

# *Toulouse, Gilabertus i el seu reflex en l'escultura romànica a Catalunya*

Jordi CAMPS i SÒRIA\*  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

## RESUM

L'anomenat mestre Gilabertus de Toulouse i la seva obra, datada a l'entorn de 1120, fou un punt de referència significatiu d'un dels moments més importants de l'escultura romànica catalana. Recents aproximacions a la matèria permeten oferir un balanç d'aquesta influència reconeguda, testimoni d'unes relacions entre els tallers escultòrics tolosans i catalans que no s'exhaureix en la consideració del cercle productiu d'aquest mestre.

**Paraules clau:** Gilabertus, escultura romànica, Toulouse, Ripoll, Solsona, Girona, Cabestany

## ABSTRACT

### *Toulouse, Gilabertus and their reflection on Romanesque Sculpture in Catalonia*

The so-called master Gilabertus of Toulouse and his work, dated around 1120, was a significant reference term for one of the most important moments of the catalan romanesque sculpture. Recent approaches to this subject allow the offering of a balance on this acknowledged influence, a manifestation of the relationships between tolosan and catalan sculpture workshops that are wider than the consideration of this master's productive circle.

**Key words:** Gilabertus, romanesque sculpture, Toulouse, Ripoll, Solsona, Girona, Cabestany

El desenvolupament de l'escultura monumental a Catalunya, aplicada al marc arquitectònic i al mobiliari litúrgic, concebuda amb un clar sentit del volum i del modelat ha estat considerat tradicionalment com un fenomen tardà en relació amb el món europeu i hispànic en general. Certament que no podem oblidar la producció escultòrica del segle XI, basada fonamentalment en relleus plans, amb efectes de clarobscur, repertoris de caràcter geométricovegetal, però també amb un coneixement del capitell corinti i d'entrellaçat, així com de la figuració. Amb tot, aquestes manifestacions, sorgides especialment durant la primera meitat d'aquella centúria i en els àmbits rossellonès i empordanès, no semblen haver mantingut una continuïtat amb l'entorn del 1100. Així, sembla com si s'hagués produït un buit fins a gairebé la quarta dècada del segle XII. Seria a partir d'aquesta data quan, excepcions a part, l'escultura, amb el protagonisme de la temàtica historiada i de la figuració, s'incorporarà a la decoració de l'interior dels edificis, les façanes, portades i claustrs dels conjunts catalans. Aquesta situació contrasta enormement amb l'eclosió de l'escultura monumental en altres territoris de l'Europa romànica, com els més propers –relativament– del Llenguadoc i del nord de la península Ibèrica, on des de les darreres dècades del segle XI es duïen a terme alguns dels conjunts més rellevants de l'escultura medieval: així, centres com Moissac, Conques, Jaca, León i, evidentment, Toulouse i Santiago de Compostel·la, entre molts d'altres.

En aquesta direcció, una de les qüestions que respecte de l'escultura dels segles XII i XIII a Catalunya s'ha plantejat gairebé constantment ha estat la de quins models, quins centres i quins tallers o escultors haurien estat la base del desenvolupament de l'escultura monumental, plenament integrada a les estructures arquitectòniques, fent cos amb l'edifici. I al marge d'aspectes relacionats amb la tradició cultural i artística d'alguns grans centres monàstics i catedralicis (Ripoll, Girona, la Seu d'Urgell, etc.), les mirades s'han orientat gairebé sempre envers el món ultrapirinenc, sigui en tots els sectors del món occità, sigui també cap a altres punts de la Mediterrània.

Així, un dels aspectes que des d'una òptica historiogràfica catalana, i de vegades general, ha interessat més és el dels vincles existents entre l'escultura monumental arquitectònica dels monuments del romànic tolosà i dels catalans.[1] Tanmateix, aquesta qüestió ha estat gairebé sempre plantejada des de la idea que l'escultura romànica dels segles XII i XIII a Catalunya depenia en gran part d'aportacions foranes, especialment del nord d'Itàlia, de Provença i, sobretot, del Llenguadoc. En línies generals, l'estat actual de la qüestió confirma una tendència general a reconèixer la importància de determinats focus llenguadocians, especialment els tolosans, en la implantació i la renovació de la trajectòria dels tallers establerts a Catalunya, sense negar la seva adaptació al propi context i tradició així com, òbviament, a les necessitats i funcions de cada conjunt. També en algun cas hom ha plantejat la possibilitat d'un intercanvi de relacions en sentits recíprocs, com ja veurem.

Des d'aquestes bases, el present treball pretén tractar el reflex del món tolosà en l'escultura romànica a Catalunya, posant especial èmfasi en les obres de l'entorn de Gilabertus i la seva època, tot revisant aquells casos en què la historiografia ha detectat uns vincles més directes o fins i tot la seva pròpia autoria, i també aquells on es reflecteixen records dels seus repertoris. Per això, les mirades s'hauran d'orientar no sols en l'àmbit més estricte de la firma *Gilabertus*, que hauria estat visualitzada en les bases dels pilars dels apòstols Andreu i Tomàs pertanyents a la sala capitular de la catedral de Saint-Étienne,[2] sinó també als restants grans monuments tolosans (Saint-Sernin, la Daurade), així com cap a altres punts, en especial Saint-Pierre de Moissac. Tot plegat, interpretat d'acord amb el context de relacions de caràcter polític, dinàstic i cultural existents entre ambdós territoris.

Sens dubte, la qüestió està plantejada des dels inicis de la historiografia de l'escultura romànica, en el marc de les relacions entre els àmbits llenguadocià i hispànic, tenint en compte que alguns treballs del primer terç del segle xx començaven a desvetllar relacions d'identitat i atribucions entre Gilabertus i centres catalans, tal com succeiria amb l'escultura de Solsona, en principi i concretament amb l'excepcional Mare de Déu del Claustre,[3] o bé amb la figuració de la portalada de Santa Maria de Ripoll.[4] Amb tot, els punts de contacte també es produiran des d'altres tallers i generacions tolosans i es manifestaran sota diversos vessants. I mantindran una clara continuïtat en moments més avançats, especialment a les darreres dècades del segle xii i fins i tot les primeres del xiii, tal com assenyalarem més endavant.

En tot cas, la detecció d'aquests punts de contacte, de relacions directes entre tallers, de possibles itinerances d'escultors i de circulació de repertoris entre una àrea i l'altra, ha estat supeditada a la problemàtica de la datació d'alguns d'aquests conjunts, que ha anat fluctuant en relació amb diferents estats de la qüestió. I aquest fet és especialment revelador en el cas de la transcendència de l'obra tolosana agrupada entorn al nom de Gilabertus i el seu taller cap als centres del sud del Pirineu.

Abans, però, d'abordar aquesta qüestió, és interessant recordar precedents que mostren una relació continuada des de moments anteriors als que ens ocupen. Convé cridar l'atenció sobre alguns relleus de la catedral de Girona, relacionats amb objectes del mobiliari litúrgic, que presenten connexions clares amb conjunts de l'entorn del 1100. Ens referim a uns fragments atribuïts a un cancell, els motius dels quals entronquen amb motius molt desenvolupats des del claustre de Moissac però que també podem localitzar a les primeres campanyes de Saint-Sernin de Toulouse. Es tracta d'uns fragments de plaques calades decorades amb una sèrie de cercles secants dibuixats mitjançant cintes entrelaçades que inscriuen figures d'aus.[5] La presència dels relleus gironins enllaça amb una altra problemàtica, encara per estudiar, que afecta una sèrie de conjunts de l'entorn de Banyoles i la Garrotxa, com els capitells del claustre del monestir de Sant Esteve de Banyoles.[6] però també altres centres com els relleus de l'arc triomfal de Santa Maria de Porqueres.[7]

D'ambients derivats de les obres tolosanes de l'entorn del 1100, de les seves portades, deriva l'obra d'un dels escultors més controvertits i atractius del segle XII, les obres del qual s'han agrupat entorn a l'anònim Mestre de Cabestany i el seu cercle.[8] Probablement, les experiències de la catedral gironina esmentades més amunt van ser coetànies, o si no molt properes, a les del conjunt de la capçalera de Sant Pere de Galligants on, per primer cop a Catalunya, les produccions relacionades amb el cercle de Cabestany estan al costat d'altres capitells d'innegable segell tolosà o llenguadocià.[9] Com en altres casos, la cronologia és un dels temes de discussió en el moment de situar tant Sant Pere de Galligants com la resta d'obres del cercle, de manera que la referència de què es disposa és la donació *ad operam* del testament de Ramon Berenguer III, l'any 1131, sense que el fet permeti esbrinar l'estat de l'edifici en aquella data. La seva dependència respecte de Toulouse ja ha estat tractada en diverses ocasions, de manera que es tracta sens dubte d'un escultor o taller la formació del qual és indubtablement tolosana,[10] fet que no exclou altres vessants de la

seva trajectòria, marcades pels estímuls de l'escultura dels sarcòfags tardoantics i per una experiència a Toscana.[11]



[fig. 1] Pilar amb l'apòstol Andreu, procedent de Saint-Étienne de Toulouse. Musée des Augustins, Inv. Me 22

Girona, doncs, tant des de les obres de la catedral com des de les de la capçalera de Sant Pere de Galligants, serà un centre clau en l'adopció de fórmules vinculades amb l'escultura tolosana (llenguadocià, per extensió), que viurà nous episodis amb la decoració del claustre, en dates molt més avançades. En tot cas, un altre punt significatiu serà Ripoll, però en aquest cas el referent tolosà ja no respon a les generacions de l'entorn més immediat al 1100 sinó a un estadi més avançat, corresponent a la figura de Gilbertus, tal com ha estat analitzat per part de la historiografia.

La problemàtica i la figura de l'escultor anomenat Gilbertus, a Toulouse, se situa entorn al grup de pilars amb figures dels apòstols en relleu de la façana de la sala capitular de Saint-Étienne de Toulouse [fig. 1-2]. Més enllà de la qüestió plantejada per la desaparició de les dues inscripcions que l'identificaven, al peu de dos dels pilars, el que ara ens interessa són els aspectes definitoris de

la seva producció i la seva transcendència. A partir d'aquest referent, convé tenir en compte una part de l'escultura del claustre de la mateixa catedral tolosana, i els paral·lelismes amb obres del claustre del priorat, també tolosà, de la Daurade.

Des d'una perspectiva actual, un dels aspectes característics dels pilars dels apòstols de Saint-Étienne és el seu format, les seves dimensions monumentals, de manera que les figures destaquen del seu propi marc arquitectònic a través del rebaixat del bloc de pedra en biaix. Així, i mitjançant un treball preciosista, elegant i marcat per un clar interès pel detall, les figures adquireixen corporeïtat. Les relatives analogies amb les experiències de l'Île-de-France, en especial les de les portades de Saint-Denis i de la catedral de Chartres en la presentació de les columnes figurades (anomenades estàtues-columna), han estat per alguns autors element de comparació obligada i referent per situar cronològicament les experiències de Saint-Étienne, fins al punt que de vegades s'han datat amb posterioritat a les septentrionals.[12] Amb tot, recentment les obres de la sala capitular de la catedral tolosana s'han datat en moments anteriors, i concretament cap a l'any 1120, datació que transcendeix de cara a la consideració i contextualització d'alguns conjunts catalans vinculats amb l'escultura tolosana.[13]



[fig. 2] Pilar amb l'apòstol Tomàs, procedent de Saint-Étienne de Toulouse. Musée des Augustins, Inv. Me 5

Evidentment, seria en funció d'aquesta datació que caldria valorar i situar aquells conjunts catalans per als quals s'han detectat relacions de dependència envers els conjunts tolosans, es tracti del mateix conjunt de la catedral tolosana, es tracti del conjunt del priorat de la Daurade. A més, aquesta situació implica dos dels centres més significatius: la portada del monestir de Santa Maria de Ripoll, amb tot el que implica de conjunts que s'hi relacionen, com el de l'escultura de la canònica de Santa Maria de Solsona, amb la imatge o relleu de la Mare de Déu del Claustre com a peça central de controvèrsia.

Hem recordat més amunt que Goldschmidt havia relacionat la portada de Ripoll amb l'estil de Gilabertus, per bé que proposava la prioritat del conjunt català i el seu reflex a



[fig. 3] Santa Maria de Ripoll. Portada. Visió general

ria cultura artística ripollesa i dels seus lligams amb el coneixement de l'Antiguitat.[15] Amb tot, no hi ha dubte que una sèrie de recursos estilístics presents a Ripoll tenen deutes amb obres tolosanes, tal com ha estat revisat recentment.[16] Més enllà d'aquestes coincidències que permeten apropar indiscutiblement aquests dos mons, una altra problemàtica és la generada per la presència de les dues figures dels muntants, sant Pere i sant Pau, adossades als fusts de les columnes [fig. 4-5], que han fet pensar en les figures dels apòstols de



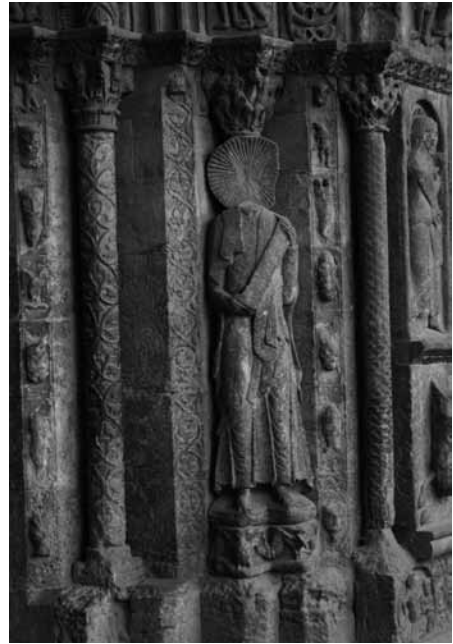
[fig. 4] Santa Maria de Ripoll. Muntant esquerre de la portada. Detall de la figura de sant Pere

Toulouse.[14] Més enllà del caràcter discutible de la proposta, amb ella va cridar de nou l'atenció sobre les analogies i els elements de comparació existents entre ambdós conjunts. No és ara el moment d'insistir en les singularitats de la composició arquitectònica ni en les línies que defineixen el programa iconogràfic de la portada ripollesa, algunes parts de la qual mostren un elevat grau de deteriorament [fig. 3]. Amb tot, no hem d'oblidar que va ser concebuda a la manera dels arcs honoraris romans i que una part important del seu repertori depèn de la pròpia cultura artística ripollesa i dels seus lligams amb el coneixement de l'Antiguitat.[15] Amb tot, no hi ha dubte que una sèrie de recursos estilístics presents a Ripoll tenen deutes amb obres tolosanes, tal com ha estat revisat recentment.[16] Més enllà d'aquestes coincidències que permeten apropar indiscutiblement aquests dos mons, una altra problemàtica és la generada per la presència de les dues figures dels muntants, sant Pere i sant Pau, adossades als fusts de les columnes [fig. 4-5], que han fet pensar en les figures dels apòstols de Saint-Étienne de Toulouse. Es tracta sens dubte de solucions diferents, probablement resultats d'experiències diverses en la recerca de la representació de la figura humana a escala monumental. Problemes similars es plantejaren en el desenvolupament columnari de la figuració i la temàtica historiada al claustre de Santa Maria de Solsona, qüestió a la qual ens referirem més endavant. Com hem vist més amunt, l'estat actual de les datacions ens situa cap a 1120 per a Gilabertus (o els pilars de Saint-Étienne), i cap a les dècades de 1130-1140 per a la portada ripollesa,[17] fet que possibilita entendre el possible reflex tolosà sobre l'obra ripollesa.

De la portada de Ripoll manca, no obstant això, un estudi ampli i detingut que permeti determinar la gènesi del seu estil i dels seus repertoris, en especial pel que fa a les seves fonts externes. Sigui com sigui, les solucions aportades a Ripoll se situen en el segon

terç del segle XII, i s'entenen no sols des del segell tolosà sinó també des d'aspectes compositius i iconogràfics dependents de la pròpia tradició ripollesa, així com des de repertoris que també tenen a veure amb l'escultura de la Llombardia.[18] Aquesta síntesi excepcional mostrarà la seva continuïtat en altres obres del monestir de Ripoll així com en monuments que se'n deriven, especialment les obres de renovació de la catedral de Vic. I en aquest sentit, no hem d'oblidar les analogies amb la portada del Grossmünster de Zuric, a nivell compositiu i de repertoris.

Al costat d'altres elements que han sobreviscut del claustre de Solsona com la imatge de la Mare de Déu del Claustre [fig. 6], objecte continuat de devoció documentat des del segle XIII, les peces que hem comentat reflecteixen a grans trets el record dels tallers tolosans actius aproximadament des de 1120, especialment a la catedral de Saint-Étienne i al priorat de la Daurade, i entorn a la figura de l'escultor Gilabertus. Les analogies entre les figures dels apòstols Andreu i Tomàs[19] i altres capitells del conjunt de Saint-Étienne i la Mare de Déu solsonina són interessants a l'hora de definir aquests contactes: el tractament minuciós dels plecs i el preciosisme aplicat en el conjunt, com en les aurèoles dels personatges o en les vores de les vestidures, proper als treballs d'orfebreria, apropen enormement els exemples tolosans i el solsoní, i, de retruc, les altres obres del claustre. Convé recordar que la seva localització originària ha estat enormement controvertida: en primer lloc, ha estat considerada com una imatge de culte que amb el pas del temps hauria guanyat en prestigi;[20] en altres casos, se



[fig. 5] Santa Maria de Ripoll. Muntant dret de la portada. Figura de sant Pau



[fig. 6] Santa Maria de Solsona. Mare de Déu del Claustre



[fig. 7] Santa Maria de Solsona. Columna historiada amb personatges d'una Anunciació. MDCS 141

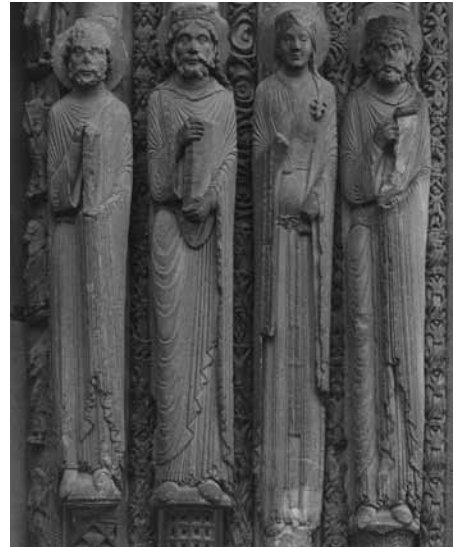
l'ha considerada com un element d'escultura arquitectònica, que la historiografia ha situat tant en una portalada[21] com en els accessos al claustre,[22] o, finalment, en la mateixa porxada del claustre,[23] hipòtesi aquesta darrera que hem seguit en diverses ocasions.[24] Però l'aspecte que més ens interessa ara és interpretar els seus vincles amb Gilabertus i la resta de conjunts tolosans. Així, els treballs de Moralejo sobre el conjunt van posar de manifest els successius estadis, en termes de cronologia relativa, reflectits en les escultures solsonines conservades, tot suggerint una estreta vinculació amb Gilabertus i la seva evolució a cavall de la seva experiència tolosana i de la seva possible aportació a Solsona. És així com podria entendre's la presència del fust de columna amb els dos personatges d'una Anunciació [fig. 7] i, també, el relleu a mena de fris amb una escena de discòrdia.[25] En aquest sentit, convé afegir que alguns dels motius presents en el claustre, com alguns tipus de temes vegetals, semblen respondre més al taller de la sala capitular de la Daurade, més avançat cronològicament.

Al marge de la importància del conjunt del claustre per les solucions decoratives i estructurals que devia presentar, Solsona es presenta com una fita clau en les relacions entre l'art català i el tolosà, especialment pel que fa a la figura de l'escultor Gilabertus, i els conjunts d'escultura dels claustres i de la façana de la sala capitular de la catedral de Saint-Étienne però també de les mateixes peces al priorat de Santa Maria de la Daurade. Més enllà de tractar-se, doncs, d'una referència ineludible en aquest panorama, el seu estudi planteja una de les qüestions més controvertides de l'art romànic català, atesos els interrogants que pot plantejar la seva datació.

De fet, dins la mateixa església de la canònica solsonina, una primera anàlisi de les restes de la portalada oberta al costat nord de l'església ja manifesten indicis de relacions amb l'àmbit llenguadocià, en general, paral·lel a altres manifestacions com les de la portalada de Santa Maria de Covet i proper també a l'escultura de la catedral de la Seu d'Urgell. Els vincles institucionals entre aquest darrer centre i Solsona estan fora de tot dubte i han



estat remarcats per la historiografia.[26] Si confirmem que els treballs del claustre van marcar un nou contacte amb el món llenguadocià, i més concretament tolosà, cal tenir en compte la possible contradicció que suposa tenir presents les dades de què disposem per datar Solsona. Situar la datació de les obres solsonines en relació amb l'època de Bernat de Pampe (1161-1195), ni que sigui als seus inicis en funció d'una consagració l'any 1163, implica una forta distància cronològica respecte dels marges que darrerament es proposen per a l'actuació de Gilabertus i del seu taller (1120). També és cert que algunes de les solucions visibles a Solsona semblen connectar més amb els tallers tolosans més avançats, com el de la façana de la sala capitular de la Daurade (1180). Tot intentant no recórrer excessivament a una anàlisi biogràfica d'un escultor, o d'un taller, és suggerent la hipòtesi de situar Solsona com una sortida intermèdia dins l'activitat dels tallers de Toulouse i la seva evolució, com havia exposat Serafin Moralejo. Tot plegat, sense oblidar les aportacions dutes a terme a l'Ile-de-France a partir de 1140 i les seves aportacions en la història de la columna figurada o l'anomenada estàtua-columna. El preciosisme en el treball de la Mare de Déu del Claustre, tan proper al de Gilabertus, també és apreciable en la decoració del *Portail Royal* de la catedral de Chartres [fig. 8]. Amb tot, la qüestió segueix oberta, i el lapse de temps que hi hauria entre la façana de la sala capitular de Saint-Étienne i les obres solsonines sorprèn,[27] si seguim considerant com a vàlida l'atribució del conjunt a l'època de Bernat de Pampe, tot seguint les dades que la documentació de la canònica sembla proporcionar.



[fig. 8] Catedral de Chartres. Estàtues-columna de la porta central del *Portail Royal*

En qualsevol cas, a Solsona ens trobem davant d'un dels casos en què l'escultura romànica a Catalunya se situa indiscutiblement a un nivell similar al dels grans centres llenguadocians, fins al punt que sembla aportar novetats a solucions desenvolupades en els grans focus, especialment Toulouse, com s'ha vist. L'adopció d'aquest estil i del programa iconogràfic que en resulta obeeixen a una voluntat i a un context precisos que encara no han estat plantejats. El seu contrast, i possible contemporaneïtat, amb el cercle de Cabestany i l'excepcional portada de Sant Pere de Rodes, derivats sens dubte dels tallers tolosans anteriors al 1120, i també relativament amb Ripoll, exemplifiquen un panorama divers i de personalitat pròpia malgrat la dependència de tallers forans. Si és que aquesta coetaneïtat es confirmés.

L'evolució de l'escultura catalana del darrer terç del segle XII seguirà alimentada des de la pròpia tradició i des de les aportacions foranes, dels fluxos de renovació artística, provinents tant de Toulouse com d'altres àmbits de la producció de l'època. Així es va reflectir en tot el cercle d'obres de l'entorn de Girona i Sant Cugat del Vallès, en relació amb les obres de la façana de la sala capitular de la Daurade de Toulouse (cap a 1180), orientant-se ja dins la profunda renovació del 1200.[28] Més enllà d'aquesta data, i amb altres filtres com els de Saint Bertrand-de-Comminges, al Pirineu central, el record de les solucions tolosanes, però també mediterrànies, es reflectirà en diverses parts dels programes decoratius de les dues grans noves catedrals, les de Tarragona i Lleida.[29] Però com en altres casos, i malgrat els vincles clars amb Toulouse i el Lenguadoc, cal tenir en compte altres focus que directament o indirecta degueren determinar la producció escultòrica catalana.

Hem hagut de focalitzar aquest balanç de les relacions entre els tallers d'escultura tolosans i catalans a partir de les obres relacionades amb la signatura de Gilabertus i les obres del seu entorn, però el tema, com hem vist, no s'exhaureix en aquesta figura. Tot plegat s'inscriu, en tot cas, en un context més ampli, del qual hem assenyalat alguns precedents i fins i tot mostres de continuïtat més enllà de mitjan segle XII. En tot cas, el fenomen de la dependència i/o dels intercanvis amb Toulouse i el seu entorn més immediat continua sent una qüestió que requereix d'una revisió continuada, que passa també per altres conjunts tolosans com la Daurade (els capitells estilísticament equiparables a les fórmules de Saint-Étienne també és datat actualment cap a 1120) i de l'estudi detallat d'alguns dels conjunts claus, en especial dels catalans.

## NOTES

\*Conservador en cap  
Col.lecció d'Art Romànic  
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya  
Palau Nacional, Parc de Montjuïc  
08038 Barcelona  
jordi.camps@mnac.cat

[1] Aquest text deriva de la conferència intitolada *Gilabertus de Toulouse i la seva influència en l'escultura romànica a Catalunya*, que va ser impartida el 31 de gener de 2008 al Museu Episcopal de Vic, en el marc de les activitats relacionades amb l'exposició «Gilabertus,

un viatge decisiu a la descoberta del romànic», que va tenir lloc al MEV entre finals del 2007 i començaments del 2008. Una revisió i actualització important d'aquest tema va ser publicada a M. Castiñeiras, J. Camps, I. Lorés (ed.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse, Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, catàleg de l'exposició celebrada al MNAC i que va permetre la reunió i comparació directa entre obres dels tres grans monuments tolosans, i de Ripoll, Vic i Solsona entre altres.

[2] Sobre la història d'aquests relleus i de les seves desaparegudes inscripcions, vegeu en darrera instància

el text de Charlotte Riou publicat en aquest mateix número dels *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*.

[3] A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, Marshall Jones Company, 1923, p. 153 i 221. Qüestió represa pel mateix autor a «Spain or Toulouse? And other questions», *The Art Bulletin*, Nova York, 1924-1925, VII, p. 1-25, especialment p. 8-11.

[4] W. Goldschmidt, «Toulouse and Ripoll – The Origin of the Style of Gilabertus», *The Burlington Magazine*, Nova York, 1939, LXXIV, 430, p. 104-110.

[5] J. Marqués, «Importantes hallazgos arqueológicos en la Catedral de Gerona», *Revista de Gerona*, VII, 14, 1961, p. 39-44, especialment p. 43-44; vegeu la nostra nota a J. Camps i Sòria, dins «La catedral (Santa Maria) de Girona», *Catalunya Romànica*, V, Barcelona, 1991, p. 118-119; vegeu també, *La catedral de Girona. L'obra de la Seu*, Girona, 2003 (catàleg d'exposició), p. 173-174, cat. 15-16; a aquests dos relleus podem afegir-n'hi un altre, amb repertoris de caràcter geomètricovegetal, atribuït igualment a un cancell i conservat al Museu d'Art de Girona (núm. inv. 1857) (*ibidem*, p. 162, cat. 3)

[6] J. Camps i Sòria, «Capitells del claustre de Sant Esteve de Banyoles», dins M. Castiñeiras *et alii* (ed.), *El romànic i la Mediterrània...*, op. cit., 2008, p. 274-277.

[7] Sobre l'escultura de Porqueres, vegeu C. Cid Priego, «La iglesia de Santa María de Porqueras», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, VIII, 1953, p. 187-217; J. Vivancos Pérez, dins «Santa Maria de Porqueres», *Catalunya Romànica*, V, Barcelona, 1991, p. 446-447.

[8] J. Gudiol Ricart, «Los relieves de la portada de Erondo y el maestro de Cabestany», *Príncipe de Viana*, Pamplona, 1944, XIV, p. 9-14. M. Durliat, «Le maitre de Cabestany», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Prades-Codalet, 1973, 4, p. 116-127; M. Durliat, «L'oeuvre du 'Maître de Cabestany'», *Congrès Régional des*

*Fédérations Historiques de Languedoc*, Carcassona, 1952, p. 185-193. De les nombroses publicacions de Marcel Durliat sobre la qüestió, vegeu en darrera instància M. Durliat, «L'enigme du Maître de Cabestany», *Conflent*, Prades, 1995, XXXV, 196, p. 3-19; E. Junyent, «L'oeuvre du Maître de Cabestany», *Actes du Quatrevingtsixième Congrès Nationale des sociétés savantes*, Montpellier, 1961, p. 169-178; L. Pressouyre, «Une nouvelle oeuvre du Maître de Cabestany en Toscane. Le pilier sculpté de San Giovanni in Sugana», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, París 1969, p. 31-55; A. Bonery, M. Burrini, J. Camps i Soria, I. Lorés i Otzet, G. Mallet, O. Poisson, F. Saunier, *Le Maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000; A. Milone, «El Mestre de Cabestany. Notes per a un replantejament», M. Castiñeiras *et alii* (ed.), *El romànic i la Mediterrània...*, op. cit., 2008, p. 181-191.

[9] P. Beseran i Ramon, «Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el Mestre de Cabestany», *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern, Estudi General*, X, Girona, 1990, p. 17-44. P. Beseran i Ramon, «[El claustre de Sant Pere de Galligants]», *Catalunya Romànica*, V, Barcelona, 1991, p. 163-169.

[10] S. Moralejo Álvarez, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art. Actes. Barcelona, 29 d'octubre-13 de novembre de 1984*, Barcelona, 1986, I, p. 89-112, esp. p. 99-100. Hem tractat aquesta qüestió a J. Camps i Sòria, «À propos des sources toulousaines du "Maître de Cabestany": L'exemple du portail de Saint Pere de Rodes (Catalogne)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Prades-Codalet, 1995, XXVI, p. 95-108.

[11] Sobre aquesta qüestió, vegeu darrerament, A. Milone, «El Mestre de Cabestany...», op. cit.

[12] Sobre Saint-Étienne, vegeu: L. Seidel «A Romantic Forgery: the Romanesque "Portal" of Saint-Étienne in

Toulouse», *The Art Bulletin*, L, 1968, p. 33-44; L. Pres-souyre, «Les apôtres de la salle capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse», *Bulletin Monumental*, 1969, t. 127-III, p. 241-242; D. Milhau, *Les grandes étapes de la sculpture romane Toulousaine. Des monuments aux collections*, Toulouse, Musée des Augustins, 1971, p. 33-38 (catàleg d'exposició); *Romanesque Sculpture from the Cathedral of Saint-Étienne*, Toulouse, New York et Londres, 1977; M. Durliat, *Haut Languedoc roman*, La Pierre-qui-Vire, 1978, p. 196-205, M. Durliat, «Nicholaus et Gilabertus», *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario tenutosi a Ferrara dal 21 al 24 settembre 1981, I, Ferrara, Corbo Ed., 1985, p. 153-166; Q. Cazes, *Le quartier canonial de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse*, *Archéologie du Midi médiéval*, supplément n° 2, 1998; Q. Cazes, «Le cloître disparu de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse», P. Klein (Hrsg.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, Schnell/Steiner, 2003, p. 269-284; i recentment, Q. Cazes, «L'escultura a Toulouse entre el 1120 i el 1180», M. Castiñeiras et alii (ed.), *El romànic i la Mediterrània...*, op. cit., 2008, p. 69-79.

[13] Vegeu especialment, Q. Cazes, «L'escultura a Toulouse...», op. cit. i, de la mateixa autora, «Elements de Saint-Étienne de Toulouse», M. Castiñeiras et alii (ed.), *El romànic i la Mediterrània...*, op. cit., 2008, p. 260-265.

[14] W. Goldschmidt, «Toulouse and Ripoll...», op. cit., especialment p. 109, entrant en contradicció amb A. K. Porter, *The Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, p. 52.

[15] D'entre la nombrosa bibliografia sobre Ripoll que ha tractat aquesta qüestió destacarem ara Y. Christe, «La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'Arc d'Eginard et le Portail de Ripoll», *Cahiers Archéologiques*, París, 1971-1972, p. 31-42; M. Castiñeiras González, «Un passaggio al passato: il portale di Ripoll», *Medioevo: il tempo degli antichi*, VI *Convegno Internazionale di Studi di Parma*, 24-28 settembre 2003, Milà,

2006, p. 365-381. No podem oblidar, però, que la presència d'un calendari en els muntants d'una porta també es pot correspondre amb plantejaments de l'Antiguitat romana, tal com queda palès a la *Porte Noire* de Besançon, perfectament visible i utilitzada a l'edat mitjana. Sobre aquestes qüestions, vegeu, també M. Castiñeiras González, «Ripoll et Gêrone: deux exemples privilégiés du dialogue entre l'art roman et la culture classique», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, 2008, p. 161-180, especialment p. 178.

[16] I. Lorés i Otzet, «Transmission de modèles toulousains dans la sculpture monumentale en Catalogne dans la première moitié du XIIe siècle: anciens et nouvelles problématiques», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII, 2006, p. 91-102, especialment p. 97-101.

[17] M. Castiñeiras González, «Un passaggio al passato...», op. cit; recollit també a M. Castiñeiras et alii (ed.), op. cit.

[18] Vegeu J. Camps i Sòria, «L'escultura arquitectònica del romànic a Catalunya. Els vincles amb Itàlia», *Simpòsi Internacional Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya, Girona i Barcelona, 25 i 26 de novembre de 2005*, Actes [en premsa].

[19] Musée des Augustins, Toulouse, inv. 388H i 388 G.

[20] J. Serra Vilaró, «Nostra Dona de la Claustra», *Estudis Universitaris Catalans*, IV, 1910, p. 483-495; X. Barral i Altet, «L'escultura romànica de Santa Maria de Solsona», *Catalunya Romànica*, Barcelona, 1987, XIII, p. 292-303. X. Barral, «Mare de Déu del Claustre de Solsona», *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 88-91.

[21] A. K. Porter, «Spain or Toulouse...», op. cit., p. 9-11; *Romanesque Sculpture...*, op. cit., vol. I, p. 88, vol. II, p. 33.

- [22] A. Llorens, *La Mare de Déu del Claustre de Solsona. Imatge-Devoció-Santuari*, Solsona, 1966.
- [23] S. Moralejo Álvarez, «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona», *Quaderns d'Estudis Medievals*, Barcelona, 1988, 23-24, p. 104-119.
- [24] J. Camps i Sòria, «La 'Vierge du Cloître' de Solsona (Catalogne), attribuée à Gilibertus: à propos de ses fonctions et contexte d'origines», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Prades-Codalet, 1994, XXV, p. 63-71. Recentment, «Elements de Santa Maria de Solsona», dins M. Castiñeiras et alii (ed.), *El romànic i la Mediterrània...*, op. cit., 2008, p. 270-272.
- [25] S. Moralejo, «Taller de Gilibert de Tolosa. Columna històriada amb personatges d'una Anunciació», i «Escultor tolosà. Fris amb escena de caça», *Thesaurus/Estudis. L'Art als Bisbats de Catalunya. 1000/1800*, Barcelona, 1986 (catàleg d'exposició), p. 71-72 i 73-74 respectivament.
- [26] M. Riu i Riu, «La canònica de Santa Maria de Solsona. Precedents medievals d'un bisbat modern», *Urgellia*, La Seu d'Urgell, 1979, II, p. 211-256.
- [27] I. Lorés i Otzet, «Transmission de modèles...», op. cit., p. 101.
- [28] Vegeu els estudis corresponents a l'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès: I. Lorés i Otzet, «La catedral (o Santa Maria) de Girona», *Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, p. 119-131, i de la mateixa autora, «L'escultura del claustre i de l'església», *Catalunya Romànica*, vol. XVIII, Barcelona, 1991, p. 169-182, respectivament. També, J. Camps i Sòria, I. Lorés i Otzet, «Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, vol. V, Barcelona, 1992, p. 53-78.
- [29] J. Camps i Sòria, *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional* (Lambard, Sèrie: Monografies i Recerques, núm. 1), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988, p. 172-173 i F. Español i Bertran, «El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova», *Quaderns d'Estudis Medievals*, 23-24, 1988, p. 81-103, en concret, p. 84.