

El románico
Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180
y el Mediterráneo

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA
29 febrero – 18 mayo 2008

Manuel Castiñeiras | Jordi Camps

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Generalitat de Catalunya
Ayuntamiento de Barcelona
Ministerio de Cultura

Presidente
Narcís Serra i Serra

Vicepresidentes
M^a Dolores Carrión Martín
Jordi Carulla i Font
Joan Manuel Tresserras i Gaju

Vocales
Carlos Alberdi Alonso
Francesc Xavier Boya i Alós
Josep Ma. Carreté Nadal
Marta Clari i Padrós
Josep Ferrer i Sala
Salvador Gabarró Serra
Montserrat Guri i López
Pere Izquierdo Tugas
José Jiménez Jiménez
Jordi Martí i Grau
Josep Maria Montaner Martorell
Lluís Noguera i Jordana
Santiago Palomero Plaza
Josep M. Ribot Giménez
Miquel Roca Junyent
Ma. Eugènia Sánchez i Carraté
Jorge Semprún Maura
José Vidal-Beneyto
Eduard Voltas i Poll

Secretaria
Anna Bernadàs Mena

Patrocinadores
Abertis
Banco Santander Central Hispano
Bassat Ogilvy
Consorti de la Zona Franca de Barcelona
El País
El Periódico de Catalunya
Fira Barcelona
Freixenet, SA
Fundació Agbar
Fundación Telefónica
Gas Natural SDG
Grupo Sacyr Vallehermoso
La Vanguardia
Presència
Ràdio Televisió Espanyola a Catalunya
Televisió de Catalunya / Catalunya Ràdio

Colaboradores
Barcelona tv, Caja Mediterráneo,
Emte SA, Fundació DAMM,
Hewlett-Packard Española SL,
Magma Serveis Culturals

Directora
M. Teresa Ocaña i Gomà

Administrador
Joan A. Llinares i Gómez

Subdirectora de colecciones
Cristina Mendoza i Garriga

Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales

Presidente
José García-Velasco

Gerente
Ignacio Ollero Borrero

Directora de Proyectos
Carlota Álvarez Basso

Directora de Estudios y Publicaciones
Amaya de Miguel Sanz

Directora del Gabinete del Presidente
Laura Manzano Baena

Jefa de Prensa y Comunicación
Rosa Valdelomar Martínez-Pardo

Consejo de Administración

Presidente
José García-Velasco

Vocales
Concepción Becerra Bermejo
Rogelio Blanco Martínez
Fernando Escribano Mora
José Aurelio García Martín
Jesús Manuel Gómez García
José Ramón González García
Sixto Heredia Herrera
Javier Lanza García
José Luis Martín Rodríguez
Ana Martínez de Aguilar
José Luis Pérez Iriarte
Mercedes Reig Gastón
María Jesús Rodríguez de Sancho
Francisco Javier Sandomingo Núñez
Alberto Valdivieso Cañas

Secretario
Manuel Esteban Pacheco Manchado

Comité científico

Clara Baracchini

*Vicesoprintendente, Soprintendenza ai beni architettonici e al paesaggio,
al patrimonio storico artistico etnoantropologico di Pisa*

Daniel Cazes

Director del Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse

Quitterie Cazes

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Immaculada Lorés

Universitat de Lleida

Antonio Milone

Università degli Studi di Napoli Federico II

Catálogo

Dirección científica

Manuel Castiñeiras
Jordi Camps
Immaculada Lorés

Autores

Michele Bacci (M.Ba.)
Joaquim Badia i Gómez (J.B.G.)
Xavier Barralt i Altet (X.B.A.)
Jaime Barrachina (J.B.)
Julia Beltrán de Heredia Bercero (J.B.H.)
Pere Beseran (P.B.)
Gerardo Boto (G.B.)
Pere Brunet (P.Br.)
Mariagiulia Burrese (M.B.)
Marco Burrini (M.Bu.)
Antonino Caleca (A.C.)
Jordi Camps (J.C.)
Manuel Castiñeiras (M.C.)
Begoña Cayuela (B.C.)
Daniel Cazes (D.C.)
Quitterie Cazes (Q.C.)
Xavier Dectot (X.D.)
Joan Duran-Porta (J.D.P.)
Víctor Farías (V.F.)
Milagros Guardia (M.G.)
Immaculada Lorés i Otzet (I.L.)
Geraldine Mallet (G.M.)
Carles Mancho (C.M.)
Rosa Maria Martín Ros (R.M.M.)
Maria Luisa Melero (M.M.)
Joan J. Menchon Bes (J.M.B.)
Antonio Milone (A.M.)
Antoni Morer i Munt (A.M.M.)
Dulce Ocón Alonso (D.O.)
Giulia Orofino (G.O.)
Anna Orriols Alsina (A.O.)
Montserrat Pagès (M.P.)
Olivier Poisson (O.P.)
Núria Prat i Grau (N.P.G.)
Arturo Carlo Quintavalle (A.Q.)
Annie Regond (A.R.)
Josep Anton Remolà (J.A.R.)
Giovanna Tedeschi Grisanti (G.T.G.)
Albert Torra (A.T.)
Gemma Ylla-Català (G.Y.C.)
Giuseppa Zanichelli (G.Z.)

Documentación y bibliografía

Joan Duran-Porta,
Laia Pérez,
Gemma Ylla-Català,
Ramon Dilla

Coordinación editorial y producción

Montse Gumà,
Núria Giralt,
Nèstor Sagimon,
Mireia Almirall
Àrea Editorial del MNAC

Corrección y traducción

Susanna Méndez
Àrea Editorial del MNAC
Joan Mulero
Barcelona Kontext

Cartografía

Víctor Hurtado
Documentación y diseño
Andreu Grau
Realización informática

Diseño gráfico

Carlos Ortega y Jaume Palau

Fotomecánica

Quèstió Gràfica

Impresión

Syl

© de la obra editorial
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Palau Nacional. Parc de Montjuïc
08038 Barcelona. www.mnac.cat
© de los textos, sus autores
© de la traducción, sus autores
Todos los derechos reservados

Primera edición: febrero 2008
ISBN: 978-84-8043-185-9
Depósito legal: B-11.456-2008

Exposición

Comisarios

Manuel Castiñeiras
Jordi Camps

Asistencia al comisariado

Joan Duran-Porta,
Laia Pérez,
Gemma Ylla-Català

Restauración

Anna Carreras, Pere de Llobet,
Paz Marqués, Vicenç Martí,
Àlex Masalles, Antoni Morer,
Teresa Novell, Joan Pey,
Carme Ramells,
Benoît de Tapol
*Área de Restauración y
Conservación Preventiva del
MNAC*

Coordinación técnica

Susana López,
M^a Jesús Cabedo,
Lluís Alabern
*Área de Registro y Gestión de
Exposiciones Temporales del
MNAC*

Diseño y dirección del montaje

Lluís Pera
con la colaboración de
Laura Salvador

Diseño gráfico

Lali Almonacid

Iluminación

Toño Sainz

Cartografía

Víctor Hurtado
Documentación y diseño
Andreu Grau
Realización informática

Reconstrucción virtual de la portada de Ripoll

Pere Brunet
UPC – MOVING
Roberto Scopigno
CNR – Visual Computing Lab
Coordinadors

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC – MOVING)
(Grupo de Investigación en Modelaje, Interacción y Visualización en Realidad Virtual)

Àlvar Vinacua, Isabel Navazo,
Carlos Andujar
Investigadores seniors

Toni Chica, Jordi Moyés
Investigadores

Isaac Besora, Daniel Morales,
Sílvia Ramos
Colaboradores

Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR)
Visual Computing Lab, Pisa

Paolo Cignoni
Investigador senior

Marco Callieri
Investigador

Matteo Dellepiane,
Massimiliano Corsini,
Guido Ranzuglia
Colaboradores

Prestadores

Abbazia di Sant'Antimo
Abbaye de Lagrasse
Ayuntamiento del Port de la Selva
Archivio Arcivescovile di Lucca
Biblioteca Apostolica Vaticana
Biblioteca de la Universitat de Barcelona
Biblioteca de Montserrat
Cabildo metropolitano de Santiago de Compostela; Museo de la Catedral de Compostela; Museo de la Catedral de Girona
Colección Barrachina
Colección Junyent
Commune d'Aiguilhe (Haut-Loire, Auvergne)
Commune de Molompize (Cantal, Auvergne)
Conseil général de l'Aude
Conseil général des Pyrénées-Orientales
Duomo di Pistoia
Mairie de Toulouse. Basilique Saint-Sernin
Médiathèque de Perpignan
Ministerio de Cultura. Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona
Monasterio de Sant Esteve de Banyoles. Bisbat de Girona
Monasterio de Santa Maria de Ripoll
Musée des Augustins, Toulouse
Musée des Beaux-Arts de Lyon
Musée du Louvre; Département des Sculptures, París
Musée Languedocien; Montpellier. Collections de la Société Archéologique de Montpellier
Musée lapidaire de Saint-Guilhem-le-Désert. Mairie de Saint-Guilhem (Hérault)
Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny, París
Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse
Museo d'Arte Sacra a San Casciano Val di Pesa
Museo Nazionale San Matteo, Pisa

Museo Storico della Caccia e del Territorio. Villa Medicea di Cerreto Guidi, Florencia
Museu d'Art de Girona
Museu del Castell de Peralada
Museu del Monestir de Sant Joan de les Abadesses
Museu Diocesà d'Urgell
Museu Diocesà de Girona
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona
Museu Episcopal de Vic
Museu Frederic Marès, Barcelona
Museu Nacional Arqueològic de Tarragona
Opera Primaziale Pisana (Museo dell'Opera del Duomo di Pisa – Camposanto monumentale)
Soprintendenza per i beni ambientali architettonici artistici storici per le province di Pisa, Livorno, Lucca, Massa e Carrara
Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Firenze, Pistoia e Prato
Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico per le province di Siena e Grosseto
Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino
The Glencairn Museum; Academy of the New Church, Bryn Athyn, Pennsylvania
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri
The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia
Victoria & Albert Museum, Londres
Ville de Cabestany (Rossellón)
Worcester Museum of Art, Massachussets
y los coleccionistas particulares que han querido permanecer en el anonimato

Autors

- Michele Bacci
Università degli studi di Siena
- Joaquim Badia i Gómez
Departamento de cristalografía y mineralogía de la Universitat Autònoma de Barcelona
- Xavier Barralt i Altet
Université de Rennes II, Haut-Bretagne, Francia
- Jaime Barrachina
Director del Museu del Castell de Peralada
- Julia Beltrán de Heredia Bercero
Conservadora jefe del Conjunto Monumental de la Plaça del Rei – Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona
- Pere Beseran
Universitat de Barcelona
- Gerardo Boto
Universitat de Girona
- Pere Brunet
Departamento de Lenguajes y Sistemas Informáticos de la Universitat Politècnica de Catalunya
- Mariagiulia Burrelli
Directora del Museo Nazionale San Matteo, Pisa
- Marco Burrini
Florença
- Antonino Caleca
Università degli Studi di Siena
- Jordi Camps
Conservador jefe de la Colección de Arte Románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Manuel Castiñeiras
Jefe de la Colección de Arte Románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Begoña Cayuela
Universitat de Barcelona
- Daniel Cazes
Director del Musée Saint-Raymond, Musée des Antiques de Toulouse
- Quitterie Cazes
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
- Xavier Dectot
Conservador del Musée Nationale du Moyen Âge – Thermes de Cluny, Paris
- Joan Duran-Porta
Adjunto de conservación de la Colección de Arte Románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Victor Fariás
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona
- Milagros Guardia
Universitat de Barcelona
- Immaculada Lorés i Otzet
Universitat de Lleida
- Geraldine Maller
Université Paul Valéry, Montpellier III
- Carles Mancho
Universitat de Barcelona
- Rosa Maria Martín Ros
Historiadora de los tejidos y la indumentaria
- Maria Luisa Melero
Universitat Autònoma de Barcelona
- Joan J. Menchon Bes
Arqueólogo municipal. Jefe de área de patrimonio del Ayuntamiento de Tarragona
- Antonio Milone
Università degli Studi di Napoli Federico II
- Antoni Morer i Munt
Jefe del Departamento de Conservación Preventiva y Laboratorio del Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Dulce Ocón Alonso
Universidad del País Vasco
- Giulia Orofino
Università degli Studi di Cassino
- Anna Orriols Alsina
Universitat Autònoma de Barcelona
- Montserrat Pagès
Conservadora de la Colección de Arte Románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Olivier Poisson
Inspecteur général des monuments historiques de France
- Núria Prat i Grau
Restauradora de la Àrea de Restauración y Conservación Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Arturo Carlo Quintavalle
Centro di Studi Medievali - Università degli Studi di Parma
- Annie Regond
Université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand
- Josep Anton Remolà
Conservador del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona
- Giovanna Tedeschi Grisanti
Università di Pisa
- Albert Torra
Subdirector del Archivo de la Corona de Aragón
- Gemma Ylla-Català
Adjunta de Conservación de la Colección de Arte Románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya
- Giuseppa Zanichelli
Università degli Studi di Parma

El reflejo de la catedral: la escultura en Pisa de Guglielmo a Bonanno

Antonio Milone

Pisa, el Mediterráneo y la Europa románica

Las décadas de la parte central del siglo XII fueron un período crucial para la producción artística en toda Europa. Mientras que en la Isla de Francia nació, de la «costilla» del románico local, el lenguaje que más adelante adoptaría el nombre de *opus francigenum*, en las regiones ribereñas del Mediterráneo asistimos, en el ámbito de la producción escultórica, a un esplendor paralelo que formaba parte de las corrientes orientadas hacia el mundo antiguo y que se extendía por toda la cuenca occidental, de Cataluña al Languedoc, de la Provenza a la Toscana, del Lacio a Sicilia, de la Campania a los Abruzos, y hasta Tierra Santa.

Muchos talleres de escultores de este período revelan métodos de trabajo y fórmulas que mostraban importantes referencias al arte antiguo, que se erigía como un verdadero maestro de estilo. Los artífices presentaban una técnica refinada y notables capacidades ejecutorias, adquiridas con un estudio muy atento y una comprensión amplia de las soluciones de la escultura antigua, no sólo de las genuinamente iconográficas sino también de las anatómicas y figurativas. Estos hitos alcanzados permitieron a los escultores ejecutar obras en alto relieve con una plasmación de la figura y de las proporciones humanas notablemente correcta, tanto en tamaño reducido como en dimensiones mayores. A ello se debe añadir una sorprendente capacidad emulativa de la producción clásica, que llegó a extremos vertiginosos en lugares como, por ejemplo, el taller de Guglielmo, en Pisa, donde se realizaron, durante el segundo tercio del siglo XII, las columnas

con motivos vegetales (sarmientos y pámpanos) que flanquean la portada central de la fachada de la catedral o los leones que soportan el púlpito (1158-1159, 1161-1162) para el mismo edificio (hoy colocados bajo la balaustrada del coro de la catedral de Cagliari).

Este nuevo fenómeno, difundido a escala regional, halló un terreno muy fértil en la Toscana, y Pisa se convirtió en la ciudad pionera. Las relaciones de la ciudad con los pueblos y centros de todo el Mediterráneo –desde la Andalucía islamizada hasta el Imperio bizantino– eran frecuentes y constantes y tienen su origen en la Alta Edad Media. A modo de ejemplo, hacia el año 732, llegó a Pisa procedente de la península Ibérica un oracional (uno de los más antiguos ejemplos de escritura visigótica), que acabó en la Biblioteca Capitolare di Verona, en el que se escribió el famoso *Indovinello veronese* (adivinanza veronesa), tal vez el primer vestigio de la lengua italiana, para el que se ha propuesto recientemente un origen pisano.¹

Asimismo, a través de las rutas marítimas se reforzó un triángulo cultural entre el Imperio bizantino, los dominios árabes y las ciudades italianas, respectivamente en cada uno de los tres vértices. El Mediterráneo representó un vehículo excepcional para el arte de los siglos de la Edad Media, e Italia, situada en el centro de este flujo de intercambios, fue el ámbito geográfico que más se benefició de ello. Así pues, tenemos a lo largo de la península ciudades, como Pisa, que representan verdaderos nexos de este movimiento. Las costas del Tirreno y del Adriático, y las islas pequeñas y grandes diseminadas entre Grecia, África y Es-

paña, vivieron una incesante llegada de objetos que constituyeron una parte en absoluto secundaria del arte italiano de la Edad Media. Se puede decir que no hay ciudad importante de la época que no conserve vestigios de esos contactos (tejidos bizantinos y árabes, bronce islámicos, puertas metálicas constantinopolitanas, marfiles, cristales de roca, etc.) que enriquecen museos y tesoros de catedrales de toda la península Itálica. Clérigos y seglares se enamoraron de estas obras y las adquirieron o, en otros casos, las saquearon; obras que provenían de los talleres imperiales de Bizancio o bien de los *tiraz* de los centros musulmanes diseminados por el Mediterráneo y Oriente Medio.²

A partir de 1064 se empezó a construir en Pisa la catedral, monumento puntero del románico italiano y uno de los complejos más significativos del arte europeo de la Edad Media.³ De hecho, en este conjunto monumental se pueden recorrer las etapas de las tradiciones escultóricas de toda la región, desde el taller de Buscheto a los círculos de Rainaldo y Guglielmo y los últimos logros de Biduino y Bonanno. En la decoración del edificio, en su microcosmos decorativo, podemos encontrar el macrocosmos de la tradición plástica de toda la Toscana occidental durante la totalidad del siglo XII. Las características arquitectónicas del edificio constituyeron un modelo que perduró hasta las primeras expresiones del gótico y más allá, con una difusión que no sólo abarcó la ciudad y su territorio sino también las áreas geográficas vecinas: de Lucca a Pistoia, hasta llegar al extremo meridional de la Toscana, y también, más al este, a



Rainaldo. *Cancel*. Catedral de Pisa.

Arezzo. Hay que señalar que la única área verdaderamente inmune a la influencia del modelo pisano fue Florencia, que desarrolló una tradición autónoma a lo largo de toda la época románica. El edificio cumbre de la arquitectura y de la escultura toscanas es en su ontogénesis una recapitulación de la filogénesis de las principales corrientes artísticas de la región, igual que lo son la basílica de Saint-Sernin para la región tolosana o la catedral de Módena para el área del valle del Po.

La catedral de Pisa, símbolo de la grandeza de la ciudad en las rutas comerciales del Mediterráneo entre Bizancio, el Islam y España, alcanzó destacados hitos de elaboración arquitectónica en comparación con las otras grandes construcciones de la época, con las cuales rivalizaba: los complejos de Cluny, Venecia, Módena y las iglesias de peregrinación erigidas entre Francia y España en el Camino de Santiago. El edificio constituye el punto máximo de las relaciones culturales entre la Antigüedad y la Edad Media, entre Oriente y Occidente, y una de las expresiones más elevadas de la civilización mediterránea: en su decoración, además de las aportaciones locales, encontramos la obra de artífices de diferente procedencia y extracción, así como la realización de esculturas y elementos decorativos que revelan lenguajes y experiencias culturales procedentes del mundo medieval contemporáneo. De este modo, sabemos de la presencia de un escultor tolosano activo en la obra del segundo cuarto del siglo XII; tenemos una estatua de *David con la cítara* realizada por un escultor de claro origen provenzal; en el edificio se veneraba un cru-

cifijo de procedencia borgoñona; y, para la celebración del Sábado Santo, se leía, como en las grandes iglesias de la Italia meridional, un rollo con el *Exultet* desde el púlpito; para la pavimentación con incrustaciones policromas del coro, se pidió la colaboración de artesanos romanos (de este hecho se conserva un contrato de 1158 «de lapidibus vendendis, reducendis sede hedificandis» entre los maestros romanos, con Pietro di Ranuccio, entre otros, y el arzobispo de la ciudad);⁴ una serie de obras islámicas decoraba el exterior del edificio, desde el imponente grifo de bronce andalusí al capitel firmado «naqqas Fath» hasta la puerta con entalladuras líneas (procedente, según las crónicas locales, de las Baleares) de la portada de la fachada septentrional, en la que también se disponían las puertas de bronce, de probable origen constantinopolitano, donadas según la tradición por Godofredo de Bouillon en 1099 y situadas en la otra entrada menor.

La iglesia tiene cinco naves de distribución y dimensiones tardoantiguas, con el espacio central mucho más amplio que el de las naves menores, divididas por un bosque de columnas monolíticas de granito de Elba (extraídas de las antiguas canteras de la isla), con capiteles en gran parte reutilizados, y algunos también reelaborados. El transepto tiene una conformación particular con brazos alargados y coronados por ábsides que constituyen verdaderas iglesias dentro de la iglesia; alineados y con tres naves divididas por columnas. En el centro del presbiterio, tenemos el vano de la extraordinaria cúpula extradada, elemento central de toda la arquitectura. Este

ejemplo no superado en el panorama constructivo del románico es arquetípico de una serie –italiana en su totalidad– que se perpetuará en el tiempo desde Brunelleschi a Miguel Ángel y a Borromini. El edificio –al que permanecerá ligado el nombre del arquitecto Buscheto, que, por méritos propios, será inhumado en la fachada, en un sarcófago antiguo con una larga inscripción elogiosa y repleta de referencias clásicas– se construirá durante un largo período de tiempo, marcado por la consagración del año 1118, si bien no se puede considerar concluido hasta 1180.

Los pisanos veían en la nueva construcción de la catedral uno de los motivos de máximo orgullo para la ciudad –que en aquel momento dominaba en todo el Mediterráneo– y se entregaron completamente a ella. En la decoración de la catedral, al lado de los supuestos botines bélicos, se exponían también las donaciones. Además, en puntos cruciales se diseminaron las obras clásicas, que subrayarían la intención emulativa de Pisa, «Roma secunda», con relación a la antigua capital del Imperio. Ahora bien, el edificio no es sólo un monumento, sino que al mismo tiempo pasa a ser un documento.

Del valor histórico de la catedral dan fe especialmente los epígrafes de la fachada, una amalgama conceptual entre los sucesos del pasado reciente y las referencias a la época grecorromana, y entre los *spolia* clásicos (véanse las referencias continuas a la Antigüedad clásica, con comparación/emulación incluida, presentes, por ejemplo, en el elogio de Buscheto) y los botines de guerra (las victoriosas empresas de los pisanos en el

Mediterráneo contra los musulmanes son objeto de un largo epígrafe y, además, se hace referencia a ellas en casi todos los demás). Desde este punto de vista, la catedral y su fachada desempeñaron la misma función que la literatura de la época, que cantaba las gestas heroicas de los pisanos en las Baleares o en las costas españolas, africanas y del sur de Italia.

La catedral y la ciudad

Para la presente exposición, centrada en el esplendor del arte románico en la cuenca mediterránea en la época de Ramón Berenguer IV, la parte más interesante de la catedral es la actual fachada. Al aproximarnos a ella, la primera cuestión que hay que dirimir tiene que ver con la eventual construcción de una fachada previa y desplazada respecto a la definitiva. Sabemos de la existencia de una larga estructura subterránea transversal al cuerpo de las naves, que aparece, indiscutiblemente, como unos cimientos, situados a unos 15 metros de la actual fachada, a la altura de la quinta lesena de los dos lados. Precisamente en este punto surge una vistosa línea de yuxtaposición en el paramento mural, que asciende por toda la altura del edificio y marca el cambio de las cornisas y de la decoración de arquivoltas y losanges, signo inequívoco de una prolongación del edificio efectuada durante el siglo XII. La datación de esta supuesta fachada primitiva, que probablemente no se completó, debe situarse en los primeros años del siglo XII (de hecho, según la tradición, la donación de la puerta bizantina se remonta al año 1099). Además, las inscripciones más antiguas, que

hoy todavía vemos en la actual fachada, pueden datarse en torno a esos años; dichas inscripciones ya debieron de encontrarse, junto con la tumba de Buscheto (fallecido poco después de 1110) y el epígrafe correspondiente, en la primera fachada.

En el segundo cuarto del siglo XII, una serie de acontecimientos modificaron radicalmente la distribución de la plaza de la catedral.⁵ Entre los años 1130 y 1142 se derribó el viejo cinturón amurallado de la época altomedieval. Debido a ello, el área de la catedral se unía finalmente con el núcleo de la ciudad y surgían dos ejes viarios rectilíneos y paralelos que delimitaban toda la plaza y determinaban la alineación en perspectiva de los monumentos que se encontraban en ella. En 1141 se erigió, donde todavía se halla hoy, el palacio episcopal, que probablemente había tenido otra ubicación original, al lado de la catedral. Poco después, dos acontecimientos cambiaron una vez más la apariencia de la plaza: la construcción, en 1152, del baptisterio, de planta circular y aislado, si bien en una prolongación del eje longitudinal de la catedral; y la edificación del nuevo cinturón de murallas de 1154 que, al salir precisamente de la plaza, con el tramo correspondiente al lado norte y a la Porta del Leone, la abarcaba y la situaba en el interior del nuevo recinto amurallado. Estos cambios, junto con el derribo de algunos de los edificios preexistentes frente a la catedral, brindaron la posibilidad de ampliar el cuerpo de las naves y de reconstruir la fachada, que se trasladó, más o menos, a la altura del viejo edificio bautismal. Esto dio vida a un par de construcciones alineadas y con

las fachadas frente por frente, si bien separadas por el trazado de la vía principal (excavaciones recientes han permitido detectar, en el espacio entre los dos monumentos, indicios de la primitiva catedral, al norte de la actual, mientras que a lo largo del lado sur se hallaba el claustro del cabildo de los canónigos de la catedral, desplazado a principios del siglo XIII).

La plaza se amplió proyectándose en la directriz occidental, de modo que reproducía y amplificaba la prolongación de la catedral, y las nuevas murallas marcaron definitivamente sus límites. En tan solo unos decenios, el espacio de la plaza, *curtis* altomedieval del poder eclesiástico, floreció en una nueva y majestuosa configuración, signo tangible del poder y la riqueza que había alcanzado Pisa, que quería convertir aquel terreno pantanoso de los límites de la ciudad en un único e inmenso «niveo de marmore templum» para mayor gloria de la ciudad.

Así pues, la idea de una nueva fachada y de su correspondiente prolongación se remonta, seguramente, a los años cuarenta del siglo XII, algún decenio después de la erección de la fachada primitiva. Probablemente se prosiguió la edificación de forma simultánea a la construcción de las primeras partes del baptisterio, como mínimo hasta finales de los años sesenta, y la obra culminó poco después con la ejecución y colocación de la puerta de bronce para el acceso principal, realizada por Bonanno en 1180 (hoy, perdida), mientras que en 1173 se iniciaba la construcción del *campanile* (campanario en torre separada del edificio de culto) de la catedral. Del

mismo período es la estatua de *David con la cítara*, obra de un escultor de extracción provenzal, colocada *ab origine* en la fachada, debajo de la arcada central del primer pórtico y cerca de una ventana polifora con una columna de pórfido (una fuente la menciona encima de la puerta central ya hacia finales del siglo xv).⁶

Por lo tanto, la fachada no es obra de Buscheto. Tampoco podemos determinar hasta qué punto deriva de la fachada primitiva, si tal es el caso. La concepción se debe remontar, muy probablemente, al maestro de obras Rainaldo. Desde el punto de vista arquitectónico, la fachada presenta la columna y la arcada como denominadores comunes que se repiten longitudinalmente, dando vida a una arquería ciega con las columnas adosadas a la pared en el nivel de las portadas y a pequeñas galerías porticadas transitables en las plantas superiores. En el sentido de la altura, en cambio, los dos elementos generan una superposición de órdenes, ya presente en los lados y sugerida probablemente por la observación de edificios clásicos. La combinación de arcada y columna no es una novedad en este edificio, sino que repite y amplifica las características del interior busquetiano. Aquí, la superposición de las columnatas es evidente en la planta, con las naves paralelas y entrelazadas, y en el alzado, donde encontramos las bóforas por encima de las dos filas de columnas de la nave central y, encima de las arcadas inferiores de las naves laterales, las numerosas arcadas de las falsas tribunas, precedentes directas de la conformación de la actual fachada de la catedral y reiterado modelo para las realizaciones sucesivas

en la misma plaza, desde el baptisterio hasta el *campanile*, y también en las arquitecturas foráneas que hacen referencia al modelo de la catedral.

La tipología arquitectónica e icnográfica de las iglesias románicas, sobre todo las de la península Itálica, basadas en el esquema basilical, dio prioridad al uso, como puntos de sostén, de columnas con basamentos y capiteles, dispuestas debajo de arcos. De este modo, la columna se convirtió en el elemento caracterizador de mayor significado en los edificios de la Edad Media, y su uso se difundió profusamente y en las dimensiones más variadas. Probablemente la columna «mensura Christi» se convirtió, a ojos de los coetáneos, en sinónimo de iglesia y, por lo tanto, de edificio de culto y, simultáneamente, en un vínculo de unión monumental e ideológica con el mundo clásico y con la iglesia de los orígenes. La función ideológica de la columna quedó bien patente en las fachadas antiquizantes, así como, en menor medida, en los amplios pronaos o cuadripórticos de introducción a las iglesias principales. Los vestigios presentan reminiscencias de la época clásica por el tema reiterado del soporte columnario, con la *varietas* típica del gusto de la Edad Media, así como constituyen también un eco nunca mitigado de los pórticos de las iglesias romanas de los primeros siglos.

La fachada de la catedral pisana y la prolongación coetánea de tres arcadas del cuerpo de las naves suponen, por lo tanto, el momento culminante de una segunda campaña de edificación de la catedral, la fase conclusiva de su erección que, desde que se fundara en 1064, había

proseguido durante más de un siglo sin continuidad, con fases alternas de tiempos muertos y bruscas aceleraciones, según un proceso paralelo al de otras grandes edificaciones de la época. Así pues, el examen de la fachada, especialmente en cuanto a su decoración escultórica, no puede separarse del de las otras partes del edificio, contiguas ya sea en el espacio o bien en el tiempo.

Cuando el papa Gelasio, de paso por Pisa, consagró la iglesia en 1118, seguramente ya estaban construidas las grandes líneas, con las cinco naves, los transeptos, la cúpula, la zona absidal y la primitiva fachada. Con todo, todavía faltaba mucho para la conclusión de la obra. La decoración externa era, muy probablemente, poco más que un esbozo, especialmente en lo que respecta a los acabados. En los lados y en los ábsides todavía faltaba la decoración con incrustaciones y la estructuración con las pilastras o columnas y arcadas; en el interior, la zona presbiteral debió de presentar un acabado provisional, probablemente sin el suelo de mármoles policromos y, con toda seguridad, sin los espacios cerrados ni el púlpito; además, considero muy plausible que las falsas tribunas sólo se hubieran realizado en parte.

La fachada de la catedral

En lo que respecta a la decoración escultórica de la fachada, podemos comenzar el análisis distinguiendo a los escultores y obradores que intervinieron en ella, cuya actividad se inserta en un discurso orgánico más amplio que comprende la decoración de las partes de la ampliación y del área del presbiterio. Podemos distinguir la actividad de dos talleres principales,



Capitel con simios. Catedral de Pisa. Tribunas.

que se reconocen por las notables diferencias estilísticas y tipológicas patentes en la ejecución de las iconografías (personajes o animales) y en la plasmación de las figuras. Como principales figuras artísticas tenemos a los maestros de obras Rainaldo y Guglielmo, que trabajaron con sus colaboradores y su taller.⁷

Al círculo de Rainaldo se pueden atribuir, en primer lugar, las incrustaciones policromas de las partes externas, que parecen surgir de una exigencia muy concreta: embellecer el «niveo de marmore templum» de Buscheto, porque sólo mármoles nobles podían competir con la extensión de piedra blanca que revestía el monumento símbolo del orgullo pi-

sano.⁸ El edificio concebido por Buscheto se enriqueció todavía más con un «opus eximium ta(m) mirum ta(m) pretiosum» concebido por el artífice «mire, sollerter te ingeniose»: una definición para esta nueva fachada que pone en primer plano la preciosa nota cromática de las incrustaciones. Rainaldo, artífice principal del taller que ejecutó toda esta decoración de incrustaciones policromas presente en la fachada y en los laterales, así como muchos de los capiteles y de los casetones presentes en la zona de las portadas y, en el interior, en tribunas, las naves y el presbiterio, se atribuye el mérito firmando en una losa colocada encima de la arquivolta de la arcada de la

portada central. La inscripción, con letras incrustadas en una fachada de mármoles encastrados, parece responder a una declaración de intenciones y afirmar la paternidad de toda la serie de losas figuradas con incrustaciones colocadas en la zona de la ampliación, tanto en la fachada como en los lados.

Según un procedimiento frecuente en el arte medieval, los escultores de la catedral tomaron como modelo para sus obras objetos y tipos de técnicas diferentes, orfebrería y metalistería, seguramente más valiosas a ojos de los hombres de la época. En la amplitud de la producción coetánea, las figuras excavadas en el mármol por parte de Rainaldo, cincelandos, esculpiendo las losas y llenando los huecos con cuñas de colores relucientes, encuentran un excelente contrapunto en los esmaltes *cloisonnés* (alveolados) y del mismo moldeado que las franjas de mármol blanco, que perfilan las figuras y contienen las teselas de mármol y piedras de colores, de manera que repiten el efecto de las sutiles líneas doradas de los alveolos de la orfebrería bizantina e islámica, pero también de la occidental. Por lo tanto, la elección de las incrustaciones policromas deriva, precisamente, de la voluntad de imitar los esmaltes.

Las características principales del taller de Rainaldo son la plasmación anatómica de la figura, especialmente de la humana, poco naturalista y con rostros abultados y dilatados, y paños con pliegues profundos y reiterados (elementos derivados de la observación de las esculturas antiguas, una práctica muy difundida entre estos escultores y a la que hasta la fecha no se ha dado suficiente importancia). El hecho de que el taller

de Rainaldo fuera autóctono se hace evidente en el gusto arabizante de los relieves, así como en el interés por la Antigüedad.

Este gusto se manifiesta también en las soluciones adoptadas por las representaciones del dragón y del león que, con rasgos muy estilizados y fantasiosos, propiamente orientalizantes, no permiten ninguna comparación con el resto de obradores activos en la catedral, que utilizan modelos «occidentales». Es posible que también formaran parte del taller Guido y Bonfilio, autores del león en la columna derecha de la portada central (el original está en el Museo dell'Opera) y probablemente también de su pareja, de la que sólo se conserva copia. Se pueden ver las mismas soluciones en uno de los dos leones del antiguo púlpito de la catedral (1158-1159, 1161-1162), ejecutado por el taller de Guglielmo y actualmente desmontado en la catedral de Cagliari. De hecho, parece bastante claro que, hacia mediados del siglo XII, cuando se trabaja simultáneamente en la fachada, en la ampliación, con la realización del recinto presbiteral y el púlpito, y en finalización de la decoración interna de la catedral, los dos talleres trabajan al mismo tiempo.

La emulación de la producción islámica es un aspecto que caracteriza la producción escultórica de los talleres activos en la obra de la catedral, concretamente de los que se hallaban bajo el magisterio de Rainaldo y Guglielmo. De la comparación entre los objetos islámicos presentes en Pisa y las obras de clara huella arabizante realizadas en la ciudad surge un intento, con más convencimiento y éxito que en otros lugares, de

aproximarse a los modelos y las tipologías del arte árabe y de replicarlos. Las obras pisanas no son simples imitaciones de ejemplares islámicos o bizantinos, sino que emulan su espíritu, recogen sus rasgos artísticos esenciales y replican su arte integrándolo y engrandeciéndolo en la propia tradición.

Del mobiliario originario de la catedral románica se conserva una serie de plúteos que revelan, en los esquemas compositivos adoptados, en las incrustaciones policromas, y en las elecciones estilísticas y tipológicas, muchos puntos en común y relaciones con la producción artística islámica. Probablemente formaban parte del recinto presbiteral y, después del incendio de 1595, en parte se reutilizaron o se conservaron en los depósitos de la Opera (de donde se recuperaron por iniciativa de Lasinio y se expusieron en el Camposanto; hoy están en el Museo dell'Opera della Primaziale). Observando la composición y las soluciones tipológicas adoptadas, salta a la vista la referencia a la Antigüedad, como muestran las soluciones iconográficas y los esquemas geométricos y compositivos.⁹ En algunos de estos plúteos, nos encontramos ante ejemplos significativos de reutilización: un friso con delfines proveniente de la *Basilica Neptuni* de Roma fue reelaborado por los escultores de la obra de la catedral pisana para utilizarlo en el recinto presbiteral y, teniendo en cuenta la excelente conservación del lado esculpido en época romana, tenemos que imaginar que con esta pieza —así como con otras procedentes de épocas pasadas de la catedral— se pretendía hacer una imprescindible referencia a Pisa en la época clásica.



León. Catedral de Pisa. Ménsula del tímpano absidal.

De entre los plúteos del mobiliario interno que han sobrevivido al paso del tiempo, destaca un grupo homogéneo de tres por su factura y la presencia de escenas figuradas. Estas escenas muestran unos densos relieves según módulos compositivos que hacen referencia directamente a la experiencia artística islámica, como revela el fondo en arabesco, la presencia de detalles como pájaros en posiciones contorsionadas y los prótomos animales o humanos en los ángulos de los plúteos, de donde surgen roleos. Son todas ellas representaciones de proporciones mínimas que se enroscan entre los roleos a los que están unidas para formar un conjunto nervioso y, al mismo tiempo,

hacen pensar en el *horror vacui* típico de la representación figurativa islámica, en la que hombres y animales se confunden entre roleos o se pierden en la infinita repetición de los esquemas geométricos que modulan las superficies figuradas de las obras de factura árabe, tanto si son tejidos, marfil, madera entallada o metales repujados, fundidos o engastados.

En estas esculturas abundan los paralelismos con el arte islámico y, concretamente, con la producción de la época califal andaluza, hasta el punto que parece que toda aquella época y aquel arte confluyan en las lastras. No obstante, hay una categoría de objetos que podría ser una clave útil en la comprensión del fenómeno. Me refiero a la notable producción de placas ebúrneas relacionadas con la época califal andalusí, uno de los momentos de máximo esplendor del arte islámico. En este grupo, disperso entre museos de medio mundo y tesoros de iglesias, encontramos elementos estilísticos, tipológicos, compositivos e iconográficos de innegable relieve para las soluciones adoptadas en los tres plúteos pisanos. En la arqueta de Leyre (1005), hoy en el Museo de Pamplona, el frontal presenta un fondo vegetal del que surgen tres medallones que contienen grupos de personas, en uno de los cuales se ve al soberano sentado, de mayores proporciones, y dos siervos a cada lado.¹⁰

El obrador que dirige Guglielmo, celebrado autor del púlpito de la catedral (1158-1159, 1161-1162), actualmente en Cagliari, es más articulado y complejo que el de Rainaldo. Se caracteriza por el refinamiento de la técnica y por una elevada destreza, adquirida con un estudio más atento y una comprensión más am-

plia de las soluciones, no sólo genuinamente iconográficas sino también anatómicas y figurativas, de la escultura antigua. Estas habilidades adquiridas permitieron a los escultores ejecutar obras en alto relieve con una plasmación de la figura y de las proporciones humanas sustancialmente correcta, tanto en las pequeñas proporciones como en dimensiones mayores, como puede comprobarse en los facistolos y en las escenas historiadadas del púlpito. De este taller formaban parte diversos escultores, que podemos conocer gracias al contrato que establecieron en 1165 con la obra:¹¹ en él había dos maestros, Guglielmo y Riccio, que podían tener respectivamente tres aprendices; este documento, muy detallado en lo que respecta a reenumeraciones, número de operarios, días de trabajo y festividades, si bien más genérico en cuanto a los trabajos que había que llevar a cabo, permite definir que en aquellos años, siete escultores trabajaban para la obra (este documento probablemente marca el paso de Rainaldo a Guglielmo en la dirección del obrador de la plaza).

Ahora bien, a pesar del número de artífices, el taller revela una orientación estilística y tipológica muy homogénea, patente en las analogías presentes entre las esculturas del púlpito y del mobiliario interno y los fragmentos originales de la fachada y de la decoración de la prolongación. En todo caso, podemos detectar diferencias, por ejemplo en el alto relieve del arcángel san Miguel en el tímpano (el original está expuesto en el Museo dell'Opera del Duomo), al que se asocian algunos de los prótomos de la fachada, así como en los relieves de la puerta de San Ranieri en el transepto sur.

Probablemente nos encontramos frente al otro maestro del taller, Riccio, a quien debe relacionarse, por algunos detalles estilísticos y morfológicos, con Biduino.

El aspecto más importante que debe subrayarse de la actividad en la fachada de los dos talleres que hemos analizado es la contemporaneidad de su acción, especialmente en los portales. Con relación a las posiciones defendidas por la crítica anterior respecto a una sucesión cronológica entre los dos talleres, el análisis actual de la fachada, basándose en el estudio de las obras escultóricas del interior atribuibles a estos dos talleres, permite reconocer una actividad paralela de los dos grupos de escultores que, naturalmente, prevé la colaboración entre ellos, el intercambio de artífices, las influencias cruzadas de métodos de trabajo y la superposición de obras.¹² Esta tesis es todavía más importante si se tiene presente que la sucesión en el tiempo de los dos talleres se postulaba basándose en consideraciones de carácter estilístico: uno de los dos talleres, el de Rainaldo, revelaba maneras más arcaicas y estilizadas y, por lo tanto, se tenía que considerar previo con relación al segundo, el de Guglielmo, que presentaba soluciones más actualizadas y una plasmación del conjunto más naturalista. Todo ello demuestra que, a ojos de los contemporáneos, las diferencias entre las dos formas de trabajar, si bien podían ser manifiestas, no debieron de ser determinantes y Rainaldo, el más anticuado según los cánones de la época, podía atribuirse la paternidad de la fachada en la que colaboró, de manera decisiva, el taller de Guglielmo. Un espectador del siglo XII prestaba atención principalmente al aspecto

simbólico y el contenido de las manifestaciones artísticas y, en cambio, debió de dar menos importancia a las diferencias estilísticas entre las obras.

Naturalmente, la contemporaneidad de acción de los dos obradores en la fachada y en la zona de la ampliación no fue absoluta. En el interior, en el tramo de la prolongación de la nave principal y las laterales, erigidas más o menos de forma contemporánea a la fachada pero probablemente completadas un poco antes, se manifiesta el trabajo común de los dos talleres, que al parecer se dividieron los trabajos por zonas de intervención: el círculo de Rainaldo prevalece en la decoración de la galería sur. En cambio, casi todos los capiteles figurados de las naves laterales, y los relieves y las arquivoltas de arcada del interior de la fachada los debemos a Guglielmo. En la fachada, el nivel de los portales está dividido prácticamente por la mitad exacta entre los dos grupos de escultores, mientras que en las galerías prevalece claramente el taller de Guglielmo, lo que hace pensar que fueron los últimos que se edificaron durante la ampliación y que, en aquel momento, el obrador de Rainaldo no debió de estar muy activo en la obra de la catedral. Pero sí que tenemos que atribuir a Rainaldo obras desaparecidas en los pórticos y las partes altas de los lados (los extremos con dragones del *Friso de la caza*, un capitel del tercer pórtico y el capitel figurado del lado sur).

Para dar un marco cronológico de la actividad de estos dos escultores y, por lo tanto, de la edificación de la fachada, hay que considerar su decoración en el contexto de la ornamentación interior y, concretamente, de la zona del presbiterio.

El hecho de prolongar y amueblar el presbiterio marca, claramente, un cambio radical en el uso de la escultura en la catedral. Con Rainaldo y Guglielmo, aparecieron capiteles con animales y figuras humanas, las arquivoltas de las arcadas presentaban prótomos, los sarrimientos se poblaron, surgieron largos frisos con narraciones, lastras que ilustraban textos o presentaban personajes, por no hablar de la riqueza iconográfica del púlpito. Los artífices más antiguos, en activo con Buscheto en el siglo xi y en las primeras décadas del xii, habían utilizado de manera preponderante para la decoración escultórica del edificio piezas reutilizadas: tanto antiguas como alto-medievales (éstas últimas tenían que provenir del desmantelamiento de la precedente catedral, situada, al parecer, más al norte del actual). Incluso cuando realizaban piezas *ex novo*, como los capiteles de los exteriores y de las partes más antiguas de las tribunas o las cornisas de las arquivoltas y de las impostas que marcan las plantas de los lados y del transepto, mostraban una marcada estilización en la proposición de los elementos vegetales o figurados de inspiración clásica.

Los dos círculos, el de Rainaldo y el de Guglielmo, se encontraron, por lo tanto, trabajando en la obra de la catedral entre el segundo y el tercer cuarto del siglo xii. Más concretamente, podemos limitar esta intervención conjunta entre los años cuarenta y sesenta. Ambos grupos de escultores mantuvieron una estrechísima colaboración y una actividad común en la decoración de algunas partes, mientras que en otras observamos intervenciones autónomas tanto de unos como de otros (además, los últimos tra-

bajos fueron ejecutados, a buen seguro, únicamente por el obrador de Guglielmo). Por este motivo se reconoce una prevalencia en Rainaldo, *prudens operator te ipse magister*, que firma él solo la fachada –aunque también colaboró en la misma medida el taller de Guglielmo–, probablemente porque la concepción debió de ser obra suya. En cambio, la paternidad del púlpito y de la distribución presbiteral es exclusiva de Guglielmo, *praestantior arte modernis*, aunque también colaboró el círculo de Rainaldo.

Después de 1165 murió Guglielmo y fue sepultado en un sarcófago al pie de la fachada, al lado de Buscheto, antes del inicio del *campanile* (1173), cuya decoración se confió a Biduino, como revelan los frisos de la planta baja del monumento. Probablemente fue este mismo escultor –que se formó, casi con toda certeza, en la obra de la plaza con Guglielmo y Riccio– quien tomó el lugar de jefe del obrador de oficiales que se mantuvo durante toda la octava década. Por lo tanto, una vez Biduino se fue a Lucca (tenemos noticias de su presencia en la ciudad en 1181), en la plaza encontramos a Bonanno, quizás el nuevo jefe de las obras, concentrado en la realización, a lo largo de la novena década, de las puertas de bronce de la portada central de la fachada (perdida) y de la de San Ranieri, que fue, prácticamente con certeza, la última pieza de la edificación de la catedral.

En la decoración de la catedral podemos localizar también la presencia de un artífice de cultura tolosana, a quien debemos atribuir un capitel de la tribuna sur, al principio del tramo de la ampliación en correspondencia con otro capitel



Guglielmo. León del púlpito primitivo de la catedral de Pisa. Catedral de Cagliari.

del nivel inferior, asignable al círculo de Guglielmo. La escultura, que representa cuatro simios enroscados entre lianas, presenta elementos paralelos evidentes, casi idénticos, con capiteles análogos de la portada occidental de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, que se pueden datar en el segundo cuarto del siglo XII. Con el mismo artífice se relaciona la gran ménsula con león colocada en el ápice del tímpano absidal de la catedral, encima de una columna en relación directa con el grifo de bronce. La obra (de la que, lamentablemente, sólo conservamos la copia del siglo XIX, seguramente fiel al original) muestra, al igual que el capitel con monos, referencias directas a la plástica tolosana del segundo cuarto del siglo XII: la forma del hocico, la cor-

nisa polilobulada y el relieve de la crin encuentran elementos ciertamente comunes en la producción artística de la ciudad francesa, de la que es un claro ejemplo el capitel con leones del claustro de Saint-Sernin presente en esta exposición (cat. núm. 15 y 16). Este escultor es, casi con toda seguridad, un artista itinerante, e intervino en la decoración de la catedral muy probablemente en las primeras fases de la realización de la prolongación en los años cuarenta, como revela la colocación del capitel con simios; desde este punto de vista, la realización de la ménsula con el león puede relacionarse con la finalización contemporánea de la decoración de otras partes del edificio, ya realizadas, en gran parte, durante la primera fase de la edificación.

Problemas de iconografía

Con respecto a la decoración de la fachada, no parece que se hubiera preparado un programa específico y detallado, al contrario de lo que sabemos de edificios coetáneos de otras regiones o, más adelante, del baptisterio de este mismo conjunto o de la fachada de la catedral de Lucca. Las figuraciones giran en torno al tema genérico de la lucha del bien contra el mal, de los peligros, siempre presentes para el fiel, de caer en el pecado y de la acción salvadora de la Iglesia y sus representantes (lamentablemente, para la comprensión de todos los temas presentes en la fachada, nos faltan elementos esenciales, como la decoración primitiva de las lunetas y los episodios representados en las puertas de bronce). Así pues, encontramos luchas de hombres con dragones y representaciones de animales monstruosos y hombres monstruo de larga cabellera, cara deformada y cuernos puntiagudos. Además, tenemos las diversas escenas venatorias en el largo *Friso de la caza*, el episodio escultórico más importante que nos ha llegado íntegro, situado en la cornisa de la imposta del primer orden de galerías.

Estas representaciones están diseminadas por toda la fachada sin un orden preciso: las encontramos en las arquivoltas de las arcadas, en las lastras con incrustaciones, en los capiteles del nivel de las portadas, en los de las galerías, en los prótomos de las impostas o en los frisos de las cornisas que marcan las puertas. En las partes altas de la fachada, que se confunden con el cielo, y en los vértices del frontón encontramos personajes positivos que custodian el edificio: el

arcángel san Miguel y dos símbolos de los Evangelistas, el ángel y el águila (que dialogan a distancia con los otros dos símbolos, el toro y el león, situados en la zona presbiteral, respectivamente en el ángulo sureste del transepto sur y en el ápice del ábside).

Con todo, sí que podemos hacer algunas observaciones más concretas sobre el posible reconocimiento de, como mínimo, un hilo conductor entre las diversas figuraciones e iconografías presentes en la fachada de la catedral pisana, que tiene mucho que ver con un acontecimiento concreto, la empresa pisanogenuvesa de Mahdia y Zawila de 1087, y con su poema conmemorativo, *Carmen in victoria Pisanorum*, intensa narración épica de aquella expedición.¹³ No encontramos ninguna mención de esta importante gesta en los detallados epígrafes de la fachada, que a pesar de remontarse a las primeras décadas del siglo XII o, como máximo, a los últimos años del precedente recuerdan incluso a empresas seguramente de menor relieve. La explicación de esta notable ausencia –que, precisamente por ser tan notable y patente, sin duda fue voluntaria– pienso que debe buscarse en la voluntad de los redactores del programa epigráfico de la fachada de restringir de alguna manera el tiempo a las décadas de la fundación de la catedral: el mensaje tenía que tener un carácter unívoco recordando, en primer lugar, el tiempo de los inicios de la catedral, los protagonistas de la construcción (los ciudadanos, el obispo, el arquitecto) y las empresas que lo precedieron y coronaron, como por ejemplo la fortuita y afortunada toma del puerto de Palermo de 1064.

Podemos encontrar ecos de la victoria de 1087 si analizamos las fragmentadas representaciones iconográficas de la fachada. Las posibles comparaciones son numerosas, pero hay que mantener una cierta cautela, porque tanto el texto poético como la fachada de la catedral presentan referencias demasiado genéricas y fuentes –como la Biblia– de tanto alcance que no constituyen menciones claras al ser patrimonio común de cualquier hombre de cultura de la época.

En la parte baja de la fachada encontramos la omnipresente repetición de la figura negativa del dragón y, especialmente, en la arquivolta de encima del frontal menor de la izquierda, que contenía la supuesta puerta línea procedente de Mallorca con epígrafes conmemorativos. El dragón se ve en posición amenazadora o de ataque y los hombres lo combaten en una intrincada selva. Además, aparece en las lastras con incrustaciones y en los extremos del *Friso de la caza*, en la cornisa que marca la primera galería. Aquí, está acompañado incluso por una inscripción, hoy conservada sólo en parte: «Hic lacerare cupit... timet», que subraya la negativa disposición del animal hacia los hombres y el miedo que éstos le tienen.¹⁴ También nos encontramos, al principio del *Carmen*, con una referencia al rey sarraceno de Mahdia presentado como «Saracenus impius/similatus Anticristo, draco crudelissimus» (versos 18-19). Más allá del *topos* y de la normal representación de la lucha entre el bien y el mal, la presencia insistente del dragón, acompañado significativamente por un epígrafe, podría encontrar una referencia textual en el *Carmen*.

En el pasaje en el que se narra el asedio, los pisanos se acercan a la costa comprobando la profundidad del mar con palos largos «sed emergunt ut leones, postquam terram sentiunt/aquilis velociores super hostes irruunt.» Como subraya Scalia, editor de la obra, la imagen es de procedencia bíblica, pero no podemos dejar de recordar, también en este caso, la repetida presencia de leones y águilas en la fachada. Dicha cita afecta también al grifo islámico que no podía encontrar una *interpretatio christiana* mejor que la referencia a la composición épica pisana.

También parece relacionada con el poema la presencia de los leones custodios en la puerta mayor, que también hay que leer en conexión con la invocación del salmista («de ore leonis libera me domine et/a cornibus unicornium humilitatem meam»), válida para todos los hombres sujetos a las tentaciones del pecado. Después de la toma de Mahdia, los cristianos se dirigieron hacia el puerto de Zawila, donde encontraron parapetado al rey Timinus, quien «iussit portas aperire te leones solvere,/ut turbarent Christianos pugnantes improvide,/sed converse sunt leones ad honorem glorie:/nam vorarunt Saracenos in laudo victorie» (versos 161-164); como en el salmo, Dios salva los fieles de las garras de los felinos.

En el discurso del prelado Benedetto para incitar a los pisanos al ataque, entre los ejemplos presentados para vencer el temor de los soldados, se cita a David desafiando a Goliat (y sabemos que hubo en la fachada una estatua del rey de Israel, pero vestido de músico, no de guerrero). Y cuando los pisanos entraban

en batalla, a la invocación de Mahoma por parte de los árabes, Dios respondía: «nam in tonuit de celo sonus terribilior./Michael cecinit tuba ad horum presidium,/sicut fecit pro dracone cum commisit prelium» (versos 130-132). Un alto relieve, con el arcángel san Miguel que hiere al dragón, fue colocado, como hemos podido ver, en el vértice del tímpano, culminando la fachada.

La invención del púlpito

En la Toscana, la decoración escultórica se concentró, por un lado, en los capiteles de las naves, para los que se elaboraron tipologías corintias fuertemente afeerradas a los cánones clásicos, así como series figuradas con prótomos y personajes, y, por otro, en las portadas, con las arquivoltas y las cornisas decoradas con motivos de bestiarios y caza, y en los arquivoltas, que se convirtieron en un lugar especialmente indicado para la narración historiada. En el mobiliario interno, la atención de los escultores se concentró, con respecto a la decoración, en los canceles del recinto presbiteral y, en el momento culminante del románico regional, en el púlpito, que pasó a ser el *medium* por excelencia del mensaje figurado cristológico. En el panorama europeo, la región se caracterizó precisamente por sus púlpitos, generalmente estructuras paralelepípedas soportadas por columnas en cuyo basamento se colocan los leones llamados *stilofores*, y cuyos parapetos se decoran con historias cristológicas (y, raramente, episodios del Antiguo Testamento).

Esta compleja y relevante tipología tiene su arquetipo en el ejemplar de la catedral de Pisa, ahora en Cagliari (1158-

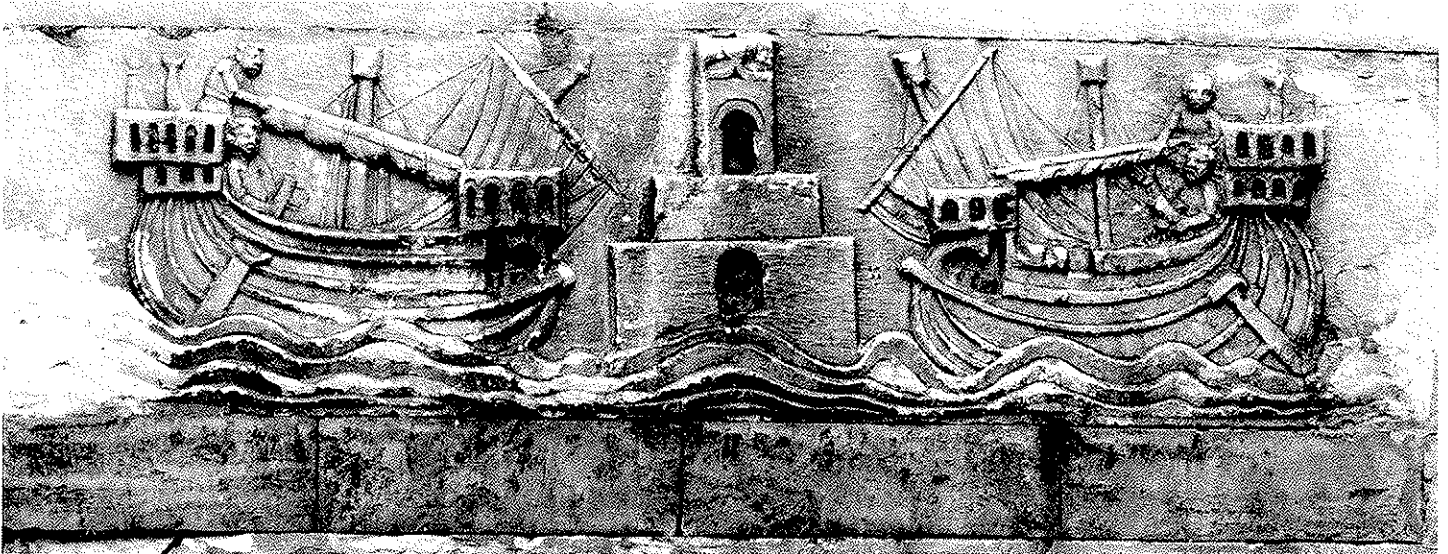
1159, 1161-1162), realizado por el taller de Guglielmo. Por sus méritos, se definió a Guglielmo en el epígrafe sobre el púlpito como «praestantior arte modernis» y, además, se le enterró en la fachada de la catedral pisana.¹⁵ En el mobiliario presbiteral de la catedral, el púlpito se convirtió en el centro escénico y se ejecutó durante los mismos años en que los maestros romanos hacían las losas con incrustaciones marmóreas policromas para el suelo. Un testimonio tomado de la vida del santo pisano Raineri o que refiere a la exposición de su cuerpo en el púlpito de la catedral en el momento de su muerte, en julio de 1161, hace suponer que, para entonces, la obra ya debía de estar concluida o, en todo caso, casi acabada.¹⁶

El púlpito de la catedral pisana estaba adosado al coro, reposando en cuatro poderosos leones *stilofores*, copias muy logradas de ejemplares clásicos. Esta importante obra se retiró cuando los pisanos decidieron sustituir el conjunto de Guglielmo por el nuevo de Giovanni Pisano, en 1310. El púlpito «viejo» se trasladó a la catedral de Cagliari, con lo cual se erigía como símbolo del dominio pisano en aquella ciudad y en toda la isla. Allí, desmembrado y recompuesto a lo largo del siglo xvii, es donde todavía lo podemos ver, si bien no en su configuración original (los leones, actualmente, sostienen la balaustrada del coro). Con todo, todavía podemos ver las características y novedades, así como las principales soluciones iconográficas, estilísticas y tipológicas que lo convirtieron en la base de los púlpitos toscanos medievales.

La idea de fondo es una representación de las escenas en un doble registro,

según los modelos de los sarcófagos antiguos, siempre muy presentes para los artistas pisanos de la época. Las historias se desarrollan a lo largo de los parapetos y están espaciadas por verdaderos grupos escultóricos que actúan como soporte para los facistolos, solución que, introducida por Guglielmo, tendrá un notable éxito en la Toscana a lo largo de toda la Edad Media: para la lectura del Evangelio, el *Tetramorfos*, con los cuatro símbolos de los evangelistas (el ángel, el toro y el león, todos en posición erguida, y el águila, que hace las veces de atril); para la lectura de la Epístola, *Pablo con los discípulos* (Tito y Timoteo). La doble escalera, con las grandes figuras enmarcando las escenas de personajes de dimensiones menores, recuerda a las tablas pintadas de la época, que llenaban los altares, con Jesús, la Virgen o los santos flanqueados por representaciones reducidas de episodios de sus vidas. Se trata de la habitual doble función de las obras de arte figuradas medievales, impresionar e instruir: el icono suscita temor y veneración, la historia enseña y constituye un ejemplo para los hombres.

Para concluir las explicaciones sobre el púlpito de Guglielmo, quisiera hablar de su probable distribución original, que preveía una caja única. Originalmente, debía de estar orientada perpendicularmente respecto al recinto presbiteral y con los lados más largos a ambos costados, penetrando así de forma incisiva en la nave central, siguiendo la única disposición que encontramos en los pocos púlpitos toscanos que conservan intacta (o casi) la configuración original. El ciclo debía de empezar con la lastra de la *Anunciación* y acabar con la *Ascensión*,



Biduino. Relieve con barcos. Campanile de la catedral de Pisa.

como parece revelar la presencia, sólo en estos dos plúteos, de los escudos de los castellanos del siglo XIV, que probablemente indicaban el comienzo y el final del ciclo junto al corredor de entrada a la caja. Hay que tener presente que, mientras que los leones eran cuatro y no presentan marcas de las bases de apoyo para las columnas, los capiteles conservados son más (cuatro enteros y cuatro semicapiteles), lo que hace pensar que los puntos de apoyo en Cagliari (y quizás también Pisa) eran más de cuatro, algunos de los cuales presentaban *ab origine* una alta base en forma de paralelepípedo (de manera análoga al púlpito de la catedral de Pistoia). De los fragmentos de cornisas que se conservan se desprende que existían, en el grupo original, como mínimo cuatro ángulos en los bordes inferior y superior; además, la pieza de la base del atril con Pablo, que se conserva íntegra con el ángulo, revela que un grupo figurado se

encontraba próximo a una de las piezas y presentaba a la izquierda un casetón de 80 cm (sólo se conservan dos piezas de estas dimensiones, la del *Bautismo/Presentación* y la de la *Transfiguración*; las otras cuatro son de mayor tamaño).

Biduino y Bonanno

En los últimos 30 años del siglo estuvo activo, entre Pisa y Lucca, el escultor Biduino, que firmó cuatro obras y vinculó definitivamente los destinos artísticos de las dos ciudades. A él debemos la decoración escultórica de la planta baja del *campanile* de la catedral de Pisa, la célebre «torre inclinada» (empezada en 1173) con representaciones de animales y capiteles figurados, entre los cuales destaca el relieve con naves, réplica de un friso antiguo reutilizado en una ventana monófora del ábside de la catedral, exactamente como si se hubiera querido crear un motivo común entre la nueva arquitectura del *campanile* y la precedente de

la catedral. Además, en la portada encontramos un arquitrabe (sustituido en las restauraciones) que muestra un dibujo geométrico con hexágonos y estrellas de diferente formato incrustados con piedras de diferentes colores que se remonta a las tradiciones decorativas de los obradores de escultores de la plaza (un fragmento del original, desgraciadamente sin incrustaciones, se conserva en el Museo dell'Opera della Duomo).

A Biduino debemos el sarcófago estrigilado del juez Giratto (firmado, actualmente se encuentra en el Camposanto de Pisa), la construcción y decoración de la pieve de San Casciano a Settimo (de hacia 1180, firmada en el arquitrabe central de la fachada) y una serie de obras diseminadas entre Lucca y la Lunigiana: la portada de San Leonardo al Frigido (cerca de Massa y hoy en The Cloisters, Nueva York), con el arquitrabe historiado y las jambas excepcionalmente figuradas (*Anunciación* y



Biduino. León con máscara. San Casciano a Settimo. Fachada.

Visitación, a los que se contraponen *San Leonardo*), siguiendo el modelo de composiciones del valle del Po; los dos arquivoltas con *Historias de san Nicolás* de la fachada y el lateral de la iglesia de San Salvatore a Lucca (uno de los cuales, firmado); y el arquivoltas con la *Entrada a Jerusalén* (iconografía repetida incluso tres veces por el maestro) proveniente de una iglesia de Lucca (hoy en la colección Mazzarosa de la misma ciudad y también firmado).

La decoración escultórica de la pieve de San Casciano a Settimo (y, probablemente la planificación) por parte de Biduino y su obrador es el encargo más destacado realizado por el escultor. De esta iglesia, entre las más importantes del área pisana suburbana, tenemos documentos ya desde el año 970. En la segunda mitad del siglo XII, el edificio fue reconstruido en el momento de más esplendor; durante este período tenemos constancia de dos rectores en la parroquia, de los años 1164 y 1180 respectivamente, ambos ligados a la importante familia de los Lanfranchi. La iglesia, de tres naves divididas por seis columnas y una pilastra y con un solo ábside, es de dimensiones no muy habituales para una parroquia rural. Desde el punto de vista arquitectónico, la fachada tuvo como modelo la catedral de Pisa, como se observa en la disposición de la zona de las portadas, con tímpanos inscritos bajo arcadas más altas soportadas por lesenas con capiteles, y se presenta con una decoración escultórica ciertamente rica, compleja y bien organizada, que tiene la parte de mayor relieve en las tres portadas (donde destaca la pareja de leones con presas en las esquinas, en uno de los

cuales la víctima muestra un rostro monstruoso inspirado en las máscaras antiguas). El arquivoltas del portal mayor, que muestra la fecha sobre el reborde (1180-1181), contiene escenas de la vida de Jesús (la *Resurrección de Lázaro* y la *Entrada a Jerusalén*) con las figuras en posiciones elegantes inspiradas en el arte de los sarcófagos paleocristianos, todo ello con una gran riqueza de detalles y personajes, que se encuentran entre arquitecturas de ciudades, y con una notable inventiva, como se ve en la tumba-sarcófago de Lázaro, cuya cubierta está doblada para confirmar su milagrosa resurrección (en la parte frontal se lee la firma: «Biduinus docte peregritus»).

Entre los sarcófagos antiguos del Camposanto de Pisa, encontramos una obra medieval, la tumba del juez Giratto, que puede datarse entre 1170 y 1176; en los bordes leemos la firma «Biduinus maister fecit hanc tu(m)bam a(d) d(omi)n(u)m Girattum» y una plegaria en vernáculo, que constituye una de las muestras más antiguas de la lengua italiana: «Ho(mo) ke vai p(er) vía: ruega D(e)o dell'anima mia: sì come tu se 'ego fui: sicus ego su(m) tu dei essere». La obra se encuentra en la ubicación actual desde 1813, pero originalmente debió de estar en otra iglesia pisana, San Paolo a Ripa d'Arno, donde encontramos un sarcófago con prótomos leoninos análogo pero más antiguo, reutilizado en 1193 para el insigne jurista Burgundio da Pisa, uno de los padres del renacimiento del derecho antiguo. El tipo de sarcófago antiguo en el que se inspira Biduino es el de *lenós*, con prótomos leoninos o leones con presas y frontales con estrígilos o decoraciones en forma de vaina, que se



Biduino. *Resurrección de Lázaro*. San Casciano a Settimo. Portada central. Arquitrabe.

difundió a lo largo del siglo III dC y que, aparentemente, tuvo como centro de producción exclusivo Roma (en Pisa se han encontrado algunos ejemplares pero todos ellos fueron reutilizados en la Edad Media). No sabemos si la elección de esta tipología por parte del artista dependió de su voluntad o bien de la de quien encargaba el trabajo. El modelo exacto que tenía presente Biduino es, de hecho, imposible de identificar, no sólo por la ausencia de un sarcófago antiguo en Pisa que, sencillamente, se pareciera al de Biduino, sino todavía más por nuestra dificultad para poder localizar el modelo antiguo de una copia medieval.

En cuanto al relieve, se advierte que, con relación a los ejemplares romanos, los leones y los ciervos de Biduino están completamente encajonados en el volumen del mármol y no tienen las cabezas decididamente proyectadas hacia adelante; además, faltan elementos de alto

relieve o bien están muy redondeados (sólo la crin, espesa e hinchada, se muestra próxima a los modelos antiguos). También falta la articulación detallada del cuerpo de los modelos clásicos y, en último lugar, no encontramos en la obra medieval una característica fundamental: la curvatura del sarcófago. De hecho, Biduino no mezcla los cuerpos de las fieras con el frontal haciéndoles seguir la convexidad de la pila, sino que los trata en planos separados, distinguiendo claramente el frontal estrigilado y el lado mediante una fuerte cesura. En este hecho se nota una actitud típica del escultor románico, que, cuando copia un ejemplar antiguo, no lee el modelo de manera sintética sino que recoge sus partes por separado, de manera que, de un sarcófago en el que los elementos se funden, tenemos una copia medieval en la que los componentes se yuxtaponen.

Los sarcófagos son la tipología en la que las fronteras entre antiguo y medieval son más sutiles, hasta el punto de prácticamente desaparecer. Estas obras constituyen el verdadero vínculo entre las dos culturas artísticas. Precisamente, los artistas medievales se fijan en estos ejemplares para aprender el arte clásico. De ello tenemos abundantes ejemplos que se difunden por el tiempo y el espacio. Además, si en la representación simbólica del arte medieval, la tumba es el sarcófago, entre los sarcófagos, el que principalmente, para no decir exclusivamente, es objeto de figuraciones es el de tipo estrigilado. Esto puede comprobarse en las pinturas –tanto en miniaturas como en frescos– o en esculturas, y sobre todo en los casos en los que un artista medieval tenía que imitar el sarcófago para una tumba.

Además, tenemos una larguísima serie de imitaciones y emulaciones. Un

ejemplo, siempre en la Toscana, es el arquivitrabe del portal lateral de la pieve de San Giovanni a Campiglia Marittima, un relieve del siglo XII que retoma la iconografía y el estilo de las representaciones de caza de los sarcófagos antiguos. Otro caso, interesante y del que se ha hablado mucho, está en el sur de Francia, en el convento de Saint-Guilhem-le-Desert, cerca de Montpellier. Esta obra, que quedó destruida entre los siglos XVIII y XIX, fue redescubierta en 1925 y restaurada en 1936. Cualquiera que se haya dedicado en un momento u otro al estudio del románico provenzal, sin duda habrá hecho su aportación sobre este tema; en cualquier caso, desde el principio se crearon dos grupos, los que la consideraban románica y la databan en torno a 1138 (a esta fecha se remonta la *Translatio* del cuerpo de san Guillermo), y los que afirmaban que se trataba de una obra tardoantigua. De hecho, todavía hay una tercera vía: la hipótesis de un sarcófago antiguo reelaborado en gran medida y con la parte trasera esculpida *ex novo*.

Aquí nos tenemos que detener un momento en la cuestión de la recepción de los sarcófagos antiguos expuestos en las ciudades de Europa por parte de los artistas medievales que en ellas trabajan. En Pisa, cerca de la explanada de la catedral –igual que en Arlés, en la fascinante necrópolis de los Aliscamps–, los sarcófagos fueron lugar de sepultura. Se trataba de obras antiguas reutilizadas como tumbas de hombres o familias nobles según un uso bastante frecuente en toda la Europa románica. Aun siendo tumbas, los artistas de la Edad Media pronto mostraron su interés y Pisa fue un muy buen ejemplo de ello. No se puede decir

que el estudio de los sarcófagos antiguos empezara con Nicola Pisano, el cual se inspiró en monumentos antiguos expuestos en la explanada de la catedral –como el célebre sarcófago reutilizado (1076) por Beatrice, madre de la condesa Matilde di Canossa, o la cratera báquica, conocida como *Vaso del Talento*– para algunas figuras del púlpito del baptisterio (1260). De hecho, resulta evidente esta inspiración en toda la producción pisana del siglo XII, como revelan numerosos ejemplos de imitación o deducción iconográfica a partir de modelos y formas estilísticas, que se ponen de manifiesto en las esculturas románicas presentes en los monumentos ciudadanos. De ahí que el gran historiador del arte vienés, Schlosser, definiera el Camposanto de Pisa como «el primer museo de plástica antigua, escuela para los artistas de los siglos XIII al XVI.» Lo mismo es válido para todos los conjuntos, grandes y pequeños, de sarcófagos presentes en las iglesias románicas de toda Europa.¹⁷

Contemporáneamente a la actividad de Biduino, trabajaba en Pisa, haciendo esculturas de bronce, Bonanno, que tenía como rasgo característico más evidente la elaboración de la materia, y la incisión y el modelado en frío de las figuras.¹⁸ Toda la superficie de los casetones muestra indicios de retoques continuos y no son pocos los fragmentos de verdadera escultura. Se puede decir que el artista, más que plasmar la cera para la fusión, lo que hacía era esculpir para sacar materia que diera vida a los personajes. Además, hay que subrayar que era muy frecuente el intercambio entre obradores: en los arquivitrabes firmados por Biduino encontramos arquitecturas

que dominan la escena, con cúpulas y pilastras que se muestran casi como una transposición en el mármol de las formas ahusadas del bronce de Bonanno. Probablemente, el apreciado modelo era indicado al escultor por los propios promotores, que aspiraban a ver realizadas esculturas de piedra que parecieran obras fundidas en metal.

En 1180 se colocaron en la puerta real, la mayor de la fachada de la catedral de Pisa, los batientes hechos por Bonanno (perdidos en un incendio). En la catedral pisana, cerca del transepto sur, todavía se puede ver una segunda puerta de bronce, denominada de San Ranieri. Ésta es la única obra atribuible a Bonanno de entre las que han sobrevivido en Pisa, y se encuentra insertada en una portada que se puede datar en la época de la ejecución de la fachada de la catedral. Debemos tener en cuenta la contemporaneidad de las dos puertas de Bonanno fundidas para la catedral. Podemos considerar que la primera realizada y colocada fue la que se perdió, de modo que seguidamente se hizo la del transepto. Otra obra del escultor, firmada y fechada en 1186, es la puerta de la fachada de la catedral de Monreale en Sicilia, la mayor puerta de bronce de la Edad Media.

Bonanno es un caso significativo en el panorama del arte del bronce románico. Realizó sus obras con modalidades vinculadas, tanto por el estilo como por las soluciones tipológicas y formales, con la tradición contemporánea de Pisa y Pistoia, que tuvo su máxima expresión en Guglielmo. La conexión queda bien clara en el tratamiento de los personajes, en la construcción de las figuras y en la

composición de las escenas. Los personajes aparecen caracterizados con túnicas de numerosos pliegues y con el cuerpo sobresaliendo del fondo gradualmente, según fórmulas imitadas de la escultura clásica y ya desarrolladas plenamente en las obras del taller de Guglielmo. También con respecto a la iconografía, la elección de juntar escenas de la vida de Jesús con episodios bíblicos menores (véanse el casetón de la puerta de San Ranieri con la *Cabalgata de los Reyes Magos* y las *Historias de Adán y Eva*), repite soluciones presentes en las obras de los talleres de Pisa y Pistoia poco anteriores. En las puertas se muestra, de la misma manera, un esmerado tratamiento nuevo de motivos antiguos, formados en buena parte de los sarcófagos dispersos por la ciudad de Pisa, un verdadero *leitmotiv* de la producción escultórica local (ejemplo de ello es la puesta en escena de los apóstoles en la *Trasfiguración* de Monreale).

Notas

- PETRUCCI, A.; ROMEO, C., «L'orazionale visigotico di Verona: aggiunte avventizie, indovine-llero grafico, tagli maffeani», *Scrittura e Civiltà*, Florencia, 1998, XXII, p. 13-30.
- MILONE, A., «"Arabitas" pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche tra XI e XIII secolo», *Fibonacci tra arte e scienza*, Cimise-lllo Balsamo, 2002, p. 101-131.
- Para una monografía exhaustiva y actualizada sobre este monumento (a la cual remito por lo que respecta a las referencias a la obra y la literatura sobre el tema), véase PERONI, A. (ed.), *Il duomo di Pisa*, Módena, 1995, 3 vol.
- TOLAINI, E., «Il mosaico pavimentale del duomo di Pisa», *Bollettino storico pisano*, Pisa, 1991, LX, p. 323-327.
- RONZANI, M., «Dall'edificatio ecclesiae all'"Opera di S. Maria": nascita e primi sviluppi di un'istituzione nella Pisa dei secoli XI e XII», *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna, Atti della tavola rotonda (Firenze 3 aprile 1991)*, Florencia, 1996, p. 1-70.
- RONZANI, M., «La formazione della Piazza del Duomo di Pisa (secoli XI-XIV)», *La Piazza del Duomo nella città medievale (nord e media Italia, secoli XII-XVI)*, Orvieto, 1997, p. 19-129.
- MILONE, A., *Pisa officina dei primitivi*, Pisa, 2004, p. 92-93.
- Con relación a este punto, véase MILONE, A., «Il duomo e la sua facciata», *Il duomo di Pisa*, Módena, 1995, I, p. 191-206; PERONI, A., «Il portale maggiore del duomo di Pisa», *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiolo Maria Romanini*, Roma, 1999, p. 445-457; PERONI, A., «Portali e porte nel Duomo e nel Battistero di Pisa», *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, 2001, p. 59-66.
- Para la decoración con incrustaciones, véase también CALDERONI MASETTI, A. R., «Formelle intarsiate sulla facciata del duomo di Pisa», *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Florencia, 1984, p. 97-103; CALDERONI MASETTI, A. R., «Sulla facciata del duomo di Pisa», *Ricerche di Storia dell'Arte*, Roma, 1992, 47, p. 65-80; y las fichas núm. 246, 258 (C. NENCI) y 1832-1850 (A. MILONE) en: PERONI, A., *cit. supra*, n. 3, p. 362-371, 601-606.
- Para el reconocimiento de esta derivación, véase SEIDEL, M., «Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Florencia, 1975, XIX, p. 307-392, esp. p. 366-368.
- Para una reseña más amplia de este grupo de marfiles, véase HOLOD R.; WALZER, D., «1-6 [fichas]», *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, Nueva York, 1992, p. 190-203 [catálogo de exposición].
- Sobre este documento, véase CALDERONI MASETTI, A. R., «I maestri Guglielmo e Riccio in un documento del 1165», *Bollettino storico pisano*, Pisa, 2001, LXX, p. 237-244.
- Las contribuciones más significativas sobre este tema son: SANPAOLESI, P., «La facciata della cattedrale di Pisa», *Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte*, Roma, 1956-1957, V-VI, p. 248-394; SANPAOLESI, P., *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa, 1975. Para una aproximación más general y actualizada, véase MILONE, A., *cit. supra*, n. 7.
- SCALIA, G., «Il Carne pisano sull'impresa contro i Saraceni del 1087», *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padua, 1971, p. 565-627.
- Las diferentes representaciones del dragón pueden verse en PERONI, A., *cit. supra*, n. 3, II, p. 46, 50, 81, 98-103, 275; para el epigrafe, véase PERONI, A., «Architettura e decorazione», *Il duomo di Pisa*, Módena, 1995, I, p. 123 y NENCI, C., «Ficha 714», *Il duomo di Pisa*, Módena, 1995, I, p. 419. Del tema iconográfico de los dragones en Pisa se ha ocupado recientemente PERONI, A., «I draghi antropofaghi nella facciata del Duomo di Pisa», *Iconographica. Melangés P. Skubiszewsky*, Poitiers, 1999, p. 175-182.
- Para la obra Guglielmo, véase CORONEO, R.; MILONE, A., «Fichas 1820-1829», *Il duomo di Pisa*, Módena, 1995, I, p. 598-601; MILONE, A., «Pergami medievali in età moderna. Alcuni casi di ricomposizioni e riuso», *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture, Atti della giornata di studi (Firenze, Accademia delle arti del disegno, 21 giugno 1996)*, Florencia, 1999, p. 55-76; CALDERONI MASETTI, A. R., *Il pergamo di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*, Pisa, 2000.
- PEIDEL, M., «Dombau, Kreuzzugidee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten», *Fribmittelalterliche Studien*, 1977, XI, p. 340-369 [esp. p. 363-369].
- Sobre este tema, véase *cit. supra*, n. 9. La frase está extraída de SCHLOSSER, J. von, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Florencia, 1974 [1908], p. 24.
- Para una mirada rápida al autor y a su obra, véase MILONE, A., «Bonanno Pisano: il bronzo e la scultura», *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma/Bari, 2004, p. 82-89.

El Maestro de Cabestany: notas para un replanteamiento

Antonio Milone

Del mito a la historia

El Maestro de Cabestany ha cumplido ya más de 60 años. Es hijo de la intuición del historiador del arte catalán Josep Gudiol, que, tras el hallazgo en el establecimiento de un anticuario americano de dos esculturas procedentes de un pueblo de Navarra, las vinculó indiscutiblemente con el tímpano de la pequeña localidad del Rosellón y, atribuyéndole otro grupo de obras entre Francia y España, construyó el primer corpus del escultor.¹ Desde entonces se han sucedido sin parar nuevas atribuciones, más o menos válidas, más o menos convincentes, que han dado cuerpo a una actividad floreciente distribuida por gran parte del mundo románico, desde la Península Ibérica hasta Italia, en un radio de acción que tiene como extremos Navarra y la Toscana, Cataluña y Aquitania. Haciendo un cálculo rápido y aproximado, teniendo presente que la actividad media de un artista medieval se cifra en unos 25 años y considerando el tiempo pasado en los viajes, que llevaron a nuestro artista desde su tierra de origen (el área francohispanica entre Languedoc, Rosellón y Cataluña) a los destinos más lejanos, podemos decir que conocemos todo o casi todo lo que este escultor y sus colaboradores han podido realizar en el transcurso de su actividad laboral.

Si bien recientemente le ha sido dedicada una monografía de conjunto,² dos interesantes estudios han provocado la demolición de verdades hasta ahora absolutas, o casi: Barral i Altet, por un lado, y Gandolfo, por otro, han querido afirmar sus fuertes dudas acerca de la hipotética reconstrucción del corpus del maestro, de su unicidad, de la certeza de

las atribuciones y del análisis de su estilo hasta afirmar, como hace Barral, que «la historia vinculada al Maestro de Cabestany no es, ni más ni menos, que un montaje intelectual del siglo xx».³ Sin embargo, en el estado actual de las cosas y pese a las continuas dudas que asaltan a todos los que han tratado o tratan el tema (recuerdo que Serafín Moralejo nunca llegó a plasmar en una obra estructurada sus articuladas sugerencias y sus profundas reflexiones sobre la actividad del artista anónimo),⁴ todavía no se ha formulado una contratesis que pueda dar un vuelco a la hipótesis enunciada en el lejano 1944 por Gudiol.

Hasta la fecha, los instrumentos de análisis utilizados no han permitido poperianamente desbancar la idea consolidada de un escultor y de su taller itinerante en favor de una interpretación diferente del corpus de obras atribuidas al Maestro de Cabestany, que aparece, en su conjunto, como más congruente y satisfactoria que todo lo que se ha propuesto hasta ahora. Queda mucho por precisar sobre el período de su actividad, sobre el origen de su estilo, sobre su extracción geográfica y cultural, sobre las modalidades en que trabajó en las numerosas obras en las que habría estado ocupado, interaccionando o no con otros grupos de artistas –de su mismo o de diferente criterio– con los que se encontró trabajando (con o sin discípulos).

Ha llegado el momento de emprender una reflexión en profundidad sobre el Maestro de Cabestany que retorne la personalidad del complejo autor y el numeroso grupo de obras que se le atribuyen del mito a la historia. A la luz del nuevo debate, es tarea principal del his-

toriador del arte superar el *impasse* en el que nos encontramos, apartándose del sugestivo mito del artista, que ha transformado a los que lo han estudiado en adeptos de un culto, que a veces ha llegado a la idolatría, en favor de una contextualización de su obra en el flujo histórico de los fenómenos artísticos que irrumpieron en la Europa mediterránea en el transcurso del siglo XII. Sólo de este modo podremos otorgar su verdadero valor a la obra del Maestro de Cabestany.

Autoría y taller

Un primer aspecto que debe ser puntualizado se refiere a la autoría de las esculturas que le son atribuidas. Los instrumentos de que disponemos para el análisis del estilo de un escultor románico, a fin de determinar el corpus de las obras que se le atribuyen, se limitan al método de la atribución basada sobre todo en la confrontación estilística. Incluso en el caso de la presencia de una firma, la cuestión no se simplifica. Conservamos, especialmente de la Italia de los siglos XII-XIII, un gran número de obras firmadas y, en el caso de algunos artistas, como los padanos Niccolò (activo entre 1120 y 1140) y Benedetto Antelami (doc. 1178-1216), o el toscano Biduino (c. 1173 - c. 1181), existen diversas obras documentadas que, sin embargo, no aportan resultados unívocos. Si en cuanto a Niccolò nos hallamos frente a una homogeneidad global entre los conjuntos autógrafos, es conocida la evolución estilística de Antelami desde la lastra del Descendimiento a la decoración del Baptisterio de Parma. En el caso de Biduino, las cuatro obras firmadas por el

escultor, activo entre Pisa y Lucca en la segunda mitad del siglo XII, revelan maneras y soluciones estilisticotipológicas no siempre unívocas, lo cual nos deja muchas dudas. De hecho, de no haber estado firmadas, difícilmente habrían terminado todas juntas en el corpus del mismo autor.

Las mayores dificultades para la determinación del corpus de un escultor derivan, en primer lugar, de nuestra mayor incógnita: el número de colaboradores del artista en el taller, la distribución y la importancia de sus intervenciones, la relación entre maestro y alumnos en la definición global de la obra. Todo ello se refleja también en el corpus del anónimo Maestro de Cabestany. Como se evidencia a partir del análisis de las obras que se le atribuyen, trabajaba con sus colaboradores (cuyo número, en todo caso, debía de ser reducido) y, además, en obradores ya constituidos o, en todo caso, dirigidos por otros, de extracción cultural similar pero, a veces, totalmente diferente, con los que interaccionaba en diferentes maneras en la realización de edificios *ex novo* o en modificaciones, innovaciones, ampliaciones o decoración de construcciones ya existentes.

A fin de evitar empantanarnos en la insoluble cuestión de la diferenciación entre maestro y taller, hemos de afrontar el problema de la constitución del corpus de un escultor románico sabiendo que tiene colaboradores que no son fácilmente reconocibles y, a menudo, con estilos divergentes respecto a los del artista que dirige el taller. Por otra parte, no siempre se conocen los estilos y las fases de ejecución de una obra y la distribución del trabajo dentro de un taller. Por



Capitel de la abadía de Sant'Antimo. Nave central. *Daniel en el foso de los leones.*

consecuente, la reconstrucción de la actividad de un taller, que parte del acercamiento de un grupo de obras más o menos amplio que revela un cierto «aire familiar», deberá prever, en su interior, la identificación de las soluciones estilísticas tipológicas adoptadas, aunque sean diferenciadas, y la indicación de elementos comunes persistentes en toda la producción. De la ponderación de estos componentes podrá derivarse o no el corpus de un autor (el que firma o habrá firmado la obra, para entendernos) y de su taller (los dos términos deben enten-

derse como indisociable simbiosis y no como una antítesis, lo cual sucede a menudo). En caso afirmativo, podremos identificar los rasgos que tienen en común y que permiten superar las divergencias en favor de una dirección global, verdadera huella de la obra de un maestro que dirige un taller.

Estilo e iconografía en el taller del Maestro de Cabestany

A partir del análisis global de la producción referida al escultor, parece que puede llegarse a la idea de que nos

encontramos ante un artista que estaba al frente de un taller reducido. Por la tipología de las intervenciones realizadas, por la extensa presencia tanto en el territorio de origen del grupo de artistas como fuera de él, por las complejas y originales soluciones adoptadas en el campo iconográfico, creo que se puede pensar en un grupo de monjes o conversos benedictinos, especializados en la escultura y en la decoración arquitectónica, enviados frecuentemente a distintas obras para realizar colaboraciones en toda su área geograficocultural (para las intervenciones en las regiones más alejadas, podemos suponer, a la luz de lo que referiremos seguidamente, que se trataba de auténticas peregrinaciones hacia las metas principales de la religiosidad de la época).

En la dinámica de las relaciones entre el maestro del taller y los colaboradores, creo que se pueden explicar las diferencias que revelan, en el ámbito de las obras directamente referibles a su grupo de artesanos, la interacción y la participación en la ejecución del trabajo de dos o más escultores. La dirección del taller por parte del Maestro de Cabestany es reconocible, en primer lugar, en la organización de las obras realizadas: son de su entera responsabilidad el encuadramiento y la composición de las esculturas, así como las soluciones adoptadas para la iconografía y la distribución de escenas y personajes, tanto en la estructura general como en los detalles.

En cambio, parecen imputables a los diversos artistas que trabajan en el taller los paños y el desarrollo de las vestimentas, ejecutados según diferentes formulaciones: con pliegues amplios y super-

puestos, más o menos aplanados (como en los personajes de figura entera del tímpano de Cabestany o en el fuste de columna de San Giovanni in Sugana), con surcos paralelos abultados y redondeados (como en el frente del sarcófago de Saint-Hilaire) o con los característicos pliegues unguiculados (como en la losa de Sant Pere de Rodes, en el Museu Marès de Barcelona). Todos estos sistemas coexisten y se superponen y, como en el caso del portal de El Voló, se simplifican claramente.

Revelan mayor uniformidad las cabezas, en el corte, así como en los perfiles, con cabelleras pobladas de surcos o cubiertas por velos y sombreros tallados de modo variado y detalles como las grandes manos, con dedos muy alargados, que pautan el espacio y caracterizan personajes y escenas dando un sentido y una medida a toda la composición en un torbellino de gestos ritmados que guían al espectador en la lectura de la obra. Creo que todos estos elementos son imputables a la intervención directa del maestro y, en su conjunto, determinan la facies de la obra.

La iconografía y la presencia de determinados rasgos estilísticos parecen ser, pues, la clave para la reconstrucción de la actividad de un grupo de artistas formado por un jefe de taller y un reducido grupo de colaboradores. Detengámonos, pues, en lo que podríamos definir como el furor representativo, la llama sagrada de una composición que deja el campo de la mera representación en favor de su función simbólica. En las obras realizadas por el Maestro de Cabestany, la intención narrativa, la presentación de las escenas en una sucesión

meramente cronológica no aparece nunca como el objetivo principal, tanto en lo que se refiere a la iconografía cristológica como a la hagiografía: prevalece la intención simbólica que se refleja en la composición con frecuentes introducciones de personajes menores (no siempre claramente explicables) y en la identificación y énfasis de elementos menores o poco habituales.

Estas soluciones deben de ser fruto de una meditada intermediación entre las sugerencias procedentes del mundo antiguo, con el ejemplo de la disposición de los personajes en los sarcófagos antiguos y de la presentación para confrontación simbólica de los episodios bíblicos, y la cultura personal del escultor, indicio ulterior de su posible procedencia del entorno monástico. La propia distribución de los personajes, como se revela, por ejemplo, en los tímpanos historiados de Errondo y Cabestany, con una repetición obsesiva de los mismos grupos y de los mismos protagonistas, pone de manifiesto la voluntad de reforzar la lectura con procedimientos anafóricos que marcan, en la rítmica cadencia de la presencia, el valor y el significado del personaje representado en clave simbólica y no meramente narrativa.

Para la definición de un corpus

Basándonos en cuanto se ha dicho, podemos formular ahora una propuesta sobre el corpus del taller del Maestro de Cabestany (por *taller* entiendo el fruto inseparable de la colaboración del maestro y sus colaboradores): el tímpano de Cabestany, el sarcófago relicario de Saint-Hilaire d'Aude, la portada de Sant Pere de Rodes, las ménsulas del ábside de



Portada occidental de la abadía de Sant'Antimo. Capitel del lado izquierdo.

Saint-Papoul, el tímpano y el arquitrabe de Errondo, el fuste de columna de San Giovanni in Sugana y el capitel de Sant'Antimo. Creo que debe incluirse en este núcleo el portal de El Voló, cuyo friso historiado revela, sobre todo en la representación iconográfica, que fue ideado por el maestro. Su realización, sin embargo, no aparece realmente cercana, por estilo y modos de ejecución, a las obras más convincentemente atribuibles al taller, debido a una cierta fluidez y superficialidad en los elementos que caracterizan al grupo de artistas, en especial en las caras y en la construcción de la figura.

En otro pequeño grupo de obras, resulta indudable la presencia de escultores del taller (o, en todo caso, de extracción cultural y estilos muy próximos a él), pero la autoría no puede precisarse a causa de las precarias condiciones de las obras y/o por el carácter estilisticotipológico genérico de la obra: los capiteles de Prato, las ménsulas del ábside de la igle-

sia parroquial de Villaveta y el capitel con figuras monstruosas del Musée archéologique de Narbona.

Por último, de otros escultores más o menos directamente relacionados con las realizaciones del taller del Maestro de Cabestany, aparecen las siguientes obras: la decoración de la iglesia de Rieux-Minervois (de la que depende el capitel con la Asunción de la Virgen de Sant Esteve d'en Bas), los restos (¿de un portal?) de la abadía de Lagrasse, el pequeño portal de Santa Maria del Camp, la ménsula del Museu d'Art de Girona (existen ejemplares de carácter análogo entre las esculturas erráticas de la catedral de Vic) y los capiteles con figuras del transepto de la iglesia de Sant Pere de Galligants de Girona. Aún más lejos, por último, los relieves conservados en el castillo de La Réole y las esculturas de la iglesia de Saint-Étienne de Vaissière en Azille.

En cuanto a la determinación del corpus, es preciso señalar que el taller del Maestro de Cabestany, en los casos en los que no produce obras individuales (el sarcófago relicario de Saint-Hilaire, por ejemplo) o de las que tiene pleno control (como el portal de Sant Pere de Rodes), se encuentra trabajando en obradores en los que no tiene la dirección, como en el caso de la abadía de Sant'Antimo (en la que colabora con dos grupos de artistas, el primero de cultura tolosana y el otro local) o del claustro de la *pieve* de Prato (donde el jefe es probablemente el escultor Carboncetto, originario de Pistoia), o en las que colabora, como en el portal de El Voló, con escultores de estilo local, que ejecutan los capiteles y la decoración del portal sobre el cual se sitúa el friso.

Origen y cronología del taller del Maestro de Cabestany

Tras haber intentado una reconstrucción del corpus del taller del Maestro de Cabestany, podemos formular algunas hipótesis sobre el origen de este grupo de escultores y sobre el período en que trabajó. Confirmamos la idea de que el escultor y sus compañeros podrían proceder del entorno eclesiástico, monjes o conversos benedictinos especializados en el campo de la producción artística. Son indicios que revelan esta condición, por un lado, las meditadas soluciones iconográficas adoptadas (recuerdo las coincidencias entre la *Biblia de Ripoll* y el tímpano de Errondo), que no pueden ser siempre fruto de las indicaciones de los varios comitentes para los cuales el grupo de artistas trabajaba, sino que aparecen como un elemento caracterizador del taller; por el otro lado, la distribución geográfica de sus obras, que debe conectarse con la práctica de los intercambios entre instituciones eclesiásticas y complejos monásticos, de los que tenemos numerosos casos documentados en las fuentes medievales.

Los estilos que manifiestan los escultores activos en el taller del Maestro de Cabestany muestran una clara dependencia de la escultura tolosana que, en las diversas fases que han acompañado la construcción de los principales monumentos de la ciudad desde finales del siglo XI y durante todo el siglo XII, representó un punto de referencia imprescindible para las artes plásticas que florecieron y se desarrollaron en la amplia región a caballo de los Pirineos, entre Cataluña, el Rosellón y el Languedoc.⁵ Para las soluciones estilisticotipológicas

y morfológicas que hallamos en el vasto repertorio del Maestro de Cabestany y de sus colaboradores, tanto en lo referente al aparato decorativo como en cuanto a los animales y figuras monstruosas y la representación de los personajes, percibimos en su obra el reflejo de una fase avanzada de la escultura tolosana, la denominada «segunda escuela tolosana» que ve, en el segundo cuarto del siglo XII, la terminación de la basílica y del claustro de Saint-Sernin, la decoración de la Daurade y la actividad de Gilabertus, que abre un nuevo horizonte para el arte de toda la zona.

El ejemplo de esta nueva producción, en particular de las realizaciones plásticas del escultor que firma las grandes esculturas del complejo de Saint-Étienne, constituye la premisa para la primera gran escultura catalana, la de los portales de Vic y de la grandiosa fachada de la iglesia abacial de Ripoll, y para el desarrollo de las obras de construcción monásticas del Rosellón (la escuela del claustro de Cuixà y de la tribuna de Serribona). El Maestro de Cabestany y sus colaboradores se encuentran trabajando paralelamente a la explosión de la escultura figurativa entre el Rosellón y Cataluña y no puede excluirse su directa extracción y, en todo caso, un estrecho paralelismo con estas grandes construcciones, ligadas, como el taller en cuestión, al entorno monástico.

Los elementos estilísticos con los que más frecuentemente dialogan los escultores que dependen del Maestro de Cabestany atañen justamente a esta fase de la tradición artística de la Cataluña histórica, la región de la que es originario el anónimo artista y en la que trabaja con

mayor frecuencia. Las ménsulas con figuras, los rasgos y las tipologías de las fieras que pueblan los capiteles, los paños y los esquemas geométricos y vegetales de la decoración encuentran las referencias más directas en los talleres que trabajan en el segundo tercio del siglo XII entre Ripoll y Vic, entre Cuixà y Girona: obsérvense, por ejemplo, las estrechas analogías en las iconografías adoptadas para el bestiario y en las composiciones de figuras monstruosas, como también en el habitual triple orificio de trépano para enfatizar los ojos. Del mismo modo, el drapeado de las vestimentas en el taller del Maestro de Cabestany, en particular las amplias bandas que surcan los vestidos, con los bordes replegados y en movimiento y los dobladillos en zigzag se encuentran también en los portales de Vic y Ripoll, que pueden datarse en el segundo cuarto del siglo XII: en los mismos complejos encontramos otros elementos comunes, como los ojos en forma de grandes almendras, los miembros agrandados y las figuras alargadas.

Resulta notable, por último, el componente de inspiración en la Antigüedad en la producción escultórica del taller del Maestro de Cabestany. Este último elemento confirma, una vez más, la participación del artista anónimo y de sus colaboradores en el espíritu de su tiempo. En efecto, en el segundo tercio del siglo XII asistimos en toda la Europa mediterránea al peculiar fenómeno de la recuperación de lo antiguo como elemento fundamental del renacimiento de la escultura monumental, desde la península Ibérica hasta la Provenza, desde la Toscana hasta Sicilia y hasta Tierra Santa. La meditada reflexión del taller del

Maestro de Cabestany sobre el arte y sobre las formas presentes en los sarcófagos antiguos, la preferencia por el mármol y el uso de materiales de reutilización no son particularidades de maestro, sino que resultan ser patrimonio común de este nuevo florecimiento del románico europeo, centrado en fenómenos análogos pero paralelos, distribuidos en las regiones que dan al Mediterráneo, donde se instauran, con plena autonomía, ricas y duraderas tradiciones de plástica figurada y monumental que perdurarán hasta bien entrado siglo XIII. Un ejemplo de esta elección de soluciones paralelas basadas en referencias comunes a la Antigüedad puede verse si se confronta el friso historiado del portal de El Voló y las narraciones continuas en las fachadas de las iglesias que se sitúan entre el Languedoc y la Provenza (Nîmes, Saint-Gilles, Arlés).

Estas reflexiones permiten sugerir una cronología para la actividad del taller del Maestro de Cabestany, como consecuencia de la identificación de sus raíces en la segunda escuela tolosana y de una sustancial contemporaneidad con la tradición escultórica del Rosellón y de Cataluña. Las obras ejecutadas por este grupo de artistas se concentran en los decenios centrales del siglo XII, entre los años cuarenta y sesenta, como parecen confirmar también datos documentales y determinadas propuestas de cronología de algunos de los monumentos para los cuales trabajó el taller del maestro: a los años cincuenta/sesenta se han atribuido, en efecto, el portal de Sant Pere de Rodes (1160-1163) y el claustro de la *pieve* de Prato (1146-1163). A los años posteriores a 1131 se han atribuido los capiteles



Sarcófago de Saint-Hilaire d'Aude.

figurados de Sant Pere de Galligants de Girona, que revelan, por los estilos y las soluciones estilísticoformales, notables referencias a la cultura del maestro y representan un importante paralelo si no un precioso incunabulo.

Presencia extranjera y artistas itinerantes

Concentrémonos ahora en el concepto de artista itinerante. Los rasgos y la discontinuidad de la obra del Maestro de Cabestany, en particular la realizada fuera de su tierra de origen (la Cataluña histórica), nos muestran un artista solo o con un pequeño grupo, activo en construcciones dirigidas por otros y en las que, en todo caso, no realiza nunca grupos complicados y extensos de obras, limitándose a la decoración de portales (arquitribas y tímpanos), ábsides (modillones), partes de la ornamentación interna o a una exigua serie de capiteles.

Sin embargo, su presencia como artista itinerante es muy sugerente, ya que se vincula al desarrollo social y cultural de la Europa del románico pleno, cuando, con la conquista de Tierra Santa y la intensificación del tráfico y del comercio a lo largo de las vías que llevan a las principales metas de peregrinación, renacen, se restablecen o se instauran relaciones entre regiones lejanas.

El tema del artista extranjero está presente en las fuentes medievales relacionadas con la historia de los conjuntos eclesiásticos y las vidas de los comitentes de alto rango (abades y reyes, obispos y emperadores, aristócratas), convirtiéndose casi en un *topos* literario ligado también a la Biblia, donde se narra la construcción del templo de Jerusalén promovida por el rey Salomón que se sirve de artistas fenicios y de materiales procedentes del Líbano. En su mayor parte se trata, por lo tanto, de artistas hechos llamar de Bizancio, así como de

los territorios árabes, de Italia y también de otras partes de Europa.

El intercambio de artistas, la búsqueda de maestros con talento incluso fuera del territorio, se repite con frecuencia en las fuentes documentales de toda la Edad Media: por citar un ejemplo del área germánica, para la catedral de Espira, una de las principales construcciones del siglo XI, el emperador Enrique IV llama a trabajar, entre 1082 y 1106, «omnes sapientes et industrios architectos, fabros, caementarios, aliosque opifices regni sui vel etiam de aliis regnis». De igual manera, según las fuentes, la capilla dedicada a san Bartolomeo, contigua a la catedral de Paderborn (1017), habría sido edificada «per operarios graecos». Más allá del *topos* literario y de las leyendas surgidas en torno a estos intercambios de grupos de artistas, queda el dato incontrovertible que en los momentos clave de la producción artística medieval y en centros importantes del panorama mediterráneo y europeo, aflora siempre la triangulación cultural, con Constantinopla, heredera más genuina de la tradición antigua, en el centro, en el vértice más alto.

Es también significativo el caso de la basílica de Montecassino, reedificada (1066-1071) bajo el abad Desiderio. Amato, un monje del monasterio, al narrar la vida y las empresas del abad, contemporáneo suyo en la *Historia Normannorum* (conservada en francés arcaico), recuerda que «pour ce qu'il non trova in Ytalie homes de cert art, manda en Consteninnoble et en Alixandre pour homes grex et sarrazins; pour aorner lo pavement de la eglise de marmoire entaille et diverses peintures». ⁶ En el arte

musulmán no sólo es evidente la imitación de los productos cristianos, sino que asistimos a intentos sistemáticos de utilizar a los mismos artistas para las nuevas construcciones islámicas. Cuando el califa omeya Al-Hakam II emprende la ampliación de la mezquita de Córdoba, en torno a 962, las crónicas coevas nos transmiten que el califa escribió al rey de los cristianos (el emperador bizantino) solicitándole «un artista que fuera capaz de imitar lo que el califa omeya Al-Walid había realizado en la construcción de la gran mezquita de Damasco». Los legados trajeron de Constantinopla a un maestro con más de 300 quintales de teselas de mosaico, donación del emperador. Apenas llegado a España, como narran los cronistas, inició la obra y enseñó el arte a numerosos aprendices, lo que permitió que surgiera una tradición en el mosaico. Más adelante, las fuentes atestiguan que, en 1241, el sultán de la isla de Roda, en Egipto, Salih, hizo construir un portal del palacio a los prisioneros cruzados.⁷

Menos frecuente es el caso de artistas verdaderamente itinerantes. Un ejemplo en este sentido es recordado en la *Vita Meinweri episcopi paderbornensis*: Meinwerk, obispo de Paderborn (1009-1036), acoge a un maestro itinerante y, tras someterlo a una prueba de habilidad, le confía la responsabilidad de las obras para la edificación de la catedral (en el texto se recuerda, además, que cuando murió el arquitecto, para honrarlo y para que perdurara la memoria de su actividad y de su talento, fue sepultado en la cripta, cerca de la pared maestra del edificio).⁸

Sabemos de grupos de artistas conventuales que trabajan en los diversos campos artísticos y prestan su trabajo a



El Voló (Rosellón). Retieve de la cornisa.

otras obras de construcción, como en el caso documentado de los canónigos regulares de Saint-Ruf de Aviñón, monasterio agustino fundado en 1039. Ésos proporcionan mano de obra cualificada para las intervenciones realizadas en la catedral de la ciudad en los años a caballo entre los siglos XI y XII: «illi qui lignorum artifices vel lapidum culttores vel scriptoria arte valentes inter eos abebantur», pero después interrumpen su disponibilidad provocando desavenencias con el clero de la catedral. De las relaciones entre los dos conjuntos eclesiásticos se origina en los mismos años otra disputa por motivos análogos: los monjes de Saint-Ruf convencen a un joven clérigo, formado por un canónigo de la catedral en el arte de la pintura, para que se traslade a su monasterio convirtiéndolo en adepto suyo, con nuevas protestas por parte de los canónigos de la catedral que, finalmente, obtienen el retorno del eclesiástico.⁹

Un nuevo ejemplo, de los primeros decenios del siglo XII, nos lo ofrece un testimonio del mismo estilo que se refiere a Geoffroy, abad del monasterio de la Trinidad de Vendôme, e Ildeberto de Lavardin, obispo de Le Mans. El abad escribe al prelado para que haga volver a la abadía al monje Giovanni, arquitecto que había efectuado un viaje a Jerusalén (no tanto con propósitos religiosos sino más bien para satisfacer su interés por los monumentos, como lamenta el abad) porque desde hacía tiempo faltaba de su casa espiritual, ya que estaba ocupado en la construcción de la nave de la catedral de Le Mans.¹⁰

Ampliando el campo de los artistas en movimiento, recuerdo una carta del papa Adriano IV (1154-1159) de 1156 dirigida a los canónigos pisanos en la que solicita a éstos colaboración y ayuda por la venida a su ciudad de un grupo de canónigos de la abadía de Saint-Ruf de Aviñón, «pro incidendis lapidibus et



Catedral de Santiago de Compostela. Puerta de Platerías. Tímpano del ingreso izquierdo.

columnellis» que se utilizarán en la ejecución o terminación del claustro del monasterio agustino cerca de Aviñón del cual había sido abad el propio papa, que era quien había promovido la obra (la meta de la expedición podía ser, aparte de las conocidas canteras de mármol de Carrara, la propia área pisana, en la que en ese período tenía lugar una intensa actividad extractiva contemporánea a la construcción de los monumentos de la plaza de la catedral).¹¹

Las trazas documentales se acompañan de numerosas constataciones en la práctica artística del pleno siglo XII. Casi parece que una de las características de la escultura románica de la época haya estado ligada a los traslados y a la presencia fuera de contexto de los artistas, y quizá sea útil recordar algunos de los principales ejemplos, para los que no siempre es posible discernir entre la presencia voluntaria, fruto de la llamada directa por parte

de la persona que encarga la obra, y la presencia casual, que puede estar relacionada con los itinerarios de trabajo recorridos por los talleres o con una presencia debida a un verdadero viaje.

En la escultura y en la arquitectura en Tierra Santa es frecuente la presencia de artistas de origen francés, al igual que en las tierras vecinas, como la isla de Chipre o Siria, y en sus largos trayectos parece que han pasado algunas etapas en la península Itálica, sobre todo en la vertiente adriática, donde realizan su trabajo y dejan trazas artísticas de su paso. Igualmente, se mueven objetos y grupos de artistas desde el Imperio bizantino hacia Italia, Alemania o la zona musulmana de la península Ibérica. Conocemos la difusión por toda Europa de los talleres romanos especializados tanto en la reutilización y la revalorización de los mármoles antiguos como en la realización *ex novo* de obras plásticas y de orna-

mento arquitectónico, que encontramos presentes, con sus realizaciones, desde la Toscana hasta Sicilia y hasta la corte de Inglaterra. Algunos talleres de cultura padana se mueven hacia la Toscana a partir de los últimos decenios del siglo XII, del mismo modo que, en la segunda mitad del mismo siglo, grupos de artistas de cultura pisana (o, en todo caso, de extracción cultural de la Toscana occidental) trabajan en la realización y en la decoración de importantes complejos eclesiásticos en Cerdeña.

La presencia de artistas extranjeros en las obras de construcción medievales espera todavía un estudio exhaustivo, que será ciertamente preludio de aportaciones significativas en el debate sobre el arte románico, historiográficamente polarizado entre los partidarios de las escuelas regionales y los de las influencias supranacionales.¹² En efecto, el análisis de su presencia, que no debe enfatizarse pero tampoco infravalorarse, puede ofrecer nuevos elementos de investigación para el conocimiento de la respuesta local a la aparición de artistas foráneos, útiles para aclarar el tema de la relación presencia/influencia en la escultura románica.

Con este propósito recuerdo algunos ejemplos que revelan resultados divergentes. El caso del escultor tolosano activo en la obra de la catedral pisana en la primera mitad del siglo XII, que trabaja sin interacción alguna con los talleres locales,¹³ análogamente a lo que sucede con el Maestro de Cabestany (o, en todo caso, un escultor de su misma extracción cultural y con un estilo muy próximo al suyo) en la obra de Prato, dirigida por un artista local, probablemente originario de

Pistoia, el «marmorarius» Carboncetto (documentado en Prato ya en 1146, es recordado en un documento de 1163 como importante acreedor de la iglesia, a la que había prestado sus servicios, ejecutando intervenciones significativas en artes plásticas y arquitectura en la *pieve*, entre ellas el claustro: véase cat. núm. 71). Genera una respuesta muy diferente la actividad de artistas (locales y transalpinos) activos en la construcción y en la decoración de la iglesia y el claustro de la abadía de Sant'Antimo en el segundo tercio del siglo XII (cat. núm. 61-63 y 64), complejo que revela una fuerte huella transalpina, tanto en la arquitectura como en la escultura, debida a la dirección de artistas de cultura tolosana, a cargo del deán del monasterio, el luqués Azzo dei Porcari (a menos que su designación como «auctor» del edificio en el epígrafe que lo conmemora en el arquitrabe de la fachada no quiera significar, como en el caso de Pantaleone de Maurone Comite en la puerta de bronce del santuario del Gargano, el que financió o promovió la obra). El reflejo de los estilos practicados en la arquitectura y la escultura del complejo, tanto en su acepción local como en las manifestaciones del taller trasalpino, se verifica en una vasta área de la región situada entre Arezzo, Siena y Grosseto, para la cual la abadía se convierte en una especie de monumento-guía para todo el siglo XII.

La actividad itinerante del taller del Maestro de Cabestany (Navarra y la Toscana)

Fuera de su región de origen, pues, el Maestro de Cabestany aparece en calidad de artista itinerante, con o sin un

pequeño grupo de colaboradores: ello se puede verificar tanto en Navarra como en la Toscana. Tanto en la formación como en el lenguaje que revela, el anónimo artista muestra una vez más que era un hijo de su tiempo. La dimensión del viaje asume un nuevo valor para la cultura europea justamente durante el siglo XII y ello se refleja en los comportamientos sociales y en el imaginario colectivo. En las nacientes literaturas, el tema aparece con cierta frecuencia y la misma difusión de temáticas y obras circula a lo largo de los ejes viarios de la comunicación. Asistimos, por ejemplo, en la literatura hagiográfica, a la proliferación de santos peregrinos. Se encuentra, igualmente, una nueva categoría, los artistas de peregrinación, de los cuales el Maestro de Cabestany es el ejemplo más conocido: artistas que, en el transcurso de sus viajes hacia las metas religiosas de la época, se detienen en ciudades y conjuntos religiosos ejerciendo su profesión.

En Navarra, encontramos algunas obras próximas al estilo de su grupo de artistas: en Unciti un arquitrabe y un tímpano hallados cerca de la derruida iglesia del pueblo de Errondo (hoy en el Cloisters Museum de Nueva York). En la cercana Villaveta, su mano ha sido reconocida en las ménsulas del ábside de la iglesia de la ciudad.¹⁴ Si su actividad en Navarra es demostrable, la cercanía a Pamplona de los centros donde trabaja (Unciti y Villaveta) sugiere que su presencia estuviera relacionada con una peregrinación a Santiago, en cuyo camino se situaba la importante ciudad navarra. Resulta sugestivo confrontar la iconografía

del tímpano de Errondo con el tímpano del portal geminado izquierdo de la Puerta de las Platerías de la catedral de Santiago de Compostela, que presenta la misma representación: las Tentaciones de Cristo. Casi parece que el maestro hubiera querido realizar la escena utilizando las sugerencias de la experiencia compostelana, integrándolas significativamente con una cuarta presencia, Cristo servido por los ángeles que le ofrecen un pan y un pescado, una clara referencia al milagro de la multiplicación de los panes y los peces como premonición de la eucaristía, siguiendo una contaminación ya presente en la *Biblia de Ripoll* (conservada en la Biblioteca Vaticana de Roma). Destaca, también, la iconografía del arquitrabe, los Ángeles con el crismón, cuya difusión en la región de Navarra está también vinculada al Camino de Santiago. Todo ello atestigua su condición de artista itinerante y su procedencia del entorno monástico catalán, una unión posible si pensamos que el Maestro de Cabestany y su grupo fueron monjes o conversos benedictinos.

No se puede determinar con seguridad el motivo de su venida a Italia. Pudo llegar, con o sin su grupo de artistas, como auténtico peregrino, cumpliendo una serie de etapas en ciudades y monasterios, deteniéndose en aquellas donde practica su arte o bien siguiendo a un grupo de artistas de cultura tolosana encargados de la construcción y de la decoración de la abadía de Sant'Antimo. La iglesia del monasterio (cat. núm. 61-63 y 64) fue, en efecto, realizada con la participación y la dirección de un taller trasalpino que debía de estar constituido por un grupo de monjes o conversos

benedictinos especializados en el campo de la construcción, los cuales se encontraban también trabajando en la ejecución del portal de la iglesia de Santa Maria en la cercana ciudad de San Quirico d'Orcia, importante centro situado en la vía Francígena, que se convirtió en sede del vicario imperial en tiempos de Federico Barbarroja.

Peregrino o escultor, lleva a cabo un recorrido por la Toscana que se desarrolla a lo largo de los principales ejes via-rios. Por las etapas que conocemos (Sant'Antimo, Prato, San Giovanni in Sugana) podemos suponer que realizó el camino a través de algunos de los principales centros de peregrinación, en los que era importante la presencia de reliquias de la región. El eje principal de su ruta es la vía Francígena, desde la que llega tanto si imaginamos Sant'Antimo como su meta como si se supone un viaje desde su tierra de origen a Roma o, continuando, hacia Tierra Santa. El camino, en su recorrido toscano desde Luni (de donde se separaba la vía costera para Francia que seguía la vía romana) a San Quirico d'Orcia, cruzaba los principales ejes de conexión entre la costa y el interior: la antigua «vía Cassia», que desde Lucca llevaba a Florencia pasando por Pistoia y Prato para posteriormente continuar hacia Siena; la romana «vía Quinctia», que conectaba Pisa con Florencia a lo largo del Arno; el «camino volterrano» que unía Florencia con Volterra pasando por la Val di Pesa, donde encontramos la *pieve* de San Giovanni in Sugana (cercana también a la variante de la Francígena que atravesaba la Valdelsa y que se utilizaba ya en el siglo XII); desde la Francígena, por último, se rami-

ficaba el camino a Montalcino que conducía a la abadía de Sant'Antimo.¹⁵

Entre la vía Francígena y la vía Cassia llevó a cabo una serie de etapas intermedias. No sabemos si se detiene en Lucca ni tampoco si pasa por Pisa, donde se ha documentado, como hemos visto, la presencia de otro escultor itinerante, de extracción cultural tolosana, activo en la obra de la catedral durante la primera mitad del siglo XII. De Pisa, recuerdo, además, la estatua del rey David, antes en la fachada, referible a un escultor provenzal, el crucifijo de madera borgoñón y, como ya se ha dicho, la venida de los canónigos de Saint-Ruf «pro incidendis lapidibus et columnellis» para su claustro.¹⁶

En su camino se sintió probablemente atraído por la reciente llegada de una importante reliquia de Santiago a Pistoia, donada al prelado de la ciudad, Atto (1133-1153), por el gran arzobispo compostelano Gelmírez (1120-1140) y expuesta en la capilla encargada por Atto y consagrada en torno a 1144-1145. Gracias a la presencia de la reliquia, que empezó a atraer a un gran número de fieles, la pequeña ciudad toscana se convierte en una etapa importante en las comunicaciones entre la llanura Padana (y, por tanto, el resto de Europa) y Roma.

Continuando en la Cassia, el Maestro de Cabestany y su grupo debieron llegar a Prato, ciudad que se encontraba entonces en los albores de su historia. En el proceso de emancipación de la dependencia del obispo de la vecina ciudad de Pistoia parece entrar la conquista y la exposición de la preciosa reliquia hierosolimitana del Sagrado Cingulo, el cinturón que la Virgen habría entregado al increí-

dulo Tomás en el momento de su ascensión al cielo.¹⁷ Documentada en la ciudad desde 1270 aproximadamente, según la tradición (en verdad tardía) habría llegado en 1141 por obra del ciudadano de Prato Michele Dagomari, que la habría entregado poco antes de su muerte, en 1173, al prelado de la *pieve*, Uberto, el mismo para el cual trabaja el «marmorarius» Carboncetto ejecutando, entre otros, el claustro, para el que esculpe el propio maestro o un artista de su misma extracción cultural (cat. núm. 70).

La representación, en el tímpano de Cabestany, del cingulo como atributo de santo Tomás (que aparece en el tríp- tico central con la madre y el hijo) no presupone el conocimiento de la reliquia de Prato, cuya presencia en tiempos del maestro no es en absoluto segura. La intención de quien ha desarrollado la iconografía es ofrecer un ulterior elemento de paralelismo entre Cristo y la Virgen, ambos sujetos a la duda del apóstol, para poder elevar a María al mismo nivel de Cristo, en un período, mediados del siglo XII, en el que el culto a la Virgen esta afianzándose, disponiéndose a desbancar al Cristo Pantocrátor de los portales centrales de las fachadas. La representación de la reliquia no quiere ser, aunque lo fuera, una traza memorial del viaje del peregrino, sino que, como la probable referencia a Santiago en el tímpano de Errondo, resulta útil al maestro para reforzar la idea que quiere expresar en la realización de la obra escultórica.

En el camino entre Prato y Sant'Antimo encontramos la *pieve* de San Giovanni in Sugana, donde, al menos desde mediados del siglo XVIII, se conserva el fuste de columna con figuras atribuible

al Maestro de Cabestany (cat. núm. 72), esculpido en el mismo material empleado para la decoración de la iglesia de Sant'Antimo, otra etapa toscana del maestro, de paso por la región, cuando se dirigía a Roma o a Tierra Santa en los decenios centrales del siglo XII.

Notas

1. GUDIOL RICART, J., «Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany», *Príncipe de Viana*, Pamplona, 1944, XIV, p. 9-14.
2. BONNERY, A. et al., *Le Maître de Cabestany*, la Pierre-qui-Vire, 2000. Me remito a este volumen para la bibliografía y para la relación de las obras atribuidas.
3. BARRAL, X., «Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional», *Le vie del medioevo, Atti del convegno (Parma, 28 settembre - 1 ottobre 1998)*, Milán, 2000, p. 138-140; GANDOLFO, F., «Il sarcofago di Saint-Hilaire d'Aude, il Maestro di Cabestany e la Toscana», *Medioevo: il tempo degli antichi, Atti del convegno (Parma, 24-28 settembre 2003)*, Milán, 2006, p. 425-437.
4. MORALEJO, S., «La reutilización y influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval», *Atti del Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, Pisa 5-12 settembre 1982*, Marburg, 1984, p. 198-199; MORALEJO, S., «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Vº Congrés Espanyol d'Història de l'Art. Actes. Barcelona, 29 d'octubre-13 de novembre de 1984*, Barcelona, 1986, I, p. 99-100; MORALEJO, S., «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostelanaum*, Santiago de Compostela, 1986, XXXI, p. 402-403.
5. Para una panorámica general del problema, véase CAMPS, J., «A propòs des sources toulousaines du "Maître de Cabestany": l'exemple du portail de Sant Pere de Rodas (Catalogne)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1995, Prades-Codalet, XXVI, p. 95-108.
6. AMATO DI MONTECASSINO, *Storia de Normanni volgarizzata in antico francese*, Roma, 1935, p. 175 [ed. V. De Bartholomeis].
7. DODDS, J. D., «The Great Mosque of Cordoba», *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, Nueva York, 1992, p. 11-25; HOLOD, R., «Luxury Arts of the Caliphal Period», *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, Nova York, 1992, p. 190-203, p. 41-47. GRABAR, O., *Arte islamica. Formazione di una civiltà*, Milán, 1989, p. 100-103; HOAG, J. D., *Architettura Islamica*, Milán, 1978, p. 82-85; YARZA, J., *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, 1979, p. 69-80.
8. El texto de la *Vita Meinwerci episcopi patherbrunnensis* está editado en *MGH, Scriptores*, XI, p. 104-161 (recuerda el fragmento SILVA, R., «Dilexi decorem domus tuae: il ruolo dell'episcopato nello sviluppo dell'architettura in Toscana dall'XI alla prima metà del XII», *Arte medievale*, Roma, 1996, X, 2, p. 24).
9. BORG, A., *Architettura Scultpure in Romanesque Provence*, Oxford, 1972, p. 42-43.
10. MORTET, V.; DESCHAMPS, P., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen-âge XI-XIII siècles*, Paris, 1911, p. 292-294.
11. TIGLER, G., «Un documento del 1156, e scultori di Toscana e Provenza», *Artista. Critica dell'arte in Toscana*, Florencia, 1996, p. 64-79.
12. CASTELNUOVO, E., «L'artista itinerante è l'equivalente dell'esperimento di laboratorio (P. Frankl). Qualche considerazione in margine ai viaggi di artisti», *Le vie del medioevo, Atti del convegno (Parma, 28 settembre - 1 ottobre 1998)*, Milán, 2000, p. 319-322.
13. MILONE, A., «Il duomo e la sua facciata», *Il duomo di Pisa*, Módena, 1995, p. 191-206, p. 202).
14. SIMON, D.L., «Romanesque sculpture in American Collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I. Spain», *Gesta*, Nueva York, 1984, XXIII, 2, p. 145-159. Para la iconografía del tímpano de Errondo: KUPFER, V., «The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at The Cloisters», *Metropolitan Museum Journal*, Nueva York, 1978, XII, p. 21-31. Para Villaveta: SIMON, D. L., «Still more by the Cabestany Master», *The Burlington Magazine*, Nueva York, 1979, CXXI, 911, p. 108-111.
15. Para estos itinerarios, PATTUCCI UGGERI, S. (ed.), *La Via Francigena e altre strade della Toscana medievale*, Florencia, 2004.
16. MILONE, A., «David citaredo»; «Cristo deposto», *Il duomo di Pisa*, Módena, 1995, p. 606-608, 615-616.
17. BURRINI, M., «Le culte de la Ceinture de la Vierge a Prato au XII^e siècle d'après la tradition et l'iconographie de l'époque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1998, Prades-Codalet, XXIX, p. 143-154.

Escultor pisano

Ménsula con Minotauro

Pisa, segunda mitad del siglo XII

Mármol

35 x 44 x 26 cm

Museo Nazionale San Matteo, Pisa

Inscripciones: «MINO/TAURUS» (en la cartela).

La pieza entró en las colecciones del Camposanto pisano en tiempos de la reorganización de la exposición de las mismas, entre 1906 y 1913 (desde 1986 se halla en su ubicación actual). Pese a que no se sabe nada de su procedencia, parece verosímil que fuese «hallado» en el mismo Camposanto o en algún monumento bajo la jurisdicción de la Opera del Duomo, puesto que, con el nacimiento en Pisa del Museo Civico (1894), todo lo que se encontraba en la ciudad pasaba a ser expuesto en la nueva institución.

La escultura, una ménsula, debía de tener la función de capitel de jamba, bajo el arquivado de un portal. En general, en la Toscana occidental, se utilizaban con esta finalidad capiteles corintios y, menos frecuentemente, capiteles con figuras humanas o de animales, siendo raros los historiados, como los ejemplares de la fachada de la iglesia de Sant'Andrea en Pistoia (firmados por Enrico y que pueden datarse en 1166). Un caso análogo a esta obra se halla en el portal de la iglesia dedicada a los santos Juan y Reparata de Lucca (primera mitad del siglo XIII), donde figura, en una posición muy similar, el rey David.

La obra se encuentra en pésimas condiciones de conservación: presenta cortes en la parte posterior y pérdidas de frag-

mentos en el rostro; en cambio, está mejor conservada la cartela. La figura, con los brazos en ángulo sosteniendo la cartela y una barba de rizos alineados, conserva los rasgos monstruosos en las grandes orejas, en las enormes narices y, sobre todo, en los cuernos que salían de la cabeza y de los que sólo quedan las bases.

Resulta de indudable interés el reconocimiento de la figura como Minotauro, tratándose de un *unicum* en la Toscana; conocido, en efecto, por su conexión con el laberinto, era una figura de la mitología griega poco utilizada y poco clara (a menudo se le llamaba onocentauro y era representado con cabeza de asno). Es también importante subrayar la función de la inscripción como dato principal para identificar la figura, que presenta caracteres genéricamente diabólicos (sólo los cuernos son una referencia directa al componente taurino del monstruo biforme). En efecto, por su postura se deduce que el espectador que se encontraba ante el portal, primeramente, de lejos, reconocía un monstruo y después, acercándose y leyendo, podía saber de quién se trataba y eventualmente conectarlo con otras referencias presentes en la fachada.

La ménsula debió de formar parte de un complejo relevante y ciertamente rico iconográficamente. Es probable que estu-

viese relacionada con la representación de un laberinto, iconografía documentada en la Toscana occidental, cuyo ejemplo más conocido se encuentra en la base del campanario de la catedral de Lucca. Resulta asimismo difícil no atreverse a relacionar el monstruo con la «nigra domus labyrinthus» de Dédalo mencionada en el epígrafe del arquitecto Buscheto en la fachada de la catedral de Pisa (la pericia del astuto «Degdalus», con la misma connotación negativa, aparece también en un pasaje del *Liber maiolichinus*, poema pisano que celebra la toma de las Baleares compuesto en torno a 1120).

Estilísticamente, la obra se sitúa en la producción pisana de la segunda mitad del siglo XII. Incluso en su estado de conservación, demuestra la preparación del artista, evidente en la ejecución de los ojos y de los rizos de la barba y en el trazo magistralmente ejecutado de las orejas, si bien parece haberle resultado más difícil la realización de los brazos doblados, un tanto rígidos, y la articulación de las manos sosteniendo la cartela. Hay que destacar la calidad de la inscripción, que puede datarse en pleno siglo XII, con letras capitales (menos una U uncial), bien espaciadas y con los elegantes enlaces UR y US. A. M.

Exposiciones:

Sarzana 1992; Pisa 1993.

Bibliografía:

Milone 1992, p. 143; Milone 1993, p. 318.



Esta pareja de leones fue expuesta en el Camposanto de Pisa por Carlo Lasinio antes de 1816 (desde 1992 se hallan en su ubicación actual). El conservador del recién creado museo los quiso en la nueva instalación de las colecciones para utilizarlos como apoyo de un sarcófago romano en forma de cuba, estrigilado, con leones angulares, reutilizado en el siglo XIV para la tumba del notario Piero del Fornaio. Esta disposición tenía una clara intención didáctica: que se prestara «atención a la degradación del arte y a las diferencias de aplicación de los símbolos» (Rosini 1816).

No se sabe nada acerca de su procedencia: muchos de estos grupos de obras se conservaban en edificios románicos toscanos reformados en época moderna, como pone de manifiesto su frecuente presencia en las colecciones de los museos. Originariamente estaban colocados en la base de la arquivolta del tímpano de un portal, según la tipología canónica del portal en la Toscana occidental del siglo XII. Están muy deteriorados: además de haber perdido el hocico ambos leones, las dos esculturas sufrieron intervenciones de adaptación y nivelación, probablemente con ocasión de su colocación en el Camposanto. Los dos fel-

nos tienen, entre sus garras, sendas presas; el de la izquierda un hombre con barba puntiaguda, y el otro, un joven con cabellera rizada, según una *variatio* típica en estas parejas de animales (ambas figuras, respectivamente en la barba y en la nariz chata, presentan características negativas). Las melenas, del mismo tipo en ambos leones (en general también aquí se aplica la diferenciación), se hallan divididas simétricamente y presentan mechones abultados y redondeados en la frente y junto a las orejas, y terminan con un corte triangular sobre el lomo; tienen estrías, realizadas mediante un minucioso trabajo con trépano. Las cabezas, en las partes conservadas, presentan una forma bien definida, con los ojos perforados, pupilas con grandes orificios y con surcos profundos en medio de la frente y a los lados de los ojos. Nótese, en el león de la derecha, la cabeza humana que sobresale, levantada, con el cuello bien torneado y la garra del león trabajada a bulto redondo.

Las esculturas debieron de ser ejecutadas por el mismo artista, que revela, a pesar de las notables mermas sufridas por las obras, un buen bagaje técnico y sentido de las proporciones y del resultado plástico, evidente, por ejemplo, en la tor-

sión y el retroceso de la cabeza del león de la derecha (resulta más burdo e inmóvil el perfil alargado del otro). Es evidente, no obstante, cierta dificultad en la realización de las patas, demasiado rígidas, y en las garras, no articuladas. Salmi (Salmi 1928) considera que en los dos leones se percibe el estilo de Biduino. No puede confirmarse esta afirmación porque las dos esculturas presentan soluciones estilístico-tipológicas comunes en la producción pisana de la segunda mitad del siglo XII, sin evidenciar particularidades que puedan vincularse al repertorio del taller de Biduino. En cambio, encajan plenamente en la línea inaugurada por Guglielmo con los leones con presas del púlpito pisano (hoy en Cagliari), que ponen de manifiesto un notable contacto con los ejemplares antiguos y la voluntad de emularlos en la ejecución de las melenas, con abundante uso del trépano, y en la realización «naturalista» de los hocicos. Los dos leones, procedentes del área pisana, encuentran pues, en estos ejemplos, paralelos más convincentes que los de los portales de San Casciano en Settimo, ejecutados en torno a 1180 por Biduino y su taller. A. M.

Bibliografía:

Rosini 1816, p. 211; Salmi 1928, p. 95, n. 41; Milone 1992, p. 143; Milone 1993, p. 165-166.

58

Escultor pisano

León con presa humana

Pisa, último tercio del siglo XII

Piedra caliza

48 x 40 x 70 cm (león izquierdo)

Museo Nazionale San Matteo, Pisa

Exposiciones: Sarzana 1992; Pisa 1993.



59

Escultor pisano

León con presa humana

Pisa, último tercio del siglo XII

Piedra caliza

52 x 42 x 69 cm (león derecho)

Museo Nazionale San Matteo, Pisa

Exposiciones: Sarzana 1992; Pisa 1993.



Escultor pisano

Capitel de las máscaras

Pisa, segunda mitad del siglo XII

Piedra caliza

25,5 x 38 x 34 cm

Museo Nazionale San Matteo, Pisa

No puede precisarse la procedencia ni tampoco la fecha de entrada en el museo de este capitel (que aparentemente carece incluso de número de inventario), expuesto hoy en la galería que alberga las esculturas románicas, instalada tras la exposición dedicada a la colección Lasinio de 1993 (Pisa 1993) que unía los fondos históricos con los llegados de la Opera del Duomo. Parece poderse excluir la pertenencia originaria del capitel a las colecciones de la Opera del Duomo, tanto del Camposanto (museo de escultura de inicios del siglo XIX) como de los depósitos. Podemos suponer que llegó de algún monumento de la ciudad o del territorio, bien con motivo de la creación del Museo Civico, en la segunda mitad del siglo XIX, bien en períodos posteriores, con ocasión de la recuperación de obras en tiempo de guerra, con motivo de importantes exposiciones (como la de escultura pisana de los años 1946-1947) o de una reinstalación de las colecciones del museo.

El capitel, de pequeñas dimensiones, es de piedra caliza y presenta un aceptable estado de conservación: algunas pequeñas roturas, daños y pérdida de fragmentos en las partes más expuestas. Las medidas hacen pensar en una utilización

como ornamento interior o de la fachada, en una galería de arcadas.

La obra presenta una iconografía muy frecuente: prótomos humanos en los ángulos y elementos vegetales en las caras, dispuestos sobre el collarino formado por un borde de folíolos curvados. Asistimos a la habitual *variatio* en la alternancia de cabezas humanas con barba y cabellera espesa y larga y personajes con pelo corto y una barba que sigue el perfil del rostro dejando a la vista el fino cuello. Los vástagos, amplios y abiertos, se desarrollan en el centro de las caras, según formas diferenciadas: un brote de acanto abierto con las hojas con puntas que convergen hacia arriba, al que corresponde un tallo con ramas colocadas por encima y alineadas, de las que brota una flor con tres puntas. Se encuentran capiteles análogos y con representaciones similares en las columnas que sostienen las cajas de los púlpitos, así como en las arcadas de las galerías de fachada y, de mayores dimensiones, en las columnas de las naves y pequeñas naves de las iglesias. En cuanto al vástago abierto, puede compararse con el capitel de la amazona de la nave derecha de la catedral de Pisa (Peroni 2005), mientras que presenta una iconografía muy parecida un capitel de semicolumna de la iglesia

de Sant'Appiano, en la zona de Siena (Moretti & Stopani 1967). Entre las obras que presentan la misma alternancia de prótomos recuerdo, finalmente, el capitel coevo de la colección del Camposanto de Pisa, procedente de la iglesia de Sant'Iacopo, en el que la diferenciación revela una contraposición entre elementos positivos y negativos (Milone 1993, p. 184-186).

Desde el punto de vista estilístico, el artífice del capitel revela una sólida maestría en la ejecución de los rostros, con perfil alargado y con grandes ojos de marcados orificios y cejas bien delineadas; los cabellos y las barbas presentan un trabajo neto, así como una fluidez ondulante que demuestra el dominio por parte del escultor de las diferentes tipologías adoptadas, con el extendido uso del trépano sólo en el plano interior. Tanto los elementos vegetales como los prótomos humanos muestran un cierto aire metálico, con una técnica casi de repujado, reflejo de la voluntad de emular técnicas y obras de mayor riqueza y valor, presente también en otras esculturas contemporáneas como el frontal de altar firmado por Bonamico, artista de extracción pisana que trabajó en la segunda mitad del siglo XII (Milone 1993, p. 163-165). A. M.





Esculturas de la abadía de Sant'Antimo

EL CONJUNTO ABACIAL BENEDICTINO de Sant'Antimo conserva, de la estructura medieval, el edificio eclesiástico, una de las mayores iglesias monásticas de la Toscana, así como una serie de fragmentos erráticos procedentes de diferentes partes hoy destruidas o transformadas radicalmente, principalmente del claustro y de la fachada, algunos de los cuales se exhiben en la exposición.

Su reedificación, en el transcurso del siglo XII, debe relacionarse con la importante donación (1117-1118) de Bernardo, poderoso representante de la familia Ardengheschi, el cual, a su muerte, dejó todos sus bienes a la abadía (Kurze 1989). Dicha donación es fruto de la política de la aristocracia local de asociar a los bienes de la familia los principales monasterios de esta área de la Toscana, rica en fundaciones benedictinas que se remontan a la Alta Edad Media y que están relacionadas con la política filomonástica de los carolingios.

Es precisamente el *exemplum* imperial, unido a la voluntad de controlar el territorio y de ejercer el dominio feudal del área, lo que motiva fundamentalmente la acción de Bernardo, que ve en la abadía de Sant'Antimo el eje central de una nueva manifestación de su poder, en un área ciertamente de mayor atracción que la región del Anso, donde se hallaba el *Eigenkloster* de la familia, la abadía de la Ardenghesca di San Salvatore e San Lorenzo, cerca de Civitella Paganico, en el Grossetano (el perjuicio fue notable, tanto para dicho conjunto como para toda la familia: el hermano Fortisguerra protestó por la donación y recibió una fuerte indemnización por parte de los monjes de Sant'Antimo). La abadía de Sant'Antimo se encontraba, en efecto, próxima al principal eje de comunicación con Roma, la vía Francesca o Francígena, a lo largo de la cual se movían mercancías y hombres entre la Europa centro-septentrional y la sede del papado.

La reconstrucción del complejo abacial de Sant'Antimo, destinada a proporcionar un aspecto más grandilocuente al edificio que custodiaba las reliquias del santo mártir y que servían para atraer a los peregrinos que hacían la ruta hacia Roma, encuentra su razón de ser en este contexto: el intento de otorgar de nuevo importancia a la abadía y, a la vez, al rico grupo que dominaba el territorio, en una época de declive, tanto para las fundaciones benedictinas altomedievales (desbancadas por la expansión de Vallombrosa y Camaldoli), como para las propias familias dominantes que, hijas de la estructura anterior, se debilitaban en el nuevo contexto,

aplastadas entre el Imperio, el Papado y la nueva autonomía de las ciudades.

La intención es dar vida a un amplio complejo que se posicione como iglesia de peregrinación, respetando los cánones de las célebres basílicas romanas de los primeros siglos del cristianismo, pero de una forma nueva, actualizada, basada en las características de los grandes santuarios del mundo románico: de ahí la meditada elección de una estructura basilical de tres naves, del deambulatorio y de las tribunas. La iglesia de la abadía de Sant'Antimo debe interpretarse, por lo tanto, como un feliz matrimonio entre Roma y el románico. La decisión de emplear columnas en el interior de las naves en lugar de las más habituales pilastras, así como travesaños en lugar de bóvedas, brinda una solución intermedia entre las grandes iglesias de peregrinación europeas y el reflejo de la tradición romana, paleocristiana y medieval italiana.

La iglesia fue erigida bajo la dirección del «decanus» del monasterio, el monje Azzo dei Porcari (miembro de una importante familia feudal originaria de la zona de Lucca) tal como parece evidenciarse del epígrafe que lo conmemora en el borde inferior del arquitrabe de la fachada: «istius egregie auctor previus aule atque libens operis portavit pondera tanti» (Tigler 2002). En la planta y en el alzado destacan los elementos de la arquitectura contemporánea a lo largo del eje Toulouse-Santiago, *in primis* la forma del presbiterio sobreelevado rodeado de columnas y con capillas radiales, la alta y estrecha nave central, las tribunas que corren a lo largo de toda la iglesia y los espacios completamente transitables desde la entrada al presbiterio sin solución de continuidad. La paternidad de la arquitectura, su invención, debe atribuirse a un artista familiarizado con esas estructuras. Éste sabía, no obstante, que debía aplicar aquel lenguaje de un modo que respetara una tradición arquitectónica que tenía sus raíces en un pasado lejano, glorioso y todavía vivo. Por ello, encontramos un uso extendido de las columnas, elemento de referencia de las realizaciones de aquella época en Italia. Esta voluntad manifiesta es aún más evidente cuando observamos que en el área de Siena ocurría más bien todo lo contrario: allí, en efecto, es muy frecuente la presencia en las arquitecturas románicas de pilastras y haces de columnas, a diferencia de otras regiones de la península (pensemos en las áreas pisana o luquesa, en Roma y en la Italia meridional).

El complejo, con la iglesia y el monasterio, embellecido con el claustro con columnas y capiteles con figuras, fue reconstruido reutilizando, como era habitual en esa época, partes de la ornamentación escultórica de los edificios anteriores, introduciendo en las paredes fragmentos antiguos significativos. Se empleó un abundante y articulado grupo de constructores, marmolistas y escultores, cuyo trabajo puede aún apreciarse claramente en las naves y en los fragmentos que han sobrevivido, en los capiteles e impostas de las más variadas formas y dimensiones, con figuras o historiados, con una exuberante decoración vegetal o geométrica.

A la espera de un examen más en profundidad del rico material escultórico que ha sobrevivido a siglos de abandono, a las radicales transformaciones y a las restauraciones del siglo XIX y XX (Canestrelli 1910-1912; Bonucci 1995), podemos ver dos direcciones fundamentales entre los escultores activos en las grandes obras del monasterio de Sant'Antimo: por un lado un grupo transalpino, de clara ascendencia tolosana, al que se debe gran parte de la decoración de los capiteles del deambulatorio y de las naves del interior, así como de los ábsides de las capillas radiales y de la fachada exterior, y, por otro lado, un taller local, que despliega su actividad en los relieves del campanario, en los fragmentos erráticos (sobre todo del claustro y de la fachada) como también, aunque en menor medida, en la decoración del interior y del frente.

También el arquitrabe de la fachada, en el que se han encontrado referencias a obras análogas, especialmente del ámbito luqués (sugerencia corroborada por la memoria de Azzo en el epígrafe), muestra en el acanto, de neta derivación antigua, una aproximación a los modos de los escultores transalpinos, claramente visible en los pliegues de los bordes de las grandes hojas, que evocan soluciones análogas de las grandes obras tolosanas, más que las metálicas realizaciones luquesas. En el arquitrabe y aún más claramente en el caso del capitel con monos recientemente robado (Burrini 1998), nos hallamos frente a escultores que repiten modelos transalpinos, pero que parecen revelar un lenguaje fundamentalmente local.

Los dos grupos de artesanos trabajan uno junto al otro, de manera contemporánea, en la realización de un edificio que no presenta, ni en su estructura iconográfica ni en las partes elevadas, evidentes discontinuidades o pausas claras que hagan pensar en interrupciones de las obras o en fases con paréntesis en

el tiempo: se observa, por ejemplo, un estrechamiento en el cuerpo de las naves a la altura del campanario, la alternancia de materiales diferentes y una cierta diferenciación en el aparejo de la obra exterior, entre presbiterio y naves. Como prueba de ello, basta comparar los elementos decorativos de diseño geométrico, distribuidos con formas análogas por las diferentes partes del edificio: por ejemplo, las arquivoltas con cornisas de ornamentos triangulares, que encontramos tanto en las arcadas ciegas del deambulatorio, en los portales de las naves y en las arcuaciones salientes de la fachada, o la misma forma de los óculos distribuidos a lo largo de la pared exterior septentrional, antes y después del estrechamiento.

Entre los escultores de la iglesia, trabaja también el anónimo Maestro de Cabestany, que aparece allí como artista itinerante (solo o con un pequeño grupo) más que como artífice que dirige la obra o escultor relevante, como sí sucede en otras de sus realizaciones transalpinas; colabora con los dos grupos de artesanos activos en la decoración de la iglesia en la ornamentación plástica de la abadía. Un fenómeno análogo se encuentra en el escultor tolosano de la catedral de Pisa, y en el caso del mismo «maestro» en el claustro de la iglesia de Santo Stefano en Prato, cuya obra está dominada por un grupo de artesanos local procedente de Pistoia, liderado por un tal Carboncetto citado en un documento de 1163 (cat. núm. 71). La obra del Maestro de Cabestany resulta evidente en Sant'Antimo en el capitel, con Daniel en el foso de los leones, de la segunda columna derecha de la nave, por tanto, cerca de la fachada. Asimismo, se pueden reconocer claramente reflejos de su actividad en un capitel con leones (actualmente en la colección Bardini en Florencia, que se exhibe en la presente exposición [cat. núm. 64]) y en la pareja de esbeltos leones erráticos que sostenían columnas y que hoy se encuentran, como esculturas, en la contrafachada.

En cuanto a la fachada (de donde parece proceder el fragmento con palmetas, [cat. núm. 61]), la existencia, en el extremo, de dos grandes pilastras conectadas con arcadas y semicolumnas adosadas permite suponer la existencia de, además del pórtico, una galería con amplias y profundas arcadas ciegas con otra galería superpuesta y cubierta y con una ventana de una única apertura, colocada sobre el portal y hoy cegada, que conectaba la contrafachada con el exterior (existe una propuesta análoga en la fachada de San Flaviano di

Fragmento de arquivolta con palmetas

Abadía de Sant'Antimo, Montalcino (Siena),
segundo tercio del siglo XII
Piedra ónice de Castelnuovo dell'Abate (Siena)
31 x 17 x 41 cm

Abadía de Sant'Antimo, Montalcino (Siena)

Montefiascone, otro importante edificio de la época, situado en el camino de Roma).

Carecemos de referencias cronológicas precisas para la datación de la iglesia de Sant'Antimo: la presencia de dos importantes inscripciones, la del arquitrabe de la fachada con la mención de Azzo y la inscripción lapídea del presbiterio, resumen de una serie de documentos centrados en la donación de Bernardo (1117-1118), no proporciona una base segura. Subrayando ambas la vinculación del monasterio con las familias feudales que habían supuesto la fortuna de Sant'Antimo, intentan reflejar la gloria del pasado más que celebrar un presente de riqueza. A partir de la mitad del siglo XII, se inicia el proceso de erosión del patrimonio de tierras de la abadía, al que seguirá el declive de la institución. La incisión de esos epígrafes en lugares importantes del edificio, como la fachada y el presbiterio, parece querer erigir, en años ciertamente poco boyantes, un baluarte simbólico, un último sostén para la salvación del conjunto y de las familias que lo habían apoyado.

Justamente la presencia del Maestro de Cabestany en la zona cercana a la fachada y la probabilidad de que su actividad, repartida entre España e Italia, se sitúe en los decenios centrales del siglo XII, hace inclinarse por una datación de la fachada y de los últimos elementos de la nave en torno a la mitad del siglo. Por consiguiente, a la luz, tanto de la característica esencialmente unitaria de la construcción de la iglesia de Sant'Antimo, como del hecho de que la fachada parece atribuible a la parte final de las obras, podemos avanzar la hipótesis de que la erección de todo el edificio y del adyacente campanario se sitúa en el segundo tercio del siglo XII, período al que se atribuye, por motivos estilísticos, toda la decoración escultórica, tanto la ejecutada por el grupo de artesanos transalpino como la realizada por el taller local (parece poder atribuirse a ambos, por los fragmentos que han llegado hasta nosotros, la decoración del claustro, que por tanto, se adscribe en el mismo arco temporal). A. M.

Este fragmento es parte de la decoración del portal oeste de la abadía y, actualmente, es el único que conocemos de las piezas dispersadas procedentes de esta monumental puerta, de la cual sólo queda la traza.

El portal actual es el resultado de una restauración no del todo exacta realizada, probablemente, en época bastante reciente, cuando la abadía y sus tierras fueron transformadas, tras la desamortización de 1462, en una granja agrícola de la diócesis de Montalcino-Pienza.

Según Raspi Serra, el ambicioso proyecto original preveía un portal geminado separado por columnas y capiteles con arquitrabes decorados, según el modelo francés, precedido de un atrio cubierto por tres arcadas, parecido al de San Michele di Casauria de Torre de Passeri, en los Abruzos (Raspi Serra 1964). Y la decoración, además de los leones estilóforos y capiteles, colocados en la parte interior junto a la puerta, también incluía un friso con palmetas.

Posteriormente, a causa de una crisis económica, las obras se interrumpieron repentinamente; es entonces cuando los ornamentos ya realizados se colocaron rápidamente.

Raspi Serra opinaba que quizás una parte de esta decoración fue cedida para la realización del portal lateral de la iglesia de Santa Maria en San Quirico d'Orcia, pero esta tesis no encuentra hoy consenso en los estudios más recientes (Burrini 1997; Tigler 2006).

Bibliografía:

Canestrelli 1910-1912; Enlart 1913, p. 1-14; Enlart 1922, p. 117-122; Raspi Serra 1964, p. 135-165; Burrini 1997, p. 77-94.

Escultor toscano

Capitel de pilastra con escenas
de caza y monstruos

Tribuna de la iglesia abacial de Sant'Antimo,
Montalcino (Siena), segundo tercio del siglo XII
Piedra ónice de Castelnuovo dell'Abate (Siena)
25 x 40 x 48 cm

Abadía de Sant'Antimo, Montalcino (Siena)

Esta inscripción –que, desde siempre, ha sido objeto de diferentes interpretaciones por parte de los historiadores–, además de indicarnos que la función de Azzo fue la de acometer las obras de la abadía románica, también nos dice que pertenecía a la familia de los Porcari –o Porcaresi, según el nombre del castillo poco distante de las ciudades de Lucca y Pisa– y que también fue *decanus* de este cenobio. Según las investigaciones llevadas a cabo por el erudito florentino Paolozzi a lo largo del siglo XVIII, en algunos pergaminos relativos a la abadía de San Salvatore sul Monte Amiata, sabemos que la función del *decanus* en los monasterios benedictinos era la de *operibus monasticis praefectus* (prefecto de las obras monásticas). Por tanto, éste debía de ser el cargo que ocupaba el abad Azzo al que, pese a que carecemos de fuentes concretas entre los documentos de Sant'Antimo, hemos de asignar además de la función de administrador, la de la selección de la decoración arquitectónica. Por otro lado, hay que decir que los Porcaresi, tal como afirma Tigler, fueron también los promotores de otras empresas arquitectónicas en el territorio que rodeaba sus posesiones (Tigler 2002).

Y, aunque se desconoce la fecha de inicio de las obras del claustro de Sant'Antimo, podemos plantear la hipótesis de que se haya completado hacia mediados del siglo XII, período en el que se puede datar la actividad del grupo de artistas hispanolanguedocianos que trabajaba con el Maestro de Cabestany, el cual dejó, en algunos capiteles del claustro, huellas de su presencia. M. Bu.

La escultura, no mencionada en la monografía clásica sobre el monasterio (Canestrelli 1910-1912), debía de estar, en aquellos tiempos, en el almacén principal de fragmentos erráticos recogidos tras las restauraciones del siglo XIX: la sacristía (supuestamente el primitivo oratorio) y la estancia que se hallaba encima de la misma, en las tribunas de la derecha (Canestrelli 1910-1912, p. 41; Biehl 1926, Salmi 1928; Raspi Serra 1964). A la espera de una futura organización museística, hoy la obra, junto con muchas otras piezas, se conserva en la tribuna septentrional, donde se han reunido las esculturas que se encontraban en los viejos almacenes.

La obra, esculpida en piedra ónice local (extraído de la cercana Montagnola) presenta una erosión superficial considerable y mutilaciones y caídas de fragmentos, sobre todo en la zona frontal en la mayor parte en relieve, con pérdidas de fragmentos, algunas recientes, distribuidas por las tres caras trabajadas.

No está clara la función originaria de esta escultura con forma de paralelepípedo irregular. Labrada en tres de sus lados, ciertamente habría estado adosada a otro elemento. Además, incluso en su estado de conservación, puede apreciarse que es más alta y estrecha en la parte anterior, que es el lado principal de la obra y presenta un corte que recuerda un capitel. Puede suponerse que ésta fue justamente la función originaria de la obra (Raspi Serra 1964), colocada en una semicolumna adosada a una pilastra.

Bibliografía:

Biehl 1926, p. 26-27; Salmi 1928, p. 21; Raspi Serra 1964, p. 146-147; Raspi Serra 1966a, p. 647; Raspi Serra 1966b, p. 34.

El capitel presenta un complejo desarrollo iconográfico: partiendo de la izquierda, en el lado alargado, distinguimos claramente un centauro que con la cabeza hacia atrás tensa el arco para lanzar una flecha hacia un león que corre y que ya ha sido alcanzado por un dardo (las dos figuras, dispuestas en contraposición simétrica, son de tamaños diferentes, para que el espectador imagine una sucesión de planos). En el lado correspondiente, un cazador, que viste una capa y una cota, sentado, apunta la lanza contra un jabalí que ya ha derribado un perro mientras que otro, más pequeño, lo muerde en las patas. El lado principal, esculpido en relieve muy pronunciado, presenta dos figuras monstruosas con los cuerpos entrelazados que parecen harpías. Las cabezas de mujer, con largas melenas con surcos, se superponen, a la izquierda a la del león y a la derecha a la espalda del cazador. La cara del capitel, no legible claramente debido a la erosión y a las caídas de fragmentos, está totalmente ocupada por sus cuerpos serpentiformes entrecruzados, de los que parecen distinguirse alas con plumas.

Iconográficamente la obra revela un conocimiento de modelos antiguos, inspirado en sarcófagos; es el caso de la representación de la caza al jabalí y del centauro que lanza la flecha al león. Por su estilo, la escultura es atribuible al taller local que trabajó en la decoración de la iglesia y del claustro en el segundo tercio del siglo XII. El semicapitel de la pilastra de la izquierda en la entrada al presbiterio, que debe referirse a los mismos artífices, presenta, en efecto, una iconografía análoga, con un centauro que caza un león.



La tendencia hacia el clasicismo se halla en gran parte de la obra de la abadía de Sant'Antimo: en un relieve del campanario, por ejemplo, encontramos la figura monstruosa clásica de la quimera. Además, en el complejo se observa la reutilización de fragmentos clásicos, como el fragmento de sarcófago en el lado norte, junto al óculo cercano a la fachada, y sabemos de fuentes de época moderna de la presencia en el claustro de un sarcó-

fago antiguo con nereidas y tritones. La presencia de esculturas romanas o la inspiración medieval en modelos clásicos es tan frecuente que no puede ser casual. Se percibe la misma voluntad en el empleo de un epígrafe funerario paleocristiano en el altar de las reliquias del santo, en la adopción de *litterae quadratae* en la larga inscripción del suelo del presbiterio, que recuerda la donación de Bernardo (1117-1118) y en las reminiscencias clásicas de

las fórmulas adoptadas para la memoria epigráfica de Azzo: se trata de una sentida evocación de la Roma de los césares y de los papas, de los primeros siglos del cristianismo, así como de los emperadores medievales, punto de referencia imprescindible para el arte y la historia del complejo de Sant'Antimo en el siglo XII.
A. M.

Maestro de Cabestany

Fuste de San Giovanni in Sugana

Toscana, segundo tercio del siglo XII

Alabastro calcáreo

71 x 18 x 26 cm (diámetro en la base y en la parte más alta)

Museo d'Arte Sacra, San Casciano Val di Pesa (Florenia)

Esta escultura se encontraba, a mediados del siglo XVIII, en el oratorio de Santa Maria della Pie' Vecchia, un pequeño edificio eclesiástico cercano a la iglesia de San Giovanni in Sugana (municipio de San Casciano Val di Pesa, provincia de Florenia), en el cual es mencionada por Carocci (1892), que la data en el siglo X definiéndola como una «obra de la más tosca decadencia artística». En 1916 el fuste de columna se documenta, en una pared, cerca de la fachada del oratorio (el lado que quedaba a la vista era el de la Anunciación). Trasladada a la iglesia de San Giovanni in Sugana, Salmi publica una fotografía de la obra, datándola a finales del siglo XII y atribuyéndola a la corriente pisana de los seguidores de Biduino. Exhibido en la exposición de arte sacro organizada en Florenia en 1961, el fuste fue atribuido al Maestro de Cabestany por el historiador del arte francés Pressouyre en 1969. Seguidamente, la obra fue trasladada a la iglesia de Santo Stefano de Florenia, sede del entonces naciente Museo Diocesano, para posteriormente ser expuesta de forma definitiva en el Museo d'Arte Sacra de San Casciano Val di Pesa.

La escultura, ejecutada en el mismo alabastro calcáreo empleado en la construcción de la iglesia de Sant'Antimo y extraído de la cercana Montagnola (Montalcino, provincia de Siena), presenta la superficie erosionada y con numerosas

roturas y pérdidas de fragmentos, sobre todo en la parte donde se hallan el Baño de Jesús y la Anunciación, más expuesta a los agentes externos que las otras partes de la obra en la época de su reutilización. Mientras que la base parece conservar la cornisa originaria, el borde superior, dañado y acortado, presenta en el centro una cavidad de época difícil de precisar que hacía las veces de pila de agua bendita.

En el fuste se encuentran episodios de la Natividad de Cristo, desde la Anunciación hasta el baño del niño. Sin embargo, su distribución no parece buscar su presentación en una sucesión cronológica neutra, sino todo lo contrario. En efecto, en su disposición, se privilegian los grupos superpuestos de la Anunciación y del baño, ejecutados en dimensiones mayores y con una claridad compositiva que no se encuentra en las otras dos escenas, el Anuncio a los pastores y la Natividad, que, a pesar de ocupar gran parte del cilindro (con el rebaño de los pastores que toca los pies de María y del ángel), muestran figuras y animales en un amontonamiento de planos y personajes. Destacan, recortados y puestos de relieve, la Virgen y el ángel anunciante, así como Jesús en la tina, que constituyen un punto de observación privilegiado en una obra esculpida en bulto redondo para ser vista en todo su desarrollo. El hecho de haber querido distinguir estas dos escenas puede proporcionar una pista sobre el destino originario de la obra, para el cual se han avanzado varias hipótesis (la más acreditada la considera procedente de un candelabro pascual). Del mismo modo, la forma del fuste, no perfectamente cilíndrico, sino progresivamente más estrecho, nos ofrece indicios



sobre su función: el desarrollo en altura, más que estar pensado para la posible visión desde abajo (están ausentes los recursos ópticos con este propósito), obedece a la necesidad de dotarlo de una base superior amplia para poder albergar o sostener alguna cosa. Siendo absolutamente clara la importancia de la obra por su forma y por la iconografía que presenta, el fuste de columna podría haber sido el apoyo de una columna, tanto en el mobiliario del interior como en un claustro, y haber servido de base de cirio en el recinto presbiteral, junto a un púlpito, o en una fuente bautismal, haber tenido la función de apoyo del recipiente de una pila de agua bendita o para una pila utilizada como fuente bautismal.

Si no puede precisarse la función originaria de la obra, tampoco se conoce su procedencia. La iglesia de San Giovanni in Sugana, documentada ya a principios del siglo XII y situada en la importante vía de comunicación que unía Florenia con Volterra, podría haber sido la ubicación originaria de la obra (se encuentra allí, al

Exposiciones:
Florenia 1961.

Bibliografía:
Carocci 1892, p. 160; Salmi [1927], p. 60; Salmi 1928, p. 60; Rossi 1961, p. 41; Pressouyre 1969b; Bargellini 1970; Sautner 1994; Burrini 2000; Gandolfo 2006, p. 429-434.

menos desde mediados del siglo XVIII) y su presumible autor, el Maestro de Cabestany podría haber llegado al lugar cuando realizaba el trayecto de Prato a Sant'Antimo, los otros centros de la región en los que su presencia es conocida. En Toscana, en efecto, el artista parece trabajar como maestro itinerante, solo o con un mínimo grupo, y se halla presente, como otros homólogos suyos, en obras situadas a lo largo de los principales itinerarios entre el área hispano-francesa y Roma. Resulta también válida la hipótesis de que la obra haya sido realizada *ab origine* justamente para la abadía de Sant'Antimo, como parecería indicar el material en que fue esculpida, el mismo con que fue edificada la iglesia (quedan, no obstante, por determinar, el período, las modalidades y las razones por las que habría sido necesario un traslado realmente poco usual, si se considera la notable distancia entre los dos sitios y el escaso interés y valor concedido a la obra en toda la Edad Moderna).

La escultura es atribuible al Maestro de Cabestany. Resultan, en efecto, evidentes las asociaciones con otras obras atribuidas al anónimo escultor; además, afloran analogías de estilo y modos compositivos entre el fuste de la columna y las otras obras toscanas que se le conocen, sobre todo con el capitel de Sant'Antimo con Daniel en el foso de los leones. Se perciben significativos puntos de contacto en el tratamiento de las figuras, en la realización de la anatomía y de los drapeados y en las modalidades de la composición, mientras que las diferencias existentes son imputables al grado de conservación, a la diferencia del repertorio animal y a la variedad de las iconografías. Francesco Gandolfo (2006) opina, en cambio, que estas dos esculturas son de autores distintos pero de la misma extracción cultural. A. M.



Escultor pisano

Base del facistol del púlpito de San Paolo all'Orto

Pisa, último cuarto del siglo XII

Mármol

81 x 32 x 38 cm

Museo Nazionale San Matteo, Pisa

Este soporte de facistol fue recuperado en 1810 por Carlo Lasinio junto a la fuente del claustro del monasterio pisano de San Paolo all'Orto para ser expuesto en la colección del Camposanto, al lado de otro homólogo con Pablo, Tito y Timoteo (los dos grupos, trasladados en 1935 al primer Museo dell'Opera y, tras la guerra, de nuevo al Camposanto, se encuentran, desde 1985, en la actual ubicación). Los dos soportes presentan la composición canónica de los púlpitos románicos de la Toscana occidental, con las figuras colocadas unas al lado de las otras y de pie; originariamente, formaban parte del púlpito de la iglesia, un importante edificio medieval del cual las partes que han sobrevivido (fachada y columnas de la nave con capiteles) se remontan a la segunda mitad del siglo XII. El púlpito fue destruido durante una de las radicales restauraciones sufridas por la iglesia (muy probablemente con ocasión de la que, a finales del siglo XV, coincidió con el paso del complejo a las monjas agustinas).

El tetramorfos presenta las figuras aladas con el libro: en el centro, el ángel de Mateo, a la derecha, el león de Marcos,

y a la izquierda, el toro de Lucas (el águila de Juan que, por encima del grupo, hacía de atril, se ha perdido). Los dos animales, dispuestos simétricamente, muestran el vientre y tienen la cabeza en torsión; se hallan de pie, posición dictada por la composición que acentúa su carácter antropomórfico. Ambos animales fueron ejecutados según la tipología que estaba de moda en la producción pisana de la segunda mitad del siglo XII, con la melena del león compuesta por mechones esbozados, el hocico anguloso y bien delineado y las patas articuladas; el toro tiene la característica lengua en el hocico y la cara afilada y muy marcada (obsérvense las colas de los animales laterales que terminan en el borde del vestido del ángel). El ángel, con las alas poco visibles, lleva una prenda larga acanalada y sostiene entre las manos un rollo desplegado; en la parte de delante, el hábito presenta un corte triangular, en analogía con el san Pablo del otro soporte.

El modelo para la composición de los grupos con tres figuras es el púlpito de la catedral de Pisa ejecutado por Guglielmo entre 1159 y 1162, un arquetipo

indiscutible para todo el siglo XII en la Toscana occidental. Más difícil resulta establecer el origen de la composición en Guglielmo, que halla una referencia indiscutible en los clásicos *ekatheia*, representaciones de la diosa Hécate, con tres cuerpos y tres cabezas en torno a un fuste. Desde el principio, no obstante, hubo ciertamente la idea de concentrar el tetramorfos y el grupo de Pablo con los discípulos en el soporte del atril, dejando el espacio de los plúteos para la narración cristológica (en las otras regiones del románico, los símbolos de los evangelistas, la iconografía más representada en los púlpitos, se desplegaban en toda el área en torno al atril). Esta solución encuentra una estrecha analogía con las tablas y cruces pintadas contemporáneas, en las cuales el santo patrono o Cristo se rodeaba de escenas de su vida, a escala reducida y en dos o más registros, con un efecto muy parecido al de las cajas historiadas de los púlpitos toscanos.

También por su estilo, esta escultura aparece ejecutada de un modo que refleja la producción pisana posterior al gran período de Guglielmo. Respecto al

Exposiciones:

Pisa 1946-1947; París 1952; Sarzana 1992; Pisa 1993.

Bibliografía:

Milone 1992, p. 143, cat. núm. 16; Milone 1993, p. 153-155; Milone & Tigler 1999, p. 178.

púlpito de la catedral, asistimos a una notable simplificación de las formas, con drapeados con pliegues curvados, en relieve o en espina de pez, pero todos superficiales, simplemente grabados, y monótonamente paralelos. Los vestidos tienen, en los bordes, un motivo típico, un relieve en forma de trapecio invertido que se encuentra, con notable frecuencia, en las obras pisanas de los últimos decenios del siglo, que ponen de manifiesto la continuación del estilo de la línea Guglielmo-Biduino en la ciudad. De éstas, el arquitrabe con escenas de la vida de san Silvestre de la iglesia homónima (actualmente en el Museo di San Matteo) es ciertamente la escultura más significativa. En la comparación con estas obras se perciben analogías en los tipos faciales, en las cabelleras con mechones triangulares y en la realización de los ojos, con amplios orificios para las pupilas y párpados acanalados. Resultan evidentes, también, los límites del escultor, sobre todo en la factura aproximada de las proporciones del cuerpo humano, ocultas por las largas vestiduras, y en la dificultad para aislar figuras individuales. A. M.



Escultor de Pisa-Pistoia (Guglielmo)

Relieve del púlpito de la catedral de Pistoia

Toscana occidental, tercer cuarto del siglo XII

Mármol blanco con incrustaciones

90 x 71,5 x 8 cm

Cripta de la catedral, Pistoia

Inscripciones: CENANS DISCIPULIS CHRISTUS DAT VERBA SALUTIS / CENA NOVA(M) TRIBUIT LEGE(M) VETERE(M) QUOQUE FINIT (en el recuadro superior); FUSTIB(US) ET GLADIIS IUDA CHRISTUM PRENDERE QUERIT (en el recuadro inferior).

Las obras procedentes del mobiliario del presbiterio de la catedral de Pistoia, conservadas en el edificio (y en otros conjuntos de la ciudad) han tenido una historia larga, errática y llena de dificultades. De acuerdo con la documentación, en la catedral, según la costumbre documentada referente a la ornamentación litúrgica de la época románica en Toscana, sólo había un púlpito, adosado al recinto del presbiterio. El púlpito fue desmembrado en torno a 1560; lo recuerda el canónigo de la catedral, Cesare Fioravanti (1546-1624) en el *Vacchettone*, obra de 1592 que recoge sus recuerdos y en la que relata: «el púlpito antiguo era toscano, de mármol; las caras están abajo en la Canonica y dos columnas se pusieron en el pozo de la Canonica» (el pozo, realizado en 1562, conserva aún las columnas con los capiteles románicos); otro erudito de Pistoia, Pandolfo Arferuoli (1577-1637), añade que el púlpito estaba «todo lleno de figuras». Cuando, a principios del siglo XVII, el arquitecto Jacopo Lafri construyó la nueva tribuna de la catedral, muchas losas pertenecientes a la ornamentación presbiterial de la misma (como también de otras iglesias de Pistoia, dados los documentados traslados de mármoles entre las diversas iglesias) fueron reutilizadas del revés en el nuevo pavimento. En 1838 se encontraron seis paneles con incrustaciones; en 1939 otros paneles, una

cornisa y dos losas historiadas: una con la Visitación y el Anuncio a Zacarías, la otra con la Última Cena y el Prendimiento de Cristo (la obra que se encuentra en la exposición). Todas estas esculturas se pueden ver hoy en la cripta de la catedral, junto a otras piezas procedentes del mobiliario presbiterial, entre ellas el capitel mutilado con hojas de acanto, prótomos leoninos en los ángulos y cabezas humanas en las caras (ambas perdidas); piezas de base esculpidas con follaje (de los que una forma un ángulo) y otras dos piezas con incrustaciones.

El panel expuesto presenta las escenas bien enmarcadas y acompañadas de *tituli* explicativos (el superior, en particular en dos de sus líneas, es igual a la inscripción presente en el arquitrabe de Gruamonte en un costado de San Giovanni Forcivitas en Pistoia): en la Última Cena, Cristo, sentado a la izquierda en un alto trono con incrustaciones y con Juan inclinando la cabeza sobre su brazo, ofrece el pan a Judas, representado de perfil y claramente apartado, al situarse al otro lado de la larga mesa recubierta con un mantel drapeado, detrás de la cual se sitúan, en dos filas, los apóstoles; en la parte inferior se halla la escena correlativa, el Prendimiento de Cristo, centrada de nuevo en Cristo y Judas, según una disposición y un emparejamiento inspirados en el modelo del púlpito de Guglielmo en Pisa (actualmente en la catedral de Cagliari), que había introducido la solución de los paneles historiados para colocarlos a los lados de los soportes con figuras, en analogía con las cruces contemporáneas, en las que Cristo, de cuerpo entero, se rodeaba de recuadros con escenas de su vida en diferentes registros.

Tanto la lastra expuesta como la otra, con la Visitación y el Anuncio a Zacarías, revelan un estilo común y son atribuibles a un grupo de artesanos con muchos puntos que lo vinculan con las obras contemporáneas en Pisa y Pistoia de los talleres de Guglielmo y de Gruamonte. Pese a la proximidad con el púlpito de la catedral pisana, no se puede hablar de una misma mano, sobre todo porque existen profundas diferencias en la construcción de las figuras y en el tratamiento de los volúmenes: en Pistoia, en efecto, las figuras aparecen completamente encajadas en la lastra, mientras que en Pisa son prominentes, se proyectan fuera de los límites del marco, como en los sarcófagos antiguos.

Las dos lastras, además, presentan diferencias en cuanto a tipología y composición, tanto respecto a las dimensiones (especialmente en el grosor) como a la forma de los bordes y la subdivisión de las escenas, que no excluyen la pertenencia al mismo complejo: la lastra con la Última Cena y el Prendimiento de Cristo se presenta en dos registros, mientras que la otra, con la Visitación y el Anuncio a Zacarías se desarrolla en todo el panel, mostrando una intrínseca incompatibilidad. En efecto, en el panorama de los púlpitos toscanos conocidos, no se encuentra nunca en la misma obra la coexistencia de lastras dobles con las de escena única: prueba de ello es el púlpito de Guglielmo, en el que incluso los paneles que atañen a un único episodio, como la Transfiguración, se hallan separados por el marco que delimita el doble registro por uniformidad con aquéllos con escenas superpuestas. A. M.

Exposiciones:

Pisa 1946-1947.

Bibliografía:

Calzecchi 1939-1940; Nicco Fasola 1946, p. 92-93; Kopp 1981, p. 131-132; Baracchini & Filieri 1992, p. 125, 140-141; Heydasch & Lehmann 1992, p. 185-186; Antonelli 1997; Milone & Tigler 1999, p. 180-181; Milone 1999a, p. 64-65; Tigler 1999, p. 78-79; Antonelli 2001.

FINANDI DICITUR LES ACIOT VSDAT UERB ASIN V
EN ANOULATIBVITTE GEUEHRCOVOO FIN



FUS IBI TGLADIS UDA XPM PRENDERE ONTR H

