobre el cos d'un animal en una representació historiada. Vid. Ducci, A. (1999), p. 391.

<sup>759</sup> Ducci, A. (1999), p. 392.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- ✓ Mans de dimensions desproporcionades
- ✓ Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **FonTS textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- ✓ Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **FonTS materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### VIII.3.6 Llinda amb la Història de Constantí i el Papa Silvestre

A les col·leccions del Museo Nazionale di San Matteo de Pisa es conserva una llinda esculpida amb la representació de la Història de Constantí i el papa Silvestre que procedeix de la porta central de la façana de l'església de San Silvestro a Pisa. Aquest centre queda vinculat des de la seva fundació a la protecció dels monjos benedictins de Montecassino des de l'any 1118<sup>760</sup>. Durant el decurs dels segle XVIII va ser sostret de la seva col·locació original, degut a les obres de reforma de la façana de l'edifici. Poc temps després es troba dins la relació d'obres del Campo Santo de Pisa que realitza Carlo Lasinio a principis del segle XIX. L'estat de conservació d'aquesta obra no és òptim i ha perdut una part important de la decoració esculpida, caps de personatges i altres parts importants. Tot i això, es pot distingir clarament el programa historiat que s'hi presenta així com les principals característiques pel que fa referència a la seva realització.

Es tracta d'una composició que s'ha considerat com a única dins la producció escultòrica de l'àrea de Pisa del segle XII, i presenta dos registres sobreposats a manera de fris continu on s'hi distingeixen les següents escenes<sup>761</sup> [LÀM. 254]. En el registre superior, començant per l'esquerra, Constantí malalt de lepra després d'haver ordenat la persecució dels cristians va a trobar a les mares dels nens que li han de donar la sang per a la curació. Aquesta és l'única escena al registre superior en llegir-se d'esquerra a dreta. A continuació, Constantí dormint se li apareixen Pere i Pau en somni, que li recomanen el baptisme del papa Silvestre. Després, Constantí mana la vinguda de Silvestre. Les escenes següents (que adapten una solució de continuïtat narrativa) presenten a Silvestre al Monte Soratte, on es trobava refugiat en motiu de la seva persecució, i a continuació davant de l'emperador Constantí<sup>[LÀM. 255]</sup>. En el registre inferior: el Reconeixement de les efigies de Pere i Pau, Baptisme de Constantí, la Discussió del papa Silvestre amb els dotze rabins per causa de la conversió de Elena al judaisme, Resurrecció del toro pel papa Silvestre, el papa Silvestre alliberant els romans d'un drac.

Les fonts d'aquest programa historiat són les *Actus S. Silvestri* i el *Constitutum Constantini*, que durant el segle XII es fon amb la *Inventio Verae Crucis* de la vida de Sant Silvestre que es recull a la *Llegenda Àurea*. És un cicle d'una complexitat notable, i què troba altres paral·lels dins la escultura contemporània del segle XII, fet que n'estableix la seva excepcionalitat. Només com a referents contemporanis es poden citar els mosaics de la llinda de San Giovanni

<sup>760</sup> El bisbe Pietro Moriconi en fa donació als monjos benedictins de Montecassino, que hi romanen fins a l'any 1270.

<sup>761</sup> Vid. MILONE, A. (1993c), p. 169-172..

in Laterano a Roma, datats aproximadament entre els anys 1159 i 1181, i també els frescos de l'absis de l'església de San Silvestro a Tivoli, datats dins la segona meitat del segle XII.

Existeixen en aquesta obra diferents aspectes que es poden relacionar amb la continuació de la mateixa formació descrita dins l'entorn del Mestre Guilielmus, si bé la seva realització tècnica difereix notablement d'aquests primers models.

Pel que fa referència a la disposició de l'obra aquest resulta un dels casos més evidents en què es pot confrontar l'estructura d'un doble fris historiat superposat, a la manera dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV. Dins el capítol precedent se n'han exposat els diferents grups i exemplars, però en tot cas i donada la procedència d'aquesta obra de la mateixa ciutat de Pisa, és obligat fer referència expressa al sarcòfag *dei Coniugi* conservat al Campo Santo de Pisa. El mode en què s'ordenen les escenes i la continuïtat narrativa en aquesta obra manté molts punts de contacte amb la disposició de la seqüència historiada i els diferents grups de personatges del fris de Santa Maria d'El Voló. En primer lloc en motiu del format i mesures (sobretot en alçada) del fris continu, i endemés pel fet que també es detecti, bé que de manera parcial, una lectura de dreta a esquerra: és el cas de les seqüències situades a la dreta del registre superior, aquelles en què el papa Silvestre es troba encara al Monte Soratte i la correlativa en què es presenta davant l'Emperador. Efectivament l'ordre de lectura d'aquest segment és de dreta a esquerra, contraposant-se a l'ordre general de la composició que s'organitza d'esquerra a dreta. Però a més a més és la disposició dels grups i la separació de les escenes que estableix uns denominadors comuns concrets: es disposen sobre un fons totalment llis, i sense fer ús d'elements de separació físics l'artífex es serveix de la contraposició de les figures i grups per a diferenciar els diferents moments o escenes de la història.

L'estil de les figures és mostra bastant divers, per bé que els rostres dels personatges continuen manifestant uns ulls definits per un prominent perforació del trepant a la part central del globus ocular. Pel que fa referència als vestits i drapejats es tracta d'un treball molt més simple en que es continuen marcant però profundes incisions que li atorguen un efecte de clarobscur destacat. Altrament, dins l'apartat de l'estil s'observen la inclusió d'alguns elements que també d'una manera molt clara remetien a les constants pròpies del Mestre Guilielmus. Es tracta dels trons arquitectònics en què apareixen assentats alguns dels personatges més destacats, i que es mostren en total correlació amb aquells del púlpit de Santa Maria de Pisa, i al mateix temps amb els què s'han descrit dins l'obra del Mestre del timpà de Cabestany, especialment dins el fris de Santa Maria d'El Voló <sup>[LÀM. 256]</sup>.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- ✓ Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- Mans de dimensions desproporcionades
- Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **Fons textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- ✓ Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **Fons materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV



#### VIII.4 El Mestre Biduinus: la segona generació de la dècada de 1170

Si la irrupció del Mestre Guilielmus a Pisa a partir de l'any 1158/1159 és observada com a una "revolució" en la composició dels nous programes historiatos i també en l'adaptació d'una disposició, estil i tècnica derivats dels sarcòfags romans dels segles III i IV, l'arribada dins aquest mateix context a la dècada de 1170 del Mestre Biduinus reflecteix la continuïtat d'aquesta tradició, si bé amb algunes variants i/o noves adaptacions. És cert que algunes de les principals característiques de l'escultura que s'acaba de presentar, que es situen en relació directa amb les obres del Mestre del timpà de Cabestany, això és l'estil i la tècnica particulars que reflecteix el tractament de les figures, no es plasma amb la mateixa intensitat ni tampoc amb les mateixes formulacions en aquesta nova generació d'escultors de la dècada de 1170. El que sí continua vigent, i d'una manera si cap encara molt més patent, és l'adhesió a les mateixes fonts materials en l'apartat de la composició i la disposició de les obres, i també en l'estil. És per aquest motiu que malgrat excedir el període i els tallers en què es situa de manera específica la formació del Mestre del timpà de Cabestany, entre 1160 i 1170 aproximadament, a continuació es presenta una mostra del què significa la nova escultura del Mestre Biduinus, per tal i com la seva afecció a unes fonts materials molt determinades manifesta i confirma, al mateix temps, la formació en la mateixa *Kunstwollen* específica. I, a més a més, i atesa la composició que reflecteixen les seves obres es ratifica la presència d'uns sarcòfags romans pagans però també cristians molt concrets, com a models i, per tant, fonts materials de les mateixes.

D'aquesta manera, en aquest darrer apartat s'analitzen tres de les obres més representatives del Mestre Biduinus, dos d'elles signades i una datada l'any 1180. I a més a més una altra de les obres que durant aquest període reflecteixen de manera magistral la tradició en la cultura dels sarcòfags romans: la font baptismal de San Frediano de Lucca. En realitat, durant aquesta dècada les principals obres de les que es té constància es concentren en l'entorn més proper de la ciutat de Pisa, però de manera especial a la ciutat de Lucca, on el mateix Mestre Biduinus realitza una part de la seva producció, si a més a més de les obres signades es tenen en compte totes aquelles que s'atribueixen bé a la seva mà, bé a la seva influència. Per tant, en aquest moment es contempla a més d'una nova generació o comprensió de l'escultura historiada, un desplaçament del focus principal de producció a la ciutat de Lucca.

**VIII.4.1 El sarcòfag del Giudice Giratto**

L'activitat del Mestre Biduinus apareix documentada per primera vegada al sarcòfag del Giudice Giratto, que actualment es conserva al Campo Santo de Pisa on va ingressar l'any 1813 procedent del convent dels Caputxins d'aquesta mateixa ciutat<sup>762</sup>. L'autoria d'aquest sarcòfag és confirmada per la inscripció que es situa entre la motllura superior i la inferior de la cara frontal:

+BIDUINUS MAIESTER FECIT HANC TUMBAM AD DOMINUM

GIRATTUM

+HOMO KE VAI PER VIA PREGA DEO DELL'ANIMA MIA: SI

COME TU SE'EGO FUI SICUS EGO SUM TU DEI<sup>763</sup>

És gairebé segur que la procedència original de l'obra s'hagi de situar en un altre edifici, molt probablement en l'església de San Paolo a Ripa d'Arno<sup>764</sup>, on d'altra banda es conserva el sarcòfag romà pagà del segle III <sup>[LÀM. 162]</sup> reutilitzat per l'enterrament del jurista i doctor Burgundius l'any 1193 i que respon directament a la mateixa tipologia de sarcòfag romà pagà en la què s'inspira l'obra del Mestre Biduinus. L'estat de conservació lamentable d'aquesta peça dificulta l'apreciació del treball original del relleu esculpit, així com la lectura de la inscripció. Presenta una forma oval i la seva cara frontal es ocupada per estrígils, que des dels extrems van avançant vers el centre, on es configura un espai amb un petit colom en posició rampant i de perfil, que bé podria respondre a la representació de l'Esperit Sant. Als extrems de la cara central, en els angles amb les cares laterals, s'aprecia la disposició d'una mateixa iconografia: la figura sencera d'un lleó que amb una cama enlairada està aixafant un petit cérvol que sembla dur un collarí.

La tipologia d'aquesta obra, tant a efectes de la composició com de la disposició, remet al grup de sarcòfags romans pagans conegut com a *lenòs*, que presenten una cara frontal ocupada per estrígils i caps de lleons als angles, que en nombroses ocasions apareixen aixafant una presa<sup>765</sup> <sup>[LÀM. 163-164]</sup>. La idiosincràsia d'aquesta obra en relació a la font o model de la que es serveix denota una voluntat expressa de còpia o mimesis d'un sarcòfag romà pagà. Aquesta dimensió de còpia directa d'una obra romana ha fet pensar en alguna ocasió que es pogués tractar d'una de les primeres obres realitzades pel Mestre Biduinus, pròpia d'un escultor encara en etapa

<sup>762</sup> Vid. ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 112-114, núm. 113 (A 22 int.)

<sup>763</sup> Cfr. STUSSI, A. (1990), p. 64 i MILONE, A. (1993b), p. 172.

<sup>764</sup> MILONE, A. (1993b), p. 172.

<sup>765</sup> Al Campo Santo de Pisa existeixen diferents testimonis d'aquesta tipologia. Vid. ARIAS, P. E., CRISTIANI, E. I GABBA, E. (1977), p. 64, núm. 27 (A 12est.) i p. 101-102, núm. 85 (A 8 int.)

d'aprenentatge<sup>766</sup>. En aquest punt, aquesta obra ha suscitat diferents consideracions respecte els models romans i la seva interpretació. En concret, Salvatore Settis proposa parlar d'un *spolium in re* en referència a la reutilització no d'una peça antiga, tal i com succeeix en tants d'altres casos en aquest mateix moment sinó a «un reimpiego ammirativo di stili, motivi e temi precedenti»<sup>767</sup>.

Pel que es refereix a la tècnica utilitzada es denota una irregularitat molt notable respecte de les mateixes fonts que es configuren com a models. A diferència del què es pot observar com a constant d'aquests sarcòfags romans pagans del segle III, no s'hi distingeix un ús preferent del trepant, sinó que la major part del relleu denota un ús generalitzat del cisell. D'altra banda, no s'aconsegueixen uns volums en alt relleu destacats, punt que es pot comprovar en la resolució dels lleons que es disposen als angles en què tan sols s'evidencia un discret baix relleu<sup>768</sup>. De totes maneres, cal tenir sempre en consideració que el deteriorament i la erosió d'aquesta obra han minvat, sens dubte, la qualitat original del relleu i de la mateixa escultura.

Tanmateix es tracta d'una de les manifestacions materials més eloqüents pel que respecta la renovació de l'escultura del segle XII a Pisa en relació a la *Romanitas Pisana* i la seva derivació en el camp de les arts, i concretament de l'escultura. A part del nom del mestre, es coneix també la data d'execució aproximada de l'obra. A partir de la transcripció de la inscripció que es situa a la cara frontal del sarcòfag realitzada per Stussi<sup>769</sup>, s'identifica el nom del personatge pel que es va realitzar aquesta tomba: el jutge Giratto, documentat a Pisa entre els anys 1169 i 1170, i que va morir amb anterioritat al 1176. En aquests termes, la realització d'aquesta obra es situa a la primera meitat de la dècada de 1170, moment en que, amb tota probabilitat, el Mestre Biduinus es troba treballant a la decoració del primer pis del Campanille fundat l'any 1173. Resulta, doncs, fefaent situar la realització d'aquesta obra aproximadament vers el començament del darrer quart del segle XII, *circa* 1175.

És molt probable que el Mestre Biduinus, que també degué disposar i formar part d'un taller, prengué el relleu dels tallers dels mestres Guilielmus i Riccius, documentats dins el context de l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa l'any 1165<sup>770</sup>. Es pot afirmar, doncs, que l'adveniment d'aquesta nova generació d'escultors, directament relacionats amb la catedral de Santa Maria de Pisa, es vincula a aquells primers en tant que participen de la continuïtat d'una

<sup>766</sup> BIEHL, W. (1926), p. 54; MELI, F. (1938), p. 7; BELLI BARSALI, I. (1968), p. 366.

<sup>767</sup> SETTIS, S. (1986), p. 400-401.

<sup>768</sup> MILONE, A. (1993b), p. 172.

<sup>769</sup> STUSSI, A. (1990), p. 63-71.

<sup>770</sup> MILONE, A. (1993b), p. 174.

mateixa formació, en relació a les fonts o models romans dels que es serveixen per a elaborar el seu propi llenguatge. D'una manera molt més palesa que el Mestre Guilielmus i els seus seguidors, el Mestre Biduinus realitza una transposició directa de la tipologia, la composició, la disposició, l'estil i, parcialment, la tècnica dels sarcòfags romans pagans. Tot i això no s'ha d'oblidar, tal i com s'ha exposat anteriorment, que aquesta pràctica podria haver estat inaugurada pel mateix taller del Mestre Guilielmus, si es té en consideració que al *Breve conventorum pactorum* del 1165 consten retribucions específiques per a la realització de sepulcres. Tanmateix el fet que no es conservi cap obra d'aquesta tipologia que es vinculi de manera directa al Mestre Guilielmus, fa que de manera incontestable no es pugui sinó identificar al Mestre Biduinus com a pioner d'aquest tipus de *spolia in re*.

Aquest és el mateix tipus de concepció que s'ha assenyalat en el sarcòfag del Martiri de Sant Serní del Mestre del timpà de Cabestany. Per bé que a efectes de la composició no es puguin mantenir les correlacions en relació a la imitació o còpia del model romà (es tracta d'un programa historiat *ex professo*), la tipologia de la mateixa obra, la disposició, l'estil i la tècnica es mostren deutors dels sarcòfags romans pagans del segle III, i també d'alguna manera es podria entendre que "celebra", de la mateixa manera que el Mestre Biduinus, l'admiració d'aquestes obres romanes.

Aquest mateix tipus d'admiració pels sarcòfags romans es continua manifestant en el conjunt de la producció del Mestre Biduinus, identificada entre les ciutats de Pisa i Lucca aproximadament entre 1175 i 1180. I aquesta particularitat, a més a més d'entendre's en els termes que proposa Salvatore Settis com a *spolia in re*, demostra en qualsevol cas l'accessibilitat directa a aquestes fonts.

### **Composició**

- Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- ✓ Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- ✓ Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- Mans de dimensions desproporcionades
- Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **FonTS textuals**

---

- Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **FonTS materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

**VIII.4.2 La llinda de la façana de SS. Ippolito i Cassiano a Settimo**

La major part de la producció signada o atribuïda al Mestre Biduinus, a excepció del sarcòfag del Giudice Giratto que s'acaba de presentar, es concentra sobretot a la ciutat de Lucca i el seu entorn més immediat. Emperò encara dins les immediacions de Pisa s'ha de presentar la llinda de la porta principal de la façana de l'església de SS. Ippolito i Cassiano a Settimo, firmada amb una inscripció que es localitza en el frontal del sarcòfag que forma part de l'escena de la Resurrecció de Llätzer <sup>[LÀM. 259]</sup>:

HOC OPUS QUOD CERNIS BIDUINUS DOCTE PEREGIT

I a partir d'una altra inscripció que es situa a la part superior de la llinda certifica la data precisa de realització d'aquesta obra l'any 1180:

VNDECIES CENTVM ET OCTAGISTA POST ANNI TEMPORE QVO DEVS EST

FLVXERVNT DE VIRGINE NATVS

En aquesta llinda el Mestre Biduinus comet en una composició en què es presenten tres escenes historiades diferents disposades a manera d'un fris continu: San Cassiano amb dos deixebles, la Resurrecció de Llätzer i l'Entrada de Jesús a Jerusalem, essent aquesta darrera la que pren un major protagonisme ocupant l'espai dels dos terços de l'amplada total de la llinda <sup>[LÀM. 259]</sup>.

Exceptuant la primera de les escenes, les de la Resurrecció de Llätzer i l'Entrada de Jesús a Jerusalem remetent a una composició que troba uns models precisos en un grup de sarcòfags romans cristians datats, preferentment, entre el segon quart i la segona meitat del segle IV <sup>[LÀM. 260-262]</sup>. Per una banda la temàtica de la Resurrecció de Llätzer forma part habitual de les primeres composicions historiades dels sarcòfags cristians, aquells en què es presenta una successió d'escenes ordenades de manera aleatòria reservades a l'exposició dels miracles de Jesús <sup>771</sup>. Com a model d'aquesta escena es pot assenyalar el testimoni del sarcòfag Dogmatico conservat als Musei Vaticani de Roma, i en general tots els que es deriven d'aquest mateix grup, en els què apareix representada la Resurrecció de Llätzer, generalment dins una composició dedicada al cicle de miracles de Jesús. Entre ells, també cal tenir en compte el sarcòfag dels Coniugi del Campo Santo de Pisa, a més a més del de Marcia Romania Celsa del Musée de l'Arles et de la Provence Antiques. En tots aquest exemples, la figura de Llätzer apareix embolcallada amb unes mortalles sota l'arquitectura d'un petit temple amb frontó

<sup>771</sup> Vid. Capítol VII.3.4.

triangular sostingut per dues columnes. Si bé en aquesta ocasió el Mestre Biduinus situa a Llätzer sorgint d'un sarcòfag de tipologia de caixa rectangular, el model de la figura és sens dubte el mateix d'aquests sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV.

D'altra banda, la composició de l'Entrada de Jesús a Jerusalem, que també apareix a la llinda de San Leonardo al Frigido es converteix en una composició característica del Mestre Biduinus, atès que també es reproduïx a la llinda conservada a la col·lecció Masarosa de Lucca procedent de l'església de Sant'Angelo in Campo <sup>LÀM. 271]</sup>. Val la pena, fer un breu incís en aquesta darrera obra, atès que si bé presenta la mateixa composició i aparentment no revesteix cap altra novetat respecte de la llinda que s'estudia en aquesta ocasió, sí que cal notar la figura de l'àngel sobre el llom d'un basilisc que es situa a la meitat esquerra de la composició. Aquest és el mateix recurs al·legòric que s'ha observat ja en reiterades ocasions, tant a l'obra del Mestre del timpà de Cabestany, com a l'obra dels tallers directament relacionats amb l'aprenentatge del Mestre Guilielmus durant la dècada de 1160-1170. I a més a més, s'ha posat en relació amb els models oferts per un grup determinat de sarcòfags romans cristians<sup>772</sup>.

Per una altra banda, l'escena de l'Entrada de Jesús a Jerusalem es detecta també en un conjunt de sarcòfags datats a la segona meitat del segle IV, i que es caracteritzen per oferir una composició historiada amb una forta atenció pel desenvolupament cronològic de la narració, d'acord sempre amb la disposició d'un fris continu. Entre els exemplars més destacats d'aquest grup s'ha de considerar el sarcòfag anomenat de *Adelphia* del Museo Archeologico de Siracusa, el de *Iunius Bassus* conservat a les grutes subterrànies de Sant Pere del Vaticà, el sarcòfag dit de *Betesda* de la façana de la catedral de Tarragona o aquell procedent de Berja, que es conserva al Museo Arqueológico de Madrid. Cal notar, a més a més, que en alguns d'aquests sarcòfags es reproduïx també l'escena de l'Entrada de Jesús a Jerusalem, fet que reafirma aquest grup com a referent i model directe del Mestre Biduinus. En aquesta ocasió sí que es nota la mancança dels referents puntuals en l'entorn més proper a Pisa, i potser cal plantejar la possibilitat que la formació del Mestre Biduinus es pogués completar en un emplaçament en què pogués predominar la concentració de sarcòfags romans cristians d'aquesta cronologia i tipologia.

Cal matisar que aquesta escena, que pren una especial rellevància a l'obra d'aquest mestre, és una composició que rarament troba exemples paral·lels dins la producció toscana de la segona meitat del segle XII. En aquest sentit alguns autors com Valentina Torri han destacat les

---

<sup>772</sup> Vid. Capítol VII.3.6.

analogies entre aquestes obres i la composició, d'una banda, de la llinda del Sant Sepulcre de Jerusalem, i de l'altra, amb un fragment del fris historiat de l'abadia de Sant Gèli de la Provença<sup>773</sup>.

D'aquesta manera, aquesta llinda il·lustra no només una adaptació de distintes composicions presents als sarcòfags cristians del segle IV, a les que s'hi suma l'escena relativa a l'ensenyament de San Cassiano, advocació de la mateixa església, sinó també l'adaptació de la praxis narrativa que caracteritza les primeres manifestacions historiades dels sarcòfags cristians: un programa historiat desenvolupat sobre un pla frontal en què es reconeix com la juxtaposició de les escenes diverses es remarca a partir de les direccions contraposades dels personatges i dels grups. Tanmateix, bé és cert que en aquesta ocasió el Mestre Biduinus es serveix al mateix temps d'elements arquitectònics, la torre de la ciutat i el mateix sarcòfag de l'escena de Llätzer, per a emfatitzar una separació ja establerta en la contraposició de les direccions dels diferents grups de personatges.

Malgrat que una part de la praxis escultòrica del Mestre Biduinus reflecteix unes concordances bastant precises amb la obra del Mestre Guilielmus i la seva continuïtat dins diferents emplaçaments de la Toscana occidental, l'estil i la tècnica que defineix la seva obra no manté en tota les seves dimensions el tracte particular que s'ha observat en l'obra del primer. El cànon i el tractament general de les figures són clarament diferenciades, l'aplicació majoritària del cisell es nota clarament en detriment del trepant, i la tècnica precisa que s'ha identificat en l'obra del Mestre Guilielmus, vinculada de manera estreta a aquella que defineix i caracteritza al Mestre del timpà de Cabestany, tampoc es continua detectant en la seva obra.

Aquest fet en sí, demostra que malgrat que es pot establir una formació o substrat comú entre els tallers que d'una manera o altra es vinculen a l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa a partir de l'aparició del Mestre Guilielmus, cadascun d'ells i en diversos moments o cronologies desenvolupa i manifesta aquesta mateixa formació d'acord amb una interpretació semblant, però diferenciada. Pel que respecta l'obra firmada i/o atribuïda al Mestre Biduinus dins la ciutat de Lucca, i encara a la porta de San Leonardo al Frigido, es poden mantenir aquestes mateixes observacions, i per tant no es presenten com a objecte d'estudi d'aquest capítol. El fet d'haver triat aquestes dues obres del Mestre Biduinus, el sarcòfag del Giudice Giratto i la llinda de SS. Ippolito i Cassiano a Settimo, respon a dues qüestions bàsiques. En primer lloc, per constatar la continuïtat d'aquesta nova praxis escultòrica en el marc de nous tallers successius al del Mestre Biduinus, reconeixent al mateix temps les variants, sobretot

---

<sup>773</sup> TORRI, V. (1995), K. 4, p. 64.



estilístiques i tècniques, amb que cadascun d'aquests tallers interpreta el què es considera com a un substrat idèntic: l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV. I en segon lloc, perquè es tracta de les dues úniques obres d'aquest taller amb una data més o menys precisa, 1175 i 1180, respectivament, cronologies que s'estimen de gran importància, sobretot la darrera, per a situar un terme *ante quem* a la formació i continuïtat dels tallers en la mateixa tècnica i estils precisos que els del taller del Mestre Guilielmus.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- ✓ Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- Mans de dimensions desproporcionades
- Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **FonTS textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i/o combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **FonTS materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### VIII.4.3 La porta de San Leonardo al Frigido

Segurament una de les obres més destacades que, tot i no ser signada, s'ha atribuït raonablement a l'autoria del Mestre Biduinus és la portada de l'església de San Leonardo al Frigido, a prop de Massa, que des del 1962 es conserva a les col·leccions d'escultura medieval del The Metropolitan Museum of Art - The Cloisters a Nova York<sup>774</sup> [LÀM. 263].

Es tenen poques dades sobre la fundació d'aquesta església. La més antiga sembla situar-se a l'any 1191 data de l'*Itinerario* de Filippo August en que es fa una menció específica a una fundació de San Leonardo, què bé es podria identificar amb aquesta. En una altra direcció, s'ha considerat també la seva possible dependència de l'Orde de l'Hospital de Sant Jaume d'Altopascio, i també, en un altre sentit, una part de la historiografia ha identificat aquesta amb San Leonardo a Padule, església que va ser donada pel bisbe de Luni l'any 1151 als canonges de San Frediano de Lucca<sup>775</sup>. En qualsevol cas, sí s'ha d'apuntar que aquesta església conjuntament amb un hospital de la mateixa invocació es trobaven sobre l'itinerari de la via de comunicació principal costanera, *ergo* també de peregrinació vers el nord.

Es tracta d'una construcció de dimensions molt modestes, que a principis del segle passat es trobava ja en un estat de deteriorament bastant considerable, d'acord amb la descripció que en fa l'any 1923 Umberto Gianpaoli<sup>776</sup>, què destaca el sistema constructiu dels angles dels murs visible a l'exterior de l'església i que relaciona amb una factura arquitectònica pròpia de l'arquitectura llombarda i dels mestres procedents de la Llombardia i la regió de Como<sup>777</sup>, situant-se d'aquesta manera la seva cronologia dins la segona meitat del segle XII. Tant l'estructura arquitectònica de la porta com el programa historiat que forma part de la seva decoració resulten un cas atípic i certament excepcional dins el panorama del segle XII a la Toscana occidental, resultant només un cas a situar en paral·lel, el de la porta de l'església de Sant'Andrea a Carrara. Tot i tractar-se d'una porta d'accés de dimensions modestes (406 x 195 cm), totes i cadascuna de les parts es presenten absolutament decorades amb escultura figurada. L'estructura de la porta és la d'un obertura d'arc de mig punt amb llinda historiada i

<sup>774</sup> La procedència d'aquesta obra va ser identificada per Mario Salmi l'any 1926 a partir de la documentació localitzada a l'arxiu de la Galleria Brera de Milà, en que la comtessa Benkendorff-Schouvaloff s'adreça l'any 1893 a les autoritats italianes per a comunicar que la porta de marbre de l'església de San Leonardo al Frigido, situada a prop de Massa Carrara, es troba en aquell moment en la seva propietat de Monticello, a prop de Niça. Les fotografies que acompanyen aquesta documentació no deixen espai al dubte, i per tant resta assegurada la procedència original de la porta.

<sup>775</sup> En aquest escenari s'ha argumentat la col·laboració de Biduinus amb el Mestre Rotbertus, autor de la font baptismal de l'església de San Frediano, així com la formació de Biduinus dins el context de la ciutat de Lucca. Vid. MATTEONI, G. A. (1879); BARACCHINI, C., CALECA, A. i FILIERI, M. T. (1982)

<sup>776</sup> GIAMPAOLI, U. (1923), p. 113-121.

<sup>777</sup> GÓMEZ MORENO, C. (1964-1965), p. 351.

amb l'espai del timpà llis, i amb figuració a la zona dels muntants, que es configuren a mode de pilastres amb les seves corresponents bases i capitells, també figurats. En relació al programa historiat es pot destacar en primer lloc la representació a la llinda de l'Entrada de Jesús a Jerusalem, mentre que el muntant dret presenta la figura de San Leonardo (advocació de l'església) i a l'esquerra i apareixen en una estructura de marcs sobreposats les escenes de l'Anunciació a Maria i la Visitació de Maria a Elisabet <sup>[LÀM. 263]</sup>.

La superfície de la llinda presenta l'escena de l'Entrada de Jesús a Jerusalem, en el marc de la processó, que es desenvolupa d'esquerra a dreta, i és encapçalada per la figura de Jesús sobre l'ase, amb dos petits personatges a la part inferior que disposen catifes per a la seva entrada a la ciutat, i amb les figures de nens que sobre l'arbre tallen les branques per a donar la benvinguda a Jesús <sup>[LÀM. 264]</sup>. Darrera seu els dotze apòstols, alguns entre ells amb atributs que faciliten de manera inusual la seva identificació, i també, novament, la figura de San Leonardo, que s'incorpora com a un assistent més a la processó entre els dotze apòstols, emfasitzant la importància del sant en la configuració del programa escultòric de l'església que porta la seva advocació. La composició d'aquesta escena es mostra molt propera a la que s'ha observat a la llinda de SS. Ippolito i Cassiano a Settimo, i per tant es pot relacionar amb les mateixes fonts dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV que s'han enumerat anteriorment. Aquesta és la mateixa composició d'una altra obra del Mestre Biduinus, la llinda conservada actualment a la col·lecció Massarosa de Lucca, procedent de l'església de Sant'Angelo in Campo a Lucca. D'altra banda, de la composició de les escenes historiades que es situen al muntant dret, l'Anunciació a Maria i la Visitació de Maria a Elisabet cal remarcar que es mostren totalment deutores d'aquelles presentades al púlpit de Santa Maria de Pisa, i també dels relleus del púlpit de San Zeno de Pistoia i aquells del púlpit de la catedral de Volterra. I de la mateixa manera presenten una inscripció descriptiva de l'escena: HAEC EST SALUTATIO MARIE. Altrament cal destacar la figura de San Leonardo, vestit amb hàbit de monjo i amb un bastó que subjecta a les seves mans la figura d'un petit home presoner lligat amb cadenes, en referència explícita a la condició de San Leonardo com a patró dels presoners <sup>[LÀM. 265]</sup>. En aquest punt no sembla constituir una casualitat que la figuració de la base que es situa sota la figura de San Leonardo, sigui precisament la d'un lleó, i en aquest sentit es pot establir una correlació precisa amb els exemples que s'han descrit tant al púlpit de Santa Maria de Pisa, com a la font baptismal de Calci, com a algunes de les obres del Mestre del timpà de Cabestany.

En relació a l'estil i sobretot a la tècnica ja s'ha apuntat que la resolució del Mestre Biduinus difereix sensiblement dels primers aprenentatges del Mestre Guilielmus. No obstant en aquesta obra es noten encara algunes particularitats que de manera especialment significativa es poden emparentar amb la escultura dels sarcòfags romans cristians de la primera meitat del segle IV. En primer lloc la disposició de les figures i els rostres en un perfil de tres quarts, en les que tanmateix no s'hi observa gairebé en cap ocasió la utilització del trepant per a la definició dels ulls, cabells, barbes, etc. Es pot parlar d'un mateix model, que és el mateix que es pot emparentar sobretot amb el tractament de les figures del Mestre del timpà de Cabestany, resolt però a nivell de la tècnica d'una manera molt diversa. I passa el mateix fet amb el tractament dels vestits i plegats, i també amb els tocats de les figures femenines, que per bé que presenten un model pràcticament idèntic als que s'han descrit fins el moment, revelen un tractament tècnic molt distint. El que sí que es pot destacar és la utilització de la tècnica de l'alt i el baix relleu, que sobretot en la composició de la processó de l'Entrada de Jesús a Jerusalem permet de col·locar els personatges en diferents plans, emfatitzant la sensació de volum de la superfície plana.

Donada la importància que juguen els sarcòfags romans en la configuració de la cultura material i plàstica del Mestre Biduinus algunes de les parts estructurals d'aquesta porta revelen reutilització de marbres romans: mentre que les bases, la llinda i l'arc estan realitzats sobre blocs de marbre de Carrara, els dos muntants estan realitzats també amb marbre, però d'una tonalitat grisosa que indica una procedència diversa, i que responen a un sarcòfag antic, tallat longitudinalment i reutilitzat per a la realització d'aquests relleus<sup>778</sup>. Aquesta pràctica de la reutilització és també la mateixa que s'ha destacat en els casos del timpà de Santa Maria de Cabestany, i així mateix en el relleu de l'Aparició de Jesús a Pere i Andreu després de la Resurrecció procedent de Sant Pere de Rodes.

La datació d'aquesta porta ha suscitat diferents interpretacions, des d'aquells que la situen com una obra primerenca, entorn a 1175, concordant amb el període del suposat període de formació a Lucca<sup>779</sup>, fins a altres opinions que la situen fins i tot dins la primera dècada del segle XIII<sup>780</sup>. Més recentment, Antonio Milone situa aquesta obra en un moment crucial en la trajectòria del Mestre Biduinus, en un moment que denomina com punt d'inflexió entre l'obra realitzada a Pisa i la que es troba a l'àrea de Lucca, sobretot pel que fa referència a la llinda de Sant'Angelo in Campo, fixant el terme cronològic *post quem* en la datació de la llinda de SS.

---

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>779</sup> *Ibid.*; BARACCHINI, C., CALECA, A. i FILIERI, M. T. (1982), p. 189-304.

<sup>780</sup> GIAMPAOLI, U. (1923), p. 120.

Ippolito i Cassiano a Settimo, l'any 1180. A més a més, situa tant a l'autor com a la seva obra en un període en el que la tradició escultòrica de l'àrea compresa entre Pisa i Pistoia convergeixen en l'activitat generada a Lucca, ciutat on d'altra banda es documenta la presència del Mestre Biduinus l'any 1181<sup>781</sup>.

Per tant, es pot manifestar que el Mestre Biduinus assimila la continuïtat de la tradició de l'escola del Mestre Guilielmus, fent però al mateix temps ús d'un estil i tècnica que en alguns punts divergeix notablement, fet que es pot establir al mateix temps com a punt d'inflexió en una data aproximada del 1180 cap a la producció d'unes noves obres, és cert, situades en el context de la ciutat de Lucca, que bo i seguint uns models similars ofereixen una presentació sobretot estilística i tècnica diferent.

---

<sup>781</sup> MILONE, A. (1992), p. 152.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil/Tècnica**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- ✓ Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- Mans de dimensions desproporcionades
- ✓ Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **FonTS textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **FonTS materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### VIII.5 Un altre exemple de la influència dels sarcòfags romans: la font baptismal de San Frediano a Lucca

Dins el context que s'està tractant, i havent analitzat tres de les obres més significatives atribuïdes a l'autoria del Mestre Biduinus a Pisa, a SS. Ippolito i Cassiano a Settimo i a Lucca, sembla apropiat presentar un dels testimonis que durant la dècada de 1170-1180 a la ciutat de Lucca manifesta un dels paradigmes més importants respecte del seguiment de les fonts materials dels sarcòfags romans. Es tracta, evidentment, de la font baptismal de la basílica de San Frediano a Lucca <sup>[LÀM. 266]</sup>.

Aquesta obra es situa actualment sobre l'espai on amb tota probabilitat va ser erigida la primera església paleocristiana, què és, al mateix temps, el pas que comunica l'església amb el claustre. El debat sobre la identificació de la seva funcionalitat s'ha centrat en dues possibilitats: mentre uns la consideren com a font baptismal<sup>782</sup>, altres la observen com a una font situada a l'espai del claustre o potser davant la mateixa façana de l'església<sup>783</sup>. En aquesta última possibilitat, s'ha col·locat algunes notícies documentals que donen el testimoni l'any 1434 d'un *lavatorium ad manus* a l'espai del claustre<sup>784</sup>; però que en tot cas també pot fer referència a una altra tipologia de font, sense obligació d'haver-la d'identificar amb aquesta obra.

Fins a principis del segle XX la estructura original d'aquesta font es conservava dispersa i només la base circular es trobava a l'església de San Frediano. Per la seva banda, la part superior, tant la columna com la cobertura en forma de pera, es conservava des del segle XVIII a la Villa Mansi de Scilivano, i a partir de l'any 1894 va passar a formar part de les col·leccions del Museo Nazionale del Bargello de Florència. Va ser gràcies a l'estudi de Campetti que es va poder associar la vinculació de les peces disperses i restituir la fisonomia original de la font, al mateix temps que la seva procedència de San Frediano, gràcies a la informació continguda en un còdex del segle XVIII conservat a la Reale Biblioteca di Lucca<sup>785</sup>. Es tracta d'una sèrie de dibuixos de Johann Christian Martini (1725-1745) en els que queda palesa la constitució original de la peça, fent possible la identificació de la part superior amb els fragments conservats al Bargello de Florència. D'aquesta manera les peces florentines varen ser restituïdes a l'església de San Frediano de Lucca l'any 1950, al mateix temps que la font va poder recuperar el seu aspecte primitiu, del que havia estat privada durant molt de temps.

<sup>782</sup> CAMPETTI, P. (1926-27), p. 333-352.

<sup>783</sup> SILVA, R. (1984), p. 53-56.

<sup>784</sup> BELLÌ BARSALI, I. (1950), p. 7.

<sup>785</sup> CAMPETTI, P. (1926-27), p. 334.



El programa iconogràfic desenvolupat en l'ornamentació d'aquesta peça no exclou en cap cas la seva funcionalitat com a font baptismal. En la part inferior, això és en la seqüència historiada de la basca circular, es distingeixen iconogràficament dues parts diferenciades: d'una banda la representació del cicle de l'Èxode, amb diferents episodis de la Vida de Moisès, i de l'altra la presentació de set figures sota una galeria d'arcs, essent la figura central la del Bon Pastor.

El cicle de Moisès, basat en el passatge de l'Èxode, 1, 22, comença amb una escena en la que s'hi diferencien tres personatges que semblen representar el moment del decret del Faraó pel qual s'han de llançar al riu tots els recent nascuts barons. Aquests personatges, una dona vella en actitud de desesperació, un home recolzat sobre un bastó i un altre molt expressiu gesticulant amb els braços alçats, s'han interpretat com a la desesperació dels hebreus en saber de la decisió del Faraó d'Egipte. L'escena següent presenta a Moisès nen sobre les espatlles de la seva mare que és conduïda davant la filla del Faraó, assentada en un tron amb dues dones a banda i banda, segons relata l'Èxode, 2, 7-10. La dona sosté un petit cànitr sobre del qual es situa un colom que deixa alguna cosa a les mans del petit Moisès. A la part inferior apareix la figura d'un simi per terra<sup>786</sup>. A continuació, es presenta el passatge de la transformació del bastó en serp, Èxode 4, 1-9, que en aquesta ocasió es substitueix per una espècie de drac, en la que l'Etern apareix dins una màndorla, mentre que a continuació es representa el moment que la lepra apareix sobre la mà de Moisès. L'escena següent presenta el moment del pas del Mar Roig, Èxode 14, 23-28, fent ús d'una iconografia molt particular, que denota el record d'una cavalcada de cavallers contemporània, amb un seguit de figures eqüestres que es corresponen amb els soldats egipcis encapçalats pel Faraó que es situen sobre el pas de les aigües obertes<sup>[LÀM. 268]</sup>. Aquesta escena en particular es pot relacionar, directament, amb la que apareix en un grup concret de sarcòfags romans cristians de la segona meitat del segle IV, on es desenvolupa igualment d'acord amb la disposició d'un fris continu. El testimoni més proper és el registre superior del sarcòfag dels *Coniugi* del Campo Santo de Pisa, i també als dos sarcòfags del Pas del Mar Roig del Musée de l'Arles et de la Provence Antiques. Seguint el sentit de la narració apareix la imatge de Déu, novament dins una màndorla, però en aquest cas en una figura de pla mig, fent entrega a Moisès de les taules de la llei, amb les figures dels arcàngels Sant Gabriel i Sant Rafael a banda i banda, d'acord amb el passatge de l'Èxode, 29, 1<sup>[LÀM. 267]</sup>. L'escena final es correspon amb el moment en que Moisès consigna a Aaron el llibre de la llei.

<sup>786</sup> Romano Silva associa aquesta escena amb la algunes representacions que es troben en l'escultura romana, en concret amb el relleu del Museo d'Ostia. VID. SILVA, R. (1984), p. 57.

La resta de la composició és ocupada per l'arquitectura de set arcs de mig punt amb figures a la part interior, situant-se en el centre la figura del Bon Pastor, mentre que la resta resulten de difícil identificació <sup>[LÀM. 270]</sup>. Per una banda, Campetti va proposar la identificació amb els set dies de la setmana, interpretant que la figura del Bon Pastor pogués representar el Diumenge. Però segons Romano Silva, la interpretació d'aquesta figures ha de correspondre's amb la representació dels set dons de l'Esperit Sant seguint la font textual contemporània de Hildegarda von Bingen<sup>787</sup>. Seguint aquest línia d'interpretació Mario Salmi també considera la representació dels set dons de l'Esperit Sant en relació a l'obra de Hildegarda von Bingen al seu *Liber Scivias*, obra realitzada a mitjans de la dècada de 1170, de la què es conserva un exemplar a Lucca. I a més a més indica la correlació d'aquesta iconografia amb el sagrament del baptisme. Altrament, la composició de la part en què es presenten els set dons de l'Esperit Sant s'ha establert en relació, sobretot per la ordenació arquitectònica de l'espai amb un seguit d'arcades, amb la font baptismal de Calci<sup>788</sup>. I per tant, en aquest sentit, els sarcòfags romans que es poden posar en relació amb aquesta part, són els mateixos conservats al Campo Santo de Pisa que s'han enumerat en l'anàlisi de la font de Calci.

Precisament en aquesta part de l'obra es on apareix la signatura de l'obra: MAGISTER ROTBERTUS <sup>[LÀM. 266]</sup>. En alguna ocasió s'ha identificat el nom d'aquest personatge amb un tal *Robertino* documentat al capítol de San Frediano l'any 1177 amb l'apel·latiu de "magistro". Per una altra banda, però, s'ha assenyalat la notícia registrada l'any 1173 de les disputes tingudes entre la catedral de San Martino i la canònica de San Frediano per certes qüestions relatives al dret del baptisme, i a partir d'això s'ha assenyalat l'existència d'una font baptismal a San Frediano en aquesta data, sense cap més precisió i per tant sense que es pugui identificar amb aquesta peça.

En relació a l'autoria i la datació de l'obra, Campetti proposa la nomenclatura de "Mestre del Baptisteri de San Frediano" per identificar l'autor de la part que presenta la Història de Moisès. Diferencia aquesta mà de la part que representa als set personatges sota arcades i l'escultura de la cúpula que funciona com a coberta. Situa aquest mestre com a antecessor de Mestre Rotbertus i també del Mestre Biduinus, fixant la seva realització vers el 1150 i per tant en un moment anterior a l'obra del púlpit de Guglielmo, veient la seva obra com a una derivació de Roma<sup>789</sup>. D'una altra banda, Susanne Heydasch Lehmann proposa l'existència d'un "Mestre de la història de Moisès" que per algun motiu concret hagués deixat inacabada la realització de

---

<sup>787</sup> SILVA, R. (1984), p. 58-60.

<sup>788</sup> TIGLER, G. (2006), p. 116.

<sup>789</sup> CAMPETTI, P. (1926-27), p. 347-348.

l'obra, pel fet que la narració resta incompleta, mancant algun passatge important, com per exemple la mort de Moisès, interrompuda pel començament de la seqüència dels personatges sota les arcades.

### **Composició**

- ✓ Desenvolupament de programes historiat amb una particular atenció pel desenvolupament cronològic de la narració

### **Disposició**

---

- ✓ Presentació sobre un pla frontal i únic amb una disposició derivada dels sarcòfags romans pagans i cristians dels segles III i IV

### **Estil**

---

- ✓ Caracterització de la figura humana d'acord amb les constants d'estil dels sarcòfags romans pagans del segle III i romans cristians del segle IV
- Caracterització dels vestits amb les constants dels sarcòfags romans cristians del segon quart del segle IV
- Utilització molt destacada del trepant derivada de la tècnica dels sarcòfags romans, pagans i cristians dels segles III i IV
- ✓ Combinació de l'alt i el baix relleu
- ✓ Efectes de clarobscur

### **Declamació**

---

- Entonació àulica de les figures amb elements de caràcter romà
- Mans de dimensions desproporcionades
- Lectura al·legòrica d'algunes figures animals

### **FonTS textuals**

---

- ✓ Seguiment detallat de la font textual i combinació de fonts canòniques i apòcrifes
- ✓ Bon coneixement de la Patrologia Latina

### **FonTS materials**

---

- ✓ Formació en sarcòfags romans pagans del segle III
- ✓ Formació en sarcòfags romans cristians del segle IV

### VIII.6 De la formació del Mestre del timpà de Cabestany a Pisa a l'actuació a l'abadia de Sant'Antimo a Siena

Una vegada acotat el context formatiu del Mestre del timpà de Cabestany, la qüestió de la itinerància, *ergo* del seu desplaçament fins i pels diferents punts geogràfics en què es detecta la seva presència continua posant un fort interrogant sobre la taula. És veritat que en determinades ocasions, i en defecte de documentació acreditativa, s'ha utilitzat com a "solució" *in extremis* el concepte d'itinerància per articular una argumentació sobre el per què unes obres que trobant-se a distàncies relativament importants semblen mostrar-se deutores d'un mateix autor. Aquest és l'argument lògic que ha estat utilitzat per a la major part d'autors que s'han dedicat a l'estudi del Mestre de Cabestany, raonament que en els darrers anys ha estat notablement debatut per part de diversos autors. No obstant, resulta inqüestionable que l'autor del capitell de Daniel a la fossa dels lleons de Sant'Antimo i el del timpà de Santa Maria de Cabestany responen a una mateixa persona, o en tot cas taller. Per tant, la resposta a l'interrogant passa per traçar el marc o context d'unes possibles interrelacions entre la Toscana, o la mateixa abadia de Sant'Antimo i el Llenguadoc, que sembla sense massa marge de dubte el primer dels indrets en que es va establir el Mestre del timpà de Cabestany fora de la Toscana.

És clar que el context formatiu i primigeni de la formació de les del Mestre del timpà de Cabestany es detecta entre els paràmetres que regeixen i distingeixen l'activitat del taller del Mestre Guillelmus i la seva continuïtat a la Toscana occidental en una *ratio* cronològica compresa principalment entre els anys 1160 i 1170, i que continua fins aproximadament el 1180 amb el testimoni de nous tallers, el més destacat el del Mestre Biduinus. Ara bé, el primer pas és el de determinar de quina manera un taller que es forma i veu de les fonts disponibles dins aquest context i forma part, al mateix temps, del mateix aprenentatge d'aquests tallers es desplaça en primer lloc fins a les terres de la Toscana més meridional, això és a l'abadia de Sant'Antimo al sud de Siena. La distància entre Pisa i Siena no es mesura en aquest moment només per una qüestió de quilometratge, sinó pel context de la producció escultòrica dins aquest territoris durant la segona meitat del segle XII. La regió de Siena no coneix en aquest moment, ni de bon tros, els cassos d'uns tallers d'escultura ni d'una producció tan reeixida dins el panorama de les arts plàstiques. Fa falta valorar tan sols l'escultura que forma part de l'ornamentació de l'interior de la mateixa església de Sant'Antimo per entendre l'enorme distància que existeix entre aquest tallers i la mà del Mestre del timpà de Cabestany.

La pregunta obligada és com o per què el Mestre del timpà de Cabestany es podria haver desplaçat i integrat dins els tallers ja actius en la construcció de la nova església de l'abadia de Sant'Antimo durant la segona meitat del segle XII.

Si bé no es pot respondre a aquesta qüestió d'una manera concisa, sí que existeix una pista molt important que vincula d'una manera incontestable el mateix context de la catedral de Santa Maria de Pisa i la construcció d'una part de l'església de Sant'Antimo. Una vegada més són les mateixes obres les que continuen parlant en detriment de la documentació. En aquest punt s'ha de contemplar la llinda de la porta principal de l'església de Sant'Antimo, que dins un context general s'ha contemplat en determinades ocasions –en relació a la realització general de la porta– com a obra d'un taller de formació tolosana. Per exemple, els motius de la palmeta anomenada tolosana i els roleus vegetals que formen part de l'ornamentació, entre ells els de la llinda, s'han descrit en algunes ocasions com a influx de l'escultura de dels tallers tolosans de la primera meitat del segle XII, i concretament Marco Burrini els situa en relació amb la porta de Miègeville i també amb la porta de Platerías de Santiago de Compostela<sup>790</sup>. Res més lluny d'això, almenys pel que fa referència a la llinda, que efectivament presenta la composició d'uns roleus vegetals enrotllats a mode d'espivals, es vincula d'una manera molt estreta a la llinda de la porta de San Ranieri de la catedral de Santa Maria de Pisa. La composició, la disposició i també l'estil de totes dues obres denoten que si no responen a un mateix autor, sí són deutores d'un mateix model o d'una mateixa font. Fins aquí es podria tractar d'una vinculació d'ordre comparatiu entre dues obres que en dos contextos diversos presenten uns denominadors comuns vinculants. Però es pot anar més enllà, atès que existeixen un altre tipus de nexes permeten de vincular l'aparició d'aquest model a un personatge procedent, segurament, de l'entorn més immediat de Pisa.

El cas de la llinda de la porta de San Ranieri ha estat recentment debatut dins el marc d'una discussió per identificar la gènesis dels dos fragments que en formen part <sup>[LÀM. 235]</sup>. La composició del motiu principal basat en roleus d'acant coneix notables paral·lels en l'escultura romana essent un dels més destacats el fris del Temple de Venus del Fòrum de Cèsar de Roma<sup>791</sup>. Efectivament, es pot observar vers la part central d'aquesta llinda una esquerra o separació que identifica les dues parts <sup>[LÀM. 236-237]</sup>. Tanmateix els darrers estudis han evidenciat el fet que en realitat no es tracta de dos blocs escindits, sinó d'índole diversa essent el que es situa a la dreta el fragment probablement d'una llinda romana reutilitzada, i el de la dreta una mimesis o còpia de la mateixa peça realitzada durant el període de la construcció d'aquesta

<sup>790</sup> BURRINI, M. (1997a), p. 77-94.

<sup>791</sup> TEDESCHI GRISANTI, G. (1995b), p. 382.

porta. Tal i com ha posat de manifest Tiziano Cassa en el marc de la comunicació titulada *La Porta di San Ranieri nel Duomo di Pisa* aquesta obra està formada per una part d'origen romà a la que s'hi afegeix una prolongació realitzada aproximadament entre 1160 i 1180, operada com a una autèntica mimesi del model romà<sup>792</sup>. Es tracta d'un cas similar al que s'ha pogut comprovar en relació al Mestre Biduinus i el sarcòfag del Giudicce Giratto, i és molt convenient en aquest punt recuperar el concepte de *spolia in re* utilitzat per Salvatore Settis. De fet, s'ha posat sobre la taula la possibilitat que precisament aquesta llinda pogués respondre a la seva autoria. Essent així es pot constatar al mateix temps la reutilització de materials d'època romana tant a nivell material com de models per a la composició d'aquesta tipologia de llinda, present a Pisa i a Sant'Antimo, i que al mateix temps té també una difusió considerable dins algunes portes que en aquest mateix moment formen part de la construcció d'algunes esglésies de Lucca, com per exemple a San Micheletto.

Tornant a la llinda de Sant'Antimo s'ha de recuperar la inscripció que conté, què identifica a Azzo de Porcari com a monjo de la comunitat i *auctor* de l'església<sup>793</sup> [LÀM. 17]:

VIR BONUS IN CHRISTO MAGNIS VIRTUTIBUS AZZO CENOBII MONACHUS PATER  
 POSTQUE DECANUS ISTIUS EGREGIAE FUIT AUCTOR PRAEVIUS AULAE ATQUE LIBENS  
 OPERIS PORTAVIT PONDERA TANTI PROGENIE TUSCUS PORCORUM SANGUINE  
 CRETUS PRO QUO CHRISTICOLE CUNCTI DEUM ROGITATE DET SIBI PERPETUE CUM  
 SANCTIS GAUDIA VITE MARTIR ET EXIMIUS SIT CUSTOS ANTIMUS EIUS<sup>794</sup>

Tal i com ja s'ha descrit dins l'apartat de l'anàlisi de l'obra de l'església de Sant'Antimo la família dels Porcari és originària de *poggio di San Giusto*, a prop de Lucca. En aquest sentit, s'ha de recuperar el plantejament de Guido Tigler, en un estudi publicat l'any 2002, sobre el context d'un possible mecenatge de membres d'aquesta família en determinades obres arquitectòniques i també escultòriques d'algunes esglésies situades dins l'àrea de Lucca, entre els segles XI i XII, aproximadament entre 1087 i 1187<sup>795</sup>. Per extensió, Azzo de Porcari sembla que també podria trobar-se dins aquest mateix marc de mecenatge, atesa la qualificació que s'atorga en la llinda de Sant'Antimo: la de *auctor*. I si bé aquest membre concret de la família Porcari no es pot situar en una cronologia precisa, principalment per manca de documentació directa, sí que a partir de la realització de la llinda que s'acaba de descriure es poden albirar

<sup>792</sup> CASSA, T. (en prensa)

<sup>793</sup> Vid. Capítol VI.2.2.

<sup>794</sup> Segons la transcripció realitzada per Antonio Canestrelli. Vid. CANESTRELLI, A. (1910-1912), p. 23.

<sup>795</sup> TIGLER, G. (2002), p. 45-79.

unes primeres traces de les passes realitzades entre els territoris del nord i el sud de la Toscana, en una data que es pot situar en un moment contemporani a la realització de la llinda de la porta de San Ranieri. En aquest punt, tot i no disposar de la datació precisa de la realització d'aquesta llinda sí que es compta amb la data *ante quem* de 1180, què és la de la realització de les portes de bronze de Bonano per aquesta mateixa porta.

No obstant existeix encara un altre element d'interrelació que es revela com a vinculant no només de la gènesi del model d'aquestes llindes, sinó també de la connexió entre aquestes obres i la família dels Porcari. Si bé la identificació del fragment romà de la llinda de San Ranieri amb un fragment de llinda romana resulta innegable, no deixa de ser molt significatiu que aquest mateix model es presenti també en un grup de sarcòfags romans pagans, segurament del segle II, en què es pot observar aquesta mateixa composició de roleus vegetals. Encara més quan el model es troba *in situ* dins les col·leccions del Campo Santo de Pisa <sup>[LÀM. 160]</sup>, i es constitueix per tant com un cas més de l'adaptació dels sepulcres romans a la formació i pràctica escultòrica dels tallers de Santa Maria de Pisa durant la segona meitat del segle XII. Però sens dubte el detall que sorprèn amb major mesura és la inscripció que es localitza en el roleu central d'aquest sarcòfag <sup>[LÀM. 161]</sup>:

SEPVLCRVORVM NOBILIVORUM DE PORCARI

És evident que es tracta d'un altre cas de reutilització de sarcòfags romans pagans com a enterrament dels personatges contemporanis de l'època, episodi que ja s'ha descrit anteriorment dins aquest mateix capítol. En aquest sentit, el primer membre de la família dels Porcari documentat àmpliament entre la noblesa de Pisa és Guelfo de Porcari que l'any 1204 figura com a Podestà. Tanmateix durant la segona meitat del segle XII alguns membres d'aquesta família comença a manifestar-se dins aquest mateix ambient: en un document de l'any 1188 els Porcari figuren com a personatges destacats de la política del Comune<sup>796</sup>. Malgrat que els caràcters epigràfics de la inscripció s'hagin datat al segle XIV, tampoc es pot excloure una datació més alta. D'aquesta manera, es constata el seguiment de la nova "política" de reutilització de sarcòfags antics com a enterrament de certs personatges notables i representants de les classes polítiques i dirigents més importants de la ciutat. Així, és una realitat que un noble de la família dels Porcari escull ésser enterrat dins aquest sarcòfag romà del segle II, i que el model que presenta és utilitzat novament en la realització de la llinda de l'església de Sant'Antimo, en què un altre membre de la mateixa família, Azzo da Porcari, es celebra com a autor de l'obra de l'edifici.

<sup>796</sup> CRISTIANI, E. (1962), p. 37.



### VIII.6 Síntesi

D'acord amb la determinació dels paràmetres o denominadors comuns que es detecten entre les obres que s'han analitzat en aquest capítol i les obres del corpus del Mestre del timpà de Cabestany, l'activitat dels tallers d'escultura desenvolupats en el marc de l'obra de la catedral de Santa Maria de Pisa a partir de finals de la dècada de 1150 i fins a les darreries de la dècada de 1170 esdevé un marc possible i factible en el què situar d'una manera fefaent la formació del Mestre del timpà de Cabestany.

Efectivament, els resultats que es desprenen de l'anàlisi d'aquestes obres avalen la consistència de què la formació de base o el substrat del Mestre del timpà de Cabestany es situa en el marc específic de Pisa i la Toscana occidental, en tant que s'hi detecten, amb més o menys intensitat els mateixos denominadors comuns. Sens dubte l'obra en què es poden resseguir d'una manera més completa és al púlpit de la catedral de Santa Maria de Pisa, obra realitzada pel taller del Mestre Guilielmus entre els anys 1158/1159 i 1161/1162. I entre les obres que es mostren deutores d'aquest mateix aprenentatge i que assenten les bases per a la formació d'una continuïtat o tradició, cal destacar els relleus del púlpit de la catedral de Santa Maria de Volterra i de San Zeno de Pistoia, què tradicionalment s'han datat en la dècada de 1160.

Entre els diversos elements que s'han destacat en els apartats de composició, disposició, estil, tècnica i declamació, cal subratllar-ne un, principalment, que sembla d'espacial rellevància alhora d'assentar els termes d'una formació precisa i determinada en l'escultura dels sarcòfags romans dels segles III i IV: la tècnica utilitzada per la definició dels rostres, i sobretot la que s'empra en el treball dels vestits i dels plegats de les figures. Aquests dos trets característiques revelen, amb major intensitat, la proximitat a aquestes fonts materials, i al mateix temps estableixen un seguiment paral·lel d'una mateixa formació, atès que són les mateixes que s'ha destacat i vinculat de manera concreta a l'estil i la tècnica del Mestre del timpà de Cabestany. Per tant, es tracta d'uns tallers formats coetàniament en una *Kunstwollen* molt específica, i que comparteixen per tant uns aprenentatges que, bo i donant lloc a formulacions plàstiques clarament distingibles i diverses, mostren una mateixa consciència a l'hora d'entendre i realitzar l'escultura.

Tal i com ja s'ha assenyalat en l'apartat de conclusions del capítol anterior, la formació i potser també els mateixos orígens del Mestre del timpà de Cabestany s'han de situar dins un context en què no només sigui possible el contacte directe amb les fonts materials que es defineixen com a vertebradores de les obres, sinó que en què també es presenti una mateixa tradició,

### VIII.6 Synthesis

Taking into account the parameters or common denominators that have been detected between the works analyzed in this chapter and those of the Master of the tympanum of Cabestany's corpus, the production of the workshops attached to the construction of the cathedral of Santa Maria of Pisa from the last years of the 1150s decade, and until the end of 1170s, display not only a possible but a certain context where to localise, definitely, the Master of the tympanum of Cabestany's apprenticeship.

The results that can be inferred from the analysis of works are evidence, indeed, for the placement of the Master of the tympanum of Cabestany's apprenticeship or substrate in the specific landscape of Pisa and the western Tuscany, as long as they reflect, to a greater or lesser extent, the same common denominators. Without doubt, it is the pulpit from the cathedral of Santa Maria of Pisa, completed by Master Guilielmus between 1158/1159 and 1161/1162, the work that follows first and foremost these constants. And among the works that reveal the same knowledge, and actually put together the bases for the origin of a particular continuity or tradition, the pulpit of Santa Maria of Volterra and the one of San Zeno of Pistoia are the examples to be underlined. And traditionally they have been dated in the 1160s decade.

Along with the different characteristics that have been highlighted in the sections of composition, disposition, style, technique and declamation, there is one of special relevance that should be underlined in order to demonstrate the specific formation in the Roman sarcophagi sculpture from 3rd and 4th centuries: the technique used to define the faces but, most of all, the other one that is used to characterize the dresses and folds of the figures. These two particular characteristics reveals, at the same time, the proximity to the same material sources, and also indicates the adherence to the same tradition, as they are the same particularities that have been underscored in the Master of the tympanum of Cabestany' style and technique. Thus, they have to be observed as workshops that simultaneously gain knowledge of a very specific *Kunstwollen*, and share, consequently, a similar apprenticeships, even if the results show its own and distinguishable idiosyncrasy. Nevertheless they illustrate the same consciousness at understanding and realizing the sculpture.

As it has been noticed in the former chapter's synthesis, the apprenticeship and, perhaps, also the origins of the Master of the tympanum of Cabestany should be placed in a context where in addition to the possibility of approaching to the material sources that vertebrates the works, it also exists a similar sculpture tradition, *ergo* the continuation of

*ergo* l'existència d'uns tallers d'escultura, que d'una manera paral·lela desenvolupessin una escultura similar, basada en l'aprenentatge d'unes mateixes fonts. I així, les conclusions que es poden col·lacionar a partir d'aquest capítol no deixen massa marge de dubte per afirmar que la ciutat de Pisa a partir de l'any 1158/1159 ofereix la possibilitat de la formació específica del Mestre del timpà de Cabestany. I que aquesta formació s'estableix com a punt de partida de tota la seva producció, sense que cap de les obres atribuïdes al seu corpus es pugui deslligar de la mateixa. En conseqüència, la Toscana s'ha de deixar de contemplar com a destí d'un o uns viatges o desplaçaments des del Llenguadoc, Rosselló o Girona un cop ja iniciada la seva carrera, sinó ans el contrari com a punt de partida de la seva trajectòria com a mestre escultor.

Ara bé, com s'ha pogut comprovar en l'anàlisi de cadascuna de les obres que s'han presentat, i que remeten a la cronologia aproximada de 1160-1180, són diversos els sarcòfags romans que es situen a la base de la formació d'aquests tallers, i que al mateix temps coincideixen en un tant per cent molt significatiu amb les que es determinen en les obres del Mestre del timpà de Cabestany. Si bé una bona part d'aquests sarcòfags compta amb una presència manifesta dins el mateix entorn de Pisa, i en particular a les col·leccions del Campo Santo, és cert que algunes altres, sobretot aquells sarcòfags romans cristians que palesen l'aprenentatge d'una tècnica molt específica pel tractament dels vestits i els plecs de les figures de les obres del Mestre Guilielmus i la seva estela més immediata, sobretot a Pistoia i a Volterra, no consten en l'entorn més immediat. En aquest sentit, s'han apuntat els testimonis oferts pels sarcòfags del Musée de l'Arles et de la Provence Antiques amb els que es pot establir un nexa directe i precís. Un cas similar es detecta en l'obra del Mestre Biduinus, per tal i com les seves composicions sobretot l'Entrada de Jesús a Jerusalem, que s'estableix com a paradigmàtica de les seves obres (Settimo, Lucca i San Leonardo al Frigido), derivada també d'un grup de sarcòfags romans cristians de la segona meitat del segle IV, dels que no es pot ubicar un exemplar concret dins la geografia més propera ni a Pisa ni a Lucca. Aquesta constatació condueix a plantejar dues possibilitats: la primera que aquests sarcòfags haguessin existit dins aquest context i poguessin haver desaparegut, la segona que la formació d'aquests tallers es complementés amb el coneixement d'aquestes fonts ubicades en un focus aliè. I en tant que els sarcòfags romans cristians d'Arle (una de les col·leccions més importants i extenses fora de Roma) han estat citats en moltes ocasions com a fonts materials d'aquestes obres, podria ser el cas que la formació d'aquests tallers passés, directa o indirectament, pel coneixement d'aquestes fonts. En aquest sentit, el document del 1156 que testimonia el contacte directe del capítol de Santa Maria de Pisa amb els canonges de Sant Ruf d'Avinyó podria prendre's en

some workshops that in a parallel way produce a similar sculpture based on the knowledge of the same sources. That way the conclusions that can be brought up from this chapter are strong enough to affirm that the city of Pisa from 1158/1159 offers the possibility for the Master of the tympanum of Cabestany's specific apprenticeship. And also, that this learning process is placed at the beginning of his sculpture production, as long as any work attributed to the Corpus can be understood without. Consequently, instead of considering Tuscany as the destination of one or several trips or rotations from Languedoc, Roussillon or Girona during the trajectory of the workshop, it has to be set as the starting point of his route as sculptor.

Nevertheless, as it can be asserted from the analysis of each of the works presented, dated by 1160-1180, there are several groups of Roman sarcophagi that can be considered for these workshops' instruction, and almost all of them are the same that have been indicated for the Master of the tympanum of Cabestany's works. Even a great number of these sarcophagi can be found in the environs of Pisa, particularly at the Campo Santo collections, it is true that the testimony of some of them is not present there. Particularly those that reflect the specific technique for the dresses and folds' treatment and that distinguish the style of Master Guilielmus and the works of his closest influence, especially at Pistoia and Volterra. Like this, some sarcophagus at the Musée de l'Arles et de la Provence Antiques have been referred as far as it can be established a concrete and direct nexus between. A very similar statement is detected at Master Biduinus works, in particular at the composition of the Jesus' Entry into Jerusalem, that turns into paradigm of his production (Settimo, Lucca and San Leonardo al Frigido). It derives from a concrete Christian Roman sarcophagi group of the second half of 4th century, neither found in the closest Pisa and Lucca locations. This ascertainment leads to consider two possibilities: first, these sarcophagi's typologies or groups must have existed but later disappeared; second, the apprenticeship of these workshops has been complemented by the direct or indirect knowledge of these sources abroad. Making an allowance for the Christian Roman sarcophagi from Arles (one of the most important and largest collections outside Roma) that have been retained as material sources of these works in several occasions, it could be possible that the education of these workshops contemplates, direct or indirectly, these sarcophagi specifically. This way the 1156 document that offers the evidence for the relations between the chapter of Santa Maria of Pisa and the priests of Saint Ruf d'Avignon could be well thought-out as a communication bridge, as for sculptor masters as for Christian Roman sarcophagi models.

aquesta ocasió com a un pont de comunicació bé de mestres escultors, bé de models dels sarcòfags romans cristians de la Provença.

Per una altra banda, s'han pogut determinar unes relacions específiques entre la ciutat de Pisa i l'abadia de Sant'Antimo, on es localitza la primera de les obres atribuïdes al corpus del Mestre del timpà de Cabestany, que permet de restablir un possible itinerari pel pas d'aquest mestre vers els territoris meridionals de la Toscana. En efecte, les concomitàncies que es detecten entre la llinda de la porta principal de l'església de Sant'Antimo i la llinda de la porta de San Ranieri de Santa Maria de Pisa permeten de considerar el trasllat d'un taller format a Pisa en aquest context vers l'abadia sienesa. Aquesta hipòtesi es veu refermada pel lligam que s'estableix a partir de la inscripció que figura a la llinda de Sant'Antimo i què identifica a Azzo de Porcari com a *auctor* de l'església. Perquè són precisament els membres d'aquesta família procedent de la regió de Lucca els que utilitzen un sarcòfag romà pagà com a lloc d'enterrament, en el que es descobreix una composició anàloga, que bé es pot establir com a model, en primer lloc, de la llinda de la porta de San Ranieri, i en segon lloc per la de Sant'Antimo.

On the other hand, it is possible to mark out some specific relations between the city of Pisa and the abbacy of Sant'Antimo, the place where the first work attributed to the Master of the tympanum of Cabestany's corpus has been detected, in order to draw master's itinerary on the way to the territories of southern Tuscany. The concomitances that connect the lintel of Sant'Antimo's main door and the one of San Ranieri's door at Santa Maria of Pisa allows thinking of the workshop's trip formed in the Pisan context to the Sienese abbacy. This hypothesis is reasserted by the Sant'Antimo lintel inscription, where Azzo of Porcary identifies himself as the church's *auctor*. And it is because the members of this family, coming from the Lucca region, provide a Roman pagan sarcophagi as their entombment place, in which can be discovered the composition that turns on the model that appears in these two lintels.