[Recepción del artículo: 04/06/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 08/12/2011]

El Maestro del tímpano de Cabestany: pensando en imágenes el Tránsito de María

The Master of tympanum of Cabestany: thinking in images the *Transitus Mariae*

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

Resumen
El cometido de este artículo es presentar una propuesta metodológica válida para profundizar en el proceso de creación de las imágenes de los siglos xi-xii. Ante la ausencia de noticias documentales o epigráficas, cuanto se propone es el análisis de las funciones concretas del *auctor intellectualis*, el *auctor materialis* y el público, sin olvidar al comitente. Para ello, en esta ocasión se invita al tímpano de Santa María de Cabestany a recuperar su protagonismo como continente y contenido de esta información.

Palabras clave**:** Escultura románica, Tránsito de María, Programas narrativos, Artistas, Público.

Abstract
The goal of this paper is to present a valid methodological proposal to reach a deepest knowledge in the creation process of images during the 11th-12th centuries. Facing the lack of documental or epigraphic notices, what it is proposed is to analyze the concrete roles of the *auctor intellectualis*, the *auctor materialis* and the audiences, and also the patron. In this occasion the tympanum of Santa Maria of Cabestany has been invited to recuperate its protagonist position both as continent and content of this information.

Keywords: Romanesque sculpture, Transitus Mariae, Narrative programs, Artists, Audiences.

> "Para la concepción medieval, la obra de arte no nace mediante una adaptación, un acuerdo entre el hombre y la naturaleza, como expresó el pensamiento del siglo XIX, sino mediante la proyección de una imagen interior en la materia –una imagen interior que, aunque en realidad no pueda ser denominada con el concepto de 'Idea', convertido ya en un término teológico, sí puede ser comparado con el contenido de éste"[1].

Interpretar hoy la creación y la recepción de las imágenes "consumidas" durante los siglos XI y XII demanda de un conocimiento para el que, en la mayoría de las ocasiones, no se cuenta con la documentación más adecuada. Sólo en algunos casos excepcionales, las fuentes revelan ciertas noticias relacionadas con este proceso. Por ejemplo, resulta viable recomponer el "pensar en imágenes" de San Bernardo en la divergencia entre su *deformis formositas, ac formosa deformitas,* si bien todo cuanto se contiene en sus escritos apologéticos refleja tan sólo las directrices específicas de una esfera muy restrictiva. Cuando la búsqueda se expande a un ámbito general, poco o nada puede traerse a colación sobre la génesis y la recepción de la obra. En esta tesitura, y con la finalidad de recabar datos para recrear al menos algunos detalles de este proceso, la propuesta metodológica que se presenta a continuación aboga por la recuperación de la información a través de un análisis articulado en distintas fases, para así restablecer los "roles" de los protagonistas que intervinieron en el ejercicio de creación y de comunicación artística: el *auctor intellectualis*, el *auctor materialis* y el público, sin descuidar al comitente[2].

La distinción entre *auctor intellectualis* y *auctor materialis* nace conforme a una necesidad de carácter metodológico de distinguir entre el autor o *concepteur* del contenido –léase idea, composición o argumento–, y el autor material de la obra. En esta matización se reconoce claramente que todo proceso de creación estuvo precedido por un ejercicio de conceptualización y "diseño" del contenido, en el que el *auctor intellectualis* se convirtió, especialmente en el caso de programas inéditos, en el ideólogo y responsable de "pensar en las imágenes" que transmitieran del modo más apropiado el mensaje requerido por el comitente. En esta primera etapa, no resulta siempre fácil establecer una clara divisoria entre el *concepteur* y el comitente, puesto que no existen las garantías necesarias para asegurar, ni tampoco para negar, que en todas las ocasiones el patrón de la obra –que sin duda fue quien a sus expensas expresó, escogió y encargó el asunto–, fuera también quien urdiera el diseño del contenido.

Resulta seguramente más fácil distinguir las atribuciones del *auctor materialis* que de manera específica asumió el compromiso de materializar el argumento, dando forma a las imágenes más adecuadas. Sin embargo, la dificultad estriba en la distinción de su naturaleza, única o colectiva, aunque para la mayor parte de los casos de la cronología que se abarca es prácticamente seguro que la organización del trabajo debe identificarse en lo que se conviene

[1] Panofsky, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1977 [ed. or. 1924], p. 42.

[2] Este esquema metodológico forma parte de las directrices establecidas por el proyecto de investigación *"Magistri Cataloniae.* Artistas, patronos y público: Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)" de la Universidad Autónoma de Barcelona (MICINN HAR2011-23015), del que forma parte la autora. Quiero agradecer las indicaciones y sugerencias recibidas de parte del Dr. Manuel Castiñeiras González, director de este proyecto, y también al Dr. Joan Molina Figueras y a Carles Sánchez Márquez, integrantes del mismo.

en denominar un "taller", estructura que de acuerdo con cierta documentación de la época estaba formada por un maestro y sus discípulos. Éstos ostentaron sin duda uno de los máximos compromisos del proceso de comunicación visual, puesto que en ellos recayó la responsabilidad de acomodar y formalizar del modo más apropiado el argumento fraguado por el *auctor intellectualis*.

No cabe duda que en la culminación de este proceso debe ponderarse la presencia del público porque, en definitiva, fue el destinatario de la creación artística. No parece discutible que las obras realizadas en este período tuvieron todas la finalidad de ser exhibidas, muchas de ellas además con una clara voluntad adoctrinadora. Aunque se trata del punto más dificultoso, por ser en general el más escasamente testimoniado por la documentación, cuanto menos se persigue diferenciar el tipo de público o auditorio; y también el contexto y la causa que motivaron la necesidad de la comunicación visual entre comitente y público, siendo este último invitado o constreñido a "pensar con las imágenes".

La consecución de este método requiere del único superviviente que puede facilitar todavía algunas de las claves principales: la propia obra, por ser potencialmente continente y contenido de la información de este proceso. Para ello se ha elegido una de las esculturas más paradigmáticas del último cuarto del siglo XII en los territorios del condado del Rosellón, bajo la autoridad en aquel entonces de Alfonso II de Aragón: el tímpano de Santa María de Cabestany (Fig. 1)[3]. Abandonando los debates más recurrentes acerca de la dimensión de su *auctor materialis*, apostillado por la historiografía como Maestro de Cabestany o del tímpano de Cabestany[4], cuanto se pretende en esta ocasión es trazar una hipótesis acerca de las líneas directrices que rigieron la creación y la recepción de esta obra.

Auctor intellectualis

Cuanta información puede proporcionarnos la obra acerca del *auctor intellectualis* se encuentra contenida en la génesis de su composición o argumento. La mayor parte de estudio-

[3] Las primeras referencias y descripciones de este tímpano fueron expuestas por: Salvadou, J., "Le tympan marial de l'église de Cabestany", *L'Art et l'Église* (3 noviembre 1935), pp. 27-35; Rey, R., "Une oeuvre hispano-languedocienne inconnue: le tympan roman de Cabestany (Pyrénées-Orientales)", *Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France*, II (1934-1937), pp. 213-214; Salvadou, J., "Le tympan de Cabestany", *Bulletin Monumental*, XCV (1936), pp. 239-240. En 1944 este tímpano se incluyó en el primer conjunto de obras atribuidas al Maestro de Cabestany: Gudiol i Ricart, J., "Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany", *Príncipe de Viana*, XIV (1944), pp. 9-16. En los últimos años ha formado parte de los principales estudios y ha sido expuesto en ocasión de la exposición *El romànic i la Mediterrània*, celebrada en 2008 en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Cfr. Saunier, F., "Le tympan de Cabestany" en *Le Maître de Cabestany*, la Pierre-qui-vire, 2000, pp. 48-55; Poisson, O., "Mestre de Cabestany. Timpà de Cabestany", en *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 336-337 (cat. expo.). El último análisis y estudio forma parte de la tesis doctoral defendida el 11 de junio de 2010 en la Universitat de Barcelona: Bartolomé Roviras, L., *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la* traditio classica *d'un taller d'escultura meridional ca. 1160-1200* (Dir. Antoni José i Pitarch), pp. 114-155. Publ.: <http:// hdl.handle.net/10803/2028>. En relación a la cronología propuesta: Bartolomé Roviras, *Presència i context*, pp. 600-610.

[4] Para una estado de la cuestión: Cfr. Camps i Sòria, J. y Lorés Otzet, I., "État de la question" en *Le Maître de Cabestany*, la Pierre-qui-Vire, 2000, pp. 207-213; Milone, A., "El Mestre de Cabestany: notes per a un replantejament" en *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 181-191 (cat. expo.); Bartolomé Roviras, *Presència i context*, pp. 58-103.

Fig. 1. Tímpano de la Bendición y Muerte. Resurrección y Asunción de María. Santa María de Cabestany (Rosellón)

sos que han descrito este tímpano han identificado un ciclo dedicado a la Asunción de María, formado por las siguientes escenas: la Resurrección, la Glorificación y la Asunción, junto al episodio de la Incredulidad de Tomás[5]. Sin embargo, su composición se revela algo más compleja, puesto que todo cuanto manifiesta constituye una novedosa *dissertatio imaginis* del Tránsito de María, basada en una combinación de fuentes apócrifas de considerable rareza y complejidad[6]. De acuerdo con esta propuesta, la narración se inicia en la parte central del tímpano donde se halla la figura del Señor, con su majestuosa derecha alzada en actitud de bendición, al lado de María, que con el gesto de sus manos demuestra su absoluta sumisión. En la parte alta, entre la cabeza de ambos personajes, se encuentra el rostro de un pequeño personaje alado, un ángel o querubín. En detrimento de la Glorificación, parece conveniente identificar una síntesis de dos episodios sucesivos que marcan los últimos instantes de la vida de María: el momento de la Bendición y la Muerte (Fig. 2), de acuerdo con el apócrifo griego de San Juan el Teólogo. La concordancia entre el texto y las imágenes resulta reveladora:

> "En este mismo domingo dijo la madre del Señor a los apóstoles: "Echad incienso, pues Cristo está ya viniendo con un ejército de ángeles". Y en el mismo momento se presentó Cristo sentado sobre un trono de querubines. [...] El Señor se dirigió entonces a su madre y le dijo: "María". Ella respondió: "Aquí me tienes Señor". Él le dijo: "No te aflijas; alégrese más bien y gócese tu corazón, pues has encontrado gracia para poder contemplar la gloria que me ha sido dada por mi Padre. […] El Señor permaneció a su lado y continuó diciendo: "He aquí que desde este momento tu cuerpo va a ser trasladado al paraíso, mientras que tu santa alma va a estar en los cielos, entre los tesoros de mi Padre, [coronada] de un extraordinario resplandor, donde [hay] paz y alegría [propia]

[5] Saunier, "Le tympan de Cabestany", pp. 48-55 y Poisson, "Mestre de Cabestany", pp. 336-337.

[6] Bartolomé Roviras, *Presència i context*, pp. 119-127.

Fig. 2. Detalle: Bendición y Muerte de María

> de santos ángeles y más aún". La madre del Señor respondió y le dijo: -Imponme, Señor, tu diestra y bendíceme. El Señor extendió su santa diestra y la bendijo. Ella la estrechó y la colmó de besos mientras decía: "Adoro esta diestra que ha creado el cielo y la tierra"[7].

En realidad se trata del episodio clave a partir del cual se motiva la continuidad del argumento. De acuerdo con esta fuente griega, el destino del cuerpo de María es el Paraíso, mientras que el del alma es el cielo "entre los tesoros" de Dios. Antes de avanzar en la descripción del contenido, es necesario abrir un breve paréntesis para significar la complejidad de este episodio ulterior de la vida de María. En realidad, las fuentes catalogadas como "oficiales" –el Nuevo Testamento–, permanecen absolutamente mudas al respecto, y para su comprensión no existen otros "evangelios" que aquéllos que fueron declinados por la propia iglesia cristiana como apócrifos. En la actualidad, se conocen al menos una veintena de *Transitus* e, independientemente de su antigüedad, no demuestran una unanimidad ante los mismos sucesos sino que cada uno presenta variantes o desenlaces distintos[8]. De modo específico, las divergencias comienzan en el momento posterior a la muerte de María, y se dividen entre aquéllos que nada especifican sobre la suerte del cuerpo, aquéllos que afirman su gloriosa resurrección y otros que avalan su traslado al paraíso en espera de la posterior resurrección[9]. Parece que este tímpano ofrece, precisamente, una suerte de lectura pétrea de estas variantes.

En la mitad derecha se presenta la Resurrección de María (Fig. 3). En un escenario presidido por el sarcófago –contrariamente a la tradición bizantina que sitúa la escena en el lecho de muerte de María– el Señor recibe con los brazos abiertos a su madre, en medio de un conjunto de ocho personajes que antes que ser identificados con ángeles[10], deben diferenciarse como siete de los apóstoles, entre ellos Pedro y Juan en la parte inferior. En el ángulo superior derecho comparece una figura alada, seguramente identificable con el arcángel Miguel presentado el alma de María. Esta interpretación requiere la lectura de otra fuente apócrifa, el *Pseudo Melitón*, también conocido como *Transitus B*:

> "Después dijo a los apóstoles: -Pedro, ocúpate del cuerpo de María. Llevadlo a la parte derecha de la ciudad, hacia oriente: Allí encontraréis un sepulcro nuevo, donde todavía no han depositado nunca a nadie. Sepultad allí a María y esperadme tres días, hasta que yo vuelva a vosotros. […] Al tercer día, alrededor de la hora tercera, se presentó el Señor acompañado de una multitud de ángeles, y saludó a los apóstoles diciendo: -Paz a vosotros. […] A continuación, vino el arcángel Miguel y presentó el alma de María al Señor, tal como él le había ordenado. Entonces el Señor dijo: –Levántate parienta mía, paloma mía, tabernáculo de la gloria, vaso de la vida, templo celestial; así como no experimentaste la mancha del pecado que llega mediante el coito, tampoco no sufrirás la

[7] Libro de San Juan Evangelista (El Teólogo), 38-44. El texto original en griego fue publicado por Tischendorf, K. *Apocalypses apocryphae: Mosis, Esdrae, Pauli, Ioannis, item Mariae dormitio, additis Evangeliorum et actuum Apocryphorum supplementis*, Hildesheim, 1966, pp. 107-109. Traducción de Santos Otero, A., *Los Evangelios apócrifos. Edición crítica y bilingüe*, Madrid, 1999, pp. 593-594.

[8] La exposición más amplia de esta problemática se encuentra en el estudio de Jugie, M., *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge: étude historico-doctrinale*, Ciudad del Vaticano, 1954.

[9] Moraldi, L., *Apocrifi del Nuovo Testamento. Lettere, Dormizione di Maria, Apocalissi*, III, Turín, 1994, pp. 163-179.

[10] En general se ha identificado la presencia de los apóstoles Pedro y Juan, acompañados por seis ángeles. Vid. Saunier, "Le tympan de Cabestany", pp. 51-52.

Fig. 3. Detalle: Resurrección de María

> corrupción del cuerpo en el sepulcro. Inmediatamente, María se alzó del sepulcro, se lanzó a los pies del Señor y empezó a glorificar a Dios"[11].

Resulta evidente que el *auctor intellectualis* recurrió a una fuente textual distinta, porque en realidad cuanto propone el anterior texto griego es la elevación del alma y la sepultura del cuerpo, sin hacer referencia expresa a la resurrección.

En la otra mitad del tímpano se presenta la Asunción corporal (Fig. 4). El cadáver de María yace en el interior de una mandorla en forma de almendra, sujetada y elevada por un conjunto de cinco ángeles, dos de ellos turiferarios. La integridad de este pasaje se completa con la escena de la Incredulidad de Tomás, el único de los apóstoles que no se hallaba presente en el momento de la muerte de María. Para su comprensión debe acudirse todavía a otro texto apócrifo, el *Pseudo José de Arimatea* o *Transitus A*:

> "Después los apóstoles depositaron el cadáver en el sepulcro con toda clase de honores y rompieron a llorar y a cantar, por lo excesivo del amor y de la dulzura. De pronto se vieron circundados por una luz celestial y cayeron postrados en tierra, mientras el santo cadáver era llevado al cielo en manos de ángeles. Entonces el dichosísimo Tomás se sintió repentinamente transportado al monte Olivete, y, al ver cómo el bienaventurado cuerpo se dirigía hacia el cielo, empezó a gritar diciendo: "¡Oh madre santa, madre bendita, madre inmaculada!, si he hallado gracia a tus ojos, ya que me es dado contemplarte, ten a bien por tu bondad alegrar a tu siervo, puesto que te vas camino del cielo". Y en el mismo momento le fue arrojado desde lo alto al bienaventurado Tomás el cinturón con que los apóstoles habían ceñido el cuerpo santísimo [de María]"[12].

Aunque la figura del incrédulo apóstol, asiendo el cíngulo como prueba irrefutable del desenlace, se sitúa a cierta distancia en el centro del tímpano –entre la escena de la Resurrección y la Bendición y Muerte–, su disposición de perfil hacia su izquierda establece un claro enlace visual y de connivencia con la escena de la Asunción corporal (Fig. 5).

La descripción se completa con el friso figurado de la parte inferior, donde se adivinan las imágenes de cinco animales: un simio, dos leones y dos cuerpos de león con alas de ave, situados todos bajo los pies de los personajes de las distintas escenas. De manera clara, las figuras de los dos leones (Fig. 6) se posan bajo los pies del Señor y de María en la escena principal de la Bendición y Muerte. La asociación de una figura humana sobre el lomo de un león es una imagen muy particular, que también aparece en determinados sarcófagos romanos cristianos de la primera mitad del siglo IV, de los cuales hoy tan sólo conocemos un ejemplo en uno de los conservados en la cabecera de Sant Feliu de Girona[13]. Siguiendo la interpretación de Manuel Sotomayor en relación a esta última obra[14], bien podemos igualar estas figuras a

[11] *Transitus B*, 9-16: Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, pp. 129-130 y 134-135. Traducción de Puig i Tàrrech, A., *Los evangelios apócrifos*, I, Barcelona, 2008, pp. 398, 405 y 406-407.

[12] *Transitus A*, 16-17: Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, pp. 119-120. Traducción de Santos Otero, *Los Evangelios apócrifos*, pp. 649-650.

[13] Se trata del sarcófago de friso continuo con figura de Orante, datado hacia el 310. Para el estudio de este grupo de sarcófagos: Amich i Raurich, N. M., *Els sarcòfags romans i paleocristians de Sant Feliu de Girona*, Girona, 2000, pp. 28-68.

[14] Sotomayor Muro, M., *Sarcófagos romanocristianos de España. Estudio Iconográfico*, Granada, 1975, pp. 35-37.

Fig. 4. Detalle: Asunción de María

una transposición en imágenes de la *Enarratio* del Salmo 90 de San Agustín: "Super aspidem et basiliscum ambulabis. Et conculcabis leonem et draconem"[15]. La celebración de la victoria de Jesús y María sobre la muerte a través de la resurrección encuentra en este detalle una denotación compositiva de exquisito refinamiento. Añadir, que la utilización de esta combinación de figuras sobrepuestas a animales, especialmente sobre leones, se halla en otras obras

[15] Migne, J. P., *Patrologia Latina*, XXXVII, París, 1844, col. 1168. Cfr. Saunier, F., "Le tympan de Cabestany", p. 56; Boto Varela, G., "De la basarda a la seducció. Les funcions de les imatges monstruoses en l'escultura romànica", *Lambard*, 13 (2001), pp. 15-16.

Fig. 5. Detalle: Incredulidad de Tomás

atribuidas al Maestro del tímpano de Cabestany, hecho que demuestra la asimilación de una imagen simbólica perfectamente definida por los sarcófagos romanos cristianos del siglo IV[16].

Todo cuanto se ha descrito hasta ahora, evidencia la notable erudición y la extraordinaria capacidad del *auctor intelectualis*. Especialmente, debe encomiarse el hecho que se sirviera de

[16] En la columna de la Infancia de Jesús, procedente de San Giovanni in Sugana; con algunas variantes, en el sarcófago del Martirio de Saint-Sernin, conservado en la abadía de Saint-Hilaire d'Aude; y en el tímpano procedente de Santa María de Errondo, actualmente en las colecciones de The Cloisters de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Vid.: Bartolomé Roviras, *Presència i context*, p. 439.

Fig. 6. Detalle: Leones situados en la parte inferior del tímpano, bajo los pies del Señor y María

tal número de fuentes textuales para contrastar y crear unas imágenes inéditas para comunicar el Tránsito de María, concediendo una clara preferencia a aquéllas que exaltan la resurrección y la incorruptibilidad del cuerpo[17]. Este hecho bosqueja el perfil de una persona formada o cercana a un ámbito culto y de suma de conocimiento, y le avala como perfecto conocedor de la problemática implícita en este pasaje mariano, del que ni tan sólo las fuentes –como se ha observado– consiguen conciliar una postura unánime.

Auctor Materialis

Aunque no es el asunto de esta comunicación profundizar en los aspectos estilísticos y técnicos que distinguen al *auctor materialis* de este tímpano, sí es necesario especificar que en su ejecución se hallan distintos "modos" o "cualidades" que, aún derivados de la misma formación basada en la escultura de los sarcófagos romanos, manifiestan la presencia de intervenciones de distinto primor, especialmente por cuanto se refiere a los detalles técnicos. Esto impide considerar la autoría de un individual y, aunque cierta rutina conduce a reiterar la nomenclatura del "Maestro" del tímpano de Cabestany[18], lo cierto es que para ser más claros

[17] Se han establecido algunas relaciones con los nuevos programas marianos de la Île-de-France, aunque tampoco se ha hallado un comparativo preciso. Vid. Durliat, M., "L'œuvre du Maitre de Cabestany" en *La sculpture romane en Roussillon*, IV, Perpignan, 1954, p. 8. Por otra parte, señalar el testimonio de la Biblia de Ripoll (Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Lat. 5729): en el f. 370r se representa la Muerte y *Elevatio animae* de María y en el 370v la Asunción corporal; sin embargo dichas imágenes, derivadas de la tradición bizantina, encuentran en este tímpano una resonancia tan sólo parcial. Aunque la analogía entre las escenas de la Asunción corporal es evidente, no se halla la misma correspondencia entre la *Elevatio animae* y la Resurrección de María, hecho que apunta la existencia de unas tradiciones iconográficas diferenciadas. Cfr. Castiñeiras González, M., "Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et les traditions anciennes de l'iconographie chrétienne: du scriptorium de l'abbé Oliba à la peinture romane sur bois", *Les Cahiers de Sant-Michel de Cuxa*, XL (2009), p. 163.

[18] Bartolomé Roviras, *Presència i context*, pp. 108-110. La elección de esta nomenclatura es consecuencia de la propuesta metodológica aplicada en la tesis doctoral de la que derivan todos los resultados expuestos: para establecer la idiosincrasia particular de este taller de escultura, se ha partido del análisis exhaustivo de una única obra elevándola al rango de matriz: el tímpano de Santa María de Cabestany.

y no contribuir al equívoco se debería empezar a enfatizar el término del "Taller del" Maestro del tímpano de Cabestany: esta entidad estaría constituida por un maestro y un número determinado de discípulos[19].

Reprendiendo el hilo de la metodología expuesta, las atribuciones del *auctor materialis* se adivinan en el tratamiento concedido al argumento creado por el *auctor intellectualis.* En realidad se trata de reconocer cómo las imágenes creadas por el intelecto se metamorfosearon en imágenes materiales, *ergo* figuras[20]. Resulta absolutamente lícito conceder en este punto el protagonismo absoluto al maestro del taller, quien además de liderar la estructura y distribución del trabajo, con toda probabilidad hubo de decidir el modo de abordar cada una de las obras. Aunque el formato material de un tímpano fuera una condición impuesta por el comitente, el *auctor materialis* hubo de encontrar el modo más conveniente de adaptar el argumento a la superficie y a la forma semicircular del soporte. Por otra parte, es muy probable que él mismo interviniera de manera decisiva en la elección del material: un mármol blanco procedente de la cantera pirenaica de Saint-Beat, identificado como a un sarcófago reaprovechado[21].

Decidida la morfología de la obra y el tipo de material, queda observar la acomodación del argumento al soporte marmóreo. Resulta absolutamente esencial discernir el modo expositivo elegido por el maestro, a partir del análisis de la disposición de la obra. Siguiendo el orden cronológico de las escenas, pautado por la cronología de las fuentes textuales apócrifas, se puede afirmar que el *auctor materialis* abordó una disposición centralizada, situando en la parte central del tímpano la "primera" escena cronológica, que además resulta también la imprescindible para la comprensión del contenido. De este modo, el nudo queda instalado en la parte central, mientras que las posibilidades o desenlaces se disponen en la periferia. Todas las escenas quedan alineadas en un mismo plano y requieren, por tanto, una lectura lineal pero al mismo tiempo centralizada, hecho que anima al maridaje con las pautas de determinados frisos romanos. En concreto, pueden indicarse ciertos sarcófagos romanos cristianos de la primera mitad del siglo IV, en los que la figura principal dispuesta en la parte central –acaso la de una Orante– permite la continuidad de la narración en las dos mitades resultantes[22]. Además, el modo de distinguir o modular las escenas en el friso es muy semejante, puesto que en ambas ocasiones se acude a la contraposición de las figuras situadas en la parte más exterior de los grupos, sin utilizar otros dispositivos como arquitecturas o demás elementos que pudieran

[19] La concepción del taller en la que se basan estas consideraciones remite a los contenidos del *Breve conventorum pactorum* del 1165 entre los operarios de la obra de Santa María de Pisa y los maestros Guilielmus y Riccius, donde se constata que cada uno de estos *magistri* disponía de un determinado número de *discipulis*. Vid.: Calderoni Masetti, A. R., "I maestri Guglielmo e Riccio in un documento del 1165", *Bollettino storico pisano*, Ser. 3, 70 (2001), pp. 237-239. Para el caso concreto de este tímpano Bartolomé Roviras, *Presència i context*, pp. 392-399 y 586-593.

[20] La base teórica en la que se sustenta esta distinción de roles entre *auctor intellectualis* y *auctor materialis* remite, en parte, al análisis expuesto por: Panofsky, *Idea*, 1977, pp. 33-43 y Panofsky, E., "Capítulo 1. Introducción", en *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1998, pp. 13-44.

[21] Poisson, O., "Santa María de Cabestany", en *Rosselló*, Barcelona, 1993, pp. 161-163 (*Catalunya Romànica* XIV); Poisson, "Mestre de Cabestany", pp. 336-337. Parece claro que este taller se sintió especialmente cómodo con el labrado del mármol, puesto que la mayor parte de las obras de su corpus se presentan sobre este mismo material (distintos tipos de mármoles), y de hecho el estilo y la técnica que definen su capacidad artística se asimilan a las de expertos marmolistas.

[22] Bartolomé Roviras, *Presència i context*, pp. 127-128 y 427-428.

marcar una separación visual. Siendo así, se advierte una elección deliberada de uno de los formatos más antiguos y mejor calificados para la exposición de programas historiados *ex novo* –tal y como lo fueron dichos sarcófagos durante la primera mitad del siglo IV. Todo esto permite afirmar que el *auctor materialis* escogió una de las mejores fórmulas conocidas para la exposición de imágenes "encadenadas" ante un público neófito.

Llegados a este punto, acaso sea lícito formular el siguiente interrogante: ¿pueden haber confluido en una misma persona las responsabilidades del *auctor intellectualis* y *materialis*? O dicho de otro modo: ¿podría ser que en algunos casos el maestro del taller hubiera protagonizado o intervenido en la creación del argumento, transformando en primera instancia la "idea" en contenido? Aún no disponiendo de la documentación directa e inequívoca, puede motivarse la posibilidad que en este caso concreto, el Maestro del tímpano de Cabestany hubiera podido ostentar ambos compromisos. Este alegato se basa en la observación de una constante: que la mayor parte de las obras que forman parten de su corpus presentan unos programas historiados inéditos o al menos conjugados de un modo bastante distinto al resto de la escultura contemporánea; dicho sea de paso, que en la mayoría se identifican unas fuentes textuales cuanto menos inusuales. Así, se puede ponderar el caso del sarcófago del Martirio de Saint-Sernin donde la pasión del mártir tolosano combina la *Passio Sancti Saturnini* y la obra de Venancio Fortunato *De Launebode qui aedificavit templum sancti Saturnini*[23]; el de los dos capiteles del exterior del ábside de Saint-Papoul que vertebran, seguramente, la doble condena de Daniel en el foso de los leones[24]; el de la portada de Sant Pere de Rodes, en la que se adivina un programa de la Vida y Milagros, Pasión y Resurrección de Jesús[25]; y también el del tímpano de las Tres tentaciones de Jesús en el desierto de Santa María de Errondo, que tiene raros comparativos en la escultura del siglo XII[26]. ¿Es posible que todos estos argumentos manifestasen un mismo grado de erudición y originalidad, sin que en todos ellos se estableciera el denominador común de un mismo *auctor intellectualis*? ¿O quizás debamos contemplar la posibilidad que el Maestro del tímpano de Cabestany, además de liderar un taller de escultura, fuera también un personaje formado en un ambiente culto, acaso monástico, capaz de responder con diligencia a la elaboración de contenidos precisos?[27] Esto no desaloja la posibilidad que el patrono o comitente de la obra aunara también en algunas ocasiones en la confección del argumento, *tête a tête* con

[23] BONNERY, A., "Le sarcophage-reliquaire de saint Saturnin, à Saint-Hilaire d'Aude", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29 (1998), pp. 53-62; BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context*, pp. 191-198.

[24] BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context*, pp. 176-179.

[25] Cfr. BARRACHINA NAVARRO, J., "Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodes", *Locus Amoenus*, 4 (1998-1999), pp. 7-35; BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context*, pp. 240-257.

[26] Aunque se haya relacionado con ciertas ilustraciones de la Biblia de Ripoll, lo cierto es que el único comparativo escultórico se halla en la portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. Vid.: KUPFER, V., "The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at The Cloisters", *Metropolitan Museum Journal*, 12 (1978), pp. 28-29; OCÓN ALONSO, D., "Timpà d'Errondo" en *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, pp. 356-357 (cat. expo.); BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context*, pp. 358-362.

[27] BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context*, pp. 586-593. Apuntar, que aproximadamente dos terceras partes de los establecimientos en los que se han situado sus obras responden a monasterios benedictinos, cuya erudición y capacidad derivada de sus respectivos *scriptoria* y bibliotecas bien podría haber conocido. La dispersión de las obras, localizadas en un amplio arco geográfico entre el Lenguadoc y Navarra, anima además a la identificación en todas estas "empresas artísticas" de un único *auctor intellectualis*.

el *auctor intellectualis*. Aunque esta hipótesis pueda tan sólo pueda sustentarse en el conocimiento empírico de las obras, cabe la posibilidad de que así fuera.

Público

Acerca del público absolutamente nada sabemos, al menos de manera directa. Actualmente, el tímpano se conserva en el interior de la iglesia de Santa María de Cabestany, y con anterioridad consta tan sólo que en 1934 permanecía emparedado en la pared del templo; quizás se hallaba allí desde el primer cuarto del siglo XIX, cuando se emprendieron unas obras de restauración que, según parece, alteraron la estructura y la ubicación de la puerta primitiva[28]. Algunos estudiosos, haciendo prevalecer la iconografía de San Tomás, han cuestionado incluso su procedencia y se han dirigido hasta el Hospital de Bajoles, a pocos kilómetros de Cabestany, donde había existido una capilla de esta advocación[29]. Pero aunque esta dedicación fuera la clave, debe subrayarse que en la misma parroquia de Santa María de Cabestany también se rendía el culto al apóstol[30]. Por tanto, no parecen existir motivos razonables para dudar de su procedencia.

La naturaleza de esta parroquial restringe las posibilidades de la ubicación del tímpano a una puerta de acceso desde el exterior al interior del templo, puesto que no se han restituido otras estructuras arquitectónicas de época más allá de la iglesia. Así, las imágenes marmóreas debieron ser accesibles a los parroquianos y los laicos en general, no siendo de contemplación exclusiva de un público clerical o claustral. Este detalle no deja de proporcionar una clave importante, puesto que en este caso se presenta un programa inédito –sin modelos visuales ni precedentes en la escultura contemporánea–ante un público no instruido.

Con todos estos elementos, y ante esta última observación, parece necesario indagar en la verdadera motivación de una creación de este calado. ¿Quién podía estar interesado y por qué en esta zona del Rosellón durante el último cuarto del siglo XII en la presentación ante un público laico de un programa dedicado al Tránsito de María, en el cual se subrayan, de modo explícito, los episodios de la Resurrección y de la Asunción corporal? Ante la ausencia de noticias directas, no queda sino vertebrar algunas posibilidades tomando como fuente de información el contexto más inmediato a la parroquia.

Motivación del comitente para la concertación de la obra

Si el comitente debía comunicar y evidenciar la suerte del cuerpo de María después de la muerte, bien su resurrección bien su asunción corporal, quizás fuera precisamente por la necesidad de hacer frente a un clima adverso o de confrontación de este dogma. En el territo-

[28] En 1822 se redactó el proyecto que proponía la supresión de la antigua puerta de la iglesia a la que debía accederse a través del cementerio, y su traslado al sector que comunicaba con la vía pública. Vid. Poisson, "Santa María de Cabestany", p. 162 y nota p. 163.

[29] Poisson, "Santa María de Cabestany", p. 162; Saunier, "Le tympan de Cabestany", p. 51.

[30] En 1424 Arnau Talant encargó al pintor perpiñanés Pere Costa un retablo en el cual "es convengut que en la historia principal del mig aura dos himages, la una de Sent Tomas apostol, et l'altre de Sent Tomas de Caturberi". Vid. Montsalvatge i Fossas, F., *El obispado de Elna*, IV, Olot, 1915, p. 115 (Noticias históricas, XXIV).

rio en el que florece este tímpano existe, en el último cuarto del siglo XII, una casuística muy concreta que permite ponderar la identificación del argumento como una suerte de exégesis visual de carácter apologético en favor de la ortodoxia cristiana. Durante el último cuarto del siglo XII y las primeras décadas del siglo XIII es conocido que en el Rosellón, así como en buena parte de Occitania y también en el norte de los condados catalanes, los cátaros gozaron de una considerable fortuna, hasta motivar la reacción de la denominada "Cruzada Albigense", librada durante el primer cuarto del siglo XIII. Precisamente en este contexto, el contenido de la obra que se analiza podría haber cobrado su significado al contrastar una de las "herejías" difundidas por los cátaros, y también por los valdenses: la negación categórica de la resurrección de la carne, y de modo particular la resurrección de Jesús[31].

Diversas fuentes documentales confirman que ésta fue una de las "blasfemias" perseguidas con mayor urgencia por la iglesia cristiana en este período. Sólo por citar alguna de las más relevantes, puede indicarse la carta enviada por el conde de Tolosa Raymond V de Saint-Gilles al capítulo general de Citeaux en 1177:

> "Quoniam et qui sacerdotio funguntur haeresis foeditate depravantur, et antiqua olimque veneranda ecclesiarum loca inculta jacent, diruta remanent, baptismus negatur, eukaristia abominatur, poenitentia parvi penditur, hominis plasmatio, carnis resurrectio abnegando […]"[32].

También se conoce que en las confesiones a las que fueron sometidos los valdenses en el Concilio de Lyon del 1180 éstos fueron constreñidos a aceptar la resurrección de la carne. O que, todavía décadas más tarde, el *Liber suprastella* de Salvo Burci, escrito en Piacenza hacia 1235, expone que la negación de la resurrección por parte de los herejes fue un modo de igualar a los seres humanos y situarlos todos en una misma jerarquía[33]. En realidad, según corroboran estas mismas fuentes, los herejes negaron tanto la muerte como la resurrección de Jesús como consecuencia primera de la negación de su encarnación o naturaleza humana.

En este escenario, y antes que identificar en este tímpano una exposición explícitamente anti-herética, debe considerarse la confección de un contenido cuyo objetivo principal fue exhibir la postura ortodoxa de la iglesia cristiana respecto al episodio de la Resurrección, estableciendo así el afianzamiento de un credo "oficial" y la marginalización de los "otros"[34]. Ante un auditorio potencialmente contrario o confuso respecto a la interpretación de este dogma, el significado y la motivación de este tímpano parece hallarse en la exaltación de la Resurrección de María, para así reivindicar que, del mismo modo que su Jesús, también ella murió y resucitó al tercer día.

---

[31] BARTOLOMÉ ROVIRAS, *Presència i context*, pp. 134-136.

[32] Esta carta se recoge en *Opera Historica de Gervasi de Canterbury*: STUBBS, W., *Gervasii Monachi Cantuariensis Opera Historica*, 1, Londres, Rolls Series, LXXIII, 1879, pp. 270-271.

[33] Para una exposición detallada de esta herejía: BYNUM, C. W., *The Resurrection of the body in Western Christianity, 200-1336*, Nueva York, 1995, pp. 214-220.

[34] En este punto, se suscribe el marco de interpretación propuesto por Alessia Trivellone en la portada de Saint-Gilles-du-Gard: no identificar unas imágenes anti-heréticas *per se*, sino unas imágenes dogmáticas creadas por representantes de los sectores "ortodoxos" de la iglesia cristiana en determinados espacios temporales, susceptibles de ciertas contaminaciones o influencias de lo que consideraban "los otros" (léase en este caso los herejes cátaros o valdenses). Vid.: TRIVELLONE, A., *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout, 2009, p. 53.

Conclusión

En la parroquia de Santa María de Cabestany existió un comitente –del que desconocemos por el momento su identidad– con la necesidad y voluntad de concertar una obra que permitiera afianzar ante los parroquianos el "dogma" de la Resurrección de María. Este imperativo le llevó a contratar los "servicios" de un taller escultórico liderado por un maestro, que anteriormente ya había manifestado una notable habilidad en la creación de programas narrativos inéditos, y que había trabajado para distintas abadías benedictinas en los condados del Lauragais y Carcasona, territorios que en torno al último cuarto del siglo XII se hallaban bajo la influencia, y puntualmente autoridad, del rey Alfonso II de Aragón. Este maestro hubiera procedido a la elaboración de un argumento adecuado, merced al conocimiento de unas fuentes apócrifas de notable rareza, que le permitieron transformar la "idea" inicial transmitida por el comitente en unas imágenes adecuadas para la comprensión del vulgo. Así, creó un programa en el que hilvanó las escenas de la Bendición y Muerte, Resurrección y Asunción de María. A continuación, y junto a su taller, compuso este contenido en las aceradas figuras marmóreas del tímpano para, así, contribuir al constreñimiento de los parroquianos que, de algún modo u otro, podían haber sido seducidos por las herejías difundidas por los cátaros, y otros herejes. Acaso todo esto ocurriera en torno a 1175, cuando seguramente se estaba trabajando en las obras de la iglesia. En esta fecha se documentan unas donaciones *ad operam* a favor de la parroquia, que son susceptibles de proporcionar un término cronológico adecuado para la datación del tímpano[35].

[35] Actualmente se está trabajando con los datos proporcionados por el testamento de Arnau de Cabestany, otorgado el 24 de enero de 1175. Este documento ha sido publicado por Tretón, R., *Diplomatari de Másden*, Barcelona, 2010, doc. 98, pp. 513-518.