

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Capital administrativa *de facto* de Galicia desde el año 1982 (*de iure* no lo será hasta veinte años más tarde, en 2002), su protagonismo, por el que será conocida universalmente, se inicia en el siglo IX, en tiempos del rey Alfonso II (788-842), cuando se localiza, con toda probabilidad en la tercera década del siglo IX y en lo que acabará siendo un poderoso núcleo cultural, un sepulcro conteniendo unos restos mortales que se identificaron como pertenecientes al Apóstol Santiago. A partir de entonces, este lugar apartado, con entidad suficiente ya, no obstante, en tiempos romanos y centurias inmediatas posteriores (siglos VI-VIII), ubicado en los confines occidentales del mundo entonces conocido y perteneciente al obispado de Iria Flavia, por esos años regido por Teodomiro († 847), irá ganando entidad y, gracias al apoyo real, cobrando protagonismo paulatino hasta convertirse, en el entorno del año 1100 y sobre todo en las primeras décadas del siglo XII, con Diego Gelmírez, obispo desde el citado año (cinco años después de que la sede de la diócesis pasase de Iria a Compostela) y arzobispo, el primero de la sede, desde 1120 hasta 1140, año de su fallecimiento, en uno de los tres grandes hitos devocionales de la cristiandad, en pie de igualdad con Roma y Jerusalén.

A esa proyección cultural, generadora desde muy temprano de un poderoso flujo peregrinatorio, y a las exigencias en clave interna que tal hecho conllevaba, debe Santiago, en buena medida, su paulatino crecimiento, un desarrollo que tiene en el inicio, en 1075, de la Catedral románica un punto inequívoco de partida. Consagrada definitivamente en 1211, durante el reinado de Alfonso IX, quien asistió a tan solemne ceremonia, su fábrica y la de las construcciones subsidiarias que la complementan (palacio episcopal y claustro) serán no sólo el referente monumental de la ciudad, amurallada desde el siglo IX y definida en su perímetro final durante el

Santiago de Compostela. La Catedral desde San Paio do Monte



episcopado de Cresconio (1037-1066), sino también el núcleo a partir del cual, como todavía hoy se puede comprobar con pasmosa nitidez, se estructura la trama urbana, la ocupación del espacio en ese recinto delimitado por las murallas.

En paralelo con la catedral y fruto de las mismas circunstancias culturales, políticas y económicas que propiciaron su conformación, la ciudad de Santiago conocerá también una importante renovación monumental a partir de los tiempos de Gelmírez. Acontecimientos de carácter muy dispar y de manera especial la aparición de nuevas exigencias o necesidades y también y sobre todo los cambios de gusto, particularmente durante los siglos XVII y XVIII, los de vigencia del Barroco, que tuvo en Compostela un extraordinario desarrollo, como el propio conjunto catedralicio explícita (lo esencial de su aspecto exterior, por ejemplo, es producto de las intervenciones que sobre él se llevaron a cabo durante las dos centurias citadas), harán que, salvo excepciones tan singulares como las de la iglesia y claustro de Santa María de Sar, ubicada, conviene recordarlo, fuera del núcleo amurallado, lo llegado hasta hoy de tiempos románicos (desde finales del siglo XI hasta más o menos los años centrales del siglo XIII), tanto en el recinto intramuros como fuera de él, tenga un carácter fragmentario (repárese en las iglesias de Santa María Salomé y San Fiz de Solovio o, fuera de las murallas, en la de Santa Susana, en los vestigios de San Pedro de Fóra o en lo que de tiempos tardorrománicos persiste del templo conventual dominicano de Bonaval), faltando testimonios de empresas que por entonces, en virtud de las especiales circunstancias histórico-culturales que en ellas concurrían, tuvieron que contar con fábricas de entidad. Ese sería el caso de los complejos monásticos de Antealtares y San Martín Pinario o, extramuros, del de Santa María de Conxo.

Santiago, cuyo primer gran momento de eclosión internacional, tras su consolidación como núcleo cultural de referencia en el reino astur-leonés (siglos IX-XI), se produce en lo esencial durante el tiempo de vigencia plena de las formulaciones románicas, esto es, entre los reinados de Alfonso VI (1065-1109), representado en uno de los capiteles de la cabecera de la Catedral, iniciada en 1075 con su patrocinio, y Alfonso IX, fallecido en 1230, presente, como ya se dijo, en su consagración definitiva en el año 1211 (esas formas románicas, paulatinamente "contaminadas" por pautas estilísticamente góticas, estarán vigentes todavía durante el mandato de



Santiago de Compostela

Juan Arias, arzobispo (1238 -1266), cuyo impulso constructor se documenta en empresas como el claustro catedralicio o el palacio episcopal, que en 1258 promovió el inicio de una nueva catedral, plenamente gótica, de la que sólo se levantó la parte baja del cierre de la cabecera), conoció etapas muy dispares a lo largo de su densa historia. Hoy es una ciudad de casi 100.000 habitantes que vuelve a conocer momentos de esplendor merced al dinamismo que le confieren el ser la capital político-administrativa de Galicia (sede, por ello, del Parlamento y de la Xunta) y muy en particular también por el resurgimiento que en las últimas décadas han experimentado la peregrinación al santuario del Apóstol Santiago y todo lo que con ella se relaciona, un fenómeno de masas que tuvo su punto de inflexión en la visita que a él hizo en el mes de noviembre de de 1982, Año Santo Compostelano, Juan Pablo II, primer papa que, en cuanto tal, llegó a Compostela como peregrino.

Texto: JCVP - Fotos: JNG

Catedral de Santiago

LA BASÍLICA DE SANTIAGO ha suscitado una riquísima bibliografía. Sin embargo, a pesar de tratarse de uno de los edificios más paradigmáticos de la arquitectura románica europea, el análisis arquitectónico de la catedral románica apenas cuenta con dos títulos fundamentales. La tesis doctoral de Kenneth John Conant, leída en 1925, sigue siendo la obra fundamental. La edición de esta obra en 1983, con versión en gallego y castellano, permitió a Serafín Moralejo realizar unas notas sobre el texto original que demuestran el buen conocimiento de la catedral por parte de este historiador. Para la historia del edificio son fuentes documentales del siglo XII excepcionales la *Historia Compostelana* y el *Libro V del Códice Calixtino*. La historia de la catedral compostelana de López Ferreiro también es imprescindible para el manejo de la documentación catedralicia.

LAS CIRCUNSTANCIAS QUE DIERON ORIGEN AL SANTUARIO CATEDRALICIO ROMÁNICO DE COMPOSTELA

El *locus sanctus* jacobeo, descubierto en el siglo IX, terminó por definirse con el siguiente conjunto de edificios sagrados: la capilla de Santiago, bajo la cual se encontraba la tumba apostólica, la iglesia mayor bajo la advocación del Salvador, san Juan y san Pedro, y el baptisterio de San Juan. Tanto el gran templo como la capilla de Santiago adoptaban una disposición axial tal como también había sido concebida en el Santo Sepulcro de Jerusalén, el primero y más paradigmático de los grandes *martiria* de la arquitectura cristiana. En agosto del 997 Almanzor, con la colaboración de condes cristianos, entra en Compostela y ordena destruir el templo de Santiago, respetando la inte-

gridad del sepulcro. Tras una estancia de una semana en la ciudad, regresa a Córdoba llevándose las campanas y las puertas de madera de la basílica. El obispo Pedro Mezonzo, ayudado por el rey Bermudo II, procedió a restaurar el santuario y cuando concluyó esta obra, tal como nos dice la *Historia Compostelana*, "se durmió en el Señor -1003". La información que nos han suministrado las excavaciones arqueológicas nos confirma que esta restauración no afectó a la disposición planimétrica del conjunto ni al estilo tradicional hispano de sus formas.

¿Cuándo se proyectó construir un nuevo edificio? ¿Qué circunstancias propiciaron realizar la nueva construcción, más amplia y en un nuevo lenguaje estilístico? No contamos con ningún testimonio explícito al respecto. Sin duda una afluencia de peregrinos en continuada progresión hacía necesario un santuario más grande, pero ésta, con ser muy importante razón, no fue la única. No sólo se trataba de edificar un templo más monumental y extraordinario, sino que era necesario modernizar la vertebración del espacio martirial con el cultural. Ambos habían surgido de manera espontánea y con dominio compartido por el obispo y otras instituciones religiosas, que se habían establecido aquí buscando el beneficio espiritual y el prestigio social proporcionados por el culto jacobeo. Precisamente esta autoridad y prestigio que confería el sepulcro apostólico llevaron a los obispos de Iria a residenciarse definitivamente en Santiago.

En 1049, el papa León IX excomulgó a Cresconio, obispo de Iria, por el abuso que éste hacía por reivindicar para sí el *culmen Apostolici nominis*. Preocupaba a la curia romana que un obispo fundamentase su autoridad en estar al frente de una sede apostólica, exactamente igual que el

obispo de Roma. Seis años después, Cresconio se había moderado en sus pretensiones, pero no por ello cejaba en que junto a la expresión de su título episcopal figurase el referente de "sede apostólica": *Cresconius Iriensis et apostolice sedis*. Así subscribía las actas del concilio de Coyanza. Los sínodos compostelanos convocados por Cresconio son el mejor testimonio del espíritu reformador que venía impulsando el papa desde mediados del siglo XI, pero a su vez también nos confirman el deseo del prelado por abandonar la tradición iriense y constituir una sede episcopal fundamentada en el prestigio de la tumba apostólica. La titulación que adopta Cresconio, al suscribir las actas de estos concilios, pone de manifiesto su verdadero propósito: *Cresconius apostolice ecclesie episcopus*. Surge así la figura de un renovador cuya sede no es la catedral de Iria, sino el *locus sanctus*. Él es el obispo de la "iglesia apostólica", o, dicho de otra forma, la nueva iglesia apostólica también será la catedral. Con la legitimidad que le confiere el lugar y su título episcopal aparece como protagonista indiscutible de la reforma eclesiástica. La consecuencia inmediata de todo esto es la reordenación de la topografía monumental del lugar de acuerdo al nuevo orden que se quiere establecer.

El *locus Sanctus* ya no es sólo un santuario de peregrinación, sino que es el lugar donde se asienta con continuidad la cátedra episcopal. Todo esto gestado bajo la prelatura de Cresconio (1033-1067) le condujo a desarrollar una actividad edilicia que contribuyese a crear la imagen conveniente no sólo a la nueva realidad, sino a la que se vislumbraba para un futuro inmediato. Su experiencia militar le llevó a proteger el poder emergente de la sede. A este respecto la *Compostelana* nos informa como fortificó la ciudad con un muro: *aedificia murorum turriumque ad muniendum urbem Compostellae construxit*. Debíó de ser entonces cuando surgió la necesidad de construir una catedral. El proyecto engendraba serias dificultades. Además de la consabida dotación de una fábrica que permitiese la financiación de un largo proceso constructivo, tal como ya hemos indicado, una nueva catedral en Compostela tenía los problemas habituales de espacio en este tipo de proyectos, pero mucho más complejos. El obispo y la mayor parte de su cabildo no habían dejado de ser personas en tránsito en el lugar, con muy limitadas actuaciones rituales, lo que había dado lugar a que otros adquiriesen derechos en el mismo. La iglesia mayor con sus altares en honor del Salvador y de los apóstoles Pedro y Juan estaba en manos de los monjes, y el espacio martirial incluso tenía su altar de Santiago hipotecado en parte a los mismos monjes.

Si nos atenemos a los criterios documentados en grandes templos de la época, tendremos que pensar que, para comenzar su construcción, era necesario un largo período

previo en el que se gestase un importante fondo económico que permitiese la financiación de la construcción. Casi debió de transcurrir medio siglo para comenzar las obras desde que en 1030 se empezaron a reunir los medios que sufragaran el nuevo templo de Saint-Sernin de Toulouse. Teniendo en cuenta que serán los reyes el principal soporte económico del nuevo templo compostelano, y que la economía de éstos era excepcional para su época a causa de los ingresos de las parias, deberemos rebajar sustancialmente los plazos previos. Tradicionalmente se atribuye a Diego Peláez la idea de realizar un nuevo templo. Si fuera así, estaríamos obligados a datar el origen del proyecto en el inicio de su episcopado (1070-1088). Aceptando esta propuesta, la más tardía de las posibles y en la que yo no creo, con toda lógica constructivo/administrativa deberíamos evitar afirmaciones simplistas. En este sentido se ha dicho que en 1075, con motivo de un *concilium magnum* celebrado en Santiago, habían dado comienzo las obras del nuevo edificio "gracias al botín que el monarca traía de las parias de Granada". Una propuesta de este tipo se completa con otras afirmaciones contundentes en apariencia, que pretenden "redondear la historia" con afirmaciones como la siguiente: con el citado concilio, celebrado *ad restaurationem fidem ecclesie*, se daba lugar a una iglesia con un nuevo estilo, el románico, que se acomodaba al cambio de rito, del hispano al romano, y concretaba en lo que se llama el tipo templario propio de la reforma gregoriana. He estudiado como en la historiografía se suele confundir reforma eclesiástica y cambio de rito, haciendo que una y otro confluyan en la misma cronología. Pero si este error es grave, todavía es peor lo que hemos venido afirmando: reforma y rito coincidiendo en cronología dan lugar a una nueva arquitectura.

Las parias que pudiera otorgar el monarca en 1075 fueron un complemento, seguramente importante, a un proyecto que ya llevaba algunos años en gestación. Yo me inclinaría a pensar que con motivo de esta magna reunión se consagraría la capilla del Salvador, es decir el *opus* al que se refiere el epígrafe de los capiteles.

Todo esto obligaba a planificar la financiación, diseñar una estrategia que permitiese liberar o minimizar las hipotecas externas a las que estaba sometido el santuario y buscar un maestro de obras que proyectase no sólo un santuario sino una catedral, verdadera sede apostólica, acorde con el nuevo estilo triunfante en los reinos hispanos.

Desde mi punto de vista, lo que no tiene duda es que el nuevo templo catedralicio venía a facilitar una precisa organización del *locus Sanctus* clarificando la propiedad y las competencias de las comunidades religiosas que allí coexistían; a este respecto, debemos considerar que una de

ellas, la de los canónigos, iba a tener un amplio desarrollo y una plena actividad litúrgica propia de una catedral además del necesario culto martirial. El espacio donde se va a levantar el nuevo templo se corresponde básicamente con el túmulo apostólico, la iglesia del Salvador y el baptisterio de San Juan más una parte del atrio del monasterio. Propiamente hablando, el templo de Santiago es el minúsculo oratorio con altar que se ha erigido sobre la cripta del sepulcro. La iglesia grande, con sus tres altares, es la que corresponde a la comunidad que, por la ubicación de su templo, se conoce como Antealtares. Estos monjes celebran sus actos litúrgicos en la iglesia grande, dedicada al Salvador, y además tienen el privilegio de celebrar también en el altar de Santiago.

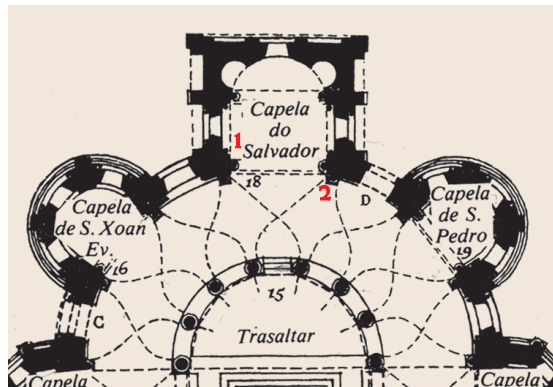
En principio, para compensar a la comunidad de Antealtares, se le promete, además de la indemnización económica, que los monjes pudieran seguir utilizando los altares que les correspondía y la práctica ritual en el altar mismo de Santiago. Estas circunstancias explican el oneroso compromiso que contrae Diego Peláez con los monjes de Antealtares: el obispo hipoteca el uso y disfrute de la nueva iglesia, nada menos que una sede episcopal, a una comunidad religiosa ajena a su persona y a su cabildo catedralicio.

LA PRIMERA FASE DE LA OBRA

En la cabecera de la catedral compostelana existen dos capiteles, enmarcando la capilla del Salvador, que han sido considerados el acta monumental que conmemora el comienzo de las obras del nuevo edificio románico. En uno de ellos se representa la figura de un rey sostenido por dos ángeles; un letrero nos dice lo siguiente: REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRUCTUM OPUS (Reinando el príncipe Alfonso ha sido hecha la obra). El otro reproduce a un joven que parece tener las manos juntas y metidas en las mangas se-

gún una actitud bien conocida entre los clérigos, también es agarrado por sendos ángeles. Su cartela dice: TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTUM HOC OPUS FUIT (En tiempo del prelado Diego fue comenzada esta obra). No hay duda de que los dos capiteles han sido realizados por la misma mano; sin embargo no mantienen la lógica simetría en su ubicación. El capitel del rey corresponde al lado derecho del arco de entrada a la capilla del Salvador. El del obispo no ocupa el capitel correspondiente a la izquierda, pues se encuentra aquí uno representando sirenas, sino que se desplaza hacia la girola. Si no se trata de algo meramente accidental, que no lo creo, habría que buscar una explicación para la que no tengo absoluta certeza, aunque sí una interpretación con cierta lógica. Los dos epígrafes hablan de una obra (*opus*). Si se tratase de la misma obra, lo que parece indiscutible, es evidente que el correspondiente al obispo señala el comienzo de la misma, mientras que el del monarca, la conclusión. Lo que no se puede aceptar es que la citada obra sea el conjunto de la catedral, pues salta a la vista que por entonces no es que estuviese terminada, sino que se sabía que se iniciaba un proceso de muy larga duración. Al igual que después el maestro Mateo "firmará" la parte concreta que realizó, aquí se está señalando también un espacio determinado. Éste debe de ser la capilla del Salvador, donde se colocaría el altar principal de la que había sido la iglesia mayor de Santiago. Iniciado el trabajo en la girola, se continuó por el ábside y se daba por concluida en el arco triunfal. Todos coinciden en la identificación de los personajes: Alfonso VI y el obispo compostelano Diego Peláez. Teniendo en cuenta que Alfonso no podía ser considerado con propiedad rey en Galicia antes de 1073, este año tendrá que ser tenido en cuenta como referencia tope de inicio. Otro epígrafe, por desgracia hoy muy mutilado, se quiere que diga que las obras se iniciaron en 1075. Desde mi punto de vista, y con todas las cautelas, creo que sólo se puede decir que en el año 1075 tuvo lugar

Detalle de la planta de la girola indicando la ubicación del capitel con la imagen de Alfonso VI (1) y el de Diego Peláez (2)



una consagración, que bien pudiera referirse en abstracto a *consecr(atum)* como a *consecr(ata)*. Si la primera lectura fuera la correcta, sería lógico interpretarlo como *consecratum opus*, es decir la consagración de lo enmarcado por los capiteles. La llamada *Concordia de Antealtares*, fechada en 1077, nos confirma que por entonces ya estaban en pleno proceso de construcción las tres capillas centrales de la girola y el muro que las articulaba. Intentar precisar más, con la información documental de que disponemos, resulta un esfuerzo bastante gratuito.

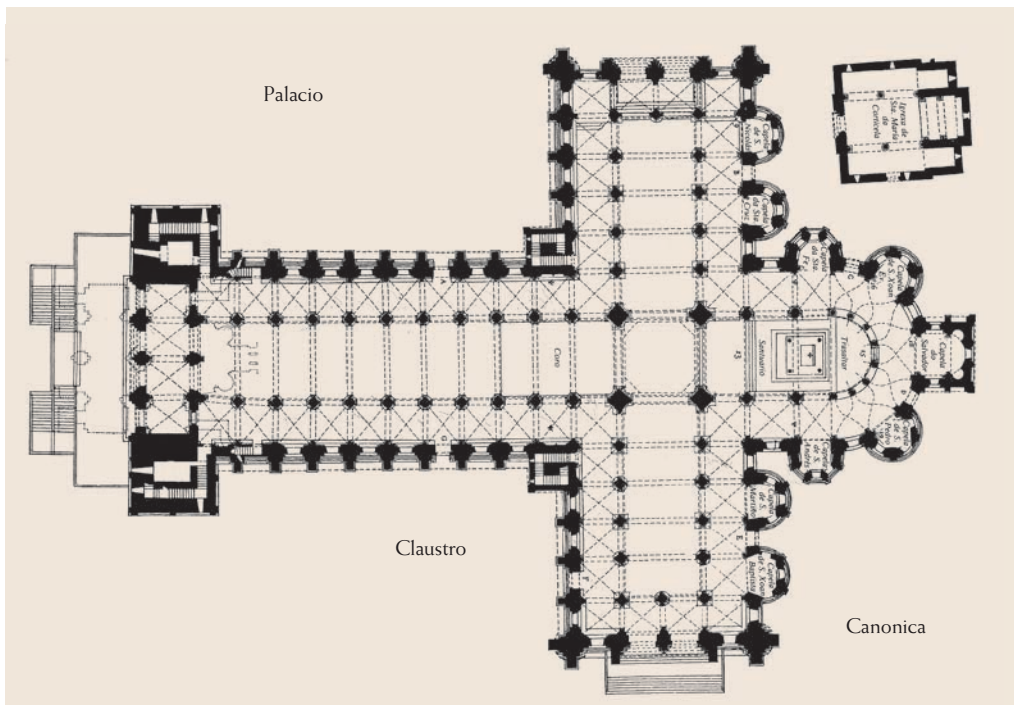
TRIBUNA Y GIROLA DEFINEN EL ARQUETIPO DE GRAN TEMPLO ROMÁNICO

La catedral compostelana, durante los casi 150 años que duró su construcción, apenas conoció pequeñas modificaciones del tipo de templo diseñado en el proyecto original. Sí sufrirá una profunda transformación en su aspecto exterior, debida a la necesidad de crear un sistema de estabilización del edificio.

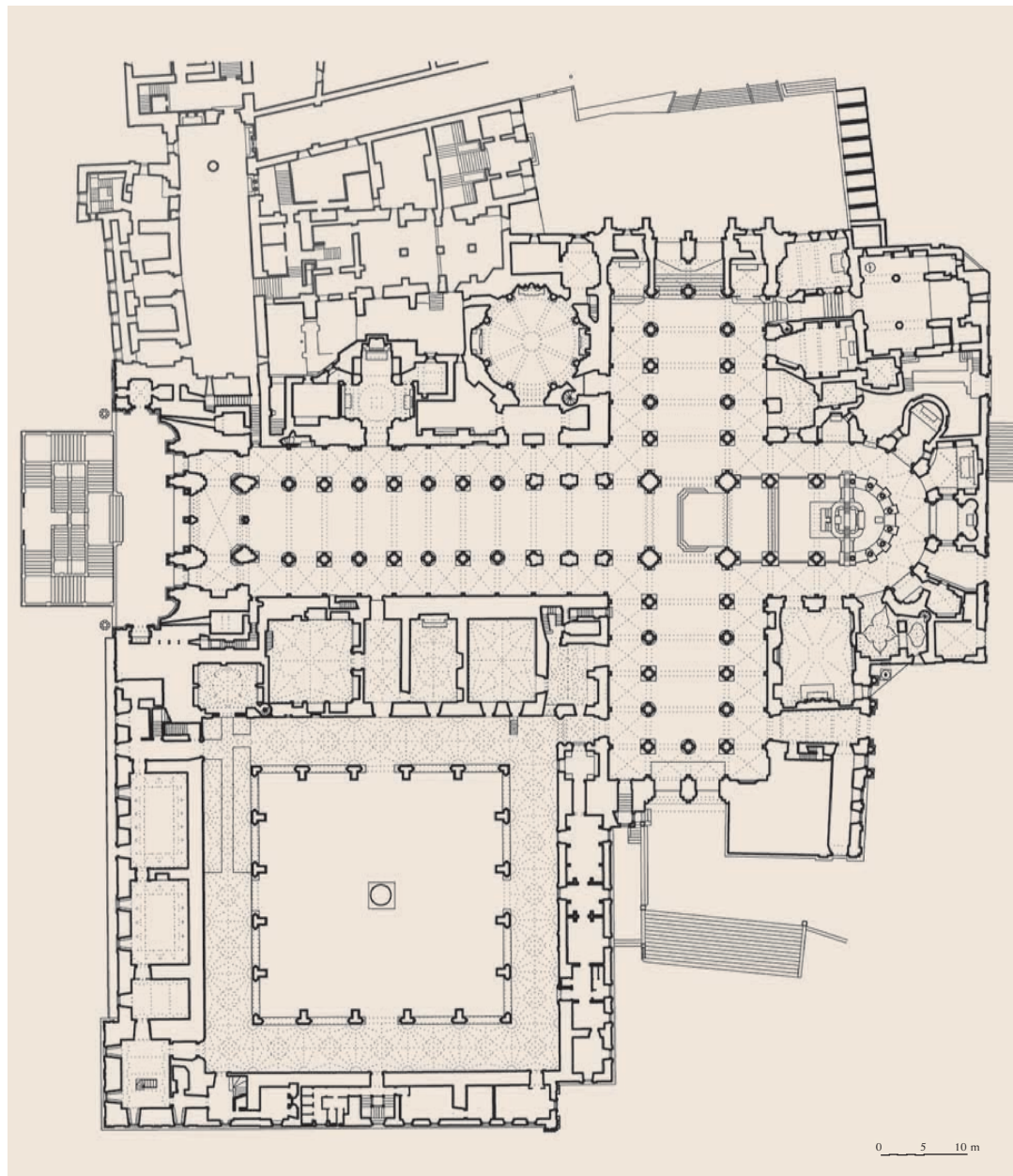
El arquitecto tuvo que realizar un proyecto templario que hiciese frente a las necesidades propuestas por el obispo. El edículo apostólico, que hasta entonces ocupaba un espacio autónomo detrás de la cabecera del gran templo de Antealtares, se integraría en el interior del nuevo templo constituyendo la parte nuclear de su presbiterio. Fieles y peregrinos no tendrían acceso a la cripta que albergaba los sarcófagos de Santiago y sus discípulos, pero sí contemplarían

el túmulo y, sobre todo, rezarían y darían rienda suelta a su piedad ante el altar de Santiago. Por otro lado, el templo no sólo debía cumplir con las necesidades del culto martirial, sino que además, como novedad, debía ser escenario de la liturgia propia de una catedral, en la que la ubicación de un coro capitular requería disponer de una parte importante de la nave central. Había que añadir un sustancial cambio de dimensiones; el edificio proyectado alcanzaría una superficie de siete a ocho veces superior a la del templo existente ante el conjunto martirial. Esta amplia topografía funcional se verá en parte enmascarada por una compleja estructura, cuya función principal era articular todo el complejo sistema de abovedamiento de la fábrica arquitectónica.

Se proyectó así un tipo de templo que respondía a la experimentación que venía desarrollando la arquitectura europea desde el cambio de milenio y que tendría en el tercer cuarto del siglo XI su eclosión en diversos monumentos de Francia y España. Girola y tribuna/triforio, sus formas más significativas, definirán durante el resto del medievo los grandes templos. Conant, siguiendo los erróneos planteamientos de Boinet y de Male sobre los edificios y la peregrinación, realizó una acientífica decantación de formas que le llevó a afirmar que los templos de Santiago, Limoges, Conques, Tours y Toulouse formaban un tipo unitario que debía recibir el título de "iglesia de peregrinación". Es evidente que todas estas iglesias son centros de peregrinación, pero también es rigurosamente cierto que la definición del tipo se ha hecho con criterios



Planta de la iglesia de la catedral románica según Conant



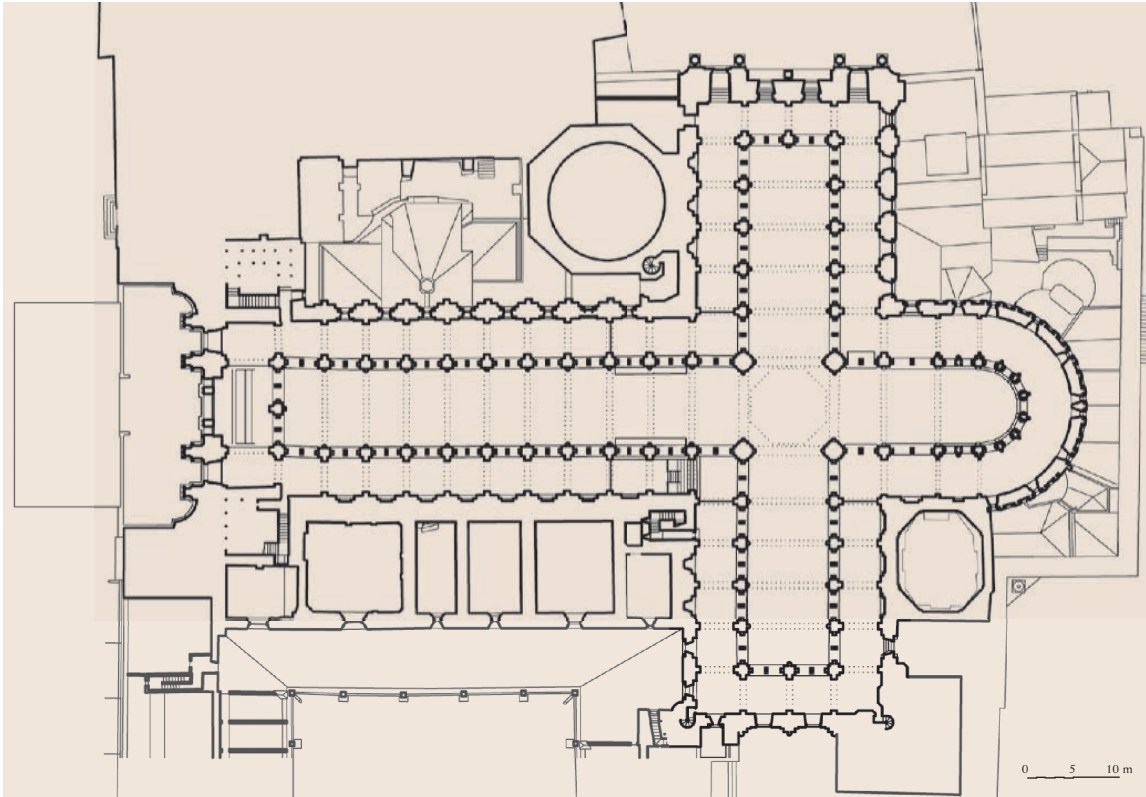
Planta actual del conjunto
catedralicio según
F. J. Alonso de la Peña
(Plan Director del conjunto
catedralicio. Xunta de Galicia)

sesgados. Como dijimos antes, los elementos definitorios responden a las grandes iglesias europeas, sean de peregrinación o no.

Contamos con una interesantísima descripción del templo compostelano tal como debía de ser durante la primera mitad del siglo XII. Me refiero al libro V del *Codex Calixtinus*, escrito entre 1139 y 1173. Gracias a este texto y lo conservado del edificio podemos hacernos una idea del proyecto original y de las transformaciones del mismo a lo largo del proceso constructivo. La descripción es tan minuciosa en los detalles, tanto en los existentes como en los que todavía no estaban hechos por entonces, que no hay duda de que gran parte de la información se hacía a

partir de la maqueta del proyecto que se encontraría en las dependencias de la fábrica/obra. La arquitectura medieval, al menos la que podemos constatar desde época carolingia, contaba, además del proyecto dibujado, con maquetas que permitían hacerse una idea previa de los volúmenes y su articulación, así como la adecuación del conjunto sobre la topografía real del terreno (*dispositio loci*).

Se trataba de un templo en forma de cruz latina, cuyos brazos de igual anchura se articulaban en tres naves cada uno, siendo el brazo mayor, el occidental. La cabecera dispone un presbiterio rodeado de una girola (*laurea*). Por encima de las naves laterales y sobre la girola discurre una espaciosa tribuna.



Planta de la tribuna según
F. J. Alonso de la Peña
(Plan Director del conjunto
catedralicio. Xunta de Galicia)

La girola

Esta parte de los templos, que en su origen había tenido una función de deambulatorio en torno a una cripta de culto martirial, fue adquiriendo, a partir del año mil, un sentido polifuncional: articular capillas y facilitar la liturgia procesional. El autor del *Calixtino* pone su énfasis en las absidiolas (*capita parva*) como espacios donde se dispone un altar. En el centro, la parte más oriental de la girola, se encontraba la capilla mayor (*caput maius*), de testero recto al exterior mientras que internamente describía una curiosa forma triconque. Se erigía bajo la advocación del Salvador. A derecha e izquierda estaban las capillas de san Juan y de san Pedro adoptando una planta semicircular. Se completa la girola con dos capillas más, en este caso de planta poligonal, dedicadas a san Andrés y santa Fe. Otras cuatro capillas más se construyen en el crucero: las dedicadas a san Nicolás y santa Cruz en el brazo septentrional, mientras que las meridionales lo serían a san Martín y san Juan Bautista.

La disposición de las capillas es la obligada en un esquema topográfico que estaba bien definido en el románico de la época. La advocación de las mismas responde a dos criterios distintos: reubicar los antiguos cultos del templo y erigir otros nuevos en función de la nueva realidad cultural y devocional. Es evidente que el gran templo que estaba ante el edículo martirial de Santiago estaba dedica-

do al Salvador y en dos altares contiguos a los apóstoles Juan y Pedro. Este templo, que debía ceder su espacio a la construcción de la gran basílica de Santiago, era propiedad de la comunidad monástica de Antealtares. En la llamada *Concordia de Antealtares* (1077), entre el obispo Diego Peláez y el abad Fagildo de Antealtares, se establecen unas cláusulas leoninas a favor de los monjes. Esta circunstancia sólo es explicable porque los altares (el Salvador, san Juan y san Pedro) eran los de su iglesia, que hasta entonces se había considerado la iglesia mayor del santuario. Así pues, estos altares pasan a tener un puesto preferencial en la girola, siendo el del Salvador el altar mayor de la misma. A los monjes se les reservará una puerta en la girola que permita su acceso directo a esta parte del templo. El antiguo baptisterio de San Juan también desaparecerá por necesidades espaciales para la nueva obra, pero como no era propiedad de Antealtares no consta en la concordia. El altar de san Juan Bautista se situará en la capilla más meridional del crucero, ubicando la pila bautismal en el tramo inmediato de la nave lateral y más próxima a una de las puertas principales del templo. Es ésta una solución funcional muy divulgada en los grandes templos románicos.

La parte curva de la girola se compone de siete tramos de planta trapezoidal cubiertos por una bóveda de arista cada uno. Partiendo de la capilla central, estos tramos alternan una solución con ventana y un óculo sobre ella,



Capilla de San Nicolás



Capilla del Salvador

con otra en el tramo contiguo disponiendo el acceso a la absidiola correspondiente. En estos arcos triunfales de las capillas podemos comprobar como este proyecto resuelve perfectamente uno de los principios fundamentales de

la teoría de la arquitectura románica que en Conques y Toulouse no se supieron interpretar. Los arcos se doblan, apeando la dobladura sobre los codillos que flanquean la columna.

De capilla del túmulo apostólico a altar principal del templo

La innovación más revolucionaria del nuevo proyecto románico era la integración del edículo martirial en el interior del gran templo. Esto suponía la articulación del edículo en el presbiterio, constituyéndose así en la referencia focal de todo el conjunto templario. De esta manera, la cripta apostólica propiamente dicha se integraría en el subsuelo a partir del piso del presbiterio románico. La capilla, que se había construido encima de esta cripta, funcionaría como una especie de ciborio monumental en cuyo interior estaba lo que entonces se suponía el altar que habían erigido los discípulos de Santiago. Pero esta solución no permitía una celebración ritual con el esplendor y solemnidad que se estaba imponiendo en el santuario compostelano de principios del siglo XII. Será el mismo Gelmírez el que tome una decisión drástica sobre algo que afectaba a la integridad del edículo original: "A este fin –el ampliar la mesa del altar–, corroborado con el prudente consejo de varones religiosos –Gelmírez–, se propuso destruir aquel habitáculo (*habituaculum*), fabricado por los discípulos del Apóstol, a semejanza del mausoleo inferior (*inferioris mausolei*), donde sin género de escrúpulo sabemos que están encerradas las reliquias del sagrado Apóstol, dando a conocer su propósito al cabildo, que sobre este punto le oponía fuerte resistencia; pues con mucha decisión afirmaban que una obra edificada por manos de tales varones, por tosca y deforme que fuese, no debía destruirse en manera alguna... Pero él, armado, como esforzado guerrero, ...arrazó hasta el suelo el sobredicho habitáculo, y ensanchó por todos lados, cual convenía, aquel altar de pequeñas dimensiones que había estado desde un principio cubriéndolo con una tercera lápida marmórea. Luego, sin dilación de tiempo, comenzó admirablemente y más admirablemente terminó un frontal de plata que puso en toda su extensión cerca del magnífico y óptimo altar. Hizo también renovar el pavimento con las gradas por las que se sube al altar, dándole factura llana (*plano opere*) y perfectamente decorada. Además para honor del altar apostólico mandó hacer de oro y plata con variado y conveniente artificio el baldaquino (*cibolium*) que su exquisito gusto expuso a la humana admiración". (*Historia Compostelana*, Lib. I, cap. XVIII).

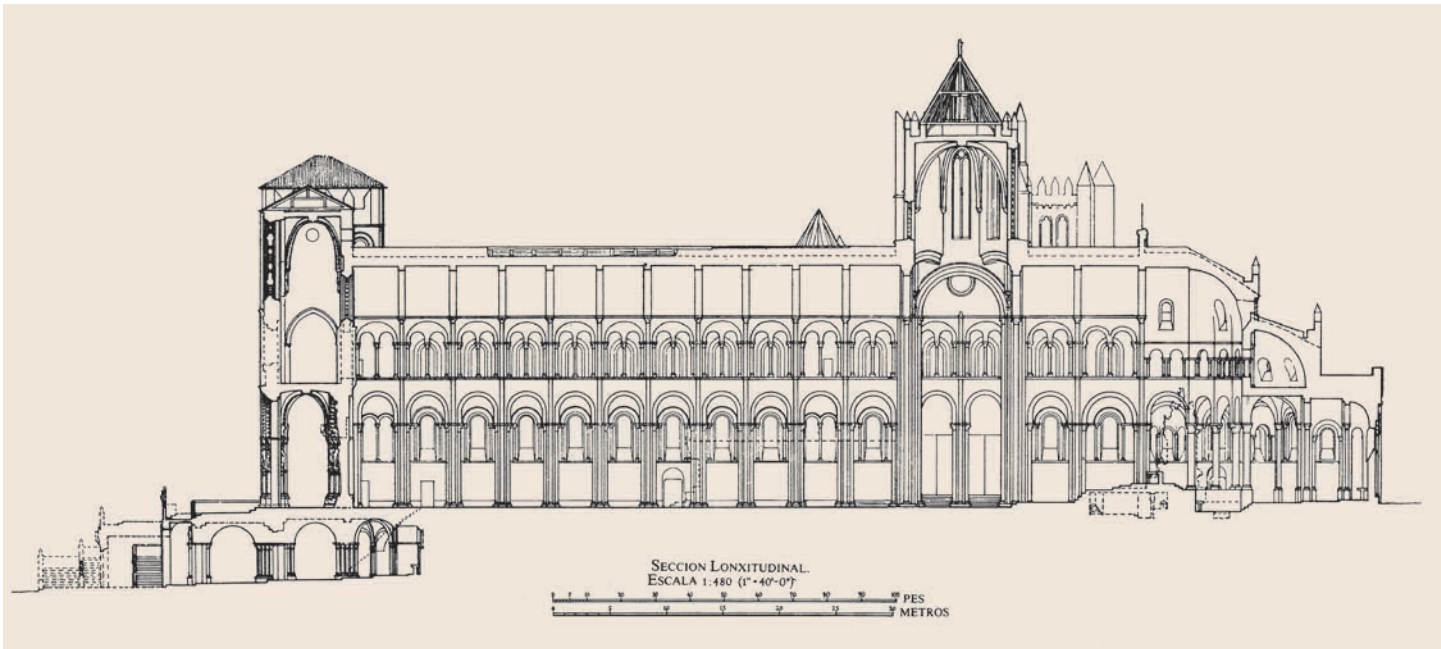
Como vemos por esta precisa información, la cripta quedó como estaba, pero la capilla superior es derribada dejando el altar para ser visible por todas partes. Se construye entonces un altar más grande conteniendo en su interior el original y su pequeña ampliación posterior. Todo esto requiere un tratamiento del suelo del presbiterio construyéndose unas gradas para enfatizar la ubicación del altar bajo el ciborio de oro y plata. ¿Cómo se producía

el acceso de los fieles a la contemplación de la tumba apostólica? La respuesta no es fácil, pues, a diferencia de otros santuarios, en Santiago no existe un ritual en relación con el sarcófago, ni hay una tradición documentada, más o menos fantástica, sobre el tema. Si a todas estas carencias añadimos ciertas informaciones documentadas sobre la negación de permiso para contemplar la cripta a algunos personajes, así como el no hallar un testimonio arqueológico que nos indicase una posibilidad de acceso a la misma, tendremos que admitir que la cripta propiamente dicha nunca se organizó como un espacio de veneración pública. Es más; pienso que la entrada a ella o estaba sellada o se abría de manera bastante dificultosa. Hasta entonces los peregrinos entraban en la capilla y rezaban a Santiago dirigiéndose al altar. Gelmírez, al derribar los muros de la capilla, dejaba el altar a la vista de todos, circunstancia que le llevó a construir una capilla en la que pudieran rezar de manera más íntima y privada: "Mas como el altar (*altare*), construido de la manera que hemos dicho, estaba por todas partes patente a los humanos ojos, sin quedar sitio alguno oculto donde pudiesen los devotos satisfacer el deseo de orar secretamente, era oportuno, y para la santa meditación evidentemente necesario un local recogido, a fin de que las almas radiantes con el esplendor de la interna contemplación, ora lavasen con abundante raudal de las lágrimas, derramadas en lugar retirado, las manchas de sus conciencias, ora respuestas, digámoslo así, con los regalos del celestial convite, y favores de la santa oración, saliesen exoneradas de la pestífera mole de los vicios. De aquí comenzó el obispo a insistir consigo mismo en el pensamiento de hacer una confesión (*confessio*) junto al altar, deseando íntimamente hacerla con infatigable solicitud, y que al fin llevó a cabo por debajo de dos de las columnas del altar que sostienen el baldaquino. Mas cuán amplia y magnífica la construyó, aparece cuando da feliz entrada a los que la visitan". (*Historia Compostelana*, Lib. I, cap. XVIII).

Esta *confessio* jacobea, construida por Gelmírez y situada a partir de las dos columnas orientales del ciborio, ocupaba todo el hemicycleo del presbiterio. Se accedía a ella desde la girola, justamente frente al arco de la capilla del Salvador. El *Calixtino*, además de informarnos la advocación del altar de esta capilla, nos amplía los usos de la misma en función con los peregrinos: "Entre el altar de Santiago y el del Salvador está el de santa María Magdalena, donde se cantan las misas tempranas para los peregrinos".

La tribuna. De su función arquitectónica a su uso por la comunidad catedralicia

El *Calixtino* nos habla con admiración de los pisos en que se divide el interior de la iglesia: "y está edificada do-



Sección longitudinal según Conant

blemente, como un palacio real (*regale palatium*)". Se expresa en estos términos al tener presente aquí una de las soluciones arquitectónicas más característica de los palacios reales: dos pisos como en el palacio de la monarquía astur en Naranco. No debía de tener muy claro a qué uso se destinaba el amplio espacio de la tribuna. Al ignorar el nombre que identifica este espacio en la arquitectura templaria, no duda, siguiendo con el argumento que había utilizado anteriormente, en denominarlo palacio. Sobre su función tan sólo es capaz de un comentario estético, claro recurso literario: "Quien por arriba va través de las naves del palacio —*naves palatii*— (los traductores interpretan esta expresión: "naves del triforio"; "naves de la tribuna"), aunque suba triste se anima y alegra al ver la belleza de este templo".

La tribuna, en las basílicas tardías de Roma, se utilizó para que los fieles pudieran contemplar los sepulcros de los mártires situados en el altar principal. Sin embargo no tuvo continuidad en la arquitectura occidental. Volvió a reaparecer, por influencia de la arquitectura bizantina, en un edificio singular de la arquitectura otoniana: San Ciriaco de Gernrode, templo edificado por el margrave Gero entre el 960-965. Como este templo estaba destinado a una comunidad de monjas, se ha propuesto interpretar la tribuna como un espacio destinado a ellas, tal como en Oriente eran ocupadas por las mujeres. Sea cual fuere la causa de su construcción en Gernrode, la realidad es que causó tanto impacto entre los constructores de la época que, a partir de entonces, fue objeto de diferentes experimentaciones en las nuevas basílicas. En la Champagne surgen templos que dis-

ponen arquerías sobre los arcos de los intercolumnios que separan las naves, como si tras ellos existiese una tribuna. En realidad no hay nada, sólo se ha subsanado algo que obsesionaba a los arquitectos: el terrible paramento liso y pesado que caracteriza el llamado muro prerrománico, según expresión de la historiografía arquitectónica germánica. Los vanos bíforos sobre los intercolumnios de San Esteban de Vignory, iglesia consagrada en 1050, han sido interpretados como uno de los hitos en el proceso de definición del triforio románico. Una de las grandes preocupaciones del arquitecto medieval es experimentar en búsqueda de la fórmula articuladora que defina los muros laterales de la nave central, experimentación que se prolongará incluso en la arquitectura gótica. En este mismo sentido los arcos bíforos de la catedral compostelana, además de facilitar el paso de la luz desde las ventanas de la tribuna, constituyen un hermoso y monumental triforio románico.

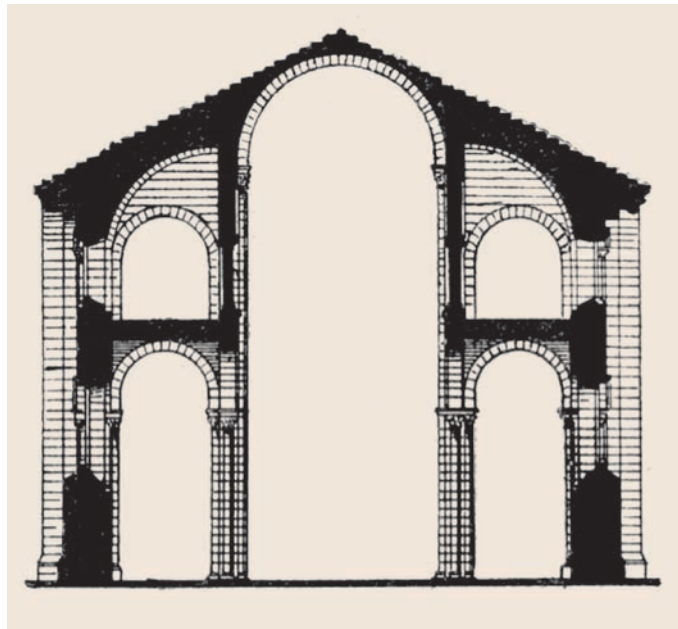
Cuando contemplamos la altura alcanzada por la nave central compostelana, nos damos cuenta que su proporción con respecto a la anchura es de una enorme esbeltez, $1/3$, prácticamente igual a la del primer gótico. Si la altura podía crear problemas en la estabilidad del edificio, éstos se agravan al tener que abovedar tal como exigía la teoría de la arquitectura románica. ¿Cómo se consigue controlar los empujes de una bóveda de cañón sobre fajones cubriendo un espacio tan alto? La arquitectura romana tenía una solución: un grueso muro complejo. En realidad este muro complejo era una sólida estructura compuesta por dos muros paralelos, entre los cuales se disponían espa-



Detalle del muro oriental de la nave central del crucero meridional

cios sólidamente abovedados. Si observamos una sección transversal de la catedral compostelana, veremos como la nave central está "amarrada" de arriba abajo por una sólida estructura de dos pisos, nave colateral y tribuna, ambos abovedados. Lo lógico era que sobre el triforio (recuérdese que en este caso los arcos de la tribuna funcionan como tal) se abriese una línea de vanos que iluminase la nave central; sin embargo, al igual que en casos más simples como la iglesia de San Martín de Frómista, no se hace por miedo a la estabilidad del edificio. El tipo de la tribuna de Santiago, paradigma del románico, será abandonado cuando el gótico resuelva de manera más práctica sus funciones estéticas y constructivas.

La tribuna se concibe como un espacio lo más amplio y alto posible desde la parte correspondiente a la girola. Basta comparar con los edificios del mismo tipo para darse cuenta como los supera, no sólo en las diferencias sensibles de anchura y altura, sino en una concepción espacial de carácter monumental. Con este fin recurre a utilizar el orden columnario con una complejidad organizativa sin parangón en la arquitectura románica, especialmente para un lugar como éste. También se facilita con grandes vanos la comunicación con el interior del presbiterio, aunque debemos advertir que el podio intercolumnario ha sido rebajado en una reforma posterior. La nave de la tribuna, al abandonar la curva de la girola y pasar a las partes rectas, se hace más alta adquiriendo la forma que mantendrá a lo largo del resto del edificio. Surgen así amplios espacios definidos por la sucesión de tramos de formas absolutamente



Sección del brazo occidental del templo

regulares, que crean, tanto interna como externamente, una bellísima imagen ritmada de su arquitectura.

Aunque la denominación de tribuna lleva a interpretar este espacio como una ampliación del piso bajo, en realidad es una zona que no tiene un acceso fácil y fluido desde las naves inferiores. Salvo en las zonas de cierre de los brazos del templo, desde la tribuna solo se visualiza lo que está enfrente; para ver abajo es necesario sacar más de medio cuerpo fuera de los vanos. Si lo dicho hasta aquí creo que demuestra cuáles son las verdaderas razones de la existencia de la tribuna, también es evidente que una vez que existe este espacio se le intenta buscar un aprovechamiento funcional. En principio siempre tuvo un acceso restringido, destinándose a su utilización por el obispo y la comunidad catedralicia. El obispo pasaba directamente aquí desde su palacio, cuya puerta de comunicación todavía se conserva. Desde la tribuna se tenía el acceso a las cubiertas mediante las escaleras situadas en los extremos del crucero y en la intersección de éste con la nave mayor del templo, por lo menos hasta la construcción de las escaleras en las grandes torres de la fachada occidental.

Este ámbito de uso privado sirvió para colocar en él altares correspondientes a devociones y servicios propios del prelado y de su cabildo. Así Gelmírez, hacia 1120, dispuso para su comodidad que se situase su capilla personal en la tribuna sobre el crucero septentrional: "Asimismo, porque el coro estaba muy distante de estos palacios y le resultaba muy molesto ir y volver, subiendo y bajando continuamente, construyó una capilla arriba sobre el pórtico (*porticum*),



Girola de la tribuna de la Catedral de Santiago



Tribuna. Tramo meridional previo a la girola



*Detalle del "triforio"
desde el interior de la tribuna*

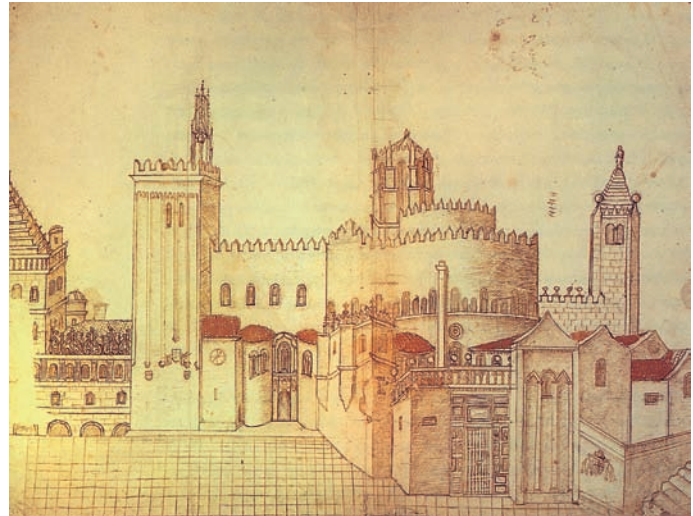
ante la cual está la fábrica de la moneda frente a la iglesia del glorioso Santiago, a la derecha de los que salen de la misma iglesia apostólica. Consagró dicha capilla en memoria del apóstol san Pablo, de san Gregorio, de san Benito y de san Antonino. Porque antes que se fabricase la presente iglesia de Santiago, los altares de san Benito y de san Antonino estaban en las torres que para defensa de la apostólica iglesia había construido el obispo Cresconio ante la vieja iglesita. Estas torres las había destruido el arzobispo, al edificar esta insigne iglesia apostólica, por lo cual quiso reponer en sus honores a san Benito y a san Antonino, que, pues él les había destruido sus altares, él mismo había de procurar que tuviesen memoria en la dicha capilla, como así se hizo" (*Historia Compostelana*, Lib. II, cap XXV).

Dos años más tarde se trasladarían los altares de las antiguas torres al brazo opuesto de la tribuna. En medio de la girola de la tribuna se dispuso otro altar dedicado a san Miguel, siguiendo la tradición de dedicar a este arcángel las partes más altas de un templo.

EL ASPECTO DEL ROMÁNICO EN EL PROYECTO COMPOSTELANO

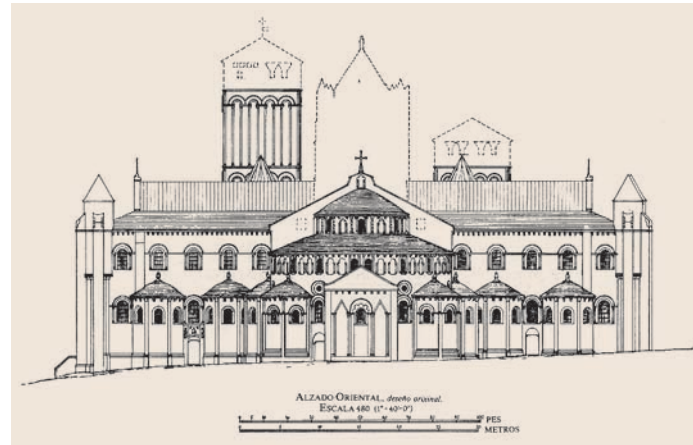
Como todas las catedrales, las necesidades del obispo como señor feudal obligaron a transformar el aspecto de templo en una verdadera fortaleza militar que defendiese sus derechos frente a sus vasallos y frente a enemigos foráneos. En este proceso de ocultamiento de las formas del proyecto original no faltan los nuevos usos culturales y estilísticos. Si a todas estas razones añadimos criterios de restauración, unos convenientes y otros caprichosos, nos encontramos con que el aspecto exterior de la catedral prácticamente no se percibe en la actualidad. Un dibujo de Vega y Verdugo nos permite ver cuál era la imagen del conjunto oriental de la catedral hacia 1655-1657. Podemos ver aquí como, en la parte alta, los muros románicos han sido transformados por lienzos completos de almenado, pero este aspecto de fortaleza todavía se reafirma aún más con nuevas arquitecturas castilleras añadidas al conjunto: a nuestra derecha está la torre del arzobispo Berenguel, construida para situar la máquina de guerra que domine la ciudad; a la izquierda, la torre del palacio encastillado del arzobispo. Este dibujo, completado por la arquitectura aún conservada, permitió a Conant realizar una magnífica reconstrucción de esta parte del templo románico según el proyecto original.

Sin negar que esta parte de la iglesia responde, en la concepción general de sus volúmenes, al mismo tipo de los edificios franceses con los que tradicionalmente se compara, es evidente que el tratamiento de los muros y algunos aspectos estructurales son sustancialmente diferentes. El conjunto del cuerpo de la girola es tratado como si fuese



Aspecto oriental del conjunto catedralicio (1655/1657) según Vega y Verdugo

Reconstrucción de la parte oriental de la Catedral románica según Conant



una obra de orfebrería que acumula elementos ornamentales de todo tipo articulados sobre el paramento. El dibujo nos permite ver el testero de la capilla del Salvador, decoración que hoy no se conserva. El frente remataba en un frontón, mientras que su paramento se organizaba con dos arcos en mitra flanqueando uno semicircular en cuyo interior se disponía un arco polilobulado. Salvo este último arco, el conjunto de la fachada parece un calco de la iglesia hispanovisigoda de San Fructuoso de Montelios. Moralejo ve en estas formas del Salvador un recuerdo de lo que pudo haber sido el túmulo apostólico. Sin negar que esto sea posible, debemos tener en cuenta que ésta es la solución que también se da en el remate de las fachadas de los brazos del crucero. Por otro lado deberíamos tener en cuenta que la presencia de arcos en mitra está también presente en San Saturnino de Toulouse.

El primer nivel, el que arranca directamente del suelo, se define con los absidiolos. Forman una sólida estructura



Remate de la parte alta de la nave del crucero



David/Sansón y el león. Acrótera de la capilla de Santa Fe



Puerta de la Vía Sacra entre la capilla de San Juan y la de Santa Fe

vertebrada por vanos, columnas y cornisas, que contrarresta a su nivel los empujes de la fábrica. Graciosas acróteras remataban la cima de estos ábsides. En una de ellas todavía podemos percibir la imagen de un David/Sansón. En los espacios libres entre las capillas se disponen ventanas, las correspondientes a la girola llevan óculos por encima de ellas. Si toda esta organización responde al mismo tipo y esquema que los otros edificios, Compostela añade la presencia de puertas. Según el *Calixtino*, las correspondientes a esta parte del templo serían cuatro: en el brazo septentrional del crucero, la de Santa María; en la girola, la de la Vía sacra y la de San Pelayo; en el brazo meridional del crucero, la de la canónica. Aunque esta situación de las puertas no es la habitual en la topografía canónica de un templo, la existencia de las puertas tiene toda la lógica en función de los usos rituales, la organización del conjunto catedralicio y los compromisos contraídos por el obispo.

La puerta de San Pelayo debió de ser pactada con los monjes de Antealtares para permitir a éstos el acceso fácil a los altares sobre los que tenían jurisdicción. El mantenimiento del culto en la iglesita de Santa María hacia lógica una fácil e inmediata comunicación con la catedral. La de la Vía Sacra era utilísima para el desarrollo del ritual estacional del santuario. La puerta de la canónica se situaba en el crucero, pues era el más cómodo y rápido acceso de la comunidad desde el lugar en el que estaba ubicada su residencia.

Sobre este primer orden de capillas y vanos surge un segundo cuerpo arquitectónico que no existe en los otros edificios. Su existencia está justificada por el gran desarrollo alcanzado por la tribuna interior, característica exclusiva del templo jacobeo, tal como ya hemos comentado. Las saeteras que se abrían a esta zona para iluminar la tribuna se flanquearon por un par de columnas que soportarían la cobija de una cornisa, que terminaría impostándose con



Muro septentrional, donde se une la girola con la nave a la altura de la tribuna



Muro exterior de la girola de la tribuna



Parte alta del muro exterior del presbiterio



Ventanas altas del muro oriental del crucero septentrional

el cimacio de los capiteles de las ventanas del crucero. A cada lado de estas saeteras se disponían dos arcos ciegos. Sin embargo esta rica solución articulada no se llegó a concluir: sobre las columnas que flanqueaban las saeteras se voltearon arcos.

Por último venía un tercer orden, el correspondiente al cierre del presbiterio que sobresalía por encima de la tribuna. Aunque recrecidos, todavía podemos ver los planos que conformaban el paramento externo original. El sistema de articular el muro nos permite observar cuál era el proyecto previsto para el orden inferior que, tal como acabamos de comentar, sufrió cambios debidos a un mal cálculo de alturas y a una profunda trasformación de la idea original. Las saeteras se flanquean por un par de columnas que, con algunos canecillos, soportan la cornisa. En las esquinas de los paños murarios se disponen columnas entorchadas. Las saeteras se abren en paños alternados con otros en los que se sitúan de manera decorativa arcos trilobulados o columnas. Tanto este orden como el anterior muestran recursos ornamentales similares a los empleados en las fachadas del crucero.

Cuando contemplamos el muro oriental del crucero con sus cinco grandes ventanas que todavía se conservan en su integridad, descubrimos dos características fundamentales del edificio en relación con el estilo: el sistema de ocultamiento del contrarresto y la luminosidad del edificio.

El sistema de ocultamiento del contrarresto

La visión que se suele dar de la arquitectura románica se fundamenta en las características de los edificios de segundo orden e inclusive de construcciones mucho más modestas. Es un caso insólito en la historia de los estilos, pues lo lógico es que sean las obras maestras las que sirvan para definir los grandes logros de un estilo. Formados con esta visión sesgada de la caracterización de la arquitectura románica, nos parece increíble la esbeltez de la catedral de Santiago, que antes comentábamos.

El arquitecto, en un arranque de genio, decide mostrarnos toda la superficie paramental de los brazos del crucero limpia, sin ningún tipo de resalte vertical; tan sólo rompen la continuidad del paramento las ventanas y el volumen de la cornisa (hoy no se conserva). Ninguno de los arquitectos de las otras grandes iglesias del grupo se ha atrevido a tanto. Los arcos diafragma que delimitaban en tramos la tribuna acusaban al exterior unos contrafuertes para contrarrestarlos. Así Toulouse, Conques, Limoges y Tours presentaban estos muros cortados verticalmente por gruesos contrafuertes que transmitían una sensación de pesadez que afeaba el conjunto. En Compostela, el arquitecto, perfecto conocedor de los cálculos del contrarresto necesario, decidió que con la solución interna y el muro corrido exterior bastaban para estabilizar la bóveda de la nave central. Esto le permitió mostrarnos ese gran muro de aspecto liviano al desembarazarse de la monotonía y pesadez de los contrafuertes.

La luminosidad del edificio

El *Calixtino* muestra su admiración por el edificio en multitud de ocasiones a lo largo del texto, pero con estas palabras que exponemos a continuación expresa su valoración de conjunto: "En esta iglesia, en fin, no se encuentra ninguna grieta ni defecto; está admirablemente construida, es grande, espaciosa, clara, de conveniente tamaño, proporcionada en anchura, longitud y altura, de admirable e inefable fábrica". Hemos comentado ya como son evidentes estas características; sin embargo hay una, "iglesia clara", que nos cuesta creer al entrar en el edificio actual y si tenemos en cuenta lo que tradicionalmente se dice del estilo románico. El proyecto sólo privó de luz directa la nave central; sin embargo la existencia de una gran ventana en cada tramo de las naves colaterales y otro tanto en las tribunas contribuía a que las gentes de la época admirasen la luminosidad del templo. Circunstancia que llevó a Gelmírez a renovar los viejos edificios de Santiago de Padrón y Santa Eulalia de Iria con construcciones románicas "a causa de la excesiva obscuridad de estos vetustos edificios". (*Historia Compostelana*, Lib. I, cap. XXII).

LAS GRANDES PUERTAS

El proyecto del templo jacobeo preveía una monumental comunicación con el exterior en cada uno de los tres grandes brazos de la cruz formada por las naves. Cuando se escribe el *Calixtino* sólo se habían edificado las dos grandes portadas del crucero, pero el autor, que conoce el proyecto original por la maqueta, señala las tres: "Esta iglesia tiene tres pórticos (*portales*) principales: uno que mira al Poniente, es decir el principal; otro al Mediodía, y otro, en cambio, al Norte". El occidental no estaba hecho y no se terminaría como indicaba el proyecto. Aunque esta organización de tres portadas de similares características monumentales se convertirá en una solución canónica de muchos de los grandes templos de la arquitectura gótica, en el siglo XI no sólo no se adopta en los templos del grupo compostelano ni siquiera en otros. Una vez más Santiago marca diferencias sustanciales con la arquitectura de su época. Su existencia es la sabia respuesta del arquitecto a las necesidades rituales y sociales del templo. Como veremos a continuación, el atrio ante la fachada norte se organiza para recibir a los peregrinos y atenderles en todas sus necesidades. La edificación del palacio de Gelmírez en esta parte modificará ligeramente la funcionalidad del mismo. La fachada meridional, aunque estructuralmente es idéntica a la anterior, ha sido cuidada especialmente en lo ornamental. Al no estar concluida la parte occidental del templo, será esta portada la que sirva de marco escenográfico a todo el ceremonial litúrgico propio de una catedral.

La portada septentrional, conocida como Francesa, era por donde los peregrinos, en su mayor parte franceses, accedían al templo. Ante la fachada se extendía el atrio, centrado por una fuente monumental sufragada por Bernardo, tesorero de la catedral. De la importancia que esta fuente tenía en el contexto del entorno urbano de la catedral es un testimonio evidente la cuidada descripción que nos suministra el *Calixtino*: "una hermosísima taza de piedra, redonda y cóncava, a manera de cubeta o cuenco, y que es tan grande que en ella me parece que pueden cómodamente bañarse quince hombres. En su centro se eleva una columna de bronce gruesa por abajo, de siete caras cuadradas y altura proporcionada, de cuyo remate surgen cuatro leones por cuyas bocas salen cuatro chorros de agua... Y estos cuatro chorros, después que salen de la boca de los leones, caen en seguida en la misma taza de abajo y saliendo de allí por un agujero de la misma taza escapan por debajo de la tierra".

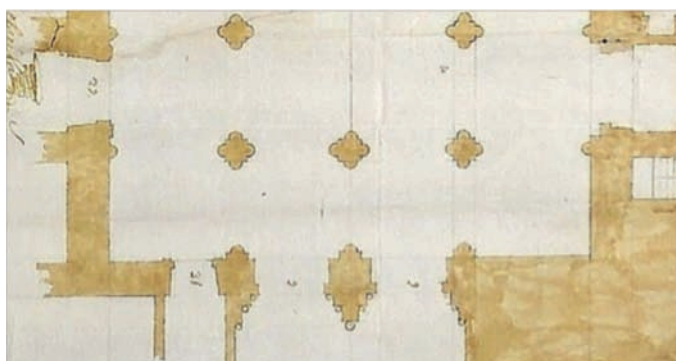
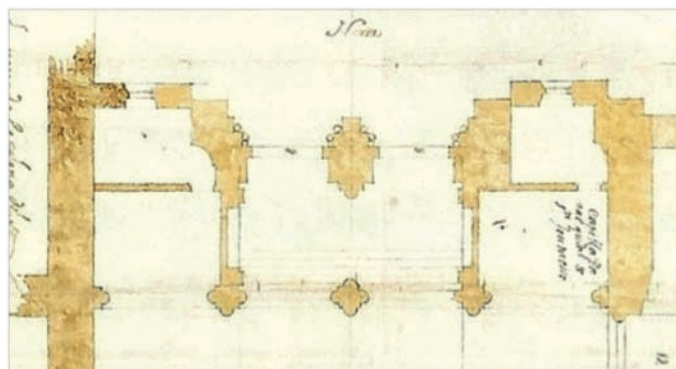
Los peregrinos satisfacían su sed con aquella agua de la fuente, que era "dulce, nutritiva, sana, clara, muy buena, caliente en invierno y fresca en verano". A continuación

se nos ofrece una visión muy viva de este atrio del templo, donde los peregrinos podían abastecerse de todo lo necesario: "entre los emblemas de Santiago se venden a los peregrinos las típicas conchas, y hay allí para vender botas de vino, zapatos, morrales de piel de ciervo, bolsas, correas, cinturones y toda suerte de hierbas medicinales y además drogas, y otras muchas cosas. Los cambiadores, los hospederos y otros mercaderes están en el camino francés. Este paraíso o atrio tiene las dimensiones, en ambos sentidos, un tiro de piedra".

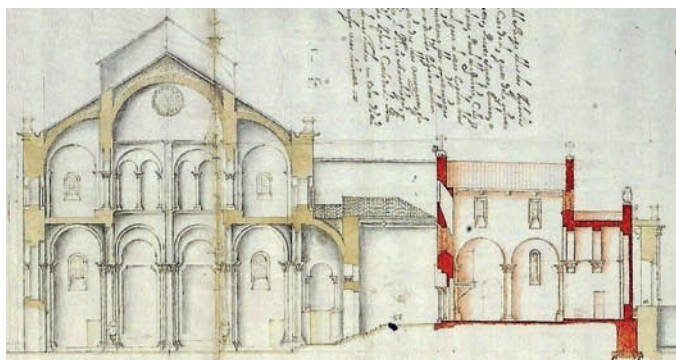
Esta puerta septentrional fue sustituida por una fachada barroca en el siglo XVIII. Gracias a un dibujo del año 1739, sabemos que su composición era muy similar a la meridional. La descripción del *Calixtino* a este respecto nos confirma, una vez más, que se sirvió de una maqueta o un plano para las descripciones de las principales líneas arquitectónicas. Sobre las columnas que enmarcan la puerta se expresa en los siguientes términos: "En cada entrada se encuentran por el exterior seis columnas, unas de mármol y otras de piedra, tres a la derecha y tres a la izquierda, es decir, seis en una entrada y seis en la otra, de forma que hay doce columnas". No son doce columnas, sino once, pues la del centro es común para las dos puertas. Había otra diferencia importante entre la fachada septentrional y la meridional, según podemos comprobar en el dibujo: mientras que, en la primera, la columna central es simplemente una pilastra según la fórmula que se utiliza en Toulouse, en la segunda es una bellísima columna marmórea.

El mismo dibujo nos muestra una interesantísima sección del crucero septentrional. Por ella, percibimos con claridad el "aterrazamiento" que se ha tenido que realizar para ubicar en un mismo plano el suelo del crucero. Tras cruzar la puerta, los peregrinos descendían mediante una escalinata al nivel del suelo de la nave central; curiosamente las naves colaterales carecían de la escalinata. Pero no sólo el desnivel del terreno seguía la dirección Norte/Sur, sino que hacia el Oriente, la ubicación del templo de la Corticela (de rojo en el dibujo) estaba acusadamente más alta que el suelo de la catedral románica.

La otra puerta del crucero, la meridional, servía de acceso a la mayor parte de los ciudadanos de Santiago. Por esta razón su decoración monumental está programada en función de la actividad pastoral que un obispo debe protagonizar en su catedral en relación con los fieles. En este sentido es natural que se haga referencia a la penitencia pública que corresponde administrar al obispo de manera solemne el Jueves Santo. La acción sacramental era evocada por "cuatro ángeles con sendas trompetas anunciando el día del juicio". También era la puerta de difuntos, sirviendo de frente monumental al cementerio que se extendía a



Detalles de una planta de la Catedral en 1739.
Puerta septentrional y puerta meridional



Sección del brazo septentrional del crucero según un dibujo de 1739.
En rojo sección longitudinal de la Corticela.

partir de él. Por esta razón hay un crismón con el Alfa y la Omega invertidos, dispuesto de manera emblemática sobre dos leones situados en alto. Como puerta de la ciudad, por ella tenían lugar las entradas solemnes en los grandes acontecimientos, siempre que éstos fueran ajenos a la peregrinación. A veces, sobre esta fachada, se han dejado los testimonios monumentales que conmemoran estos sucesos. Sobre la marmórea figura de Santiago se escribió ANF(us) REX (Alfonso rey) en recuerdo de la proclamación de Alfonso Raimúndez como rey en la catedral. Aunque, siguiendo las costumbres de otras catedrales como la de León, se ha querido ver en esta portada el lugar donde se impartía la justicia del obispo como señor feudal, pienso



Detalle del alero de la fachada de Platerías

Detalle del alero de la capilla de San Juan



que los llamados decretos de Gelmírez señalan el lugar preciso en el que tenía lugar este acto: "En los viernes de cada semana, abiertas las puertas del palacio episcopal, expónganse delante del obispo, de los jueces y de los canónigos las querellas o agravios que hubiere, y resuélvase". (*Historia Compostelana*, Lib. I, cap. 95).

La composición de la fachada responde a una concepción de pura lógica arquitectónica, correspondiéndose cada una de sus partes con los espacios existentes detrás de ella. Horizontalmente distinguimos tres niveles. El más alto, retranqueado sobre los otros dos, corresponde al cierre de la nave central. En el centro se abre un vano

Puertas de la fachada de Platerías e inscripción en una de ellas



para iluminación, flanqueado por dos arcos ciegos. El segundo nivel corresponde al piso de la tribuna; en él se abren cuatro ventanas. El nivel inferior sitúa las dos grandes puertas en el centro, mientras que a los lados sendas ventanas iluminan las naves colaterales. En la parte alta de las esquinas se disponen sendos cubos que contienen las escaleras que permiten ascender desde la tribuna al tejado. La curiosa presencia de estas torres nos recuerda la solución que, siguiendo el modelo compostelano, se emplearía en *Nôtre Dame la Grande de Poitiers*. Precisamente este edificio nos permitirá reconstruir lo que ha desaparecido del remate de las torres en el templo jacobeo. La cornisa que separa los vanos de la tribuna del nivel inferior es otro testimonio que nos indica el cuidado que se ha puesto en la ornamentación. Aunque el granito sin la capa pictórica de su terminación le confiere un aspecto ciertamente tosco, su decoración esculpida aplicada a los canecillos, las metopas y los sofitos de las cobijas representa un esfuerzo por conseguir un efecto decorativo que no existía en la primera fase de la cabecera del templo.

La monumental puerta bífora sigue la habitual fórmula de las grandes puertas urbanas del arte romano. Se empleará en algunos edificios románicos del tercio final del siglo XI. Pero en ningún caso la imponente monumentalidad de la catedral compostelana será alcanzada por los templos coetáneos. A este respecto basta comparar con *San Sernin de Toulouse*, de muy buena escultura aplicada, pero cuya concepción arquitectónica carece de los sutiles recursos que contemplamos en esta portada de *Platerías*.

Columnas con fustes salomónicos y arcos lobulados son recursos ornamentales que se empiezan a reproducir en la cabecera y continúan en esta fachada meridional. Tanto éstos como otros detalles parecen inspirados en soluciones de orfebrería. El mismo tratamiento articulatorio de las partes altas de la cabecera denuncia el mismo origen. A este respecto, el tipo de fuste y el arco lobulado son motivos bien interpretados por los talleres de orfebrería áulica leonesa del tercer cuarto del siglo XI.

Sobre una de las jambas un gran letrero deja constancia imperecedera de la fecha en la que se consagró la obra terminada: ERA / I C / XLI / V IDVS / I (V) LII. Es decir: El año 1103, a cinco días de los idus de julio.

LAS TORRES

El *Calixtino* señala que la catedral tenía nueve torres: "dos sobre el pórtico de la fuente, dos sobre el pórtico del mediodía, dos sobre el pórtico occidental, dos sobre las dos escaleras de caracol (*singulas vites*) y otra mayor en el centro mismo del crucero". Cuando señala las torres de las

tres fachadas podría deducirse que en los tres casos eran similares, pero con toda seguridad las occidentales todavía no se habían hecho. Éstas se edificaron tiempo después, modificándose sustancialmente su disposición y estructura en función de la gran transformación del proyecto original para conseguir la estabilización del edificio. Ningún otro edificio ha organizado sus torres, tanto en sus formas como en su articulación con la fábrica, de manera tan brillante y funcional.

Hemos descrito ya las torres de las fachadas del crucero. Tan sólo se conservan en parte las correspondientes a *Platerías*. En la arquitectura románica gallega tendrán réplicas especialmente en edificios con ciertas pretensiones monumentales. Si estas torres facilitaban el acceso a las cubiertas, la comunicación con las naves inferiores sólo se conseguía mediante las dos interesantes escaleras ubicadas en las intersecciones del crucero con el brazo mayor del templo. Teniendo entrada al piso de la tribuna, las torres ascendían desde el piso inferior hasta la cubierta, donde todavía podemos contemplar una parte del curioso edículo poligonal que la remataba.

No se trata de sencillas escaleras de caracol, como son habituales en los templos medievales, ni siquiera su armónica disposición simétrica tiene parangón con los edificios del llamado grupo de iglesias de peregrinación. La caja de la llamada "escalera de caracol" es cuadrada, disponiendo tiros rectos y paralelos a los muros del perímetro, dejando en el centro un machón macizo. Cada tiro se cubre con bovedillas de cañón. El resultado final no sólo son unas escaleras cómodas relativamente hablando, sobre todo si las comparamos con las escaleras de huso, sino que constituyen una sólida estructura armada que sirve para atar y fijar los posibles desplazamientos de esta parte crítica del edificio.

De la llamada torre mayor, evidentemente el gran cimborrio, hoy sólo se conserva el de época gótica que sustituyó al original. Algunos especialistas suponen que nunca había existido; sin embargo los testimonios de la *Compostelana* son tan precisos que nos permiten hacernos una idea. En el levantamiento de los burgueses, del año 1116, la reina con *Gelmírez* y sus gentes se refugiaron en la torre de las campanas. Los asaltantes se dispusieron a atacar la torre de la siguiente forma: "los sitiadores, parapetados sus cabezas bajo los escudos unidos entre sí, logran introducir fuego por una ventana que había en la parte baja de la torre. Puesto el fuego, aglomeran también combustible que lo fomenta... Se propaga el fuego en la torre, yendo contra los que se hallan dentro".

Del texto se deduce que el cimborrio tenía al menos dos órdenes de vanos que correspondían a otros tantos pi-



Restos del edículo poligonal que remataba una de las grandes escaleras del crucero

sos. Lo más probable es que fuesen más. El bajo era pétreo, estaba sobre el trasdós de la cúpula; en él los asaltantes depositan el material fungible para quemar. La separación de los pisos se hacía con una estructura leñosa, circunstancia que favoreció la difusión del fuego que terminaría fundiendo las campanas: "... por cuanto el fuego se había elevado tanto en la torre, que si el obispo hubiese permanecido en ella, quedaría reducido a pavesas; como que la torre, las vigas y los tablados se quemaron, y las campanas (*signa*) que pesaban mil quinientas libras de bronce, se abrasaron y cayeron".

Pasados estos dramáticos sucesos Gelmírez se ocupó de restaurar los efectos del fuego en la fábrica y encargó a un fundidor extranjero la realización de nuevas campanas: "Viendo –Gelmírez– que su iglesia necesitaba buenas y competentes campanas, retuvo aquí por comida y sueldo (*taliata et solidata*) a un maestro ultramontano, perito en el

arte de fundir campanas (*significae artis*), y mandó hacer dos mayores y dos menores para decoro y uso de su iglesia".

DESESTABILIZACIÓN DEL EDIFICIO Y CONSECUENCIAS EN SU IMAGEN

El antiguo santuario se elevaba sobre una pequeña terraza en un terreno en declive tanto de Este a Oeste, como de Norte a Sur. Al ir progresando la construcción del edificio románico, llegaría un momento en que sería necesario construir una importante cimentación que resolviese los problemas del desnivel que afectaba al frente occidental y al meridional. Seguramente el proyecto original tenía resuelta la estabilidad del templo con esta potente cimentación y con los sólidos machones de las "escaleras de caracol". En la descripción del *Calixtino*, tal como ya hemos comentado, parece deducirse que la fachada occidental se

resolvía como las del crucero, es decir no estaban previstas las torres conservadas en la actualidad.

En todo caso estas dificultades topográficas se vieron agravadas por un deslizamiento de la fábrica construida. La calidad del terreno, afectado por los cursos de agua subterránea, propició una cierta desestabilización que amenazaba precipitar todo el conjunto sobre el importante desnivel suroccidental. Si no se quería ver como la catedral se desplomaba, era necesario proceder a tomar soluciones correctoras. Éstas, además de la monumental cimentación, se centrarán en dos actuaciones básicas: "fijar" el edificio en el suelo y amarrar los muros perimetrales del edificio.

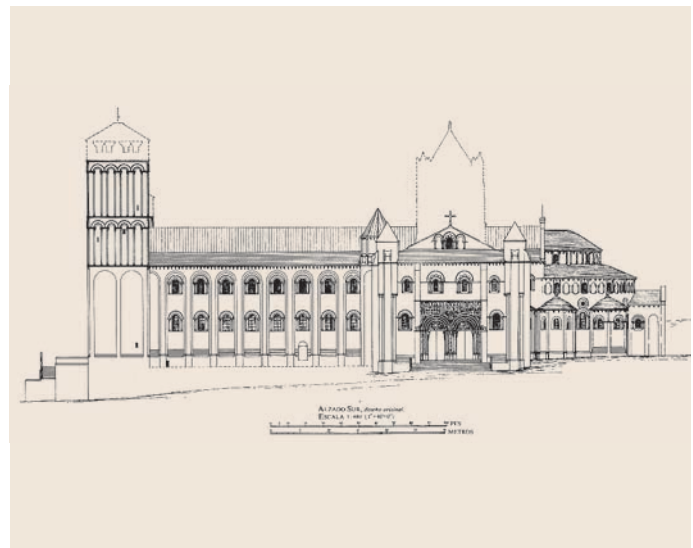
La fórmula más lógica para evitar deslizamientos era clavar el edificio en el suelo, es decir, presionar el conjunto arquitectónico hacia abajo con tal fuerza que no se pudiese desplazar. Para ello se colocó una cubierta pétrea colosal, toneladas de bloques de granito se dispusieron escalonadamente. Un peso tan descomunal posiblemente bastaba para fijar el edificio, pero creaba un nuevo problema. Si la presión vertical se podía soportar, más dudoso era que la estructura de contrarresto pensada en el proyecto original sirviese para amarrar la fábrica lateralmente.

La fórmula para crear un muro perimetral que amarre una compleja estructura interior se había creado por la arquitectura romana y seguía siendo una solución de los edificios bizantinos con cúpulas. Me refiero a los muros armados romanos que en España habían tenido su última manifestación en el excepcional palacio de Naranco. Es entonces cuando se produce la gran transformación del concepto exterior del muro seguido, sin contrafuertes, simplemente perforado por los vanos y coronado por la cornisa, que había constituido la gran novedad del proyecto tal como hemos visto realizar. No bastó con construir gruesos contrafuertes en las delimitaciones de los tramos; sobre la parte superior de estos contrafuertes se voltearon arcos semicirculares constituyendo un espectacular muro armado que configuraba la totalidad del muro a todo lo largo y alto. Se modificó entonces lo proyectado para la fachada occidental, edificándose sendas torres, de igual estructura que las que venimos denominando de caracol. Son sensiblemente mayores y su ubicación no es la habitual en las fachadas torreadas, ya sean románicas o góticas. Las torres flanquean un pórtico de tres tramos ante el cual se dispusieron las escaleras de acceso. Los dos últimos tramos de las naves, pórtico y plataforma superior de la escalera van sobre una cripta, construcción obligada para salvar el desnivel del terreno. Las torres no ocupan, según la fórmula clásica, los tramos colaterales del pórtico, que se corresponden con las naves menores, sino que se desplazan sobresaliendo acusadamente sobre las naves. Es evi-



Cubierta de granito de la Catedral

Aspecto meridional de la Catedral románica según Conant





Detalle del muro occidental del crucero meridional

Fachada del Obradoiro (1655/1657) según Vega y Verdujo



dente que con el ángulo formado se constituye una barrera final de contrarresto, pero lo más importante es aguantar los empujes de los grandes muros laterales del templo; con este fin no se duda en reducir el ancho de los tramos colaterales del pórtico al ser invadidos por la contundente masa de las torres.

LA ORGANIZACIÓN TÉCNICA Y ADMINISTRATIVA DE LA OBRA

El proceso de construcción de un nuevo templo catedralicio tenía una dirección administrativa bajo cuyo control estaban todos los medios financieros y técnicos. Toda esta actividad tenía un carácter institucional que se conocía

como la obra o la fábrica, por lo que este responsable suele recibir el título de obrero (maestro de la obra) o fabriquero. Para hacernos una idea de lo que representaba este cargo baste decir aquí que el arquitecto estaba a sus órdenes. El *Calixtino* no se olvida de señalarnos cómo es la constitución de esta fábrica que se había ocupado de la construcción catedralicia: "Los maestros canteros (*lapicide*) que empezaron a edificar la catedral de Santiago se llamaban don (*dommus*) Bernardo el viejo, maestro admirable (*mirabilis magister*), y Roberto, con otros cincuenta canteros poco más o menos que allí trabajaban asiduamente bajo la administración de los fidelísimos don Wicarto y don Sigeredo, prior de la canónica y el abad don Gundesindo, en el reinado de don Alfonso, rey de las Españas, y en el episcopado de don Diego I, esforzadísimo guerrero y generoso varón"

Los responsables que se citan aquí corresponden al período que dio origen al proyecto durante una primera etapa, tal como se indica de manera expresa hasta la deposición del prelado Diego Peláez, en el concilio de Husillos de 1088.

Tesorero/maestro de la obra

La administración estaba en manos de las máximas autoridades del cabildo. Poco antes se había establecido por Ramiro I un consejo de obra para la catedral de Jaca de manera muy similar. Designa con precisión las titulaciones que corresponden a estos cargos y sus funciones: "que sean asignadas dos personas de esta iglesia, un tesorero (*thesaurarius*) y un obrero (*operarius*), que se esfuercen en tener en su mente y sus ojos diariamente ocupados en administrar las obras predichas; que rindan cuentas, además, sobre lo recibido y administrado en todo el año al prior del cabildo de la iglesia, y que se preocupen de mostrárnoslas en forma suficiente a nosotros y nuestros sucesores". En la catedral compostelana siguieron al frente de la financiación de la obra otros tesoreros, entre los que destaca Bernardo en la época de Gelmírez. En las siguientes palabras de la *Compostelana* percibimos la importancia de este personaje en la construcción de la catedral: "El tesorero de la iglesia de Santiago, llamado Bernardo, determinó ir a Jerusalén, por amor de Dios y remisión de sus pecados... el compostelano –Gelmírez– viendo que su iglesia sufriría mucho detrimento por su ausencia, ya que no dudaba de que las obras de la iglesia necesitaban mucho de su magisterio..."

Si su papel al frente de la administración de la obra es extraordinario, no menos lo fue como mecenas de alguna de las grandes realizaciones en el conjunto catedralicio. El *Calixtino* nos recuerda la magnífica fuente del atrio, a la que antes nos referimos, y sobre la que un epígrafe recordaba el nombre de su patrocinador: "Yo, Bernardo, tesorero de

Santiago, traje aquí esta agua y realicé la presente obra para remedio de mi alma y de las de mis padres. Año 1122, 11 de abril".

La caja de la obra y el control regio

Los fondos sobre los que se fundamentaba la financiación de la obra eran muy diversos: alquileres de viviendas y tierras, rentas de industrias (pesquerías, molinos...), explotaciones agrarias y dinero en efectivo, y todo un largo y heterogéneo etcétera. En la catedral existía un arca en la que los peregrinos depositaban su limosna para el santuario jacobeo.

Sin duda en el impulso y sostenimiento de la financiación jugaron un papel determinante preladados compostelanos como Diego Peláez y Diego Gelmírez, pero ello no es óbice para que resultase decisiva la actuación regia. El papel de los reyes será determinante con generosas donaciones e importantes franquicias. Entre las primeras será decisiva para la constitución de los fondos iniciales de la obra la parte de las parias concedida por Fernando I y Alfonso VI.

Cuando en 1107 el proceso de construcción pasaba por un mal momento de financiación, Alfonso VI acude en su ayuda con una importante franquicia: "Considerando profundamente el emperador don Alfonso la solicitud de tan gran pastor, siempre atento a la obra de su iglesia, y deseando socorrer con la abundante riqueza de sus bienes la indigencia que la obra padecía, le concedió el burgo de Trabadelo cerca del Valcarce y la Moneda de Santiago, enteramente libre, bajo esta condición legal: Que, terminada primero la construcción de la obra, quede en adelante perpetuamente a la iglesia, tanto para gastos de los clérigos que la sirven, como para los usos que exigen las necesidades de la misma...". (*Historia Compostelana*, Lib. 1, Cap. 28).

Las necesidades económicas de Alfonso VII llevaron a este monarca a mantener una actitud contradictoria con los privilegios regios de la catedral. Unas veces los suspende, a continuación los restablece y no en pocas ocasiones hace nuevas ofrendas motivadas por su mala conciencia: "Por último, para que la divina clemencia le perdonase tan abominable costumbre, ofreció dar cada año doscientos áureos para continuar la obra del claustro del santo Apóstol".

Al igual que hemos visto como en la catedral de Jaca el rey Ramiro exige que se le rindan cuentas de los ingresos y gastos de la obra, en Santiago ocurre lo mismo. En este sentido vemos como Alfonso VII ejercía un férreo control sobre los ingresos que recibía el arca de la obra, aunque seguramente en muchas ocasiones este interés tenía más afán confiscatorio que otra cosa. A este respecto este suceso recogido en la *Compostelana* resulta revelador: "El emperador,

que no ardía menos en el amor del dinero que Craso triunviro romano, cuya condición era dar tormento a los prisioneros para arrancarles el dinero, y vender por oro y plata la justicia... despachó prontamente a cierto vicario suyo a Compostela, intimando al arzobispo que las ofrendas del altar y el arca del glorioso Santiago se conservasen intactas, y que ésta (el arca) de la que se gastaba continuamente en la obra de la iglesia, no se abriese en manera alguna estando ausente el emperador: cosa que no había memoria la hubiese practicado ninguno de sus antepasados... El reverendísimo anciano, al recibir secretamente esta intimación, mostró en el exterior rostro alegre, pero su interior quedó envuelto en una grandísima nube de tristeza, ya porque cesaría la magnífica fábrica del Apóstol".

A veces este control regio creaba problemas en la regularidad de los pagos de sueldos de los obreros y de los materiales. La misma fuente anterior nos informa como en alguna ocasión es el monarca el que tiene que disponer "que abriese el arca del glorioso Santiago, que ya desde algún tiempo estaba intacta y por sus vicarios entredicha, y pagase larguísimamente, como era razón, las soldadas a los maestros y artífices que trabajaban en la obra de Santiago".

Maestros y artífices de la obra

A diferencia de otros grandes edificios románicos, la catedral compostelana ha conservado la memoria del arquitecto que proyectó la obra. Como hemos visto antes, la *Compostelana* reseña su nombre: Bernardo el Viejo. Junto a este nombre figura Roberto. El que sea considerado como el Viejo nos hace suponer que existió otro personaje de este nombre trabajando en la obra. Posiblemente sea el tesorero Bernardo, del que nos hemos ocupado anteriormente. En todo caso no podemos pensar que se trata del mismo personaje, tal como se ha propuesto por algunos especialistas.

Con todas las dificultades que tiene un texto latino del siglo XII, tal vez podamos ir más lejos en la actividad de estos constructores. A Bernardo, al ser calificado de maestro admirable, deberíamos considerarlo como el arquitecto autor del proyecto; mientras que Roberto es el ayudante, el aparejador que trabajaba con los canteros diariamente en la obra. Sobre la nacionalidad de Bernardo y Roberto, ya López Ferreiro señaló la posibilidad de que fuesen franceses, mientras que Gómez Moreno se limitó a considerarlos presuntamente extranjeros. Para Conant, el nombre de Roberto le sugiere un origen más francés que el de Bernardo, "aunque podría ser tanto siciliano como franconormando". Todo lo que se pueda decir a partir de los testimonios documentados o del nombre es meramente especulativo, aunque a veces resulte brillante como idea. En los últimos años ha surgido la propuesta de identificar

a Bernardo con un tal Bernardo que figura en un capitel del transepto de Sainte-Foy de Conques. Basta comparar las soluciones arquitectónicas de Compostela con Conques, para darse cuenta de que se trata de dos edificios herederos de un determinado tipo, pero con una experimentación de cada una de las partes del conjunto muy diferentes. Si analizamos las características arquitectónicas del proyecto de Bernardo, veremos que las más significativas son el resultado de una técnica experimentada en diferentes regiones de Francia (Champagne, Auvernia, Normandía y Borgoña), aunque en alguno de estos lugares tendremos que suponer la existencia de obras desaparecidas, pues las existentes presentan una cronología igual o más moderna que la de Santiago.

El proyecto arquitectónico original mantendrá una gran unidad durante todo el proceso constructivo, produciéndose los pequeños cambios que hemos señalado. Sólo los problemas surgidos por la desestabilización del edificio llevarán a tomar medidas de seguridad que modifiquen el aspecto exterior de los muros occidentales del crucero y todo el brazo mayor del templo, mientras que interiormente todo seguía manteniendo una rigurosa unidad. No sucede igual con los escultores; los diferentes talleres van dejando la huella de su paso. Los escultores de calidad permanecen un tiempo limitado realizando encargos concretos, que se colocan en el edificio en el momento; a veces tienen que esperar en la casa de la obra a ser colocados cuando la fábrica llegue hasta el lugar para el que han sido realizados. Posiblemente podamos identificar a Esteban, maestro de Santiago según la documentación pamplonesa, como el responsable de uno de estos talleres de escultura.

Conocemos el número de canteros que en la fase inicial de las obras trabajaban en Compostela: cincuenta. Seguramente este número correspondía a los momentos de mayor empuje y entusiasmo en la realización del proyecto.

Durante los períodos de crisis económica la construcción redujo considerablemente la actividad, llegando incluso a pararse. Frente a los escultores de calidad, cuya presencia en la obra era de duración limitada, los canteros tenían garantizada su estabilidad en la obra, al menos mientras la economía lo permitiese. Había un tercer grupo de trabajadores que actuaban como peones, cuya condición era la de siervos. La mayoría de estos siervos eran cautivos, tal como podemos ver en esta información que nos suministra la *Compostelana* en relación con el botín conseguido por las naves de Iria en su combate con los sarracenos en el año 1115: "De todo dieron los irienses al obispo la quinta parte y algo más que le tocaba por la propiedad de las naves. Entregaron también al glorioso Santiago los cautivos para que acarreasen la piedra y demás materiales de construcción de su iglesia".

Aunque sea una noticia anecdótica, no falta la información del *Calixtino* sobre la intervención directa de los peregrinos en la construcción de la catedral. Se trata de colaborar en la fabricación de la cal: "al pie del mismo monte —el Cebrero—, donde los peregrinos cogen una piedra y la llevan consigo hasta Castañeda para hacer cal con destino a la obra de la basílica del Apóstol".

Textos: IGBT - Fotos: IGBT/JNG

Bibliografía

BANGO TORVISO, I. G., 1979; BANGO TORVISO, I. G., 1987; BANGO TORVISO, I. G., 2000, pp. 223-284; BANGO TORVISO, I. G., 2007, pp. 191-220; BANGO TORVISO, I. G., 2009; CASTIÑEIRAS, M., 2010c, pp.32-97; CAZES, Q. y CAZES, D., 2008; CONANT, K. J., (1926), 1983; FALQUE REY, E., 1994; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., 2003; HERBERS, K. y SANTOS NOIA, M., 2003, pp. 701-742; HISTORIA COMPOSTELANA, LIBER SANCTI JACOBI, LÓPEZ FERREIRO, A., 1898-1911, III, pp. 47-150; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1983, pp. 221-232; NODAR, V., 2004.

La Catedral de Santiago (1075-1140): escultura monumental y mobiliario litúrgico

LA BASÍLICA COMPOSTELANA constituye un magnífico ejemplo para estudiar el despegue y desarrollo de la escultura monumental románica entre el último cuarto del siglo XI e inicios del siglo XII. En tan sólo unas pocas décadas esta técnica artística se convirtió en el medio privilegiado de expresión del Románico pleno, siendo la Catedral de Santiago un espacio privilegiado para seguir su evolución, pues en ella en el giro de unas décadas trabajaron talleres foráneos y locales del denominado "Arte

del Camino de Santiago" o "escuela hispano-tolosana". De la titubeante figuración de los capiteles del inicio de las obras (1075-1088) —derivados, en parte, del alegorismo del arte del Macizo Central francés—, se pasó a ensayar el formato de cestas narrativas y hagiográficas (1093/1094-1101) —que aunaban las emergentes experiencias de Conques y Jaca—, para finalmente desembocar en la explosiva experiencia del taller internacional de las fachadas del transepto (1101-1111), donde se ensayaron todos los for-

matos escultóricos para crear una nueva dimensión de la monumentalidad: el gran portal románico.

EL TALLER DE DIEGO PELÁEZ Y EL ARTE DEL
MACIZO CENTRAL DE FRANCIA (1075-1088)

En el año 1075 era obispo de Iria Diego Peláez, bajo cuya prelatura se realizó la primera fase de las obras hasta su deposición por el rey Alfonso VI, en 1088, en el Concilio de Husillos. A esta primera fase, comprendida entre 1075 y 1088, corresponden tan sólo las tres capillas centrales de la girola y sus muros inmediatos, si bien éstas permanecieron incompletas y no se terminaron hasta la segunda campaña. Ello se deduce de parte de su ornamentación exterior e interior, en donde se encuentran, concretamente en los capiteles interiores de las ventanas de la Capilla del Salvador, una tipología de cestas y motivos ornamentales propios del arte jaqués y sus derivaciones, y por lo tanto pertenecientes al segundo obrador activo entre 1093/1094 y 1101. Al primer obrador pertenecen, sin embargo, dos capiteles conmemorativos situados a la entrada de la citada capilla, con las efigies de sus promotores, Alfonso VI y el obispo Diego Peláez, acompañados respectivamente por ángeles así como de las siguientes cartelas epigráficas: REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRVCTVM OPUS ("Reinando el Príncipe Alfonso se hizo esta obra"); TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT ("En tiempo del prelado Diego se comenzó esta obra"). Con ellos se quería aludir, sin duda, al momento fundacional del edificio en 1075. Cabe recordar que, en ese mismo año, había

tenido lugar en Compostela un concilio magno al retorno de la expedición de Alfonso VI al reino de Granada, en el que éste entregaría parte del botín de guerra para esta nueva empresa arquitectónica. Con toda probabilidad, la representación del rey y del obispo Diego Peláez en sendos capiteles de la capilla del Salvador, ambos rodeados de ángeles, que comparan a los comitentes con el rey bíblico Salomón, alude posiblemente al ritual llevado a cabo con motivo del inicio de los trabajos, en concreto, a la ceremonia de la colocación de la primera piedra. Ritos y ciclos iconográficos similares podemos contrastar en otras empresas arquitectónicas emergentes de la geografía europea, como la Catedral de Módena (1099-1106) —con su celebre *Relatio de innovatione ecclesie sancti Geminiatni mutinensis presulis*—, en dos capiteles del castillo-iglesia de San Pedro de Loarre (Huesca) (1094-1096) o en la lejana arquivolta reutilizada en la sacristía de la Catedral de Monopoli en Apulia (1107-1117).

La filiación transpirenaica del obrador que se hizo cargo de esta primera campaña y, por extensión, del primer proyecto del edificio, parece fuera de toda duda. Serafín Moralejo insistió en su día en la participación de un escultor *auvergnat* en la realización de algunos capiteles, como el de los dos grifos encuadrando un cáliz, un tema muy habitual en iglesias de Auvernia de hacia 1070, como Vovlic o Ennezat. Sin embargo, esta relación privilegiada con la región del Macizo Central francés, atravesada por la *Via Podiensis*, se habría realizado probablemente a través de la entonces poderosa abadía de Sainte-Foy de Conques (Aveyron), que no sólo comparte repertorios figurativos

Capilla del Salvador, capitel fundacional con Alfonso VI: 1075-1088



Capilla del Salvador, capitel fundacional con Diego Peláez: 1075-1088



muy similares sino que también nos proporciona el primer modelo arquitectónico de la denominada tipología “iglesia de peregrinación”, la cual se adopta en esa misma década de 1070 tanto en Toulouse como en Compostela. Por eso, continúa siendo válida la afirmación de J. K. Conant de que los nombres de los maestros que, según el *Liber sancti Iacobi* (V, 9), iniciaron las obras de la Catedral Compostelana –Bernardo el Viejo y Roberto (*dominus Bernardus senex mirabilis et Robertus*)– sugieren un origen galo.

De hecho, resulta muy plausible la vieja teoría de un papel fundamental de la abadía de Conques como centro creador de la época y, en especial, la peculiar influencia (y fascinación) que ésta ejerció sobre los talleres compostelanos entre 1075 y 1103. Para corroborarlo, recientemente Victoriano Nodar ha señalado que el nombre de uno de los arquitectos que trabaja en Compostela, Bernardo, coincide con el de uno de los maestros del transepto de Sainte-Foy de Conques, activo bajo el abaciado de Étienne en la década de 1070. De hecho, éste había grabado su nombre –BERNARDUS ME FE(CIT)–, en un capitel decorado con un ángel portando una filacteria de una tipología muy similar a la que unos años más tarde se repite en los dos capiteles fundacionales de la capilla del Salvador. Sea o no casualidad, cabe reconocer que precisamente este tipo

de composición presente en Conques y Compostela –dos ángeles con las alas desplegadas que portan sendas filacterias– se había convertido en un verdadero sello o marca de la difusión del estilo del taller que trabajó en la cabecera de la abadía francesa, tal y como lo demuestra la presencia del tema en la tribuna del *clocher-porche* de la iglesia de Saint-Pierre de Besséjoul (Aveyron). Por ello, resulta poco convincente la tesis de John Williams que, intentando invertir, de forma arbitraria, el orden del *Liber sancti Iacobi*, afirma que Bernardo el Viejo y Roberto fueron, en realidad, los arquitectos de Diego Gelmírez, y no de Diego Peláez, a quien le atribuye, en cambio, la figura de Esteban (!), cuya actividad está, en realidad, muy bien documentada en torno al año 1101 en Pamplona, y que anteriormente habría trabajado desde 1093-1094 en la obra de Santiago.

Tal y como ha señalado V. Nodar, el proyecto de Peláez destacaba además por un cuidado programa iconográfico, susceptible incluso de una lectura iconológica, que se articula a través de la serie de capiteles figurados que componen la decoración de las tres capillas y cuya temática se adecuaba al uso y posesión de las mismas. Según esta supuesta topografía funcional, cuya clave la proporciona el texto de la *Concordia de Antealtares* (1077), durante el desarrollo de las obras al obispo le pertenecía la capilla del Sal-

Capilla del Salvador, capitel con la Ascensión de Alejandro (1075-1088)



vador, donde no por casualidad se desarrolla un verdadero *speculum principis*, mientras que en las capillas adyacentes, de San Juan y San Pedro –adjudicada, la primera provisionalmente al obispo, pero la segunda, al uso exclusivo de la vieja comunidad monástica de Antealtares–, nos encontramos con un *speculum monachorum*. Ahora bien, según la *Concordia*, una vez terminadas las obras, las tres capillas habrían de pasar a ser propiedad del monasterio de Antealtares.

En el primer caso, en la capilla del Salvador, se trata de un ambicioso y articulado programa en el que el comitente, Diego Peláez, perfectamente adherido a los principios de la Reforma Gregoriana, recurre a imágenes conmemorativas y mitológicas para expresar un mensaje mitopopéyico propio de un verdadero magnate de la época. En él advierte al monarca sobre los peligros de la soberbia, a través de una serie de capiteles que acompañan a los de la celebración fundacional, en los que se alude a la historia de Alejandro mediante dos temas: la Ascensión de Alejandro a los cielos con la ayuda de dos pájaros, inspirada en las versiones más antiguas del Pseudo-Calístenes (nótese que en el lado derecho junto a la cabeza del héroe aparece la letra "N" alusiva quizás a su nombre), y la seducción de los soldados del ejército de Alejandro por parte de las "mujeres de las aguas" –las Sirenas–, según se cuenta en la *Epistula Alexan-*

dri Magni ad Aristotelem. El contrapunto de este articulado programa estaría en las capillas laterales y espacios adyacentes, lugar de circulación de los monjes benedictinos de Antealtares encargados del culto en el altar apostólico. En ellas se recurre al lenguaje más directo e incisivo de la fábula moralizada (Castigo de la Lujuria, el Sonador del Cuerno, la fábula de la zorra y el ave, un variado Bestiario), muy adecuado para ejercer las críticas a los vicios y que tan bien supo utilizar en su obra, *Disciplina Clericalis*, Pedro Alfonso, un judío converso de Huesca (ca. 1070-1142) que trabajó en Aragón al servicio de Alfonso I el Batallador (1104-1134) y Enrique I de Inglaterra. Por otra parte, todo este universo de imágenes de las capillas laterales de San Juan y San Pedro y de sus muros adyacentes es propio de los entonces incipientes claustros figurados, como el de San Pedro de Moissac (1085-1100). Parece, pues, que en Compostela dicha imagería se adapta perfectamente a la peculiar concepción de la cabecera como un espacio de paso entre el monasterio y la tumba del Apóstol.

EL MAESTRO ESTEBAN Y EL OBRADOR DE FILIACIÓN JAQUESA (1093/1094-1101)

Probablemente durante los difíciles seis años de pleitos, luchas y vacíos de poder en Compostela tras la deposición de Diego Peláez (1088-1094), las obras se pararon y el primer taller se disolvió. La llegada del obispo cluniacense Dalmacio habría facilitado un nuevo contexto para la catedral que, sin duda, reversionó en la continuación del proyecto, ya que en 1095 la sede de Iria se traslada definitivamente a Compostela. No obstante, es probable que, unos años antes, hacia 1093-1094 se comenzase a trabajar en la catedral, si entendemos al pie de la letra la donación *ad opera S. Iacobi de Galicia*, realizada el 11 de febrero de 1093 por un tal Guillelmus Seniofredi en Santa Maria de Vilabertran (Girona). Este segundo obrador, de raigambre navarro-aragonesa, que conocía perfectamente lo que se estaba realizando en Jaca, estaba además dirigido por el célebre maestro Esteban, quien desarrolló su actividad en Compostela hasta 1101. Aunque no sabemos nada de su contratación, en ella pudo haber influido el exiliado Diego Peláez. Éste residía entonces en Aragón, en la Corte de Pedro I, y gozaba de la amistad de Pedro de Rodez, entonces obispo de Pamplona, y hombre, como él, de reputado prestigio en la introducción de la reforma gregoriana. La basílica jacobea necesitaba un buen continuador de lo iniciado, y quizás Peláez, que conocía ampliamente el territorio del reino de Aragón, entonces en plena eclosión artística, no dudó en facilitar de algún modo la contratación de un nuevo taller para su antigua catedral.

Vano entre las capillas de San Juan y El Salvador,
capitel de la zorra y el ave: 1075-1088



Aunque a Diego Pelaéz sólo le había dado tiempo de elevar tres capillas y dos puertas de acceso en el perímetro de la cabecera, su proyecto primigenio abarcaba el diseño de la totalidad del nuevo edificio, en el que muchas advocaciones estarían ya decididas. De hecho, resulta más que sintomático que la capilla de Santa Fe, realizada en un nuevo estilo en la década de 1090, muestre un directo conocimiento de los modelos iconográficos de los talleres de Conques, a los que precisamente se vincula, tal y como hemos visto, el primer taller de la catedral. Por ello, cabe plantearse la posibilidad de que los nuevos contratados para continuar el proyecto de la cabecera siguieran, bajo la atenta mirada del tesorero Segeredo y el abad Gundesindo, que según el *Liber sancti Iacobi* se habían ocupado de la Catedral desde el inicio de las obras, algunas de las pautas o decisiones ya tomadas en época de Peláez, como era la dedicación de una capilla a Santa Fe de Conques, con modelos iconográficos procedentes de la propia abadía francesa, como había sido habitual en la primera fase.

Cabe señalar, además, que se trata de la única capilla de la cabecera románica de la Catedral de Santiago de Compostela en la que se hace explícita en imagen su advocación. Este uso se documenta precisamente en la abadía de Conques, en la que los ábside laterales de Santa María y San Pedro, a ambos lados del altar mayor, se decoraron con relieves alusivos a sus titulares. En el caso de Compostela, a la entrada de la capilla, en la girola, se disponen dos capiteles historiados de carácter hagiográfico. En el capitel de la derecha, los protagonistas se reconocen bien en la cara central: santa Fe con la cabeza velada es agarrada y conducida por un sayón junto al verdugo, que la espera con la espada para decapitarla. Por el contrario, en el capitel izquierdo, la mártir, en el centro, dialoga con dos figuras masculinas que sostienen sendos libros mientras una tercera figura reza juntando sus manos en el lado menor derecho. Se trataría quizás de una insólita representación conjunta de los mártires de Agen, santa Fe, san Caprasio y sus dos hermanos, Primo y Feliciano, todos ellos ajusticiados por Daciano. El tercer mártir se sitúa en el lado menor izquierdo, ya que en mi opinión la figura orante de la derecha actuaría como mediador visual entre los fieles del templo y los santos allí venerados.

Resulta obvio que la composición en friso narrativo de las escenas compostelanas está inspirada en el célebre capitel con el tema del martirio de santa Fe de Agen de la nave del templo de la abadía de Conques, realizado en la década de 1070. El acceso a este repertorio figurativo seguramente se produjo a través del taller de la primera campaña de Santiago, que sin duda poseía modelos figurativos de la obra de Conques. No obstante, el manifiesto

estilo jaqués de los capiteles compostelanos hace patente que su ejecución fue realizada por otro maestro diferente. Ello es visible tanto en los pitones de la cesta de los capiteles como en las figuras, de rechonchos rostros esféricos enmarcados por el cabello en casquete y de plásticos pliegues en clámides y túnicas que dejan entrever la anatomía. Sus escenas simplifican además con variaciones el modelo iconográfico del santuario galo, en el que se narraba el martirio de la santa.

Tanto la arquitectura de la capilla compostelana de Santa Fe como su ornamentación corresponden a la fase de obras de la Catedral situada entre los años 1093-1094 y 1101, bajo la dirección del polémico maestro Esteban, muy probablemente de procedencia navarro-aragonesa. Su intervención supuso una innovación arquitectónica y estilística con respecto a las obras realizadas bajo Diego Peláez. De hecho, como señaló Moralejo, Esteban introdujo en la cabecera el modelo de la capilla de planta poligonal, cuyo parangón se encuentra en la capilla mayor de la catedral románica de Pamplona, conocida gracias a las excavaciones. No por casualidad, Esteban sería el *magister operis sancti Iacobi* que en 1101 está trabajando en la Catedral de Pamplona, tal y como señaló J. M. Lacarra, según un documento del obispo don Pedro de Rodez (1083-1115) confirmado por el propio Gelmírez (11 de junio de 1101). En dicha acta aparece casado y con hijos y se le conceden diversas casas y viñas en Pamplona, así como recursos suficientes para hacerse una casa. De hecho, no creo que Esteban volviese a Santiago, ya que en 1101 se inician en Compostela nuevos y ambiciosos trabajos en los que él no participó: las obras de cimentación para la platea del palacio de Gelmírez en el lado sur de la Catedral y la consiguiente elevación de la fachada de Platerías, comenzada en 1103, según la inscripción de la jamba izquierda del ingreso derecho. Esteban habría sido, pues, tan sólo el responsable de completar los muros perimetrales de la girola, con sus capillas poligonales (Santa Fe y San Andrés), así como de gran parte de los muros y capillas del transepto entre 1093-1094 y 1101.

No obstante, la posibilidad de que tanto la advocación como el modelo del ciclo hagiográfico de la capilla de Santa Fe hubiesen sido ya concebidos en el período precedente, resulta muy sugerente. De hecho, el culto a la santa de Conques, como liberadora de cautivos, se documenta desde la década de 1080 en el reino de Navarra y Aragón. Su promoción se debe, en particular, al citado obispo de Pamplona, Pedro de Rodez (1083-1115). De origen francés, éste era hijo de Didon d'Andouque y había sido, nada más y nada menos, que antiguo monje de Sainte-Foy de Conques. De hecho, dicho prelado no sólo



Capilla de Santa Fe, capitel con los mártires de Agen (Fe, Caprasio, Primo y Feliciano): 1094-1101



Brazo sur del transepto, muro este, capitel con la visión de san Caprasio (?): 1094-1101

se rodeó en su curia y cabildo catedralicio de una serie de personajes procedentes de la citada abadía, sino que también mostró pruebas de agradecimiento al santuario de Conques con la donación de los diezmos y primicias de las iglesias navarras de Garinoain (1086), Caparros, Murillo el Cuende y Bartiaga (1092), donde se conserva todavía la titulación de los templos a santa Fe. Finalmente el propio Pedro de Rodez participa en 1105, tras rogárselo a Diego Gelmírez, en la consagración de la capilla de Santa Fe de la Catedral de Santiago con motivo de la dedicación de todas las capillas de la girola y del transepto —a excepción de la de San Nicolás—, (*Historia Compostelana*, I, 19).

Este hecho, citado en reiteradas ocasiones por la historiografía, no ha sido, en mi opinión, suficientemente valorado en todo su significado artístico. En primer lugar, al obispo de Pamplona se le concede el raro privilegio de consagrar una capilla, construida años atrás (1095-1101) por un maestro navarro-aragonés, que entonces trabajaba ya en la obra de su catedral. En segundo lugar, el altar se dedica a Santa Fe, a cuyo santuario tantas donaciones había hecho dicho prelado en Navarra desde 1086. En tercer lugar, los capiteles que decoran el lugar constituyen el testimonio más temprano de recepción del ciclo hagiográfico de los santos de Agen fuera de sus estrictos lugares de culto en Francia. De todo ello se puede concluir que el proyecto de la Capilla de Santa Fe en Compostela participó desde su inicio del ambiente privilegiado del obispo de Pamplona. Podría, pues, haber sido incluso “concebida” en los últimos años de Diego Peláez, si bien, por el parón de obras de la catedral, no se retomó hasta 1094, pero con un taller totalmente nuevo venido del reino de Navarra-Aragón.

De hecho, no por casualidad tanto el estilo jaqués como el culto a los mártires de Agen se constata igualmente en un tercer capitel, desubicado, situado el primero en el brazo sur del transepto de la Catedral de Santiago. En él se emplea la fórmula de varios personajes retratados en un ambiente acuático, la cual parece tener su origen en uno de los capiteles interiores de la Catedral de Jaca: la célebre cesta figurada con dos figuras que dialogan en una escena inspirada, según Serafín Moralejo, en un *thiasos* marino. Esta composición de cuerpos en parte sumergidos en ondas sinuosas sirvió en Aragón como receta de taller para la configuración de otros temas de claro contenido sacro. Este es el caso de un polémico capitel de la iglesia de Santa María de Iguázel (1072) o del truncado friso de la portada del Castillo de Loarre, realizado entre 1094 y 1096.

En Santiago la escena está presidida por un personaje central, ricamente ataviado, que se acompaña de otros cuatro, sumergidos en las ondas marinas, las cuales el

artista confunde en el lado derecho con un manto de pliegues. Cabe señalar que las dificultades de interpretación de la escena han llevado a las lecturas más inverosímiles, si bien al hilo de lo expuesto hasta ahora el capitel podría formar perfectamente parte del ciclo hagiográfico de los mártires de Agen. Probablemente, la figura central ricamente vestida y con corona no sea sino la visión de santa Fe en la gloria, las ondas representen la fuente que manó junto a la roca de san Caprasio, mientras que los restantes personajes aludan a los mártires de Agen vivificados por el agua de la salvación. De hecho, en la *Passio* de santa Fe y san Caprasio, fechada en el siglo X, el eremita explica ante Daciano su regeneración simbólica a través del bautismo, en clara alusión al milagro de la fuente. La temática del capitel podría confirmar que a Compostela llegó en tiempos de Diego Peláez, y procedente de Conques, un boceto de un ciclo hagiográfico de santa Fe y san Caprasio destinado a servir de modelo para la decoración de una capilla que nunca fue realizada. Cuando ésta se emprende, años más tarde y por otro taller, la escena relativa a san Caprasio no se entendió correctamente, de ahí que sirviese para decorar un capitel fuera del contexto de la capilla y que en su realización se cometiesen errores de lectura, como denotan las aguas convertidas en ropajes.

LAS FACHADAS DEL TRANSEPTO (1101-1111):

LA *PORTA FRANCIGENA* Y PLATERÍAS

Tanto por su precocidad como por la ambición de sus programas iconográficos, la elevación de las fachadas del transepto compostelano, entre 1101 y 1111, bajo el gobierno del obispo Diego Gelmírez (1100-1140), parece haber desempeñado un importante lugar en el nacimiento del gran portal historiado románico. En esas dos biforas se ensayó, por primera vez, la fórmula de decorar prácticamente todos los elementos arquitectónicos —columna, capitel, jamba, tímpano, enjuta, friso, cornisa—, superando así todos a sus precedentes. No obstante, dos hechos nos han impedido valorar hasta ahora, en buena medida, la contribución de los talleres activos en Santiago a inicios del siglo XII al desarrollo del portal historiado frente a otros ejemplos coetáneos, como los de Saint-Sernin de Toulouse, la Catedral de Módena o el polémico portal occidental de la abadía de Santa Fe de Conques. En primer lugar, como es bien sabido, de estas primitivas entradas tan sólo ha llegado hasta nosotros la del lado sur, conocida como Puerta de Platerías, que presenta, sin embargo, un desagradable aspecto caótico fruto de algunos desajustes, en su concepción, entre traza arquitectónica y decoración, a los que hay que sumar una larga historia de asedios, restauraciones

y remociones. En segundo lugar, el hecho de que la primitiva puerta norte o *Porta Francigena*, que constituía el final del Camino Francés y la entrada por antonomasia de los peregrinos a la Catedral, fuese destruida en los años 1757 y 1758 para erigir la actual Puerta de la Azabachería nos ha privado para siempre del más genuino de los accesos realizados en tiempos de Diego Gelmírez a la Catedral. No obstante, su aspecto original puede ser evocado a través de una serie de testimonios escritos, documentales y arqueológicos. Por un parte, la célebre *Guía del Códice Calixtino* (V,9) describe minuciosamente la fachada, las tiendas y el atrio o *Paradisus*, con una fuente, constituida por una taza elevada sobre tres escalones –que ha sido identificada con la que actualmente se encuentra en el claustro de la Catedral–, en cuyo centro había un pilar heptagonal de bronce sobre el que se alzaban cuatro leones, de cuyas bocas manaba el agua, y se acompañaba de una inscripción que atribuía el encargo al tesorero Bernardo, fechándola en 1122. Por otra, hay que añadir la numerosa serie de relieves que a partir de 1757-1758 fueron desmontados de la primitiva puerta norte para ser reaprovechados en la Puerta de Platerías o bien fueron guardados en las dependencias catedralicias, para posteriormente pasar a formar parte de las colecciones del Museo de la Catedral.

La erección de la *Porta Francigena* y de Platerías necesitaba de la participación de artesanos hábiles en el manejo del cincel, que probablemente fueron contratados durante el primer viaje de Diego Gelmírez a Roma en 1100 o bien como directa consecuencia del mismo. Hacia 1101, un año después de ese primer itinerario romano, tras su consagración episcopal del 21 de abril de 1101 y el consiguiente comienzo de las obras del nuevo palacio episcopal en la platea sur, tuvieron que iniciar sus trabajos los cinco maestros activos en estas portadas: el Maestro de la *Porta Francigena*, el Maestro de las Columnas Entorchadas, el Maestro del Cordero, el Maestro de las Tentaciones (o de Conques) y el Maestro de la Traición. Mientras que cuatro se dedicaron fundamentalmente a la portada norte –*Francigena*, Columnas Entorchadas, Cordero y Traición–, el de las Tentaciones se consagra exclusivamente desde el primer momento a la puerta sur. Este último –responsable de las lastras de las Tentaciones de Cristo, la Coronación de Espinas, la Flagelación, la Epifanía y el Moisés– se caracteriza por sus figuras con cabezas cúbicas, el pelo a la taza, anchas narices, corto canon, pliegues planchados, así como el recurso al uso del perfil y el tres cuartos con tendencia al bulto redondo, una extensa variación en la posición de los pies sobre cornisas, así como un gusto por

Porta Francigena de la Catedral de Santiago (Reconstrucción hipotética en 3D. 2010). Asesor científico: Manuel Castiñeiras. Documentación: Victoriano Nodar. Producción Técnica: Tomás Guerrero-Magneto Studio. S.A. de Xestión do Plan Xacobeo. Santiago de Compostela



las inscripciones y el anacronismo de los ropajes. En mi opinión, este Maestro de las Tentaciones (o de Conques), habría llegado a Compostela hacia 1101, posiblemente para realizar los relieves de los tímpanos de Platerías, si bien también es el responsable del célebre capitel del Castigo del Avaro, del brazo sur del transepto. Se habría formado en el taller del abad Bégon (1087-1107) que realizó en Conques tanto los capiteles de las tribunas de la nave como la decoración del claustro, cuya finalización hacia el año 1100 parece bastante plausible a partir de los testimonios documentales y epigráficos. No obstante, un cambio de proyecto en Platerías hace que hacia 1103 el maestro de la *Porta Francigena* y el de la Traición incorporen sus relieves a dicha fachada sur. Posiblemente, hacia 1105, los Maestros de las Tentaciones y de la Traición aprovecharon el segundo viaje de Gelmírez a Cluny y a Roma para volver a Conques e incorporarse de nuevo al taller del abad Bégon III, de donde habían salido años antes camino de Compostela. En Platerías trabajaría también un sexto maestro, el Maestro de la Transfiguración, formado en el círculo hispano-tolosano del Maestro de la *Porta Francigena*, y responsable de los mejores relieves del frontispicio de la fachada sur.

Conviene aclarar que el Maestro de la *Porta Francigena* es el que en su día Serafín Moralejo llamó "de Platerías" y al que la vieja historiografía quiso identificar, de forma totalmente errónea, con el Maestro Esteban. Su nuevo nombre hace justicia a la obra para la que esculpió sus más célebres relieves, la *Porta Francigena*, y en la cual pudo ejercer, en cierta medida como coordinador de los diferentes canteros. Dicho escultor es, sin duda alguna, con sus peculiares figuras de rostros de carrillos hinchados, vigorosa anatomía y contrastado modelado de paños (Creación de Adán, David, Mujer del León, Mujer de las Uvas, Hombre que cabalga el gallo, etc), un heredero del gusto por la antigüedad del Maestro de Jaca que debió de conocer directamente –o incluso formarse– en la extraordinaria experiencia monumental del taller de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse, en cuyos relieves ya se trabajaba posiblemente hacia 1100, tal y como sugieren las recientes investigaciones de Daniel y Quitterie Cazes. Muy posiblemente es gracias al viaje que Gelmírez realiza a Roma en 1100, acompañado por miembros de su curia, para ser ordenado subdiácono, a través de la vía tolosana, que dicho maestro foráneo se incorporó al nuevo obrador compostelano. El segundo maestro, responsable de las magníficas columnas entorchadas –Maestro de las Columnas Entorchadas, al que F. Prado-Vilar denomina Maestro de Ulises–, estaba formado igualmente en la tradición jaquesa, pero se caracteriza por permanecer más fiel al

clasicismo que caracterizaba a este taller y enriquecerlo con las novedades de la experiencia romana contemporánea, como veremos más adelante. A ellos hay que añadir el denominado Maestro de la Puerta del Cordero, de volúmenes geométricos, de superficie pulimentada, rostros intemporales, ojos abultados y tendencia a la frontalidad (Pantocrator del contrafuerte izquierdo de Platerías, Signo de Mateo, Creación de Eva). Se trata de un escultor local, activo en León, conocedor la tradición jaquesa y las aportaciones del Maestro de la *Porta Francigena*, pero menos dotado para articular un lenguaje artístico monumental sofisticado. Por último, en la *Porta Francigena* trabaja también un cuarto artista, de formación muy distinta a los tres precedentes: el Maestro de la Traición. Se trata de un seguidor del Maestro de las Tentaciones, y como él procedente del Conques del abad Bégon, que domina la narración y utiliza figuras en tres cuartos, de rostros ingenuos, pupilas excavadas rellenas de pasta vítrea, grandes bigotes, pliegues gruesos que se ciñen a la parte inferior del cuerpo y marcada tendencia al bulto (Reprensión y Expulsión de Adán y Eva).

Como es bien sabido, estas dos portadas componían un sintético programa de la historia del género humano con sus capítulos dedicados a la caída y promesa de redención –*ante legem*–, en la puerta norte; y su cumplimiento, *sub lege*, en la puerta sur. La *Porta Francigena* ha sido recientemente reconstruida digitalmente en 3D con motivo de la exposición *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, a partir de los trabajos de Moralejo (1969), la descripción del *Liber sancti Iacobi* (V, 9) y los relieves conservados en distintos lugares de la catedral (Platerías y Museo). Su programa se centraba en un friso superior dedicado a la historia del Adán y Eva –desde la Creación de Adán y Eva al Trabajo tras la Expulsión del Paraíso–, que estaba presidido por una *Majestas Domini* y se glosaba, posiblemente, a ambos lados, por los relieves de David músico y el Sacrificio de Isaac, y las Mujeres del León y el Racimo de Uvas. En la parte inferior de este frontispicio se situaba un segundo friso menor, con las consecuencias del Pecado Original: a la izquierda, el Trabajo, a través de las lastras de los doce meses del año, del que sólo conservamos el relieve del Mes de Febrero (Museo de la Catedral); a la derecha, Pecados derivados de la Caída de Adán y Eva, como la Lujuria (Sirena y Centauro), la Soberbia-Vanagloria (Hombre cabalgando un Gallo) o la Violencia (Ballesterero). Las jambas de la bífora estaban decoradas, de izquierda a derecha, con los relieves de Pablo, Pedro, Santiago y Juan, mientras que las aberturas de la misma se ornamentaban con doce columnas, en las que se combinarían los célebres fustes de mármol entorchados con *putti* vendimiadores,



Maestro de la Porta Francigena, *David*, 1101-1111.
Catedral de Santiago, fachada sur (Platerías), contrafuerte izquierdo: relieve
procedente de la Porta Francigena

motivos vegetales, representaciones animalísticas y la historia de Tristán e Isolda (o Ulises según Prado-Vilar), con fustes graníticos como los que hoy se contemplan todavía in situ en Platerías. Finalmente, el tímpano de la entrada oriental de la puerta estaba decorado con el relieve de la Anunciación a María, que actualmente se conserva reutilizado en el frontispicio de Platerías.



Maestro de la Porta Francigena: *Eva amamanta a Caín*, 1101-1111.
Catedral de Santiago, brazo sur del transepto, fachada de Platerías, frontispicio:
relieve procedente de la Porta Francigena

Por el contrario, la Puerta de Platerías es genuinamente neotestamentaria, eclesiológica y jacobea. Por ello, su discurso se centra, en primer lugar, en la Encarnación (Epifanía), Ministerio (Tentaciones, Curación del Ciego) y Pasión de Cristo (Prendimiento, Flagelación y Coronación de Espinas), temas todos ellos desarrollados en las lastras de los tímpanos. En segundo lugar, en ella se da



Maestro de las Columnas Entorchadas: fragmento de columna entorchada procedente de la primitiva Porta Francigena: 1101-1111. Museo de la Catedral de Santiago



Maestro de la Traición, relieve con la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso, 1101-1111. Catedral de Santiago de Compostela, brazo sur del transepto, frontispicio, lado izquierdo: relieve procedente de la primitiva Porta Francigena

además una inusitada importancia a la representación del colegio apostólico, tanto en las columnas de mármol laterales como en el frontispicio, haciendo en ambas explícito el valor de la "misión" de los Apóstoles y su condición de precedentes de la Iglesia y sus obispos. Por último, como se comentará más adelante, la inclusión, hacia el año 1111, del grupo central de la Transfiguración, con el papel preponderante del apóstol Santiago, constituye todo un manifiesto de la reclamación de Compostela del reconocimiento de sede apostólica y metropolitana.

El ambicioso programa de ambas portadas está en directa relación con la exaltación y adhesión de Gelmírez al ideario romano de la Reforma Gregoriana. En la puerta norte ello se hacía explícito tanto en el uso de las columnas

entorchadas –directamente derivadas de las copias romanas realizadas en la década de 1090 en Roma (San Carlo a Cave, Trinità de Monti) a partir de los fustes de la pérgola de San Pedro del Vaticano–, como en el optimismo que rezuma la portada al mostrar la Caída de Adán y Eva, pero también las vías de remisión, como los Trabajos de los Meses, o el Anuncio del Mesías (David, Isaac, Mujeres del León y las Uvas, Anunciación). A ello habría que añadir la recurrencia, en Platerías, a temas propios del programa de la recuperación de la *Ecclesiae primitivae forma* entonces desarrollado en la ciudad papal, como los ángeles con palmas, las aves bebiendo del cáliz, el crismón, los florones, las columnas entorchadas o los *velaria*. Ese reflejo se explica, por supuesto, a través de los dos viajes de Gelmírez a Ro-

ma, en los años 1100 y 1105, pero también por la colección de cánones denominada *Polycarpus* (Vat. Lat. 1354) que el Cardenal Gregorio de San Crisógono (1109-1111) habría regalado y dedicado al prelado compostelano para el gobierno de su diócesis, y cuyas implicaciones artísticas son mayores de lo que en un principio pudiese pensarse, ya que en ella se exalta el valor de la narración como medio didáctico de afirmación del dogma cristiano. Por otra parte, en la articulación de las fachadas compostelanas se vislumbra también una jerarquización de funciones, en directa relación con el entramado urbano. Al Norte, se situaba el *Paradisus*, la plaza de acceso de los peregrinos a la Catedral, con su bullicioso mercado, con la fachada centrada en el relato del Génesis y por lo tanto perfecta para servir de decorado para los ritos de la penitencia pública. Al Sur, Platerías era, por antonomasia, la puerta del obispo, pues estaba adyacente a su primer palacio (1101/1103-1120), se abría a la ciudad y se utilizaba entonces para la celebración de juicios, como indicarían los cuatro leones feroces (de los cuales sólo quedan tres) que enmarcan la bífora aludiendo al trono de Salomón, o cuatro ángeles sonando la tuba apocalíptica. Posiblemente también el lugar sirvió para ciertas entradas triunfales, como la coronación de Alfonso Raimúndez como rey de Galicia en 1111.

LOS DESAJUSTES DE PLATERÍAS: ¿DOS PROYECTOS CONSECUTIVOS?

No obstante, la impresión de rompecabezas que se desprende de la disposición de las lastras de la fachada de Platerías –con sus roturas y variaciones de tamaño y forma– responde en parte a las sucesivas alteraciones de un proyecto original que posiblemente ya desde su propia gestación presentó algún desajuste entre su traza arquitectónica y su decoración. De hecho, las tres arquivoltas exteriores de las puertas dobles se interseccionan en la enjuta central antes de llegar a la base, una fórmula inaudita para la época, lo que provocó que tanto el Crismón como la pareja de leones pensados para embellecer dicho lugar no tengan espacio suficiente y sobresalgan del muro. Se trataba de algo absolutamente diferente a lo que se veía en la fachada del brazo norte del transepto, cuya puerta bífora tenía sus arquivoltas perfectamente separadas en un holgado espacio.

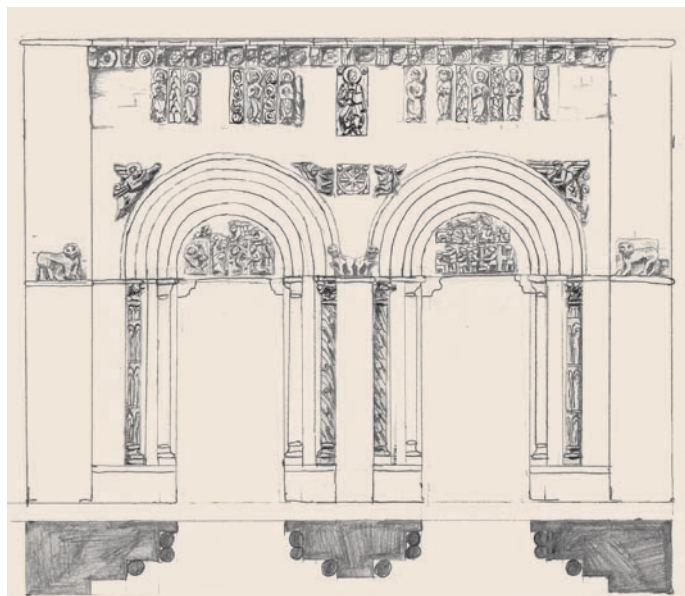
En Platerías se habría buscado, pues, conscientemente potenciar el espacio de los tímpanos en sacrificio de la armonía de una bífora que, en vez de estar diferenciada, se construyó interseccionada en su centro. De hecho, la solución más lógica hubiese sido, como en la *Porte des Comtes* o en la puerta occidental de Toulouse, haber mantenido una

bífora perfecta, siguiendo el esquema de las doce columnas más pilastra de la puerta norte, cuyas columnas interiores se alineaban pareadas ($1 + 2/2 + 1/1$ (pilastra)/ $1 + 2/2 + 1$), y que suponía unos tímpanos de espacio muy reducido. Por el contrario, en Platerías las columnas se reducen a once, quitando dos de cada lado del machón central, y aparecen siempre escalonadas: $3/2 + 1 + /2/3$. En el caso de la primitiva *Porta Francigena* los tímpanos no supusieron ningún problema de diseño, ya que su decoración, tal y como se lee en la descripción del *Liber sancti Iacobi*, era mínima. Tan sólo el de la izquierda estaba esculpido con una sencilla lastra de mármol con la Anunciación –Gabriel y María– reutilizado en el siglo XVIII en el frontispicio de Platerías. Este antiguo tímpano pertenecía sin duda a esa primitiva fase en la que la decoración figurada de los tímpanos era inexistente –Porte des Comtes (1080-1090)– o, al menos, titubeante, como el caso del portal occidental de Jaca (1090).

No sabemos cómo ni cuándo, pero intuimos que en esos años iniciales del siglo XII se produjo una encarnizada discusión sobre la decoración de los tímpanos de Platerías que dio lugar a la formulación de dos proyectos consecutivos. En el primer proyecto se pretendía respetar en Platerías la anchura de la puerta y de los tímpanos de la *Francigena*. Probablemente, el taller que trabajó para esta primera decoración de la fachada sur estaba dirigido por el denominado Maestro de las Tentaciones o de Conques, que realizó sus relieves con la idea de colocarlos en un proyecto truncado, que nunca se llevó a cabo. Éste consistía en dos tímpanos más pequeños y menos atiborrados de figuras, trece columnas y una bífora perfectamente separada. Los relieves se realizaron, pero no la traza arquitectónica para la que habían sido pensados. De ahí los desajustes actuales del tímpano izquierdo, en los que los contornos superiores de los cuatro relieves que conforman las Tentaciones de Cristo sugieren, tal y como señaló O. Naesgaard, el haber sido pensados para el arco de una semicircunferencia menor, pero que al montarse finalmente en una estructura que le daba mayor espacio del tímpano, éste tuvo que rellenarse con otras tantas lastras que le confirieron el aspecto caótico que lo caracteriza. El segundo proyecto, que dio origen a la traza arquitectónica que vemos en la actualidad, le daba más protagonismo a los tímpanos, con lo que éstos tuvieron que ser rellenos con el recurso a otro maestro: mientras que los relieves de las Tentaciones se adjudican al denominado Maestro de Conques, el caótico relleno debe atribuirse al denominado Maestro de la *Porta Francigena*, que era, como su nombre indica, el gran artífice de la decoración de la fachada norte (Creación de Adán, David, Mujer del León y del Racimo de Uvas, Mes de Febrero) y que colocaría en la parte



Catedral de Santiago de Compostela, fachada sur del transepto, Platerías: 1103-1111



Reconstrucción hipotética del primer proyecto de bifora de la fachada de Platerías de la Catedral de Santiago, nunca realizado (1101-1103).

Dibujo: Victoriano Nodar, según asesoría científica de Manuel Castiñeiras

derecha del ingreso izquierdo de Platerías, entre otros, los siguientes relieves: los tres diablos cinocéfalos en las Puertas del Infierno, el sonador del cuerno que cabalga al león y una solitaria Mujer de la Calavera.

Muy probablemente la estatua de la misteriosa Mujer de la Calavera originalmente fue pensada para el tímpano derecho de la primitiva puerta norte, ya que su contenido profano, moralizante y caballeresco enlaza con otra historia representada en una de las columnas entorchadas de aquella fachada: los episodios de los desdichados amores de Tristán e Isolda, en los que Prado-Vilar ha querido ver, sin embargo, la historia de Ulises. Resulta obvio, como sugiere dicho autor, que el escultor de las columnas entorchadas se inspiró, posiblemente, para su composición en relieves romanos con el episodio de historia de *La Odisea*, si bien la escena resultante en Compostela apunta al contenido profano-caballeresco señalado por Moralejo, tanto en el motivo del caballo en la barca como en el de la mujer que cura al caballero herido. De hecho, en una



Catedral de Santiago,
fachada sur,
tímpano izquierdo



Maestro de las Columnas Entorchadas, columna entorchada procedente de la primitiva Porta Francigena, 1101-1111: *Tristán es curado por Isolda* (?). Museo de la Catedral de Santiago de Compostela



Maestro de Conques o de las Tentaciones, capitel del avaro, 1101-1103. Catedral de Santiago, brazo norte del crucero

de las versiones más antiguas de la leyenda, el *Tristán* de Thomas, escrita por un clérigo anglonormando hacia 1155 en la corte de Leonor de Aquitania, se incluía la referencia al *exemplum libidinis* encarnado por el relieve compostelano

de la Mujer de la Calavera: el del amante asesinado por el marido de la mujer adúltera y su consiguiente castigo. Así, en el *Tristán* de Thomas, Isolda, una vez casada con el rey Mark de Cornualles, entonaba, acompañada al arpa por



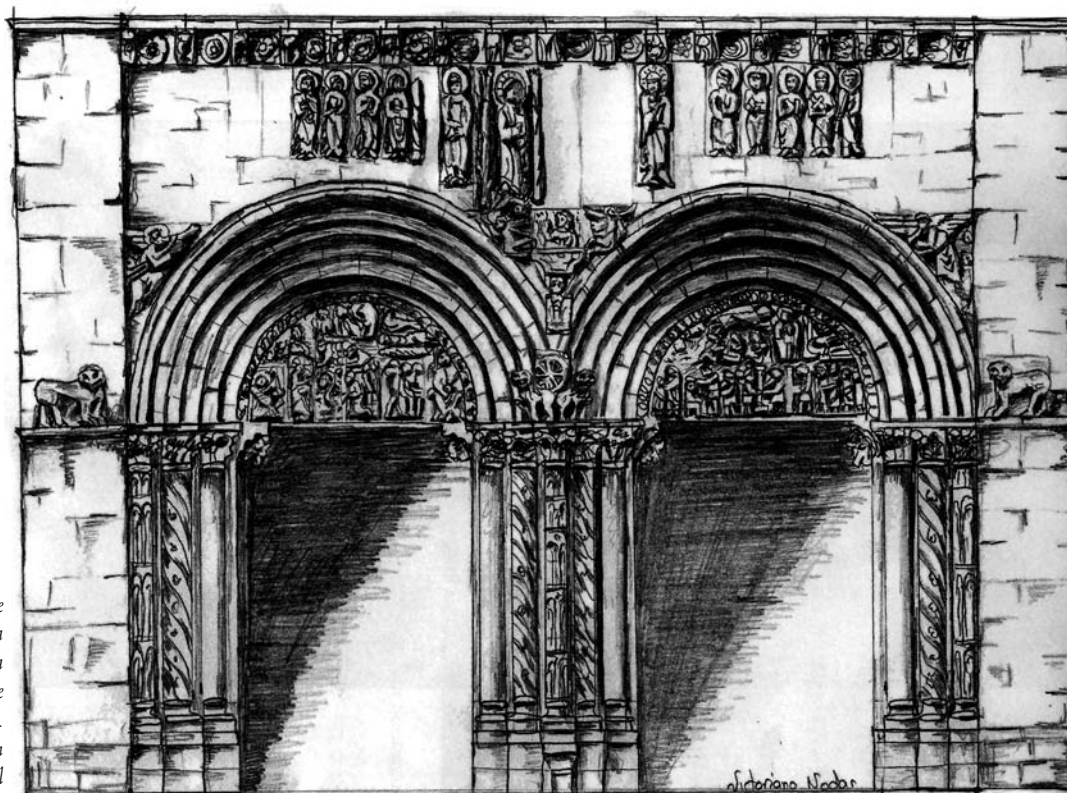
Catedral de Santiago, fachada sur, tímpano derecho. Con flechas están indicados los relieves pertenecientes al Maestro de las Tentaciones

Tristán, el trágico *Lai de Guirun*, que narraba la historia de un amante asesinado por el esposo de la amada, la cual fue obligada después a comer su corazón servido a la mesa (vv. 781-790). En este primitivo contexto de la *Porta Francigena*, la imagen cobraría todo su sentido, ya que serviría de *exemplum libidinis* de las consecuencias de amores locos como los de Tristán e Isolda, que siempre terminaban con la trágica muerte de sus protagonistas. La figura, en su exilio de Platerías, no habría, sin embargo, perdido nunca su contenido trágico y moralizante, ya que, según la *Guía del Liber sancti Iacobi* (V, 9), sobre ella se realizaba siempre un comentario, nada ajeno al *lais* cantado por Tristán:

“Y no ha de relegarse al olvido que junto a la tentación del Señor está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces por día a besarla. ¡Oh cuán grande y admirable castigo de la mujer adúltera para contarlo a todos!”.

Pero ¿cuándo se produjo el cambio de proyecto en Platerías? Según la *Historia Compostelana* (I, 20), Gelmírez decidió erigir su primer palacio tras su consagración episcopal, el 21 abril de 1101. Éste se alzaba en el espacio contiguo de lo que será el Portal de Platerías, en un lugar que

se denomina *platea* en los documentos, ya que comportaba la elevación de una plataforma con el objeto de cimentar el área del palacio y de la fachada sur de la catedral, los cuales miraban desde lo alto a la ciudad. Por lo tanto, el resultado final de Platerías obedece, en un principio, a una mala adecuación entre un primer proyecto de tímpanos pequeños, cuya decoración fue encargada al Maestro de Conques, y un segundo proyecto, inmediato, que buscaba un ingreso más ancho y que provocó la ampliación del espacio de los tímpanos y su forzoso “relleno” con otras lastras, realizadas por los denominados Maestros de la *Porta Francigena* y de la Traición. Por ello puedo afirmar que el caos de Platerías no fue inicialmente buscado y que el fracaso de su sistematización no estaba previsto en su primera intención, y es fruto de cierta improvisación. La controvertida inscripción de las jambas del ingreso derecho de Platerías daría la clave del inicio de la elevación de la fachada de Platerías. No obstante, es cierto que desde un punto epigráfico la lectura de la inscripción es la siguiente: ERA ICXVI/IDVS I(V) LII M(agister)/ Q(ui) F(ecit) O(pus) (“11 de julio de la era 1116 (1078), el Maestro que hizo esta obra”). Así la han interpretado J. Williams y J. D’Emilio, basándose en las lecturas dadas por dos redactores galos del *Liber sancti Iacobi*: Giraldo de Beauvais, autor del capítulo 78 del primer libro de la *Historia Compostelana*, y el poitevino Americ Pi-



Reconstrucción conjetural de la fachada de Platerías de la Catedral de Santiago hacia 1111, a partir de los relieves que se conservan en la actualidad. Dibujo: Victoriano Nodar, según asesoría científica de Manuel Castiñeiras

caud de Parthenay —o quien se esconda bajo ese nombre—, supuesto autor de la Guía del *Liber sancti Iacobi*. Ambos, a partir de la lectura de la inscripción de Platerías, señalaban que “la iglesia se comenzó en la era MCXVI (año 1078)”. No obstante, la fecha 1078, bien como inicio de obras de la Catedral, bien como celebración de la construcción de Platerías, resulta, a todas vistas, insatisfactoria, por lo que es necesario ofrecer una segunda explicación.

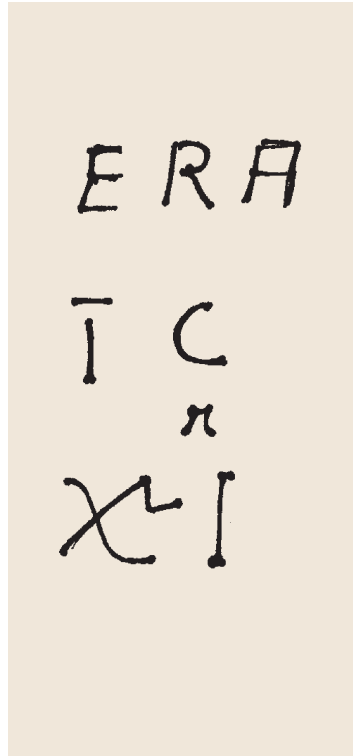
Para M. Gómez Moreno, F. Bouza Brey, Serafín Moralejo y F. López Alsina el enigma de la inscripción de Platerías radicaba en el problema paleográfico del paso de la cursiva visigótica a la carolina. Partiendo de esta premisa, podría reconstruirse el proceso de su realización del siguiente modo. En primer lugar, muy probablemente el *scriptor* que se encargó de redactar la inscripción en papel, siguiendo usos hispánicos, unió el grupo XL en la fecha, de manera que se leía: “Era ICXLI/ V IDVS I(V)LII M(agister) Q(ui) F(ecit) O(pus)” (11 de julio de la era 1141 (1103) el Maestro que hizo esta obra). En segundo lugar, el *ordinator* escribió con tiza el texto en las jambas y finalmente el *sculptor*, un extranjero —posiblemente el Maestro de Conques, que realiza el resto de las inscripciones de los tímpanos en capitales clásicas—, no entendió la unión hispánica del grupo XL y lo convirtió en un XV, provocando de esta manera un secular malentendido.

No obstante, 1103 es la única fecha que tiene sentido en la fachada, pues supondría la finalización del palacio, la nivelación de la platea sur y el inicio de la erección de Platerías. No obstante, como ya hemos comentado, Giraldo de Beauvais es el primero en interpretar de manera errónea la inscripción de Platerías como la fecha del inicio de las obras de la Catedral en un capítulo que alude, sin embargo, a las obras emprendidas en el transepto por el “arquitecto” Gelmírez, con el fin de derribar la iglesia de Alfonso III en 1112 y la consiguiente elevación de un coro. Por otra parte, cuando en la Guía del *Liber sancti Iacobi* (V, 9) la fecha “Era 1116” (1078) vuelve a ser utilizada como comienzo de las obras paradójicamente se pasa seguidamente a afirmar sin rubor alguno que “desde el año en que se comenzó hasta la muerte de Alfonso, famoso y muy esforzado rey aragonés, se cuentan cincuenta y nueve años” (!): Alfonso el Batallador murió en 1134, por lo tanto, se está tomando como inicio de las obras el año 1075. Es evidente que en ambos casos existe una contradicción entre el uso de la fecha y el contenido del capítulo correspondiente.

Por lo que respecta al frontispicio de la fachada, parece haber sido pensado, en origen, para un Apostolado-friso, una tipología que gozará de una gran fortuna en el Románico hispano, con ejemplos en San Quirce de Burgos —puerta norte—, San Pedro de Tejada, Santiago de Carrión,



Catedral de Santiago, fachada sur, ingreso derecho, jamba izquierda: inscripción



Reconstrucción de la inscripción de Platerías en la versión del scriptor



Catedral de Santiago, fachada sur, frontispicio: Maestro de la Transfiguración, Santiago entre cipreses, 1103-1111

Moarves y Santa María de Ripoll. De hecho, todavía se conservan nueve de estos primitivos doce apóstoles, removidos y repartidos ahora en dos grupos en el friso. Con este Apostolado, pensado para colocarse de forma holgada bajo doce de los diecisiete canes que enmarcan la fachada, sucedió posiblemente lo mismo que con los tímpanos: a la hora de su definitiva sistematización se le añadió el grupo central de la Transfiguración, el cual habría sido pensado para la Puerta Occidental, tal y como se describe en la Guía del *Liber sancti Iacobi*, pero que probablemente nunca llegó a realizarse como tal. La inclusión de estas lastras tuvo que ser, de hecho, muy temprana, quizá hacia 1111 si leemos —como sugirió J. Williams— la inscripción del Santiago entre cipreses ANF(us) REX como una alusión a la coronación de Alfonso Raimúndez en la catedral compostelana. Se trataría, pues, de una alteración del proyecto inicial casi inmediata, o quizás en plena obra, con vistas a la ceremonia de la coronación real y no fruto de la restauración tras el incendio de 1116, como hasta ahora se había defendido.

El carácter decididamente eclesiológico de Platerías no varía con la colocación, en 1111, de los relieves con la Transfiguración, ya que ésta se realiza con motivo de la coronación del niño Alfonso Raimúndez como rey de Galicia, el cual recibió sus insignias de poder en el altar del Apóstol Santiago de manos del obispo Gelmírez. La ocasión se habría aprovechado para añadir en la lastra

del Santiago de la Transfiguración una frase que en un principio no estaba contemplada: ANF(us) REX. Con ella, la imagen se convierte en un verdadero *visual manifesto* de la teoría gregoriana de la supremacía del *sacerdotium* sobre el *regnum*, en la que el apóstol Santiago —cuya casa gobierna el obispo Gelmírez— tutela a la monarquía. De hecho, esta vinculación entre Santiago y la monarquía constituye desde el siglo VIII la base del ideario de la Reconquista asturleonera. El obispo Gelmírez llevará a cabo toda una serie de acciones y proyectos por afianzar esta alianza. Así, le concederá al rey el título de canónigo (1127) con el objeto de forzarle a elegir como lugar de sepultura la basílica del Apóstol y convertirlo plenamente en un *rex sacerdos*. A ese mismo ideario corresponde el proyecto de la colección documental del Tumbo A, realizada pocos años después (1129-1133). Éste se ilustrará con una verdadera galería de retratos de reyes favorecedores de la basílica jacobea, que se inicia con la miniatura del hallazgo del sepulcro del Apóstol y termina con el retrato del emperador Alfonso VII. En casi todos los retratos que encabezan los documentos de donación del Tumbo A se repite hasta la saciedad la fórmula del nombre del monarca y su título regio, como en la citada lastra de Platerías: Alfonso II (ADEFONSUS: REX), el rey del descubrimiento de la tumba apostólica, y Alfonso VI (ADEFONS(us): REX: PATER: PATRIE), el rey de la construcción de la basílica románica.

EL ENIGMA DEL PÓRTICO OCCIDENTAL

En los últimos años la historiografía extranjera ha recuperado la vieja idea de J. K. Conant (1926) de la existencia de un cierre occidental de época de Gelmírez, el cual habría sido desmontado y reaprovechado en parte por el Maestro Mateo para su obra. Para Christabel Watson (2009), Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (2010) hubo un macizo occidental gelmiriano, con dos torres previas y una cripta, e incluso fachada y tribunas. Si bien es cierto que algunos indicios obligan a volver a considerar esta hipótesis –torre izquierda desviada con respecto a la nave, unidad de construcción en los muros más occidentales o presencia de un pasaje subterráneo–, otros argumentos utilizados por estos autores –como la constante pervivencia de trazas gelmirianas–, o minimizados por ellos –como el carácter absolutamente novedoso de la ornamentación y bóvedas de los últimos tramos de la basílica y cuerpo occidental– entran en abierta contradicción con dicho planteamiento. De hecho, no deja de ser sospechoso que la Guía del *Liber sancti Iacobi*, redactada en 1137, no haga mención alguna al uso de la supuesta cripta ni tribuna occidental gelmiriana, cuando sí tenemos jugosas referencias de la existencia de altares en las tribunas del deambulatorio –a san Miguel en 1105– y de los pórticos del transepto. Del mismo modo, resulta muy claro que Gelmírez no derrumba la torre de Cresconio, situada entre los tramos séptimo y octavo de la nave central, hasta 1120, lo que indicaría entonces que los trabajos estaban sólo en parte concluidos en los seis primeros tramos de las naves.

Por último, la descripción dada por el *Liber sancti Iacobi* (V, 9) de la puerta occidental, por vaga, es bastante decepcionante si se compara con las otras dos. Los únicos relieves concretos que comenta, la Transfiguración en el Monte Tabor, no son los existentes actualmente en el centro del friso de Platerías, como algunos autores pretenden. Estos últimos ya son descritos en esa misma Guía en la puerta sur –“allí el Señor de pie, san Pedro a su izquierda (...), y Santiago a la derecha entre dos cipreses, y san Juan, su hermano, junto a él”–. Parece, por lo tanto, más plausible la idea de S. Moralejo y J. Williams de que los relieves de la Transfiguración de Platerías, aunque fuesen en origen concebidos para un futuro portal occidental, se decidió en 1111 colocarlos en el centro de la fachada sur, con motivo de la entrada triunfal del rey-niño Alfonso Raimúndez. La descripción del *Liber sancti Iacobi* hacia 1130-1137 recogería todavía la “declaración de intenciones” original del programa gelmiriano de fachadas, si bien esa puerta occidental, aunque pudiese existir entonces en forma de cierre, no parece que tuviese relieve alguno,

pues, como dice el propio autor de la Guía, “de todo lo que hemos dicho parte está completamente terminado y parte por terminar”.

MOBILIARIO LITÚRGICO

Según la *Historia Compostelana* (I, 19), en 1105 –si nos fiamos de la inscripción de la capilla del Salvador–, se habría producido la consagración de todos los altares en torno a la cabecera de la Catedral –María Magdalena, el Salvador, san Pedro, san Andrés, san Fructuoso (san Martín), san Juan Bautista, san Juan Apóstol, santa Fe, santa Cruz y san Miguel–, cuya inauguración está en directa relación con la restauración y agrandamiento del nuevo altar mayor a Santiago (HC I, 18). Aunque no sabemos con certeza el momento exacto de su conclusión, un segundo testimonio epigráfico, perdido, nos ayuda en la labor: la Guía del *Liber sancti Iacobi* (V, 9) nos habla de la inscripción conmemorativa que Gelmírez mandó cincelar en el nuevo frontal de plata que decoraba dicho altar que “hizo cuando un quinquenio su episcopado cumplió”. Aunque fue elegido en el año 1100, Gelmírez no fue consagrado hasta la Pascua de 1101 (22 de abril), por lo que ese quinto año se refiere al período comprendido entre el 22 de abril de 1105 y el de 1106. El 30 de diciembre de 1105, festividad de la Traslación del Apóstol, es una fecha plausible para la consagración de los altares de la cabecera, mientras que para la colocación del formidable mobiliario litúrgico en plata dorada y esmaltes (baldaquino y frontal) tanto pudo realizarse ese día como el 22 de abril de 1106, tal y como bien podría deducirse de la citada inscripción.

La sistematización “a la romana” del altar mayor de Santiago, con *confessio*, baldaquino y frontal de plata, es deudora, tal y como señaló Moralejo, de la experiencia directa adquirida por la curia compostelana en los viajes realizados a Roma en 1100 y 1105. En el primero, Gelmírez había sido investido subdiácono en 1100 en San Pedro de Vaticano, según el ritual canónico, ante la pérgola, tumba y altar de san Pedro. Muy probablemente entonces, éste “concibió” su programa artístico de evocación y exaltación “apostólica” para la basílica compostelana, el cual maduró en su segunda visita a la ciudad eterna en 1105, con motivo de recibir el Palio. Muchos años más tarde, probablemente en 1137, ya que la Guía del *Liber sancti Iacobi* no lo menciona, Gelmírez añadió a este fastuoso altar un magnífico retablo de plata.

Todos estos elementos, irremediabilmente perdidos, han sido reconstruidos digitalmente en 3D con motivo de la exposición *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*,



Reconstrucción 3D del Altar Mayor de la Catedral de Santiago en época de Diego Gelmírez. Realizado bajo la dirección científica de M. Castiñeiras para la Exposición Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez, París-Roma-Santiago 2010

en el año 2010. Para su realización, se han tenido en cuenta no sólo las descripciones que proporciona el *Liber sancti Iacobi* (V, 9) y algunos pasajes de la *Historia Compostelana* sino también los dibujos y comentarios que el canónigo Vega y Verdugo realizó en 1656-1657 del primitivo retablo de plata, así como las propuestas de reconstrucción publicadas por A. López Ferreiro y S. Moralejo. Todo ello con la idea de que, en estas obras, Gelmírez quería evocar la magnificencia de los santuarios de las basílicas mayores de Roma, pero con un lenguaje en parte deudor de la orfebrería gala contemporánea. Tanto el frontal y el baldaquino, realizados en 1105-1106, como el retablo, de hacia 1137, estaban realizados en plata y decorados con un ambicioso programa iconográfico. El baldaquino constaba de cuatro ángeles trompeteros y cuatro profetas en las enjutas de los arcos, así como de un cuerpo superior octogonal, con los cuatro evangelistas y los doce apóstoles, rematado, en la parte superior, por el grupo de la Trinidad. En su techo interior se disponían, además, ángeles y virtudes rodeando al *Agnus Dei*. Por su parte, el frontal de plata estaba presidido en su parte central por una *Majestas Domini*, cuya mandorla albergaba los veinticuatro ancianos músicos del Apocalipsis, mientras que, a ambos lados y repartidos en dos registros, se figuraban los doce Apóstoles. Por último,

el retablo, verdadero Trono de la Eucaristía, tenía forma pentagonal, estaba presidido por un Cristo mostrando las llagas de la Pasión, rodeado en dos registros del colegio apostólico, al que se añadían, en el superior, las figuras de san Juan y la Virgen María.

Cabe señalar que en los tres muebles de altar la imagen de Apostolado era recurrente de acuerdo con la idea romana de vuelta a la Iglesia de los orígenes. Sin embargo, la factura de estos elementos en plata dorada repujada, quizás con esmaltes y piedras preciosas, debía de responder a los modelos ultrapirenaicos de talleres como los de Conques o Moissac. Por último, para aumentar todavía más la magnificencia del *sancta sanctorum* de la catedral, en la descripción del altar en el *Liber sancti Iacobi* (V, 9) se aludía también a tres lámparas de plata, una de ellas con siete pebeteros que representaban los dones del Espíritu Santo. Todo este mobiliario se completaba con un suntuoso ajuar, compuesto por vestiduras, libros y otros ornamentos sagrados para la celebración de la liturgia. La *Historia Compostelana* (II, 57) incluye un capítulo en el que da noticia de las numerosas adquisiciones de Gelmírez a este respecto entre 1105, año de la consagración del altar mayor, y el año 1122, uno de los momentos más importantes de su gobierno, pues hacía dos años que había

adquirido la dignidad arzobispal y la legacía apostólica para las provincias de Braga y Mérida. En dicha relación de objetos se enumeran ricas casullas, dalmáticas, un evangeliario purpúreo, dos de plata y uno de oro, un misal de plata, un epistolario de plata, dos cajas de plata —una de ellas para guardar la cabeza de Santiago—, una caja de marfil, un *Lignum Crucis* de Plata —regalo de la reina Urraca—, tres cálices de plata y uno de oro, un turiferario de oro, tres vinajeras de plata y otros tantos libros litúrgicos. Lamentablemente tampoco ninguna de estas piezas ha llegado hasta nosotros, si bien su eco o reflejo en la iconografía nos proporciona alguna pista sobre su aspecto. Así en el tímpano izquierdo de Platerías, el Cristo de las Tentaciones viste una lujosa casulla con decoración floral que parece ser un reflejo en piedra de las cuatro magníficas *citheras* hechas al estilo griego que Gelmírez regaló a su iglesia. Del mismo modo, en el mismo tímpano, en una especie de eco de ceremonial litúrgica, un ángel turiferario lleva un hermoso incensario ricamente decorado con el motivo de un rostro vegetal. En este caso podría tratarse de un eco de uno de los dos incensarios de oro ofrecidos por Gelmírez a la catedral, ya que el minucioso acabado de relieve sugiere la técnica de calados e incisiones de los objetos de orfebrería de la época.

Con objeto de proteger su lujoso ajuar litúrgico —el baldaquino, el frontal y el retablo de plata, los vasos y paños litúrgicos así como los relicarios preciosos—, el altar mayor de la catedral de Santiago era un lugar precintado por rejas, de las que no queda ninguna traza, pero que están documentadas en la *Historia Compostelana* (I, 69; III, 47) así como en el *Libro de las Constituciones* (1240-1250). Podemos imaginar su aspecto a partir de las de la iglesia abacial de Conques —que custodiaban el célebre tesoro de Santa Fe— o las más tardías de Santa María de Melide (A Coruña), en el tramo gallego del Camino Francés.

Texto: MACG - Fotos: MACG/JNG

Bibliografía

AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1963; BOUZA BREY, F., 1944; CALÒ MARIANI, M. S., 1983; CARRO GARCÍA, J., 1949; CARRO OTERO, J., 1965; CASTILLO, Á. del, 1926; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1995; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1996; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1998; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2000a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2000b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2004a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2004b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2005a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2005b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2007c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2009b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2011c; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2012a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2012b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. y NODAR FERNÁNDEZ, V., 2010a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. y NODAR FERNÁNDEZ, V., 2010b; CAZES, Q. y D., 2008; CLAUSSEN, P. C., 2004; CLAUSSEN, P. C., 2007; CONANT, K. J., 1983; D'EMILIO, J., 2007; DESCHAMPS, P., 1941; DURÁN GUIDIOL, A., 1962; DURLIAT, M., 1990; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., 2003; FERNÁNDEZ-LADREDA, C., 2004; FLETCHER, R. A., 1993; FOCILLON, H., 1986; GAILLARD, G., 1938; GAILLARD, G., 1965; GÓMEZ-MORENO, M., 1934; GOÑI GAZTAMBIDE, J., 1979; *Historia Compostelana*, 1994; LACARRA, J. M., 1931; LACARRA DUCAY, M. C., 1999; LALIENA CORBERA, C., 2000; *Liber sancti Iacobi*, 1951; LÓPEZ ALSINA, F., 1988; LÓPEZ ALSINA, F., 1990; LÓPEZ ALSINA, F., 1995; LÓPEZ FERREIRO, A., 1900; LÓPEZ FERREIRO, A., 1999; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1977; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1979; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1980; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1983; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985a; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985b; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985c; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1986; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1987; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1995; MORALEJO ÁLVAREZ, S. y LÓPEZ ALSINA, F., 1993; NAESGAARD, O., 1962; NICOLAI, B. y RHEIDT, K., 2010; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2000; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2003; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2004; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2005; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2007; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 2012; OTERO TÚNEZ, R., 1965; PITA ANDRADE, J. M., 1950; PORTER, A. K., 1923; PORTER, A. K., 1928; PRADO-VILAR, F., 2010; PRADO-VILAR, F., 2011; QUINTAVALLE, A. C., 1991; REILLY, B. F., 1988; RESPSHER, B., 1998; RÜFFER, J., 2010; SHAYER-CRANDELL, A. y GERSON, P., 1995; *Tumbo A*, 1998; VALLE PÉREZ, J. C., 1974-1991; VÁZQUEZ CASTRO, J., 1996; WARD, M., 1978; WATSON, CH., 2009; WILLIAMS, J., 1976; WILLIAMS, J., 2003; WILLIAMS, J., 2008; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.

La culminación de la Catedral románica: El maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino

TRAS LA APARENTE SIMPLICIDAD de una figura de ostensible carácter penitencial que, arrodillada en dirección al altar mayor de la catedral compostelana, parece estar recitando *ad aeternum* los versos del salmo 40 "Aquí vengo; En el rollo del libro está escrito lo que soy; Me ha agradado, Dios mío, el hacer tu voluntad; Y tu ley está en medio de mi corazón", se esconde una de las creaciones

más originales del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria, el retrato del ARCHITECTUS, término que según la tradición se leía sobre su cartela. No es casual que, a lo largo de los siglos, esta escultura se haya erigido en centro de rituales populares en torno a las ideas de la sabiduría y la memoria, ya que constituye un hito en la representación del arquitecto como "creador inspirado por Dios". Nutriéndose de mo-

delos bíblicos como el célebre Bezalel del Éxodo (Ex. 31: 1-10), a quien Yahvé eligió para construir el Tabernáculo, esta concepción del artista se irá desarrollando a lo largo del siglo XII de forma paralela en el ámbito de la exégesis textual, con la popularización del uso de alegorías arquitectónicas y *ekphrases* de edificios a modo de estructuras virtuales para la meditación y la ordenación del conocimiento; y, a la vez, en el contexto de la praxis constructiva, que en esa centuria experimenta una auténtica revolución, impulsada por la escala de las grandes empresas de las catedrales, en cuanto a sus procedimientos técnicos, organización gremial y a la consideración social del maestro de obras.

Será precisamente en los círculos intelectuales de París en los que se habían formado gran parte de los canónigos compostelanos desde época de Diego Gelmírez, entre los cuales se encontraba el arzobispo Pedro Suárez de Deza (1173-1206), uno de los principales promotores, junto a Pedro Gudesteiz (1168-1172) y Pedro Muñiz (1207-1224), de la empresa en la que se enmarca el Pórtico de la Gloria, donde la exégesis en torno a descripciones de edificios bíblicos y estructuras arquitectónicas imaginarias había alcanzado un mayor florecimiento, especialmente en

Figura del maestro Mateo como sapiens architectus (Foto: Manuel Veiras)



la escuela de la abadía de San Víctor. Esta escuela estaba liderada por dos de los pensadores más influyentes del siglo XII: Hugo († 1141), autor de tratados como el *Arca Mística* donde describe una pintura del Arca de Noé cuyo diseño alberga un mapamundi y diagramas que sirven de soporte didáctico a extensas reflexiones históricas y teológicas, y Ricardo († 1173), autor de un *Comentario sobre la Visión del Templo de Ezequiel*, una de las descripciones arquitectónicas más detalladas, complejas y desconcertantes de la Biblia, que generó una amplia literatura exegética desde época patrística. A diferencia de comentaristas anteriores como Gregorio Magno, que proponían una interpretación espiritual del complejo templario descrito por Ezequiel, Ricardo de San Víctor intentó demostrar que se trataba de una estructura coherente y tangible, susceptible de ser edificada. Para ello acompañó los manuscritos de su comentario con una serie de trece dibujos consistentes en planos y alzados que ofrecían, como si de un manual de arquitectura se tratase, la formulación gráfica de las diferentes partes de la ciudadela descrita por Ezequiel y, en especial, de su Pórtico, donde se centraba la visión del profeta. Los diez manuscritos conservados del *Comentario* de Ricardo de San Víctor, entre los que se encuentra un ejemplar procedente de la biblioteca de la abadía, compuesto posiblemente bajo la supervisión del propio autor, dan testimonio de la popularidad de esta obra, que no debía de haber pasado desapercibida al grupo de clérigos compostelanos que, habiendo dejado atrás una gran catedral en construcción, habían sido enviados a París para estudiar con los mejores maestros del momento e impregnarse de las producciones culturales de los principales centros de pensamiento de la zona. Observando el alzado frontal del Pórtico descrito por Ezequiel, que se dibujaba sobre el pergamino bajo la rúbrica *Representatio Porticus Quasi a Frontis Videretur*, así como su elevación lateral, donde se revelaba una estructura de varios niveles asentada sobre la pendiente de una colina (París, BNF, Ms. Lat. 14516, fols. 240r y 240v), cualquier canónigo compostelano habría pensado en el proyecto inacabado del principal portal de su catedral. Era ésta la parte más ambiciosa y desafiante del edificio ya que, a la dificultad técnica de salvar el desnivel del terreno con respecto al cuerpo de naves, se añadía la ardua tarea de diseño y ejecución del que debía ser el programa escultórico más espectacular del conjunto catedralicio, tanto en extensión figurativa como en conceptualización simbólica.

A la muerte del arzobispo Diego Gelmírez en 1140, esta fachada habría quedado parcialmente construida en su estructura vertical, con una cripta a nivel de suelo y unas escalinatas que daban acceso a una portada bífora similar a las del transepto. En ese estado, aunque posiblemente

cubierta de andamios, parece haberla visto el autor de la guía del peregrino del *Liber sancti Iacobi*, quien se ve obligado, por ello, a embellecer su *ekphrasis* con la mención de aspectos de la decoración escultórica que debían de estar todavía en proceso de realización y montaje:

“La puerta occidental, que tiene dos entradas, aventaja a las otras puertas en belleza, tamaño y arte. Es mayor y más hermosa que las otras y está admirablemente labrada, con muchos escalones por fuera, y adornada con diversas columnas de mármol, con distintas representaciones y de varios modos; está esculpida con imágenes de hombres, mujeres, animales, aves, santos, ángeles, flores y labores de varias clases. Y su obra es tan enorme que no cabe en mi narración. Sin embargo, arriba se representa, admirablemente esculpida, la Transfiguración del Señor, cual sucedió en el monte Tabor” (*Liber sancti Iacobi, Codex Calixtinus V, 9*).

Tema poco frecuente en los programas iconográficos de las portadas románicas coetáneas a la construcción de la catedral compostelana, la Transfiguración de Jesús en el Monte Tabor habría sido seleccionada para la fachada principal en el momento en que se planificaron de forma conjunta las tres portadas de la catedral alrededor de 1105, debido a la especial relevancia que tenía este episodio para promocionar la sede jacobea, ya que ponía de manifiesto el lugar destacado que Cristo había concedido al apóstol Santiago al permitirle ser testigo privilegiado, junto a Juan y Pedro, de la revelación de su naturaleza divina, como anticipo de su Segunda Venida y de su triunfo al final de los tiempos. Sin embargo, el éxito político alcanzado por Diego Gelmírez en 1111 al officiar la coronación de Alfonso VII, todavía menor de edad, ante el altar del Apóstol, presidir su posterior investidura de armas en 1124, y asegurar la promesa del mismo monarca, a la larga incumplida, de enterrarse en el templo instaurando así un panteón real, sentaba las bases para la inminente necesidad de dotar a la basílica compostelana de una escenografía monumental más apropiada para su nueva función de catedral real. Cabe la posibilidad de que el célebre epígrafe ANFUS REX, cincelado en la lastra del “Santiago entre cipreses” de Platerías, al que John Williams otorgó un significado ideológico en conmemoración de la coronación de Alfonso VII o, quizá, de su entrada triunfal en la ciudad tras la derrota de los almorávides en 1116, se realizase con la idea de colocar la pieza en la portada occidental, ofreciéndonos la primera muestra del intento de convertir a esa fachada en un gran escenario de la liturgia política de la monarquía –liturgia de la que nos da cuenta la *Historia Compostelana* al describir este último acontecimiento:

“Allí todo el pueblo de la ciudad con gran alegría salió al encuentro del rey niño... Todos los varones salieron armados a recibirle para tributarle honores como rey. Era muy agradable de ver entonces las carreras de rápidos corceles, las falanges de gente armada de a pie, los coros de mujeres bailando. Entretanto el obispo se adelantó a la iglesia con los canónigos que estaban con él y preparó la procesión para recibir al rey” (*Historia Compostelana CIX, 1*).

Su traslado a la portada de Platerías, junto con otras esculturas destinadas originalmente al conjunto de la Transfiguración, como el “Abraham saliendo del sarcófago”, pudo haberse debido a un cambio de plan que se produjo a finales de los años 40, momento en que ya las ve en su actual ubicación el autor de la guía del peregrino del *Liber sancti Iacobi*. Este plan respondería a la necesidad de adecuar la fachada principal de la catedral a las nuevas ambiciones de la sede compostelana, engrandeciéndola desde el punto de vista de su programa iconográfico y de las nuevas tendencias estilísticas de la plástica monumental. Sin embargo, estos anhelos habrían de ser aplazados durante más de dos décadas, marcadas por la inestabilidad interna y el distanciamiento institucional por parte de la corona, si bien, como veremos, la actividad artística en la catedral y, en particular, en esa portada, nunca cesó por completo.

Cuando el hijo de Alfonso VII, Fernando II, asciende al trono leonés en 1157 y decide renovar la alianza entre la monarquía y la sede compostelana, surge de nuevo el momento propicio para acometer la transformación monumental de un edificio concebido, en origen, como un templo de peregrinación, en una majestuosa catedral real, que debía convertirse en la nueva Saint-Denis y Reims de la dinastía leonesa, sede de un panteón dinástico, en el que habría de ser enterrado el propio Fernando II y sus descendientes, y en un escenario privilegiado para la celebración de grandes ceremonias de exaltación de la alianza entre el *regnum* y el *sacerdotium*, como investiduras de armas y coronaciones. Habría de ser también en ese entorno de París en el que canónigos compostelanos, escuchando a Ricardo de San Víctor, podrían haber soñado con la construcción de un nuevo pórtico para su iglesia que reflejase la magnificencia visionaria de los modelos bíblicos donde, en las décadas centrales del siglo XII, se había producido una revolución artística en el diseño de fachadas, propiciada precisamente por las necesidades simbólicas de la dinastía capeta de proclamar de forma monumental la alianza entre la Iglesia y la monarquía. El mismo año de la muerte de Gelmírez, se completaba bajo el patrocinio del incansable



Pórtico de la Gloria (Foto: Juan Rodríguez / © Fundación Barrié)

abad Suger –quien al igual que el arzobispo compostelano tenía a un rey, Luis VII, bajo su tutela–, la nueva fachada occidental de la iglesia de la abadía de Saint-Denis, sede del panteón de los reyes de Francia y centro simbólico

de la monarquía francesa, inaugurando la tipología de la “Portada real” que pronto se extendería por las principales catedrales de la Île-de-France y habría de convertirse en un referente para la sede compostelana.

El proyecto del Pórtico de la Gloria surgirá de una combinación única entre el pensamiento de la arquitectura imaginada y las nuevas tendencias de la arquitectura construida, dos ámbitos a los que habían tenido acceso privilegiado los promotores de la catedral de Santiago y, junto a ellos, un maestro de obras que probablemente se había formado en una de las empresas constructivas más internacionales, eclécticas, dinámicas y vanguardistas de su época, es decir, la propia basílica del Apóstol. Al igual que los canónigos con los que colaboraba, este *magister* podría haber disfrutado de la oportunidad de enriquecer su formación viajando por los caminos de la peregrinación y expandiendo su conocimiento por las sendas de la educación facilitadas por el cabildo compostelano. En su obra, Mateo combina lo mejor de una tradición compostelana que conoce íntimamente, y respeta con un gusto casi historicista, con las tendencias más avanzadas de los estilos internacionales que se estaban desarrollando en la Île-de-France, Borgoña e Italia para crear un proyecto artístico total de vanguardia en el que la arquitectura, la escultura y la pintura se unían conformando una escenografía sacra de efecto impactante que envolvía al visitante en un espectáculo plástico y cromático sin parangón en la época.

SAPIENS ARCHITECTUS: FUNDAMENTOS DE UNA VISIÓN

El nombre del maestro Mateo aparece registrado por primera vez sobre el pergamino en un precioso documento fechado el 23 de febrero de 1168 por el que el rey Fernando II le otorga un privilegio para recompensar su labor como director de las obras de la catedral y extender su contrato indefinidamente ofreciéndole una pensión vitalicia:

“Dono y concedo a ti, maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado Apóstol [*magistro Matheo qui operis praefati Apostoli primatum obtines et magisterium*] cada año, y en la mitad mía de la moneda de Santiago, la pensión de dos marcos cada semana... de modo que esta pensión te valga cien maravedises cada año... te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona”.

De forma imprecisa se suele denominar a este documento “el contrato del maestro Mateo” pero, como se desprende del mismo, Mateo llevaba ya tiempo al frente de las obras de la catedral y había alcanzado un considerable prestigio en el ejercicio de su labor como para merecer tan generosa y vitalicia remuneración, parte de la cual estaría

destinada a financiar el grupo de operarios que trabajaban bajo su dirección.

En su condición de *magister operis* Mateo combinaba las funciones de dos figuras que le habían precedido en la obra de la catedral. Por un lado estaba la del arquitecto propiamente dicho, diseñador de los planos del templo, como aquel Bernardo el Viejo, *mirabilis magister*, al que la guía del *Liber sancti Iacobi* atribuye la dirección inicial de la fábrica de la catedral. Por otro lado estaba la figura del intelectual, gestor y coordinador de empresas constructivas, como es el caso de ese otro Bernardo mencionado en el *Liber sancti Iacobi* y la *Historia Compostelana*, quien ejercía de tesorero, archivero, canciller real y promotor de importantes obras de infraestructura urbanas en torno a la catedral, como la célebre fuente que se encontraba en la plaza del Paraíso, en la cual inscribió su firma en 1122, dejando constancia de su función de “diseñador/ejecutor” (*Ego Bernardus... composui*):

“Yo, Bernardo, Tesorero de Santiago, traje aquí esta agua y realicé la presente obra para remedio de mi alma y de las de mis padres, en la era MCLX el tercero de los idus de abril” (= 11 de abril de 1122) (*Liber sancti Iacobi, Codex Calixtinus V, 9*).

De manera similar, el nombre del maestro Mateo reaparecerá cincelado en granito dos décadas después de su primera mención, en la inscripción del tímpano del Pórtico de la Gloria, donde se conmemora el asentamiento de los dinteles el 1 de abril de 1188 indicando que el *magister Matheus* dirigió las obras desde los cimientos de los mismos portales:

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCLXXXVIII ERA ICCXXVI DIE KALENDAS / APRILIS SUPER LIMINARIA PRINCIPALIIUM PORTALIIUM / ECCLESIE BEATI IACOBI SUNT COLOCATA PER MAGISTRUM MATHEUM / QUI A FUNDAMENTIS IPSORUM PORTALIIUM GESSIT MAGISTERIUM.

“En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, a 1 de abril, fueron asentados los dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago, por el Maestro Mateo, quien dirigió la obra desde los cimientos de los mismo portales”.

En relación directa con esta inscripción hay que entender el retrato de autor que, situado visualmente en los “fundamentos” de las arcadas del Pórtico, constituye una suerte de glosa figurativa de la misma, dejando testimonio, no sólo del reconocimiento social e institucional del que



Pórtico de la Gloria (Foto: Juan Rodríguez / © Fundación Barrié)

Mateo gozó en Compostela, difícilmente concedido a un personaje de procedencia foránea, sino, como veremos, de los constituyentes del proceso creativo del que surge esta sublime obra. Sus claves interpretativas se hallan en su disposición topográfica dentro del conjunto del Pórtico, al que sirve de "fundamento" tanto desde el punto de vista estructural como desde el punto de vista iconográfico, y, especialmente, en el simbolismo de su lenguaje gestual, centrado en la unión entre la mano, instrumento de ejecución material (la destreza), y el corazón, donde reside la facultad intelectual (la *memoria*, la *inventio* y la *phantasia*). El análisis pormenorizado de las fuentes que informan la codificación de esta figura permite situarla en el lugar privilegiado que le corresponde en la Historia del Arte junto a otros hitos que marcaron época en la proyección de la imagen del artista, entre los que cabe destacar el retrato de Adam Kraft en la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg y, en particular, el revolucionario auto-retrato de Dürero del 1500, hoy conservado en la Alte Pinakothek de Munich, cuyas semejanzas compositivas con la escultura creada por el maestro Mateo no son fortuitas sino que derivan de una común asimilación

de fuentes literarias e iconográficas enraizadas en las tradiciones escriturísticas y exegéticas cristianas.

Evocando la figura del Bezalel bíblico, cuyo nombre significa "bajo la sombra de Yahvé", Mateo sitúa su retrato a contraluz en el reverso del Pórtico, a la sombra del Cristo triunfante de la Parusía. A lo largo de la Edad Media y, especialmente, en el contexto de la construcción de las grandes catedrales, Bezalel se convierte en el modelo de arquitecto visionario ya que, según el relato del Éxodo, Yahvé lo eligió por su sabiduría, discernimiento y por su capacidad para entender los mecanismos de la creación e interpretar fielmente sus indicaciones, poniéndolo al frente de un selecto grupo de artesanos, cuyo "corazón" Dios también dota de sabiduría para llevar a cabo su tarea: "Y he puesto sabiduría en el corazón de todo experto (*in corde omnis eruditi posui sapientiam*), para que hagan todo lo que te he mandado" (Ex. 31:6).

En su primera epístola a los Corintios, San Pablo retoma esta imagen veterotestamentaria del artífice iluminado por Dios, comparando su propia labor evangelizadora con la de un arquitecto sabio (*sapiens architectus*) que se encarga

de colocar los cimientos del templo que luego, cada cristiano, debe construir en su alma:

“Conforme a la gracia de Dios que me ha sido otorgada, yo, como sabio arquitecto, puse el fundamento [ut sapiens architectus fundamentum posui], mas otro prosigue el edificio, pero que cada uno vea cómo prosigue el edificio. Porque nadie puede poner otro fundamento que el que está puesto, el cual es Jesús, el Cristo” (1 Corintios 3:10).

Esta epístola de enorme popularidad en la Edad Media, en cuyo texto se repite la palabra *fundamentum* en numerosas ocasiones, es evocada en la inscripción del Pórtico de la Gloria donde se indica, como hemos visto, que la labor directiva (*magisterium*) del maestro Mateo se extiende desde “los fundamentos de los mismos portales” (*a fundamentis ipsorum portaliū*). Estos “fundamentos” no son necesariamente de naturaleza estructural, como se ha interpretado tradicionalmente, ya que recientes investigaciones han reforzado la teoría de que Mateo trabajó sobre una estructura pre-existente, sino de orden intelectual, conceptual y espiritual, reflejando la acepción que tiene la palabra en su uso bíblico y en el contexto de la exégesis *ekphrastica*. Del gesto de colocar la mano en el centro del pecho, donde se situaba simbólicamente el corazón en la Edad Media, emanan las dos dimensiones del retrato: por un lado, el arquitecto muestra que su obra constituye el reflejo material de ese templo que todo buen cristiano construye *in corde* y, por otro, se relaciona con las teorías contemporáneas sobre el proceso creativo donde se consideraba que el corazón era el órgano en el que operaba la *phantasia*, es decir, la facultad para generar imágenes mentales en respuesta a la *enargeia* (capacidad evocadora) de las descripciones de un texto. Recogiendo una larga tradición de la que Mateo se hace eco en esta figura, Godofredo de Vinsauf desarrolla en su *Poetria nova* una analogía entre el proceso creativo del arquitecto y del poeta, un proceso que se desarrolla en “la fortaleza del pecho” (*pectoris arcem*) donde “la mano del corazón” (*manus cordis*) realiza el diseño completo del edificio en su conjunto (*opus totum*) trazando un diagrama interior (*intrinseca linea cordis*) como paso previo a su ejecución material:

“Si alguien tiene que construir una casa, su mano no se lanza impulsiva a la acción. Interiormente la línea de su corazón (*intrinseca linea cordis*) traza el plan de la obra y, mentalmente, los pasos sucesivos en un orden determinado; y la mano de su corazón (*manus cordis*), antes que la del cuerpo, da forma a toda la casa; y su estado es antes un arquetipo que algo tangible”.

El retrato del maestro Mateo, por lo tanto, nos muestra al arquitecto como un creador intelectual que, gracias a su sabiduría, devoción y entendimiento profundo de las Sagradas Escrituras consigue acceder a un modo de visión espiritual que luego se refleja en su obra. En una serie de artículos recientes Rocío Sánchez Ameijeiras ha llamado la atención sobre la poética visionaria que informa la configuración arquitectónica y figurativa del Pórtico, y, efectivamente, Mateo se representa mirando con “los ojos del corazón” (*oculos cordis*), como corresponde al “tercer modo de visión” espiritual descrito por Ricardo de San Víctor en su comentario al Apocalipsis, el texto base en el que se inspira el programa iconográfico y la poética formal del nártex en el que se enmarca el Pórtico. Ricardo explica que el tercer modo de visión, que es el que experimenta san Juan para recibir la revelación, permite acceder al conocimiento de verdades espirituales a través de formas, figuras y similitudes corpóreas. Es precisamente ese modo de visión al que hace alusión la figura de san Juan del pilar de los apóstoles del Pórtico, quien se representa absorto deleitándose en la contemplación interior de la Nueva Jerusalén descrita en el libro que sostiene en su pecho —un libro que tenía una inscripción, hoy perdida, incidiendo en el momento visionario que estaba experimentando el evangelista: “Y vi la Ciudad Santa, Jerusalén, descendiendo del cielo de parte de Dios” (Apoc. 21:2)—. Como ha apuntado Serafín Moralejo, esa visión de la Nueva Jerusalén, de esa “ciudad que no necesita de sol ni de luna que la alumbrén... porque la ilumina la Gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero” (Apoc. 21:23-26), es evocada por la triple estructura del Pórtico a través de la iconografía de las claves de bóveda de la cripta, donde se representan ángeles sosteniendo un sol y una luna, como corresponde al nivel terreno, y la tribuna donde aparece el Cordero de Dios.

De la misma forma, Mateo aparece ensimismado, recreándose con los ojos del corazón en la visión interior del prototipo de su obra, que no es otro que esa misma Ciudad Santa descrita por san Juan —un prototipo que se materializaba, como si de una maqueta arquitectónica se tratase, frente a él en la estructura del coro pétreo que ocupó los cuatro primeros tramos de la nave central hasta su desmantelamiento en el siglo XVII—. A su vez, la situación topográfica del retrato “a la sombra” del Pórtico genera otra magistral relación compositiva entre la figura del arquitecto absorto en la contemplación *in corde* de la Nueva Jerusalén y la majestuosa estructura que se eleva tras él y que evoca la misma Ciudad Santa en vertical, recordando la manera en la que se ilustra un similar proceso visionario en otra obra que Mateo pudo haber conocido bien, la portada norte de la catedral de Lugo. Allí, esculpido en el tímpano que está



*Santiago y san Juan.
Pilar de los Apóstoles
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)*



Coro pétreo (reconstrucción). Museo Catedral de Santiago (Foto: Jaime Nuño González)

dispuesto sobre un capitel pinjante decorado con una representación de la Última Cena, se encuentra un luminoso Pantocrátor a modo de transubstanciación marmórea de la visión interior que está experimentando san Juan mientras duerme sobre el pecho de Jesús, momento al que alude la inscripción del ábaco: “El discípulo del Señor, plácidamente dando sus miembros al reposo recostado en la cena, vio celestiales maravillas (*celestia vidit amena*)”.

Superando a sus predecesores, Mateo consiguió transformar el Pórtico en una verdadera *ekphrasis* pétreo que envolvía al visitante transportándolo a un ámbito de realidad virtual potenciado por una policromía brillante que, con la incidencia de los rayos del sol, dinamizaba el conjunto escultórico generando un ambiente de percepción fenomenológica cambiante que inducía a la visión de “celestiales maravillas”. Hoy la concepción y efecto originales del cuerpo occidental de la catedral se han perdido debido a la alteración de su entorno arquitectónico e iconográfico producida por el desmantelamiento de la fachada exterior y del coro pétreo, con la consiguiente dispersión de las piezas escultóricas de ambos conjuntos, así como la par-

cial desaparición de las capas de policromía aplicadas a lo largo de los siglos, ocultas bajo capas de polvo y suciedad. Sin embargo, se han producido en los últimos años importantes avances en nuestro conocimiento de la obra del maestro Mateo gracias a las investigaciones realizadas en el marco del *Programa Catedral*, la intervención de mayor relevancia realizada hasta la fecha en la basílica compostelana, promovida por la Fundación Catedral de Santiago y la Fundación Barrié, y financiada por esta última —una institución cuyo continuo mecenazgo de la obra del maestro Mateo también nos ha devuelto el coro pétreo—. Durante la fase de estudios previos llevados a cabo entre 2009 y 2011 ha sido posible definir por primera vez la secuencia de las policromías del Pórtico, identificando hasta cinco estratos diferenciados en algunas zonas. De la primera policromía se han detectado abundantes restos, sobre todo en el arco de los Ancianos del Apocalipsis, mostrando la utilización de pan metálico de oro puro de gran calidad y de lapislázuli como pigmento azul —testimonio de la enorme inversión económica que supuso la decoración del conjunto y la importancia que se le daba a la fase pictó-



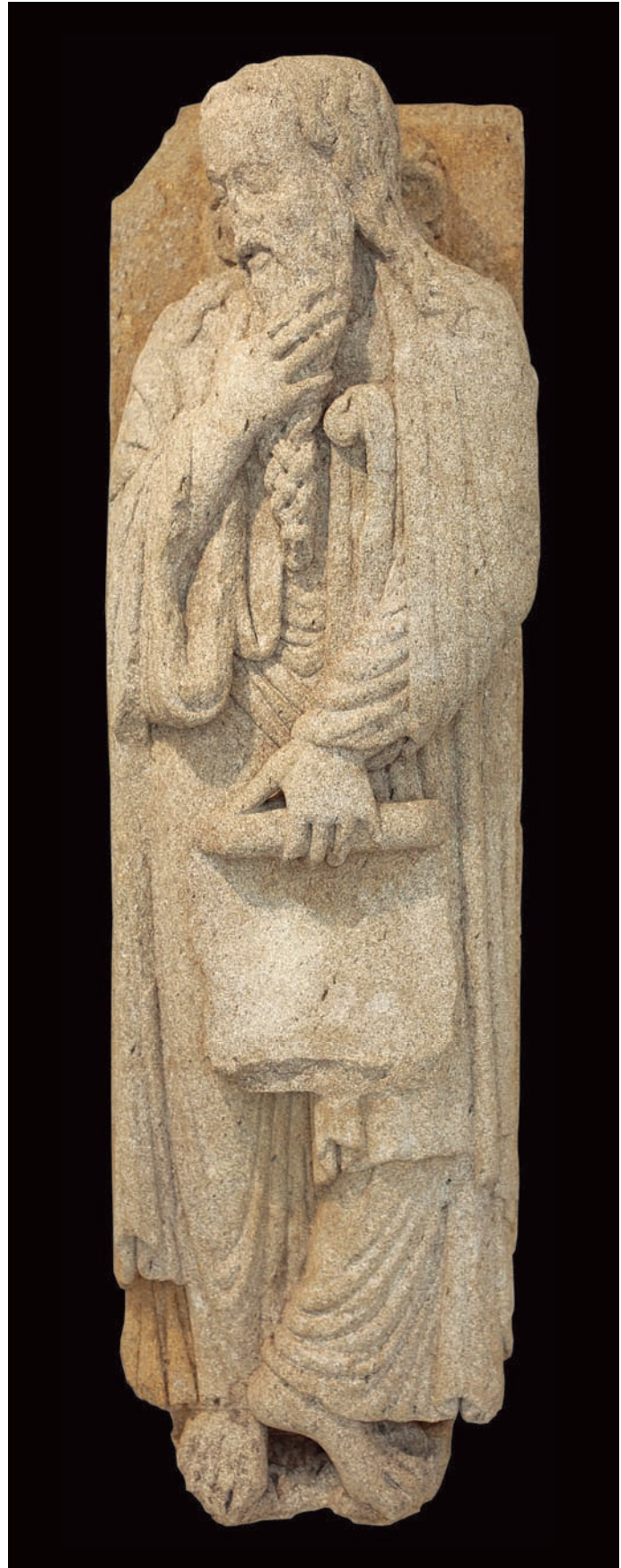
*Ancianos del Apocalipsis
afinando un organistrum
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)*

rica—. También hoy, partiendo de las aportaciones de Ramón Yzquierdo Perrín y de José Antonio Punte Míguez en cuanto a la morfología arquitectónica de la fachada occidental, podemos acometer una restitución de las piezas escultóricas de este conjunto a su lugar y significado originales, aproximándonos a la visión del proyecto total (*opus totum*) que Mateo concibió en su imaginación, o, para usar una expresión acuñada por san Agustín que adquiere plena vigencia en el contexto de este estudio, en su *theatro pectoris* (teatro del pecho/corazón/mente).

LA CIUDAD Y LA GLORIA: EL PROGRAMA DE LA FACHADA EXTERIOR DEL PÓRTICO

Envueltas hasta ahora en la nube de la indeterminación iconográfica, las figuras de los profetas Elías y Enoc, conservadas en el Museo de Pontevedra, son dos de las creaciones más bellas e impactantes del taller del maestro Mateo, tanto desde el punto de vista formal como por su papel en la escenografía del Pórtico. Con toda probabilidad ocuparon las jambas del gran arco central de la fachada, sirviendo de preámbulo, en su papel de Testigos del Apocalipsis, a la Segunda Venida de Cristo representada en el tímpano:

“Después recibí una vara para medir, semejante a un bastón, mientras me decían: ‘Levántate y mide el Templo de Dios... No tengas en cuenta el atrio exterior del templo ni lo midas, porque ha sido entregado a los paganos’... Yo encargaré a mis dos testigos que profeticen durante mil doscientos sesenta días, vestidos con hábitos de penitencia... Si alguien quiere hacerles daño, saldrá un fuego de su boca que consumirá a sus enemigos: así perecerá el que se atreva a dañarlos. Ellos tienen el poder de cerrar el cielo para impedir que llueva durante los días de su misión profética... Cuando hayan acabado de dar testimonio, la Bestia que surge del Abismo les hará la guerra, los vencerá y los matará... Pero después de estos tres días y medio, un soplo de vida de Dios entró en ellos y los hizo poner de pie, y un gran temor se apoderó de los espectadores... Cuando el séptimo ángel tocó la trompeta, resonaron en el cielo unas voces potentes que decían: ‘El dominio del mundo ha pasado a manos de nuestro Señor y de su Mesías, y él reinará por los siglos de los siglos’... Y los veinticuatro Ancianos que estaban sentados en sus tronos, delante de Dios, se postraron para adorarlo, diciendo: ‘Te damos gracias, Señor, Dios todopoderoso —el que es y el que era— porque has ejercido tu inmenso poder y has establecido tu Reino’” (Apoc. 11:1-17).



Elías. Museo de Pontevedra. (Foto: Miguel Vidal)



Enoc. Museo de Pontevedra. (Foto: Miguel Vidal)

Siguiendo fielmente el texto del Apocalipsis donde los dos Testigos llegan a la ciudad para predicar el arrepentimiento, la conversión y la penitencia ante la proximidad del final de los tiempos, el maestro Mateo sitúa a Elías y Enoc en el "atrio del templo de Dios", nimbados y vestidos con largas túnicas que, por su elegancia y sutileza de diseño, son comparables a las de sus retratos en el contemporáneo *Beato de Cardeña* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2, fol. 104v). Portan, a su vez, los bastones en los que se apoyan en su senda de predicación y con los que realizan milagros como convertir el agua en sangre –los mismos atributos con los que aparecen en otros manuscritos como el *Apocalipsis Dyson Perrins* (Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig III 1, fol. 16v).

Reflejando tradiciones exegéticas como la de Beato de Liébana, quien dice que "los dos Testigos de la Iglesia, en sentido espiritual, son los dos Testamentos, es decir, la Ley y el Evangelio", cada uno de ellos estaría alineado con uno de los grandes pilares del Pórtico, el de los profetas y el de los apóstoles respectivamente, formando *pendant* con las figuras de Moisés y san Pedro situadas en las jambas del arco interior. Elías se situaría en la jamba norte, agarrando su larga barba trenzada y girándose hacia el atrio del templo con una vehemencia gestual que refleja el carácter incendiario de su predicación profética, llamando al arrepentimiento a los pecadores de la ciudad y castigando a los infieles. En ciertos manuscritos hispanos del Apocalipsis se le representa, por ello, lanzando llamas por la boca (cfr. *Beato de San Millán de la Cogolla*, Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. 33., fol. 154r).

Frente a él, en la jamba sur, estaría Enoc volviéndose hacia el interior del Pórtico para contemplar la Parusía del tímpano mientras dirige su cartela hacia los fieles que acceden al templo. Situado a su lado, por la parte interior del pilar, estaba san Juan Bautista, que todavía hoy ocupa su lugar original en la contrafachada del Pórtico –una figura que conserva muestras de la rica policromía que se aplicó al conjunto a lo largo de los siglos–. En comentarios medievales, la serie de acontecimientos que jalonan el periplo de los dos Testigos –su predicación, su asesinato a manos del Anticristo instigado por el odio que le profesaban los pecadores de la ciudad, su resurrección a los tres días y su inmediata ascensión a los cielos–, se veía como un paralelo al ministerio de Cristo en la tierra. Por ello se les relacionaba con san Juan Bautista ya que, de la misma forma que éste había predicado y sufrido el martirio para preparar la primera venida de Jesús a la tierra, Elías y Enoc habían sido el preámbulo de su Segunda Venida al final de los tiempos. Expandiendo estas comparaciones tipológicas, en varias ilustraciones medievales del episodio del asesinato de los



*San Juan Bautista.
Contrafachada del
Pórtico de la Gloria
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)*

Testigos se les representa siendo decapitados de la misma forma que el Bautista, e incluso se incluye la figura de este último al lado de ellos.

Mediante el contrapunto de direcciones gestuales y modulaciones emotivas entre las figuras de los Testigos, el maestro Mateo consigue que el espectador, en su contemplación gradual de la entrada del templo de izquierda (retornando la interpelación visual de Elías) a derecha (siguiendo la indicación de la cartela de Enoc y su mirada hacia la Gloria) pueda visualizar en su *theatro pectoris* toda la secuencia narrativa del episodio bíblico y captar su significado simbólico: Elías expresa el ímpetu y drama de la predicación que daría lugar al asesinato de los Testigos, mientras que la figura de Enoc encarna la idea de la contemplación de la Gloria que sigue a su resurrección después de tres días cuando “un soplo de vida de Dios entró en ellos y los hizo poner de pie, y... escucharon una voz potente que les decía desde el cielo: ‘Subid aquí’. Y ellos subieron al cielo en la nube”. El cielo al que ascendieron Elías y Enoc, cuyas figuras parecen estar flotando en un ambiente nebuloso, estaba representado en el gran arco que se extendía sobre ellos y del que se ha recuperado la preciosa clave decorada con dos ángeles astróforos sosteniendo un sol y una luna, conservada en el Museo de la Catedral. A éstos se uniría otro coro angélico dispuesto en las arquivoltas exteriores y replicado en el tejeroz, transformando el cuerpo superior de la fachada en un lienzo celestial que culminaba en el monumental rosetón conocido como “espejo grande” hasta su desmantelamiento en el siglo XVIII. A través de este astro pétreo se inundaba de luz la tribuna del Pórtico, convertida así en una verdadera *aula siderea* (palacio de las estrellas) evocando a la descrita por Juan Escoto Eriúgena en el hermoso poema *ekphrastico* que compuso para la consagración de la iglesia real del emperador carolingio Carlos el Calvo.

Los textos que estaban inscritos en sus cartelas, y que podemos reconstruir hipotéticamente basándonos en diversas fuentes iconográficas y exegéticas, clarificarían esa división narrativa entre las dos figuras. La cartela de Elías podría haber contenido el texto procedente de la segunda epístola de san Pablo a los Tesalonicenses con el que aparece en diversos manuscritos del Apocalipsis: “El Señor matará con el espíritu de su boca [al impío], y lo destruirá con el resplandor de Su Venida” (*Dominus Iesus Christus interficiet te spiritu oris sui destruet illustratione aduentus sui*) (2 Tes. 2:8) —una frase que no podía ser más apropiada para el Pórtico donde el visitante podría leer esta cartela para luego quedarse extasiado ante el efecto de los rayos del sol sobre la policromía a base de oro y lapislázuli que decoraba el Cristo de la Segunda Venida y las hermosas imágenes

de los Evangelistas que lo rodean—. Por su parte, es posible que la cartela de Enoc contuviese otro fragmento de una frase de la misma epístola de San Pablo, citada por Beato de Liébana en su comentario al episodio de la resurrección de los Testigos: “Nosotros, los que estemos vivos y que permanezcamos, seremos arrebatados en las nubes, juntamente con ellos, al encuentro del Señor en el aire, y así estaremos siempre con el Señor” (*Deinde nos, qui vivimus, qui relinquimur, simul rapiemur cum illis in nubibus obviam Christo in aera, et sic semper cum Domino erimus*) (1 Tes. 4:17) —texto que ofrecería la glosa perfecta al movimiento visual y espiritual de esta figura hacia el tímpano y en dirección a la columna entorchada sobre la que se sostiene la efigie de San Pablo, donde aparece esculpida la resurrección de los muertos.

La posición de Elías y Enoc en la fachada compostelana, como anunciadores de la Segunda Venida y modelos para los fieles de su futura resurrección y de la contemplación de la Gloria que les aguardaba, tiene paralelos y precedentes en portadas de importantes catedrales francesas e italianas, entre las que cabe destacar el Pórtico Real de Chartres, donde se representan flanqueando el apostolado esculpido en el dintel que soporta el tímpano de la Segunda Venida/Ascensión de Cristo, y el portal sur de la fachada principal de la catedral de Piacenza, donde aparecen en las enjutas flanqueando el arco del pórtico exterior. Es también en Italia, en la catedral de Módena, un templo con estrechos vínculos artísticos y religiosos con Santiago, donde encontramos el inicio de una tradición iconográfica de la que el maestro Mateo se hace eco en el Pórtico para añadir una dimensión simbólica autorreferencial a la presencia de Elías y Enoc en las jambas. En la portada principal de la catedral modenese, los dos profetas aparecen sujetando la placa fundacional en la que se recoge el nombre del escultor Willigelmo y la fecha de inicio de las obras en 1099, introduciendo una alusión a la resurrección ganada por el artista y la permanencia eterna de su nombre gracias a su labor en el templo. El maestro Mateo retoma la fórmula y su simbolismo, pero la proyecta en el campo expandido de la escenografía virtual del Pórtico de modo que el espectador, situándose frente al gran arco de la fachada mirando hacia el interior de la catedral, veía a Elías y Enoc en primer plano flanqueando, en perspectiva, no sólo la escena de la Segunda Venida del tímpano, sino, a la vez, la inscripción de los dinteles, donde se registraba su nombre y la fecha de ejecución de la obra. Por lo tanto, mediante la conexión visual que se establecía, en la perspectiva horizontal del Pórtico, entre las figuras de Elías y Enoc y el epígrafe que sostiene la Gloria, se generaba una alusión a la permanencia eterna de la memoria del arquitecto a través de su obra —alusión que



*San Juan Evangelista.
Detalle del tímpano
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)*

se veía reforzada en el interior de la catedral, como hemos visto, por la relación vertical entre la misma inscripción y el retrato situado en la base del parteluz.

Si la restitución de las espléndidas figuras del Museo de Pontevedra a su lugar original en la escenografía del Pórtico permite descubrir nuevas dimensiones de la obra maestra diseñada por Mateo, no menos importantes son las dos esculturas de personajes veterotestamentarios que hoy se encuentran en posesión de la familia Franco, aunque hasta los años 50 del siglo pasado pertenecieron, por compra legal, al Ayuntamiento de Santiago de Compos-

tela. Estas figuras sedentes de largas barbas y contrastada caracterización psicológica estarían encastradas en los lienzos de muro adyacentes al arco central, mirando hacia la terraza exterior del Pórtico. El personaje de expresión colérica es, con toda probabilidad, Ezequiel, único gran profeta visionario que no había sido identificado todavía en el conjunto del Pórtico. Su fisonomía refleja el estremeceador contenido de sus profecías: la visión del trono de Dios; la primera visión del templo y su abandono por Dios debido a la idolatría que se practicaba entre sus muros; los castigos terribles que Dios inflige a Israel y a las otras

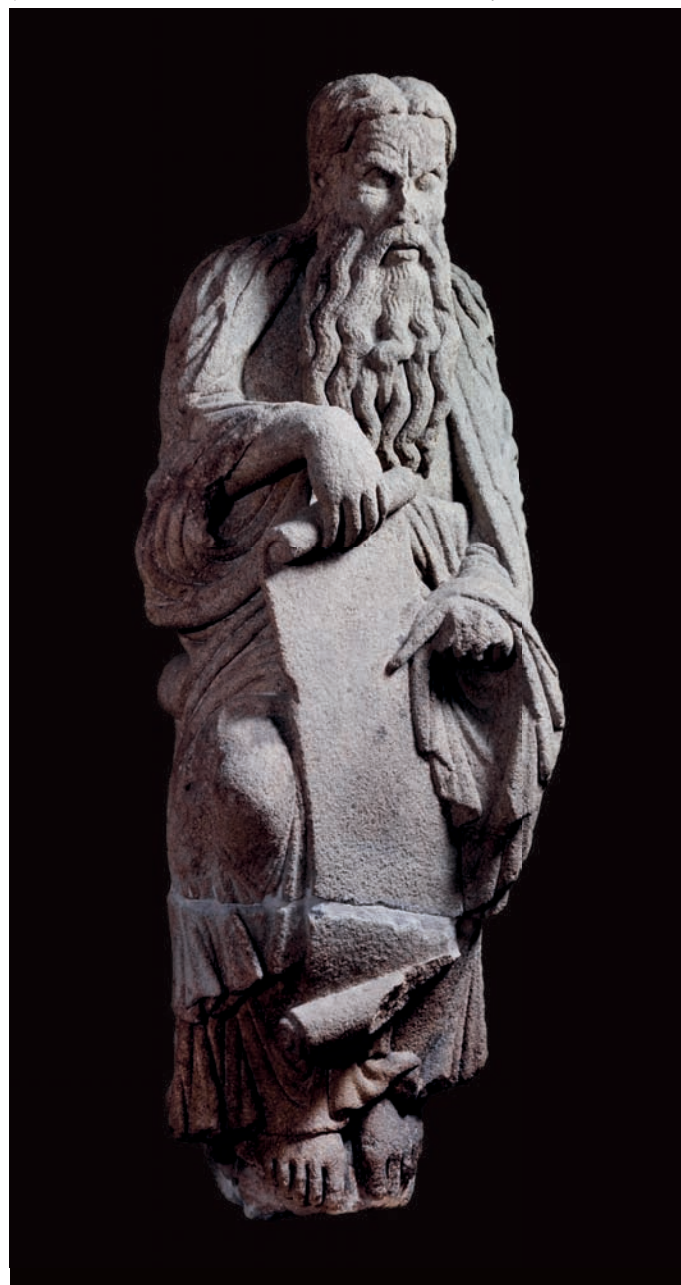
Jeremías. Colección Franco

(Foto: Margen Fotografía / © Museo Catedral de Santiago)



Ezequiel. Colección Franco

(Foto: Margen Fotografía / © Museo Catedral de Santiago)



naciones por su impiedad; la resurrección de los muertos en el valle de los huesos secos; y, finalmente, la enigmática visión del nuevo templo de Jerusalén al que Dios ha regresado –ese templo cuyo Pórtico el profeta describe en detalle y que iba a capturar la imaginación de comentaristas del siglo XII, como Ricardo de San Víctor, y, posiblemente, de promotores y arquitectos como Pedro Suárez de Deza y el propio maestro Mateo.

El giro de su cabeza y la disposición de su cartela indican que se encontraría en el lado sur del arco central, dirigiendo su sobrecogedora mirada a los visitantes que entraban al templo. Es precisamente en ese lado del Pórtico donde se encuentran referencias a acontecimientos que enlazan tipológicamente con las visiones de Ezequiel: la resurrección de los muertos cincelada, como hemos visto, en la columna entorchada del pilar de los apóstoles, y, sobre todo, el Juicio Final figurado con escabrosos detalles en la arcada sur. Su programa iconográfico posiblemente se extendiese al arco correspondiente de la fachada exterior, de cuyas arquivoltas provendrían dos preciosas dovelas con los castigos de la lujuria conservadas en el Museo de la Catedral. La posición de Ezequiel al lado de la puerta de acceso al templo se repite en catedrales como la de Cremona, área donde el arzobispado de Santiago tenía posesiones, y Fidenza, donde aparece en un nicho flanqueando el portal central de la fachada occidental, la misma posición que ocuparía en Santiago. Desde el punto de vista estilístico resulta ilustrativo comparar la rigidez del *revival* clasicista del taller de Antelami en Fidenza, tan celebrado por la historiografía internacional, con la vibrante modernidad de la *terribilità* expresionista de la escultura compostelana.

Tanto en Cremona como en Fidenza, Ezequiel lleva en su cartela una inscripción derivada del texto de una de sus visiones: *Vidi portam in domo domini clausam* (Ez. 44:1-2) haciendo referencia a que el templo permanecerá cerrado e inaccesible para los impíos. Se trata también de una alusión a la virginidad de María como inexpugnable *templum Dei*, un tema que se desarrolla en el simbolismo del Pórtico en horizontal al conectar visualmente, a lo largo del eje longitudinal de la nave, a la Virgen de la Anunciación figurada en la columna del Árbol de Jesé del parteluz con la Epifanía del tímpano del trascoro de la nave central, en un magistral uso de la perspectiva espacial para enlazar dos episodios distanciados temporalmente en una misma secuencia narrativa –por medio de este recurso, el espacio físico se convierte en tiempo narrativo, tal y como ocurría entre las figuras de Elías y Enoc de las jambas y el tímpano con la Segunda Venida–. Al otro lado del arco de entrada, formando *pendant* con Ezequiel, y estableciendo

otro de esos contrastes emotivos con los que el maestro Mateo consiguió transformar el Pórtico en un drama vivo y conmovedor, estaba el personaje de rostro compungido que podría identificarse con el Jeremías de las *Lamentaciones*. Su melancólica silueta, esculpida en el parteluz de la iglesia de la abadía de Moissac, ofrecía al peregrino de la *vía podensis* un prelude atenuado de la intensa aflicción que desprende su transfiguración compostelana, la cual, a su vez, se proyecta a través de los pliegues del tiempo, como una presencia espectral, sobre el Jeremías imaginado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina:

“Mis ojos desfallecieron de lágrimas, se conmovieron mis entrañas... Porque enorme como el mar ha sido tu destrucción hermosa Jerusalén... Las visiones que tus profetas te anunciaron no eran más que un vil engaño. No pusieron tu pecado al descubierto para hacer cambiar tu suerte; te anunciaron visiones engañosas, y te hicieron creer en ellas” (*Lamentaciones* 2:11-14).

Se daban cita así en la fachada compostelana dos profetas contemporáneos a los que unía el exilio y el contenido de sus revelaciones en torno a la destrucción de la Jerusalén terrestre y la necesidad de regeneración del pueblo de Dios para propiciar la llegada de la Nueva Jerusalén. Al igual que ocurre con otros personajes, como el propio Santiago, que se repiten varias veces en el entorno del nártex encarnando diferentes aspectos de su testimonio en la historia de la Redención, Jeremías, dejando atrás las lágrimas derramadas ante los muros de la ciudad debido a los pecados de sus habitantes y de sus reyes, reaparecerá en el interior del Pórtico con un semblante inundado de serena beatitud, entre los profetas de la Antigua Ley que anunciaron la Encarnación del Señor y ahora disfrutan de su triunfo.

Al cruzar el umbral del templo, el visitante, siendo rodeado por una hueste de ángeles que descienden sobre él sonando las trompetas que anuncian el final de los tiempos, se encuentra con uno de los conjuntos escultóricos más fascinantes de la Historia del Arte –un conjunto donde la piedra se transfigura en una infinita variedad de diseños, texturas y gestos que transforman nuestra visión en un vehículo para sentir las cualidades táctiles de la materia y meditar sobre la pasiones y los sonidos que conmueven el alma–. Ocupando el espacio privilegiado que sirve de puente de unión entre el mundo terreno y la Gloria celestial se encuentra el apóstol Santiago, cuya cálida mirada, acentuada por una sonrisa levemente delineada en los labios, consigue transmitir una idea de bondad divina sólo equiparable en el corpus del arte medieval a la del *Beau Dieu* del parteluz de la catedral de Amiens, realizado casi 40



Infierno. Arco del Juicio Final
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)



*Ángel trompetero. Muro
norte del Pórtico de la
Gloria (Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)*



Santiago. Parteluz
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)



Santiago. Parteluz, detalle
(Foto: Jordi Sarrà / © Fundación Barrié)

años más tarde. Esta figura, envuelta en una túnica vaporosa que se adapta al cuerpo cayendo en una sucesión de pliegues de gran elegancia rítmica, es, por su serena dignidad y extraordinaria calidad plástica, una de las obras cumbres del arte de su tiempo. Los restos de su policromía, a base de oros, azules y rojos, ponen de manifiesto la importancia del cromatismo para evocar la suntuosidad de las vestimentas y dotar a las esculturas de animación y expresividad, como se observa en el encantador león que sustenta el trono y que parece moverse en un hábitat natural donde la piedra asume la vida orgánica de las plantas, palpitando frondosa como si estuviese recorrida por una savia interior.

En torno al Apóstol se dan cita todos los personajes (gentiles, profetas y apóstoles) que vislumbraron, anunciaron o presenciaron la llegada del Mesías y que ahora se reúnen para contemplar juntos el gran espectáculo de la Gloria eterna en toda su magnificencia plástica, cromática y musical. Como demostró Serafín Moralejo, ciertos



Virgilio. Contraportada del Pórtico de la Gloria
(Foto: Jordi Sarrà / © Fundación Barrié)

aspectos de la coreografía y del reparto de personajes del Pórtico pueden estar inspirados en dramas litúrgicos como el *Ordo Prophetarum*, propiciando la aparición de figuras recuperadas de la antigüedad clásica, como el poeta Virgilio o la Sibila, quienes observan desde la contraportada, en la penumbra del paganismo, el triunfo de Cristo que se despliega, iluminado por los rayos del sol, frente a ellos.

Cabe destacar en esta verdadera antología de la plástica europea la intensidad expresiva de figuras como Isaías, cuya contorsión gestual, al igual que ocurría con la escultura de Ezequiel, consigue transmitir la tormenta interior que define su condición de profeta visionario. A su lado, creando otro dramático contrapunto emocional, se encuentra el célebre Daniel, cuyo jovial rostro posee las dos características esenciales en las que sustenta la belleza estética y moral del arte del maestro Mateo: su sincero optimismo y su profundidad conceptual. Nada en el diseño de la obra concebida por el *sapiens architectus* es gratuito y tampoco esta



Isaías. Pilar de los Profetas
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)



*Daniel. Pilar de los Profetas
(Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)*

sonrisa, ya que está inspirada, como nos recordó Serafín Moralejo, en el pasaje bíblico en el que Daniel se echó a reír al demostrar al rey Ciro que la estatua de bronce del dios Bel no era más que un ídolo inerte incapaz de comer las ofrendas que los crédulos babilonios dejaban ante su altar. Éstas simplemente desaparecían al ser consumidas por sus fraudulentos sacerdotes. Por lo tanto, la sonrisa de Daniel proclama el triunfo de la fe sobre la idolatría, mirando con júbilo hacia el umbral de una nueva era en la que la gracia de Dios consigue disipar las tinieblas de la superstición. También proclama el inicio de una nueva era para el arte en la que asistimos a la creación de "una de las puertas mas bellas", como afirmó Antonio López Ferreiro, "que el cielo tenga sobre la tierra", una obra maestra universal de permanente modernidad que trasciende los paradigmas rígidos de la historia de los estilos.

UNA ESCENOGRAFÍA PARA EL REINO

Un documento excepcional para reconstruir el funcionamiento simbólico de los diferentes espacios de la nueva escenografía regia con la que el maestro Mateo engrandeció a la basílica del Apóstol se encuentra en un precioso manuscrito conocido como el *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla* (Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Ms. & III.3), posiblemente compuesto para el rey Alfonso XI (1311-1350), donde se describe un ceremonial de toma de armas, unción y coronación que habría de tener lugar en la catedral de Santiago de Compostela. El texto traduce un *Ordo* de coronación romano, concebido originalmente para otro espacio arquitectónico, pero que se "traslada" a la realidad edificada de la catedral compostelana como si se tratase de una guía que nos da pautas para caminar por la *hierotopia* regia concebida por el maestro Mateo.

Los prolegómenos de la ceremonia discurrían ante una de las puertas de la ciudad, a donde las dignidades eclesiásticas se habrían dirigido portando cruces y reliquias para esperar al cortejo real. Desde allí la comitiva partiría hacia la catedral en una procesión por la calles de la ciudad en la que destacaba la ostentación de la espada que habría de ser utilizada en la investidura de armas, y que era portada en alto por el merino mayor, mientras que el tesorero real repartía monedas entre la población como muestra de la munificencia regia. Habiendo llegado a la plaza que se extendía a los pies de la fachada principal de la catedral, la comitiva se detendría ante "las primeras gradas de la yglesia", que sería el entorno de lo que hoy se conoce como la cripta del Pórtico de la Gloria, donde los prelados cantarían el responsorio: *Ecce mitto angelum meum qui precebat*. Allí, "a las gradas de la yglesia", es decir, en la cripta, el rey tendría que

esperar un tiempo considerable mientras que las dignidades eclesiásticas entraban en el templo para ataviarse con vestimentas litúrgicas.

La cripta: la liturgia del saeculum

Uno de los espacios más controvertidos de la catedral en cuanto a su uso y funcionamiento originales, y del que la historiografía ha dado interpretaciones dispares, la cripta podría haber sido concebida en la remodelación llevada a cabo por el maestro Mateo como una capilla de transición polivalente, donde se realizaban diversas ceremonias litúrgicas previas a la entrada de los dignatarios en el templo, como la preparación y purificación de las armas y las enseñas reales. Es precisamente en uno de los lienzos murales del pórtico abierto que tenía la cripta donde pudo haber estado situada la imponente escultura de Santiago como *miles Christi*, que hoy se conserva en una colección privada de Pontemaceira (Ames). El Apóstol sostiene de forma heráldica, con mano velada, su espada de mártir y soldado de Cristo, atributo que figuraba prominentemente, como signo distintivo, en las capas de los caballeros de la Orden de Santiago, instaurada en 1170 por Fernando II. En manos del Apóstol, el arma pétrea se erigía en prototipo sacro de la espada regia que se habría de usar en la ceremonia de investidura de armas y que, como hemos visto, jugaba un papel destacado en la procesión que llegaba desde las puertas de la ciudad hasta este lugar. Por lo tanto, el rey encontraría en esta figura de Santiago como apóstol, mártir y *miles* un arquetipo de los valores de valentía y sacrificio en los que debería de reflejarse al ser investido caballero de la Orden.

Otras dos esculturas, hoy conservadas en el Museo de la Catedral, y probablemente procedentes de una remodelación de la fachada occidental que se habría producido ca. 1160, anterior al proyecto del Pórtico de la Gloria, podrían haber sido reutilizadas por el maestro Mateo para la decoración del pórtico de la cripta cuando procedió a su rediseño. Éste es el caso de la magnífica figura masculina portando un libro que Serafín Moralejo atribuyó al "maestro de los paños mojados", así llamado por el exquisito clasicismo con el que cincela la vestimenta adhiriéndose al cuerpo para revelar su anatomía interior. Por su disposición corporal, comparable a la del Cristo del tímpano del Priorato de la Charité-sur-Loire, y por el diseño de los pliegues de su manto que, a la altura del tobillo derecho, parecen levantarse por el efecto de un soplo de viento procedente de la parte inferior, esta figura podría tratarse de un Cristo de la Transfiguración. También de esa hipotética remodelada fachada de la Transfiguración de



Santiago como miles Christi. Col. privada en Pontemaceira, Ames, A Coruña
(Foto: F. Prado-Vilar)

ca. 1160, e igualmente reutilizada por Mateo en la cripta, provendría una imagen de María que habría formado parte de un grupo de la Anunciación de composición similar a ejemplos contemporáneos como el relieve del claustro de Santo Domingo de Silos o un panel de derivación silense encontrado en la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros. Al igual que en estas obras, la Virgen aparece sedente en disposición frontal girando su cuerpo de forma impulsiva hacia la derecha en respuesta al anuncio de Gabriel (el hueco circular dejado por la rotura del antebrazo en ese lado correspondería a la mano alzada del "fiat"). A diferencia de la plasticidad rotunda que caracteriza el arte del *maestro de los paños mojados* y del posterior taller del maestro Mateo, esta Virgen presenta una superficie decorada con una constelación de pliegues y diseños abstractos que buscan la creación de efectos lumínicos en vez de la definición naturalista de una estructura anatómica interior. Refleja una poética visual influida por las artes suntuarias, donde prima el pictoricismo sobre la monumentalidad, remitiendo a modelos de eboraria del Reino de León como la placa del *Noli me tangere* del Metropolitan Museum

de Nueva York. También en la cripta se encuentran otras obras de similar conceptualización plástica reutilizadas durante la campaña del maestro Mateo, como la hermosa clave de bóveda figurada con un ángel sosteniendo un creciente lunar, o la serie de capiteles decorados con figuras gráciles que se mueven en entornos recortados "como un encaje sobre un núcleo de sombras", en palabras de Serafín Moralejo. Este conjunto de esculturas da testimonio de la continua, variada y dinámica actividad artística de primera línea desarrollada en la catedral compostelana durante los años centrales del siglo XII y de la que se nutrirá el arte del maestro Mateo.

El programa de los capiteles y jambas de la cripta —un espacio que, como hemos visto, representaba el mundo terreno dentro de la configuración simbólica de la triple estructura del nártex a la que la incorporó el maestro Mateo— se ajusta a esa posible función de liturgia liminal y transitoria, combinando alusiones a la temporalidad cíclica del mundo (los astros, las estaciones del año) con exposiciones moralizantes sobre las pasiones y ataduras carnales que someten a sus habitantes (mujeres danzantes, arpías). De forma significativa también se encuentra en la cripta un capitel con el popular episodio del ascenso de Alejandro Magno a los cielos propulsado por dos grandes aves, que aquí adquiriría especial relevancia como admonición contra la *hubris* (orgullo y soberbia) de los príncipes. De hecho el período en el que se da por concluida la remodelación de la fachada occidental de la catedral coincide con la composición del *Romance de Aleixandre* donde las aventuras del rey macedonio se transforman en un "espejo de príncipes" para monarcas contemporáneos.

El Pórtico: Regnum y Sacerdotium

Continúa el *Libro de la Coronación* describiendo cómo, una vez que el arzobispo y los prelados regresan a la puerta de la iglesia tras haberse ataviado con vestimentas litúrgicas, el rey "deue entonçe sobir las gradas" para acudir a su encuentro. En su ascensión hacia la entrada del templo el monarca habría pasado al lado de las figuras de los reyes de Israel, David y Salomón, que todavía hoy ocupan el pretil de la escalinata del Obradoiro y que constituían un referente simbólico para la dinastía leonesa. Al llegar al Pórtico de la Gloria, en medio del espectáculo radiante de la instauración del reino eterno de Dios presidido por la imagen del Rey de Reyes, el monarca se reencontraría con el arzobispo, ante el cual había de recitar un juramento por el que ponía su poder al servicio de la defensa de la fe y la santa Iglesia de Roma: *Ego... Rex hypaniarum promitto, spondeo, et polliceor atque iuro coram deo et beato iacobo...* Este juramento se producía

en un entorno que ofrecía al rey de León ejemplos bíblicos paradigmáticos de la relación entre el *regnum* y el *sacerdotium* donde se incidía en la necesaria sumisión del poder de los reyes de la tierra a los designios de Dios. Por un lado está el Árbol de Jesé donde se entrelazan las generaciones de los reyes de Israel delineando la genealogía humana y el linaje regio de Jesús que conduce, a través de Santiago, hasta la Gloria, en donde el triunfo de los bienaventurados se escenifica por medio de una sucesión de coronaciones oficiadas por ángeles. Por otro lado, en el zócalo del pilar de los apóstoles, se encuentra el ejemplo de lo que ocurre a aquellos reyes orgullosos que desafían a Dios –la efigie barbada de Nabucodonosor condenado a vivir entre las bestias–. Según el *Libro de Daniel* que, como Manuel Castiñeiras ha apuntado acertadamente, sirve de inspiración para parte de la figuración de los zócalos del Pórtico, Nabucodonosor vio en un sueño un frondoso árbol extendiéndose hacia el cielo. De él se alimentaban todas las criaturas hasta que pereció al ser talado por orden de Dios –una profecía que anticipaba el fin que le esperaba al rey babilonio como castigo a su soberbia, tema que enlazaba con la moralización del episodio del ascenso de Alejandro de la cripta:

“El reino te ha sido arrebatado... y de entre los hombres te arrojarán, y con las bestias del campo será tu habitación, y como a los bueyes te apacentarán; y siete tiempos pasarán sobre ti, hasta que reconozcas que el Altísimo tiene el dominio en el reino de los hombres, y lo da a quien él quiere... En la misma hora se cumplió la palabra sobre Nabucodonosor, y fue echado de entre los hombres; y comía hierba como los bueyes, y su cuerpo se mojaba con el rocío del cielo, hasta que su pelo creció como plumas de águila, y sus uñas como las de las aves” (Daniel 4:31-33).

La ceremonia continuaba en las inmediaciones del altar mayor donde, en unas capillas laterales habilitadas a tal efecto, sobre las que ha escrito Eduardo Carrero, el rey y la reina se vestían de paños de oro para iniciar luego una solemne procesión por el interior del templo en la que los “obispos deuen yr a la puerta del coro, et el Rey con su caualleria et lieuen al Rey dos Ricos omnes sobraçado. Et uno de los obispos diga alta uoz esta oracion”. La puerta del coro a la que hace referencia el texto podría haber sido la portada de la fachada occidental del coro pétreo que estaba presidida por un tímpano de la Epifanía –una obra cuya trascendencia para el arte posterior queda reflejada en la genealogía de tímpanos de descendencia mateana a la que dio lugar en la ciudad de Santiago y en otros templos de Galicia.

El trascoro: Epifanía y emulación

Del ciclo de la Epifanía que decoraba la portada del trascoro compostelano se ha recuperado el hermoso relieve policromado con los tres caballos que dejan los reyes magos a las puertas de Jerusalén tras su entrevista con Herodes, para luego emprender su camino a pie hasta Belén –una travesía que se interpretaba en la exégesis medieval como una *figura* de la peregrinación desde el paganismo hacia la fe–. Es posible que los relieves del tímpano de la Epifanía de la Capilla de la Corticela, en la misma catedral de Santiago, de exquisita factura y clara filiación mateana, reproduzcan el modelo del desaparecido tímpano del coro, reflejando las particularidades compositivas derivadas de su emplazamiento en la nave del templo. Mientras dos de los magos se desplazan a una posición marginal en las arquivoltas, el espacio central del tímpano se reserva para la dramatización de un *tableau vivant* en el que un solo rey, ataviado a modo de monarca contemporáneo, se arrodilla quitándose la corona en un gesto de respeto y sumisión ante la Virgen entronizada –una imagen especular en la que podía reflejarse el rey de León que se detenía ante este tímpano durante la fase de la ceremonia descrita anteriormente–. Luego la comitiva se adentraría en el espacio del coro en dirección al crucero de la catedral y, en medio de esa evocación de la Jerusalén celeste, realzada por las micro-arquitecturas que decoraban las diferentes partes de su estructura, se detendría para que uno de los obispos recitase otra oración, transcrita en el *Libro de la Coronación*, donde se enumeraba a los reyes y patriarcas de Israel como modelos del monarca presente. Habiendo llegado la comitiva al altar mayor, se procedía a la unción del rey y la reina, tras la cual se retiraban para escuchar la misa desde “un sobrado que se llama balcón /dentro de la iglesia sobre la puerta principal” –un espacio que, como ha apuntado Rocío Sánchez Ameijeiras, no puede ser otro que la majestuosa tribuna del Pórtico de la Gloria.

La tribuna: un espacio cósmico para la manifestación del monarca

Ocupando su lugar en la tribuna, sobre un estrado construido expresamente para esta ocasión, la figura del rey de León se elevaba a una dimensión cósmica y escatológica situándose en el eje vertical que articulaba toda la estructura del Pórtico, como si fuese un eslabón vivo en la genealogía regia que partía de la raíz de Jesé. En esta *aula siderea* se vería inmerso en un conmovedor entorno visionario en el que la Ciudad Santa se hacía presente a su alrededor en una multiplicidad de imágenes, transfigurándose



Coronación de los
Bienaventurados. Detalle del
tímpano (Foto: Jordi Sarrà.
© Fundación Barrié)

en las diferentes formas en las que había sido "imaginada" sobre el pergamino, tanto en su alzado vertical, donde el monarca se manifestaba en el espacio celeste iluminado por el Cordero, como en su percepción topográfica global que se extendía ante sus ojos en la planimetría del coro dispuesto en la nave central. "Et después que el rey et la Reyna estudieren en el balcón en sus estrados", continúa el *Libro de la Coronación*, "los cantores comiencen el officio de la misa". En ese momento los cánticos polifónicos procedentes del coro inundarían todo el templo anticipando el "canto nuevo" de la Jerusalén celeste que las efigies pétreas de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis se disponían a interpretar para la eternidad. Transportado por esta experiencia sensorial sinestética, el monarca podía abandonarse al sueño de la contemplación emulando a personajes como san Juan, Virgilio, o la propia figura del *sapiens architectus*.

LA INERCIA DEL SUEÑO DEL MAESTRO MATEO

Con la precisión poética de sus análisis formales, Serafín Moralejo describió las estatuas yacentes de las

tumbas de los dos monarcas promotores de la última fase de la catedral románica, Fernando II († 1188) y Alfonso IX († 1230), junto a la del hijo de éste, el infante Fernando Alfonso († 1214), como "cuerpos abandonados a la inercia del sueño". La inercia del sueño de estas esculturas es también la del arte del maestro Mateo, que se va adormilando poco a poco desde la figura de Fernando II, todavía animada por los efectos lumínicos de un plegado vibrante que recuerda a ciertas modalidades estilísticas del Pórtico de la Gloria, hasta las de Alfonso IX y el pequeño infante, cuyas formas se repliegan en masas compactas para reposar en la placidez de sus propios contornos. Hasta su traslado a su actual emplazamiento en la Capilla de las Reliquias en el siglo XVI, estos túmulos estuvieron cobijados en un espacio situado en el extremo noroeste del transepto, cerca del lugar donde Diego Gelmírez había dispuesto la *pretiosa sepultura* del conde Raimundo de Borgoña († 1107), patriarca de la dinastía. En 1211, coincidiendo con la consagración de la catedral, Alfonso IX realiza una donación para establecer allí una capellanía y un altar dedicado a San Lorenzo donde se celebraría

Tumba de Fernando II (Foto: Xulio Gil / © Museo Catedral de Santiago)



una misa diaria en honor de la memoria de su padre, momento en el que posiblemente se inició la remodelación monumental de este espacio funerario. La innovadora fórmula de presentar a los yacentes abandonados al sueño, de reminiscencias clásicas, es la culminación natural del teatro de las modulaciones contemplativas del alma que se despliega en el Pórtico de la Gloria, desde la figura del poeta Virgilio quien, sosteniendo una palma de triunfo que se transfigura en una suerte de pluma, parece estar sumido en la composición de una de sus magistrales *ekphrases* en un intento de captar con la fuerza de la palabra la epifanía pétreo materializada frente a él, pasando por la de san Juan y el propio retrato de Mateo. Es una fórmula que tiene sus precedentes en ejemplos de beatitud contemplativa como el ya mencionado san Juan de la portada norte de la catedral de Lugo, quien ve "celestiales maravillas" mientras duerme en el regazo del Señor. La negación de la muerte en estas tumbas es también una extensión de la teología optimista que se desprende de toda la obra de Mateo y que se refleja en otros productos culturales de la época como el hermoso *planctus* "Sol

eclipsim patitur" compuesto a la muerte de Fernando II y conservado en un códice realizado en París a mediados del siglo XIII (Florenca, Biblioteca Medicea Laureniana, Ms. Plut. 29.1), donde se declara que "la muerte muere en la muerte / cuando la muerte se vuelve vida" (*mors in morte moritur/dum mors in vitam vertitur*).

El retrato del maestro Mateo, permanentemente instalado en la plenitud de la vida, en su *iuventus*, comparte aspectos de la codificación retórica de las efigies funerarias del Panteón Real. Al igual que ellas, se representa libre de contingencias temporales, mostrando una idea esencial de su identidad como artista y como cristiano, dispuesto penitencialmente para la eternidad, y absorto en su contemplación interior. Más que un retrato en el sentido moderno del término, estamos, por lo tanto, ante una *figura* del creador en el sentido tipológico, donde se entrelazan alusiones a una doble genealogía del artista, enraizada, por un lado, en las Sagradas Escrituras a través de referencias a modelos bíblicos del *sapiens architectus* al servicio de Dios, y, por otro, en la propia historia constructiva de la catedral, jalonada por una serie de artífices de los que Mateo cons-

Tumba de Alfonso IX (Foto: Xulio Gil / © Museo Catedral de Santiago)



tituye la última generación, y a quienes esta figura también rinde homenaje, preservando su memoria, y la de la obra que se extiende majestuosa frente a él, *in corde*.

Texto: FPV

Bibliografía

AZCÁRATE RISTORI, J. M., 1963, pp. 1-20; BOTO VARELA, G., pp. 535-565; BOUZA BREY, F., 1959; BUSCHBECK, E. H., 1919; CAHN, W., 1976, pp. 247-254; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2012, pp. 466-486; CARRUTHERS, M., 1990; CARRUTHERS, M., 1993, pp. 881-904; CARRUTHERS, M., 1998; CAVINESS, M. H., 1983, pp. 99-120; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 1999; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2003c, pp. 293-334; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010d, pp. 187-239; CONANT, K. J., 1983; CHAMOSO LAMAS, M., 1959, pp. 202-208; CHAMOSO LAMAS, M., 1964, pp. 225-238; CHAMOSO LAMAS, M., 1973, pp. 76-83; D'EMILIO, J., 1991, pp. 83-101; D'EMILIO, J., 2007; D'EMILIO, J., 2007, pp. 1-33; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1971, pp. 187-200; DURLIAT, M., 1990; GAILLARD, G., 1938; GAILLARD, G., 1958, pp. 465-473; GARCÍA BALLESTER, L., 1996, pp. 145-69; GLASS, D. F., 2010; *HISTORIA COMPOSTELANA*, 1994; KARGE, H., 2010, pp. 183-199; LÓPEZ ALSINA, F., 1988; LÓPEZ FERREIRO, A., 1900; LÓPEZ FERREIRO, A., 1999; MANSO PORTO, C., 1991, p. 105; MANSO PORTO, C., 2012, pp. 784-789; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., 2009, pp. 127-163; MATEO SEVILLA, M., 1991; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 294-310; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1975; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1977, pp. 87-103; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1983, pp. 221-236; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985, pp. 94-107; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985b, pp. 37-61; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985c, pp. 395-430; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1986, pp. 87-115; MORA-

LEJO ÁLVAREZ, S., 1987, pp. 245-272; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988, pp. 19-36; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1990, pp. 161-180; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1992, pp. 139-152; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1995, pp. 127-143; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 2004; MORALEJO ÁLVAREZ, S. y LÓPEZ ALSINA, F. (eds.), 1993; NEIRA DE MOSQUERA, A., 1950, pp. 27-42; NICOLAI, B. y RHEIDT, K., 2010a, pp. 53-80; NICOLAI, B. y RHEIDT, K., 2010b, pp. 341-352; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2004; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 2012; OTERO TÚÑEZ, R., 1965, pp. 605-624; PALACIOS MARTÍN, B., 1988, pp. 153-192; PÉREZ MONZÓN, O., 2010, pp. 317-334; PITA ANDRADE, J. M., 1950; PITA ANDRADE, J. M., 1950, pp. 13-25; PITA ANDRADE, J. M., 1952, p. 380; PITA ANDRADE, J. M., 1955, pp. 373-403; PORTER, A. K., 1923; PORTER, A. K., 1928; PRADO-VILAR, F., 2010, pp. 260-269; PRADO-VILAR, F., 2011, pp. 281-316; PRADO-VILAR, F., 2012a, pp. 8-19; PRADO-VILAR, F., 2012b, pp. 378-381; PRADO-VILAR, F., CIRUJANO, C. y LABORDE, A., 2012, pp. 183-196; PUENTE MÍGUEZ, J. A., 1991, pp. 117-142; PUENTE MÍGUEZ, J. A., 2002, pp. 83-95; QUINTAVALLE, A. C., 1991; REILLY, B. F., 1998; RESPSHER, B., 1998; RÜCKERT, C. y STAEBEL, J., 2010, pp. 353-366; RUDOLPH, C., 1990; RUDOLPH, C., (en prensa); RÜFFER, J., 2010; SÁNCHEZ-ALBORNOZ, C., 1943, pp. 75-97; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008, pp. 307-326; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. (en prensa)a; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. (en prensa)b; STRATFORD, N., 1991, pp. 53-81; STREET, G. E., 1865; TCHERIKOVER, A., 1986, pp. 288-300; VALLE PÉREZ, J. C., 1991, pp. 435-437; VIDAL RODRÍGUEZ, M., 1926; VINSAU, G. de, 2008; WARD, M., 1978; WARD, M., 1991, pp. 43-52; WATSON, C., 2000, pp. 502-521; WATSON, C., 2009; YARZA LUACES, J., 1984; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987, p. 578; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987-1988, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995, pp. 218-219; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1993-1994, pp. 309-319; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005, pp. 253-284.

El entorno de la Catedral:

Claustro, Palacio episcopal e iglesia de Santa María de la Corticela

EL CLAUSTRO CATEDRALICIO

El claustro de la catedral de Santiago tiene origen en la canónica reglar que se organizó en torno a la catedral a partir del siglo IX. Conocemos la precisa ubicación de los edificios que integraron la canónica gracias a varias noticias documentales entre las que destacan, por su exactitud, las incluidas en la *Historia Compostelana*.

Las casas canónicas se hallaban ubicadas en la vertiente sureste del templo catedralicio, comunicadas con éste por la llamada "Puerta de la canónica" y cerca de la denominada "platea del palacio", ámbito donde, hasta la llegada del arzobispo Diego Gelmírez, se ubicó el palacio episcopal. Asimismo, se ha señalado la existencia en la misma de una sala capitular, refectorio, horno, cocina, despensa y dormitorio. Las dependencias previas a la reforma gelmiriana debieron de ubicarse en el mismo lugar, mas

conocemos que el primer arzobispo edificó un refectorio "admirable y adecuado". Junto a éste se hallaba el dormitorio, en un edificio aledaño, entre el altar de San Pedro en la girola de la catedral y el monasterio de Antealtares, según se desprende de la huida de don Diego en la revuelta de 1116. Las constituciones de don Pedro Suárez de Deza, redactadas en 1178, contemplan el comportamiento a seguir en el dormitorio, declarando a la institución arzobispal la *custodia dormitorii munditia, luminaribus et tranquillitate*. También al dormitorio y a la cilla del cabildo se refiere un documento de Alfonso VII que, en 1147, citaba refiriéndose al solar de Antealtares *ad apothecam canonicorum et in directum ad cameram clericorum in quo tunc temporis dormiebat*. Por último, en 1215 se vendía una casa situada *trans domum illam magnam canonicorum que dicitur dormitorium*.

El final de la canónica y la vida comunitaria del cabildo catedralicio de Compostela se data antes de 1256 y,

por lo tanto, antes del mandato del arzobispado de don Juan Arias, que permutó con el monasterio de Antealtares las casas de la canónica por los edificios del monasterio situados junto a la girola de la catedral, con la intención de amortizar estos últimos en la ampliación gótica de la cabecera (que nunca se llegó a concluir). En cuanto al aspecto que pudo tener la canónica, la *Historia Compostelana* evidencia que se componía de varios edificios cercanos, quizás dispuestos en torno a un patio. Aquí la fuente utiliza el término "claustro", pero no es esgrimido en este contexto como el de un patio rodeado por galerías porticadas, sino con la acepción de clausura que, obviamente, alude a un lugar cerrado en el que se desarrollaba la vida diaria del clero reglar catedralicio, el patio –probablemente creado por los mismos edificios canónicos– en que se disponían las dependencias necesarias para la vida comunitaria capitular.

Las primeras noticias documentales referentes al claustro de la catedral, ahora sí entendido como patio cercado por arquerías, dan comienzo en el siglo XII, aunque irónicamente se trate de referencias a su inexistencia. La misma *Historia Compostelana* recoge cómo los peregrinos preguntaban por el claustro y oficinas, mientras rodeaban la catedral en su busca ya que, aunque en aquel entonces estaban las dependencias canónicas, no había un claustro de galerías porticadas. También en la *Historia Compostelana* se narra cómo el proyecto canonical de Gelmírez, en sus primeros años de prelatura, pasaba por tres fases. La primera, restablecer la relajada vida comunitaria del cabildo en aquel momento; la segunda, restaurar los edificios de la canónica, entre los que se halló el admirable refectorio, y, por último, la construcción del claustro reglar a semejanza del refectorio, relatada por el autor con las siguientes palabras: "... según hemos oído con frecuencia de su boca, prometió que llevaría a cabo en la plaza del palacio un claustro adornado con casas con sus correspondientes dependencias". El empeño del arzobispo se vuelve a repetir páginas más adelante, quejándose don Diego de que, a pesar de la fama de la sede del Apóstol, "no tiene ningún claustro ni tiene todavía buenas dependencias". Pensemos que en estas mismas fechas se había iniciado la construcción de un claustro reglar para la canónica catedralicia de la catedral de Oviedo por su obispo Pelayo. En 1124, Gelmírez donó una importante cantidad para construir el claustro, pero parece que sólo fue el comienzo del proyecto, recién concluidas las naves de la catedral. Algunos años después de la citada donación gelmiriana, el arzobispo destinó otra suma para la construcción del claustro, que parece ser una ampliación de la anterior y, en 1137, el rey Alfonso VII prometía a Gelmírez doscientos áureos anuales para la edificación del claustro. La misma



Arco del antiguo claustro catedralicio (Museo das Peregrinacións e de Santiago)

Compostelana, pocos años antes de la muerte de Gelmírez, al relatar la traída de aguas a la ciudad y la ubicación de la fuente frente a la fachada norte de la catedral, advertía que el proyecto del claustro canonical debía estar en vía muerta: "... deseaba (Gelmírez) con todo el esfuerzo de su ánimo edificar un claustro para los canónigos del Apóstol, una obra preclara y elegante, y llevar el agua por canales subterráneos al claustro para uso de los canónigos (...) Pero, impedido por los tumultos de las guerras, puesto que se difería esta obra, la cual sin embargo ardía en deseos de construir a su tiempo".

En las décadas siguientes, las noticias sobre el ausente claustro van iluminando puntualmente la documentación capitular. Así, en 1160 el herrero Diego hizo donación con destino a la fábrica del claustro y, en 1199, doña Urraca Fernández legó cien morabetinos al deán y chantre de la catedral para la obra del claustro. Otro texto del siglo XII, el *Liber sancti Jacobi*, incluye una descripción de la



Clave del antiguo claustro catedralicio (Museo das Peregrinacións e de Santiago)

catedral en la que no se menciona el claustro, pero se citan dos puertas en la zona meridional de la iglesia catedralicia, denominadas "Puertas de la *Petraria*". López Ferreiro supuso que el nombre *Petraria* aludía al taller de cantería de la catedral que estaba trabajando en el claustro en este momento. A estas pruebas documentales de la construcción hay que añadir las materiales, que evidencian que el claustro no existió como espacio material hasta el siglo XIII. Como bien supuso el canónigo historiador compostelano, en las fechas de redacción del *Códice Calixtino* el claustro debía de hallarse en construcción y debió de tratarse de una obra compleja y necesitada de una larga preparación. No creo que podamos hablar de una fábrica efectiva hasta finales del siglo XII y todas las referencias económicas previas, legibles en diferentes donaciones, deben de estar refiriéndose al período preparatorio para la construcción en una zona topográficamente compleja, la situada al sur de las naves catedralicias y de la que la separaban más de 5 m de altura, por debajo de la cota de suelo de la catedral.

¿Cuándo encontramos la primera e inequívoca noticia sobre un claustro catedralicio en funcionamiento para la catedral de Santiago? El arzobispo don Juan Arias (1239-1266) mandó construir la primera capilla (documentada el 9 de septiembre de 1250), destinada a realizar el Oficio de difuntos en memoria del clero catedralicio y de los bienhechores de su institución. A partir de este momento, la documentación ya habla de un espacio claustral definido en el que se multiplicaron las mandas testamentarias con

destino a enterramientos en su superficie. Así, durante los siglos XIII, XIV y XV el claustro vio modificar su superficie mediante la edificación de capillas y otras obras, en tanto que en el último siglo citado tuvo que ser reparado por los daños causados en los enfrentamientos de la mitra compostelana con el condado de Trastámara, para, finalmente, ser derribado a partir de 1521. En el mismo lugar se levantó el claustro quinientista, cuyos problemas de nivelación entre las cotas de la propia catedral, la de su vertiente sur y la del Obradoiro motivaron la parcial conservación de elementos fragmentarios del conjunto medieval. De hecho, como veíamos, el solado del claustro medieval se hallaba a más de 2 m por debajo del nivel de suelo de la catedral. El deseo de uniformar los niveles entre ambos llevó a la construcción de unas galerías bajo las pandas del claustro renacentista, cuya superficie es actualmente parte del Museo Catedralicio. Bajo la panda oriental se ha preservado la bancada claustral de la obra medieval, mientras que bajo la panda septentrional permanece el basamento de una construcción fortificada monumental. Estos restos arquitectónicos fueron descubiertos por Manuel Chamoso Lamas y Francisco Pons-Sorolla durante los trabajos de restauración del claustro catedralicio realizados entre 1963 y 1964. Los hallazgos continuaron en 1984, cuando se excavó la capilla de San Fernando, en donde apareció parte de la bancada claustral, junto con otros elementos murarios de difícil identificación, y en los años noventa del siglo XX el claustro ha recibido otras intervenciones arqueológicas.

Pero volvamos a los inicios del siglo XIII y del claustro catedralicio. Los vestigios hallados en la panda este son parte de la bancada claustral, fragmentos de sus soportes y parte del muro perimetral de la panda. La bancada está dividida por la entrada al vergel del claustro y posee unas dimensiones de 19,50 m de longitud, 1,20 m de anchura y 1,15 m de altura. Los cuatro pilares que se situaban sobre la bancada han desaparecido por completo, conociéndose su ubicación gracias a los restos de contrafuertes que aparecen adosados a la bancada. El pilar ubicado en el extremo norte se conserva parcialmente, gracias a su reconstrucción realizada por Manuel Chamoso Lamas a partir de piezas halladas durante su intervención arqueológica en el claustro, como demuestra su ensamblado con hormigón. Se trata de un pilar de sección cruciforme, con columnas en sus ángulos para sostener los nervios de la bóveda en el interior y la arcada del claustro hacia el exterior de la panda, llegando a 1,40 m de altura en su lado mejor conservado. Sus laterales norte y sur presentan pares de columnas adosadas, destinadas a la arquería claustral, mientras que el lateral oriental presenta un haz de tres columnas para

recibir el arco perpiaño del abovedamiento de la panda, y el lateral oeste tiene un contrafuerte adosado. La distancia entre los vestigios de pilares nos proporciona la apertura de los arcos, que era de 3,30 m. Usando la longitud de la nave lateral de la catedral como referencia aproximativa, el claustro medieval compostelano debió de tener alrededor de los 30 m de longitud en cada panda y, como demuestra claramente el soporte, era un proyecto importante, ya que estaba cubierto con bóveda de crucería.

El muro perimetral del claustro, parcialmente conservado, combina grandes sillares de cantería con otros materiales y muestra una puerta apuntada en su zona septentrional. En la jamba derecha de esta puerta se encuentra un sillar decorado, un pequeño sepulcro o urna (0,58 m de anchura y 0,75 m de longitud) decorado con tres arcos trilobulados y dos veneras entre éstos. También hay un sepulcro adosado en el límite norte del muro. Tiene 0,65 m de ancho y 2,20 m de largo y está decorado con arcos ciegos en mitra que albergan otros trilobulados y escudos, dentro de la estética funeraria catedralicia. Tras la puerta se halló una dependencia cuadrangular que se ha relacionado claramente con la serie de capillas funerarias que poblaron el entorno claustral.

Respecto a la importancia del proyecto claustral y a su cubrición con bóvedas, existe un importante conjunto de elementos arquitectónicos atribuibles a la obra del claustro y conservados en el Museo de la Catedral, en el depósito de las excavaciones y en el Museo das Peregrinacións e de Santiago. Se trata de una colección de claves de bóveda, fragmentos de arcos y nervios y varios capiteles que, estilísticamente, relacionarían la obra claustral con el arte post-mateano que se realizó en Compostela y en toda Galicia durante el siglo XIII y obras coetáneas como la colegiata de Santa María de Sar. Los fragmentos de arco permitieron la reconstrucción de uno de ellos en el Museo das Peregrinacións e de Santiago, que alcanza una luz de 2,34 m. Antonio López Ferreiro identificó también como parte del claustro medieval compostelano el arco triunfal de la iglesia del santuario de Agualada (San Vicente de Marantes, A Coruña). Siguiendo su testimonio, las piezas del arco se trasladaron a esta iglesia hacia 1530, fecha en la que se desmontó el claustro medieval de Santiago. La vertiente del pilar que daba al vergel claustral presenta una columna destinada a sustentar un gran arco en cada uno de sus ángulos. Dicho arco tendría en su interior otros dos arcos con una luz de 1,40 m cada uno, según las medidas aportadas por el desarrollo de las dovelas conservadas. Estos arcos apeaban sobre capiteles y columnas dobles, cuyos restos se conservan en la Catedral y Museo das Peregrinacións e de Santiago. Como decíamos, los capiteles y claves presentan



Clave del antiguo claustro catedralicio (Museo das Peregrinacións e de Santiago)

decoración vegetal carnosa, dentro de los cánones de la huella tardorrománica del Pórtico de la Gloria. También se ha propuesto que el claustro compostelano pudiera relacionarse con otros de cronología paralela, como los de las catedrales de Tui y Coimbra o con el del monasterio premonstratense de Aguilar de Campoo. No en vano, con éstos comparte un muy parecido tipo de bancada y soportes, e incluso el hecho de estar abovedado, en un territorio donde lo habitual eran claustros cubiertos por madera. Por el contrario, los restos de arcos, nervios, capiteles y claves de bóveda parecen poder afirmar que la imagen del claustro debió de ser mucho más cercana a los modelos procedentes del Pórtico de la Gloria, con arcos de medio punto, gruesas nervaduras muy molduradas y plementos sin quebrar, volviendo a insistir en una estética y modos constructivos a caballo entre el recargamiento tardorrománico y las experimentaciones arquitectónicas góticas.

En cuanto al proceso constructivo de la arquería claustral, el soporte reconstruido parece mostrar dos etapas, a pesar de nuestras posibles dudas sobre la veracidad de su estructura. La superficie de la bancada prevista para la ubicación del pilar era de menores proporciones que el soporte luego construido, lo que supuso la necesidad de tallar las basas del soporte del perpiaño y del arco exterior del claustro con una sección volada, evitando de esta manera sobrepasar los límites de la bancada. Es posible que la peculiaridad de estas basas de perfil volado viniera determinada por un primer proyecto de claustro,

destinado a ser cubierto con bóveda de cañón o con una simple armadura como era frecuente en la época, y que después, al optar por la bóveda de crucería, fuera necesario readaptar la estructura columnaria del pilar añadiendo nuevos elementos para los nervios, sobrepasando los límites destinados a tal efecto sobre la bancada. Las fechas de construcción de todo el conjunto tienen un límite claro en 1256, con la fundación funeraria de don Juan Arias, pero ésta es sólo la clara evidencia de que el claustro estaba finalizado. Dadas las noticias de donaciones a la obra desde mediados del siglo XII –y que relacionábamos con la necesaria preparación del terreno en un lugar con notables problemas constructivos– y el tipo de vestigios arquitectónicos que nos ha legado, parece lógico pensar que el claustro se construyó en un período a caballo entre los siglos XII y XIII, finalizándose quizás en la segunda o tercera década del siglo XIII y formando parte de un conjunto de obras de vigorosa personalidad que, con la escultura del Pórtico de la Gloria como fiador, se llevaron a cabo en la catedral y su entorno, finalizando en la bóveda del piso alto del palacio arzobispal, el mejor epítome de estos ecos mateanos pasado 1200.

Respecto a la topografía claustral, no tenemos noticias sobre sus dependencias hasta fechas muy tardías. Unas líneas antes aludíamos a la fundación funeraria de don Juan Arias a mediados del siglo XIII *per Archiepiscopum et canonicorum et aliorum fidelium defunctorum*. Se trata de un espacio de muy dificultosa definición, identificable con la sala capitular y el tesoro nuevo en el que el mismo arzobispo se haría enterrar y que debía de tener que ver con parte del sistema de fortificación que se erigía junto al transepto meridional de la catedral, que cuenta con numerosa documentación bajomedieval, al tratarse del lugar de enterramiento habitual por parte de los arzobispos compostelanos. Además, en la galería norte del claustro y adyacente a la catedral se edificó otra torre más, en este caso por voluntad del arzobispo don Gómez Manrique, como respuesta a los numerosos enfrentamientos entre arzobispado, cabildo y poder civil compostelano, que albergará en su interior una biblioteca pero, sobre todo, garantizará que no se repitiesen episodios como el que tuvo lugar en la semana santa de 1371, cuando el cabildo se encerró en el interior del tesoro durante varios días seguidos. El piso bajo de la torre, situado al nivel del claustro, tiene los restos de un vano de 3 m x 1,40 m que muestra parte del interior del edificio. En su lado izquierdo pueden verse restos de pintura mural ornamental, formada por una cuadrícula de color blanco, mientras que el centro de cada casilla se divide en un cuadrado negro, con dos trazos rojizos en sus lados, creando un juego de casetonado fingido.

Estos restos pueden vincularse a algunos fragmentos de cantería del interior de la actual “capilla de San Fernando” o “capilla de las Reliquias”, también procedentes del interior de la antigua torre y que fueron hallados durante la intervención arqueológica de 1984, siendo depositados en el fondo de la Catedral y en el Museo das Peregrinacións e de Santiago. Se trata de varios sillares, restos de un arco y un dintel en mitra, que se dividen entre los que simplemente ofrecen restos decorativos y los que muestran elementos figurados; los primeros presentan estrellas de ocho puntas carmesíes sobre un fondo negro y, sobre fondo rojizo, óvalos blancos con una banda transversal negra que, según veremos, son la diseminación de un motivo heráldico utilizado con fines decorativos. En cuanto a los figurados, encontramos piezas muy interesantes: en primer lugar, un dintel en mitra partido en dos piezas, en cuyos laterales se sitúan dos ángeles que se dirigen hacia la zona central, de la que lamentablemente hemos perdido su superficie pictórica. Por otro lado, tres fragmentos de un sillar representando la figura de un ángel músico tocando un órgano portátil, fueron reintegrados hace escasas fechas y expuestos en el Museo de la Catedral. Otros dos fragmentos más muestran, por una parte, los restos de una escena de la que sólo se puede ver parte de su ámbito de desarrollo, con un mueble o estantería, en cuyo lateral derecho comienza la superficie de estrellas de ocho puntas descrita para otros sillares. Con respecto al segundo, representa un fondo de decoración floral, sobre el que aparece una mano que sostiene un escudo representando una banda negra sobre un campo de plata y que, como anunciábamos anteriormente, debemos relacionar con las superficies decorativas cubiertas por pequeños óvalos blancos con bandas negras.

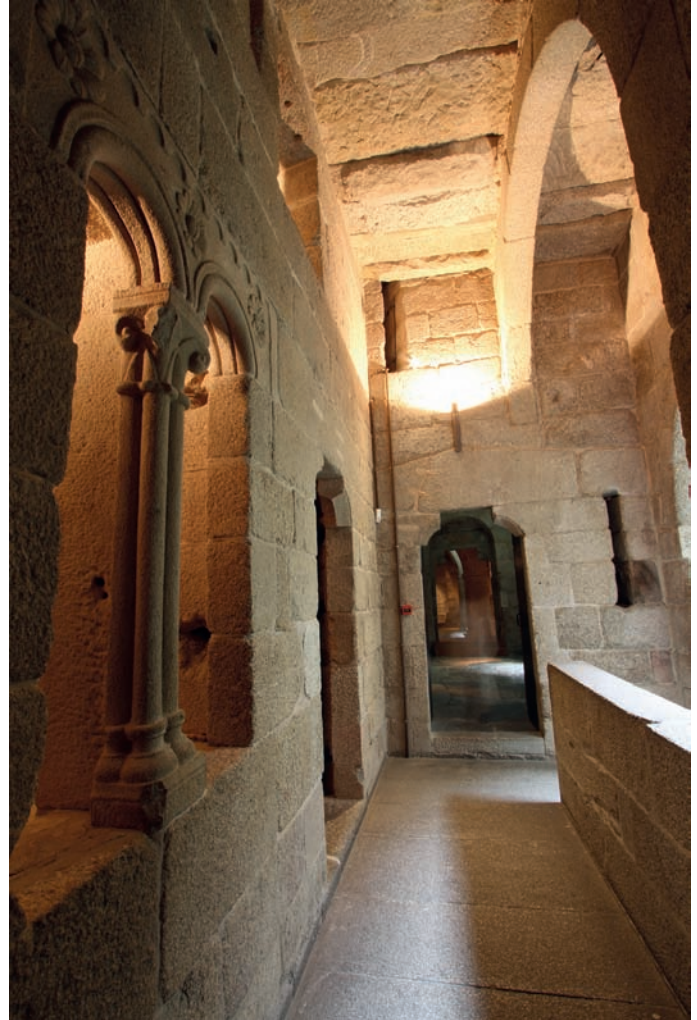
En todos los casos se trata de pintura del siglo XV que se despliega sobre restos arquitectónicos previos procedentes del claustro y que, con toda seguridad, formaron parte de alguna de las capillas funerarias fundadas en fechas tardías. Por último, los restos de un gran arco expuestos en el Museo das Peregrinacións e de Santiago muestran los mismos elementos ornamentales de óvalos y otra representación angélica más, aunque en muy mal estado de conservación. Respecto a las dovelas del arco, sólo uno de sus lados se encuentra tallado con cuatro bocelos cóncavos y convexos alternos, lo cual viene a demostrar que fueron parte de una puerta. Muy probablemente, por su decoración y por el lugar donde fueron hallados, todos estos fragmentos pétreos procedan de los sillares y elementos retirados del piso bajo de la torre y que debemos poner en conexión con la pintura aún conservada *in situ*. Volviendo al baluarte defensivo, en los dos laterales del espacio abierto en su interior podemos ver los restos de soldados esculpidos en

pedra, con un león a sus pies; la figura situada a la izquierda se encuentra seccionada a la altura de las rodillas, pero la parte superior se puede ver expuesta en el Museo de la Catedral. Representa a un guerrero portando una lanza en la mano derecha y un escudo en la izquierda, en la que se representan los calderos de la familia Manrique, cuyo patrocinio en la obra queda representado en su fábrica de esta forma. ¿Qué misión tuvieron esta articulación muraria y los restos descritos en el piso bajo de la torre? Manuel Chamoso supuso que aquí se hallaron unas escaleras que ponían en comunicación la catedral con el patín del claustro, y así pudo haber ocurrido.

En resumidas cuentas, las pandas del claustro no albergaron refectorio, dormitorio u otras dependencias destinadas a la vida en común de los canónigos, como lo habrían hecho en el claustro monástico que proyectaba y nunca vio realizado Diego Gelmírez. Por el contrario, el claustro medieval compostelano fue un espacio netamente funerario, que recibió un buen número de voluntades de enterramiento, arzobispales y capitulares. De este modo, seguía las corrientes de organización de cementerios urbanos en claustros de catedrales y parroquias que se generalizaron en toda Europa del siglo XIII en adelante. Por otro lado, por la superficie de sus pandas debieron de discurrir buena parte de las procesiones litúrgicas del cabildo y que, además, jugó un papel destacado en el encastillamiento de la catedral, actuando como patio de armas de varias de sus torres defensivas, hecho que llevó a su parcial destrucción durante el complicado siglo XV, durante los enfrentamientos con los Trastámara, y a su reconstrucción renaciente en el XVI.

EL PALACIO ARZOBISPAL

Lo que hoy conocemos como "pazo de Gelmírez" o "viejo palacio arzobispal" compostelano es un complejo conjunto de edificaciones, producto de distintas fases constructivas y diversas remodelaciones —a veces escasamente documentadas— y que, en el siglo XX, pasó por un proceso de repriminación no muy bien conocido que lo llevó hasta el estado de conservación actual. Su historia es compleja, ya que no es el primer palacio episcopal que hubo en Santiago. Con el traslado de los prelados de Iria a Compostela tras el hallazgo de los restos del apóstol, desde el siglo X y hasta el siglo XII, hubo un primer palacio episcopal que se ubicó en el costado sureste de la catedral, en la denominada *platea* o *quintana palatii*, cerca de la canónica. No sabemos cómo era el edificio original, pero en tiempos de Diego Gelmírez la *Historia Compostelana* nos informa de que el primer arzobispo compostelano inició unas obras de muy difícil valoración que incluían una torre



Fachada de la cocina del palacio arzobispal

y un espacio de tres cámaras o tres bóvedas, *tricameratum solium cum turri*. Antonio López Ferreiro señaló que esta primera edificación o reconstrucción sobre la vieja residencia del costado meridional de la catedral fue destruida durante la revuelta compostelana contra su arzobispo en 1117, a lo que debemos añadir que, según las noticias topográficas sobre dicha insurrección incluidas en la *Historia Compostelana*, quizás se trate de una ampliación de la misma, haciéndola aún más próxima a la fachada sur de la catedral.

Lejos de mayores especulaciones sobre la primera mansión de Gelmírez, lo que resulta evidente es que los daños sufridos por el edificio fueron aprovechados por el primer arzobispo para levantar un nuevo edificio de mayores dimensiones, dado que el previo —según su crónica— "no era suficientemente idóneo, y allí se reunían reyes, cónsules y otras personalidades". Algo después, la misma *Historia Compostelana* subraya que el palacio del arzobispo debía ser "adecuado e incluso propio de un rey, como

correspondía a un arzobispo de Santiago y legado de la santa iglesia romana". Con este presupuesto, Gelmírez construyó uno nuevo al Norte de la catedral, "junto a la iglesia de Santiago, amplio y elevado, apropiado y regio", que pudiera funcionar como ámbito de recepción de reyes, condes *et alii primates*.

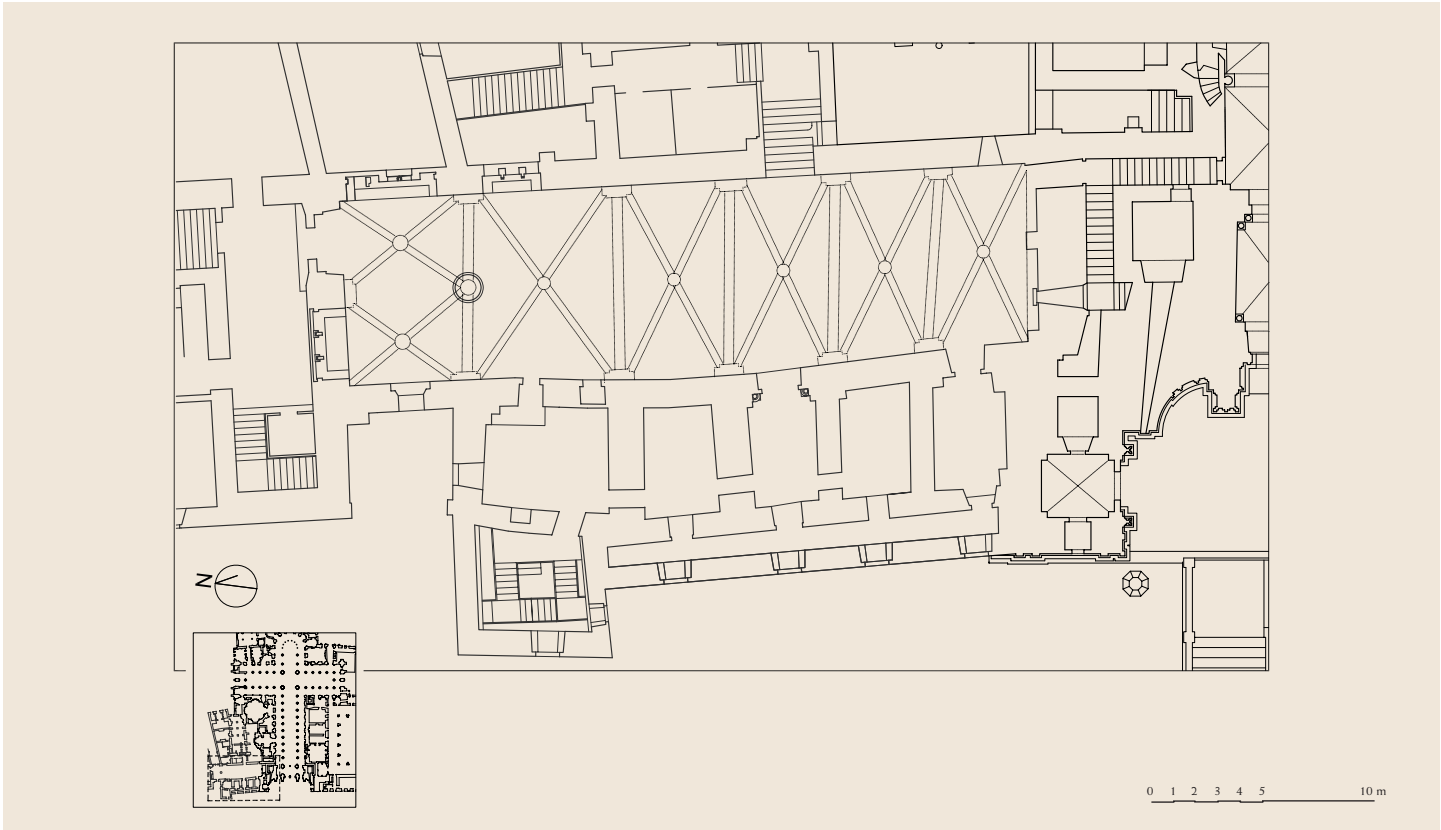
Efectivamente, la residencia episcopal compostelana se situó frente a la fachada septentrional de la catedral, articulada en dos pabellones yuxtapuestos, uno paralelo a la iglesia catedralicia y el segundo como prolongación de la fachada del Obradoiro hacia el Norte, que confluyen en un cuerpo torreado que sirve como nexo entre ambos. La diferencia de cota entre las zonas oriental y occidental del conjunto motivó que el pabellón occidental se organizara en dos pisos, tomando como nivel de suelo la plaza del Obradoiro, en tanto que el situado hacia el Este se niveló a la altura de la fachada de Azabachería.

Nada de lo que ha llegado a nuestros días permite evocar los tiempos de Gelmírez. De hecho, lo que hoy podemos contemplar es indudable obra de la segunda mitad del siglo XII, que se prolonga hasta comienzos del XIII y con, como aludíamos, numerosas intervenciones de mejora y reacomodo, siguiendo una lógica constante de la arquitectura de uso residencial.

El pabellón paralelo a la catedral se nos muestra hoy muy desfigurado. Se trata de una estructura rectangular, en sentido Este-Oeste, asentada sobre roca madre y abierta al exterior por medio de dos vanos fronteros situados en la zona media de sus muros sur y norte; el primero es un simple arco de medio punto que salía a una dependencia hoy desaparecida, mientras que el segundo es un gran arco rebajado que fue originalmente la entrada principal. Con el resto del edificio se comunica mediante dos huecos practicados en su muro occidental, que entestan con la torre que articula los dos pabellones que integran el palacio. La puerta del lado sur es un vano adintelado en mitra sobre ménsulas que muestran las cabezas de dos personajes y cubierto por un arco de medio punto, en tanto que la puerta hacia el Norte es un simple ingreso adintelado. El interior de la sala se halla jalonado por tres arquerías dobles apuntadas sobre pilares de sección cuadrada y realizadas en distinta piedra a la caja del edificio. En la cara oeste del más occidental hallamos talladas las armas de los Manrique, pudiendo datarse su construcción entre los arzobispados de los dos representantes compostelanos del linaje castellano, don Gómez Manrique (1351-1362) o don Juan García Manrique (1382-1398). Esta cuestión revela el primer dato documental sobre el proceso constructivo del edificio, con la transformación de la sala en fechas posteriores a su construcción. En cuanto a su iluminación,

posee dos líneas distintas de ventanas, unas ubicadas a una altura media de los muros hoy visibles —una de ellas cegada por una de las arquerías— y otras dos a un nivel algo más alto, en los dos tramos extremos, que quedan seccionadas por la actual techumbre. En el muro norte se hallan los restos de una chimenea y, por último, la zona superior de los paños murarios norte y este muestran los restos de una serie de canzoros destinados a una cubierta en madera perteneciente a alguna de las diversas modificaciones que la estancia ha sufrido hasta nuestros días.

El piso bajo de la torre está organizado en un grupo de cuatro dependencias, caracterizadas porque sus puertas al exterior son todas ellas de cierre y porque en su prolongación hacia el Oeste tiene una zona funcional y decorativamente compleja, con un pasillo de comunicación con el pabellón vecino, y la llamada "cocina del palacio". La torre culminaba en un tercer piso que completaba su estructura desde el macizo piso bajo hasta su conclusión. En la actualidad, la fachada occidental de este tercer piso se conserva fragmentariamente y es visible desde las dependencias administrativas del arzobispado compostelano. Volviendo al piso bajo, como veíamos, en esta zona hay una especial abundancia decorativa, correspondiente con la comunicación entre pabellones y la fachada de la cocina. En la primera, hay un gran dintel rectangular sobre ménsulas vegetales, y en la fachada de la segunda se abrió una ventana geminada de arcos de medio punto de grueso bocel, tallados en un dintel monolítico y sustentados por un haz de cuatro columnillas centrales, con un capitel cuádruple de talla muy simple. El dintel se decoró con tres rosetas en las enjutas y una cenefa de arquillos en su zona superior. En cuanto al interior de la cocina, hoy aparece cubierto por una bóveda de cañón sobre imposta lisa, que corta varias ventanas de amplio derrame en sus muros norte y sur. En el paño septentrional se sitúa el hogar, realizado mediante una gran campana en arco de medio punto de la que surge el tiro de la chimenea y sustentada por dos columnas con gruesos capiteles de pencas, y a su izquierda el fregadero, que desagua en el piso bajo. Si la primera gran sala del pabellón se asienta sobre roca madre, la torre y cocina se tuvieron que construir sobre sendas habitaciones sacadas a la luz en las restauraciones de comienzos del siglo XX, destinadas a salvar el desnivel del conjunto hacia poniente. Poco se puede decir sobre las mismas, excepto que la situada a occidente —es decir, bajo la cocina— reproduce las características de las explicadas en el piso superior, dividida en dos espacios: uno de tránsito, en el que desemboca la escalera del piso alto, y otro con acceso desde el anterior, en el que desembocaban y por el que discurrían las conducciones acuíferas del palacio.



Planta del palacio arzobispal. Basada en el Plan Director del Conjunto Catedralicio de Santiago de Compostela

El pabellón occidental del palacio es la zona más compleja del mismo, tanto en estructura como en decoración. Según veíamos, se divide en dos pisos y, hacia la plaza del Obradoiro, toda su fachada exterior fue cubierta por una gran pantalla de dependencias modernas que lo uniformizó, a la vez que permitía elevar su estructura en altura. De hecho, estas obras de actualización a usos modernos fueron las que, en buena medida, protegieron la estructura original adaptándola a nuevos usos. El piso bajo del pabellón es una superficie cuadrangular dividida en tres espacios simétricos: el zaguán de entrada al palacio, la llamada "sala de armas" y el paso que comunica la plaza del Obradoiro con la de Azabachería, es decir, las fachadas oeste y norte de la Catedral. En la zona más cercana a la portada de la Catedral, hallamos la entrada principal, que conduce a un zaguán a través de una portada, parcialmente conservada, encastrada entre las dependencias y muro pantalla y los refuerzos destinados a la torre noroccidental del templo catedralicio. Se trata de un arco de medio punto doblado en un bocel esquinado y otro circular trasdosados por una hilada de taqueado, sostenido en su lado izquierdo por dos columnas con capiteles bajo cimacios lisos. Una vez cruzado el umbral de la puerta, hallamos el zaguán propiamente dicho, compuesto por dos tramos de bóveda de crucería, y

separados por un perpiaño de sección cuadrangular cuyos nervios apean sobre columnas en sus ángulos o pares de éstas adosadas a los muros, que conduce al hoy llamado "patio del palacio". Mientras, desde el muro septentrional del primer tramo del zaguán se accede –a través de un vano adintelado sobre mochetas y bajo un gran arco de descarga– a la primera dependencia del pabellón, el llamado "salón de armas". Es una larga sala compuesta por dos naves divididas cada una en cinco tramos cuadrangulares, cubiertos por bóveda de aristas, sustentada al interior por soportes centrales compuestos por cuatro columnas. En los muros, éstos últimos apoyan sobre pilastras de sección rectangular, a excepción de su extremo septentrional, donde la responsión se realiza sobre un par de columnas adosadas al muro. Los capiteles vegetales de los soportes centrales (en esencia muy similares a los descritos para la portada y zaguán de entrada, con hojas carnosas y decoración de trépano), han sido relacionados con los de la tribuna catedralicia, cuyo conjunto occidental muestra algunas similitudes escultóricas con la zona baja del palacio. Esta dependencia también se comunicó con el exterior hacia el paso del palacio y con las desaparecidas dependencias de parte de lo que hoy es el patio del palacio. En cuanto a su iluminación, la estancia tiene abiertas en su muro

Cocina del palacio
arzobispal

occidental cuatro estrechas ventanas con amplio derrame, que perdieron su utilidad al adosarse en época moderna el cuerpo destinado a actuar como responsión de los añadidos en los pisos altos. Con respecto al llamado "arco o paso de palacio", no es otra cosa que la estructura paralela haciendo juego con el descrito zaguán de entrada ubicado en el extremo opuesto, al sur del salón. Al igual que éste, se halla cubierto por dos tramos de bóveda de crucería de similares características, separadas por un grueso perpieño cuadrangular y sostenidas por ménsulas-capitel de talla vegetal y emparentadas estilísticamente con las descritas en el salón y zaguán de entrada.

Entre la Catedral y el edificio de dependencias palaciales se localiza un patio muy alterado, habida cuenta de que en parte de su superficie se ubicó la capilla funeraria tardogótica del arzobispo Lope de Mendoza y, después, la capilla catedralicia de la Comunión. El espacio libre a occidente estuvo ocupado por salas hoy parcialmente desaparecidas, que, como vimos, sirvieron para salvar el desnivel sobre el que se asienta el palacio y, a la par, actuar como oficinas y bodegas del mismo. Como decía, el patio del palacio que indudablemente existió y en el que se documenta la actividad de la escuela de gramática capitular se situaba en la zona hoy ocupada por la dieciochesca capilla de la Comunión (c. 1764), construida

a su vez sobre la capilla funeraria de Nuestra Señora del Perdón –fundada en 1451 por don Lope de Mendoza– y parte de la capilla del Santo Cristo de Burgos, elevada hacia 1665. Jerónimo del Hoyo, que aún pudo verla en pie, la situaba "en un pedaço del patio del palacio, con la puerta a la iglesia catedral, a la nave del crucero que caía hacia los palacios arzobispales". De hecho, el reducido espacio resultante se debía de comunicar con la *platea* del palacio, situada frente a la entrada oriental de éste y que sirvió como superficie destinada a enterramientos, como recogen los Libros de Aniversarios, al emplazar las procesiones funerarias *ad portam platee palaciorum*. En las cercanías del palacio –"un ángulo"– y quizás en el mismo patio hubo un pozo que mandó realizar Diego Gelmírez, y siguiendo la *Historia Compostelana*, al parecer, "con admirable técnica. Pues es costumbre que en los palacios reales se tenga agua, que pueda ser extraída con prontitud para múltiples usos". Del primigenio pozo nada nos ha llegado, pero otra serie de elementos revelan una interesante red de aguas, perteneciente a las sucesivas ampliaciones medievales del palacio. En primer lugar, en la cocina del piso alto, un pilón sito junto al hogar conserva los desagües que desembocan en la salita inmediatamente inferior, una pequeña dependencia en la que todavía hoy pueden verse ciertas irregularidades en el muro occidental que se corresponden con la cocina superior. Además, en



Sala de armas del palacio arzobispal



Refectorio del palacio arzobispal (Foto: CVD)



Capiteles de la sala de armas del palacio arzobispal

la zona inferior de sus muros este y oeste se abren dos pequeños arcos, hoy visibles gracias al rebaje de suelos realizado en las dependencias del piso bajo durante las restauraciones de Francisco Pons-Sorolla. El ubicado en el muro de poniente se corresponde con otro similar en el interior del salón bajo del pabellón occidental que, a su vez, se halla frontero a un cuarto arquillo en el muro oeste de dicha sala, que originalmente desaguaba al exterior del pazo. Esta serie de arcos son los restos de la canalización de agua que atravesaba parte de las estancias desde la zona este y con destino a la plaza del Obradoiro.

Dirigiéndonos ahora al piso alto del pabellón, el denominado "refectorio del palacio" es una amplia estancia rectangular, cubierta por siete tramos de bóveda de crucería sobre ménsulas, cuyo espacio se corresponde con la superficie ocupada en el piso inferior por las estancias anteriormente descritas (zaguán de entrada, salón bajo y paso del "arco de palacio"). Los cuatro primeros tramos, comenzando desde el Sur, voltean sobre la anchura del

salón de más de ocho metros, mientras son de menores dimensiones en longitud, teniendo una planta rectangular de irregulares medidas en todos los casos. El quinto es de proporciones mayores a los anteriores, correspondiéndose con dos tramos de las aristas del piso inferior. Al contrario que el resto del salón, la zona septentrional del mismo se halla dividida en dos tramos de bóveda de crucería, separados por un pilar central, coincidente con el "arco del palacio" o paso de comunicación entre las plazas del Obradoiro y de Azabachería, en el piso inferior. Dicho pilar fue reengrosado y envuelto en un armazón de cantería de perfil circular, parece que en tiempos modernos ya que, según López Ferreiro, el soporte original representaba tres figuras humanas unidas por los brazos.

La crucería presenta una singular multiplicidad decorativa, de similares características a la descrita para las conservadas procedentes del claustro catedralicio y con claras deudas con la escultura gallega post-mateana, con doble moldura cóncava, entre la cual evoluciona

una abundante diversidad de tipos florales, junto con las habituales palmas enroscadas y carnosas, que se sitúan en los laterales. Respecto a las claves, las situadas en las dos bóvedas meridionales representan dos ángeles astróforos portando el sol y la luna, respectivamente. El resto tiene toda una serie de variantes de registro ornamental, siempre en clave vegetal. Mientras, las ménsulas sobre los muros perimetrales, en número de quince, también son una clara impronta estilística del Pórtico de la Gloria. Precisamente por su exacerbado decorativismo escultórico, debemos detenernos frente al armario abierto en el muro occidental del quinto tramo del salón, que, siguiendo la habitual disposición de las puertas y portadas de todo el palacio, presenta una abertura adintelada sobre dos canes, que da acceso a una pequeña dependencia abovedada, abierta sobre el grosor del muro. El dintel es una pieza monolítica, tallada en toda su superficie, incluyendo el sofíto del mismo y con continuidad decorativa en las dos ménsulas de apoyo. El motivo esculpido es un juego de roleos vegetales, de cuyos giros surgen flores, palmetas con sargas de bolas y piñas; tanto el carnoso tipo de talla, como los trépanos decorativos que horadan las hojas y pétalos, lo ponen en relación con los capiteles del piso bajo y con el descrito dintel del paso que comunica el salón con el pabellón oriental del palacio, situado junto a la fachada de la cocina, cuestión que apoyará las etapas constructivas que atribuyen una cronología más antigua al proyecto y construcción de este piso alto que a su posterior abovedamiento. Por otro lado, en el muro izquierdo del interior de este supuesto armario se abre una pequeña credencia, con huellas laterales de haber poseído una tapa de cierre, cubierta por una reducida bóveda de cañón y, al igual que las piscinas litúrgicas, con una pila en su interior que hace cuestionar la funcionalidad de este elemento empotrado en el muro del salón.

Desde Antonio López Ferreiro, el resto de la labor escultórica del gran salón —es decir, las ménsulas y las claves de bóveda— ha sido insistentemente relacionada con otras obras realizadas durante la prelaturo de don Juan Arias, como la finalización del claustro catedralicio y el construido para la colegiata de Sar. Serafín Moralejo diferenció dos manos en la ejecución de las ménsulas y otros elementos ornamentales del salón: una primera, en la que el gótico iniciado en el Pórtico de la Gloria se había convertido en algo reiterativo, y una segunda, la que talló las ménsulas con figuras de pie, más cercana a un claro ideario compositivo gótico. En lo que respecta a la autoría de la obra, López Ferreiro aportó el nombre de un posible maestro del gran salón llamado Pedro Boneth, activo en la catedral durante el episcopado de don Juan Arias.

Centrándonos ahora en las imágenes representadas en sus ménsulas, han sido consideradas un conjunto iconográfico unitario, que ha llevado a los estudiosos que se han centrado en el mismo a una interpretación funcional de su espacio a partir de la iconografía, difundiendo su consideración como el refectorio del palacio desde tiempos de Antonio López Ferreiro. Si este último documentó una cámara episcopal, en uso para algunas reuniones del cabildo fuera de la Catedral, Vicente Lampérez se atrevió a proponer que la sala donde éstas pudieron tener lugar fuera este piso alto del pabellón occidental del palacio. De todos modos, seamos cautos a la hora de establecer la función de un espacio de estas características por la decoración de sus ménsulas. No en vano, una cuestión relevante que ha sido pasada por alto es que cada ménsula está tallada en tres bloques distintos en forma de canecillo y, en algunos casos, es evidente que el supuesto orden en que debían haberse situado ha sido modificado sensiblemente. Así, el conjunto que sostiene hacia el Oeste los dos primeros tramos del abovedamiento se compone de tres escenas que nada tienen que ver entre sí. Creo que, a pesar de la innegable existencia de un programa iconográfico vinculado al banquete y a la música que afecta a gran parte de la escultura del salón, debemos tener en cuenta que éste no debió de ser finalizado o, en todo caso, fue montado sin demasiado cuidado, desapareciendo, en ocasiones, la representación elegida previamente. El hecho de la composición de cada ménsula mediante tres canecillos esculpidos independientemente hace que el orden de éstos pudiera ser alterado, rompiendo el esquema previsto como ocurre en el citado ejemplo. Al mismo tiempo, por una simple cuestión de medidas, el salón superaría en tamaño a la mayoría de los grandes refectorios monásticos de la época, cuyas comunidades eran más numerosas que la *familia episcopalis* del arzobispo compostelano. Por el contrario, un elemento de fábrica señala irrefutablemente la utilización como comedor del gran salón palatino. Según señaló Vicente Lampérez, el arco cegado de mayores dimensiones de los hoy visibles en el muro occidental de la cocina debió de utilizarse como paso desde ésta al salón. La propuesta es confirmada por los restos de un arco de medio punto, que se abría en la zona inferior del muro este en el tramo cuarto de la gran sala, correspondiente con la cocina y que delata la existencia de una escalera interna que comunicaba ambos espacios. El tiro de dicha escalera discurría sobre el trasdós de las bóvedas de arista de la sala inferior, desembocando hacia la mitad del salón. La evidencia arqueológica va ahora unida a la interpretación del programa iconográfico de sus ménsulas. Serafín Moralejo propuso que se tratara de una imagen del banquete celeste,



Refectorio del palacio arzobispal. Ménsula figurada



Refectorio del palacio arzobispal. Ménsula figurada



Refectorio del palacio arzobispal. Ménsula figurada



Refectorio del palacio arzobispal. Ménsula figurada

en tanto que Manuel Núñez estableció una relación entre las escenas representadas y los preceptos sobre protocolo regio incluidos en textos del reinado de Alfonso X el Sabio. En mi opinión, muy lejos de pensar que la única funcionalidad del gran salón del palacio de los arzobispos compostelanos fue la de refectorio, me inclino más a considerarlo un espacio plurifuncional. Se trata de un aspecto utilitario documentado en todos los grandes palacios de la época, en el que un personaje del entorno arzobispal, real o nobiliario se encargaba de adecuarlo a distintos usos. Quizás el responsable del cargo fuera el *"maestre sala del señor arzobispo"* o su repostero, referidos en algunos documentos.

En lo tocante al proceso constructivo del palacio, puede plantearse en cuatro grandes líneas medievales de intervención. Durante la primera, se edificó el pabellón

de eje Este-Oeste y la vecina torre defensiva, fase datable muy posiblemente en pleno siglo XII. En un segundo momento se construyó el segundo pabellón paralelo al Obradoiro, muy posiblemente en tiempos de don Pedro Suárez de Deza (1173-1206) o prelados cronológicamente próximos. En este momento se proyectó el edificio en dos plantas, la inferior abovedada y la superior con la previsión de ser cubierta con madera. Los capiteles de todo el piso inferior son partícipes de una notable homogeneidad estilística, emparentada con la obra de la fachada occidental del templo catedralicio y que no se repite en el resto del edificio. Que el piso superior se había edificado también lo ratifica el "arco de palacio", que no tendría razón de ser en el caso de que no existiera un piso alto condicionando la creación de un paso con destino a comunicar las fachadas

occidental y septentrional de la Catedral. En tercer lugar, se cambió el propósito inicial planeando la cubrición del piso superior con crucería, que no estuvo prevista originalmente lo delata la ausencia de contrafuertes exteriores que sostuvieran el abovedamiento. Sus fechas de realización deben situarse bien entrado el siglo XIII y quizás en tiempos de don Juan Arias (1238-1266), decidiéndose eliminar la cubrición de madera, para después construir los cinco tramos de bóveda y el tramo doble correspondiente al extremo norte, que tuvieron notables dificultades en su construcción. En cuarto lugar, en pleno siglo XIV y durante las prelaturas de los arzobispos Manrique, como demuestran sus armas visibles en la obra, se acometió la remodelación del pabellón oriental, transformando su distribución en alturas y edificando la espina de arcos central para sostener el maderaje de las techumbres.

A partir de aquí, muchos de los metropolitanos compostelanos realizaron importantes reformas y actualizaciones de su fábrica. Dentro de la amplia labor de mecenazgo artístico de don Lope de Mendoza, en pleno siglo XV, Antonio López Ferreiro le atribuyó la construcción de unos palacios nuevos, en contraposición a los *paços vellos* señalados en la documentación de la época. En realidad, sólo debía de referirse a obras de remodelación del antiguo palacio, en este caso parece que ampliado hacia el norte del conjunto. Del mismo modo, un siglo y medio antes don Juan Arias se refería al *palatio magno Archiepiscopi*, diferenciando el pabellón occidental del pabellón oriental. Sabemos que en 1511 se seguían realizando reformas sin especificar; así nos lo confirma un documento en el que se cita al maestro de obras Antonio Rodríguez como parte del grupo de trabajadores que operaban en el palacio con el arzobispo don Juan de Lemos. Y es que un inmueble de estas características debía de exigir constantes intervenciones de actualización y conservación, sobre todo en épocas de ausencia de prelado, como podían ser los períodos entre uno y otro gobierno arzobispal o con aquellos que, una vez en el cargo, hacían vida en la corte y lejos de la ciudad apostólica. Así, en 1519, el cabildo tuvo que ordenar el apuntalamiento de las bóvedas del palacio, a la par que informaba al ausente arzobispo don Alonso III de Fonseca de la precaria situación en que se hallaba: "que por quanto en los palacios arzobispales que están junto con esta dicha Iglesia se avya abierto y caydo un poco de vóbda y se agujeró y lo más de las más de las bóvedas se cartean, de lo qual vendría mucho dapno, que por el presente el dicho Cardenal haga escorar y socorrer de madera, hasta que scriban a su Rma. Señoría".

Don Alonso III de Fonseca también realizó su aportación a la obra del palacio, ordenando la construcción o

remodelación de una estancia, cubierta con una armadura de madera y decorada con pintura y azulejos. La obra fue realizada en 1520, "a lo romano", por un maestro de nombre Fadrique y su pintor Francisco López: "...pintará la sala grande del quarto nuevo que agora se faze en los palacios de Su Señoría. Que la solera que anda alderredor de la sala ha de ser de su pintura desde el alicer primero al que viene entre los canes, que sea ansimismo labrado de su follaje romano de muy buenos colores, e los campos del alizer primero que sean de azul de añil subido e el desbán que viene encima que sea colorado e la fuente de amarillo e el sobre alizer que viene entre las maderas que sean también de otro follaje romano diferente e debaxo sus candeleros".

La Edad Moderna también significó la transformación y cambio del antiguo inmueble medieval. En primer lugar, se construyó una fachada tardogótica hacia la portada catedralicia de la Azabachería, en el extremo oriental del palacio. La obra fue llevada a cabo por algunos de los maestros y aparejadores que a la sazón trabajaban en las obras del Hospital Real. Juan de Lemos, junto a Jácome García y Alonso de Gontín, fueron los responsables de su ejecución, mas según indicó María Dolores Vila Jato y a tenor de los antiguos grabados donde aún puede verse la fachada mostraba elementos estilísticos tardogóticos propios del maestro de dicho Hospital, Enrique Egas. En segundo lugar, en 1520, la fachada occidental de cara a la plaza del Obradoiro fue dotada de una serie de contrafuertes, hoy visibles desde la actual escalera de acceso al salón superior. Se trató de una obra obligada por la difícil situación en la que debían de encontrarse los pisos abovedados que, como tuvimos ocasión de ver, carecían de respaldos para las crucerías elevadas durante el siglo XIII. No fue la última intervención sobre la fachada occidental. En 1575, y durante la prelatura de don Francisco Blanco, el maestro Alonso Franco se encargó de realizar una nueva reforma, consistente en el muro pantalla que ocultaría hacia el exterior la antigua fachada medieval dotándola de una moderna uniformidad, a la par que se añadían pisos en altura. Con motivo de solventar el problema del paso del "arco de palacio", en primer lugar se ordenó al maestro "hacer en el palacio Arzobispal en la esquina del Obradoiro una puerta que va para la plaça del Hospital Real, con su arco por fuera", hoy conservada con el escudo del prelado sobre la clave del arco. Por otro lado, en estas fechas también se encargó al mismo maestro la continuación de la cubierta de dicha fachada, esta vez en lo que se refiere a la torre que se sitúa en el exterior norte de la misma, ordenándose que "la torre de la dicha acera se tiene que acimentar con cimientto firme; y más tiene que hacer dos arcos de piçarra en la capilla y seis ventanas pequeñas de



Refectorio del palacio arzobispal. Clave figurada



Refectorio del palacio arzobispal. Clave figurada

asiento (...) Ha de hacer una chimenea en una de las piezas de la dicha torre (...) y en la esquina del Obradoiro se ha de poner un trabatel y en la torre los que fueren necesarios para un corredor en ella". Quizás uno de los hechos más interesantes de este documento sea la constatación de la existencia de una capilla episcopal propia al conjunto del palacio, fuera de la establecida por Diego Gelmírez en la tribuna del transepto catedralicio.

Entre 1580 y 1586 se realizó el archivo arzobispal, del cual conocemos su existencia gracias a un documento del año 1589 en el que se relató la necesidad de recopilar la totalidad de posesiones de la mitra, debido al mal estado en que se encontraban las escrituras originales, que "por discurso de tiempo se fueron carcomiendo los pergaminos y papel en que están escritas y mucha de la letra con la humedad se fue deshaciendo y cancelando". Paradójicamente, el lugar de depósito de tan valiosos testimonios de propiedad era un hueco abierto en el grosor de muro de una de las estancias, el llamado "quarto nuevo", en el que se apilaban los documentos de forma anárquica y llenos de humedades. A esta situación se ha atribuido la pérdida de buena parte de la documentación del arzobispado procedente de los siglos XIV y XV: "Fue echo abrir un aposento que está en el quarto nuevo de los dichos palacios arzobispaes y en el alló cerrado el dicho archivo, el qual hizo abrir, y en él alló estar muchas escrituras públicas úmedas y maltratadas por estar el dicho archivo encaxado en una pared del dicho palacio. Y auiéndolo así visto, diso se boluiese a cerrar con las dichas escrituras y se llevase para probar justicia de la dicha información".

En 1614 la fachada occidental volvió a ser objeto de intervenciones, ahora elevando el muro pantalla en la zona más alta del inmueble. El arzobispo don Maximiliano de Austria (1603-1614) contrató para la obra al maestro

cantero Benito González de Araújo, que debía abrir "una puerta de arco por afuera, con otro arco escarzanado que tome la pared nueva hasta la vieja, de piedra de grano, con un escudo que la traza señala, con las armas de Su Ilustrísima y lo pondrá en la parte que se le mandare". El escudo arzobispal se conserva in situ, en el centro de la actual fachada del cuerpo superior del palacio desde el Obradoiro. Parece claro que el arco "escarzanado" que detalla el documento se refiere a la estructura que se adosó a la vieja fachada del "refectorio", como de hecho prosigue el contrato relatando la obligación de construir "tres arcos de grano que sirban de estribos (...) quatro bentanas en el primer suelo y otras quatro en el segundo". Efectivamente, todo el cuerpo alto se articula en torno a dos series de ventanas, en línea de a cuatro. Por fin, en el siglo XVIII se remodeló por completo el interior del edificio, durante las prelaturas de Cayetano Gil y Taboada y de Bartolomé Rajoy y Losada. Este último, a la par que decidió levantar de nuevo la fachada de Azabachería, "procuraría se fabricase la frontera del Palacio con deseo que fuese vniforme a la fachada y de que mexorase la auitación del prouisor, la pieza de su audiencia y los quartos de los paxes". Las obras del arzobispo Rajoy contribuyeron a finalizar la total ocultación de la estructura original del palacio, mediante la supresión del pabellón construido por Alonso Fonseca y la sustitución de la aludida portada de la Azabachería por la visible en la actualidad y que Vicente Lampérez tildó como de un "seudo-clasicismo Borbónico insignificante". Además, Rajoy reconstruyó el cuerpo norte del palacio, que existía originalmente a tenor de las puertas cegadas en el interior del "arco de palacio" y quizás vinculable con las obras de ampliación de Lope de Mendoza en el Cuatrocientos. En su lugar se edificó el actual volumen neoclásico y se elevaron el seminario y consistorio que completaban

el urbanismo de la plaza del Hospital, haciendo *pendant* con la fachada catedralicia del Obradoiro y aprovechando el único espacio no construido de la misma, hasta el momento ocupado por las murallas de la ciudad.

SANTA MARÍA DE LA CORTICELA

El conjunto de iglesias que compuso el primer lugar de culto dedicado a Santiago estuvo integrado por la propia iglesia del Apóstol, el baptisterio de San Juan Bautista –al norte de la anterior– y el monasterio de Antealtares. A éstos debían añadirse las dependencias destinadas a los responsables del culto en el lugar, que en estos momentos no existía como comunidad catedralicia sino monástica y con un cometido eminentemente parroquial, dependiente de la sede de Iria.

Años más tarde, el obispo Sisnando remodeló las comunidades vinculadas al lugar, dando origen a la *magna congregatio* que tuvo su reflejo arquitectónico en la remodelación de Antealtares y Lovio, la reconstrucción del primer oratorio jacobeo bajo el patrocinio de los reyes Alfonso III (c. 848-910) y Ordoño II (c. 871-924) y la edificación de la nueva iglesia de Santa María de la Corticela, que nos ocupa ahora y que se localizó en el lado noreste de la iglesia apostólica. El nombre de Corticela procede del *curtis*, la corte o terreno cerrado vecino a la propia iglesia y que concluyó generando el posterior de Santa María de la Cortecella. Se trata de un topónimo idéntico al que hallamos en la iglesia de Santa María de la Corte, relacionada ahora con el monasterio benedictino de San Juan Bautista y San Pelayo, en el cercano conjunto de iglesias de San Salvador de Oviedo. Sabemos que la Corticela tuvo tres altares dedicados a San Silvestre, San Esteban y Santa Columba y que su función dentro del conjunto estuvo vinculada a los monjes de San Martín Pinario, hasta que en época moderna se convirtió en parroquia de vascos y extranjeros.

La construcción de la catedral románica llevó a que la Corticela quedara como un edificio muy próximo al ángulo entre la cabecera y el transepto norte de ésta, estando comunicada con la iglesia mayor mediante la puerta de Santa María, que se abría entre las capillas de San Nicolás y la Santa Cruz en el transepto catedralicio. De la antigüedad del edificio dieron cuenta las intervenciones arqueológicas con destino a la restauración de la iglesia, realizadas a mediados de los años sesenta del siglo XX por Manuel Chamoso Lamas y Francisco Pons-Sorolla. Éstas sacaron a la luz los restos prerrománicos de la segunda mitad del siglo IX, pero también se ocuparon de reforzar una imagen historicista de la misma, que potenciara su pasado románico en consonancia con el conjunto de la Catedral.



Pasadizo de comunicación entre la Catedral y Santa María de la Corticela

Las reconstrucciones hipotéticas realizadas sobre su posible aspecto original plantean que debió de tratarse de un edificio semejante a San Salvador de Valdediós, debido a su cronología pareja, ambos construidos en tiempos de Alfonso III de Asturias. La iglesia estuvo dividida en tres naves y contó con una cabecera de testero recto. Además, se ha propuesto que hacia occidente debió de ser más amplia de lo que conservamos, planteándose un tramo más de naves que acentuara el plan basilical del edificio, hoy mucho más corto. Durante las remodelaciones modernas de la cabecera catedralicia, la capilla románica del transepto dedicada a San Nicolás fue parcialmente derribada para convertirla en el nexo de unión con la Corticela mediante un paso cubierto, que transformó la antigua parroquia monástica en una dependencia de la Catedral. Además de las restauraciones, el edificio que nos ha llegado es producto de la reconstrucción tardorrománica a la que fue sometida la estructura original, a comienzos del siglo XIII. Posible-



Portada de Santa María de la Corticela

mente al igual que su predecesora, utilizando el granito como material principal se levantó una iglesia de tres naves divididas por columnas con capiteles vegetales –en ocasiones cercanos al crochet–. Las naves poseen un corto desarrollo de dos tramos, con un intercolumnio de arcos de medio punto, que reciben una cubierta de madera. La cabecera está integrada por tres capillas de testero recto, herederas de la organización prerrománica, en este caso cubiertas con bóvedas de cañón. En la capilla mayor, la bóveda se sostiene sobre fajones que apoyan en sus muros laterales sobre ménsulas-capitel, mientras que en el muro de cierre hacia oriente se abre en una ventana en arco de medio punto de taqueado sobre columnas. El muro que cierra la elevación entre la altura de la nave central y la capilla mayor está abierto mediante un óculo polilobulado.

Cabe destacar que la Corticela fue objeto de los deseos de enterramiento de varios personajes, como podemos ver en los arcosolios y sepulcros góticos que se sitúan

a ambos lados de sus naves. Hacia el exterior, es fácilmente perceptible la clara organización volumétrica de la iglesia, con la nave central elevada sobre las laterales, rematadas por series de canecillos esculpidos en los cornisamientos y con los muros masivos sólo abiertos mediante estrechas saeteras que iluminarán el interior del templo. En su lado noroeste se levanta la espadaña, que insiste en su función parroquial. Con respecto a la fachada occidental, desde el pasadizo que comunica la Corticela con la Catedral se accede hasta su portada esculpida. Se trata de un vano de medio punto de grueso molduraje sobre pares de columnas acodilladas de fuste liso. Sus cuatro capiteles son vegetales, en tanto que la doble arquivolta y su guardapolvos presentan el habitual repertorio de gruesas hojas, característico de las obras influidas por la estela del Pórtico de la Gloria. El tímpano esculpido apoya en dos mochetas representando a dos personajes que muestran cartelas. Mientras, el tema escogido para el propio tímpano fue el de la Epifanía,



Interior de Santa
María de la
Corticela

que gozó de una singular popularidad en las artes gallegas de los siglos XIII y XIV. Siguiendo los parámetros estilísticos propios de las décadas posteriores a la finalización de la fachada occidental de la Catedral, la escena se desarrolla entre el propio tímpano y las arquivoltas. En el centro, aparece la Virgen sedente, con el Niño en el regazo, y acompañada a derecha e izquierda por san José, en pie apoyado sobre un cayado, y un rey mago genuflexo. Sobrepasando la superficie narrativa del propio tímpano, los otros dos reyes se situaron en la primera arquivolta, dirigiendo sus miradas hacia la escena principal, y sus cabalgaduras en la segunda. La prolongación en altura de la fachada occidental es visible desde el exterior, articulada mediante un rosetón y rematada por el correspondiente piñón.

Texto: ECS - Fotos: JNG

Bibliografía

- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1960, pp. 17-68; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1962; CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1991, pp. 439-456; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997, pp. 171-180; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1997-1998, pp. 35-52; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1999a, pp. 328-332; CARRERO SANTAMARÍA, E., 1999b, pp. 344-345; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2000, pp. 3-12; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2004, pp. 89-104; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2005; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2007, pp. 193-201; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2009, pp. 61-98; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2011, pp. 115-130; CARRO GARCÍA, J., 1948, pp. 347-360; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2001, pp. 411-424; CASTRO FERNÁNDEZ, B. M., 2007; CHAMOSO LAMAS, M., 1951, pp. 14-15; CHAMOSO LAMAS, M., 1964, pp. 225-237; CHAMOSO LAMAS, M., 1971, pp. 35-58; CHAMOSO LAMAS, M., 1973, pp. 76-83; CHAMOSO LAMAS, M., 1976, pp. 147-397; CHAMOSO LAMAS, M., 1973 (1979), pp. 545-546; CHAMOSO LAMAS, M. y PONS SOROLLA, F., 1962, pp. 303-305; CONANT, K. J., 1926 (1983); CONANT, K. J., 1956, pp. 3-4; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1971, pp. 187-200; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1975, pp. 183-188; GARCÍA GÓMEZ, J. *et alii*, 1997; GONZÁLEZ, V., 1979, pp. 207-213; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M., 1996; GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M., 1998, pp. 211-216; GUERRA CAMPOS, J., 1982; HISTORIA COMPOSTELLANA, 1988 (1994); HOYO, J. del, 1607; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., 1913; LEIRÓS FERNÁNDEZ, E., 1970, pp. 179-274; LIBER SANCTI IACOBI. 'CODEX CALIXTINUS' (1951) 1992; LÓPEZ ALSINA, F., 1985, pp. 53-60; LÓPEZ ALSINA, F., 1988; LÓPEZ ALSINA, F., 1990, pp. 735-762; LÓPEZ FERREIRO, A., 1898-1909; LÓPEZ FERREIRO, A., 1968; MARTIN, T., 2010, pp. 109-139; MEJIDE, G. y SEARA, E., 1988, pp. 57-58; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 294-310; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1978; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1996; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 1999, pp. 214-225; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., 2002, II, pp. 15-30; OTERO TÚÑEZ, R., 1965, pp. 961-980; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., 1994; PÉREZ RODRÍGUEZ, F. J., 1996; PONS-SOROLLA Y ARNAU, F., 1956, pp. 23-29; PONS-SOROLLA Y ARNAU, F., 1981-1983, pp. 159-166; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., 1984; SENRA, J. L., 1999, pp. 73-77; SUÁREZ OTERO, J., 1993, inédito; SUÁREZ OTERO, J., 2000, pp. 261-270; SUÁREZ OTERO, J., 2006, pp. 262-271; VALLE PÉREZ, J. C., 2003, p. 80; VILA JATO, M. D., 1993, pp. 105-118; WILLIAMS, J., 2004, pp. 179-184; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1989, pp. 15-42; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996, pp. 70-251.

Museo Catedral de Santiago

EN EL AÑO 1928, y por impulso del canónigo fabricante don Robustiano Sande, fue fundado el Museo Catedral con el nombre de Museos catedralicios. La intención era ordenar los fondos artísticos de la Catedral y el Cabildo en los espacios del ala oeste del edificio claustral, hasta entonces dedicados a oficios diversos, sumándose, con el paso de los años, otras áreas de la Catedral y colecciones, como el Tesoro o la Capilla de las Reliquias.

De forma progresiva, especialmente en la última década, lo que no pasaba de ser una colección visitable, con fondos de excepcional calidad, ha ido profesionalizando su gestión y llevando a cabo un plan museológico, convirtiéndose en uno de los principales museos de Galicia, así como en ejemplo para otros museos eclesiásticos de la Península Ibérica. El Museo Catedral no es un museo de arte sacro al uso: conserva variados fondos artísticos que lo aproximan a lo que podría denominarse "Museo general" y que se pueden clasificar en dos grandes bloques.

Por un lado, están aquellas piezas vinculadas directamente a la historia y constante evolución de la catedral compostelana, con especial protagonismo para la catedral románica, la obra del Maestro Mateo y las sucesivas reformas que se fueron llevando a cabo en fachadas y capillas en sus más de 800 años de historia. En segundo lugar, están las colecciones artísticas de la Catedral, fundamentalmente orfebrería, tapices, artes textiles y pintura, procedentes en su mayor parte de ofrendas, donaciones y legados. Cada obra forma parte de la vida interior de la basílica, de tal manera que, a través de sus fondos, es posible recorrer tanto la historia de la Catedral, de sus orígenes, sus personajes, liturgia, etc., completando un capítulo decisivo para la existencia de Compostela, de Galicia y de la vertebración de Europa a través del Camino de Santiago.

1. LA CATEDRAL ROMÁNICA

1.1. CAPITEL DE ESQUINA CON LEONES AFRONTADOS

Autor: taller del Maestro Bernardo

Cronología: último tercio del siglo XI

Procedencia: primera etapa constructiva de la catedral románica

Material: granito

Dimensiones: 35 x 32 x 27 cm

El auge de las peregrinaciones a Compostela, así como el decidido apoyo de la monarquía leonesa y de la or-



Capitel de esquina con leones afrontados

den benedictina impulsaron la construcción de la Catedral de Santiago, que se inicia, como consta en los capiteles fundacionales que flanquean la Capilla del Salvador, en 1075. Hasta el año 1088 se prolonga esta primera etapa constructiva, en la cual se avanza, bajo la dirección de Bernardo "Maestro admirable" y su ayudante Roberto, con "cincuenta canteros poco más o menos", en la edificación de las primeras capillas de la girola.

Este capitel es el más antiguo de los románicos del Museo Catedral y pertenece a esta primera etapa constructiva, de acusada influencia francesa, centrada especialmente en la Abadía de Conques, donde se inicia el modelo de "iglesia de peregrinación" que seguirá Compostela. El obispo Diego Peláez, gran impulsor de la obra, idearía un completo programa iconográfico en el que los capiteles —entre los que se hallan los llamados "fundacionales"—, en su mayor parte figurados, con predominio de las representaciones zoomórficas y del bestiario medieval, jugaban un papel fundamental. Este es el caso del capitel de esquina mutilado que representa dos leones afrontados, animal que aparece en otros capiteles de la primera etapa constructiva de la Catedral —de hecho es muy frecuente su presencia a finales del siglo XI— y que suele tener, en la época, un carácter vigilante y protector.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010c, pp. 32-97; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1983, pp. 221-236; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2004; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2002.

1.2. CANECILLO DE RIZOS

Autor: taller del Maestro Esteban

Cronología: ca. 1100

Procedencia: segunda etapa constructiva de la catedral románica. Cabecera.

Material: granito

Dimensiones: 31 x 40 x 39 cm



Canecillo de rizos

Tradicionalmente relacionado con la primera etapa constructiva de la catedral, por proceder de la cabecera de la misma, en los últimos años los investigadores coinciden en atribuir distintos elementos de las partes altas, entre ellos los canecillos de rizos con aleta central, a una segunda fase, que se acometería en el tránsito de los siglos XI al XII con el Maestro Esteban al frente.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010c, pp. 32-97; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2004; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2002; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005b.

1.3. CAPITEL DE ESQUINA CON TALLOS VEGETALES ENTRELAZADOS

Autor: taller del Maestro Esteban

Cronología: ca. 1100

Procedencia: segunda etapa constructiva de la catedral románica

Material: granito

Dimensiones: 32 x 38 x 28 cm

En 1088 se interrumpieron, o cuando menos se ralentizaron, los trabajos de construcción de la catedral tras el enfrentamiento de Diego Peláez con el rey Alfonso VI que causaron el encarcelamiento y posteriormente el exilio del obispo. La suspensión de las obras provocaría la disolución del taller que comenzó la construcción de la Catedral. Aproximadamente seis años después, en 1094, de la mano del Maestro Esteban, se retomaría el ritmo de los trabajos desde una nueva perspectiva constructiva y figurativa, incorporando modelos inspirados en la Catedral de Jaca, como es el caso de este capitel de esquina de tallos vegetales entrelazados y formas sinuosas que se encuentra muy desgastado en sus ángulos.

Texto: RYP - Foto: JNG



Capitel de esquina con tallos vegetales entrelazados

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010c, pp. 32-97; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2002; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005b.

1.4. CAPITEL VEGETAL

Autor: taller del Maestro Esteban

Cronología: ca. 1100

Procedencia: segunda etapa constructiva de la catedral románica. Cabecera.

Material: granito

Dimensiones: 60 x 50 x 35 cm

El influjo del mundo de Frómista-Jaca que caracteriza los años del Maestro Esteban en Compostela también está presente en este capitel procedente de la girola de la Catedral. Precisamente, al exterior de la basílica, en el área de la cabecera, es donde se halló, utilizado como material de relleno, durante los trabajos de restauración acometidos en esa zona en 1988.

Se trata de un capitel corintio, de grandes dimensiones, en el cual las hojas de acanto, dispuestas en dos niveles, se reducen en su remate superior entre las que se introducen series de palmetas. Esta decoración, así como la disposición de los pitones de los ángulos, llevan a fórmulas características del mundo jaqués.

Texto: RYP - Foto: JNG



Capitel vegetal

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010c, pp. 32-97; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993b, p. 379; YARZA LUIACES, J., 2001, pp. 57-87; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2002; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005b.

1.5. CAPITEL ADOSADOS (2)

Autor: taller del Maestro de Platerías
Cronología: ca. 1100-1110

Procedencia: segunda etapa constructiva de la catedral románica

Material: granito

Dimensiones: 35 x 60 x 39 cm / 35 x 48 x 31 cm

En 1101 se produjo un hecho de importancia fundamental para Compostela y su Catedral: la consagración de Diego Gelmírez como obispo. A partir de entonces, el ritmo constructivo de la Catedral se iba a acelerar, con la incorporación de nuevos e importantes maestros que irían trabajando en distintas áreas en el avance de las obras hacia el Oeste. En ese mismo momento, Esteban aparece trabajando en la Catedral de Pamplona y ya no habría de volver a Santiago. Estos dos capiteles "gelmirianos" se corresponderían con los primeros momentos del citado período, previos a la construcción de las dos grandes portadas del crucero. Conservan, sobre todo uno de ellos, fórmulas previas de influencia jaquesa, aunque éstas van dejando paso a formas más ampulosas, de amplias hojas de acanto de trabajados detalles y remates redondeados.

Texto: RYP - Foto: JNG



Capitel

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2010c, pp. 32-97; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.

1.6. CRISTO EN MAJESTAD

Autor: atribuido al Maestro de la Traición
Cronología: 1105-1112.

Procedencia: portada de la catedral románica
 Material: granito
 Dimensiones: 155 x 86 x 35 cm

El *Códice Calixtino* es especialmente cuidadoso a la hora de describir las dos portadas mayores del crucero de la Catedral compostelana. En el caso de la llamada Puerta Francígena o fachada del Paraíso, se hace mención a la existencia de un Cristo en Majestad: "Y sobre la columna que está entre las dos portadas por fuera, en la pared, está el Señor sentado en un torno de majestad y con la mano derecha da la bendición y en la izquierda tiene un libro. Y alrededor de su trono, y como sosteniéndolo, están los cuatro evangelistas". La historiografía ha señalado esta pieza como una de las candidatas a responder a la descripción del *Códice Calixtino*, junto con otras dos que se encuentran actualmente en la fachada de Platerías. Si bien la obra se ajusta perfectamente a las formas descritas, sus dimensiones, con respecto a su supuesta ubicación en la fachada –siempre siguiendo el relato del *Códice*–, provocan dudas y, por ello, se le busca origen en alguna de las portadas menores de la Catedral románica hacia la actual Plaza de la Quintana.

La pieza ha sido atribuida por Serafín Moralejo al llamado "Maestro de la Traición", uno de los mejores

representantes del taller de Platerías que en la época de Gelmírez se encargó de parte de los trabajos escultóricos de las portadas norte y sur de la Catedral.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

LÓPEZ FERREIRO, A., 1900; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1977, pp. 93-94; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; SENRA, J. L., 2000, p. 390; SINGUL LORENZO, F., 1995, pp. 222-225.

1.7. FIGURA DE APÓSTOL

Autor: Maestro de la Puerta Francígena
 Cronología: 1105-1112
 Procedencia: Puerta Francígena
 Material: mármol
 Dimensiones: 78 x 27 x 14,5 cm

En el *Códice Calixtino* se lee lo siguiente: "En las paredes hay en la parte de afuera dos grandes y feroces leones (...). Arriba, en las jambas, se ven cuatro apóstoles que llevan

Cristo en Majestad



Figura de apóstol



sendos libros en la mano izquierda y con las diestras levantadas bendicen a los que entran en la iglesia; Pedro está en la entrada de la izquierda, a la parte derecha, Pablo, a la izquierda; y en la entrada derecha están el apóstol Juan a la derecha y Santiago a la izquierda”.

Esta pieza se correspondería con uno de esos apóstoles, como ha señalado Moralejo, siguiendo el mismo tipo iconográfico del san Andrés de la fachada de Platerías: “de pie, con el nombre grabado en las aureolas y apoyados sobre figuras demoníacas”. Tendrían como función la bendición de los fieles y peregrinos que accedían a la Catedral, en contraste con los mencionados leones.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1977, 93-94; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993d, pp. 384-385.

1.8. MUJER CON RACIMOS DE UVAS EN LOS PECHOS

Autor: Maestro de la Puerta Francígena

Cronología: 1105-1112

Procedencia: Puerta Francígena

Material: mármol

Dimensiones: 39 x 21 x 13,5 cm

Fragmento de figura que con seguridad procede de la desaparecida portada del Paraíso, debiendo de ser una de las que aparecen referidas en la descripción del *Códice Calixtino*: “hay talladas por todo alrededor muchas imágenes de santos, de bestias, de hombres, de ángeles, de mujeres, de flores y otras criaturas”. A las citadas *imagines feminarum* corresponderían la mujer sentada, con las piernas cruzadas, sosteniendo un pequeño león en su regazo que actualmente se halla en la fachada de Platerías y esta pieza que, de no aparecer mutilada, seguiría el tipo escultórico de aquella.

Los autores han visto diferentes interpretaciones iconográficas en esta obra, desde referencias cristológicas, tomando como base el discurso del conjunto de la portada y los atributos de la misma, a marianas –*Mater vitae et vitis*–, siempre poniéndola en relación con la mencionada pieza de Platerías y, en ambos casos, haciéndose eco de la influencia estilística del eje Frómista-Jaca y de relieves de Saint-Sernin de Toulouse. También se alude a su posible inclusión en el ciclo estacional que había en la Puerta Francígena de la Catedral, en este caso, dentro de una



Mujer con racimos de uvas en los pechos

cristianización de los meses del año y sus tareas, pudiendo tratarse del mes de septiembre.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009, pp. 226-289; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1977, pp. 93-94; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993e, pp. 389-390; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2010, pp. 312-313.

1.9. MES DE FEBRERO

Autor: taller del Maestro de Platerías

Cronología: ca. 1103-1110

Procedencia: Puerta Francígena

Material: mármol

Dimensiones: 42 x 27 x 9 cm

El libro V del *Códice Calixtino* hace alusión a la existencia “a la izquierda de la entrada lateral sobre las puertas se ven en relieve los meses del año y otras muchas hermosas alegorías”. Aunque durante años se consideró que el mensario se correspondería con los signos del zodiaco, atribu-



Mes de febrero

yendo al mismo las imágenes del centauro y la sirena que actualmente se encuentran en Platerías, las investigaciones de Serafín Moralejo terminaron por demostrar que, en realidad, estas dos piezas formarían unidad independiente y que el calendario quedaría conformado con la representación de los trabajos de los meses. Para ello se tomaría como ejemplo el relieve en el que se aprecia la imagen de perfil de un hombre sentado calentándose a la lumbre, identificado, en base a la iconografía de otros menologios españoles, con el mes de febrero.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1993, pp. 385-386; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; VALLE PÉREZ, J. C., 2006, p. 324; YARZA LUACES, J., 1991, p. 186; YARZA LUACES, J., 2001, pp. 57-87; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 32-33.

1.10. FIGURA SEDENTE

Autor: taller del Maestro de Platerías
Cronología: ca. 1103-1110
Procedencia: Puerta Francígena

Material: mármol

Dimensiones: 47 x 24 x 10 cm

Entre las diferentes piezas de la Puerta Francígena que, a través de procedencias diversas, se han incorporado a los fondos del Museo Catedral se encuentra esta imagen sedente sin cabeza pendiente de identificar y de ubicar en el conjunto de la fachada. Se trata de una de las "muchas imágenes de santos, de bestias, de hombres, de ángeles, de mujeres, de flores y otras criaturas" que completaban la decoración y el programa iconográfico de la portada, centrado en la creación y en el pecado-promesa de redención que se había de desarrollar en la opuesta Portada de Platerías.

Por sus características estilísticas comunes con el relieve del mes de febrero o con la mujer con racimos de uvas, se atribuye al llamado Maestro de Platerías aunque, como queda dicho, su estado de conservación impide su identificación y estudio detallado, más allá de un delicadísimo tratamiento de los paños de las vestiduras de la figura.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009, pp. 226-289; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 34-35.

Figura sedente



1.11. RECONVENCIÓN DE ADÁN Y EVA

Autor: atribuido al Maestro de la Traición
 Cronología: primer cuarto del siglo XII
 Procedencia: Puerta Francígena
 Material: granito
 Dimensiones: 110 x 66 x 25 cm

"Sobre la columna adosada al muro que por la puerta de fuera separa los dos pórticos, está sentado el Señor en trono de majestad. Rodeando el trono y como sosteniéndolo aparecen los cuatro evangelistas; a su derecha está representado el paraíso, donde el Señor vuelve a aparecer reprendiendo por su pecado a Adán y Eva; y a la izquierda, en otra representación, expulsándolos del paraíso". De este modo describe el *Códice Calixtino* la ubicación de los relieves con la reprensión y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Ambos han llegado a nuestros días, uno de ellos por haber sido reubicado en la fachada de Platerías y el otro, el de la Repreñión, por haberse integrado a los fondos del Museo Catedral tras estar tiempo desaparecido y ser hallado, a principios del siglo XX, en una casa de la compostelana calle de Pitelos y haber formado parte de la colección Blanco-Cicerón, cuyos herederos la cedieron, finalmente, al Museo.

La pieza, esculpida en altorrelieve, se atribuye al llamado Maestro de la Traición, al igual que su pareja de

la Expulsión del Paraíso, llamando la atención, dentro del gran parecido de ambas escenas, las intencionadas diferencias en la representación de las imágenes de Adán y Eva, un hecho que tiene un fuerte sentido iconográfico y simbólico.

Texto: RYP - Foto: Museo Catedral

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009, pp. 226-289; DURLIAT, M., 1972, pp. 137-143; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993k, pp. 387-388; SINGUL LORENZO, F., 1995, pp. 213-217; YARZA LUACES, J., 1991, pp. 185-186; YARZA LUACES, J., 2001, pp. 57-87.

1.12. FUSTES ENTORCHADOS

Autor: Maestro de las columnas entorchadas
 Cronología: 1103-1110
 Procedencia: Puerta Francígena
 Material: mármol
 Dimensiones: 185 x 25 cm (4) / 98 x 25 cm (1)
 / 90 x 25 cm (1)

Al describir las puertas de la fachada norte de la Catedral, el *Códice Calixtino* hace referencia a que "en cada

Reconvencción de Adán y Eva



Fustes entorchados



entrada se encuentran por el exterior seis columnas (...) tres a la derecha y tres a la izquierda, es decir, seis en una entrada y seis en la otra, de forma que hay doce columnas". Parte de seis de ellas serían estos fustes, de los que llama la atención su fuerte influencia clásica, tan apropiada para el paraíso con que el Arzobispo Gelmírez quiso evocar Roma en Compostela.

El grupo de cuatro fustes casi completos, y fragmentos de otros dos, fueron reutilizados, tras la sustitución de la puerta Francígena por la actual fachada de la Azabachería, en diferentes emplazamientos de la catedral, habiendo servido, algunos de ellos, para componer el soporte de un frontón.

Al citado espíritu romano de las piezas, debe sumarse el programa iconográfico que se desarrolla en los fustes. En cinco de ellos hay una referencia, a base de racimos de vid y vendimiadores, contrastando con ramas estériles y personajes demoníacos, al castigo recibido por el pueblo elegido, por causa de sus pecados, en correspondencia con el dualismo desarrollado en las fachadas, centrado en el pecado y su redención.

Un sexto fuste no se corresponde con la temática mencionada, presentando una escena de carácter épico que los estudios de Serafín Moralejo han identificado con



Detalle de fuste entorchado

Detalle de fuste entorchado



Detalle de fuste entorchado



la leyenda céltica de Tristán. Recientemente, Francisco Prado Vilar ha propuesto una nueva identificación mítica, en este caso centrada en la figura de Ulises y su carácter de peregrino errante en referencia a los romeros que llegarían a la meta del Camino atravesando estas columnas.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2004, pp. 150-154; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993h, pp. 382-384; NODAR FERNÁNDEZ, V., 2010, pp. 352-353; PRADO VILAR, F., 2010, pp. 260-269; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, M. R., 2010, pp. 212-217; YARZA LUACES, J., 1991, pp. 187; YARZA LUACES, J., 2001, pp. 57-87; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 30-31

1.13. FRAGMENTO DE FIGURA MASCULINA. SAN JUAN (?)

Autor: taller del Maestro de Platerías
Cronología: ca. 1103-1110
Procedencia: Puerta Francígena
Material: granito
Dimensiones: 38 x 20 x 12 cm

Fragmento de figura masculina. Posiblemente san Juan



En la remodelación de las salas del museo realizada en 2011 con motivo de la conmemoración de los 800 años de la consagración de la Catedral, se recuperaron para la exposición permanente algunas de las piezas que se conservaban en los almacenes del museo. Entre ellas se encuentra un fragmento de figura muy erosionada que parece representar un santo, situado de perfil, con cabello ensortijado y rostro redondeado que levanta su mano derecha, sin que pueda adivinarse qué llevaba en ella.

Por las características que se intuyen en la pieza, bien podría ser una de las "muchas imágenes de santos (...)" a las que alude el *Códice Calixtino* en su detallada descripción de la portada norte de la Catedral.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1969, pp. 623-668.

1.14. FONS MIRABILIS

Autor: taller compostelano
Cronología: ca. 1122
Procedencia: atrio de la Puerta Francígena.
Material: granito
Dimensiones: 80 x 235 cm
Ubicación actual: claustro

En la descripción del libro V del *Códice Calixtino* se hace mención de cómo "Delante de esta entrada (...) hay una admirable fuente que no tiene pareja en todo el mundo. Se asienta esta fuente sobre tres escalones de piedra que sostienen una hermosísima taza de piedra de forma circular y cóncava (...) pueden bañarse cómodamente en ella quince personas. En su centro reposa una columna de bronce, de fuerte base heptagonal y de una altura proporcionada. De su remate salen cuatro leones que echan por la boca cuatro chorros de agua". También se hace constar cómo en la citada columna de bronce, bajo las garras de los leones, aparece una inscripción fechada en 1122 en la que se menciona a Bernardo, Tesorero de Santiago, como el autor de esta fuente "para remedio de mi alma y de la de mis padres".

La llamada Puerta Francígena de la catedral compostelana no se ceñía a la fachada de la Catedral, pues ésta se incardinaba en un espacio urbano cargado de connotaciones y simbolismo, en el que el arzobispo Gelmírez llevó a cabo su interpretación del Paraíso de San Pedro de Roma. De este modo, la fachada y su entorno se convertían en



Fons Mirabilis, actualmente en el claustro de la Catedral

auténticos espacios para la liturgia, en los que tenían lugar diversas celebraciones en algunas solemnidades, como el miércoles de ceniza. Era, además, un lugar bullicioso en el que había una constante actividad comercial en relación con el ir y venir de los peregrinos.

Tradicionalmente se ha identificado la gran taza pétre-gallonada que se encuentra en el centro del patio del claustro catedralicio como la perteneciente a la fuente del Paraíso, lo que, además de testimonio material de primer orden, tiene gran importancia para calcular las dimensiones que habría de tener el conjunto, lo que ha permitido una reciente reconstrucción virtual muy acertada que se expone en el Museo Catedral.

Texto: RYP - Foto: Museo Catedral

Bibliografía

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009, pp. 226-289; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. y NODAR FERNÁNDEZ, V., 2010, pp. 83-95; MORALEJO ÁLVAREZ, S. 1983b, pp. 37-61; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.

1.15. FIGURA MASCULINA. CRISTO REDENTOR?

Autor: Maestro de los Paños Mojados

Cronología: ca. 1160 - 1165

Procedencia: fachada de la Catedral por determinar

Material: granito

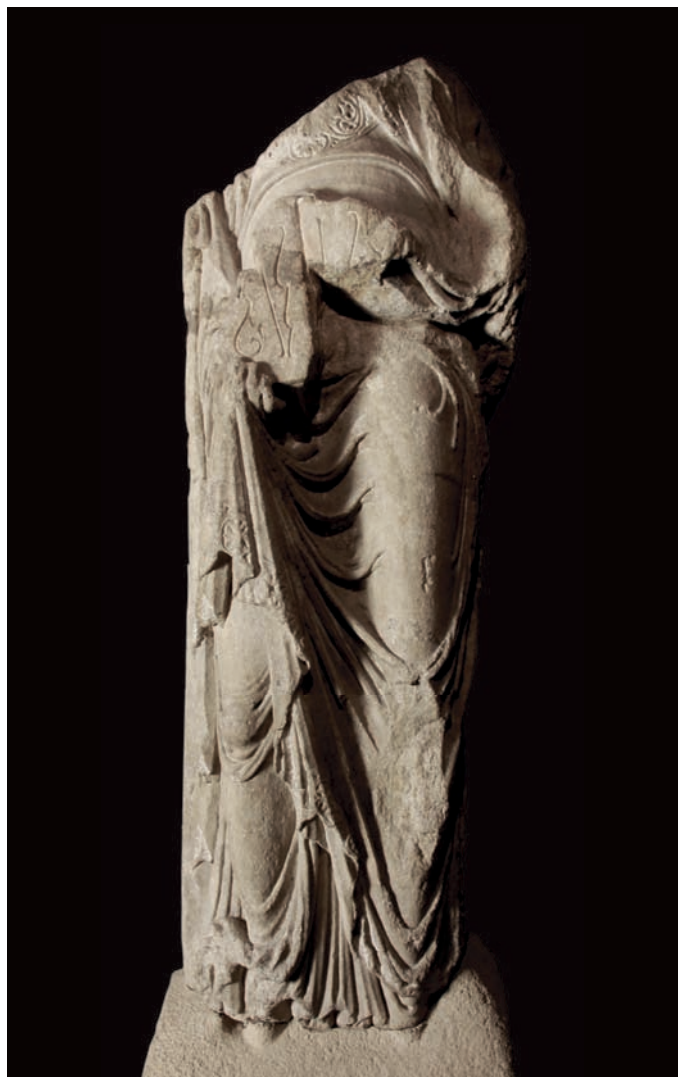
Dimensiones: 154 x 54 x 36 cm

Frente a lo detallado de la descripción del *Códice Calixtino* a la hora de tratar las portadas del Paraíso y de Platerías, en el caso de la fachada occidental de la Catedral se torna sucinta, lo que ha llevado a diversas teorías por

parte de la historiografía especializada. En todo caso, hasta el momento no disponemos de evidencias que permitan demostrar que dicha fachada, previa a la realización del Pórtico de la Gloria y su cierre exterior, llegase a pasar de la fase de proyecto.

El conjunto de piezas atribuidas al llamado Maestro de los Paños Mojados que se conservan en el Museo Catedral ha sido visto, por algunos autores, como parte de una posible fachada occidental, como obras pertenecientes a una portada de la cripta del Pórtico previa a la intervención del Maestro Mateo e, incluso, como creaciones de un joven Mateo en busca de personalidad artística. Lo más probable parece ser la existencia de un destacado escultor, contemporáneo de Mateo, que trabajaría en una serie de piezas, entre las que se encuentran algunas de la cripta, para desaparecer, finalmente, ante la pujanza del estilo mateano.

Figura masculina. Probablemente Cristo Redentor



En el caso concreto de esta imagen decapitada y mutilada, ha sido vista por algunos autores como parte del grupo de "... distintas representaciones y de varios estilos: hombres, mujeres, (...) son tantos los motivos (...) que me es imposible describirlos" que refería el *Códice Calixtino*, identificándolo con la imagen del Redentor destinado a la fachada occidental de la Catedral.

Se trata de una obra de rotundos volúmenes, hecha para estar adosada, representada de pie y portando un libro abierto en las manos. La leve flexión de la pierna derecha provoca una tensión en las vestiduras que provoca abundantes pliegues que se adhieren a la anatomía, en un uso magistral de la técnica clásica de los paños mojados que ha dado nombre a su autor.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1959, pp. 202-208; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 294-310; MORALEJO ÁLVAREZ, S.; 1988b, pp. 71-79; OTERO TÚÑEZ, R., 1965, pp. 605-624; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, M. R., 2001, pp. 157-183; SINGUL LORENZO, F., 2004, pp. 166-169; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 36-37; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, p. 193.

1.16. FIGURA SEDENTE

Autor: Maestro de los Paños Mojados

Cronología: ca. 1160-1165

Procedencia: fachada de la Catedral por determinar

Material: granito

Dimensiones: 92 x 38 x 30 cm

Esta pieza fue hallada, utilizada como material de relleno en el macizado de unas escaleras situadas en las proximidades del Pórtico de la Gloria, en su lado sur, durante las excavaciones que, bajo la dirección de Manuel Chamoso Lamas, se llevaron a cabo en la Catedral en el año 1957.

Se trata de una figura que tradicionalmente se ha identificado con un varón, con las rodillas y los pies flexionados y los brazos, mutilados, echados hacia delante rompiendo ligeramente la fuerte simetría de la pieza. En un lateral se adivina parte de una columna que contextualizaría la imagen.

Estilísticamente, la obra se aproxima a las características de la figura masculina mutilada, identificada con un posible Cristo Redentor, atribuido al llamado Maestro de los Paños Mojados, aunque en este caso cierta exageración en el tratamiento de las vestiduras, junto con la deficiente construcción anatómica de la figura, parece anunciar un



Figura sedente

posterior avance en la capacidad escultórica del artista o una aproximación a éste por parte de otro autor. Ya quedan comentadas, anteriormente, las teorías apuntadas por los investigadores acerca del posible destino de estas imágenes y de la autoría de las mismas.

Recientemente, Prado Vilar ha apuntado la probabilidad de que, en realidad, se trate de una figura femenina que formaría parte de una Anunciación, una Virgen sentada que seguiría ejemplos coetáneos como el relieve del claustro de Santo Domingo de Silos.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1959, pp. 202-208; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 294-310; MORALEJO ÁLVAREZ, S.; 1988b, pp. 71-79; OTERO TÚÑEZ, R., 1965, pp. 605-624; PRADO-VILAR, F., 2012, pp. 380-381.

1.17. FRAGMENTO DE FIGURA MASCULINA

Autor: Maestro de los Paños Mojados

Cronología: ca. 1160-1165

Procedencia: fachada de la Catedral por determinar

Material: granito

Dimensiones: 32 x 23 x 14 cm

En las citadas excavaciones de 1956-1957, dirigidas por Chamoso y que incluyeron la intervención en las escaleras macizadas en la nave de la epístola, en el área previa al Pórtico de la Gloria, se halló este fragmento en el que se puede apreciar el cuidado tratamiento de los paños a través de los cuales se deja ver la anatomía, en este caso, lo que parece ser una rodilla ligeramente flexionada.

Texto: RYP - Foto: JNG



Fragmento de figura masculina

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1959, pp. 202-208; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1973, pp. 294-310; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988b, pp. 71-79; OTERO TÚÑEZ, R., 1965, pp. 605-624.

2. EL MAESTRO MATEO

2.1. CLAVE DE ARCO

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200

Procedencia: fachada occidental de la Catedral

Material: granito con restos de policromía

Dimensiones: 50 x 100 x 35 cm

El *Códice Calixtino* narra como "las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche; ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella; pues con la luz espléndida de las velas y cirios, brilla como el mediodía". Pero, en el primer tercio del siglo XVI, el Cabildo de la Catedral tomó la decisión de dotar de puertas la fachada occidental para poder cerrar la basílica por las noches ante los serios altercados que se producían en su interior. La gran amplitud de la puerta central provocó la necesidad de dividirla y se sustituyó el gran arco central que presidía la fachada, provocando la pérdida de visión del tímpano central del Pórtico de la Gloria desde el exterior.



Clave de arco

Como ha señalado el profesor Yzquierdo Perrín en sus estudios, la mayor de las tres arquivoltas que formaban el arco contenía un mensaje apocalíptico presidido por ángeles astróforos, un conjunto que ha llegado, mutilado en sus rostros, a nuestros días tras haber sido reutilizado, muy posiblemente, como pavimento en algún lugar de la basílica.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2012, pp. 11-23.

2.2. FRAGMENTO DE CORNISA

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200



Fragmento de cornisa

Procedencia: fachada occidental de la Catedral

Material: granito

Dimensiones: 50 x 385 x 56 cm

Durante las excavaciones realizadas por Chamoso con motivo de las obras acometidas en la crujía norte del claustro bajo la dirección de Pons Sorolla, se hallaron, utilizadas como material de relleno, varias piezas pertenecientes a la fachada occidental medieval de la Catedral. Entre ellas se encontraba un grupo de cinco elementos formados por arquitos de medio punto que cobijan otros tantos bustos de ángeles con las alas extendidas que portan libros o filacterias.

Este conjunto formaba parte, como se puede ver en el dibujo que Vega y Verdugo realizó de la fachada, tal y como ésta se encontraba en 1657 –conservado en el Archivo catedralicio–, de un tejeroz que ocupaba longitudinalmente el remate del primer tramo de la parte central de la fachada.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

VALLE PÉREZ, J. C., 1984, pp. 291-326; VALLE PÉREZ, J. C., 1988b, pp. 109-112; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005 a, pp. 253-284; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2012, pp. 11-23.

2.3. FRAGMENTO DE ARCO

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200

Procedencia: fachada occidental de la Catedral

Material: granito con restos de policromía

Dimensiones: 160 x 400 x 50 cm

Queda dicho como en los años 1520-1521 se retiró el gran arco central para colocar una estructura renacentista partida que permitiese la colocación de dos puertas de madera con las que cerrar la basílica durante la noche. Además de la pieza correspondiente a la clave, en el Museo Catedral se conservan varios fragmentos que han permitido la reconstrucción parcial del citado arco, todos ellos hallados en el transcurso de los mencionados trabajos en las bóvedas de un ala del claustro catedralicio.

Para la reconstrucción de parte del arco central a partir de los restos hallados, Chamoso pudo tomar como base el arco de la fachada principal de la catedral de Ourense, que habría seguido el modelo de la compostelana. De su propuesta de montaje, que se expone en el Museo, se deduce que el arco completo tendría unos 8 m de luz, unas medidas similares a las del actual hacia la cara exterior.

Constaba de tres arquivoltas, la mayor de las cuales contenía un mensaje apocalíptico a base de ángeles en-



Fragmento de arco

marcados por arcos de medio punto separados entre sí por rosetas, un sistema que el Maestro Mateo había de utilizar, también, en el coro de la Catedral. La siguiente arquivolta se decoraba, como ha señalado Ramón Yzquierdo, con grandes hojas radiales y un entrelazo de influjo almohade, un motivo que se repite alrededor de los arcos trebolados del arco menor.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1959, pp. 202-208; VALLE PÉREZ, J. C., 1988b, pp. 109-112; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2012, pp. 11-23.

2.4. ROSETÓN

Autor: Maestro Mateo
 Cronología: ca. 1200
 Procedencia: fachada occidental de la Catedral
 Material: granito
 Dimensiones: 192 x 19 cm

Entre los elementos que destacan en el mencionado dibujo de la fachada occidental de Vega y Verdugo se encuentra, rematando el cuerpo central, el "espejo grande", cuya misión principal era inundar de luz, con un sentido funcional, pero a la vez simbólico, la nave central de la Catedral a través de sus vidrieras emplomadas, colocadas en los primeros años del siglo XVI. De este gran rosetón, que estaría flanqueado por otros cuatro menores, se conserva



Rosetón

en el Museo Catedral la reconstrucción de su parte central, realizada por Manuel Chamoso a partir de diversos restos aparecidos en excavaciones realizadas en diferentes lugares de la Catedral.

La pieza presenta una compleja tracería en su interior con un núcleo central circular en el que se inserta una forma estrellada. Alrededor de esta parte principal, se organizan, unidos por relieves de cintas entrelazadas, elementos circulares con estrellas en el interior de cada uno de ellos.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

SINGUL LORENZO, F., 1995, pp. 234-237; VALLE PÉREZ, J. C., 1988b, pp. 109-112; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 48-49; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2012, pp. 11-23.

2.5. DOVELAS CON EL CASTIGO DE LOS LUJURIOSOS

Autor: Maestro Mateo
 Cronología: ca. 1200
 Procedencia: fachada occidental de la Catedral
 Material: granito
 Dimensiones: 60 x 14 x 24 cm

Tal y como ha expuesto el profesor Yzquierdo Perrín, ambas piezas debieron de formar parte de la primitiva fachada occidental de la catedral, muy posiblemente ubicadas en uno de sus accesos laterales y, en relación con la temática desarrollada en el inmediato Pórtico de la Gloria,



Dovelas de los lujuriosos

puede que en su lado sur. Sobrevivirían pues, dada su localización en la fachada, a la remodelación realizada en el primer tercio del siglo XVI, siendo desmontadas, con el resto de elementos de la misma, en 1738, con motivo de la construcción de la actual fachada del Obradoiro.

Las representaciones de ambas piezas son de una crudeza evidente y representan el castigo de la lujuria. Una de ellas representa a un personaje masculino, completamente desnudo, con una serpiente enroscada al cuerpo mordándole en la entrepierna, al tiempo que un segundo reptil, que surge de la parte inferior, engulle su pene. La otra dovela representa a una mujer a la que sendas serpientes muerden en los pechos mientras que otros animales castigan su cara y piernas.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

VALLE PÉREZ, J. C., 1988b, pp. 109-112; YARZA LUACES, J., 1991, pp. 189-190; YARZA LUACES, J., 2001; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 50-51; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1987, pp. 7-42; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2012, pp. 11-23.

2.6. CORO PÉTREO DEL MAESTRO MATEO

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200

Procedencia: coro de la Catedral.

Material: granito con restos de policromía

El trabajo del Maestro Mateo en la Catedral culminó con la construcción del coro, situado en la nave central, de la que ocupaba sus cuatro primeros tramos, uno de ellos destinado a trascoro y los otros tres a albergar la sillería. Esta obra estaría finalizada en 1211, año en que tuvo lugar la consagración de la catedral con la asistencia de Alfonso IX de León.

El coro mateano se mantuvo en pie hasta el año 1604, en que fue derribado para dejar sitio a la construcción de una nueva sillería, realizada en madera, adaptada a los deseos del arzobispo Juan de Sanclemente y a los nuevos usos litúrgicos de la época.

Derruido el coro, muchas de sus piezas fueron reutilizadas como material de construcción y relleno en obras que se acometían en la Catedral compostelana en esa época, otras se recolocaron en nuevas ubicaciones, como las imágenes que conforman la fachada de la Puerta Santa o las situadas en la de Platerías, y otras se perdieron, tal vez para siempre.

A principios del siglo XX, los trabajos del canónigo López Ferreiro permitieron identificar algunas piezas halladas por él como pertenecientes al coro. Posteriormente, en los años centrales del siglo XX, las excavaciones arqueológicas que se llevaron a cabo en la basílica, así como la retirada del coro manierista de la nave mayor, permitieron la recuperación de nuevas piezas, iniciándose el interés de los investigadores por la desaparecida sillería, el cual se vio incrementado a partir de 1978 en que, con motivo de unas obras de rehabilitación en la escalinata del Obradoiro, se hallaron importantes elementos del coro.

A partir de las piezas recuperadas, en el año 1985 se iniciaron las investigaciones de los profesores Otero Túñez e Yzquierdo Perrín que dieron como resultado una publicación con las conclusiones de sus trabajos y una reconstrucción total del coro, la cual sirvió de base para, a continuación, llevar a cabo una reconstrucción parcial física de la sillería alta y de la cerca exterior, que se expone permanentemente en una sala del Museo Catedral.

El acceso al coro se realizaba por la puerta practicada en el centro de su cabecera y la sillería estaba formada por asientos altos –para los canónigos de mayor dignidad– y bajos –en este caso, posiblemente, un simple banco corrido–. En total, daba cabida a setenta y dos capitulares,



Coro pétreo del Maestro Mateo



Detalle del coro pétreo del Maestro Mateo



Detalle del coro pétreo del Maestro Mateo



Detalle del coro pétreo del Maestro Mateo

la mitad de los cuales tendrían sitial en la parte superior, quince en cada lado y seis a la cabecera, ocupando sus puestos por riguroso orden jerárquico.

La sillería alta estaba formada por un banco de piedra con arquerías ciegas que alternaban con ménsulas que servían de apoyo a las columnas —que organizaban los asientos, separados por brazaes— y que soportaban, a su vez, los plafones, decorados con motivos vegetales y realizados en una sola pieza granítica, sobre los que se asentaba la crestería. En ella se desarrollaba un complejo programa iconográfico al alcance de unos destinatarios que contaban con formación, como eran los canónigos. Al exterior del coro, sus fachadas laterales se estructuraban a partir de una sucesión de arcadas sobre columnas adosadas, sustentando el cuerpo superior, formado por personajes bíblicos y elementos arquitectónicos, representando la Jerusalén celeste y completando el mensaje del Pórtico de la Gloria,

El proyecto de reconstrucción, que contó con el mecenazgo de la Fundación Barrié de la Maza, evitó la dispersión

de piezas y fragmentos, permitió la recuperación de muchos de ellos, su contextualización en el conjunto, su puesta en valor e interpretación de una obra maestra que permaneció olvidada durante siglos, siguiéndose, en todo momento, criterios de respeto a las piezas originales y de reversibilidad, garantizando la mejor conservación posible del conjunto.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1950, pp. 189-215; OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, M. R., 2001, pp. 157-183; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011b, pp. 60-63; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2012, pp. 384-387; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

2.7. SAN MATEO

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200

Procedencia: coro de la Catedral

Material: granito con restos de policromía

Dimensiones: 89 x 30 x 23 cm

Los personajes bíblicos que se alternaban en la cerca exterior del coro, separados por torreones, fueron de las piezas que más se salvaron tras la destrucción de la sillería, siendo reutilizadas en diversos lugares de la Catedral, como las citadas veinticuatro imágenes de la Puerta Santa o las dos que la flanquean en la girola; y también en otros lugares, como en la fuente contigua a la iglesia de San Pedro de Vilanova, en las proximidades del legendario Pico Sacro.

La figura de San Mateo, fue reubicada, posiblemente en el momento de la destrucción del coro, ante la ventana que se abre sobre el retablo renacentista de la capilla de San Bartolomé, en la girola de la Catedral. Chamoso Lamas la identificó como perteneciente al coro y la incorporó a los fondos del Museo, donde se expone en la actualidad, exenta, al no haber sido incluida en la reconstrucción definitiva.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CHAMOSO LAMAS, M., 1950, pp. 189-215; OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011b, pp. 60-63; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.



San Mateo

2.8. FIGURA DE PROFETA CON LEÓN EN EL REVERSO

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200

Procedencia: coro de la Catedral

Material: granito con restos de policromía

Dimensiones: 77,5 x 36 x 23 cm

Se trata de una pieza que permaneció oculta hasta el año 1988, en que se halló formando parte de la cimentación del muro de cierre de la llamada "buchería", en los sótanos del claustro catedralicio, por su extremo noroeste.

Identificada con uno de los personajes bíblicos que formaban parte de la cerca exterior del coro, presenta la curiosidad de ser la única de las piezas halladas que ha sido realizada reutilizando una obra anterior, perfectamente apreciable en el reverso de la figura, donde se ve un cuerpo de león de abundante y rizada melena. Los profesores Otero e Yzquierdo han señalado la similitud de sus formas



Figura de profeta con león en el reverso

con la de los leones del basamento del Pórtico de la Gloria, para la que acaso estuvo destinada originalmente y, tras ser descartada, se reaprovechó para formar parte del coro.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; SÁNCHEZ AMEIJERAS, M. R., 2001, pp. 157-183; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

2.9. RELIEVE CON LEÓN

Autor: Maestro Mateo
Cronología: ca. 1200

Procedencia: coro de la Catedral
Material: granito con restos de policromía
Dimensiones: 45 x 30 x 12 cm

El bestiario medieval tiene especial protagonismo en los relieves de los doseles que coronan la sillería. Este relieve de león, enredado en unas formas vegetales, inte-



Relieve con león

graría una de esas piezas de la crestería, acompañada de su necesaria pareja enfrentada, tal y como se organizan los elementos incluidos en la reconstrucción. Destaca el naturalismo del animal y el delicado uso del trépano.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

2.10. CAPITELAS (2)

Autor: Maestro Mateo
Cronología: ca. 1200
Procedencia: coro de la Catedral

Material: granito con restos de policromía
Dimensiones: 31 x 25 x 20 cm / 35 x 20 x 20 cm

Por sus características formales, las basas, fustes y capiteles del coro que se han conservado son más escasos que otras piezas que, por sus mayores dimensiones y formas regulares, permitían una más fácil reutilización.

En los capiteles hallados, de los que, además de los incluidos en la reconstrucción, se conservan dos expuestos en el Museo, se ejemplifican los tipos básicos de capiteles del coro. Uno de ellos presenta una decoración vegetal a base de hojas superpuestas en dos o tres órdenes. Constituye el modelo más frecuente.

El segundo de los capiteles fue identificado por los profesores Otero e Yzquierdo como perteneciente al coro. Perteneció a la colección Blanco-Cicerón hasta el año 1985 en que sus herederos acordaron entregarlo al Museo Catedral. Presenta varias sirenas-pájaro sobre un lecho de hojarasca, un tema frecuente en el arte del Maestro Mateo.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

Capitel del coro pétreo



2.11. FRAGMENTO DE ARCO DE PUERTA

Autor: Maestro Mateo
Cronología: ca. 1200
Procedencia: coro de la Catedral
Material: granito con restos de policromía
Dimensiones: 51 x 61 x 18,5 cm

Al coro se accedía a través del trascoro por una estrecha puerta abierta en su cabecera a la que pertenecería este fragmento hallado por los profesores Otero e Yzquierdo, junto con otros elementos arquitectónicos, depositado en la tribuna de la catedral.



Fragmento de arco de puerta

Se trata de la mitad de un arco trilobulado con un remate con bolas en una de sus caras que presenta en uno de sus extremos una torre de tejado escamado a cuatro aguas y, en su cara exterior, tiene dos niveles, el superior, con una ventana geminada, y el inferior, con un rosetón.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

2.12. DOSELETES (2)

Autor: Maestro Mateo
Cronología: ca. 1200

Procedencia: coro de la Catedral

Material: granito con restos de policromía

Dimensiones: 87 x 44 x 24 cm / 88 x 88 x 24 cm

La crestería del interior de la sillería desarrolla todo un complejo programa iconográfico a base de niños de coro que cantan alabanzas al Señor y separan los doseles que, dentro de una estructura arquitectónica, acogen arcos trilobulados que sirven para dar cobijo a relieves que representan el bestiario medieval, en alusión a los vicios. Sirenas, sirenas-pájaro, centauros, dragones, grifos, etc. suelen agruparse en parejas afrontadas, aunque en otros casos se representan combates entre ellos o, incluso, en un ejemplo, a figuras humanas aprisionando unas sirenas.

Una cornisa con hojas y bolas remata estas piezas en las que se conserva parte de su rica policromía y que constituyen algunos de los ejemplos más significativos del coro mateano.

Texto: RYP - Foto: JNC



Doseletes

Bibliografía

OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, M. R., 2001, pp. 157-183; VALLE PÉREZ, J. C., 1988c, pp. 118-126; VALLE PÉREZ, J. C., 2006, p. 325; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

2.13. TORREÓN

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200

Procedencia: coro de la Catedral

Material: granito con restos de policromía

Dimensiones: 84,5 x 45 x 24 cm

En el remate de la cerca exterior del coro, sobre las arquerías ciegas que le dan ritmo, se disponen, como queda dicho, diversos personajes bíblicos: profetas, apóst-



Torreón

toles y reyes de Israel. Entre cada una de estas imágenes sedentes se ubican unos torreones de estructura poligonal, de tejado con "escamas de pez" y rematados por una bola. Representan los altos muros de la Jerusalén celeste, dentro del mensaje apocalíptico que Mateo desarrolla en su obra en la Catedral compostelana.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; VALLE PÉREZ, J. C., 1988c, pp. 118-126; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

2.14. CABALLOS DEL CORTEJO DE LOS REYES MAGOS

Autor: Maestro Mateo

Cronología: ca. 1200

Procedencia: trascoro de la Catedral



Caballos del cortejo de los Reyes Magos

Material: granito con restos de policromía

Dimensiones: 95 x 72 x 24 cm

El estudio de Otero e Yzquierdo sobre el coro del Maestro Mateo concluye, entre otros aspectos, la existencia de un trascoro en el cuarto tramo de la nave, ocupado, al menos desde el siglo XIV, por una serie de capillas funerarias ubicadas bajo el *leedoiro*, que vendría a ser como los *jubé* de los coros de las catedrales francesas. De la fachada de dicho trascoro, presidido por un tímpano dedicado a la Epifanía, procede este relieve con caballos del cortejo de los Magos que, tras el derribo del coro, se reutilizó como material de relleno en la escalinata de la fachada del Obradoiro hasta su recuperación en 1978.

La pieza continúa la secuencia marcada en la cerca exterior del coro, con un torreón rectangular con arcos ciegos en sus tres tramos, rematado por un tejadillo piramidal con "escamas de pez". De la citada arquitectura asoman, escalonadamente, las figuras de los caballos, cortadas en el arranque de sus lomos, apareciendo, únicamente, las patas delanteras del primero de ellos. Se evidencia un cuidado trabajo de individualización de cada una de las figuras y un esmerado detallismo de las crines y bridas, todo ello acentuado por una rica policromía de la que todavía se conservan restos. La composición de esta Epifanía del coro, que tendría su precedente más inmediato en el desaparecido *jubé* de la Catedral de Chartes o en miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X, tendrá gran influencia en el arte gallego inmediatamente posterior.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., 1958, pp. 331 y ss.; OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, M. R., 2001, pp. 157-183; VALLE PÉREZ, J. C., 1988c, pp. 118-126; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 56-57; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 194-196; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1996; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997a, pp. 236-245; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999a; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1999b, pp. 137-185; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

3. TALLERES DE INFLUENCIA MATEANA EN LA CATEDRAL

3.1. ÁNGEL CON CARTELA

Autor: taller del Maestro Mateo

Cronología: primera mitad del siglo XIII

Procedencia: Catedral de Santiago. Desconocida

Material: granito

Dimensiones: 37 x 40 x 22 cm



Ángel con cartela

El trabajo del Maestro Mateo en la Catedral se prolongó desde 1168 a 1211 y trajo consigo la formación de un importante taller que protagonizaría el arte gallego del siglo XIII. Yzquierdo Perrín ha señalado, en diversos estudios, las principales realizaciones de estos continuadores de la obra de Mateo, como algunos de los sepulcros del Panteón Real, la imagen de Santiago Apóstol del altar mayor, el *Beau Dieu* de Platerías, la portada de la Corticela o el desaparecido claustro medieval de la Catedral.

Este delicado busto de un ángel que porta una cartela, hoy ilegible, lleva el sello inconfundible del taller del Maestro. Se desconoce su ubicación original, aunque podría estar en relación con algunas de las obras antes citadas, sirviendo de nexo entre la fecha de consagración de la Catedral y las obras inmediatamente posteriores a la misma.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., 1990; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2011a, pp. 78-79; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997b, pp. 246-253; YZQUIERDO PERRÍN, R., 2005a, pp. 253-284.

3.2. FRAGMENTO DE FRISO CON DECORACIÓN VEGETAL

Autor: taller del Maestro Mateo
Cronología: primera mitad del siglo XIII

Procedencia: Catedral de Santiago. Desconocida
Material: granito
Dimensiones: 156,5 x 37,5 x 19 cm

Esta pieza, de evidente influjo mateano en sus palmetas, constituye un magnífico ejemplo del proceso creativo y de las técnicas artísticas, dibujando primero sobre el material, realizando unas primeras incisiones en la piedra y cómo se va avanzando para dar relieve a los motivos hasta su conclusión.

Es, así mismo, ejemplo del fecundo trabajo que el taller del Maestro Mateo siguió realizando en la Catedral a lo largo de todo el siglo XIII.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

PRADO VILAR, F., 2012, pp. 380-381; VALLE PÉREZ, J. C., 1988, pp. 65-66; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1997b, pp. 246-253.



Fragmento de friso con decoración vegetal

4. PIEZAS QUE NO PROCEDEN DE LA CATEDRAL

4.1. FIGURAS FEMENINAS CORONADAS

Autor: Taller bearnés
Cronología: ca. 1150
Procedencia: ¿monasterio de San Paio de Antealtares?
Santiago de Compostela
Material: mármol
Dimensiones: 79 x 39 x 11 cm

Relieve hallado por Carro García en el monasterio de San Paio de Antealtares, donde estaba en depósito de un particular que afirmaba que procedía de una desaparecida capilla, dedicada a la Virgen del Carmen, en la falda del compostelano Monte Pedroso. Sea como fuere, la pieza fue adquirida por el Estado con anterioridad a 1944 y, tras unos años en que nada se supo de ella, en la exposición



Figuras femeninas coronadas

dedicada al Arte Románico en 1961, en Santiago y Barcelona, aparece como perteneciente al Museo catedralicio, donde sigue exponiéndose en la actualidad.

Por sus características estilísticas similares, los autores las relacionan tanto con las columnas de la portada de Platerías como con las pertenecientes al propio monasterio de Antealtares –actualmente expuestas en el Museo Arqueológico Nacional y en el de la Universidad de Harvard–, por lo que su procedencia original podría ser esta última y, en todo caso, estaría vinculada a los talleres artísticos activos en Compostela en los años centrales del siglo XII, con motivo de la construcción de su Catedral.

Se trata de una placa rectangular que bien pudo pertenecer a una fachada o, incluso, a un claustro, que representa dos figuras femeninas, la primera coronada y la segunda, de la que sólo se conserva su cabeza, tocada. Ambas figuras se enmarcan individualmente por una arquitectura en torno a la cual hay decoración vegetal y geométrica.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

CARRO GARCÍA, J., 1944, pp. 39-44; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988d, pp. 97-104; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993, p. 396; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1991, pp. 188-189.

5. ORFEBRERÍA

5.1. CRUZ DE ALTAR

Autor: taller compostelano

Cronología: siglo XII

Procedencia: Ponte Ulla (A Coruña)

Material: cobre, esmalte y madera

Dimensiones: 35 x 28 x 3 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

De las “más de trescientas cruces de oro y plata, adornadas por jacintos, esmeraldas y otras piedras de diversos colores” con que el geógrafo árabe Al-Idrisi consideró que contaba la Catedral compostelana en el siglo XII, apenas han llegado un par de ellas a nuestros días.

Con la intención de enriquecer el Tesoro catedralicio, en los primeros años del siglo XX, por impulso del Cardenal Martín de Herrera y con el asesoramiento del canónigo López Ferreiro, se incorporaron algunas piezas procedentes de iglesias y monasterios rurales de la Archidiócesis de Santia-

Cruz de Ponte Ulla



go. Entre ellas se encontraba esta cruz de altar, que presenta bastantes faltas, procedente de Ponte Ulla y que Filgueira Valverde atribuye a un taller compostelano del siglo XII.

Se trata de una cruz potenziada, con el tetramorfo en sus brazos y una placa almadrada en la parte central presidida por la figura de Cristo. Aun a pesar de las faltas que presenta, se aprecia un delicado trabajo decorativo, a base de elementos vegetales y geométricos de vivos colores.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

BALSA DE LA VEGA, R., 1912, p. 36; FILGUEIRA VALVERDE, J. F., 1959; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1998c, pp. 85-92; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.

5.2. CRUCIFIJO

Autor: taller lemosín

Cronología: finales siglo XII-principios siglo XIII

Procedencia: tapa de un evangelario.

Catedral de Santiago (?)

Material: cobre y esmalte

Dimensiones: 21 x 12 x 1 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Entre las piezas recopiladas por López Ferreiro para el enriquecimiento del mermado Tesoro compostelano se encontraría, en opinión de Filgueira, esta destacada cruz de esmalte que, originalmente, presidió la cubierta de un evangelario, uno de los usos principales de las piezas realizadas con este tipo de técnica de *champlevé*.

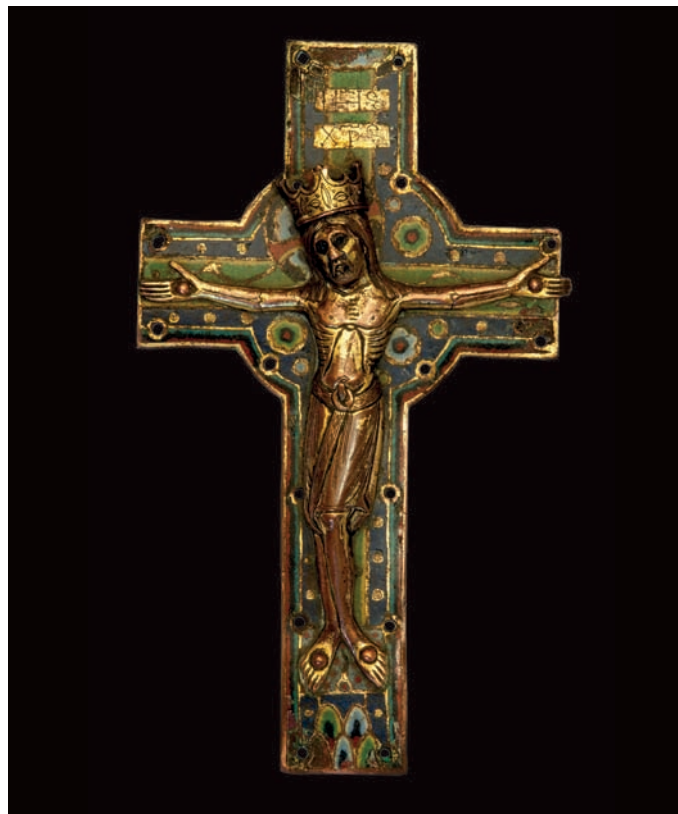
El Camino de Santiago, en pleno auge de las peregrinaciones, entre los siglos XII y XIII se convirtió en importante vía comercial y cultural, dando paso a numerosas piezas de devoción realizadas en talleres foráneos e, incluso, artistas que fueron formando sus talleres a lo largo de la ruta.

El anverso de la cruz está completamente esmaltado y ricamente decorado a base de elementos geométricos y vegetales. Cristo, como es habitual en la Alta Edad Media, aparece crucificado con cuatro clavos y, su figura, presenta un cuidado trabajo anatómico.

Texto: RYP - Foto: Museo Catedral

Bibliografía

BARRAL IGLESIAS, A., 1997, I, pp. 331-337; BARRAL IGLESIAS, A., 1997b, pp. 223-245; BLANCO FANDIÑO, J. F., 2009, pp. 141-143; FILGUEIRA VALVERDE, J. F., 1959; GALLEGLO LORENZO, J., 2000, p. 383; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1998c, pp. 85-92; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.



Crucifijo

5.3. CRISTO CRUCIFICADO

Autor: taller lemosín

Cronología: siglo XIII

Procedencia: Catedral de Santiago (?)

Material: cobre y esmalte

Dimensiones: 17 x 11 x 2 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Una tercera pieza esmaltada, incorporada a los fondos del Tesoro Catedralicio en los primeros años del siglo XX, es este Crucificado que, en algún momento, seguramente por motivos museográficos, ha sido separado de la cruz de bronce, de cronología posterior, con la que llegó a la Catedral.

Se trata de un Cristo coronado, crucificado con cuatro clavos, cubierto con un largo paño de pureza que llama la atención por las vivas franjas azules que lo recorren. La anatomía de la imagen se marca a base de esquemáticas y finas incisiones.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

FILGUEIRA VALVERDE, J. F., 1959.



Cristo crucificado



Cruz de los roleos

5.4. CRUZ DE LOS ROLEOS

Autor: taller renano

Cronología: ca. 1065

Procedencia: Tesoro Catedral de Santiago

Material: plata sobredorada y repujada,
madera de cedro

Dimensiones: 15,5 x 12 x 1,4 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

De la rica colección de cruces que formó parte del Tesoro compostelano, ésta sería una de las que han llegado a nuestros días. Datada hacia 1065, se ha relacionado con los talleres renanos de la época, que adquirieron una gran importancia y difusión por toda Europa.

Es muy posible que se trate de una gran ofrenda de peregrinación.

Es una pieza formada por una fina lámina de plata sobredorada sobre alma de madera, con el brazo longitudinal levemente más largo que el transversal y que conserva en su base un vástago para su exposición sobre el altar o en procesión. Llama la atención, hasta el punto de haber terminado por dar nombre a la obra, la decoración que la recorre íntegramente, a base de roleos en "s" que se van

uniendo unos con otros hasta rematar en los extremos de la cruz en estilizadas hojas trilobuladas.

Texto: RYP - Foto: Museo Catedral

Bibliografía

BARRAL IGLESIAS, A., 1997a, pp. 331-337; BARRAL IGLESIAS, A., 1997b, pp. 223-245; BARRAL IGLESIAS, A., 1998, pp. 53-95; FILGUEIRA VALVERDE, J. F., 1959; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.

5.5. CRUZ PATRIARCAL DE JERUSALÉN

Autor: taller de Jerusalén

Cronología: segundo cuarto del siglo XII

Procedencia: Catedral de Santiago (?)

Material: oro y madera de cedro

Dimensiones: 22,3 x 9 x 2 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Producidas casi de forma seriada en los años centrales del siglo XII, en talleres de Jerusalén, este tipo de estaurotecas se hicieron frecuentes en la mayor parte de catedrales y monasterios europeos de la época. Todas ellas siguen una



Cruz patriarcal de Jerusalén

misma técnica de estampado sobre lámina de oro, a base de moldes que reproducen formas geométricas, vegetales y elementos iconográficos comunes: tetramorfos, cordero, etc. Sus sencillas formas, de cruz patriarcal, facilitarían aún más su realización.

En el anverso de la pieza hay, en su parte central, sendas aberturas en forma de cruz griega para mostrar la reliquia del *Lignum Crucis*, en este caso flanqueada, en cada lado, por los símbolos de los evangelistas, mientras que en el reverso la decoración se realiza a base de roleos con florones de clara influencia bizantina, con el Cordero en su parte central.

Tradicionalmente se asignó la procedencia de esta pieza al grupo de obras traídas a la Catedral por López Ferreiro, en los primeros años del siglo XX. No obstante, Serafín Moralejo lo señaló improbable, considerando que las estrechas relaciones entre Jerusalén y Compostela en la época, de lo que hay constancia tanto en la *Historia Compostelana* como en el *Códice Calixtino*, justificarían sobradamente la presencia en Santiago de esta obra, a mediados del siglo XII.

Texto: RYP - Foto: Museo Catedral

Bibliografía

BARRAL IGLESIAS, A., 1995, p. 122; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2000, p. 364; FILGUEIRA VALVERDE, J. F., 1959; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1988e, pp. 142-151; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993, pp. 351-352; SINGUL LORENZO, F., 2004b, p. 139; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.

5.6. CRUZ DE ORDOÑO II

Autor: taller renano activo en León

Cronología: ca. 1060

Procedencia: Tesoro Catedral de Santiago

Material: oro y madera de cedro

Dimensiones: 22 x 15 x 2,5 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Se trata de un *Lignum Crucis* que debe su nombre a la errónea atribución por López Ferreiro, en los últimos años del siglo XIX, a una ofrenda al apóstol del rey leonés Ordoño II (914-924). Tiempo después el profesor Moralejo, basándose en las características estilísticas de la pieza, la dató en el entorno del año 1060, vinculándola a una posible ofrenda de Fernando I de León y su esposa, Sancha.

La pieza ha vivido, a lo largo de su historia, diversas modificaciones que alteraron su apariencia original, a la que la última restauración realizada ha tratado de acercarse. En todo caso, es una obra de excepcional valor histórico-artístico que cabe poner en relación con talleres leoneses de tradición renana, activos en la corte en los años centrales del siglo XI y que habrían de lograr gran influencia en el Noroeste de la Península Ibérica en años venideros.

Texto: RYP - Foto: JNG

Bibliografía

BARRAL IGLESIAS, A., 1991, pp. 215-216; BARRAL IGLESIAS, A., 1995, p. 122; FILGUEIRA VALVERDE, J. F., 1959; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1980, pp. 189-238; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993, pp. 269-270; SINGUL LORENZO, F., 2004, pp. 56-58; YARZA LUACES, J., 2001, pp. 57-87; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995



Cruz de Ordoño II



Cáliz y patena de San Rosendo

5.7. CÁLIZ Y PATENA DE SAN ROSENDO

Autor: taller compostelano

Cronología: Siglo XIII

Procedencia: monasterio de San Juan de Caaveiro (A Capela, A Coruña)

Material: plata sobredorada y esmalte

Dimensiones: 20 x 16 cm / 18 cm

Ubicación actual: Museo Catedral. Tesoro

Del siglo XIII, y con reformas del XV en su astil, el llamado Cáliz de San Rosendo responde a la tipología románica instaurada en el siglo XII. Se trata del más antiguo de los cálices que se conservan en el Tesoro catedralicio,

si bien se incorporó al mismo en los años finales del siglo XIX procedente del monasterio de San Juan de Caaveiro, en el municipio coruñés de A Capela.

De amplia copa y con esmaltes en el nudo del astil, presenta en su base la representación de la Virgen con el Niño, con una orante en un lateral. En la patena aparece, en su parte central, un Cristo en Majestad de influjo puramente románico.

Texto: RYP - Foto: Museo Catedral

Bibliografía

FILGUEIRA VALVERDE, J. F., 1959; YZQUIERDO PEIRÓ, R., 2005, nº 39; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995.

El Códice Calixtino y el Tumbo A

ENTRE LOS HECHOS RELATIVOS AL AÑO 1122, la *Historia Compostelana* se hace eco de la adquisición de diversas obras destinadas a embellecer y solemnizar el culto en la Iglesia de Santiago. Así, se recuerda que Diego

Gelmírez, tras ser elevado a la dignidad arzobispal por el Papa Calixto II tan sólo dos años antes, "obtuvo, compró o mandó hacer (...) un evangeliario de púrpura, dos de plata, y otro de oro que, ya destruido, el propio arzobispo

restauró, un misal de plata, un epistolario de plata (...) un antifonario, un oficiario y un misal, tres breviarios, un cuadregesimario, dos benedictionarios, un libro Pastoral, uno de vidas de obispos, cánones, otro libro de diversas sentencias, otro sobre la fe de la Santa Trinidad y de otras sentencias, y otro libro mayor para todo el año" (HC, parte II, cap. LVII). Mientras que los seis primeros libros parecen obras de uso habitual para el culto y la administración de la sede, los evangeliarios, el misal y el epistolario realizados en lujosos materiales han de ser considerados, en cambio, como obras de aparato. Por otro lado, la mención de un libro de púrpura parece hacer referencia a una obra antigua, impresión que se ve reforzada por el hecho de que Gelmírez ordenase restaurar otro de los manuscritos. Podría tratarse de un códice otoniano –lo que explicaría ciertos rasgos estilísticos de las obras miniadas creadas a instancias del propio arzobispo compostelano– aunque lo escueto de las descripciones no permite identificar los restantes libros elencados, entre los que tal vez se encontrase el *Polycarpus*, colección escrita por Gregorio de San Crisógono ca. 1109-1111 y dedicada a Gelmírez.

Lamentablemente, los interrogantes generados por este pasaje de la *Compostelana* no encontrarán respuesta, puesto que nada quedaba de todo ello cuando Ambrosio de Morales visitó Compostela en 1572. El erudito no ahorró reproches a la hora de juzgar la incuria del cabildo, llegando a afirmar que sólo se conservaban dos libros. Los manuscritos a los que se refería eran una copia de la *Historia Compostelana*, de pésima calidad, y el hoy famoso *Códice Calixtino* (Santiago de Compostela, ACS, CF 13; ca. 1150), que se hizo acreedor también de la censura de Morales, no tanto por su estado de conservación como por las "cosas deshonestas y feas" que pudo leer en el libro V, donde se contiene la denominada "Guía del Peregrino". Cabe sospechar que la verdadera joya de la sede compostelana había sido escamoteada a la inquisitiva mirada del erudito deliberadamente, ya que resulta difícil de creer que los canónigos hubiesen traspapelado el *Tumbo A* (Santiago de Compostela, ACS, CF 34; 1129-1234), donde se recogen los privilegios concedidos por los monarcas castellano-leoneses a la Iglesia de Santiago desde el descubrimiento del cuerpo del Apóstol hasta tiempos de Alfonso X. La obra había gozado de la más alta estima tanto durante la Edad Media –bajo el arzobispado de don Juan Arias sirvió de base para la confección del *Tumbo Colorado*– como en centurias posteriores, pues a finales del siglo XVIII se realizó una nueva copia de la documentación y las miniaturas en él consignadas. El *Calixtino*, en cambio, semeja haber permanecido en el olvido desde principios del siglo XVII, cuando se desgajó el libro IV para formar un volumen in-

dependiente, hasta la tardía fecha de 1878 en que el códice que aglutinaba los libros restantes fue redescubierto por Antonio López Ferreiro en el archivo catedralicio. Desde entonces, la dispar fortuna de estas dos obras parece haber cambiado significativamente. Los problemas textuales y codicológicos planteados por el *Calixtino* han hecho correr ríos de tinta, de lo que dan fe las numerosas ediciones y traducciones modernas. Los detalles de su robo y posterior hallazgo no han hecho sino acrecentar esta inesperada popularidad, que contrasta con la muy limitada trascendencia de la obra durante la Edad Media, atestiguada por la exigua tradición manuscrita a la que dio lugar.

Por todo ello, se antoja imprescindible una contextualización del *Tumbo A* y el *Calixtino* en las coordenadas histórico-políticas y culturales que dan razón de su configuración original y de su evolución posterior, ya que cada uno de ellos presenta una problemática bien distinta, que permitirá explorar aspectos diferenciados de la realidad del cabildo compostelano durante el siglo XII. En primer lugar, el *Tumbo A* es un libro de aparato, y el *Calixtino*, una obra de uso litúrgico, de ahí sus dimensiones respectivas: el cartulario mide 475 x 335 mm, que se destacan frente a los 295 x 215 mm del segundo. El registro documental incluye un gran número de miniaturas de gran calidad y en su elaboración se utilizaron ricos pigmentos y dorados. En el *Calixtino*, en cambio, la iluminación es menos abundante, los pigmentos utilizados de calidad mediocre y el pergamino presenta irregularidades y defectos.

Parte de estas diferencias se deben a los condicionantes impuestos por cada una de las tipologías librarias en las que se encuadran estas dos empresas, pero otras dejan ver que el proceso de creación y confección del *Calixtino* fue mucho más complejo que el del *Tumbo A*, habiéndose introducido numerosas modificaciones en el proyecto inicial. Estos cambios de rumbo en la orientación de la obra podrían haberse debido a los problemas afrontados por la Iglesia de Santiago en los años centrales del siglo XII, cuando se recrudeció el conflicto con Toledo por la primacía y la actividad artística de la sede, que se vio un tanto lastrada por la sucesión de prelaturas breves y vacantes. Estas circunstancias podrían explicar también el contraste entre la calidad del *Tumbo A* –realizado en un momento de apogeo– y la factura discreta del *Calixtino*, así como la inexistencia de una continuidad estilística entre ambas obras, productos de talleres de diverso origen y de la sensibilidad de patronos singulares.

Las circunstancias en las que se llevó a término la recopilación de documentos regios que hoy conocemos como *Tumbo A* son bien conocidas gracias al proemio con que se abre el libro, escrito en realidad una vez que la

obra estaba finalizada. En él, el tesorero Bernardo –cuya actividad como patrón de las artes en Compostela y Mondoñedo es bien conocida– explica que ordenó transcribir y copiar en un libro, los privilegios concedidos a la Iglesia de Santiago, algunos de ellos prácticamente ilegibles ya y otros desperdigados. Algunas de sus afirmaciones responden a tópicos habituales en estas compilaciones documentales; no obstante, de sus palabras se deduce también que la obra habría presentado una estructuración poco habitual, en cinco volúmenes, en los que habría de consignarse –por este orden– la documentación consular, arzobispal y obispal, la relativa a donaciones de nobles y otros personajes y, por último, la generada por los propios canónigos compostelanos. Este prólogo permite, asimismo, datar con seguridad el comienzo de los trabajos en 1129. Parece bastante probable que la caída en desgracia del tesorero en 1133 y su muerte en 1134 –narradas en la *Historia Compostelana* (libro III, caps. XXXIX y XLI)– hubiesen puesto fin a la tarea, dejando inconcluso el ambicioso plan de trabajo trazado en un principio, cuando únicamente se había elaborado el primero de los libros.

A este núcleo inicial corresponderían los folios 1-41, en los que se copiaron documentos que abarcan desde la época de Alfonso II (791-842) hasta los años del monarca reinante entonces, Alfonso VII (1126-1157), presumible destinatario de la obra junto a su hermana la infanta Sancha. En esta sección participaban dos grupos de artistas de diversa filiación estilística y que manejan distintas tradiciones iconográficas, que habrían sido más patentes antes de la desafortunada restauración de los años 70. Con todo, se puede distinguir entre un primer pintor, capaz de reconciliar la estilización lineal del llamado “estilo angevino” con el naturalismo de los modelos carolingios y otonianos que habría podido estudiar en Tours, y otro equipo de artistas, formados en la tradición languedociana de ca. 1100, entre los que se perciben altibajos de calidad. La existencia de estas dos fases –con la imagen de Fruela II (fol. 11r) como punto de inflexión– se confirma por la utilización en la primera etapa de iniciales de entrelazo, o con motivos vegetales y zoomórficos, que contrastan con las capitales simples de los restantes folios.

Más tarde, a partir de 1180, se decidió actualizar la documentación recogida en el *Tumbo A* con la adición de los privilegios correspondientes al reinado de Fernando II (1157-1188), que se verían completados con aquellos relativos a su sucesor, Alfonso IX (1188-1230), ya en torno a 1189. Para ello se contó con la participación de tres artistas venidos de Inglaterra, formados en los talleres reunidos por Enrique de Blois, obispo de Winchester (véase *infra*). Esta intervención en el manuscrito gelmiriano unía

simbólicamente dos momentos de apogeo de la Iglesia de Santiago, el de su despegue de manos del primer arzobispo compostelano y la culminación de la basílica jacobea bajo el generoso patronazgo de los monarcas leoneses. Tal vez por este motivo, cuando la estrella de Compostela declinaba ya, el arzobispo Juan Arias intentó utilizar el venerable cartulario para recordar al nuevo soberano, Fernando III, las glorias pasadas de la sede a la que tanto habían honrado sus antepasados. No obstante, entre 1238 y 1255 –fechas en las que cabe encuadrar esta etapa final del *Tumbo A*– una nueva realidad sociopolítica se imponía en Castilla y León, unificados ambos reinos y volcados en el proceso de expansión territorial hacia el Sur, por lo que ni Fernando III ni su hijo Alfonso X atenderían a los requerimientos de la sede compostelana. Las dos ilustraciones añadidas entonces, ya plenamente góticas y de menor calidad que las restantes, quedan fuera de los límites impuestos para este trabajo.

Como cualquier otro cartulario, el *Tumbo A* supone un ejercicio de reescritura de la historia que va más allá

Fruela II. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 11r
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)



de la mera copia de documentos antiguos para asegurar su supervivencia. Desde el instante en el que se decide trasladar un acervo documental a un manuscrito de aparato, el deseo de preservar la memoria de una institución se une al de conmemorar los hechos y personajes más notables a ella vinculados. Pero tales objetivos acaban por imponer al conjunto una serie de significados, en función de los intereses y necesidades de los creadores del cartulario. Así, la tarea de seleccionar e imponer un orden sobre estos testimonios pretéritos acaba por dar una forma particular al pasado, en la que las ilustraciones cumplen un papel tan destacado como los propios textos. En el caso del *Tumbo A* éstas articulan un discurso que trasciende la dimensión documental del cartulario, para conformar una suerte de estructura independiente en la que se funden rituales de donación, milagros fundacionales, genealogías institucionales y declaraciones políticas.

Ciertamente, las estrategias retóricas desplegadas por las imágenes pueden ser de muy distinto signo, como se comprueba al comparar el *Tumbo A* con el otro gran cartulario hispano, el *Libro de los Testamentos* de la Catedral de Oviedo (ACO, Ms. 1), realizado ca. 1118 a instancias del obispo Pelayo y probable fuente de inspiración para la empresa gelmiriana. Así, mientras que en el primero se suceden trece miniaturas, alusivas a las "ceremonias de donación" de los monarcas asturianos, nobles y prelados a la sede ovetense, en el código compostelano se prefirió crear una serie de imágenes representativas —no narrativas como las del manuscrito pelagiano—, en las que cada monarca precede habitualmente a los documentos relativos a su reinado. Como puede leerse en una anotación marginal posterior (fol. 44v), se trata de *ymágenes sive figurae*, es decir, de representaciones que sancionan la validez de los textos que acompañan de modo similar a los *signa regium* de cada uno de los soberanos asturianos y leoneses consignados con fidelidad en el *Tumbo A*. Es por este motivo que cada uno de los reyes, infantas y condes efigiados vuelven su mirada o señalan enfáticamente el texto, como si la imagen tratase de evocar el acto mismo de la concesión del privilegio, de viva voz de sus protagonistas.

No obstante, la homogeneidad de estas imágenes —en las que la variación sobre un número limitado de elementos da lugar a un máximo de tipos diferentes—, no ha de llevar a error al observador moderno, puesto que el tamaño y disposición de las ilustraciones en la doble página abierta teje un relato de por sí, en el que las fronteras entre *gesta* y *registra* no son fáciles de definir. Por ejemplo, en los folios 1v-2r con los que da comienzo el *Tumbo A* ofrecen un elaborado relato sobre los orígenes de la sede compostelana. En ellos se recopilan los documentos de

concesión y posterior ampliación del "giro de Santiago", esto es, el círculo de tres a seis millas alrededor del sepulcro concedidos por los monarcas *ad locum beati iacobi*, y la donación de la sede iriense. De hecho, las ramas floridas que portan los monarcas —no cetros como se creyó en otros tiempos— harían referencia al ritual de oblación, en el que se entregaba un ramaje de vegetación del predio como símbolo físico de la donación territorial. La imagen mental generada por la idea del giro en torno al sepulcro bien pudo haber condicionado, además, esta disposición de las *figurae* regias, situadas *in circuito* en torno a la escena que representa el descubrimiento del sepulcro apostólico por el obispo Teodomiro, la única de carácter narrativo del *Tumbo A*. Es de reseñar que el hallazgo de la tumba de Santiago no se describe en ninguno de los documentos anejos, por lo que la imagen hubo de buscar sus referentes textuales en otra obra estrechamente vinculada al prelado compostelano y testimonio también de la ambición de la sede jacobea, la *Historia Compostelana* (libro I, cap. II).

Esta reunión de Alfonso II (791-842), Ordoño I (850-866) y Alfonso III (866-890) en torno al sepulcro apostólico crea una escena "acrónica" que no volverá a repetirse a lo largo del *Tumbo A*. Poderosas razones, aparte de las ya descritas, podrían haber determinado tal disposición, que retrotraía el discurso mitificado de los orígenes de la sede compostelana al siglo IX, aun cuando el traslado de la sede de Iria a Santiago no se documenta realmente hasta finales del siglo XI. En este sentido, la conjunción del diploma de concesión de la sede iriense y la imagen de Teodomiro refrendando el hallazgo apostólico habría sugerido al lector que la dignidad episcopal de Compostela ya era efectiva durante los reinados de estos monarcas asturianos. Es más, el recurso antiquizante a modelos carolingios en estas primeras efigies regias bien pudo haber sido intencionado, puesto que así no sólo se habría refrendado visualmente esta percepción distorsionada de la historia de la Iglesia de Santiago sino también la ilusión de "profundidad temporal" provocada por el cambio en las representaciones de los monarcas conforme se pasaban las páginas del cartulario.

Así, en los folios siguientes se suceden las efigies de Ordoño II (fol. 5v), Fruela II (fol. 11r), Ramiro II (fol. 12r), Ordoño III (fol. 13v), Sancho I (fol. 16r), Bermudo II (fol. 17r), Alfonso V (fol. 20v), Bermudo III (fol. 24r), Fernando I (fol. 25v), y Alfonso VI (fol. 26v), a quien corresponde una de las imágenes más destacadas del conjunto por la inclusión de la rúbrica *ADEFONS(US): REX: PATER PATRIAE*. Este título de origen imperial habría reconocido el crucial papel del monarca —que aparecía retratado con rasgos casi mesiánicos en la historiografía compostelana— bajo cuyo



Alfonso II, Ordoño I y el descubrimiento de la tumba de Santiago por el obispo Teodomiro. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 1v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

reinado había dado comienzo la construcción de la gran basílica jacobea y se había materializado el traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela. Aquí, el pergamino enrollado que porta en la diestra ratificaría la veracidad de lo consignado a continuación, mientras que otras figuras como las de Bermudo II o Fernando I despliegan, en cambio, sus documentos a la vista del lector. La mayoría aparecen representados con cetos flordelisados o con cabeza de león, aunque no faltan aquellos —como Sancho el Craso, espada en mano— que exhiben su condición de protectores de la sede compostelana. También es necesario llamar la atención sobre la conspicua utilización de leones como elementos de ornato de las sillas curules, tapices y escabeles, que no sólo habría que considerar atributos tradicionales de la monarquía sino también, quizás, alusiones intencionadas al territorio leonés, puesto que, como advirtió Serafín Moralejo, en ninguna de las efigies es más notoria su presencia que en la del último rey de la dinastía leonesa, Bermudo III. Pero, a pesar de los atributos con los que se figura a cada uno de los monarcas y de las di-



Alfonso VI. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 2v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

ferencias estilísticas antes señaladas entre las dos primeras miniaturas (fols. 5v y 11r) y las restantes, todas siguen un mismo patrón, el de la efigie regia sedente de gran aparato presente también en las crónicas universales alemanas de esta misma época. Con este recurso, se habría unificado la serie, expresando visualmente la estabilidad de la dinastía y su generosidad con la sede apostólica.

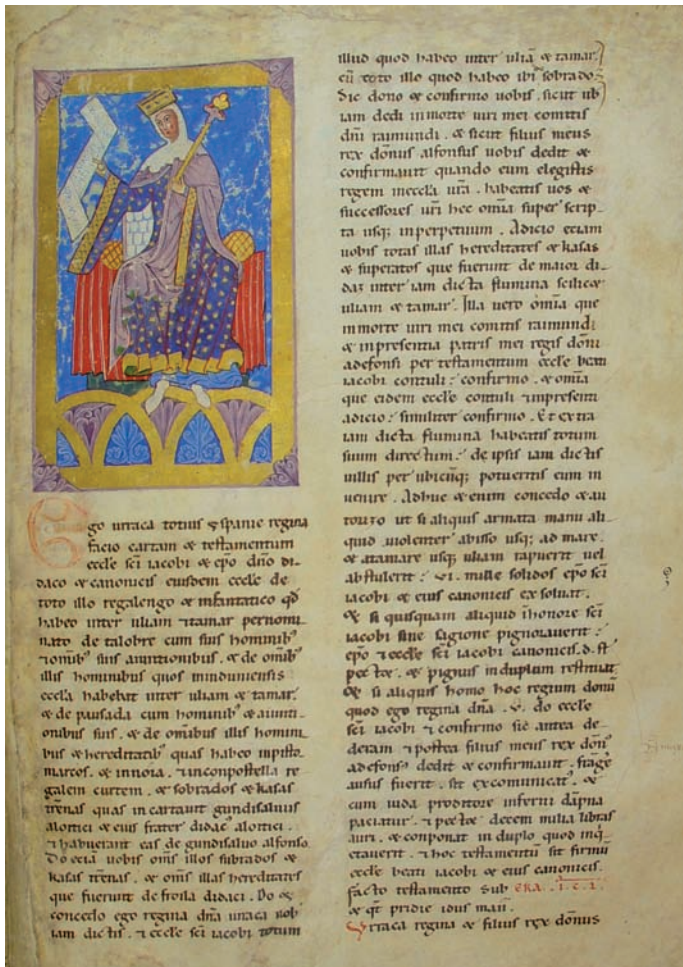
La omisión en este listado del rey don García de Galicia († 1090), prisionero desde 1072 hasta su muerte por orden de su hermano Alfonso VI, no causaría sorpresa entre la audiencia del Tumbo A. Otro tanto puede decirse de la ausencia del documento fundacional de Alfonso II en el que se hacía referencia a la organización del culto apostólico bajo la congregación de Antealtares. Sin embargo, otras presuntas “alteraciones” en el orden de los personajes efigiados no lo serían tanto a ojos de los destinatarios de la obra, conscientes de que se encontraban ante una estructuración más compleja que no se pliega a un desarrollo cronológico lineal. La clave para entender esta arquitectura virtual nos la proporciona la sección siguiente de la obra,

en la que se representa al conde Raimundo de Borgoña († 1107; fol. 28v) y a su esposa, la reina Urraca I (1109-1126; fol. 31r), a la que siguen la infanta Urraca, hija de Fernando I († 1101; fol. 33r), la infanta Elvira, hermana de la anterior († 1099; fol. 34v), la reina Elvira, viuda de Bermudo II († 1017; fol. 34v), la reina Jimena Fernández, viuda de García Sánchez de Pamplona y suegra de Alfonso V († 1035?), la infanta Teresa, hija de Bermudo I († 1039), así como ésta y su hermana Sancha († 1038), denominadas en la documentación aneja como *Christi ancillae*. Si bien la presencia del conde borgoñón podría explicarse por su condición de consorte de Urraca y padre de Alfonso VII, así como por su estrecha vinculación a Gelmírez y a la propia iglesia jacobea en la que descansaban sus restos –tal vez evocada por el marco trilobulado que cobija su efigie–, el sentido de esta serie femenina no acaba de aclararse hasta conocer el tenor de los documentos que introducen las imágenes, empezando por el que aparece bajo la efigie de la reina Urraca. En ellos se suceden las donaciones al Apóstol de tierras que habían pertenecido al Infantazgo

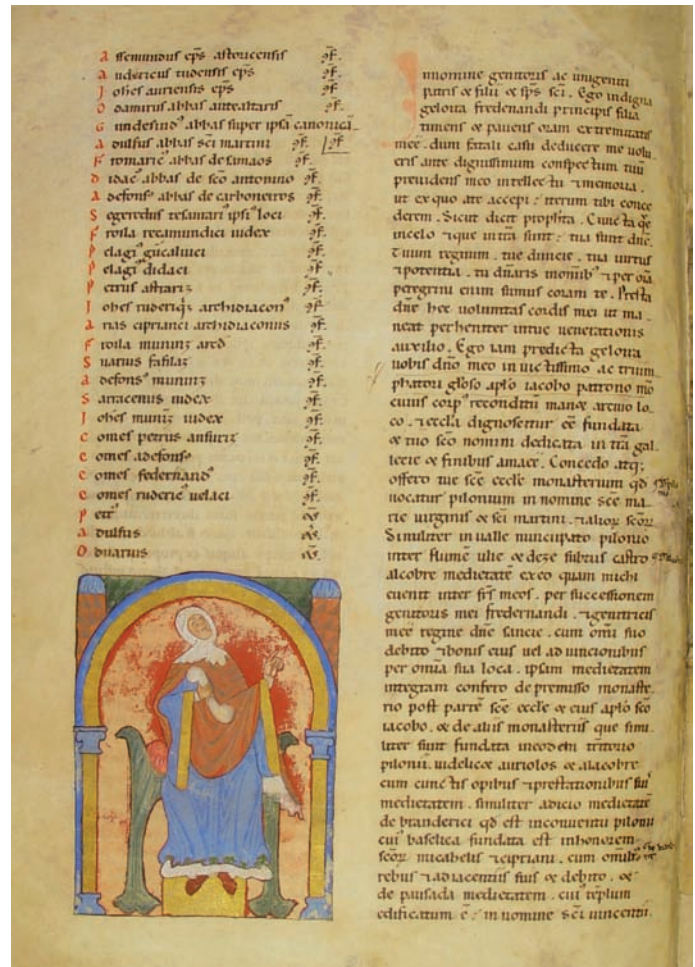
leonés, una institución altomedieval que a principios del siglo XII todavía conservaba su vigencia.

Con el título de *Infanticum* se hacía alusión a una tupida red de fundaciones femeninas y territorios administrados por las mujeres de la casa real leonesa, exponente de una política monástica que remontaría al menos al siglo X. Ya fuesen hijas, viudas o hermanas de reyes, estas mujeres habrían adoptado la condición de *deo votae* –explícita en la rúbrica que acompaña a la imagen de la reina Elvira– para hacerse responsables de la tarea de intercesión por los difuntos de su linaje, preservando además la memoria dinástica y las devociones familiares. Es más, la reiteración en los atributos e indumentaria de estas mujeres reales –tocas, mantos y libros que asocian su condición a la de monjas– podría haber tenido como fin hacer manifiesta la continuidad de la institución. Asimismo, la naturaleza particular de esta serie femenina parece haber determinado la utilización de otros recursos expresivos, puesto que, a falta de *signa*, las efigiadas multiplican los gestos enfáticos para dotar de validez a los documentos que las acompañan.

Urraca I. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 31r
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)



La reina Elvira. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 34v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)



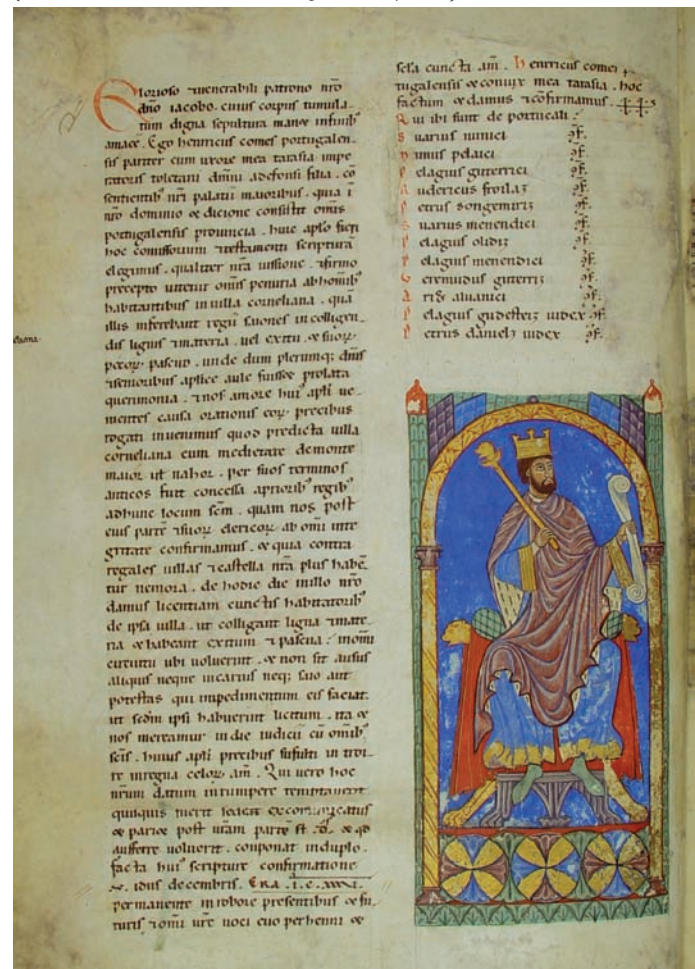
Incluso cabría señalar que sus imágenes van más allá de la función indicial que tenían las de sus homólogos masculinos para trazar un mudo diálogo entre ellas, patente en los “juegos de manos” y miradas que el observador debe seguir de un extremo a otro de la doble página abierta.

En conclusión, el *Tumbo A* no recogería los privilegios otorgados por dos grupos –masculino y femenino– de distinto estatuto jerárquico, sino que desplegaría ante los ojos de sus observadores una doble genealogía institucional, no carnal. Para ello, se habría recurrido a la imagen mental de un *stemma* en el que convergerían dos ramas –realengo e infantazgo–, de acuerdo a los esquemas arborescentes propios del imaginario del parentesco desde la Alta Edad Media. De este modo, la reina Urraca, representada en una miniatura cuyo tamaño sólo es superado por la de su hijo Alfonso VII –180 x 114 mm–, sobre un trono que descansa a su vez sobre unos vistosos arcos entrecruzados, sería el eje sobre el que pivotaría toda la composición del códice. En lugar de considerarla como la primera de la serie de personajes femeninos, es preciso ver en ella el vértice de una pirámide invertida, donde sus antepasados masculinos, de los que heredó el *Regnum*, aparecen precediéndola dispuestos en estricto orden cronológico, mientras que las reinas e infantas *Deo votae* de las que recibió el *Infanticum*, se distribuyen en sentido inverso, de las más recientes a las más antiguas.

La concepción de la sección final del núcleo gelmiano del *Tumbo A* vino determinada, en cambio, por los hechos acaecidos en el mismo año de 1134 en que se interrumpe el proyecto. En un principio, cabe considerar que la representación de Pedro I de Aragón (1094-1104) y del conde Enrique de Borgoña († 1114) en los fols. 38v-39r habría venido motivada por la necesidad de recoger en el cartulario a otros benefactores de la sede compostelana cuyo parentesco con Alfonso VII justificaría su ubicación precediendo a la documentación del monarca. Ha de recordarse que el conde Enrique era primo carnal de su padre y que su madre la reina Urraca había contraído segundas nupcias con Alfonso el Batallador, hermano y sucesor de Pedro I. Su cabello rizado y el extraño trono escalonado en el que se asienta, que contrasta con el de los restantes soberanos, parece destacar su condición de extranjero. Pero la presencia en la misma doble página de las infantas Teresa y Sancha –distantes cronológicamente– aporta otro significado a esta anacrónica reunión y contribuye a explicar la inclusión del monarca aragonés. De alguna manera, cada una de las miniaturas parece aludir a una realidad geo-política distinta: Teresa y Sancha al Infantado, Pedro I al reino de Aragón y Enrique de Borgoña al condado de Portugal. A este respecto, conviene

tener presente la tesitura peninsular del momento, puesto que Alfonso VII acababa de conseguir del rebelde Alfonso Henriques un juramento de fidelidad y vasallaje que alejaba temporalmente la posibilidad de que el *Condado Portucalense* se independizase de León, justo cuando la crisis desatada por la muerte de Alfonso el Batallador le permitía ser reconocido también como Emperador por los nuevos soberanos de Aragón y Navarra. En esta doble página, entonces, se fundirían pasado, presente y futuro para alentar la ambiciosa agenda política de Alfonso VII –representado en el vuelto del fol. 39r como colofón del conjunto–, aunque no debería descartarse que el *Tumbo A* estuviese destinado también a su hermana la infanta Sancha, heredera del Infantado. A este respecto, no ha de olvidarse que en 1127 tanto el Emperador como su hermana habían hecho solemne promesa de ser enterrados en la Catedral compostelana, como recoge la *Historia Compostelana* (libro II, caps. LXXXVII-LXXXVIII). A esta iniciativa se había sumado también la reina Teresa de Portugal, lo que muestra a las claras que Gelmírez quería hacer de la basílica jacobea un nuevo

Alfonso VII. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 39v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)





Fernando II. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 44v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

panteón regio que acabase por imponerse tanto sobre el tradicional de San Isidoro de León, en el que había decidido enterrarse Urraca, como sobre el recién creado por Alfonso VI en Sahagún. Sin duda, a la Iglesia de Santiago le interesaban las propiedades del Infantado, pero también su tradicional prerrogativa en las plegarias de intercesión por los difuntos. Tal vez por ello el tesorero Bernardo dio tanta prominencia en el *Tumbo A* a las efigies de las *deo votae* de la dinastía leonesa, con la esperanza de que la infanta siguiese la senda de sus antepasadas haciendo de Compostela el centro ceremonial del reino.

Ni el Emperador ni su hermana cumplirían su promesa, sin embargo. Habría que esperar al final de la centuria para que los dos grandes monarcas leoneses, Fernando II (1157-1188) y Alfonso IX (1188-1230), escogiesen la basílica jacobea como última morada. Sería entonces cuando el *Tumbo A* cobrase nueva vida de la mano del arzobispo Pedro Suárez de Deza, haciendo explícita la vinculación etimológica entre *tumbo* y *tumuli* apuntada por la erudita doña Carolina Michäelis de Vasconcelos. Esta relación



Alfonso IX. Tumbo A. ACS, CF. 34, fol. 62v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

entre panteón y cartulario se ve refrendada al advertir que el trabajo en el código compostelano debió de retomarse en 1180, año en el que el rey Fernando II hizo solemne promesa de erigir un panteón regio en la Catedral compostelana para acoger su sepultura y la de sus sucesores como indica el documento recogido en el *Tumbo A*. Su efigie (fol. 44v), realizada en un elegante estilo bizantinizante al igual que la de su hijo Alfonso IX (fol. 62v), señala uno de los episodios más ambiciosos en la historia del cartulario compostelano, aunque la caótica organización de este sector del código (fols. 41-60) obligue a replantear algunos aspectos sobre la cronología y naturaleza de la ilustración.

En primer lugar, es preciso indicar que la imagen de Fernando II se halla entre la documentación relativa al reinado de Alfonso VII, pues, proveniente de un código distinto fue encajado sin orden alguno. Un escriba anónimo intentó corregir dicha circunstancia añadiendo una indicación para el lector *—post duo folia—* en el margen superior de la página. Lo que motivó esta intervención fue el deseo de preservar la espléndida efigie de este caballero

lanza en ristre, que, casi con seguridad, no fue concebida originalmente como un retrato del monarca. Tal posibilidad explicaría la ausencia de todo atributo regio en la imagen, que contrasta con la extraordinaria riqueza de las vestimentas de las que hace gala su sucesor. Otros elementos dejan ver que se introdujeron ciertas modificaciones en el dibujo original. Así, en un primer momento el caballero sostenía el escudo en una postura más agresiva y el león se integraba argumentalmente en una escena con el caballero, acompasando su paso al galope del équido. Posteriormente, se desplazó al felino a la sección inferior de la página, fuera del marco, y se dibujó un nuevo león en el escudo del monarca –ahora identificado como tal gracias a la corona añadida torpemente sobre su cabeza–, para despejar cualquier duda sobre su condición de *señal* heráldica. De hecho, en la ilustración parecen fundirse el anverso y reverso de un sello de plomo como los que ya eran comunes en Francia desde 1130, y no muy distintos de los utilizados por el propio Fernando II. La asimilación de la efigie regia a la impronta doble de un sello habría dotado a ésta de un valor adicional como elemento de autenticación, a decir de Moralejo, en un claro avance con respecto a las miniaturas del núcleo original del *Tumbo A*.

También el análisis de la imagen revela la complejidad de la historia de su elaboración. Ya Sicart y Moralejo habían señalado las semejanzas entre el dibujo de sus perfiles y los de las miniaturas a toda página, a veces divididas en dos registros, del *Salterio de Winchester*. Con todo, el cotejo entre el manuscrito inglés y el cartulario compostelano permite afinar aún más la atribución, ya que los rasgos más notorios de la efigie ecuestre –frente despejada y cabello como trenzado, vientre y muslos resaltados por medio de círculos concéntricos, piernas escuálidas, y los pliegues volados de un brial hendido propio de los jinetes– reaparecen en las miniaturas del salterio vinculables con el maestro Hugo de Bury, lo que sugiere una cronología ca. 1170. Por el contrario, la gama cromática escogida y el modo de aplicar los colores, en especial las carnaciones, en tonos verdosos y la utilización de la vieja técnica del pincel cruzado para moldear la musculatura del caballo remiten a una fecha más tardía, como ya conjeturaba Moralejo. Esta circunstancia lleva a pensar que el dibujo original fue repintado con tintas más empastadas que las primitivas aguadas por un miniaturista formado en la misma escuela, probablemente en una obra posterior como la *Biblia de Winchester*. Habría sido él, en definitiva, quien se encargase de convertir la imagen de un caballero en figura de Fernando II, mediante la adición del león heráldico y la corona.

Pero si hacia 1180 la imagen regia ecuestre era aún novedosa, el esquema estaría ya plenamente consolidado

una década más tarde cuando se procedió a completar el cartulario con los primeros documentos correspondientes a Alfonso IX. Tal vez por ello, se reutilizó la misma fórmula que para la efigie de su hijo, aunque, en esta ocasión, rodeada de gran aparato regio (fol. 62v). Así, el monarca monta un caballo enjaezado de cascabeles, porta una espléndida corona y se atavía con un manto de armiño, elementos todos ellos que refuerzan el tono caballeresco y cortesano de la escena, en la que se reconoce además la primera representación de las armas del reino de León con sus esmaltes característicos. Con todo, la miniatura estaría más cerca del llamado “segundo estilo de Winchester”, categoría en la que cabe encuadrar la *Biblia* a la que se hizo referencia antes, que quedó incompleta en 1171 tras la muerte de Enrique de Blois. En concreto, los *plis souffles*, la poderosa musculatura de los animales y la fisonomía casi humana del león invitan a vincular esta miniatura con el bautizado por Walter Oakshott como “Maestro de los dibujos apócrifos”.

Tras la irrupción de los trabajos de la fase gelmiriana y la diáspora de los artistas que habían participado en el proyecto, este maestro debió de llegar a Compostela, atraído tal vez por la presencia de otros artistas ingleses o de filiación anglo-normanda. Ése había sido el caso no sólo de los miniaturistas implicados en la realización de la imagen de Fernando II sino también de los artistas que habían trabajado en el *Calixtino* (véase *infra*). A este respecto, conviene recordar que el propio Enrique de Blois había peregrinado a Santiago de vuelta de Roma. No obstante, el neto carácter escultórico y monumental de estas figuras regias sugiere que pudo haber sido otro el motivo que diese razón de la llegada de estos artistas al Finisterre galaico. Del maestro Hugo, antes mencionado, se decía que había realizado unas magníficas puertas de bronce para la abadía de St. Albans y no sería extraño que hubiese fundido también el sello del monasterio. De ser así, la conexión apuntada entre este tipo de “retrato” regio y modelos sigilares tendría una justificación adicional. Es más; tal vez quepa relacionar la llegada de estos artífices ingleses con la concesión a la sede compostelana de los derechos de capellanía y cancillería, función ésta desempeñada por Pedro Suárez de Deza ya antes de acceder a la condición episcopal. La presencia de tres generaciones de artistas ingleses interviniendo en el cartulario en una franja temporal –entre 1170 y 1189– que coincide con la de las grandes empresas escultóricas del cierre occidental de la Catedral invita a pensar que, además del diseño de sellos, su principal tarea en Santiago hubo de ser la dirección de la decoración polícroma del magnífico conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria.

Sea como fuere, hay otro aspecto de la efigie de Alfonso IX que afianza la impresión de que pintores y escultores entablaron un fértil diálogo en estas décadas cruciales que ven la finalización de los trabajos en el cierre occidental de la basílica jacobea y la creación del panteón regio de los reyes leoneses. Uno de los elementos que distingue al más tardío de los retratos regios es la presencia de un elaborado marco arquitectónico, que podría interpretarse como una representación del crucero de la Catedral. Esta cita arquitectónica revelaría su sentido al leer el texto que acompañaba originalmente a la miniatura –fuera de lugar como la anterior–, en el que se recoge el relato de cómo a la muerte de su padre, el nuevo monarca hubo de luchar para imponer la voluntad de su progenitor de ser enterrado en Santiago. Dicha correlación permite situar la confección de la miniatura en torno a 1189. Cumpliendo las últimas voluntades de su padre, Alfonso IX acabaría fundando la capilla de San Lorenzo en 1211, en las inmediaciones de la Puerta Francígena, a la que trasladó los cuerpos de sus antepasados, Raimundo de Borgoña, la reina Berenguela, mujer del Emperador, y el de Fernando II. Con el tiempo, habrían de ser también los de su hijo Fernando Alfonso y los del propio monarca los que acabasen descansando allí. A su muerte, se cerraba no sólo esta segunda etapa del *Tumbo A*, sino también el último episodio de gloria de la Catedral compostelana durante la Edad Media.

Entre los dos momentos de esplendor de la sede compostelana eternizados en el *Tumbo A* debió de procederse a la copia e ilustración del *Calixtino*, que se presenta al lector como obra del Papa Calixto II (1119-1124), de ahí la denominación por la que se lo conoce habitualmente. La datación precisa de la obra sigue siendo objeto de controversia y aquí se propondrá una fecha hacia 1150, fundamentalmente a partir del examen de factores contextuales. No obstante, antes se hace necesario describir las secciones en las que se divide el *Liber Sancti Iacobi*, tal y como lo transmite el código custodiado en la catedral. En primer lugar cabe indicar que, siguiendo a Manuel C. Díaz y Díaz, esta denominación se refiere exclusivamente al conjunto de textos recogidos en el *Calixtino*, a todas luces la copia más temprana de esta antología jacobea. De él descenderían la mayoría de los restantes testimonios conservados, aunque quepa relacionar también con el *Liber Sancti Iacobi* otros manuscritos que parecen recoger una versión abreviada y parcial de su contenido, denominada *Libellus* para distinguirla de la redacción más extensa preservada en el volumen compostelano. Éste y otros análisis revelan la existencia de un largo y complejo proceso de redacción hasta llegar a la configuración presente. En él no sólo es posible aislar distintos estadios, sino también cer-

tificar la circulación independiente de los libros que ahora aparecen reunidos en el código. Éste, a su vez, habría sido intervenido en tres ocasiones durante las décadas posteriores a su confección para sustituir bifolios o incluso un cuaderno completo, sin que puedan aventurarse los motivos que llevaron a tomar tan drásticas decisiones. A todo ello habría que añadir, por último, la mutilación del libro IV en el siglo XVII y la deplorable restauración acometida entre 1964 y 1966. Tras esta intervención, el relato del “Pseudo-Turpín” volvió a ocupar el lugar que le correspondía en el volumen, aunque al precio de deteriorar irremisiblemente una de las miniaturas que ilustran la obra y alterar la gama cromática de varias iniciales.

Revisadas las alteraciones, cabe señalar que a mediados del siglo XII es cuando la obra adquiere su forma definitiva, estructurada en los cinco libros que transmite el *Calixtino*:

I) Una colección litúrgica muy amplia para las fiestas del Apóstol –ocupa dos tercios del código–, en la que cabe distinguir un “Leccionario-Homiliario” para los maitines, un “Antifonario-Breviario” para las restantes horas, y un Misal para las dos grandes solemnidades jacobeanas, la de su martirio el 25 de julio y la de la traslación de su cuerpo el 30 de diciembre (fols. 1r-139v).

II) Una recopilación de 22 milagros acaecidos entre 1080 y 1135 –la mayoría de ellos entre 1100-1110–, precedidos de su correspondiente prólogo (fols. 139v-155v).

III) Una doble versión del relato de la Traslación –la *Translatio magna* y la denominada “Epístola del Papa León”–, seguida del relato de una procesión regia en la catedral compostelana y un extraño texto sobre las caracolas que los peregrinos se llevan como recuerdo (fols. 155v-162r).

IV) La *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, también conocida como “Pseudo-Turpín”, en la que se relatan las hazañas fantásticas de Carlomagno y sus pares en tierras hispanas, así como la liberación del santuario jacobeo de la presencia islámica (fols. 162r-191v).

V) La denominada “Guía del Peregrino”, en la que se habla de cuatro rutas de peregrinación a Santiago y se ofrecen algunas informaciones prácticas para el camino, además de una descripción de ciertos santuarios famosos y de la propia ciudad de Compostela, su catedral y otras basílicas (fols. 192r-213v).

A continuación, se incluyeron dos secciones de naturaleza diversa, que han sido denominadas por Díaz y Díaz “Complemento” y “Apéndice”. La primera de ellas (fols. 214r-219v) parece haber sido copiada por una mano contemporánea a las que se ocuparon de confeccionar el resto del código en origen, y su inserción en la obra debió de estar prevista desde un principio, puesto que el final del

libro V sólo ocupa los dos primeros folios de este cuaternión, que finaliza precisamente con la copia de la última de las composiciones musicales que forman parte del Complemento. A diferencia de las que se recogen en el libro I, éstas son polifónicas en su mayoría. Por el contrario, los textos y composiciones incluidas en el Apéndice (fols. 221r-225v) debieron de haber sido agregados en épocas distintas. Semeja incluso que el fol. 221 –en el que se copia una supuesta bula de Inocencio II, un nuevo milagro fechado en 1139 y un Aleluya en griego– fue arrancado de otro manuscrito, como sospechaba Christopher Hohler.

Esta dispar amalgama de materiales convierte a la miscelánea compostelana en una obra de difícil encuadre genérico, puesto que se aleja notablemente de la tradición hagiográfica altomedieval. Hay indicios, no obstante, de que la primera obra concebida en el seno de la Iglesia de Santiago para exaltar la memoria del Apóstol podría haberse ajustado algo más a este patrón secular. Díaz y Díaz –a quien han seguido otros autores–, postuló la existencia de un *Libro de Santiago*, que habría estado integrado únicamente por las partes I y II, es decir, la sección litúrgica y la recopilación de milagros. Su colofón habría sido reutilizado al final del *Calixtino*, (fol. 213v). Dicha obra no debió de contener ilustraciones, puesto que ninguna de las que hoy muestra el *Calixtino* parece remitir a este núcleo primigenio.

Pero si algo define al *Liber Sancti Iacobi* es su acento en la dimensión espacial, topográfica. En este sentido, se ha señalado también la existencia de afinidades profundas entre los libros IV y V que, en palabras de Díaz y Díaz, podrían considerarse “un grupo compacto e independiente” con el camino y la basílica jacobea como eje, puesto que habría sido Carlomagno el que liberase las tierras en las que descansaba el cuerpo del Apóstol y restaurase la Catedral a la que llegarían los peregrinos a los que se dirige en ocasiones el narrador de la “Guía del Peregrino”. Otros detalles parecen indicar que el libro V se compuso, al menos en parte, en función del “Pseudo-Turpín”. Con todo, ni la vinculación entre el pasado y presente de las rutas de peregrinación ni la exaltación de Roldán y los mártires de las campañas carolingias pueden dar cuenta de todas las tramas de significado que se entremezclan –no sin incoherencias– en el libro V.

El libro III se diferencia de los restantes por su menor extensión y por la impresión de que en él se integran elementos que no encontraron su lugar en otros libros del código. Este menor nivel de elaboración se percibe también en la breve extensión de los epígrafes con los que comienza y termina el texto (fols. 155v y 162r)–, que contrasta con los prolijos paratextos de los libros restantes, hasta el

punto de que se ha querido ver en la continua reescritura y reordenación de los materiales recogidos en el *Calixtino* la huella de cambios profundos en la Iglesia de Santiago desde finales del siglo XI. La reivindicación de las tradiciones compostelanas vinculadas al hallazgo apostólico, a la predicación de Santiago en Galicia y a la celebración de la fiesta del Apóstol en la fecha sancionada tradicionalmente por la liturgia hispana –30 de diciembre– eran fuente de controversia en el seno de la sede jacobea, pero también enturbiaban las relaciones de Compostela con el Papado. Por ello, el *Calixtino* permite seguir las idas y venidas de la Iglesia de Santiago a la hora de fundamentar su origen apostólico y defender sus prerrogativas e intereses, así como la constante adaptación de la liturgia jacobea y la escritura cronística a las necesidades impuestas por el contexto socio-político hispano y europeo en estas décadas. En efecto, de acuerdo con los trabajos de Fernando López Alsina y José María Anguita Jaén, una parte de los materiales recogidos en el libro I podrían remontar a tiempos de Diego Peláez, puesto que fue durante su prelatura cuando

Inicial con la figura del papa Calixto II. Códice Calixtino, ACS, CF. 14, fol. 1r
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)



se abandonó la liturgia hispana para seguir los dictados de Roma. La adopción de la liturgia romana en 1080 llevó aparejada la elección de la fiesta del 25 de julio –acorde con la liturgia galicana– como solemnidad mayor en lugar de la del 30 de diciembre, que no fue eliminada del calendario de festividades. No obstante, una vez que se consiguió de Roma el reconocimiento de Santiago como cabeza de la diócesis (1095), la sanción explícita de que el cuerpo del Apóstol descansaba en Compostela (1105) y la elevación de la sede a la condición arzobispal (1120), quedaba allanado el camino a Gelmírez para recuperar en todo su esplendor aquellas tradiciones que afirmaban el traslado milagroso del cuerpo de Santiago desde Palestina.

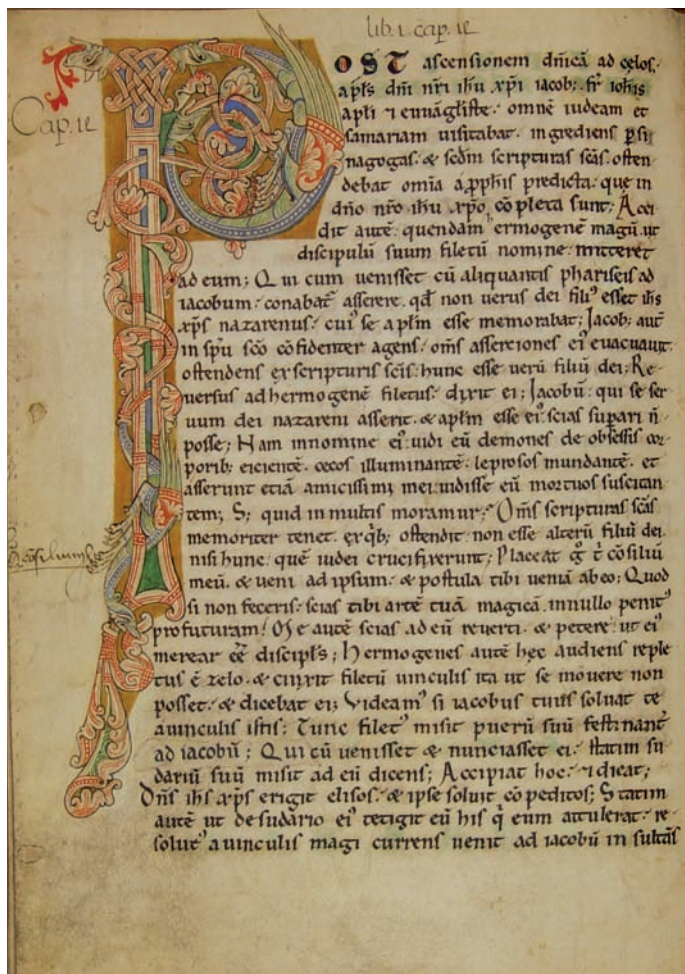
Por lo tanto, al desgajar los textos relativos a la Traslación del libro I para presentarlos como una sección independiente, los compiladores compostelanos habrían culminado un proceso de gradual reivindicación de las tradiciones jacobeanas. De este modo, el libro III actuaría, a pesar de su brevedad, como bisagra entre los dos bloques constituidos por los libros I-II y IV-V. Su ubicación en el centro de la obra se hace eco del papel nuclear del milagro de la Traslación en la defensa del culto apostólico y de las prebendas de la Iglesia compostelana, puesto que la aparición de los restos de Santiago en el Finisterre galaico precisaba de una adecuada justificación. Es el cuerpo santo –enterrado en el lugar escogido por el propio Apóstol– el que permite articular los distintos materiales ensamblados en el *Calixtino*: la liturgia del santuario (libro I), los milagros que perpetúan la acción apostólica más allá de la muerte y hasta los confines de la Cristiandad (libro II), y la cruzada carolingia que reinstaura la sede compostelana y libera el Camino (libro IV) que, a su vez, cuando se redactan estos textos, es recorrido por multitud de peregrinos que visitan también otros santuarios menores (libro V). En consecuencia, el fenómeno de la peregrinación sólo es uno de los elementos presentes en la obra pero no su hilo conductor, ya que no sólo habría servido de instrumento a las aspiraciones de la Iglesia de Santiago como sede patriarcal junto a Roma y Éfeso, sino también de refrendo a su reivindicación de la primacía en el contexto local-hispánico.

No obstante, lo expuesto en el código va más allá de lo que Gelmírez se había atrevido a reclamar en el apogeo de su pontificado, puesto que en él se afirma que Santiago había predicado en estas tierras. Era ésta una doctrina negada en repetidas ocasiones por Roma, que recelaba de las pretensiones de la sede gallega. Desde el Papado se recordaba, por el contrario, que la evangelización de Hispania se habría debido a la predicación de siete varones apostólicos llegados de Roma, lo que situaba al territorio ibérico bajo su égida. Para contrarrestar esta opinión se

habría recurrido en Compostela a la audacia de poner toda la obra bajo la autoridad del Papa Calixto II, el pontífice que más había hecho por ensalzar a la Iglesia de Santiago, en buena medida por los lazos familiares que lo unían con Galicia. No es de extrañar que el anónimo compilador que dio al código su forma definitiva –los cinco libros y, presumiblemente, el Complemento– se esforzase por homogeneizar el resultado de su labor, multiplicando los textos de “autoría” calixtina en cada una de las secciones, además de los mecanismos de autenticación del conjunto.

Era de esperar que estas tensiones internas acabasen aflorando también en la ornamentación del código compostelano, que presenta ciertas incongruencias. Resulta llamativa la irregular distribución de las ilustraciones, que se concentran al comienzo del “Pseudo-Turpín”, el Libro IV, el único que presenta escenas narrativas, y el más complejo de los libros que componen el *Calixtino* por lo intrincado de su tradición manuscrita. Las restantes ilustraciones se limitan a iniciales-retrato o iniciales ornadas, singularidad que contribuye a reforzar algunas de las tramas de significación impuestas por el compilador al conjunto del *Liber Sancti Iacobi* como testimonian la existencia de los estadios previos de redacción antes descritos.

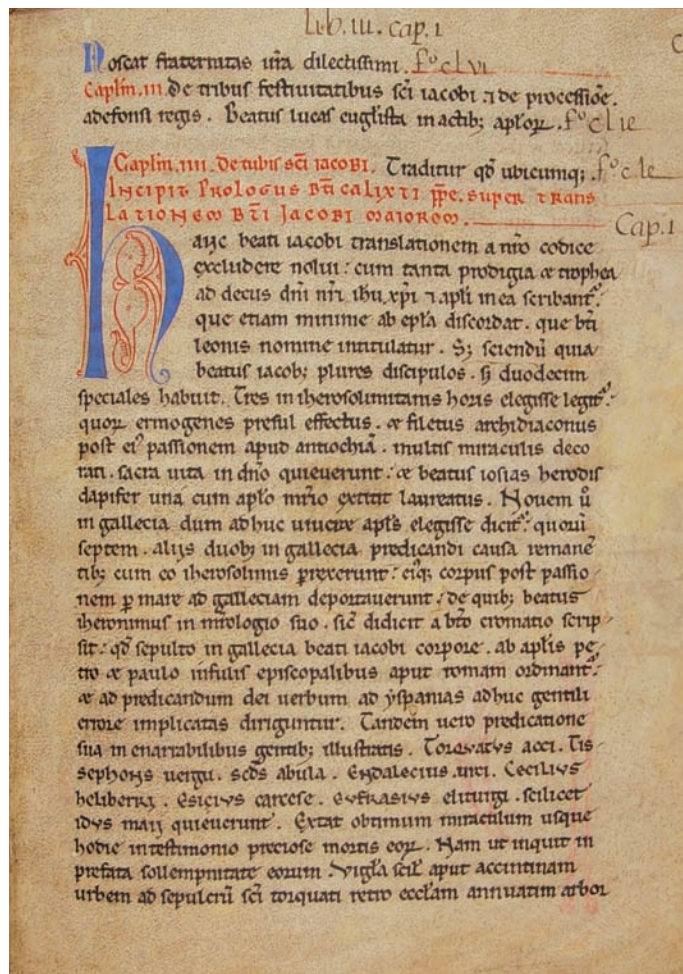
Las tres iniciales-retrato parecen obra de un mismo artista y fueron concebidas en estrecha colaboración con el compilador que dotó al conjunto de su estructura y orientación definitivas. La inicial con la que se abre el código, en la que aparece figurado el Papa Calixto (fol. 1r) tiene su correlato en aquella con la que da comienzo el “Pseudo-Turpín” (fol. 163r), no sólo en términos formales. La epístola del pontífice y la de Turpín a Leoprando, deán de Aquisgrán, muestran reseñables afinidades en la elección del léxico y tejen paralelismos expresos entre los apócrifos autores de las misivas, lo que confirmaría la idea de una autoría única para ambas piezas postulada por Díaz y Díaz. Se trataría, por tanto, de textos introducidos por el último compilador del *Liber Sancti Iacobi* para dotar de autoridad a los materiales en él recogidos. De ahí que también se hubiese decidido reforzar visualmente la pretendida veracidad de estas epístolas, haciendo hincapié en los dos aspectos potencialmente más discutibles de la antología jacobea: la iniciativa del pontífice en la reunión y edición de los distintos materiales que conforman el *Calixtino* y la historicidad de las gestas peninsulares de Carlomagno. Sin embargo, la fórmula concreta elegida en cada caso difiere, puesto que Calixto II es figurado escribiendo la obra que el lector tendría ante sí, mientras que Turpín aparece revestido con todos los atributos de su poder episcopal, encerrado en una inicial de mayor tamaño que la C que cobija al pontífice. En efecto, la primera inicial responde



Inicial de la Pasi3n mayor de Santiago. C3dice Calixtino, ACS, CF. 14, fol. 48v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

julio (fol. 118v), al argumento que precede al libro II (fol. 140r) y al primero de los milagros en 3l recogidos, transcrito por el propio Papa. Sin embargo, la m3s notable de estas iniciales es aquella con la que da comienzo la Pasi3n mayor del Ap3stol (fol. 48v), no s3lo por su tama3o –59 x 226 mm– sino tambi3n por la finura de su ejecuci3n. Otro aspecto rese3able es la importancia concedida a la fiesta de julio frente a la tradicional de la Traslaci3n, patente en la presencia en el libro I de ocho iniciales dragonadas iniciando sermones (fols. 48v, 53v, 55v y 72r), de las cuales seis corresponder3an a la primera solemnidad y s3lo dos –ya mencionadas antes– a la segunda.

Con todo, la antes se3alada preeminencia de la fiesta del 25 de julio sobre la del 30 de diciembre se ve contrarrestada con el despliegue de iniciales afilegranadas (fols. 156r, 156v, 159r y 160r) en el brev3simo libro III, consagrado precisamente a la Traslaci3n del Ap3stol. Estas iniciales se encuentran en unos folios (155-160) copiados con posterioridad a la confecci3n del *Calixtino*, que sustituyen a los tres bifolios interiores originales de este cuaderno 20. No



Inicial afilegranada del Libro III. C3dice Calixtino, ACS, CF. 14, fol. 156r
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

son los 3nicos, como ya precis3 D3az y D3az. Las modificaciones relativas a este libro III pueden encuadrarse entre 1160 y 1173, ya que el texto que transmiten fue recogido en la copia parcial realizada esta 3ltima fecha por el monje de Monserrat Arnalt de Mont (Barcelona, ACA, Ripoll 99). El mismo *refazedor* an3nimo –denominado “mano 2”– sustituy3 otro bifolio del cuaderno 21 (fols. 168-169), as3 como los dos bifolios externos del cuaderno siguiente (fols. 170-171 y 176-177) y los tres bifolios externos del cuaderno 23 (fols. 178-180 y 183-185), es decir, buena parte del “Pseudo Turp3n”. Asimismo, sustituy3 tambi3n varios folios del libro V, empezando por los bifolios exteriores de los cuadernos 25 (fols. 196 y 203) y 26 (fols. 204 y 211), en los que se copi3 la descripci3n de Roncesvalles y la famosa batalla all3 acaecida, as3 como una secci3n importante de la pasi3n de san Eutropio, en la que se introdujeron dos iniciales afilegranadas. Dada la casi total ausencia de iniciales ornadas en la “Gu3a del Peregrino” y la particular naturaleza de los pasajes sustituidos, estas modificaciones no parecen casuales. Lo mismo puede decirse de otros folios sustituidos



El sueño de Carlomagno. Códice Calixtino, ACS, CF. 14, fol. 162r
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

ya a finales del siglo XII o principios del XIII, no por casualidad también en el libro IV. Se trata de los que transmiten la enumeración de los beneficios concedidos a Saint Denis por Carlomagno y la descripción de las pinturas murales que decoraban el palacio de Aquisgrán (fols. 186-7), y los que recogen la agonía de Roldán (fols. 181-2), copiados respectivamente por la "mano 3" y la "mano 4". Sin embargo, no ha sido posible demostrar qué parte del texto habría sido modificada con la sustitución de estos folios e, incluso, si estas intervenciones tuvieron como finalidad suprimir o interpolar pasaje alguno. A este respecto, ha de recordarse que en los folios copiados por el primer *refazedor* se encuentra una inicial dragonada, aunque de factura más simple que las restantes (fol. 179r), con que da comienzo el capítulo XXI, en el que se narra la batalla de Roncesvalles y la muerte de Roldán. Se trata de la única inicial de estas características en el libro IV junto a la que figura al obispo Turpín y la que da comienzo a la obra (fol. 164r).

A buen seguro, esta elección tenía como fin realzar uno de los momentos culminantes del relato de las gestas



Carlomagno y su ejército. Códice Calixtino, ACS, CF. 14, fol. 162v
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

de Carlomagno en suelo hispano. Lo extraño, en cambio, es que este pasaje u otro relativo al paladín franco no hubiesen tenido una traducción figurativa en el *Calixtino*, ya que el enfrentamiento entre Roldán y Ferragut (cap. XVII) era a todas luces el episodio más popular del "Pseudo-Turpín" cuando se ilustraba la obra. Por el contrario, de las tres escenas iluminadas en los folios 162r-v, tan sólo la primera –el sueño de Carlomagno (libro IV, cap. I)– cuenta con paralelos iconográficos. Aun así, las semejanzas con ellas han de achacarse al manejo de modelos similares, ya que la iconografía de los sueños y visiones estaba consolidada desde finales del siglo XI. Santiago señala a Carlomagno el camino de estrellas que sirve de espejo a la ruta de peregrinación y su gesto se veía completado por una inscripción en la que se transcribía el mensaje del Apóstol, ahora ilegibles por el deterioro del soporte y la torpeza de la restauración, pero aún visibles cuando Fidel Fita examinó el códice: EGO SUM IACOBUS APOSTOLUS CHRISTI ALUMPNUS; CAMINUS STELLARUM QUEM VIDISTI HOC SIGNIFICAT. La transformación de la figura del emperador en un amasijo

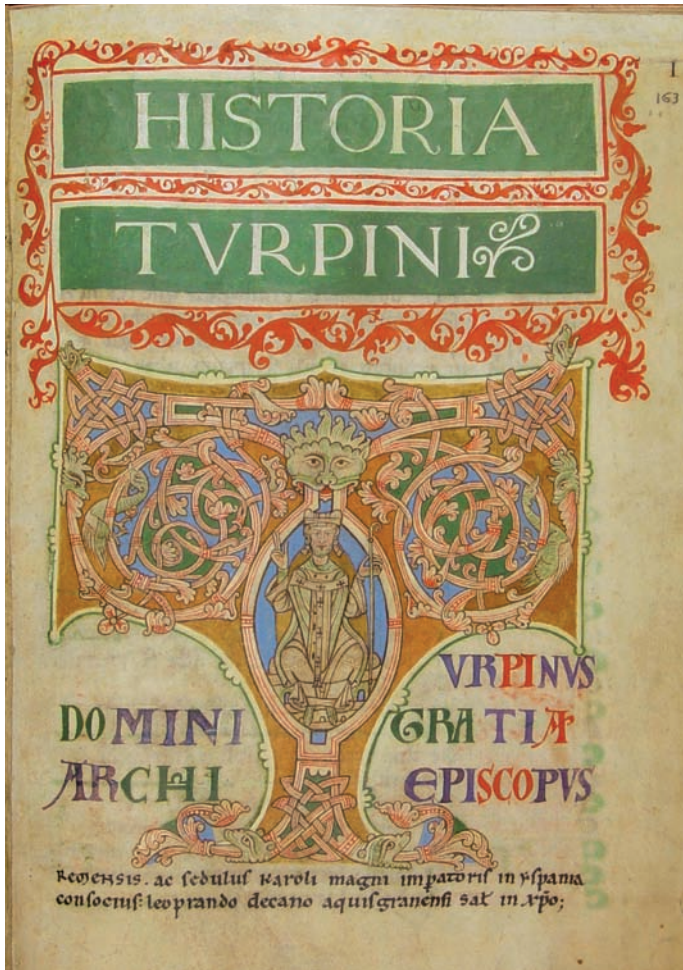
de pliegues ha privado de sentido a la ilustración, aunque se deduce del examen de las reproducciones fotográficas más antiguas que éste no portaba una corona visigoda, como había afirmado Jesús Carro. Muy al contrario, la voluntad de situar los hechos allí donde ocurrieron se hace patente en las inscripciones que enmarcan la escena – *AQUISGRANUM OPPIDUM; KAROLUS MAGNUS [REX]*– y, en especial, en las miniaturas situadas en el vuelto del folio.

La que ocupa el registro superior representaría la salida de las tropas regias rumbo a la Península, cumpliendo el mandato apostólico de liberar el camino y el santuario de Santiago de la ocupación islámica, como atestigua la inscripción *KAROLI MAGNI EXERCITUS*. Además, la presencia de cruces en el estandarte regio y en los cascos en pico de los caballeros remarca el carácter de cruzada que adquiere la empresa. Mayor controversia aún ha generado la escena representada en la sección inferior. Para algunos –como Fidel Fita y Laura Fernández–, sería continuación del registro superior, por lo que habría de ver en ella a los integrantes de la infantería. Para otros, como Rita Lejeune y Jean Stiennon, se trataría de la representación de los veteranos de las guerras hispanas, enfrascados en el relato de los viejos tiempos de gloria militar ante las pinturas del palacio de Aquisgrán, en las que se desplegaría un relato de las hazañas de Carlomagno y los suyos, así como representaciones de las Artes Liberales; mientras que Alison Stones reconoce en ella un exterior y que la imagen haría alusión al relato de las campañas ofrecido por los retornados a los civiles que se habían quedado en la ciudad. Ninguna de estas interpretaciones parece convincente, puesto que obvian que los folios 162v y 163r debieron de haber sido considerados como una unidad: por un lado, el inequívoco gesto de las dos figuras situadas más a la derecha en el registro inferior de la miniatura parece señalar hacia la página opuesta como intuyó Walter Cahn; por otro, estas ilustraciones conforman una *mise en page* muy poco equilibrada a primera vista, sobre todo antes de las modificaciones introducidas en el siglo XVII para borrar las huellas de la existencia del libro IV. Cuando éste fue desgajado del volumen, el folio 162 –en cuyo recto se copiaba el final del libro III– permaneció en su lugar, aunque el epígrafe relativo al comienzo del “Pseudo-Turpín” quedase oculto bajo un fondo carmesí con arabescos. Éste puede reconstruirse a partir del cotejo con la copia del Vaticano (BAV, Archivo de San Pietro C. 128, fol. 134r), y lo mismo cabría decir de la rúbrica con que daría comienzo la epístola del obispo de Reims, que fue raspada para dejar espacio a la nueva intitulación del texto segregado, *HISTORIA TURPINI*. De acuerdo a la transcripción ofrecida por Díaz y Díaz, en origen se leería en estos espacios *Incipit codex IIII sancti Ia-*

cobi de expedimento et conuersione Hispanie et Gallecie editus a beato Turpino archiepiscopo (fol. 162v) y *Epistola beati Turpini episcopi ad Leoprandum* (fol. 163r), respectivamente. Pero la reducida extensión de estos paratextos no justifica que se les haya reservado un tercio de folio en ambos casos y, mucho menos, que esta disposición holgada se haya conseguido a costa de separar la miniatura del sueño de Carlomagno del resto de las ilustraciones.

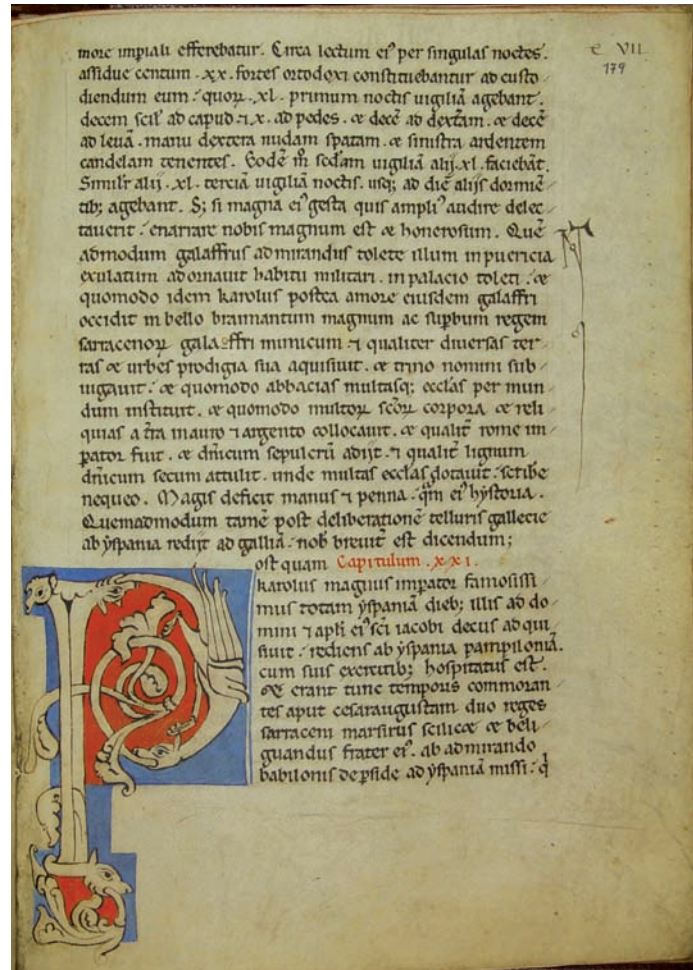
Además, ha de tenerse en cuenta que la misiva de Turpín es con toda seguridad una aportación del compilador del *Calixtino*, al igual que los capítulos finales, en los que Calixto II relata la muerte del obispo de Reims, el hallazgo de su cuerpo, la *razzia* de Almanzor en Compostela y se exhorta a la cruzada contra el Islam. Así, mientras que en la primera se asegura que la crónica turpiniana contiene datos sobre las campañas de Carlomagno que no se hallan ni siquiera en las crónicas reales de Saint Denis, en la última pieza se llama a combatir al infiel, llegando al martirio si fuese preciso, como los héroes cuyas gestas inmortalizó el obispo. Con este cierre “se unen en las líneas finales de la crónica el sentido histórico y épico del texto, el pasado mítico, el presente histórico y el angustioso futuro”, en palabras de Santiago López Martínez-Morás. Teniendo presente este vínculo entre Aquisgrán y Compostela, conviene analizar el extraordinario protagonismo de Turpín en el *Calixtino*. En efecto, en el capítulo II se indica que Carlomagno liberó de infieles la tierra en la que descansaban los restos del Apóstol y que el obispo de Reims bautizó a todos aquellos gallegos que deseaban volver al cristianismo. Dicho papel como re-evangelizador del Occidente peninsular habría podido convertirlo a ojos compostelanos en antecesor mítico de los prelados de la sede y, en cierto modo, en el reverso del obispo Teodomiro. Es más; este carácter fundacional se habría visto acentuado en el capítulo XIX, en el que se narra la concesión de una serie de prebendas regias a la sede compostelana durante un concilio presidido por el propio Turpín. Con este reconocimiento, la Iglesia de Santiago se convierte en la primera de entre las hispanas, exaltándose asimismo su carácter de sede apostólica. En consecuencia, cabe conjeturar que la representación de Turpín con los atributos del poder episcopal y la atribución del título de arzobispo en los epígrafes introductorios –no así en el texto– habrían tenido como fin la exaltación de aquel que había consagrado el altar de la basílica jacobea.

Llegados a este punto, se impone la necesidad de ofrecer algunas conclusiones que puedan servir de colofón a lo expuesto en las páginas precedentes. Con toda la intención, el espinoso asunto de la cronología atribuible al *Calixtino* ha sido reservado para el final, ya que sólo al



Historia Turpini. Códice Calixtino, ACS, CF. 14, fol. 163r
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

analizar algunas de las tramas de significación presentes en el texto y las imágenes del códice compostelano resulta posible acotar un arco temporal para su factura. Ha de recordarse que, sobre este particular, las posiciones oscilan entre la fecha temprana propuesta por Stones –quien no duda en situar la confección de la obra durante los dos últimos años de vida de Gelmírez (ca. 1138-1140)– y la más tardía defendida por Díaz y Díaz, para quien el *Liber Sancti Iacobi* habría adquirido su configuración definitiva ca. 1160. En el primero de los casos, la datación resulta un tanto forzada, teniendo en cuenta que la propia cronología interna de los textos sitúa el año 1137 como inexcusable *terminus post quem*. A este respecto, las fechas de 1139-1143 apuntadas por Klaus Herbers crean un escenario más probable, aunque se antoja un tanto reduccionista pensar que sólo Gelmírez pudo estar detrás de la gran empresa del *Calixtino*, más aún cuando la miscelánea jacobea no guarda ninguna semejanza con el *Tombo A*, de atribución segura. Por el contrario, Díaz y Díaz semeja haber sido demasiado prudente al proponer una datación tan tardía para el *Liber*



Inicial dragonada del Libro IV. Códice Calixtino, ACS, CF. 14, fol. 179r
(© Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela)

–lo que dejaría la puerta abierta a que el *Calixtino* hubiese sido copiado aún más tarde–, poco acorde con la fidelidad a modelos de principios del siglo XII que se constata en las iniciales y miniaturas.

Con argumentos sagaces, Hohler propuso –basándose en el estudio de la carta apócrifa de Calixto II al patriarca de Jerusalén y al propio Gelmírez con la que se abre la obra– que el *Calixtino* pudo haberse redactado en su forma definitiva entre 1145 y 1157, siendo la primera de estas fechas la más probable. De ser así, este instrumento de promoción de Compostela se habría fraguado en uno de los momentos de mayor inestabilidad en la historia de la sede. Sin embargo, es este contexto peninsular de crisis y de pérdida de influencia frente a Toledo el escenario en el que mejor se explican algunos de los aspectos más reseñables de la obra, muy especialmente la insistencia en los privilegios de Compostela y el acento en el papel fundacional de la “reconquista” carolingia que se detectan en el libro IV. Conviene no olvidar que estas mismas preocupaciones son las que parecen haber llevado al canónigo

cardenal Pedro Marcio a falsificar el llamado "Privilegio de los Votos", copiado en 1150 a partir de un supuesto original custodiado en el tesoro catedralicio. Dicha falsificación pudo haberse concebido incluso cuando la sede se hallaba vacante, justo entre el fallecimiento del arzobispo Pedro Helías (1143-1149) y la muerte de Berengario de Salamanca camino de Compostela, que no llegó ni siquiera a tomar posesión. No obstante, tal vez sea posible afinar un poco más y emplazar la copia e ilustración del *Calixtino* unos años después, en torno a 1154. Es en esta fecha en la que puede situarse la peregrinación del monarca francés Luis VII a Compostela, acompañado por el rey Alfonso VII y el legado pontificio, el cardenal Jacinto, quien, de camino a la urbe jacobea, habría confirmado al nuevo arzobispo de la sede, Pelayo Camundo o Raimundo. Desde su llegada a Compostela, Pelayo no dejaría de emprender una activa política de revitalización de la Iglesia de Santiago, sólo truncada por su temprana muerte en 1155. Aun con todo, se conserva una disposición de su autoría sobre la celebración de las fiestas del 25 de julio y el 30 de diciembre que guarda notables semejanzas en su fraseología empleada en el *Calixtino*.

Sin duda, el ambiente cultural de Compostela –uno de los grandes núcleos de la Cristiandad– seguía siendo pujante después de la muerte de Gelmírez y actuando como foco de atracción para artistas de otros lugares, como

aquellos encargados de ilustrar el *Calixtino* y el *Tumbo A*. El cosmopolitismo de estas obras, que caracteriza, por otra parte, a todas las empresas de la Iglesia de Santiago desde tiempos de Diego Peláez, debería ser piedra de toque tanto a la hora de analizar el devenir de la Iglesia de Santiago como de reflexionar sobre la naturaleza del arte en los caminos de peregrinación.

Texto: RMRP/RSA - Fotos: Archivo Catedralicio

Bibliografía

ANGUITA JAÉN, J. M., 2003; CARRO GARCÍA, J., 1944; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., 2002; DAVID, P., 1947; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1985; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 1988; DÍAZ Y DÍAZ, M. C., 2010; FALQUE REY, E., 1994; FERNÁNDEZ, L., 2011; FITA, F. y FERNÁNDEZ-GUERRA, A., 1880, pp. 42-60 y 89-90; FLETCHER, R. A., 1972; HERBERS, K., 1984; HOHLER, C., 1972; LEJEUNE, R. y STIENNON, J., 1967, I, pp. 50-56; LÓPEZ ALSINA, F., 1985; LÓPEZ ALSINA, F., 2001; LÓPEZ ALSINA, F., 2003; LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS, S., 2002; LUCAS ÁLVAREZ, M., 1997; MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J., 2004; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1985; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1987; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1992; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1993; REILLY, B. F., 1998; RODRÍGUEZ PORTO, R. M. (en prensa); SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2008; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., 2009; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. (en prensa); SICART GIMÉNEZ, A., 1981, pp. 46-88 y 230-235; STONES, A., 1981; STONES, A., 1992; STONES, A., 1996; STONES, A., 2010; STONES, A. y KROCHALIS, J., 1998; WHITEHILL, W. M., 1944; YARZA, J., 1985.

Iglesia de San Fiz de Solovio

LA IGLESIA DE SAN FIZ DE SOLOVIO, hoy dependiente de la parroquia de Santa María Salomé, se encuentra en la zona oriental del casco histórico de Santiago de Compostela, junto al mercado de abastos y la Facultad de Geografía e Historia. Es uno de los templos más antiguos de la ciudad, mandado reconstruir por primera vez por el obispo Sisnando I en el siglo X, destruido por la razzia de Almanzor en el año 997 y reedificado por Gelmírez a partir de 1122. Reformado nuevamente a finales del siglo XII, permaneció inalterado hasta el siglo XVII, si bien las reformas más profundas las sufrirá a partir de 1704, época en la que se alargó la nave y el templo adquirió su aspecto actual. Las últimas obras de importancia se llevaron a cabo en 1952, con la adición en el tímpano de la portada occidental de la epifanía gótica que hoy lo ocupa, hasta entonces situada en el interior del edificio.

De la primera fase románica, correspondiente a la reconstrucción en época de Gelmírez, apenas se conservan algunos tramos de los muros de la nave, rematados por

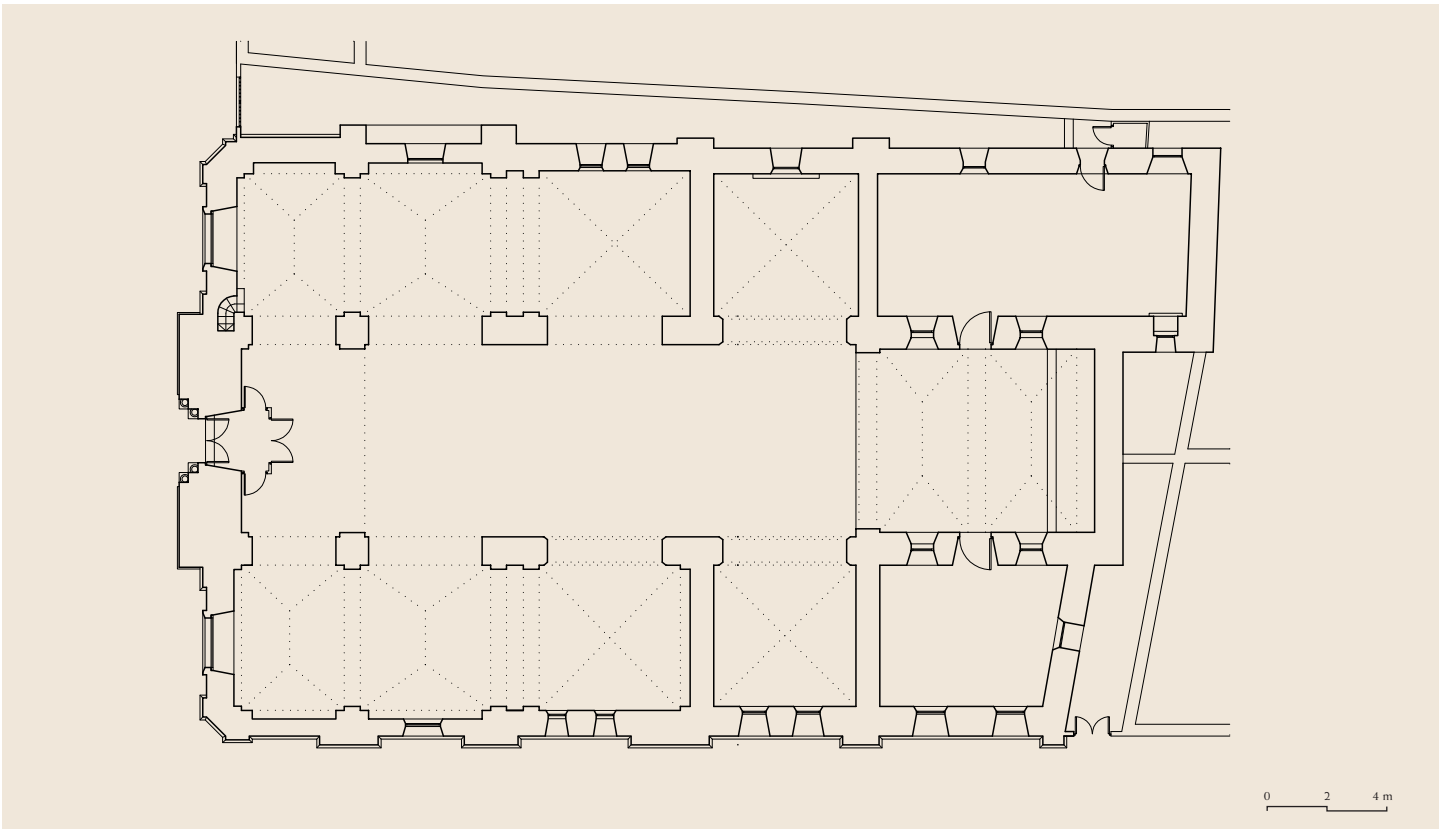
sencillos canecillos en caveto, y el *Agnus Dei* con cruz an-
tefiga que actualmente aparece sobre el piñón del testero. Ángel del Castillo atribuye a este período, equivocadamente, la portada principal.

La mencionada portada, trasladada y probablemente alterada cuando se alargó la nave a comienzos del siglo XVIII y posteriormente a mediados del siglo XX, si bien es románica no corresponde a esta fase constructiva del primer cuarto del siglo XII sino que hay que situarla en una etapa más tardía. A pesar de que no se conservan referencias escritas a estas reformas, estilísticamente puede situarse en la esfera del taller de la puerta sur de la catedral de Ourense y en relación con la influencia del taller del Maestro Mateo, lo que la sitúa cronológicamente hacia el año 1200. El arco del tímpano, labrado en un bocel sobre el que se diseña una decoración de arcos, no deja lugar a dudas sobre su relación con el taller de la puerta sur ourensana y, todavía con una mayor similitud formal, con la iglesia de Santa María de Vilanova (Allariz, Ourense)



Portada

Planta





Alzado oeste

Canecillo



Agnus Dei con cruz antefija



y con paralelos geográficamente más próximos, como la iglesia de Herbón (Padrón, A Coruña), lo que nos confirma en su cronología.

A la portada, reformada hacia 1200, pertenecería también en origen, con toda probabilidad, el primer canecillo de cada uno de los muros de la nave. Se trata de figuras humanas sedentes, ataviadas con ropajes largos de pliegues marcados y angulosos, que sujetan en una mano una cartela. De nuevo el estilo pone en relación este momento de las obras con la tradición mateana, mientras que los restos de lóbulos que se adivinan tras las figuras podrían indicar su ubicación original en una segunda arquivolta de la portada,

desaparecida en alguna de las reformas a las que se ha visto sometida a lo largo de su historia, que aparecería sobre el segundo par de columnas que todavía hoy se conservan sustentando el tímpano y cuyos capiteles remiten también, estilísticamente, a este momento final del siglo XII.

Texto y fotos: JGC - Planos: AGD

Bibliografía

CASTILLO, A. del, 1972 (1987), p. 551; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1982, pp. 139-152; YZQUIERDO PERRÍN, R., 1995, p. 257.