

200 Ver as referencias que cita, sobre este asunto, García González 2013, p. 973-994.

Ver las referencias que cita, sobre este asunto, García González 2013, p. 973-994.

201 Moralejo Álvarez 1990.

Moralejo Álvarez 1990.

202 Yzquierdo Peiró 2024, p. 39-87.

Yzquierdo Peiró 2024, p. 39-87.

203 Yzquierdo Perrín 1997b, p. 246-253.

Yzquierdo Perrín 1997b, p. 246-253.

204 Luís Seoane 1956.

Luís Seoane 1956.

A igrexa do Paraíso: o Pórtico da Gloria como porta do Ceo*

La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo*

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

* Para as referencias documentais e epigráficas da obra do Mestre Mateo, remito ao capítulo de Ramón Yzquierdo Peiró no presente catálogo. A miña contribución está dedicada a analizar como a intervención do Mestre Mateo na basílica xacobeá ressignifica a topografía sagrada da catedral, creando unha nova *hierotopia* que acentúa o valor do templo como meta de peregrinación, e de Santiago como mediador no Alén. Para o uso do termo *hierotopia*, véxase Lidov, 2006.

Para las referencias documentales y epigráficas de la obra del Maestro Mateo, remito al capítulo de Ramón Yzquierdo Peiró en el presente catálogo. Mi contribución está dedicada a analizar cómo la intervención del Maestro Mateo en la basílica jacobea ressignifica la topografía sagrada de la catedral, creando una nueva *hierotopia* que acentúa el valor del templo como meta de peregrinación, y de Santiago como mediador en el Más Allá. Para el uso del término *hierotopia*, véase Lidov, 2006.



Quantos alí estaban quando viron este miragre, foron moy alegres e deron moytas loores a Deus; et o moço tornando en seu entendemento, começou a dizer ante quantos y estaban en commo des dia sexta feira ora de terça que lle sayra a alma do Corpo, ata sabado ora de nona que resurgira, a alma d'el jouvera moy folgada en no seo de Santiago en na igrexa do Paraíso, et que lle o apostolo Santiago (alcançara) graça de Deus que lle fose tornada ao corpo.

Eugenio López-Aydillo (ed.): *Os Miragres de Santiago*. Valladolid, 1918, p. 22.

Para os galegos, pensar que Santiago os asistirá na hora da morte, parece algo máis que razoable. A súa inmensa basílica, o maior templo cristián de Galicia, foi, e aínda o é, unha das grandes metas de peregrinación da cristiandade. Durante séculos o seu camiño foi o garante do perdón dos vivos, pois os que alcanzaban a meta se aseguraban a asistencia do Apóstolo no Alén. Ese papel de *psycopompos* adquiríao Santiago aos ollos dos peregrinos a partir do século XII, e a súa basílica, nun extremo de Occidente, considerouse metaforicamente desde aquela a entrada no Paraíso¹.

A este respecto cabe lembrar que no *Liber Sancti Iacobi* —LSI en diante— Santiago o Maior preséntase coma o autor da Epístola de Santiago, na que se fai a primeira mención ao sacramento da Unción dos Enfermos (San, 5, 14), e nel se lle atribúen ao Apóstolo, entre outros actos, o milagre da resurrección dun peregrino morto despois de acollole no seu seo (LSI II, 3), ou o de facer que a alma do emperador Carlomagno entrase no Ceo (LSI IV, 21). Todo isto está resumido de forma explícita nun dos seus sermóns (LSI I, 7), no que se afirma que “a cantos con xusto desexo se dirixen peregrinando onda el a terras de Galicia a tantos leva ao Paraíso”².

Os distintos promotores da construción da catedral románica de Santiago entre 1075 e 1211 non foron alleos a esta constelación de referencias simbólicas, posto que nelas se sustentaba en boa parte o prestixio dunha meta que adquiriu daquela o grao de “peregrinación maior”, xunto con Roma e Xerusalén. De aí que o edificio se elevase seguindo unha particular topografía sagrada, na que continuamente se evocaba a metáfora da igrexa como Paraíso.

As súas portas parangonábanse coas entradas ao Ceo, e o seu patrón, o apóstolo Santiago o Maior, convertíase no intercesor das almas dos seus peregrinos no Alén. Esas claves permiten entender por exemplo algunha das empresas realizadas na catedral baixo o arcebispo Xelmírez (1100-1140), en particular o programa iconográfico e a disposición da primitiva porta norte, denominada daquela *Porta Francigena* por ser a meta dos que percorrían o Camiño Francés.

Para los gallegos, pensar que Santiago les asistirá a la hora de la muerte, parece algo más que razonable. Su inmensa basílica, el mayor templo cristiano de Galicia, fue, y es todavía, una de las grandes metas de peregrinación de la cristiandad. Durante siglos su camino ha sido el garante del perdón de los vivos, pues quienes alcanzaban la meta se aseguraban la asistencia del Apóstolo en el Más Allá. Ese papel de *psycopompos* lo había adquirido Santiago a ojos de los peregrinos a partir del siglo XII, y su basílica, en un extremo de Occidente, se consideró metaforicamente desde entonces la entrada en el Paraíso¹.

A este respecto cabe recordar que en el *Liber Sancti Iacobi* —LSI en adelante— Santiago el Mayor se presenta como el autor de la Epístola de Santiago, en la que se hace la primera mención al sacramento de la Extremaunción (San, 5, 14), y en él se le atribuyen al Apóstol, entre otros actos, el milagro de la resurrección de un peregrino muerto después de haberlo acogido en su seno (LSI II, 3), o el de hacer que el alma del emperador Carlomagno entrara en el Cielo (LSI IV, 21). Todo ello se resume de forma explícita en uno de sus sermones (LSI I, 7), en el que se afirma que “a cuantos con justo deseo se dirigen peregrinando hacia él a tierras de Galicia a tantos se lleva al Paraíso”².

Los distintos promotores de la construcción de la catedral románica de Santiago entre 1075 y 1211 no fueron ajenos a esta constelación de referencias simbólicas, puesto que en ellas se sustentaba en buena parte el prestigio de una meta que adquirió entonces el grado de “peregrinación mayor”, junto con Roma y Jerusalén. De ahí que el edificio se elevase siguiendo una particular topografía sagrada, en la que continuamente se evocaba la metáfora de la iglesia como Paraíso.

Sus puertas se parangonaban con las entradas al Cielo, y su patrón, el apóstolo Santiago el Mayor, se convertía en el intercesor de las almas de sus peregrinos en el Más Allá. Esas claves permiten entender, por ejemplo, alguna de las empresas realizadas en la catedral bajo el arzobispo Gelmírez (1100-1140), en particular el programa iconográfico y la disposición de la primitiva puerta norte, denominada entonces *Porta Francigena* por ser la meta de los que recorrían el Camino Francés.

Fig. 28
Detalle de Santiago o Maior no parteluz do Pórtico da Gloria.
Detalle de Santiago el Mayor en el parteluz del Pórtico de la Gloria.

Alí, o peregrino atopábase con diversos elementos simbólicos e narrativos que o preparaban para unha experiencia liminar única: na praza, a fonte do *Paradisus* (1122) era, cos seus catro canos, unha metáfora dos ríos do Edén (LSIV, 9); os relevos da historia de Adán e Eva (1101–1111) do friso da porta evocaban o destino errante do home e o feito de que Adán fora o primeiro peregrino (LSI I, 7)³; e, por último, a Anunciación a María, representada no tímpano esquerdo da bífora, convertíase nunha cita explícita á visión de Ezequiel do Novo Templo (Ez. 44, 1–3), por cuxa Porta só entraría o Mesías, en alusión tanto á Porta da Misericordia ou Porta Áurea do Templo de Xerusalén, como á Porta do Ceo do *Novo Testamento*⁴.

Por este motivo, estou seguro de que cando o Mestre Mateo se fixo cargo das obras da catedral no último terzo do século XII, era perfectamente consciente da pertinencia e o valor destas metáforas. De aí que, como veremos, na súa intervención no corpo occidental do templo buscábase aumentar e amplificar os seus contidos. Así, entre 1168 e 1211, Mateo puxo ao día un monumento que, tanto pola súa estética románica coma pola súa escenificación litúrxica, quedara daquela certamente obsoleto.

Allí, el peregrino se encontraba con diversos elementos simbólicos y narrativos que lo preparaban para una experiencia liminar única: en la plaza, la fuente del *Paradisus* (1122) era, con sus cuatro caños, una metáfora de los ríos del Edén (LSI V, 9); los relieves de la historia de Adán y Eva (1101–11) del friso de la puerta evocaban el destino errante del hombre y el hecho de que Adán había sido el primer peregrino (LSI I, 7)³; y, por último, la Anunciación a María, representada en el tímpano izquierdo de la bífora, se convertía en una cita explícita a la visión de Ezequiel del Nuevo Templo (Ez. 44, 1–3), por cuya Puerta solo habría de entrar el Mesías, en alusión tanto a la Puerta de la Misericordia o Porta Aurea del Templo de Jerusalén, como a la Puerta del Cielo del *Nuevo Testamento*⁴.

Por ello, estoy seguro de que cuando el Maestro Mateo se hizo cargo de las obras de la catedral en el último tercio del siglo XII, era perfectamente consciente de la pertinencia y el valor de estas metáforas. De ahí que, como veremos, en su intervención en el cuerpo occidental del templo buscábase aumentar y amplificar sus contenidos. Así, entre 1168 y 1211, Mateo puso al día un monumento que, tanto por su estética románica como por su escenificación litúrgica, se había quedado entonces ciertamente obsoleto.

Para isto, non dubidou, en primeiro lugar, en alterar a primitiva topografía sagrada do santuario da época de Diego Xelmírez, fundamentalmente centrada no eixo transversal do transepto, de norte a sur (véxase apéndice 2). Este itinerario comezaba cunha entrada privilexiada, a través da porta norte, dos peregrinos, que, unha vez na catedral, visitaban a *confessio* da Magdalena (1105), situada no deambulatório, detrás do altar maior, para orar así moi preto da tumba do Apóstolo. Probablemente, na segunda metade do século XII este escenario percibíase como unha proposta francamente conservadora, por mor do crecente interese que existía daquela en toda Europa por lle dar visibilidade ao sagrado, e que se traduciu na elevación detrás dos altares de urnas-relicario —como nos casos das igrexas de Saint-Denis ou de Westminster—, ou ben na mera exposición de bustos-relicario sobre os altares. Como é ben sabido, para satisfacer esa experiencia visual da peregrinación, na que se ansiaba a “presenza corpórea” do santo titular, o obradoiro de Mateo colocou en 1211, co gallo da consagración da basílica, unha monumental estatua de Santiago o Zebedeo entronizado detrás do altar maior (fig. 29), un feito que provocou unha verdadeira revolución na iconografía xacobeá, así como na percepción do apóstolo Santiago por parte dos seus peregrinos⁵.

Esta estatua, que sobrevive na actualidade baixo un disfraz barroco (fig. 30) e resulta obxecto do ansiado “abrazo” do peregrino, converteuse no verdadeiro marcador da tumba do Apóstolo e punto focal dun novo eixo lonxitudinal de culto na basílica xacobeá, que privilexiaba unha visión de oeste a este (fig. 31). Para isto, o obradoiro de Mateo creou unha serie de marcadores: en primeiro lugar, unha magnífica porta occidental que albergaba no seu nártice o desconcertante bosque de estatuas do Pórtico da Gloria (1168–1188) e, en segundo lugar, a monumental estrutura do coro dos cóngos, evocadora da Xerusalén Celeste, que se colocou nos primeiros tramos da nave central (véxanse figs. 21–23 e apéndice 3)⁶. Desta maneira, as obras nos pés, o coro e o altar da basílica supuxeron, entre 1168 e 1211, a consolidación dunha nova hierotopía —ou creación do sagrado— que sinalaba —como o faría hoxe o artista dunha instalación contemporánea— unha liña lonxitudinal de oeste a este. Para facela explícita, Mateo recorreu a unha fórmula sinxela, pero eficaz, na que a estatua do altar era unha repetición do modelo da imaxe sedente do Apóstolo do parteluz do Pórtico da Gloria. Trátase, en ambos os dous casos, dun Santiago o Maior entronizado, con cartela e báculo en *tau*, un atributo que era preceptivo dos arcebispos composteláns na súa condición de “descendentes dos apóstolos”⁷. Malia que a estatua do altar maior foi reformada en época barroca, o seu aspecto orixinal pode documentarse aínda nunha famosa miniatura do *Túmbo B* (f. 2 v) (1324) da catedral de Santiago, en cuxa cartela pode lerse: “S. IACOBVS” (fig. 32)⁸. Coa creación desta efigie, os peregrinos que acudían ao santuario xacobeo podían contemplar por primeira vez, en toda a súa corporeidade, unha imaxe tridimensional do apóstolo Santiago, xusto no lugar no que a tradición dicía que estaba soterrado o seu corpo. A estatua convertíase nun dobre —ou substituto— do Apóstolo, e satisfacía así a necesidade crecente da devoción baixomedieval de experimentar visualmente o sagrado.

Para ello, no dudó, en primer lugar, en alterar la primitiva topografía sagrada del santuario de la época de Diego Gelmírez, fundamentalmente centrada en el eje transversal del transepto, de norte a sur (véase apéndice 2). Dicho itinerario comenzaba con una entrada privilegiada, a través de la puerta norte, de los peregrinos, quienes, una vez en la catedral, visitaban la *confessio* de la Magdalena (1105), situada en la girola, detrás del altar mayor, para orar así muy cerca de la tumba del Apóstolo. Probablemente, en la segunda mitad del siglo XII este escenario se percibía como una propuesta francamente conservadora, debido al creciente interés que existía entonces en toda Europa por dar visibilidad a lo sagrado, y que se tradujo en la elevación detrás de los altares de urnas-relicario —como en los casos de las iglesias de Saint-Denis o de Westminster—, o bien en la mera exposición de bustos-relicario sobre los altares. Como es bien sabido, para satisfacer esa experiencia visual de la peregrinación, en la que se ansiaba la “presencia corpórea” del santo titular, el taller de Mateo colocó en 1211, con motivo de la consagración de la basílica, una monumental estatua de Santiago el Mayor entronizado detrás del altar mayor (fig. 29), un hecho que provocó una verdadera revolución en la iconografía jacobea, así como en la percepción del apóstolo Santiago por parte de sus peregrinos⁵.

Dicha estatua, que sobrevive en la actualidad bajo un disfraz barroco (fig. 30) y es objeto del ansiado “abrazo” del peregrino, se convirtió en el verdadero marcador de la tumba del Apóstolo y punto focal de un nuevo eje longitudinal de culto en la basílica jacobea, que privilegiaba una visión de oeste a este (fig. 31). Para ello, el taller de Mateo creó una serie de marcadores: en primer lugar, una magnífica puerta occidental que albergaba en su nártex el desconcertante bosque de estatuas del Pórtico de la Gloria (1168–1188) y, en segundo lugar, la monumental estructura del coro de los canónigos, evocadora de la Jerusalén Celeste, que se colocó en los primeros tramos de la nave central (véanse figs. 21–23 y apéndice 3)⁶. De esta manera, las obras en los pies, el coro y el altar de la basílica supusieron entre 1168 y 1211 la consolidación de una nueva hierotopía —o creación de lo sagrado— que señalaba —como lo haría hoy el artista de una instalación contemporánea— una línea longitudinal de oeste a este. Para hacerla explícita, Mateo recurrió a una fórmula sencilla, pero eficaz, en la que la estatua del altar era una repetición del modelo de la imagen sedente del Apóstolo del parteluz del Pórtico de la Gloria. En ambos casos se trata de un Santiago Mayor entronizado, con cartela y báculo en *tau*, un atributo que era preceptivo de los arzobispos compostelanos en su calidad de “descendientes de los apóstolos”⁷. Aunque la estatua del altar mayor ha sido muy reformada en época barroca, su aspecto original puede documentarse todavía en una famosa miniatura del *Túmbo B* (f. 2 v) (1324) de la catedral de Santiago, en cuya cartela puede leerse: “S. IACOBVS” (fig. 32)⁸. Con la creación de esta efigie, los peregrinos que acudían al santuario jacobeo podían contemplar por primera vez, en toda su corporeidad, una imagen tridimensional del apóstolo Santiago, justo en el lugar en el que la tradición decía que estaba enterrado su cuerpo. La estatua se convertía en un doble —o sustituto— del Apóstolo, y satisfacía así la necesidad creciente de la devoción bajomedieval de experimentar visualmente lo sagrado.



Figs. 29 · 30
Estatua románica de Santiago Apóstolo (c. 1211) do altar maior da catedral, remodelada no período barroco, sen o seu manto e trono de prata (29) e con eles (30).
Estatua románica de Santiago Apóstolo (h. 1211) del altar mayor de la catedral, reformada en época barroca, sin su esclavina y sede argénteas (29) y con ellas (30).



Fig. 31
Detalle de Santiago Apóstolo no parteluz do arco central do Pórtico da Gloria.
Detalle de Santiago Apóstolo en el parteluz del arco central del Pórtico de la Gloria.

Antes desa transformación, o altar xacobeo era un espazo estanco, inaccesible aos peregrinos. Diego Xelmírez creara, entre 1105 e 1112, a topografía deste *sancta sanctorum*, no que a tumba estaba oculta nunha cámara non visitable baixo o altar maior, e todo o espazo estaba sellado por unha reixa, co obxecto de gardar os tesouros da Igrexa compostelá. Así e todo, coa consagración da catedral en 1211, isto cambiou, xa que se colocou tras o altar maior, en lugar elevado, a monumental estatua de Santiago. Con ela, o uso do espazo de santuario transformouse, pois a reixa se abriría desde aquela de maneira regulada ao público. Así, nas primeiras décadas do século XIII, documentábase que, a determinadas horas, se lles daba paso aos peregrinos que querían entregar esmolos e obxectos de todo tipo, e mesmo eran invitados a acender candeas ante a apenas inaugurada efigie xacobeo.

Neste sentido, resulta moi elocuente para entender a devandita transformación o contido dunha das disposicións do *Libro das Constitucións* —realizada a instancias do chantre e cardeal compostelán Juan Peláez (1240-1250)—, sobre o costume do reparto das ofrendas presentadas polos peregrinos na igrexa de Santiago⁹. Neste documento fálese, en primeiro lugar, dun *arqueyrus* e un clérigo, ambos os dous gardiáns da Arca da Obra, que, tras o toque de campá que chamaba a misa matutina e o anuncio dos perdóns,

Antes de esa transformación, el altar jacobeo era un espazo estanco, inaccesible a los peregrinos. Diego Gelmírez había creado entre 1105 y 1112 la topografía de este *sancta sanctorum*, en el que la tumba estaba oculta en una cámara no visitable bajo el altar mayor, y todo el espacio se encontraba sellado por una reja, con objeto de guardar los tesoros de la Iglesia compostelana. No obstante, con la consagración de la catedral en 1211, esto cambió, pues se colocó tras el altar mayor, en lugar elevado, la monumental estatua de Santiago. Con ella, el uso del espacio de santuario se transformó, pues la reja se abriría desde entonces de manera regulada al público. Así, en las primeras décadas del siglo XIII, se documenta que, a determinadas horas, se daba paso a los peregrinos que querían entregar limosnas y objetos de todo tipo, e incluso se les invitaba a encender velas ante la recién inaugurada efigie jacobea.

En este sentido, resulta muy elocuente para entender dicha transformación el contenido de una de las disposiciones del *Libro de las Constituciones* —realizada a instancias del chantre y cardenal compostelano Juan Peláez (1240-1250)—, sobre la costumbre del reparto de las ofrendas presentadas por los peregrinos en la iglesia de Santiago⁹. En dicho documento se habla, en primer lugar, de un *arqueyrus* y un clérigo, ambos guardianes del Arca de la Obra, que, tras el toque de campana que llamaba a la misa matutina y el anuncio de los



Fig. 32
Santiago no seu tabernáculo, cos seus discípulos Teodoro e Atanasio nunha miniatura que mostra o aspecto orixinal da escultura románica. Tombo B (c. 1326), ACS (Arquivo da Catedral de Santiago), CF 33, f. 2v.
Santiago en su tabernáculo, con sus discípulos Teodoro y Atanasio en una miniatura que muestra el aspecto original de la escultura románica. Tombo B (h. 1326), ACS (Archivo Catedral de Santiago), CF 33, f. 2v.

golpeaban coas súas varas aos peregrinos¹⁰ e, dirixíndose a eles nas súas diferentes linguas, exhortábanos a depositar alí as súas ofrendas. Ambos os dous estaban situados nos chanzos —“in gradecellis”— e “nas portas do altar de Santiago” —“in portis altaris beati Jacobi”— (f. 72 r). Máis tarde, ao final da mañá, abríase a porta do altar maior aos peregrinos, para que estes realizasen os seus donativos nunha segunda arca, a Arca da Igrexa ou de Santiago —“ad Sanctum Iacobum”—.

Especialmente reveladora é unha das recomendacións realizadas no texto con respecto ao culto da estatua de Santiago, xa que nela se insta al *arqueyrus* e a clérigo a indicarlles aos peregrinos que non deixen o seu remanente de cera na Arca da Obra, senón que poñan as súas candeas diante da figura de Santiago¹¹. Por último, no texto queda moi claro que, normalmente, as portas do altar estaban pechadas —“Quando vero porta altaris sancti Iacobi clausa fuerit”— (f. 72 v), do que se infire unha vez máis que se trataba dun espazo clausurado mediante unha reixa, e cunha porta frontal de acceso á que se chegaba a través dunhas escaleiras. Así o describía aínda o armenio Mártir, bispo de Arzendjan, na súa peregrinación a Santiago en 1492-1493: “O sitio onde se garda o santo corpo está rodeado dunha forte reixa de ferro”¹².

perdones, golpeaban con sus varas a los peregrinos¹⁰ y, dirigiéndose a ellos en sus diferentes lenguas, los exhortaban a depositar allí sus ofrendas. Ambos estaban situados en los escalones —“in gradecellis”— y “en las puertas del altar de Santiago” —“in portis altaris beati Jacobi”— (f. 72 r). Más tarde, al final de la mañana, se abría la puerta del altar mayor a los peregrinos, para que estos realizasen sus donativos en una segunda arca, el Arca de la Iglesia o de Santiago —“ad Sanctum Iacobum”—.

Especialmente reveladora es una de las recomendaciones realizadas en el texto con respecto al culto de la estatua de Santiago, ya que en ella se insta al *arqueyrus* y al clérigo a indicar a los peregrinos que no dejen su remanente de cera en el Arca de la Obra, sino que pongan sus velas delante de la figura de Santiago¹¹. Por último, en el texto queda muy claro que, normalmente, las puertas del altar estaban cerradas —“Quando vero porta altaris sancti Iacobi clausa fuerit”— (f. 72 v), de lo que se infiere una vez más que se trataba de un espacio clausurado mediante una reja, y con una puerta frontal de acceso a la que se llegaba a través de unas escaleras. Así lo describía aún el armenio Mártir, obispo de Arzendjan, en su peregrinación a Santiago en 1492-1493: “El sitio en donde se guarda el santo cuerpo está rodeado de una fuerte reja de hierro”¹².

Recuperando o nome: o Pórtico da Trindade

Esta nova presenza obsesiva do Apóstolo —aos pés da súa basílica, no parteluz, recibindo aos peregrinos—, e sobre o seu altar, como garante do tránsito ao Alén, podería estar relacionada cun aspecto polo de agora pouco explorado da basílica xacobea. Entre os eruditos composteláns é ben sabido que o nome de “Pórtico da Gloria” é unha denominación contemporánea derivada das lecturas iconográficas do século XIX, xa que ata daquela este se coñecía máis ben como “Pórtico da Trindade”¹³. O nome, documentado polo menos desde época moderna, explícase polo feito de que este acceso á catedral estaba practicamente enfronte da porta medieval da cidade dedicada á Santísima Trindade, tamén chamada porta do Sancto Peregrino, que se situaba entre a actual rúa das Hortas e o Obradoiro, e que conducía aos peregrinos cara a Fisterra. O nome Sancto Peregrino aparece no LSI (V, 9)¹⁴, e deriva do feito de que alí se situaba, extra muros, o cemiterio dos peregrinos que morrían en Santiago, e cuxa capela estaba dedicada á Santa Trindade, polo que xa na versión galega do século XV do LSI, era denominada “Porta do Santo Romeu que vay para a Treydade”¹⁵. Fronte a ela, no ano 1754, elevouse a capela de San Frutuoso ou da Angustia de Abaixo, que aínda se conserva¹⁶.

Recuperando el nombre: el Pórtico de la Trinidad

Esta nueva presencia obsesiva del Apóstol —a los pies de su basílica, en el parteluz, recibiendo a los peregrinos—, y sobre su altar, como garante del tránsito al Más Allá, podría estar relacionada con un aspecto hasta ahora poco explorado de la basílica jacobea. Entre los eruditos compostelanos es bien sabido que el nombre de “Pórtico de la Gloria” es una denominación contemporánea derivada de las lecturas iconográficas del siglo XIX, ya que hasta entonces este se conocía más bien como “Pórtico de la Trinidad”¹³. Dicho nombre, documentado al menos desde época moderna, se explica por el hecho de que este acceso a la catedral se encontraba prácticamente enfronte de la puerta medieval de la ciudad dedicada a la Santísima Trinidad, también llamada puerta del Sancto Peregrino, que se situaba entre la actual rúa das Hortas y el Obradoiro, y que conducía a los peregrinos hacia Fisterra. El nombre Sancto Peregrino aparece en el LSI (V, 9)¹⁴, y deriva del hecho de que allí se ubicaba, extramuros, el cementerio de los peregrinos que morían en Santiago, y cuya capilla estaba dedicada a la Santa Trinidad, por lo que ya en la versión gallega del siglo XV del LSI, se la denominaba “Porta do Santo Romeu que vay para a Treydade”¹⁵. Frente a ella, en el 1754, se elevó la capilla de San Frutuoso o de la Angustia de Abajo, que aún se conserva¹⁶.

Como suxerín hai anos, cando o Mestre Mateo elevou o bosque de estatuas do Pórtico da Gloria, este ou os seus comitentes eran probablemente sabedores de que a porta se chamaría daquela “da Trindade”. Isto explicaría, por exemplo, a orixinal e simbólica representación do tema da *Trinitas-Paternitas* no capitel situado na parte superior do parteluz do Pórtico (fig. 33), xusto entre a *Árbore de Xesé*, representada no fuste da columna sobre a que se asenta (véxase fig. 52), e a estatua sedente do Apóstolo¹⁷.

Ese mesmo contido trinitario estaba tamén implícito, segundo Carlos Villanueva, na selección dos instrumentos dos anciáns músicos representados na arquivolta (fig. 2), xa que a forma dalgún deles evocaría as obsesións trinitario-apocalípticas de Gioacchino da Fiore, descritas na súa obra *Psalterium Decem Chordarum*, de 1184. Así o triangular salterio aludía á letra *delta*, de Deus, e a caixa do *organistrum* (fig. 35) era o froito da intersección dos tres círculos da Trindade¹⁸.

Así e todo, sospeito que, alén destes detalles, toda a topografía sagrada da fachada occidental da basílica, tanto no seu acceso superior —Pórtico da Gloria— coma no inferior —cripta— estivo, desde a súa concepción, fortemente condicionada polo feito de que esta miraba cara á da Trindade e o cemiterio dos peregrinos.

Como sugerí hace años, cuando el Maestro Mateo elevó el bosque de estatuas del Pórtico de la Gloria, este o sus comitentes eran probablemente sabedores de que la puerta se llamaría entonces “de la Trinidad”. Ello explicaría, por ejemplo, la original y simbólica representación del tema de la *Trinitas-Paternitas* en el capitel situado en la parte superior del parteluz del Pórtico (fig. 33), justo entre el Árbol de Jesé, representado en el fuste de la columna sobre la que se asienta (véase fig. 52), y la estatua sedente del Apóstolo¹⁷.

Ese mismo contenido trinitario estaba también implícito, según Carlos Villanueva, en la selección de los instrumentos de los ancianos músicos representados en la arquivolta (fig. 2), ya que la forma de alguno de ellos evocaría las obsesiones trinitario-apocalípticas de Gioacchino da Fiore, descritas en su obra *Psalterium Decem Chordarum*, de 1184. Así el triangular salterio aludía a la letra *delta*, de Dios, y la caja del *organistrum* (fig. 35) era el fruto de la intersección de los tres círculos de la Trinidad¹⁸.

No obstante, sospecho que, más allá de estos detalles, toda la topografía sagrada de la fachada occidental de la basílica, tanto en su acceso superior —Pórtico de la Gloria— como en el inferior —cripta— estivo, desde su concepción, fuertemente condicionada por el hecho de que esta miraba hacia la de la Trinidad y el cementerio de los peregrinos.



Fig. 33
Trinitas-Paternitas no capitel baixo a escultura de Santiago o Maior no parteluz do arco central do Pórtico da Gloria.
Trinitas-Paternitas en el capitel bajo la escultura de Santiago el Mayor en el parteluz del arco central del Pórtico de la Gloria.



Figs. 34 · 35
Anciáns da Apocalipse na arquivolta do arco central do Pórtico da Gloria, con redoma e violas (34) e tocando o *organistrum* (35).
Ancianos del Apocalipsis en la arquivolta del arco central del Pórtico de la Gloria, con redoma y violas (34) y tocando el *organistrum* (35).

Como é ben sabido, unha das características máis peculiares da basílica compostelá é a intrínseca relación que existiu desde sempre entre a súa configuración e a cidade que se desenvolveu ao seu carón, de aí que os muros do templo estivesen literalmente “afurcados” de diversas entradas (LSI V, 9) —tres maiores e sete menores—, cuxos nomes tiñan moito que ver coas rúa e/ou portas da cidade (figs. 36 y 37). Así, no brazo do transepto norte, a Porta Francígena —actual Acibechería— era o final da vía Francígena, que entraba precisamente á cidade pola tamén chamada Porta Francígena; mentres que a Porta da Vía Sacra, situada na cabeceira entre as capelas de San Xoán Evanxelista e Santa Fe, respondía a un antigo acceso privilexiado dos peregrinos á catedral, a través da chamada vía Sacra, anterior á elevación da Porta Francígena¹⁹. Por iso, o noso Pórtico da Gloria, “da Trindade” para ser exactos, era a lóxica continuación dunha constante topográfica da basílica, e polo tanto o acceso evocaba o nome da porta da cidade que conducía ao próximo cemiterio dos peregrinos. Malia que sempre se afirmou que o espazo ante a basílica estaba despoboado nesa parte, unha carta papal emitida por Honorio III en 1218 infórmanos da existencia dunha casa pertencente ao Cabido, situada xunto á porta occidental —“domnum ad portam occidentalem ecclesie Compostellane”²⁰—.

Por outra parte, ata o de agora ningún deu unha solución satisfactoria á función da denominada cripta do Pórtico da Gloria. A proposta de Gerardo Boto de que esta fose pensada por Mateo con vistas a acoller o Panteón Real²¹ ten difícil demostración, posto que os sepulcros dos membros da familia real, desde a época de Raimundo de Borgoña (†1107), sempre se soterraron na capela de Santa Catarina, no brazo norte do transepto, antes de ser trasladados á capela das Reliquias, a mediados do século XVI²². Así e todo, as noticias serodias que temos sobre a cripta do Pórtico botan algunha luz sobre o que puido ser a súa función primixenia. Tal e como sinalou Miguel Taín, este espazo era coñecido en época moderna como “Igrexa baixa de Santiago e Filipe” (1659), “Igrexa vella de Santiago” (1660) e, de forma máis específica, “Igrexa baixa de Santiago Alfeo” (1691), e que tanto os fregueses locais como os peregrinos tiñan daquela acceso a ela desde a parte superior do templo a través das escaleiras interiores da nave do Evanxeo, pois a baixada desde o lado da Epístola fora murada por mor da construción do novo claustro no século XVI. Das noticias sabemos ademais que o espazo pertencía ao Cabido da catedral e que antigamente posuía moitas indulxencias. Quizais, como suxire Taín, a dedicación da cripta do Pórtico a Santiago Alfeo foi unha consecuencia directa da instauración do culto a este santo por parte do arcebispo compostelán don Berenguel de Landoria no ano 1322, no que mandou realizar a famosa cabeza-relicario deste apóstolo que se garda actualmente no Tesouro da Catedral²³. Así e todo, como xa expresei noutras ocasións, sigo pensando que antes de don Berenguel este primitivo espazo puido funcionar, en orixe, como segundo lugar de culto ao apóstolo Santiago o Maior —e non ao Menor— e que, polo tanto, posiblemente fora pensado para suplir, en parte, as funcións da incómoda e reducida *confessio* onde os peregrinos normalmente oraban na basílica, detrás do altar maior²⁴.

Como es bien sabido, una de las características más peculiares de la basílica compostelana es la intrínseca relación que existió desde siempre entre su configuración y la ciudad que se desarrolló en su entorno, de ahí que los muros del templo estuviesen literalmente “horadados” de diversas entradas (LSI V, 9) —tres mayores y siete menores—, cuyos nombres tenían mucho que ver con las calles y/o puertas de la ciudad (figs. 36 y 37). Así, en el brazo del transepto norte, la Puerta Francígena —actual Azabachería— era el final de la vía Francígena, que entraba precisamente a la ciudad por la también llamada Puerta Francígena; mientras que la Puerta de la Vía Sacra, situada en la cabecera entre las capillas de San Juan Evangelista y Santa Fe, respondía a un antiguo acceso privilegiado de los peregrinos a la catedral, a través de la llamada vía Sacra, anterior a la elevación de la Puerta Francígena¹⁹. Por ello, nuestro Pórtico de la Gloria, “de la Trinidad” para ser exactos, era la lógica continuación de una constante topográfica de la basílica, y por lo tanto el acceso evocaba el nombre de la puerta de la ciudad que conducía al cercano cementerio de los peregrinos. Aunque siempre se ha afirmado que el espacio ante la basílica estaba despoblado en esa parte, una carta papal emitida por Honorio III en 1218 nos informa de la existencia de una casa perteneciente al Cabildo situada junto a la puerta occidental —“domnum ad portam occidentalem ecclesie Compostellane”²⁰—.

Por otra parte, hasta ahora nadie ha dado una solución satisfactoria a la función de la denominada cripta del Pórtico de la Gloria. La propuesta de Gerardo Boto de que esta hubiese sido pensada por Mateo con vistas a acoger el Panteón Real²¹ tiene difícil demostración, puesto que los sepulcros de los miembros de la familia real, desde la época de Raimundo de Borgoña (†1107), siempre se enterraron en la capilla de Santa Catalina, en el brazo norte del transepto, antes de ser trasladados a la capilla de las Reliquias, a mediados del siglo XVI²². No obstante, las noticias tardías que tenemos sobre la cripta del pórtico arrojan alguna luz sobre lo que pudo ser su función primigenia. Tal y como ha señalado Miguel Taín, este espacio era conocido en época moderna como “Iglesia baja de Santiago y Felipe” (1659), “Iglesia vieja de Santiago” (1660) y, de forma más específica, “Iglesia baja de Santiago Alfeo” (1691), y que tanto los feligreses locales como los peregrinos tenían entonces acceso a ella desde la parte superior del templo a través de las escaleras interiores de la nave del Evangelio, pues la bajada desde el lado de la Epístola había sido murada con motivo de la construcción del nuevo claustro en el siglo XVI. De las noticias sabemos además que el espacio pertenecía al Cabildo de la catedral y que antiguamente poseía muchas indulgencias. Quizás, como sugiere Taín, la dedicación de la cripta del Pórtico a Santiago Alfeo fue una consecuencia directa de la instauración del culto a este santo por parte del arzobispo compostelano don Berenguel de Landoria en el año 1322, en el que hizo realizar la famosa cabeza-relicario de este apóstol que se guarda actualmente en el Tesoro de la Catedral²³. No obstante, como he expresado en otras ocasiones, sigo pensando que antes de don Berenguel este primitivo espacio pudo funcionar, en origen, como segundo lugar de culto al apóstol Santiago el Mayor —y no al Menor— y que, por lo tanto, posiblemente había sido pensado para suplir, en parte, las funciones de la incómoda y reducida *confessio* donde los peregrinos normalmente oraban en la basílica, detrás del altar mayor²⁴.

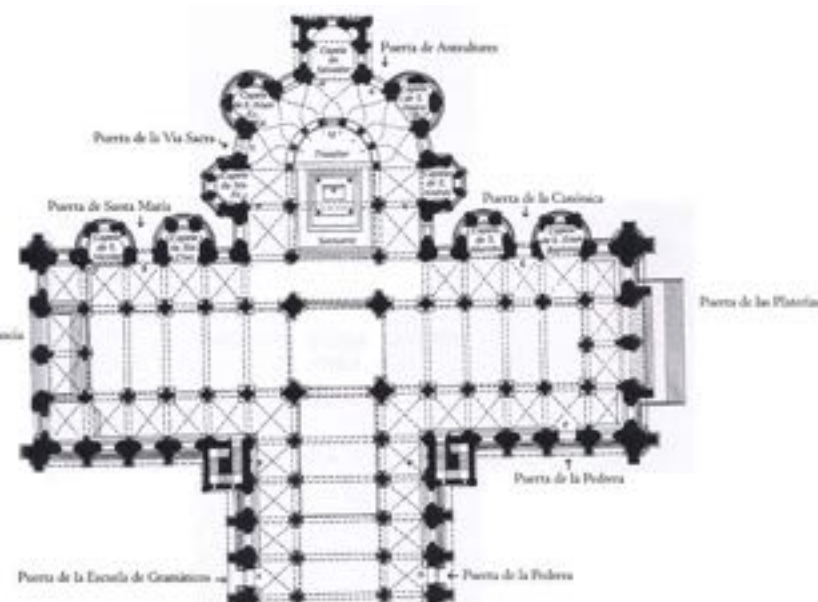


Fig. 36 Plano da cabeceira da Catedral de Santiago de Compostela cos nomes das súas sete portas menores e os seus dous portais maiores, tal como se recolle no Liber Sancti Iacobi (V,9).
Planta de la cabecera de la catedral de Santiago de Compostela con el nombre de sus siete puertas menores y sus dos portales mayores, según se recoge en el Liber Sancti Iacobi (V,9).



Fig. 37 Recreación virtual de Santiago de Compostela en 1211.
Recreación virtual de Santiago de Compostela en 1211.



Fig. 38
Ábside oriental da cripta situada baixo o Pórtico da Gloria.
Ábside oriental de la cripta situada bajo el Pórtico de la Gloria.

Dous indicios parecen corroborar esta hipótese. O primeiro é a propia estrutura da capela axial da cripta, de planta cuadrangular e decorada na súa parede cun arco peraltado flanqueado por dous en mitra (figs. 38 e 10), coa que Mateo citaba tres espazos emblemáticos da catedral románica: a antiga decoración exterior da capela fundacional do Salvador, o outón do transepto norte que coroaba a primitiva Porta Francígena, e o novo escenario do altar maior da catedral. Neste último, a partir do que se aprecia na citada miniatura do *Túmbo B* (f. 2 v), o obradoiro de Mateo creara unha peculiar estrutura mobiliaria, composta por un arco mitrado flanqueado por dous polilobulados, co obxecto de albergar a estatua de Santiago —e probablemente tamén as dos seus discípulos²⁵—. Neste sentido, insisto na adscripción mateá desta decoración da capela axial da cripta, en contra da opinión de Christabel Watson e Annette Münchmeyer, que queren ver nos seus afurcados capiteis e finos fustes unha cronoloxía xelmiriana²⁶.

Por último, a noticia de que antigamente este espazo estaba dedicado a Santiago, e que alí había unha estatua do Apóstol²⁷, proporcionaría un segundo argumento a favor dunha datación mateá, pois esta non deixaría de ser unha evocación da recentemente colocada imaxe do altar maior.

Pola súa parte, Francisco Prado-Vilar propuxo, a partir do ritual descrito no manuscrito coñecido como *Libro de coroación dos reis de Castela*, posiblemente realizado para Afonso IX (1311-1350), que a cripta tivo na súa orixe un uso relacionado coa investidura do rei como cabaleiro. Para iso argumenta que a figura dun home coa súa perna esquerda cruzada e armado cunha espada que se conserva nunha colección particular na Ponte Maceira —á que nos referiremos máis adiante— é unha representación de Santiago como *Miles Christi*, que se colocaría nun dos lenzos murais do exterior do ingreso da cripta²⁸ (cat. 6).

Son consciente de que non podemos ir máis alá da interpretación deste espazo a falta de máis datos. Así e todo, parece que Mateo quixo ofrecer con este corpo occidental unha entrada privilexiada á basilica que, en parte, se convertía nunha nova Porta do Paraíso, composta por dous niveis: o inferior —cripta— e o superior —Pórtico da Gloria—. Así se describe, de feito, na versión galega do LSI do século XV, na que a pasaxe relativa á porta occidental do templo se pon ao día con respecto ao que se le no texto de 1137:

Ela he mayor e mais fremosa ca toda las outras, e he mais maravillosamente obrada e moytos de graaos de fora e de dentro; et con mais calopnas de marmore laurado de moytas figuras e desuariadas, ca son figura de moytas omayas e de homeens santos²⁹.

Esta imponente estrutura en dous niveis (véxase anexo 4), con accesos exteriores, e con escaleiras dentro e fóra, estudada no seu día por José A. Puente Míguez a partir de vestixios arqueolóxicos³⁰, tivo que gozar dunha función especial. Na parte superior resulta obvio, como veremos, que o peregrino accedía a unha verdadeira “Porta do Ceo”, xa que, como se di numerosas veces na mencionada versión

Dos indicios parecen corroborar esta hipótese. El primero es la propia estructura de la capilla axial de la cripta, de planta cuadrangular y decorada en su pared con un arco peraltado flanqueado por dos en mitra (figs. 38 y 10), con la que Mateo citaba tres espacios emblemáticos de la catedral románica: la antigua decoración exterior de la capilla fundacional del Salvador, el hastial del transepto norte que coronaba la primitiva Puerta Francígena, y el nuevo escenario del altar mayor de la catedral. En este último, a partir de lo que se aprecia en la citada miniatura del *Túmbo B* (f. 2 v), el taller de Mateo había creado una peculiar estructura mobiliaria, compuesta por un arco mitrado flanqueado por dos polilobulados, con el objeto de albergar la estatua de Santiago —y probablemente también las de sus discípulos²⁵—. En este sentido, insisto en la adscripción mateana de esta decoración de la capilla axial de la cripta, en contra de la opinión de Christabel Watson y Annette Münchmeyer, que quieren ver en sus horadados capiteles y finos fustes una cronología gelmiriana²⁶.

Por último, la noticia de que antiguamente dicho espacio estaba dedicado a Santiago, y que en él había una estatua del Apóstol²⁷, proporcionaría un segundo argumento a favor de una datación mateana, pues esta no dejaría de ser una evocación de la recién colocada imagen del altar mayor.

Por su parte, Francisco Prado-Vilar ha propuesto, a partir del ritual descrito en el manuscrito conocido como *Libro de coronación de los reyes de Castilla*, posiblemente realizado para Alfonso IX (1311-1350), que la cripta tuvo en su origen un uso relacionado con la investidura del rey como caballero. Para ello argumenta que la figura de un hombre con su pierna izquierda cruzada y armado con una espada que se conserva en una colección particular en A Ponte Maceira —a la que nos referiremos más adelante— es una representación de Santiago como *Miles Christi*, que se habría colocado en uno de los lienzos murales del exterior del ingreso de la cripta²⁸ (cat. 6).

Soy consciente de que no podemos ir más allá de la interpretación de este espacio a falta de más datos. No obstante, parece que Mateo quiso ofrecer con este cuerpo occidental una entrada privilegiada a la basilica que, en parte, se convertía en una nueva Puerta del Paraíso, compuesta por dos niveles: el inferior —cripta— y el superior —Pórtico de la Gloria—. Así se describe, de hecho, en la versión galega del LSI del siglo XV, en el que el pasaje relativo a la puerta occidental del templo se pone al día con respecto a lo que se lee en el texto de 1137:

Ela he mayor e mais fremosa ca toda las outras, e he mais maravillosamente obrada e moytos de graaos de fora e de dentro; et con mais calopnas de marmore laurado de moytas figuras e desuariadas, ca son figura de moytas omayas e de homeens santos²⁹.

Esta imponente estructura en dos niveles (véase anexo 4), con accesos exteriores, y con escaleras dentro y fuera, estudiada en su día por José A. Puente Míguez a partir de vestigios arqueológicos³⁰, tuvo que gozar de una función especial. En la parte superior resulta obvio, como veremos, que el peregrino accedía a una verdadera “Puerta del Cielo”, ya que, como se dice numerosas veces en la mencionada versión galega

galega do LSI, o Apóstolo adoitaba nos seus milagres acoller no seu seo aos seus devotos na “igreja do Paraíso”, ou polo menos simulalo³¹. Pola súa parte, a zona inferior, coñecida como cripta, quizais estivo ligada desde os seus inicios ao culto a Santiago, ben á devoción dos seus peregrinos, ben, como propón Francisco Prado-Vilar, a cerimoniais seculares.

En todo caso, o que non se pode negar é que, dentro da basílica xacobeá, o Pórtico da Gloria, co seu Santiago o Maior no parteluz baixo o Cristo do final dos tempos ou da Parusía, lles transmitía aos seus espectadores a sensación de que o Apóstolo recibía gustosamente ás portas do templo aos seus peregrinos coma un anticipo do que a estes lles esperaba no Reino dos Ceos.

Con isto, a obra do taller do Mestre Mateo estaría subliñando o papel de Santiago como *psycopompos*, e o da súa basílica como meta para a obtención de indulxencias liberadoras do Purgatorio, un termo que precisamente se consolidou, tal e como estudou Jacques Le Goff, durante a época de construción do monumento³². A este respecto, cabe lembrar que, anos despois, Andrea da Barberino, na súa novela caballeiresca *Il Guerrin Meschino*, escrita contra 1410, narraría como o protagonista, tras visitar a Caverna da Sibila nos Apeninos e contemplado alí as penas dos condenados ao Inferno³³, se dirixiu ao papa para obter o perdón pola súa ousadía, e este non dubidou en ordenarlle primeiro peregrinar a Santiago de Galicia e a Santa María de Fisterra, e achegarse despois ao Purgatorio de San Patricio en Irlanda³⁴. Por iso, non debe resultar estraño o comentario realizado por Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao en 1950 a propósito do Pórtico da Gloria, no que afirmaba que este era o primeiro

del LSI, el Apóstol solía en sus milagros acoger en su seno a sus devotos en la “iglesia do Paraíso”, o al menos simularlo³¹. Por su parte, la zona inferior, conocida como cripta, quizás estuvo ligada desde sus inicios al culto a Santiago, bien a la devoción de sus peregrinos, bien, como propone Francisco Prado-Vilar, a ceremonias seculares.

En todo caso, lo que no puede negarse es que, dentro de la basílica jacobea, el Pórtico de la Gloria, con su Santiago el Mayor en el parteluz bajo el Cristo del final de los tiempos o de la Parusía, transmitía a sus espectadores la sensación de que el Apóstol recibía gustosamente a las puertas del templo a sus peregrinos como un anticipo de lo que a estos les esperaba en el Reino de los Cielos.

Con ello, la obra del taller del Maestro Mateo estaría subrayando el papel de Santiago como *psycopompos*, y el de su basílica como meta para la obtención de indulgencias liberadoras del Purgatorio, un término que precisamente se consolidó, tal y como estudió Jacques Le Goff, durante la época de construcción del monumento³². A este respecto, cabe recordar que, años después, Andrea da Barberino, en su novela caballeiresca *Il Guerrin Meschino*, escrita hacia 1410, narraría cómo el protagonista, tras haber visitado la Caverna de la Sibila en los Apeninos y contemplado allí las penas de los condenados al Inferno³³, se dirigió al papa para obtener el perdón por su osadía, y este no dudó en ordenarle primero peregrinar a Santiago de Galicia y a Santa María de Fisterra, y acercarse después al Purgatorio de San Patricio en Irlanda³⁴. Por ello, no debe resultar extraño el comentario realizado por Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao en 1950 a propósito del Pórtico de la Gloria, en el que afirmaba que este era el primer gran

gran peto de ánimas de Galicia, pois na súa iconografía as almas dos defuntos non só adquiren un inusitado protagonismo, senón que chegan a representarse nas pendentos no seu camiño de liberación cara á Gloria³⁵ (fig. 39). Trátase, así e todo, dunha lectura forzada, pois esas figuras espidas en forma de neno, conducidas por anxos desde os arcos laterais —nos que se representa o Descenso ao Limbo e o Xuízo— ao tímpano central, encarnan en realidade aos resucitados que gozarán da Gloria tras a segunda vinda de Cristo ou Parusía.

Sorprendentemente, un estranxeiro que pertencía a unha comunidade de cristiáns orientais, o bispo armenio Mártir, de Arzendjan —actualmente Erzincan (Turquía)—, na súa visita a Santiago entre 1492 e 1493, deixounos unha descripción do monumento, na que posiblemente captou a *intentionis auctoris* do Pórtico e a función mediadora de Santiago. O texto é unha verdadeira *ekphrasis*, ou descripción cos “ollos da alma”, do monumento, na que se denomina ao Apóstolo “luz do mundo”, se lle rende homenaxe á súa estatua no altar maior para que interceda por el, os seus pais e os seus benfeitores, e se comentan as súas portas, dun modo un tanto confuso, pero efectivo. É probable que, na súa lectura do Pórtico, Mártir, como bo armenio, fose moi sensible á narración escultórica, e por iso logrou captar que o que Mateo nos ofrece en realidade na “porta oriental” —en referencia ao Pórtico da Gloria—, non é senón un epítome da historia da humanidade e, por extensión, de todo o programa iconográfico da catedral:

Vese o Cristo sentado nun trono, coa presentación de todo o que aconteceu desde Adán e do que sucederá ata a fin do mundo; todo iso é dunha fermosura tan exquisita, que resulta imposible de describir³⁶.

Serafín Moralejo Álvarez viu nesta *ekphrasis* unha reinterpretación *sui generis* dos tres arcos do Pórtico. De feito, no esquerdo represéntase o Descenso ao Limbo, co conseguinte rescate dos patriarcas do *Antigo Testamento*, entre os que destacan, como é habitual na iconografía bizantina, as figuras de Adán e Eva —arquivolta interior (fig. 40)—, mentres que no arco dereito se figura o Xuízo, e no tímpano central, a Gloria ou Parusía³⁷. Todo isto sostenido ademais polo parteluz, decorado coa Árbore de Xesé na que se mostra a xenealoxía de Cristo (véxase fig. 52), así como polas estatuas-columnas de apóstolos e profetas (véxanse figs. 47 e 15). Así e todo, como ben reconece o propio Mártir, “hai aínda en Santiago outras magnificencias que non podo consignar neste escrito”, polo que cabe a posibilidade de que na súa sintética, pero aguda, visión do Pórtico como programa que presenta “todo o que aconteceu desde Adán e o que sucederá ata a fin do mundo”, o bispo armenio estivese implicitamente resumindo os ciclos iconográficos das outras dúas portas: a Francixena, co friso da historia de Adán e Eva —*Antigo Testamento*—; e a de Praterías, cos tímpanos co Misterio e Paixón de Cristo —*Novo Testamento*³⁸—. De feito, o Pórtico da Gloria é, por así dicilo, o culmen de as outras dúas entradas da catedral, na súa condición de porta da Apocalipse e da profecía do final dos tempos. Nesta “Porta do Paraíso”, Santiago, sedente, agarda a chegada dos seus peregrinos, tanto no ámbito terrestre coma no celeste.

peto de ánimas de Galicia, pues en su iconografía las almas de los difuntos no solo adquieren un inusitado protagonismo, sino que llegan a representarse en las enjutas en su camino de liberación hacia la Gloria³⁵ (fig. 39). Se trata, sin embargo, de una lectura forzada, pues esas figuras desnudas en forma de niño, conducidas por ángeles desde los arcos laterales —en los que se representa el Descenso al Limbo y el Juicio— al tímpano central, encarnan en realidad a los resucitados que disfrutarán de la Gloria tras la segunda venida de Cristo o Parusía.

Sorprendentemente, un extranjero que pertenecía a una comunidad de cristianos orientales, el obispo armenio Mártir, de Arzendjan —actualmente Erzincan (Turquía)—, en su visita a Santiago entre 1492 y 1493, nos dejó una descripción del monumento, en la que posiblemente captó la *intentionis auctoris* del Pórtico y la función mediadora de Santiago. El texto es una verdadera *ekphrasis*, o descripción con los “ojos del alma”, del monumento, en el que se denomina al Apóstol “luz del mundo”, se rinde homenaje a su estatua en el altar mayor para que interceda por él, sus padres y sus bienhechores, y se comentan sus puertas, de un modo un tanto confuso, pero efectivo. Es probable que, en su lectura del Pórtico, Mártir, como buen armenio, fuera muy sensible a la narración escultórica, y por ello capaz de captar que lo que Mateo nos ofrece en realidad en “la puerta oriental” —en referencia al Pórtico de la Gloria—, no es sino un epítome de la historia de la humanidad y, por extensión, de todo el programa iconográfico de la catedral:

Se ve el Cristo sentado en un trono, con la presentación de todo lo que ha acontecido desde Adán y de lo que ha de suceder hasta el fin del mundo; todo ello es de una belleza tan exquisita, que resulta imposible de describir³⁶.

Serafín Moralejo Álvarez vio en esta *ekphrasis* una reinterpretación *sui generis* de los tres arcos del Pórtico. De hecho, en el izquierdo se representa el Descenso al Limbo, con el consiguiente rescate de los patriarcas del *Antiguo Testamento*, entre los que destacan, como es habitual en la iconografía bizantina, las figuras de Adán y Eva —arquivolta interior (fig. 40)—, mientras que en el arco derecho se figura el Juicio, y en el tímpano central, la Gloria o Parusía³⁷. Todo ello sostenido además por el parteluz, decorado con el Árbol de Jesé en el que se muestra la genealogía de Cristo (véase fig. 52), así como por las estatuas-columnas de apóstoles y profetas (véanse figs. 47 y 15). No obstante, como bien reconoce el propio Mártir, “hay todavía en Santiago otras magnificencias que no puedo consignar en este escrito”, por lo que cabe la posibilidad de que en su sintética, pero aguda, visión del Pórtico como programa que presenta “todo lo que ha acontecido desde Adán y lo que ha de suceder hasta el fin del mundo”, el obispo armenio estivese implícitamente resumiendo los ciclos iconográficos de las otras dos puertas: la Francigena, con el friso de la historia de Adán y Eva —*Antiguo Testamento*—; y la de Platerías, con los tímpanos con el Misterio y Pasión de Cristo —*Nuevo Testamento*³⁸—. De hecho, el Pórtico de la Gloria es, por así decirlo, el culmen de las otras dos entradas de la catedral, en su condición de puerta del Apocalipsis y de la profecía del final de los tiempos. En esta “Puerta del Paraíso”, Santiago, sedente, aguarda la llegada de sus peregrinos, tanto en el ámbito terrestre como en el celeste.



Fig. 39 Anxo levando a un dos xustos á Gloria nunha das pendentos do arco central do Pórtico da Gloria. Ángel conduciendo a uno de los justos hacia la Gloria en una de las enjutas del arco central del Pórtico de la Gloria.

Fig. 40 Cristo rescatando a Adán e Eva no arco esquerdo do Pórtico da Gloria onde se representa o descenso ao Limbo. Cristo rescatando a Adán y Eva en el arco izquierdo del Pórtico de la Gloria donde se representa el descenso al Limbo.



O Pórtico da Gloria, entre función litúrxica e experiencia visionaria

Nas décadas de 1980 e 1990, os especialistas sobre a catedral compostelá chegaron ao acordo de que a construción dos últimos tramos da basílica se producira entre 1160 e 1211 baixo a dirección do Mestre Mateo, e rexeitaban a posibilidade da existencia dunha fachada occidental durante a época de Diego Xelmírez³⁹. Así e todo, nos últimos anos, a historiografía estranxeira recuperou a vella idea de Kenneth John Conant (1926) de que houbo un pechamento occidental durante o episcopado de Xelmírez que sería desmontado e reaproveitado en parte polo Mestre Mateo para a súa obra⁴⁰. Malia que é certo que algúns indicios obrigan a considerar de novo esta hipótese —torre esquerda desviada con respecto á nave, unidade de construción entre as paredes dos tramos máis occidentais e o resto da nave, ou a existencia dunha pasaxe subterránea—, outros argumentos utilizados por estes autores, como a constante presenza de trazas xelmirianas —en realidade, “evocacións mateas”—, ou minimizadas por eles, coma o carácter absolutamente novidoso da ornamentación dos capiteis, as bóvedas dos últimos tramos da basílica e o corpo occidental, entran en aberta contradición con esta teoría. De feito, non deixa de ser sospeitoso que a guía do LSI, redactada en 1137, non faga mención ningunha ao uso nin da suposta cripta nin da tribuna occidental xelmirianas, tendo en conta as valiosas referencias que o texto dá sobre a existencia de altares nas tribunas do deambulatorio e nos brazos do transepto.

Por último, a descrición dada polo LSI (V, 9) da porta occidental, por vaga, é bastante decepcionante comparada coa minuciosidade con que se describen as outras dúas fachadas. Os únicos relevos concretos que comenta, os relativos á Transfiguración no Monte Tabor, non son os que se ven actualmente no centro do friso da porta sur ou de Praterías, como algúns autores pretenden, posto que xa están descritos nesa mesma guía na porta sur. Segue a ser polo tanto plausible a idea de Moralejo Álvarez e John Williams de que os relevos da Transfiguración da Porta de Praterías, malia que fosen orixinalmente concebidos na primeira década do século XII para un hipotético portal occidental, se decidiu en 1111 colocalos no centro da fachada sur por mor da entrada triunfal do rei-neno Afonso Raimúndez⁴¹. Este é o motivo polo que a descrición do LSI de 1137 recolle aínda unha “declaración de intencións” dun eventual programa xelmiriano de fachadas que nunca se completou. De feito, unha cousa é que a basílica do arcebispo Xelmírez puidese estar pechada por algún muro perimetral que incluíse un pórtico interior coma os de Praterías e a Porta Norte, e outra que existise un portal occidental con relevos no exterior. Basta neste sentido con remitirse ao propio texto da guía, no que se afirma que: “de todo o que dixemos parte está completamente rematado e parte por terminar” (LSI V, 9)⁴².

Recentemente, os arquitectos Xerardo Estévez, Ricardo Aroca e Adrián Martín, xuntamente con Daniel Lorenzo, presentaron un estudo sobre a historia construída da catedral que supón un revulsivo ao longo debate que existiu

El Pórtico de la Gloria, entre función litúrgica y experiencia visionaria

En las décadas de 1980 y 1990 los especialistas sobre la catedral compostelana llegaron al acuerdo de que la construcción de los últimos tramos de la basílica se había producido entre 1160 y 1211 bajo la dirección del Maestro Mateo, y rechazaban la posibilidad de la existencia de una fachada occidental durante la época de Diego Gelmírez³⁹. No obstante, en los últimos años, la historiografía extranjera ha recuperado la vieja idea de Kenneth John Conant (1926) de que hubo un cierre occidental durante los años del arzobispo Gelmírez que habría sido desmontado y reaprovechado en parte por el Maestro Mateo para su obra⁴⁰. Si bien es cierto que algunos indicios obligan a volver a considerar dicha hipótesis —torre izquierda desviada con respecto a la nave, unidad de construcción entre las paredes de los tramos más occidentales y el resto de la nave, o presencia de una pasaje subterráneo—, otros argumentos utilizados por estos autores, como la constante presencia de trazas gelmirianas —en realidad, “evocaciones mateanas”—, o minimizadas por ellos, como el carácter absolutamente novidoso de la ornamentación de los capiteles, las bóvedas de los últimos tramos de la basílica y el cuerpo occidental, entran en abierta contradición con dicho planteamiento. De hecho, no deja de ser sospechoso que la guía del LSI redactada en 1137 no haga mención alguna al uso ni de la supuesta cripta ni de la tribuna occidental gelmirianas, habida cuenta de las jugosas referencias que el texto da sobre la existencia de altares en las tribunas del deambulatorio y en los brazos del transepto.

Por último, la descripción dada por el LSI (V, 9) de la puerta occidental, por vaga, es bastante decepcionante si se la compara con la minuciosidad con que se describen las otras dos fachadas. Los únicos relieves concretos que comenta, los relativos a la Transfiguración en el Monte Tabor, no son los que se ven actualmente en el centro del friso de la puerta sur o de Praterías, como algunos autores pretenden, puesto que ya están descritos en esa misma guía en la puerta sur. Sigue siendo por lo tanto plausible la idea de Moralejo Álvarez y John Williams de que los relieves de la Transfiguración de la Puerta de Praterías, aunque fuesen originalmente concebidos en la primera década del siglo XII para un hipotético portal occidental, se decidió en 1111 colocarlos en el centro de la fachada sur con motivo de la entrada triunfal del rey-niño Alfonso Raimúndez⁴¹. Por ello, la descripción del LSI de 1137 recoge todavía una “declaración de intenciones” de un eventual programa gelmiriano de fachadas que nunca se completó. De hecho, una cosa es que la basílica del arzobispo Gelmírez pudiese estar cerrada por algún muro perimetral que incluyese un pórtico interior como el de Praterías y la Puerta Norte, y otra que existiese un portal occidental con relieves en el exterior. Basta en este sentido con remitirse al propio texto de la guía, en el que se afirma que: “de todo lo que hemos dicho parte está completamente terminando y parte por terminar” (LSI V, 9)⁴².

Recientemente, los arquitectos Xerardo Estévez, Ricardo Aroca y Adrián Martín, juntamente con Daniel Lorenzo, han presentado un estudio sobre la historia construída de la catedral que supone un revulsivo al largo debate que ha existido en

nas últimas décadas. Estes autores recoñecen que, malia que os alicerces tiñan que estar proxectados e edificados en parte, a construción da cripta presentouse na época de Mateo coma un proxecto integral, pois o parteluz do Pórtico da Gloria se alza sobre o piar central da cabeceira da cripta. Ademais, nunha escavación realizada na cripta en 2020 atopouse baixo a bancada 2 —sobre a que se levanta a fachada occidental— un forno, cuxa datación radiocarbónica o sitúa entre 1175 e 1225, o que implica que Mateo traballou a *fundamentis*⁴³.

Non me cabe dúbida ningunha de que o impresionante conxunto de imaxes do Pórtico da Gloria, así como toda a estrutura arquitectónica occidental, foron concibidas polo Mestre Mateo —e a súa contorna intelectual— coma un elemento para facer máis efectiva a liturxia da basílica de cara á súa consagración definitiva en 1211. Estou tamén convencido de que Mateo foi contratado como director de obras ou superintendente dun templo que necesitaba unha remodelación/finalización urxente e de que, desde o desempeño dese cargo, non dubidaría en intervir noutras partes da igrexa co propósito de reformar, monumentalizar e, en certo modo, unificar o seu aspecto con miras á súa inauguración. Así, tal e como se observa na Porta de Praterías, as ventás de arcos lobulados do primeiro andar enmarcáronse cos arcos abucinados de tres arquivoltas de carnosa decoración vexetal, similares aos que probablemente tamén se colocaron na destruída Porta Francíxena. O seu obxectivo consistía en monumentalizar as vellas fachadas do transepto e unificalas con respecto ao novo imafrente occidental. A esta mesma intervención pertencen os óculos abertos nos, ata daquela, outóns cegos de senllas fachadas do transepto, cun festonado similar ao do gran rosetón da desaparecida fachada do Pórtico da Gloria⁴⁴ (véxase cat. 9). Na miña opinión, a finalidade destes tres vans —occidental, sur e norte— non era outra que darlle máis luz ao interior da basílica, en concreto ao seu novo coro e ao tamén novo protagonista do altar maior, a estatua sedente de Santiago⁴⁵.



Fig. 41
Unha das doce Cruces instaladas na Catedral de Santiago de Compostela con motivo da súa consagración en 1211.

Una de las doce cruces instaladas en la catedral de Santiago de Compostela con motivo de su consagración en 1211.

las últimas décadas. Dichos autores reconocen que, aunque los cimientos tenían que estar proyectados y edificados en parte, la construcción de la cripta se planteó en la época de Mateo como un proyecto integral, pues el parteluz del Pórtico de la Gloria se alza sobre el pilar central de la cabecera de cripta. Además, en una excavación realizada en la cripta en 2020 se ha encontrado bajo la bancada 2 —sobre la que se levanta la fachada occidental— un horno, cuya datación radiocarbónica lo sitúa entre 1175 y 1225, lo que implica que Mateo trabajó a *fundamentis*⁴³.

No me cabe duda alguna de que el impresionante conjunto de imágenes del Pórtico de la Gloria, así como toda la estructura arquitectónica occidental, fueron concebidas por el Maestro Mateo —y su entorno intelectual— como un elemento para hacer más efectiva la liturgia de la basílica de cara a su consagración definitiva en 1211. Estoy también convencido de que Mateo fue contratado como director de obras o superintendente de un templo que necesitaba una remodelación/finalización urgente y de que, desde la ostentación de ese cargo, no dudaría en intervenir en otras partes de la iglesia con el fin de remozar, monumentalizar y, en cierto modo, unificar su aspecto con miras a su inauguración. Así, tal y como se observa en la Puerta de Praterías, las ventanas de arcos lobulados del primer piso se enmarcaron con los arcos abocinados de tres arquivoltas de carnosa decoración vegetal, similares a los que probablemente también se colocaron en la destruída Puerta Francígena. Su objetivo consistía en monumentalizar las viejas fachadas del transepto y unificarlas con respecto al nuevo imafrente occidental. A esta misma intervención pertenecen los óculos abiertos en los, hasta entonces, hastiales ciegos de sendas fachadas del transepto, con un festonado similar al del gran rosetón de la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria⁴⁴ (véase cat. 9). En mi opinión, la finalidad de estos tres vanos —occidental, sur y norte— no era otra que dar más luz al interior de la basílica, en concreto a su nuevo coro y al también nuevo protagonista del altar mayor, la estatua sedente de Santiago⁴⁵.

Pola súa parte, Prado-Vilar subliñou a especial importancia destas aberturas na fachada occidental e a tribuna do Pórtico, cuxa luz, ao incidir sobre o interior da basílica, amplificaría o sentido visionario do programa apocalíptico da obra de Mateo, convertendo así o templo compostelán nunha Nova Xerusalén Celeste⁴⁶. Parecería así que se quixese converter toda a arquitectura nunha caixa de resonancia ou gran tremoia destinada a magnificar a cerimonia de consagración da catedral o vinte e un de abril de 1211, pois, para ese día, ademais de colocarse a nova estatua de Santiago no altar maior, tamén se dispuxeron en distintos puntos do templo doce cruces pétreas (fig. 41). Con iso, o arcebispo Pedro Muñiz (1207-1224) convertía en permanente o rito lustral do ordo da consagración, que consistía en debuxar doce cruces nos muros do templo e que, coa súa colocación maioritaria sobre as portas menores do interior da basílica, evocaran as doce portas da descrición da Xerusalén Celeste (Ap, 21, 12)⁴⁷. As cruces campan entre os signos da Lúa e o Sol, pois na cidade celestial “non haberá noite [...] nin luz do sol” (Ap, 22, 4-5), e dos seus brazos pendem o *Alfa* e o *Omega*, símbolos de Cristo (Ap, 22, 13). Enmarcadas en tondos cubertos de epígrafes con textos diversos que celebran a data de consagración do templo —xoves da terceira semana de Pascua de la era de 1249—, ao seu celebrante —o bispo Pedro IV—, así como a dedicación deste “Templo de Deus” —*aula Dei*— ao “sumo David” —*summo David*— en honor de Santiago Zebedeo, son símbolo tanto dos doce apóstolos nas portas da Xerusalén Celeste coma do propio Cristo, cuxo signo da cruz é o camiño da luz —“quod via sit lucis”⁴⁸—. Non cabe dúbida de que o *auctor* deste proxecto era algo máis ca un mero arquitecto ou xestor: só unha visión global do monumento e un coñecemento profundo das súas necesidades litúrxicas podían conducir a unha acción semellante. Por este motivo, houbo de contar Mateo coa asesoría intelectual dun membro do Cabido de cóengos —o chantre?— ou, mesmo, do propio arcebispo.

Como xa sinaléi en ocasións anteriores, a culminación do macizo occidental, entre 1168 e 1211, permitiu posiblemente celebrar daquela o ritual carolingio-otoniano do *Triduum Sacrum* con todo o seu esplendor. Malia que é verdade que a cerimonia fora instaurada en época do bispo Xelmírez (1100-40), esta centrábase daquela —posto que a basílica estaba a medio construír—, no altar de San Miguel na tribuna do deambulatorio. Este altar, que segundo a *Historia compostelá* fora consagrado en 1105, volve nomearse na guía do LSI (V, 9) redactada en 1137, no mesmo lugar⁴⁹. Por iso, só a partir da conclusión da estrutura occidental o Cabido compostelán podería desenvolver, como se facía noutras partes de Europa, na tribuna del Westwerk⁵⁰, os rituais da *Depositio*, a *Elevatio* e a *Visitatio*⁵¹. Só acudindo a ese fondo litúrxico pascual poden explicarse algunhas das peculiaridades da composición do tímpano central do Pórtico da Gloria (fig. 42). Segundo Moralejo Álvarez, a ampla e cerimoniosa exposición dos *arma Christi* por parte dos anxos que acompañan ao Salvador que mostra as chagas tivo que inspirarse na liturxia do Venres Santo⁵². De feito, a maneira procesional na que a maioría destes portan con panos os instrumentos da Paixón suxire un contexto litúrxico de exhibición de reliquias. Coma no Pórtico da Gloria,

Por su parte, Prado-Vilar ha subrayado la especial importancia de estas aberturas en la fachada occidental y la tribuna del Pórtico, cuya luz, al incidir sobre el interior de la basílica, amplificaría el sentido visionario del programa apocalíptico de la obra de Mateo, convirtiendo así el templo compostelano en una Nueva Jerusalén Celeste⁴⁶. Parecería así que se hubiera querido convertir toda la arquitectura en una caja de resonancia o gran tramoya destinada a magnificar la ceremonia de consagración de la catedral el veintiuno de abril de 1211, pues, para ese día, además de colocarse la nueva estatua de Santiago en el altar mayor, se dispusieron también en distintos puntos del templo doce cruces pétreas (fig. 41). Con ello, el arzobispo Pedro Muñiz (1207-1224) convertía en permanente el rito lustral del ordo de la consagración, que consistía en dibujar doce cruces en los muros del templo y que, con su colocación mayoritaria sobre las puertas menores del interior de la basílica, evocaban las doce puertas de la descripción de la Jerusalén Celeste (Ap, 21, 12)⁴⁷. Las cruces campan entre los signos de la Luna y el Sol, pues en la ciudad celestial “no habrá noche [...] ni luz de sol” (Ap, 22, 4-5), y de sus brazos pendem el *Alfa* y la *Omega*, símbolos de Cristo (Ap, 22, 13). Enmarcadas en tondos cubiertos de epígrafes con textos diversos que celebran la fecha de consagración del templo —jueves de la tercera semana de Pascua de la era de 1249—, a su celebrante —el obispo Pedro IV—, así como la dedicación de este “Templo de Dios” —*aula Dei*— al “sumo David” —*summo David*— en honor de Santiago Zebedeo, son símbolo tanto de los doce apóstolos en las puertas de la Jerusalén Celeste como del propio Cristo, cuyo signo de la cruz es el camino de la luz —“quod via sit lucis”⁴⁸—. No cabe duda de que el *auctor* de este proyecto era algo más que un mero arquitecto o gestor: solo una visión global del monumento y un conocimiento profundo de sus necesidades litúrgicas podían haber conducido a una acción semejante. Por ello, tuvo Mateo que contar con la asesoría intelectual de un miembro del Cabildo de canónigos —¿el chantre?— o, incluso, del propio arzobispo.

Como he señalado en ocasiones anteriores, la culminación del macizo occidental, entre 1168 y 1211, permitió posiblemente celebrar entonces el ritual carolingio-otoniano del *Triduum Sacrum* con todo su esplendor. Aunque bien es verdad que la ceremonia había sido instaurada en época del obispo Xelmírez (1100-40), esta se centraba entonces —puesto que la basílica estaba a medio construír—, en el altar de San Miguel en la tribuna del deambulatorio. Dicho altar, que según la *Historia compostelana* había sido consagrado en 1105, vuelve a nombrarse en la guía del LSI (V, 9) redactada en 1137, en el mismo lugar⁴⁹. Por ello, solo a partir de la conclusión de la estructura occidental el Cabido compostelano podría haber desarrollado, como se hacía en otras partes de Europa, en la tribuna del Westwerk⁵⁰ los rituales de la *Depositio*, la *Elevatio* y la *Visitatio*⁵¹. Solo acudiendo a ese trasfondo litúrgico pascual pueden explicarse algunas de las peculiaridades de la composición del tímpano central del Pórtico de la Gloria (fig. 42). Según Moralejo Álvarez, la amplia y cerimoniosa exposición de los *arma Christi* por parte de los ángeles que acompañan al Salvador que muestra las llagas hubo de inspirarse en la liturgia del Viernes Santo⁵². De hecho, la manera procesional en la que la mayoría de estos portan con paños los instrumentos de la Pasión sugiere un contexto litúrgico de exhibición de reliquias.



Fig. 42 *Maiestas Domini* flanqueada polo Tetramorfo e unha procesión de anxos que levan a Arma Christi no tímpano do arco central do Pórtico da Gloria. *Maiestas Domini* flanqueado por el Tetramorfos y un cortejo de ángeles que portan los arma Christi en el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria.

nalgúns rituais —coma os celebrados en Essen— os cóengos que levaban as reliquias seguían a un diácono que portaba a cruz. En ocasións eran dous os diáconos que, vestidos con albas, levaban unha cruz pascual cuberta cun veo. No Pórtico, o equivalente dos dous diáconos son senllos anxos, cuxa colocación, postura e rica indumentaria os converten, sen lugar a dúbidas, na cabeza dunha procesión imaxinaria, transposición celeste dunha cerimonia terrestre.

Malia que esta escena de procesión cos instrumentos da Paixón foi relacionada tantas veces cos capiteis palentinos de Santa María de Aguilar de Campoo (1160-73) e de Santa María de Lebanza —h. 1185, Fogg Art Museum, Harvard University Press, Mass—, en Santiago, o cortexo adquire un protagonismo que excede calquera parangón: os anxos pasan de ser seis a oito, e o tema sitúase nun tímpano. Malia que é verdade que a iconografía dos *arma Christi* estaba xa presente nos tímpanos das igrexas francesas de Conques, Beaulieu ou Saint-Denis, a orixinalidade da composición compostelá reside no seu indiscutible aspecto ceremonial, e nas que se poñen de manifesto, a través de evocadoras metáforas visuais, a correspondencia entre as chagas e os *arma Christi*. No Pórtico da Gloria xógase igualmente con

Como en el Pórtico de la Gloria, en algunos rituales —como los celebrados en Essen— los canónigos que llevaban las reliquias seguían a un diácono que portaba la cruz. En ocasiones eran dos los diáconos que, vestidos con albas, llevaban una cruz pascual cubierta con un velo. En el Pórtico, el equivalente de los dos diáconos son sendos ángeles, cuya colocación, postura y rica indumentaria los convierten, sin lugar a dudas, en la cabeza de una procesión imaginaria, transposición celeste de una ceremonia terrestre.

Aunque esta escena de procesión con los instrumentos de la Pasión ha sido relacionada tantas veces con los capiteles palentinos de Santa María de Aguilar de Campoo (1160-73) y de Santa María de Lebanza —h. 1185, Fogg Art Museum, Harvard University Press, Mass—, en Santiago el cortejo adquire un protagonismo que sobrepasa cualquier parangón: los ángeles pasan de ser seis a ocho, y el tema se sitúa en un tímpano. Si bien es verdad que la iconografía de los *arma Christi* estaba ya presente en los tímpanos de las iglesias francesas de Conques, Beaulieu o Saint-Denis, la originalidad de la composición compostelana reside en su indudable aspecto ceremonial, y en las que se ponen de manifesto, a través de evocadoras metáforas visuales, la correspondencia entre las llagas y los *arma*



Fig. 43
Maïestas Domini no tímpano do arco central do Pórtico da Gloria.
Maïestas Domini en el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria.

esas metáforas devocionais, de maneira que o monumental Cristo que mostra as chagas —originalmente resaltadas con policromía—, aparece acompañado de oito anxos que portan oito instrumentos da Paixón relacionados cos *membra Christi*: á esquerda, columna, cruz e coroa de espiño; á dereita, cravos e lanza, xerra co viño mesturado con fel (fig. 44), flaxelo e cana con esponxa empapada en vinagre⁵³. Ademais, que a escena estea enmarcada polo animado coro dos vinte e catro anciáns músicos da Apocalipse representado na arquivolta non é unha casualidade, pois como demostrou Francesc Vicens Vidal, é bastante frecuente atopar ambos os dous temas —Paixón de Cristo e anciáns— nos conxuntos monumentais do século XII, como sucede nos de Santa María de Olorón (Bearn), Sant Tomàs de Fluvià (Girona) ou San Justo de Segovia. Segundo este autor, na literatura patrística do século IV ao XII, nos comentarios referentes aos capítulos IV e XIV da Apocalipse fálase das cítaras dos anciáns en clave pasional, pois ese instrumento, composto de madeira e cordas de pel, era unha metáfora do corpo de Cristo na cruz⁵⁴.

Por este motivo, hai suficientes indicios para sospeitar que o chantre do templo tivo que resultar fundamental na supervisión dun programa de tan complexas resonancias musicais. Cabe lembrar que el tiña un acceso privilexiado aos libros dos oficios, e a súa función principal era dirixir precisamente os cantos corais dos cóengos e as festas extraordinarias nas que se representaban os dramas litúrxicos. Polo tanto, a hipótese de Moralejo Álvarez de que a serie estatuaría dos profetas do Pórtico está directamente inspirada no drama litúrxico *Ordo Prophetarum*, cuxa interpretación tiña lugar nos matíns de Nadal, cobra máis que nunca todo o seu sentido se lle damos ao chantre un protagonismo na “autoría” da obra.

Malia que descoñezo o nome do chantre na época do Mestre Mateo, podemos chegar a saber moito sobre o seu perfil e o ambiente intelectual da Compostela do 1200 grazas ao inventario da biblioteca do arcebispo de Santiago, sucesor de Pedro Muñiz, Bernardo II (1224-1237)⁵⁵. Bernardo era sobriño do célebre canonista Bernardo Compostelán, arceidiago de Santiago e profesor en Bolonia. Estudou probablemente en París con Stephanus —Stephen— Langton (1150-1228) a finais do século XII, en 1214 foi nomeado deán, e en 1224, arcebispo. A súa biblioteca, inventariada en 1236, tiña moitos libros parisienses de teólogos coma o italiano Pedro Lombardo, o francés Pedro Comestor ou o inglés Stephen Langton, así como algúns que pertencían aos seus predecesores na sé e construtores do Pórtico, Pedro Suárez de Deza (1173-1207) e Pedro Muñiz (1207-1224). Da listaxe chama a atención a importancia dada aos libros litúrxicos, así como a súa actualidade, pois había catro exemplares do *De officiis ecclesiasticis*: o primeiro estaba probablemente en desuso e gardado na arca —n.º 67—; o segundo, compilado polo propio arcebispo Pedro Suárez de Deza, estaba en mans do chantre —n.º 45—; o terceiro, o *Mitrato* de Sicardo de Cremona (1150-1215), tiña o cardeal Johannes Pelagii —Xoán Peláez— —n.º 91— e, finalmente, o cuarto, unha copia do citado *Mitrato* mandada realizar polo arcebispo Bernardo II, atopábase no convento dominico de Bonaval —n.º 46—.

Christi. En el Pórtico de la Gloria se juega igualmente con esas metáforas devocionales, de manera que el monumental Cristo que enseña la llagas —originalmente resaltadas con policromía—, aparece acompañado de ocho ángeles que portan ocho instrumentos de la Pasión relacionados con los *membra Christi*: a la izquierda, columna, cruz y corona de espinas; a la derecha, clavos y lanza, jarra con el vino mezclado con hiel (fig. 44), flagelo y caña con esponja empapada en vinagre⁵³. Además, que la escena esté enmarcada por el animado coro de los veinticuatro ancianos músicos del Apocalipsis representado en la arquivolta no es una casualidad, pues como ha demostrado Francesc Vicens Vidal, es bastante frecuente encontrar ambos temas —Pasión de Cristo y ancianos— en los conjuntos monumentales del siglo XII, como sucede en los de Santa María de Olorón (Bearn), Sant Tomàs de Fluvià (Girona) o San Justo de Segovia. Según dicho autor, en la literatura patrística del siglo IV al XII, en los comentarios referentes a los capítulos IV y XIV del Apocalipsis se habla de las cítaras de los ancianos en clave pasional, pues dicho instrumento, compuesto de madera y cuerdas de piel, era una metáfora del cuerpo de Cristo en la cruz⁵⁴.

Por ello, hay suficientes indicios para sospechar que el chantre del templo tuvo que resultar fundamental en la supervisión de un programa de tan complejas resonancias musicales. Cabe recordar que él tenía un acceso privilegiado a los libros de los oficios, y su función principal era dirigir precisamente los cantos corales de los canónigos y las fiestas extraordinarias en las que se representaban los dramas litúrgicos. Por tanto, la hipótesis de Moralejo Álvarez de que la serie estatuaría de los profetas del Pórtico está directamente inspirada en el drama litúrgico *Ordo Prophetarum*, cuya interpretación tenía lugar en los maitines de Navidad, cobra más que nunca todo su sentido si le damos al chantre un protagonismo en la “autoría” de la obra.

Aunque desconozco el nombre del chantre en época del Maestro Mateo, podemos llegar a saber mucho sobre su perfil y el ambiente intelectual de la Compostela del 1200 gracias al inventario de la biblioteca del arzobispo de Santiago, sucesor de Pedro Muñiz, Bernardo II (1224-1237)⁵⁵. Bernardo era sobriño del célebre canonista Bernardo Compostelano, arceidiago de Santiago y profesor en Bolonia. Estudió probablemente en París con Stephanus —Stephen— Langton (1150-1228) a finales del siglo XII, en 1214 fue nombrado deán, y en 1224 arzobispo. Su biblioteca, inventariada en 1236, tenía muchos libros parisinos de teólogos como el italiano Pedro Lombardo, el francés Pedro Comestor o el inglés Stephen Langton, así como algunos que habían pertenecido a sus predecesores en la sede y constructores del Pórtico, Pedro Suárez de Deza (1173-1207) y Pedro Muñiz (1207-1224). Del listado llama la atención la importancia dada a los libros litúrgicos, así como su actualidad, pues había cuatro ejemplares del *De officiis ecclesiasticis*: el primero estaba probablemente en desuso y guardado en el arca —n.º 67—; el segundo, compilado por el propio arzobispo Pedro Suárez de Deza, se encontraba en manos del chantre —n.º 45—; el tercero, el *Mitrato* de Sicardo de Cremona (1150-1215), lo tenía el cardenal Johannes Pelagii —Juan Peláez— —n.º 91— y, finalmente, el cuarto, una copia del citado *Mitrato* mandada realizar por el arzobispo Bernardo II, estaba en el convento dominico de Bonaval —n.º 46—.



Fig. 44 Anxos no tímpano do arco central do Pórtico da Gloria con instrumentos da Paixón. As dúas figuras máis próximas levan os cravos e a lanza, e a xerra co viño mesturado con fel.

Ángeles en el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria con instrumentos de la Pasión. Los dos más próximos portan los clavos y la lanza, y la jarra con el vino mezclado con hiel.

Os *De officis* ensinaban como conservar as igrexas e os paramentos sagrados, como manexar os libros litúrxicos, como celebrar os oficios dominicais e festivos e, sobre todo, daban unha lectura simbólica á *aula Dei*. Non deixa de ser sintomático que o prelado que viu colocar os linteis do Pórtico, Pedro Suárez de Deza, compilase el mesmo un exemplar, quizais ante a necesidade de ofrecer sólidos referentes litúrxicos, como parece constatar o feito de que o libro estivese en mans do chantre. Do mesmo xeito, resulta revelador que os dous exemplares do *Mitrале*, obra que proporciona interesantes claves de lectura da iconografía do Pórtico, estivesen un en mans do chantre e outro nas dun tal cardeal Xoán Peláez que, posteriormente, na década de 1240, ocuparía tamén o cargo de chantre⁵⁶. De feito, no *Mitrале* de Sicardo de Cremona faise referencia aos dous diáconos que, vestidos de alba, portan a cruz pascual coas mans veladas durante o rito da *Depositio*, tal e como se suxire na procesión dos *arma Christi* do tímpano central do Pórtico, así como ás invocacións do profeta Isaías (66, 10), presente na serie estatuaría, á Nova Xerusalén no domingo da cuarta semana de Coresma⁵⁷. Non esquezamos a este respecto que a colocación dos linteis do Pórtico se produciu o venres desa mesma semana, o un de abril de 1188.

Quen foi o *concepteur* que se dedicou a supervisar e a ofrecer un programa simbólico-litúrxico ao obradoiro de Mateo? Pedro Suárez de Deza, coa compilación *ad hoc* dun *De officis*? O cóngo chantre avezado en lecturas, colocación de paramentos e preparación de tropos e dramas litúrxicos? Fose quen for, dispoñía de abundantes textos, perfectamente adecuados para o labor.

Los *De officis* enseñaban cómo conservar las iglesias y los paramentos sagrados, cómo manejar los libros litúrgicos, cómo celebrar los oficios dominicales y festivos y, sobre todo, daban una lectura simbólica al *aula Dei*. No deja de ser sintomático que el prelado que vio colocar los dinteles del Pórtico, Pedro Suárez de Deza, compilase él mismo un ejemplar, quizás ante la necesidad de ofrecer sólidos referentes litúrgicos, como parece constatar el hecho de que el libro estuviese en manos del chantre. De mismo modo, resulta revelador que los dos ejemplares del *Mitrале*, obra que proporciona interesantes claves de lectura de la iconografía del Pórtico, estuvieran uno en manos del chantre y otro en las de un tal cardenal Juan Peláez que, posteriormente, en la década de 1240, ocuparía así mismo el cargo de chantre⁵⁶. De hecho, en el *Mitrале* de Sicardo de Cremona se hace referencia a los dos diáconos que, vestidos de alba, portan la cruz pascual con las manos veladas durante el rito de la *Depositio*, tal y como se sugiere en la procesión de los *arma Christi* del tímpano central del Pórtico, así como a las invocaciones del profeta Isaías (66, 10), presente en la serie estatuaría, a la Nueva Jerusalén en el domingo de la cuarta semana de Cuaresma⁵⁷. No olvidemos a este respecto que la colocación de los dinteles del Pórtico se produjo el viernes de esa misma semana, el uno de abril de 1188.

¿Quién fue el *concepteur* que se dedicó a supervisar y a ofrecer un programa simbólico-litúrgico al taller de Mateo? ¿Pedro Suárez de Deza, con la compilación *ad hoc* de un *De officis*? ¿El canónigo chantre avezado en lecturas, colocación de paramentos y preparación de tropos y dramas litúrgicos? Fuera quien fuese disponía de abundantes textos, perfectamente adecuados para la labor.

Así e todo, nos últimos anos creceron os argumentos a prol do posible papel determinante de Pedro Suárez de Deza na concepción iconográfica do Pórtico da Gloria. Este prelado mostrou un interese inusitado polo dogma da Trindade, que, como xa vimos, é un dos temas centrais do portal. De feito, este escribiulle unha carta ao papa Honorio III sobre esta cuestión, que tivo unha detallada resposta en decembro de 1099⁵⁸.

Porén, alén dos referentes textuais, iconográficos ou litúrxicos, a grandeza do Pórtico da Gloria consiste na súa capacidade de provocar no espectador a experiencia da representación da *Visio* como “visión verdadeira”. Afortunadamente, un texto latino composto en 1206 en Inglaterra, a *Visión* de Thurkill, devólvenos o impacto que o conxunto compostelán exercía sobre un devoto visitante. Alí se relata a historia dun campesiño inglés que, tras unha morte súbita, peregrinou coa súa alma a Santiago —metáfora do Ceo—, e que despois espertou e volveu á vida para contar o sucedido a xeito de *exemplum*, como decote acontecía nalgúns milagros do LSI⁵⁹. Malia que se trata, sen dúbida, da primeira *ekphrasis* do Pórtico da Gloria, tan só dezaoto anos despois da colocación dos seus linteis, o texto abarca outros moitos temas e motivos alleos ao conxunto compostelán. Así e todo, algúns detalles, coma o de que á alma de Thurkill a reciba na entrada “*sanctus Iacobus quasi infulatus, qui videns peregrinum suum*”⁶⁰ —un Santiago adornado con ínfulas, que o recoñeceu coma o seu peregrino—, parece ser unha alusión á imaxe do Apóstolo, entronizado e con bastón pontifical, representado no parteluz do Pórtico. Santiago convídao a contemplar a pesa das almas, o seu sufrimento no Purgatorio, os distintos tormentos dos pecadores no anfiteatro do terror, así como as cándidas almas dos benaventurados que esperan ser introducidas por san Miguel na porta occidental do templo, que estaba sempre aberta: “*Eratque porta quedam speciosa atque amplissima semper patens in occidentali fronte ipsius templi, per quam introducebantur a sancto Michaele anime ex toto candidate*”⁶¹.

Esta descrición do magnífico ingreso occidental da basílica, cuxas portas “están sempre abertas”, lembra a afirmación recollida no sermón *Veneranda Dies* de que “as portas desta basílica nunca se pechan” (LSI I, 17)⁶². Por outra parte, tampouco non parece unha casualidade que na *Visión* se aluda a san Miguel, quen, coma nos relevos do Pórtico —clave do arco dereito (fig. 45)—, separa aos condenados dos elixidos, cuxas almas son despois introducidas na Igrexa, tal e como se suxire nas pendentés do arco central. Así, esta porta de occidente na *Finis Terrae* convértese nunha verdadeira “Puerta do Ceo”, e a súa basílica na imaxe terrea da Xerusalén Celeste. Segundo a descrición de Thurkill, tras a espera, as almas coroadas ascendían e os seus rostros e coroas brillaban coma o ouro —“*quorum vultus et corone velut aurea luce rutilabant*”⁶³—, tal e como se pode apreciar nas apiñadas figuras dos elixidos a ambos os dous lados do Tetramorfos (fig. 46). Consonte o relato, neste espazo cada día, a algunhas horas, escoitábanse os cantos celestiais, coma se todo tipo de instrumentos musicais se tocasen á vez producindo unha melodía concordada —“*singulis diebus per nonnullas horas cantica de celis audiunt, velut si omnia musicorum instrumentorum genera concordi medolida simul concreparent*”⁶⁴—, Non había mellores palabras para

No obstante, en los últimos años han crecido los argumentos a favor del posible papel determinante de Pedro Suárez de Deza en la concepción iconográfica del Pórtico de la Gloria. Dicho prelado mostró un interés inusitado hacia el dogma de la Trinidad, que, como hemos visto, es uno de los temas centrales del portal. De hecho, este escribió una carta al papa Honorio III sobre esta cuestión, que tuvo una detallada respuesta en diciembre de 1099⁵⁸.

Sin embargo, más allá de los referentes textuales, iconográficos o litúrgicos, la grandeza del Pórtico de la Gloria consiste en su capacidad de provocar en el espectador la experiencia de la representación de la *Visio* como “visión verdadera”. Afortunadamente, un texto latino compuesto en 1206 en Inglaterra, la *Visión* de Thurkill, nos devuelve el impacto que el conjunto compostelano ejercía sobre un devoto visitante. En él se relata la historia de un campesino inglés que, tras una muerte súbita, peregrinó con su alma a Santiago —metáfora del Cielo—, y que después se despertó y volvió a la vida para contar lo sucedido a modo de *exemplum*, como es habitual en algunos milagros del LSI⁵⁹. Aunque se trata, sin duda, de la primera *ekphrasis* del Pórtico de la Gloria, tan solo dieciocho años después de la colocación de sus dinteles, el texto abarca otros muchos temas y motivos ajenos al conjunto compostelano. No obstante, algunos detalles, como el de que al alma de Thurkill le reciba en la entrada “*sanctus Iacobus quasi infulatus, qui videns peregrinum suum*”⁶⁰ —un Santiago adornado con ínfulas, que lo reconoció como su peregrino—, parece ser una alusión a la imagen del Apóstol, entronizado y con bastón pontifical, representado en el parteluz del pórtico. Santiago le invita a contemplar la pesa de las almas, su sufrimiento en el Purgatorio, los distintos tormentos de los pecadores en el anfiteatro del terror, así como las cándidas almas de los bienaventurados que esperan ser introducidas por san Miguel en la puerta occidental del templo, que estaba siempre abierta: “*Eratque porta quedam speciosa atque amplissima semper patens in occidentali fronte ipsius templi, per quam introducebantur a sancto Michaele anime ex toto candidate*”⁶¹.

Esta descripción del magnífico ingreso occidental de la basílica, cuyas puertas “están siempre abiertas”, recuerda la afirmación recogida en el sermón *Veneranda Dies* de que “las puertas de esta basílica nunca se cierran” (LSI I, 17)⁶². Por otra parte, tampoco parece una casualidad que en la *Visión* se aluda a san Miguel, quien, como en los relieves del pórtico —clave del arco derecho (fig. 45)—, separa a los condenados de los elegidos, cuyas almas son después introducidas en la Iglesia, tal y como se sugiere en las enjutas del arco central. Así, esta puerta de occidente en el *Finis Terrae* se convierte en una verdadera “Puerta del Cielo”, y su basílica en la imagen terrena de la Jerusalén Celeste. Según la descripción de Thurkill, tras la espera, las almas coronadas ascendían y sus rostros y coronas brillaban como el oro —“*quorum vultus et corone velut aurea luce rutilabant*”⁶³—, tal y como se puede apreciar en las apiñadas figuras de los elegidos a ambos lados del Tetramorfos (fig. 46). Según el relato, en este espacio cada día, a algunas horas, se escuchaban los cantos celestiales, como si todo tipo de instrumentos musicales se tocasen a la vez produciendo una melodía concordada —“*singulis diebus per nonnullas horas cantica de celis audiunt, velut si omnia musicorum instrumentorum genera concordi medolida simul concreparent*”⁶⁴—, No había mejores palabras para describir la



Fig. 45
Xesucristo e San Miguel no arco dereito do Pórtico da Gloria, representando o Xuízo Final coa separación dos elixidos e os condenados.
Jesucristo y san Miguel en el arco derecho del Pórtico de la Gloria en el que se representa el Juicio Final con la separación de elegidos y condenados.



Fig. 46
Os elixidos na Gloria representados no tímpano do arco central do Pórtico da Gloria.
Los elegidos en la Gloria representados en el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria.

describir a experiencia sentida ante aquel novo Pórtico coa súa magnífica arquivolta de anciáns músicos acabados de pintar e dourar (véxanse figs. 1, 16, 34 e 35), nunha hora na que desde o coro da nave resoaban os cantos do coro de cóngos, dándolles así voz e música ás figuras pétreas.

Por fortuna, actualmente sabemos moito máis sobre esa orixinal capa pictórica medieval por mor do proceso de estudo, conservación e restauración levado a cabo no Pórtico da Gloria entre 2008 e 2018. De feito, a primeira capa pictórica do conxunto púxose entre 1188 —data da colocación dos linteis do Pórtico da Gloria— e 1211, ano da consagración da catedral de Santiago. Nesta fase, sobre unha imprimación de branco de chumbo con aceite de liño, utilizáronse cores moi brillantes e materiais custosos. Os pigmentos usados son branco de chumbo —albaialde—; lapislázuli para o azul ultramar; vermellón —cinabrio—, minio, e colorante laca para o rubio; cardenillo —verdigrís ou acetato de cobre— para o verde; carbón vexetal e negro de óso para o negro; carnacións en albaialde e vermellón; e pan de ouro puro adherido sobre aceite de liño. Destaca o uso de aceite de liñaza como leante e mordente, tal e como se constata nos tratados técnicos de Teófilo e Eraclio. Cabe subliñar nesta fase o predominio do azul, tanto en figuras principais coma en fondos⁶⁵. O resultado era, sen dúbida, espectacular. A brillante policromía, ademais de fomentar a lexibilidade do programa, ao ser iluminada cada día pola luz que entraba polo primitivo arco central exterior da fachada, estaría tamén destacando, a través do ouro e o azul, o propio carácter celestial da representación, ou máis ben o feito de que estamos, tal e como recollía a *ekphrasis* de Thurkill, propiamente ante unha visión⁶⁶.

Profetas, sibilas e profecía

A revolucionaria e xenial interpretación de Moralejo Álvarez sobre a posibilidade de que a orixinal serie estatuaria do Pórtico da Gloria estivese inspirada nun drama litúrxico do século XII, o xa mencionado *Ordo Prophetarum* ou *Procesión dos Profetas*⁶⁷, non parece marchado co paso do tempo, senón todo o contrario. En efecto, pode afirmarse sen rubor ningún que o pórtico occidental compostelán presenta unha pegada máis evidente do impacto desta cerimonia paralitúrxica na iconografía monumental románica, xa que supera exemplos coma o da fachada occidental de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers⁶⁸ ou os dos portais occidentais das catedrais de Cremona, Ferrara e Verona, malia que, tal e como sinalou Dorothy Glass, nos casos italianos habería que falar máis ben de versións libres elaboradas a partir do sermón *De symbolo*, e non tanto dun eco directo do *Ordo Prophetarum*⁶⁹.

Con respecto aos casos citados, a orixinalidade de Mateo radica en desenvolver o ciclo en todo o espazo do nártice occidental da basílica. De feito, na súa obra, a serie estatuaria de profetas non se limita á fronte da fachada anterior, senón que se estende a toda a contrafachada do edificio, envolvendo así ao espectador nun bosque de figuras que están “interpretando” de forma dramatizada a historia da salvación. Na ordenación destes personaxes Moralejo Álvarez percibiu unha procesión moi semellante á da versión

experiencia sentida ante aquel novo Pórtico con su magnífica arquivolta de ancianos músicos recién pintados y dorados (véanse figs. 1, 16, 34 y 35), en una hora en la que desde el coro de la nave resonaban los cantos del coro de canónigos, dando así voz y música a las figuras pétreas.

Por fortuna, actualmente sabemos mucho más sobre esa original capa pictórica medieval gracias al proceso de estudio, conservación y restauración llevado a cabo en el Pórtico de la Gloria entre 2008 y 2018. De hecho, la primera capa pictórica del conjunto se realizó entre 1188 —fecha de la colocación de los dinteles de Pórtico de la Gloria— y 1211, año de la consagración de la Catedral de Santiago. En esta fase, sobre una imprimación de blanco de plomo con aceite de lino, se utilizan colores muy brillantes y materiales costosos. Los pigmentos usados son blanco de plomo —albayalde—; lapislázuli para el azul ultramar; bermellón —cinabrio—, minio, y colorante laca para el rojo; cardenillo —verdigrís o acetato de cobre— para el verde; carbón vegetal y negro de hueso para el negro; carnaciones en albayalde y bermellón; y pan de oro puro adherido sobre aceite de lino. Destaca el uso de aceite de linaza como liante y mordiente, tal y como se constata en los tratados técnicos de Teófilo y Eraclio. Cabe subrayar en esta fase el predominio del azul tanto en figuras principales como en fondos⁶⁵. El resultado era, sin duda espectacular. La brillante policromía, aparte de fomentar la legibilidad del programa, al ser iluminada cada día por la luz que entraba por el primitivo arco central exterior de la fachada, estaría también subrayando, a través del oro y el azul, el propio carácter celestial de la representación, o más bien el hecho de que estamos, tal y como recogía la *ekphrasis* de Thurkill, propiamente ante una visión⁶⁶.

Profetas, sibilas y profecía

La revolucionaria y genial interpretación de Moralejo Álvarez sobre la posibilidad de que la original serie estatuaria del Pórtico de la Gloria estuviere inspirada en un drama litúrgico del siglo XII, el ya mencionado *Ordo Prophetarum* o *Procesión de los Profetas*⁶⁷, no parece haberse marchitado con el paso del tiempo, sino todo lo contrario. En efecto, puede afirmarse sin rubor alguno que el pórtico occidental compostelano presenta una huella más evidente del impacto de esta ceremonia paralitúrgica en la iconografía monumental románica, ya que supera ejemplos como el de la fachada occidental de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers⁶⁸ o los de los portales occidentales de las catedrales de Cremona, Ferrara y Verona, si bien, tal y como ha señalado Dorothy Glass, en los casos italianos habría que hablar más bien de versiones libres elaboradas a partir del sermón *De symbolo*, y no tanto de un eco directo el *Ordo Prophetarum*⁶⁹.

Con respecto a los casos citados, la originalidad de Mateo radica en haber desarrollado el ciclo en todo el espacio del nártice occidental de la basílica. De hecho, en su obra, la serie estatuaria de profetas no se limita al frente de la fachada anterior, sino que se extiende a toda la contrafachada del edificio, envolviendo así al espectador en un bosque de figuras que están “interpretando” de forma dramatizada la historia de la salvación. En la ordenación de estos personajes Moralejo Álvarez percibió una procesión muy semejante a la de la versión



Fig. 47
Os profetas Xeremías, Daniel, Isaías e Moisés no lado esquerdo do arco central do Pórtico da Gloria.
Los profetas Jeremías, Daniel, Isaías y Moisés en el lado izquierdo del arco central de Pórtico de la Gloria.

máis antiga do *Ordo*, o texto musicado de Saint-Martial de Limoges de finais do século XI^o, no que Moisés comeza a procesión dos profetas para despois dar paso a Isaías, Xeremías e Daniel⁷¹. No caso compostelán, igualmente lle corresponde a cabeza da serie ao lexislador Moisés, ao que seguen Isaías, Daniel e Xeremías, todos eles figurados como estatuas-columnas e situados na banda esquerda do arco central (fig. 47). Trátase de personaxes perfectamente identificables, xa que na súa calidade de estatuas-falantes exhiben nas súas cartelas os textos da súa profecía. Malia que se dixo que os textos dos seus pergameos están en boa parte repintados nunha época posterior, e que as frases que conteñen non coinciden en absoluto coas que estes mesmos personaxes recitaban no *Ordo*, o grupo sitúase baixo a atenta mirada dun anxo-ménsula que desprega unha cartela que non permite dudar da identidade e obxecto da presenza dos profetas efixiados, xa que nela se le: “PROPHETAE PREDICAVERT NACI SALVATOREM DE VIRGINE MARIE”. Ningunha frase podía ser máis contundente para introducirnos neste peculiar *performance* pétreo, xa que o *Ordo Prophetarum* era un drama litúrxico que describía o anuncio da vinda do Mesías a partir dunha procesión de profetas bíblicos e pagáns, cuxa interpretación tiña lugar nos matíns da festa de Nadal, durante o que en galego se denomina Noiteboa ou Misa do Galo, e o seu obxectivo era, ademais de embellecer a liturxia, facer explícitos os misterios da Encarnación do Mesías a través da Virxe María.

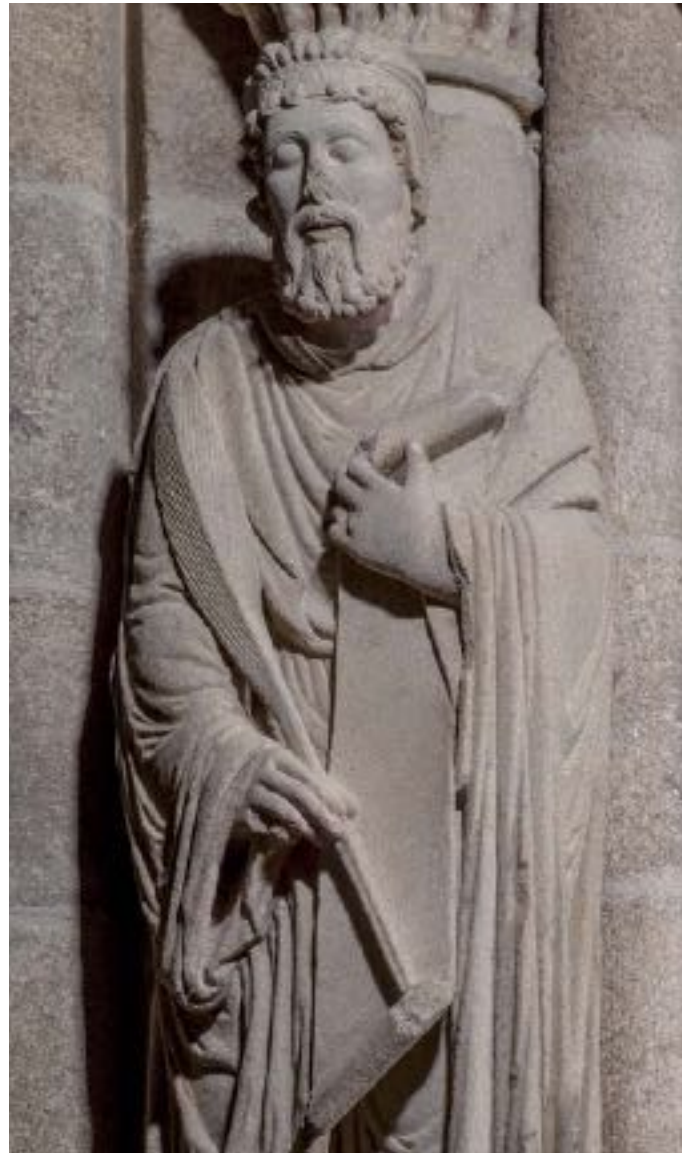
En opinión de Moralejo Álvarez, a pista para solucionar o enigma atópase na “copia medieval” do Pórtico da Gloria que se realizou contra o ano 1230 no denominado Pórtico do Paraíso da catedral de Ourense. Neste último, os profetas Isaías e Daniel exhiben respectivamente nas súas cartelas os textos “ECCE VIRGO” —Velaquí a Virxe— e “CUM VEN[ER]IT S[AN]C[T]US” —Cando veña o Santo—, textos que ben poderían ser os escritos orixinalmente nas cartelas dos mesmos personaxes do Pórtico compostelán. Estas citas, así e todo, están tomadas do célebre sermón *De symbolo*, a homilía que gozou dunha gran difusión en breviarios e leccionarios, e que serviu de base para a composición do *Ordo de Limoges*, así como para outras tantas versións do drama —como as das catedrais de Laon e Ruán—. Desta maneira, en Compostela e en Ourense estaríamos probablemente ante versións libres e orixinais do *Ordo*, nas que algunhas cuestións se resolveron acudindo directamente ao sermón, que sabemos que era perfectamente interpretado na liturxia da catedral compostelá⁷².

As cartelas do conxunto ourensán axúdannos mesmo a identificar a outros profetas do Pórtico. Por exemplo, na entrada lateral esquerda de Ourense, atopamos as figuras de Oseas, Malaquías, Ezequiel e Habacuc⁷³. Na miña opinión, esta secuencia resulta moi adecuada para completar o *Ordo* do arco esquerdo do Pórtico xacobeo, onde Habacuc sería o profeta lixeiramente corcovado que se representa no extremo dereito do dito ingreso, lindando así cos profetas maiores. De feito, un Habacuc —descrito como *curvus* e *gibosus* nas rúbricas da catedral de Laon⁷⁴— entraba en escena tanto en Limoges coma en Laon tras o grupo dos profetas maiores.

más antiga del *Ordo*, el texto musicado de Saint-Martial de Limoges de finales del siglo XI^o, en el que Moisés comienza la procesión de los profetas para después dar paso a Isaías, Jeremías y Daniel⁷¹. En el caso compostelano igualmente le corresponde la cabeza de la serie al legislador Moisés, al que siguen Isaías, Daniel y Jeremías, todos ellos figurados como estatuas-columnas y situados en la banda izquierda del arco central (fig. 47). Se trata de personajes perfectamente identificables, ya que en su calidad de estatuas-parlantes exhiben en sus cartelas los textos de su profecía. Aunque se ha dicho que los textos de sus pergaminos están en gran parte repintados en una época posterior, y que las frases que contienen no coinciden en absoluto con las que estos mismos recitaban en el *Ordo*, el grupo se sitúa bajo la atenta mirada de un ángel-ménsula que despliega una cartela que no permite dudar de la identidad y objeto de la presencia de los profetas efigiados, ya que en ella se lee: “PROPHETAE PREDICAVERT NACI SALVATOREM DE VIRGINE MARIE”. Ninguna frase podía ser más contundente para introducirnos en este peculiar *performance* pétreo, ya que el *Ordo Prophetarum* era un drama litúrgico que describía el anuncio de la venida del Mesías a partir de una procesión de profetas bíblicos y paganos, cuya interpretación tenía lugar en los maitines de la fiesta de Navidad, durante lo que en castellano se denomina Nochebuena o Misa del Gallo, y su objetivo era, además de embellecer la liturgia, hacer explícitos los misterios de la Encarnación del Mesías a través de la Virgen María.

En opinión de Moralejo Álvarez, la pista para solucionar el enigma se encuentra en la “copia medieval” del Pórtico de la Gloria que se realizó hacia 1230 en el denominado Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense. En este último, los profetas Isaías y Daniel exhiben respectivamente en sus cartelas los textos “ECCE VIRGO” —He aquí la Virgen— y “CUM VEN[ER]IT S[AN]C[T]US” —Cuando venga el Santo—, textos que bien podrían haber sido los escritos originalmente en las cartelas de los mismos personajes del Pórtico compostelano. Dichas citas, sin embargo, están tomadas del célebre sermón *De symbolo*, la homilía que gozó de una gran difusión en breviarios y leccionarios, y que sirvió de base para la composición del *Ordo de Limoges*, así como para otras tantas versiones del drama —como las de las catedrales de Laon y Ruán—. De esta manera, en Compostela y en Ourense nos encontraríamos probablemente ante versiones libres y originales del *Ordo*, en las que algunas cuestiones se resolvieron acudiendo directamente al sermón, que sabemos que era perfectamente interpretado en la liturgia de la catedral compostelana⁷².

Las cartelas del conjunto ourensano nos ayudan incluso a identificar a otros profetas del Pórtico. Por ejemplo, en la entrada lateral izquierda de Ourense nos encontramos con las figuras de Oseas, Malaquías, Ezequiel y Habacuc⁷³. En mi opinión, dicha secuencia resulta muy adecuada para completar el *Ordo* del arco izquierdo del Pórtico jacobeo, donde Habacuc sería el profeta ligeramente encorvado que se representa en el extremo derecho de dicho ingreso, colindando así con los profetas mayores. De hecho, un Habacuc —descrito como *curvus* y *gibosus* en las rúbricas de la catedral de Laon⁷⁴— entraba en escena tanto en Limoges como en Laon tras el grupo de los profetas mayores.



Outros personaxes que se representan na contrafachada do Pórtico tamén actuaban no *Ordo* lemosino, coma é o caso de san Xoán Bautista, parente de Cristo, así coma o poeta latino Virxilio e a sibila Eritrea (figs. 48 e 50), que malia a súa xentilidade anunciaron tamén a vinda do Mesías. A eles podería sumarse o rei Nabucodonosor, probablemente figurado gateando na base do machón dereito do arco central (fig. 49), seguindo o sonho de Daniel (4, 22-23), no que se narra a humillación do monarca camiñando entre bestas⁷⁵. De feito, a figura está diante da estatua de Virxilio, xa que o monarca de Babilonia saía a escena despois da intervención do poeta.

Otros personajes que se representan en la contrafachada del Pórtico también actuaban en el *Ordo* lemosino, como es el caso de san Juan Bautista, pariente de Cristo, así como el poeta latino Virgilio y la sibila Eritrea (figs. 48 y 50), que a pesar de su gentilidad anunciaron también la venida del Mesías. A ellos se les podría añadir el rey Nabucodonosor, probablemente figurado a gatas en la basa del machón derecho del arco central (fig. 49), siguiendo el sueño de Daniel (4, 22-23), en el que se narra la humillación del monarca caminando entre bestias⁷⁵. De hecho, la figura se encuentra delante de la estatua de Virgilio, puesto que el monarca de Babilonia salía a escena después de la intervención de dicho poeta.

Fig. 48
O poeta Virxilio na contrafachada do Pórtico da Gloria, entrada sur.
El poeta Virgilio en la contrafachada del Pórtico de la Gloria, ingreso sur.



Fig. 49
O rei Nabucodonosor entre as bestas na base do piar dereito do arco central do Pórtico.
El rey Nabucodonosor entre las bestias en la basa del machón derecho del arco central del Pórtico.



Figs. 50 · 51
(50) Sibila Eritrea na contrafachada do Pórtico da Gloria, entrada norte; (51) Sibila Tiburtina ou a Raíña de Saba na contrafachada do Pórtico da Gloria, entrada central.
(50) Sibila Eritrea en la contrafachada del Pórtico de la Gloria, ingreso norte; (51) Sibila Tiburtina o reina de Saba en la contrafachada del Pórtico de la Gloria, ingreso central.

Alieos ao *Ordo* lemosino son, porén, dous personaxes vinculados tamén á xentilidade e figurados na contrafachada: Balaam, quen, cos seus zocos, está moi presente nos *Ordines* de Laon e Ruán, e a raíña de Saba (fig. 51), ausente en todos os textos coñecidos, pero que, como demostrou Moralejo Álvarez, era considerada unha dos testemuñas de Cristo o día do Xuízo Final (Mt, 12, 42). A caracterización e vestimenta de todos os personaxes coinciden tamén coas rúbricas das versións serodias de Laon e Ruán que nos falan dos barbados Isaías e Xeremías, do rostro xuvenil de Daniel, dun Moisés “tabula legis ferens” ou do cálamo de Virxilio⁷⁶. Ademais, a innegable caracterización teatral das figuras do conxunto vén dada sobre todo polos personaxes principais da procesión, que, ao meu ver, están realizados para encarnar os catro caracteres humanos da antiga fisiognomía. Así temos a un flegmático Xeremías, a un sanguíneo Daniel, a un melancólico Isaías e a un colérico Moisés. Estas complexións, tal e como se describen nos tratados medievals, coinciden co retrato que a *Biblia* ofrece de cada un deles, pero tamén coas indicacións de aspecto e carácter que lles adxudicaban as rúbricas do *Ordo Prophetarum*. Ademais, por composición simétrica, os apóstolos do lado dereito do ingreso central presentan unha variada caracterización moi similar á dos profetas, co propósito de repetir o esquema dos temperamentos: Xoán, triste e melancólico; Santiago, amable e sanguíneo; Paulo, colérico, sinala a terra; Pedro, flegmático, contido e autoritario (véxase fig. 15)⁷⁷, xenial anticipación do Mestre Mateo aos célebres Cuatro apóstolos de Alberto Dürero da Alte Pinakothek de Múnic.

Ajenos al *Ordo* lemosino son, sin embargo, dos personajes vinculados también a la gentilidad y figurados en la contrafachada: Balaam, quien, con sus zuecos, está muy presente en los *Ordines* de Laon y Ruán, y la reina de Saba (fig. 51), ausente en todos los textos conocidos, pero que, como demostró Moralejo Álvarez, era considerada uno de los testigos de Cristo el día del Juicio Final (Mt, 12, 42). La caracterización y vestimenta de todos los personajes coinciden también con las rúbricas de las versiones tardías de Laon y Ruán que nos hablan de los barbados Isaías y Jeremías, del rostro juvenil de Daniel, de un Moisés “tabula legis ferens” o del cálamo de Virgilio⁷⁶. Además, la innegable caracterización teatral de las figuras del conjunto viene dada sobre todo por los personajes principales de la procesión, quienes, a mi entender, están realizados para encarnar los cuatro caracteres humanos de la antigua fisiognomía. Así tenemos a un flemático Jeremías, a un sanguíneo Daniel, a un melancólico Isaías y a un colérico Moisés. Estas complexiones, tal y como se describen en la tratadística medieval, coinciden con el retrato que la *Biblia* ofrece de cada uno de ellos, pero también con las indicaciones de aspecto y carácter que les adjudicaban las rúbricas del *Ordo Prophetarum*. Además, por composición simétrica, los apóstoles del lado derecho del ingreso central presentan una variada caracterización muy similar a la de los profetas, con el fin de repetir el esquema de los temperamentos: Juan, triste y melancólico; Santiago, amable y sanguíneo; Pablo, colérico, señala la tierra; Pedro, flemático, contenido y autoritario (véase fig. 15)⁷⁷, genial anticipación del Maestro Mateo a los célebres Cuatro apóstoles de Alberto Dürero de la Alte Pinakothek de Múnic.

Por este motivo, cando no ano 2004 a Asociación para a Promoción da Música levou a cabo na catedral de Santiago, baixo a dirección de Francisco Luengo, a representación dun orixinal *Ordo Prophetarum* coma homenaxe ao profesor Serafín Moralejo Álvarez, tiven a oportunidade de enfrontarme, como asesor científico do espectáculo —no que se combinaban o texto e a música da versión de Limoges coa escenografía do Pórtico da Gloria—, a algúns problemas de interpretación e posta en escena que me descubriron aspectos ata daquela insospeitados do conxunto mateán⁷⁸. Como é ben sabido, tanto no sermón *De symbolo* coma nos *Ordines* a procesión remataba co arrepiante *Canto da sibila*, no que se narran con especial cruza os signos do Xuízo Final: o Descenso ao Limbo, o Inferno e a Parusía de Cristo, que mostra as chagas: “E caelo Rex adveniet per saecula futurus, / scilicet in carne praesens, ut iudicet orbem” (vv. 2-3) —Do Ceo virá o que será rei polos séculos futuros, / presentándose en carne mortal para xulgar ao mundo—; “Inquirens, taetri portas effringet Averni” (v. 14) —Tras buscalas, romperá as portas do sombrío Inferno⁷⁹—. De aí que non sexa unha casualidade que a figura que normalmente se identifica como a sibila Eritrea se colocase na contrafachada do nártice, de cara aos tres arcos do Pórtico que desenvolven precisamente un monumental programa baseado no Descenso ao Limbo —arco esquerdo—, o Xuízo Final —arco dereito— e a Gloria de Cristo mostrando as chagas —arco central—.

Así e todo, a ausencia de letras na cartela desta figura feminina levou a Elizabeth Valdez del Álamo a dudar da súa identidade e a propoñer para ela a súa identificación con Isabel, que comparece igualmente nas distintas versións dos *Ordines*⁸⁰. Ao fío dese razoamento, a autora corríxe tamén a interpretación da estatua situada ao seu carón na contrafachada, lida no seu día por Moralejo Álvarez como a raíña de Saba, e ve nela unha sibila Cumana. Así e todo, unha análise polo miúdo da tradición iconográfica e en espacial das dúas misteriosas figuras femininas da contrafachada pode axudarnos a despejar dúbidas sobre as súas identidades. No tocante á primeira —a sibila Eritrea— existen dous feitos bastante incontestables.

En primeiro lugar, pola peculiar localización que Mateo lle deu a esta estatua, parece adherirse á serie de sibilas eritreas que se situaban ben enfronte dun Xuízo Final, coma nos frescos (1072-1087) da abadía de Sant’Angelo in Formis, ben na parede da contrafachada do edificio, coma no caso dos mosaicos cruzados (1167-1169) da basílica da Natividade de Belén⁸¹. En segundo lugar, a caracterización desta estatua lembra a dunha clásica matrona romana. Trátase dunha muller madura, embozada nun amplo e longo manto que lle cobre a cabeza e que pecha con aceno enérxico levando a man dereita á altura da base do colo, mentres que coa esquerda exhibe unha cartela. A figura, polo seu clasicismo, indumentaria e ecos marianos, lembra moito á serena sibila dos mosaicos da basílica romana de Santa María a Maior (432-440) ou ás monumentais sibilas que Giovanni Pisano realizou na fachada da catedral de Siena (1285-1296), no púlpito da igrexa de Sant’Andrea de Pistoia (1297-1301) e na catedral de Pisa (1302-1310)⁸².

Por ello, cuando en el año 2004 la Asociación para a Promoción da Música levou a cabo en la catedral de Santiago, bajo la dirección de Francisco Luengo, la representación de un original *Ordo Prophetarum* como homenaje al profesor Serafín Moralejo Álvarez, tuve la oportunidad de enfrontarme, como asesor científico del espectáculo —en el que se combinaba el texto y la música de la versión de Limoges con la escenografía del Pórtico de la Gloria—, a algunos problemas de interpretación y puesta en escena que me descubrieron aspectos hasta entonces insospechados del conjunto mateano⁷⁸. Como es bien sabido, tanto en el sermón *De symbolo* como en los *Ordines* la procesión terminaba con el estremecedor *Canto de la sibila*, en el que se narran con especial crudeza los signos del Juicio Final: el Descenso al Limbo, el Infierno y la Parusía de Cristo, que muestra las llagas: “E caelo Rex adveniet per saecula futurus, / scilicet in carne praesens, ut iudicet orbem” (vv. 2-3) —Del Cielo vendrá el que será rey por los siglos futuros, / presentándose en carne mortal para juzgar al mundo—; “Inquirens, taetri portas effringet Averni” (v. 14) —Tras buscarlas, romperá las puertas del sombrío Inferno⁷⁹—. De ahí que no sea una casualidad que la figura que normalmente se identifica como la sibila Eritrea se hubiese colocado en la contrafachada del nártex, de cara a los tres arcos del Pórtico que desarrollan precisamente un monumental programa basado en el Descenso al Limbo —arco izquierdo—, el Juicio Final —arco derecho— y la Gloria de Cristo mostrando las llagas —arco central—.

Sin embargo, la ausencia de letras en la cartela de esta figura femenina ha llevado a Elizabeth Valdez del Álamo a dudar de su identidad y proponer para ella su identificación con Isabel, que comparece igualmente en las distintas versiones de los *Ordines*⁸⁰. Al hilo de ese razonamiento, la autora corrige también la interpretación de la estatua colindante en la contrafachada, leída en su día por Moralejo Álvarez como la reina de Saba, y ve en ella una sibila Cumana. No obstante, un análisis minucioso de la tradición iconográfica y espacial de las dos misteriosas figuras femininas de la contrafachada nos puede ayudar a despejar dudas sobre sus identidades. En lo que respecta a la primera —la sibila Eritrea— existen dos hechos bastante incontestables.

En primer lugar, por la peculiar ubicación que Mateo le dio a esta estatua, parece adherirse a la serie de sibilas eritreas que se localizaban bien enfronte de un Juicio Final, como en los frescos (1072-1087) de la abadía de Sant’Angelo in Formis, bien en la pared de la contrafachada del edificio, como en el caso de los mosaicos cruzados (1167-1169) de la basílica de la Natividad de Belén⁸¹. En segundo lugar, la caracterización de esta estatua recuerda a la de una clásica matrona romana. Se trata de una mujer madura, embozada en un amplio y largo manto que le cubre la cabeza y que cierra con gesto enérgico llevándose la mano derecha a la altura de la base del cuello, mientras con la izquierda exhibe una cartela. La figura, por su clasicismo, indumentaria y ecos marianos, recuerda sobremanera a la serena sibila de los mosaicos de la basílica romana de Santa María la Mayor (432-440) o a las monumentales sibilas que Giovanni Pisano realizó en la fachada de la catedral de Siena (1285-1296), en el púlpito de la iglesia de Sant’Andrea de Pistoia (1297-1301) y en la catedral de Pisa (1302-1310)⁸².

Polo que respecta á raíña de Saba, esta aparece coroada e levando unha luxosa indumentaria rexia. Malia que é verdade que a ausencia desta figura nos *Ordines* conservados resulta un argumento de peso para negar a súa identidade, non é menos certo que este personaxe se representaba de maneira recorrente nos portais do gótico francés en relación coa serie dos profetas. A súa coroa non é, como sinalou Valdez del Álamo, un atributo da sibila Cumana nos *Ordines*, pois cando esta se cita na versión de Laon, se fala dunha Sibila —Eritrea— *edera coronata*⁸³, é dicir, tocada con hedra e non cunha coroa.

Por outra parte, tal e como demostrou Innocenzo Cervelli, na tradición medieval houbo unha tendencia a identificar ou confundir á raíña de Saba coa sibila Tiburtina, pois esta última, antes de chegar a Roma, estaría en Xerusalén. Así, Philippe de Thaon, no seu *Livre de Sybille* (vv. 45-72), escrito contra o ano 1154, refírese á sibila Tiburtina como a raíña que tivo unha disputa co rei Salomón, a quen puxo a proba a través dunha serie de enigmas⁸⁴. Non parece, pois, que a comparecencia dunha sibila Eritrea acompañada dunha sibila Tiburtina, raíña de Saba, na contrafachada do Pórtico sexa incompatible nin coa súa indumentaria ou caracterización, nin co claro sentido escatolóxico do conxunto.

Agora ben, as apostilas de Valdez del Álamo chaman tamén a atención sobre a columna coa Árbore de Xesé que conforma o parteluz do arco central do Pórtico da Gloria (fig. 52). Alí, acompañando á Virxe María, atópanse dúas figuras

Por lo que respecta a la reina de Saba, esta aparece coronada e llevando una lujosa indumentaria regia. Si bien es verdad que la ausencia de esta figura en los *Ordines* conservados es un argumento de peso para negar su identidad, no es menos cierto que dicho personaje se representaba de manera recurrente en los portales del gótico francés en relación con la serie de los profetas. Su corona no es, como ha señalado Valdez del Álamo, un atributo de la sibila Cumana en los *Ordines*, pues cuando esta se cita en la versión de Laon, se habla de una Sibila —Eritrea— *edera coronata*⁸³, es decir, tocada con hiedra y no con una corona.

Por otra parte, tal y como ha demostrado Innocenzo Cervelli, en la tradición medieval hubo una tendencia a identificar o confundir a la reina de Saba con la sibila Tiburtina, pues esta última, antes de llegar a Roma, habría estado en Jerusalén. Así, Philippe de Thaon, en su *Livre de Sybille* (vv. 45-72), escrito hacia 1154, se refiere a la sibila Tiburtina como la reina que tuvo una disputa con el rey Salomón, a quien puso a prueba a través de una serie de enigmas⁸⁴. No parece, pues, que la comparecencia de una sibila Eritrea acompañada de una sibila Tiburtina, reina de Saba, en la contrafachada del Pórtico esté reñida ni con su indumentaria o caracterización, ni con el claro sentido escatológico del conjunto.

Ahora bien, las apostillas de Valdez del Álamo llaman también la atención sobre la columna con el Árbol de Jesé que conforma el parteluz del arco central del Pórtico de la Gloria (fig. 52). Allí, acompañando a la Virgen María se encuentran dos



Fig. 52
A Árbore de Xesé no parteluz do arco central do Pórtico da Gloria.
El Árbol de Jesé en el parteluz del arco central del Pórtico de la Gloria.

femininas axeonlladas, habitualmente identificadas como as parteiras da Virxe, pero que ben poderían ser a representación de dúas sibilas. Cabe lembrar que o motivo da profetisa pagá incorporada á Árbore de Xesé aparecía nos mosaicos da contrafachada de Belén, así como nas portas de bronce de San Zeno de Verona, no *De Laudibus Sanctae Crucis* (h. 1175) conservado na Biblioteca Municipal de Douai, ou no *Salterio de Ingeborg*, de finais do século XII, que garda o Musée Condé de Chantilly, onde a sibila Eritrea se sitúa soa no lado esquerdo da escena. Que se representen dúas no caso de Santiago non debe sorprendernos, como tampouco o feito de que a súa figuración duplique a das estatuas-columna, xa que a mesma cousa sucede con dous dos profetas que se sitúan baixo elas na Árbore de Xesé, xunto ao rei David. Non se trataría, porén, como suxire Valdez del Álamo, das sibilas Cumana e Eritrea⁸⁵, senón da Eritrea e da Tiburtina —as dúas sibilas medievais por excelencia—, nunha xusta réplica das figuras que teñen enfrente.

Por último, a nova identificación da estatua da raíña de Saba da contrafachada como sibila Tiburtina supón un avance na interpretación global do corpo occidental do Mestre Mateo, xa que amplifica a idea de Moralejo Álvarez, revisada en 2014 por Prado-Vilar, de que estamos ante unha verdadeira evocación da Xerusalén Celeste. Segundo este último autor, nas xambas do acceso central da fachada occidental estarían os relevos de Elías —lado norte— e Enoc —lado sur— (cat. 7 e 8), como testemuñas privilexiadas da segunda vinda⁸⁶. Ao meu entender, o feito de que a sibila Tiburtina, raíña de Saba, estea colocada no interior do lado norte do ingreso central da fachada, contigua ás estatuas das citadas testemuñas, explícase a partir de certas tradicións apocalípticas ligadas a esta sibila. Desde os séculos X e XI, o texto latino coñecido como *Explanatio somnii*, atribuído á sibila Tiburtina, gozara de gran difusión en Occidente, sobre todo no período da reforma gregoriana⁸⁷, pois neste se falaba do final do Imperio romano, momento no que o Anticristo se sentaría na Casa do Señor en Xerusalén —“Et cum cessaverit imperium Romanum, tunc revelabitur manifeste Antichristus et sedebit in demo Domini in Iherusalem”—. Daquela, os profetas Enoc e Elías encargárianse de anunciarlle a este que o Señor viría axiña, pero que o Anticristo se vingaría deles matándoo. Así e todo, estes resucitarían ao terceiro día e, xunto co arcánxo san Miguel, que aparecería sobre o Monte das Oliveiras, destruírían finalmente ao Anticristo. Despois, segundo o texto da *Explanatio somnii*, a sibila Tiburtina entoaría solemnemente o seu canto, para que o Señor viñese a xulgarnos o día do Xuízo: “Tunc iudicabit dominus secundum uniusque opus et ibunt impii in gehennam ignis eterni, iusti autem premium eterne vite recipient”⁸⁸. A sibila Tiburtina parece ser así un conector privilexiado entre o exterior e o interior do Pórtico da catedral de Santiago, xa que a través dela se combina a cita ás testemuñas do final dos tempos —Enoc e Elías— co inicio do Xuízo Final, tan ben desenvolvido no ingreso dereito, tanto no seu interior coma no exterior, posto que, en ambas as dúas caras, os condenados adquirirían un inusitado protagonismo.

Neste sentido, non hai que esquecer a presenza nas *Biblias* de Pamplona, realizadas entre 1197 (Amiens, Ms. Latin 108) e 1198 (Ausborg, Ms. I, 2, lat. 4º, 15) para o rei navarro San-

figuras femininas arrodilladas, habitualmente identificadas como las parteras de la Virgen, pero que bien podrían ser la representación de dos sibilas. Cabe recordar que el motivo de la profetisa pagana incorporada al Árbol de Jesé aparecía en los mosaicos de la contrafachada de Belén, así como en las puertas de bronce de San Zeno de Verona, en el *De Laudibus Sanctae Crucis* (h. 1175) conservado en la Biblioteca Municipal de Douai, o en *Salterio de Ingeborg*, de finales del siglo XII, que guarda el Musée Condé de Chantilly, donde la sibila Eritrea se sitúa sola en el lado izquierdo de la escena. Que se representen dos en el caso de Santiago no debe sorprendernos, como tampoco el hecho de que su figuración duplique la de las estatuas-columna, ya que lo mismo sucede con dos de los profetas que se sitúan bajo ellas en el Árbol de Jesé, junto al rey David. No se trataría, sin embargo, como sugiere Valdez del Álamo, de las sibilas Cumana y Eritrea⁸⁵, sino de la Eritrea y de la Tiburtina —las dos sibilas medievales por excelencia—, en una justa réplica de las figuras que tienen enfrente.

Por último, la nueva identificación de la estatua de la reina de Saba de la contrafachada como sibila Tiburtina supone un avance en la interpretación global del cuerpo occidental del Maestro Mateo, ya que amplifica la idea de Moralejo Álvarez, revisada en 2014 por Prado-Vilar, de que estamos ante una verdadera evocación de la Jerusalén Celeste. Según este último autor, en las jambas del acceso central de la fachada occidental estarían los relieves de Elías —lado norte— y Enoc —lado sur— (cat. 7 y 8), como testigos privilegiados de la segunda venida⁸⁶. A mi entender, el hecho de que la sibila Tiburtina, reina de Saba, esté colocada en el interior del lado norte del ingreso central de la fachada, contigua a las estatuas de los citados testigos, se explica a partir de ciertas tradiciones apocalípticas ligadas a dicha sibila. Desde los siglos X y XI, el texto latino conocido como *Explanatio somnii*, atribuído a la sibila Tiburtina, había gozado de gran difusión en Occidente, sobre todo en el período de la reforma gregoriana⁸⁷, pues en este se hablaba del final del Imperio romano, momento en que el Anticristo se sentaría en la Casa del Señor en Jerusalén —“Et cum cessaverit imperium Romanum, tunc revelabitur manifeste Antichristus et sedebit in demo Domini in Iherusalem”—. Entonces, los profetas Enoc y Elías se encargárian de anunciarle a este que el Señor vendría pronto, pero el Anticristo se vengaría de ellos matándolos. No obstante, estos habrían de resucitar al tercer día y, junto con el arcángel san Miguel, que aparecería sobre el Monte de los Olivos, destruírían finalmente al Anticristo. Tras ello, según el texto de la *Explanatio somnii*, la sibila Tiburtina entoaría solemnemente su canto, para que el Señor viniese a juzgarnos el día del Juicio: “Tunc iudicabit dominus secundum uniusque opus et ibunt impii in gehennam ignis eterni, iusti autem premium eterne vite recipient”⁸⁸. La sibila Tiburtina parece ser así un conector privilegiado entre el exterior y el interior del Pórtico de la catedral de Santiago, ya que a través de ella se combina la cita a los testigos del final de los tiempos —Enoc y Elías— con el inicio del Juicio Final, tan bien explayado en el ingreso derecho, tanto en su interior como en el exterior, puesto que en ambas caras los condenados adquirirían un inusitado protagonismo.

En este sentido, no hay que olvidar la presencia en las *Biblias* de Pamplona, realizadas entre 1197 (Amiens, Ms. Latin 108) y 1198 (Ausborg, Ms. I, 2, lat. 4º, 15) para el rey navarro Sancho el Fuerte,

cho o Forte, dun ciclo de imaxes apocalípticas acompañando de extractos da *Explanatio somnii* e do *Canto da Sibila*. No caso da *Segunda Biblia*, este mensaxe faise aínda máis explícito, xa que esta inclúe unha ilustración da Sibila Tiburtina diante do emperador Octaviano (Ausborg, Ms. I, 2, lat. 4º, 15, f. 267 r) que proba a circulación de imaxes da devandita profetisa no norte da Península Ibérica, nun claro contexto apocalíptico e milenarista⁸⁹.

A perdida fachada exterior e a xenealoxía de Cristo

É ben sabido que a obra do Mestre Mateo non se limitou só á decoración interior do nártice, senón que se estendeu tamén á cripta e á galería da tribuna, así como á fachada exterior. Desafortunadamente, descoñecemos o aspecto exacto desta entrada, porque, malia que se conservou un debuxo dela, realizado polo cóengo José Vega y Verdugo entre 1656 e 1657 (fig. 53), xa daquela se alteraran as súas tres portas de acceso (1520) e se dispuxera unha nova escalinata (1606).

de un ciclo de imáxenes apocalípticas acompañando de extractos de la *Explanatio somnii* y del *Canto de la Sibila*. En el caso de la *Segunda Biblia*, este mensaje se hace todavía más explícito, ya que esta incluye una ilustración de la Sibila Tiburtina delante del emperador Octaviano (Ausborg, Ms. I, 2, lat. 4º, 15, f. 267 r) que prueba la circulación de imágenes de dicha profetisa en el norte de la Península Ibérica en un claro contexto apocalíptico y milenarista⁸⁹.

La perdida fachada exterior y la genealogía de Cristo

Como es bien sabido, la obra del Maestro Mateo no se limitó solo a la decoración interior del nártex, sino que se extendió también a la cripta y a la galería de la tribuna, así como a la fachada exterior. Desafortunadamente, desconocemos el aspecto exacto de esta entrada, ya que, aunque se ha conservado un dibujo de ella, realizado por el canónigo José Vega y Verdugo entre 1656 y 1657 (fig. 53), ya entonces se habían alterado sus tres puertas de acceso (1520) y se había dispuesto una nueva escalinata (1606).



Fig. 53 Vista da Praza do Obradoiro coa fachada, agora perdida, da catedral nun debuxo de José Vega y Verdugo publicado na súa *Memoria de las obras de la catedral de Santiago*, c. 1656-57.

Vista de la plaza del Obradoiro con la desaparecida fachada de la catedral en un dibujo de José Vega y Verdugo publicado en su *Memoria de las obras de la catedral de Santiago*, h. 1656-57.

Finalmente, cabe lembrar, que todo o conxunto sería remodelado co gallo da elevación da monumental fachada do Obradoiro polo célebre arquitecto Fernando de Casas Novoa en 1738⁹⁰.

A fachada mateá, que se estruturaba en tres corpos e catro rexistros nos que se combinaban tradicións antigas e novas da arte compostelá, foi realizada posiblemente entre 1188 e 1211 (véxase apéndice 9). A novidade protagonizábana, en primeiro lugar, os seus tres rosetóns con rica tracería: os dous de menor tamaño estaban situados sobre as portas laterais, mentres que un terceiro, o maior, coñecido coma o “espello”, campaba no coroaemento central (cat. 9). Un segundo elemento novidoso sería a decoración de beirados con pequenos arcos cegos que coroaba o segundo rexistro do imafronte, un fragmento do cal, decorado con bustos de anxos, se custodia no Museo Catedral⁹¹ (véxase fig. 20). Como sinalaron numerosos autores, a traza da fachada mateá pode rastrexarse, en maior ou menor medida, noutros conxuntos galegos do século XII —San Lourenzo de Carboeiro, San Xoán de Portomarín, Santo Estevo de Ribas de Miño, a catedral de Ourense, etc.—, pois neles atopamos igualmente rosetóns con tracería e pequenos arcos cegos sobre a ménsula.

Así e todo, pola súa orixinalidade, sempre me chamaron a atención os dous corpos superiores da fachada, cun terceiro rexistro de arcos cegos abucinados, e un cuarto cos corpos laterais coroados por dous arcos en mitra que albergan tres arcos. Todos estes elementos lembran aos da fachada occidental doutro gran centro de peregrinación, a catedral de Notre-Dame du Puy-en-Velay, punto de partida da Vía Podiensis (fig. 54). Realizada esta última no segundo cuarto do século, a súa estrutura foi totalmente remodelada a mediados do XIX, malia que na súa reconstrución se seguiron as trazas e vestixios medievais⁹². Alí atopamos igualmente, nos últimos corpos superiores, un rexistro con arcos cegos e un imponente coroaemento de frontóns triangulares afuracados por arcos, coma no debuxo da fachada compostelá de Vega y Verdugo.

Malia que cabería en primeira instancia pensar que o obradoiro de Mateo quixo, unha vez máis, coma na cripta, utilizar un tipo de decoración que evocaba as primeiras fases do templo románico —capela do Salvador, outóns das fachadas do transepto— no seu afán por unificar a imaxe da catedral, non deben descartarse outras posibilidades. Así, tal e como se dixo en tantas ocasións, o Mestre Mateo parece que tivo un amplo coñecemento de monumentos franceses e, polo tanto, que debeu saber da solución da catedral de Puy-en-Velay, pois esta se situaba nunha das maiores vías de peregrinación a Santiago. Por outra parte, a súa construción presentara problemas similares aos que se enfrontou posteriormente Mateo na basílica xacobeá para salvar o desnivel entre o corpo e a fachada, pois a igrexa de Puy-en-Velay do século XI se situaba sobre un desnivel, e cando no segundo cuarto do XII se decidiu ampliar esta basílica francesa en dous tramos cara ao oeste, os seus arquitectos tiveron que construír un amplo pórtico de tres naves e tres tramos que, mediante un paso subterráneo a

Finalmente, cabe recordar, que todo el conjunto sería remodelado con motivo de la elevación de la monumental fachada del Obradoiro por el célebre arquitecto Fernando de Casas Novoa en 1738⁹⁰.

La fachada mateana, que se estructuraba en tres calles y cuatro registros en los que se combinaban tradiciones antiguas y nuevas del arte compostelano, fue realizada posiblemente entre 1188 y 1211 (véase apéndice 9). La novedad la protagonizaban, en primer lugar, sus tres rosetones con rica tracería: los dos de menor tamaño estaban situados sobre las puertas laterales, mientras que un tercero, el mayor, conocido como el “espejo”, campeaba en el coronamiento central (cat. 9). Un segundo elemento novidoso sería la decoración de aleros con arquitos ciegos que coronaba el segundo registro del imafronte, un fragmento del cual, decorado con bustos de ángeles, se custodia en el Museo Catedral⁹¹ (véase fig. 20). Como han señalado numerosos autores, la traza de la fachada mateana puede rastrearse, en mayor o menor medida, en otros conjuntos gallegos del siglo XII —San Lourenzo de Carboeiro, San Xoán de Portomarín, Santo Estevo de Ribas de Miño, la catedral de Ourense, etc.—, pues en ellos encontramos igualmente rosetones con tracería y arquitos ciegos sobre ménsula.

No obstante, por su originalidad, siempre me han llamado la atención los dos cuerpos superiores de la fachada, con un tercer registro de arcos ciegos abocinados, y un cuarto con las calles laterales coronadas por dos arcos en mitra que albergan tres arcos. Todos estos elementos recuerdan a los de la fachada occidental de otro gran centro de peregrinación, la catedral de Notre-Dame du Puy-en-Velay, punto de partida de la vía Podiensis (fig. 54). Realizada esta última en el segundo cuarto del siglo, su estructura fue totalmente remodelada a mediados del XIX, si bien en su reconstrucción se siguieron las trazas y vestigios medievales⁹². En ella encontramos igualmente, en los últimos cuerpos superiores, un registro con arcos ciegos y un imponente coronamiento de frontones triangulares horadados por arcos, como en el dibujo de la fachada compostelana de Vega y Verdugo.

Aunque cabría en primera instancia pensar que el taller de Mateo quiso, una vez más, como en la cripta, utilizar un tipo de decoración que evocaba a las primeras fases del templo románico —capilla del Salvador, hastiales de las fachadas del transepto— en su afán por unificar la imagen de la catedral, no deben descartarse otras posibilidades. Así, tal y como se ha señalado en tantas ocasiones, el Maestro Mateo parece haber tenido un amplio conocimiento de monumentos franceses y, por lo tanto, haber conocido la solución de la catedral de Puy-en-Velay, pues esta se situaba en una de las mayores vías de peregrinación a Santiago. Por otra parte, su construcción había presentado problemas similares a los que se enfrentó posteriormente Mateo en la basílica jacobea para salvar el desnivel entre el cuerpo y la fachada, pues la iglesia de Puy-en-Velay del siglo XI se situaba sobre un desnivel, y cuando en el segundo cuarto del XII se decidió ampliar esta basílica francesa en dos tramos hacia el oeste, sus arquitectos tuvieron que construír un amplio pórtico de tres naves y tres tramos que, mediante un paso subterráneo a través de



Fig. 54
Fachada occidental da catedral de Notre-Dame-du-Puy-en-Velay, segundo cuarto do século XII.
Fachada occidental de la catedral de Notre-Dame-du-Puy-en-Velay, segundo cuarto del siglo XII.

través da Porte Dorée, daba acceso por unha escaleira á nave superior do templo⁹³. Quizais un estudo máis profundo do monumento galo podería indicarnos, en certa medida, cales foron as intencións orixinais da cripta compostelá, a medio camiño entre unha capela exterior e un acceso interior.

Muito máis problemático, e de difícil solución, é o aspecto orixinal dos portais exteriores, dos que se conservan unha serie de elementos decorativos repartidos entre o Museo Catedral de Santiago, o Museo do Pobo Galego e o Museo de Pontevedra e varias coleccións particulares. Das arquivoltas garda o Museo Catedral restos das do ingreso central e dereito. Por suposto, pola súa orixinalidade, os máis sorprendentes son os fragmentos do arco central, que compoñían unha tripla arquivolta abucinada que alcanzaba oito metros de luz⁹⁴. Esta estaba decorada respectivamente, do exterior ao interior, por doelas con anxos coroados, rosetas e unha fermosa ornamentación de arcos trilobulados unidos por motivos de tracería en pinza de tipo almohade (véxase fig. 17). A aparición destes motivos islámicos nun contexto coma o compostelán podería atopar a súa xustificación, como na doutros célebres monumentos peninsulares —San Isidoro de León, sala capitular de Sigena, etc.—, no longo período da Reconquista e as súas coñecidas con-

la Porte Dorée, daba acceso por escalera a la nave superior del templo⁹³. Quizás un estudio más profundo del monumento galo podría indicarnos, en cierta medida, cuáles fueron las intenciones originales de la cripta compostelana, a medio camino entre una capilla exterior y un acceso interior.

Mucho más problemático, y de difícil solución, es el aspecto original de los portales exteriores, de los que se conservan una serie de elementos decorativos repartidos entre el Museo Catedral de Santiago, el Museo do Pobo Galego y el Museo de Pontevedra y varias colecciones particulares. De las arquivoltas guarda el Museo Catedral restos de las del ingreso central y derecho. Por supuesto, por su originalidad, los más impactantes son los fragmentos del arco central, que componían una triple arquivolta abocinada que alcanzaba ocho metros de luz⁹⁴. Esta estaba decorada respectivamente, del exterior al interior, por dovelas con ángeles coronados, rosetas y una hermosa ornamentación de arcos trilobulados unidos por motivos de tracería en pinza de tipo almohade (véase fig. 17). La aparición de estos motivos islámicos en un contexto como el compostelano podría encontrar su justificación, como en la de otros célebres monumentos peninsulares —San Isidoro de León, sala capitular de Sigena, etc.—, en el largo período de la Reconquista y sus conocidas consecuencias ideológicas

secuencias ideolóxicas e estéticas nos reinos cristiáns. No caso de Santiago, cabe recordar que a elevación da fachada occidental coincidía cunha particular afirmación e expansión do daquela independente Reino de León e Galicia (1157-1230). De feito, en 1171 creárase en Cáceres a Orde de Santiago —aprobada polo papa Alexandre III en 1175—, da que o arcebispo compostelán Pedro Suárez de Deza era “freire honorario”⁹⁵. Ademais, durante os anos 1170 e 1180, os freires fixeron, baixo o reinado de Fernando II de León, importantes campañas en Jerez (1171), Cáceres (1184), Medellín e Trujillo (1186)⁹⁶, o que quizais provocou un fenómeno habitual na estética hispánica: a incorporación de elementos ornamentais do inimigo almohade na arte e na arquitectura cristiás, ben por fascinación, ben por unha vontade de apropiación⁹⁷. Por último, cabe destacar que a que debeu ser a clave deste arco central está decorada polas figuras descabezadas de dous anxos astróforos co sol e a lúa (véxase fig. 18). Trátase así dunha repetición do motivo das claves da cripta do Pórtico (véxanse figs. 11 e 12), nas que se exemplifica o simbolismo da Xerusalén Celeste (Ap, 21, 23) que destila todo o corpo occidental mateán, tal e como sinalou no seu día Moralejo Álvarez⁹⁸.

Non menos famosas, pola súa temática, son as doelas nas que se representa o castigo da luxuria masculina e feminina (cat. 10). Segundo os autores, estas formarían parte da arquivolta do arco da porta destra, en directa correspondencia co ingreso do Pórtico da Gloria dedicado ao Xuízo, no que se ven igualmente similares penas infernais dispostas de maneira lonxitudinal⁹⁹. Esta curiosa duplicación argumental entre exterior e interior remarca o carácter penitencial da basílica compostelá, cuxa peregrinación buscaba fundamentalmente indulxencias e perdóns para facilitar o acceso ao Alén da alma do peregrino, como ben queda recollido nos milagres do LSI ou na *Visión de Thurkill*.

Máis problemático resulta resolver o sentido do programa iconográfico que compoñían os restos das oito estatuas-columna —unha cabeza solta (cat. 13) e sete figuras— repartidas en distintos museos e coleccións particulares, pois non conservaron os textos das súas cartelas e ignoramos cantas estatuas decoraban orixinalmente os accesos. No seu día, Ramón Otero Túñez propuxo, a partir dun debuxo de José Ramón Soraluce (véxase apéndice 5), unha disposición orixinal dunha serie de doce figuras, repartidas en grupos de catro nos tres ingresos, cunha disposición alternada de estatua-columna e estatua de xamba¹⁰⁰. Tanto a falta dunha exploración arqueolóxica na base da fachada do Obradoiro como a recente aparición dunha novena figura na torre sur da catedral, que se dá a coñecer como primicia neste catálogo (cat. 14), fan que calquera hipótese reconstrutiva pertenza ao campo da especulación e, polo tanto, sexa susceptible de revisión. Na miña opinión, se os soportes da fachada exterior funcionaban como réplica visual dos do Pórtico da Gloria, é moi posible que só no ingreso central existisen figuras nas xambas, en directa relación con Moisés e san Pedro. Desta maneira, a serie orixinal de estatuas podería estar entre dez e catorce: dúas figuras de xamba, e entre oito e doce estatuas-columna, repartidas en grupos de dous / catro / dous ou catro / catro / catro.

y estéticas en los reinos cristianos. En el caso de Santiago, cabe recordar que la elevación de la fachada occidental coincidía con una particular afirmación y expansión del entonces independiente Reino de León y Galicia (1157-1230). De hecho, en 1171 se había creado en Cáceres la Orden de Santiago —aprobada por el papa Alejandro III en 1175—, de la que el arzobispo compostelano Pedro Suárez de Deza era “freire honorario”⁹⁵. Además, durante los años 1170 y 1180, los freires hicieron, bajo el reinado de Fernando II de León, importantes campañas en Jerez (1171), Cáceres (1184), Medellín y Trujillo (1186)⁹⁶, lo que quizás provocó un fenómeno habitual en la estética hispánica: la incorporación de elementos ornamentales del enemigo almohade en el arte y la arquitectura cristianos, bien por fascinación, bien por una voluntad de apropiación⁹⁷. Por último, cabe destacar que la que debió de ser la clave de este arco central está decorada por las figuras descabezadas de dos ángeles astróforos con el sol y la luna (véase fig. 18). Se trata así de una repetición del motivo de las claves de la cripta del Pórtico (véanse figs. 11 y 12), en las que se ejemplifica el simbolismo de la Jerusalén Celeste (Ap, 21, 23) que rezuma todo el cuerpo occidental mateano, tal y como señaló en su día Moralejo Álvarez⁹⁸.

No menos famosas, por su temática, son las dovelas en las que se representa el castigo de la lujuria masculina y femenina (cat. 10). Según los autores, estas habrían formado parte de la arquivolta del arco de la puerta derecha, en directa correspondencia con el ingreso del Pórtico de la Gloria dedicado al Juicio, en el que se ven igualmente similares penas infernales dispuestas de manera longitudinal⁹⁹. Esta curiosa duplicación argumental entre exterior e interior remarca el carácter penitencial de la basílica compostelana, cuya peregrinación buscaba fundamentalmente indulgencias y perdones para facilitar el acceso al Más Allá del alma del peregrino, como bien queda recogido en los milagros del LSI o en la *Visión de Thurkill*.

Más problemático resulta resolver el sentido del programa iconográfico que componían los restos de las ocho estatuas-columna —una cabeza suelta (cat. 13) y siete figuras— repartidas en distintos museos y colecciones particulares, pues no han conservado los textos de sus cartelas e ignoramos cuántas estatuas decoraban originalmente los accesos. En su día, Ramón Otero Túñez propuso, a partir de un dibujo de José Ramón Soraluce (véase apéndice 5), una disposición original de una serie de doce figuras, repartidas en grupos de cuatro en los tres ingresos, con una disposición alternada de estatua-columna y estatua de jamba¹⁰⁰. Tanto la falta de una exploración arqueológica en la base de la fachada del Obradoiro como la reciente aparición de una novena figura en la torre sur de la catedral, que se da a conocer como primicia en este catálogo (cat. 14), hacen que cualquier hipótesis reconstructiva pertenezca al campo de la especulación y, por lo tanto, sea susceptible de revisión. En mi opinión, si los soportes de la fachada exterior funcionaban como réplica visual de los del Pórtico de la Gloria, es muy posible que solo en el ingreso central existiesen figuras en las jambas, en directa relación con Moisés y san Pedro. De esta manera, la serie original de estatuas podría estar entre diez y catorce: dos figuras de jamba, y entre ocho y doce estatuas-columna, repartidas en grupos de dos / cuatro / dos o cuatro / cuatro / cuatro.

A partir do conservado podemos afirmar que no ingreso central se disporían, como estatuas-columna, as figuras de David, ao norte, e Salomón, ao sur (cat. 2 e 3) —reutilizadas desde o século XVII no peitoril do Obradoiro e identificadas desde aquela por unha inscrición realizada na parte posterior—, mentres que as mencionadas estatuas de Elías, ao norte, e Enoc, ao sur, ocuparían as xambas. Como xa se dixo anteriormente, Prado-Vilar soubo integrar ambas as dúas figuras no seo do programa iconográfico de todo o corpo occidental no seu papel de testemuñas da Parusía¹⁰¹. A este respecto, a súa disposición contigua á raíña de Saba, reinterpretada aquí como sibila Tiburtina, dálles aínda máis sentido, pois ela, tal e como se relata na profecía *Explanatio somni*, antes de entoar o *Ludicii signum*, explicaba o protagonismo de Enoc e Elías nos momentos previos á segunda vinda de Cristo¹⁰².

Pola súa parte, atribúenselle ao arco esquerdo as magníficas estatuas da colección que pertencera a Franco (cat. 4 e 5), cuxa identidade é máis controvertida, xa que mentres Moralejo Álvarez as identifica como Abraham e Xacob¹⁰³, Prado-Vilar prefire ver nelas a Xeremías e Ezequiel¹⁰⁴. A idea de que estas figuras de anciáns patriarcas puidesen ser Abraham e Xacob atopa sentido na que talvez sería a súa disposición orixinal, xa que, coma no arco dereito exterior, duplicarían a temática dos ingresos do Pórtico. Así, se a idea do Xuízo e a condena se repetía nas doelas co castigo da luxuria do ingreso exterior dereito, as monumentais figuras de Abraham e Xacob como estatuas-columna do ingreso exterior esquerdo introducirían ao espectador no arco do Descenso ao Limbo, en cuxa arquivolta interior se mostraba a Cristo rescatando a Adán e Eva (fig. 40), así como aos patriarcas do *Antigo Testamento*, entre os cales se atopaban Abraham e Isaac¹⁰⁵. Ademais, incidindo no carácter penitencial e escatolóxico da fachada occidental, cabe lembrar que Abraham e Isaac sempre aparecen relacionados coa salvación dos xustos e o “Paraíso de Espera”, pois acollen as almas destes no seu seo, tal e como son representados nas pinturas románicas de San Miguel de Gormaz (Soria), realizadas no segundo cuarto do século XII¹⁰⁶.

Por último, queda por analizar a peza máis controvertida da serie: a estatua decapitada de colección privada (cat. 6). Trátase dunha figura masculina ricamente vestida con túnica, manto cinguido e botas, que mostra a súa autoridade apoiando a súa man esquerda sobre unha espada e cruzando unha das súas pernas. Polo carácter rexio da súa postura e vestiduras, Moralejo Álvarez identificouna como un rei bíblico, cuxa identidade non é posible coñecer debido a que a cartela que sostén coa súa man dereita carece de calquera epígrafe¹⁰⁷. Pola súa parte, Otero Túñez, recuperando unha idea de Manuel Vidal, quixo ver nela unha representación do rei Fernando II, mecenas do Pórtico da Gloria soterrado no Panteón Real de Santiago (véxase fig. 27), e situouno como unha das estatuas-columna do arco dereito¹⁰⁸. Prado-Vilar propuxo unha suxestiva relectura da pieza, que ao seu ver é un Santiago como *Miles Christi*, estaría situado no ingreso exterior da cripta e aludiría ao papel do Apóstolo como guerreiro, en relación coa emerxente Orde de Santiago e os rituais de investidura do rei como cabaleiro que se celebraban na catedral compostelá¹⁰⁹.

A partir de lo conservado podemos afirmar que en el ingreso central se dispondrían, como estatuas columna, las figuras de David, al norte, y Salomón, al sur (cat. 2 y 3) —reutilizadas desde el siglo XVII en el pretil del Obradoiro e identificadas desde entonces por una inscripción realizada en la parte posterior—, mientras que las mencionadas estatuas de Elías, al norte, y Enoc, al sur, ocuparían las jambas. Como se ha señalado anteriormente, Prado-Vilar ha sabido integrar ambas figuras en el seno del programa iconográfico de todo el cuerpo occidental en su papel de testigos de la Parusía¹⁰¹. A este respecto, su disposición contigua a la reina de Saba, reinterpretada aquí como sibila Tiburtina, les da todavía más sentido, pues ella, tal y como se relata en la profecía *Explanatio somni*, antes de entonar el *Ludicii signum*, explicaba el protagonismo de Enoc y Elías en los momentos previos a la segunda venida de Cristo¹⁰².

Por su parte, al arco izquierdo se le atribuyen las magníficas estatuas de la colección Franco (cat. 4 y 5), cuya identidad es más controvertida, ya que mientras Moralejo Álvarez las identifica como Abraham y Jacob¹⁰³, Prado-Vilar prefiere ver en ellas a Jeremías y Ezequiel¹⁰⁴. La idea de que estas figuras de ancianos patriarcas pudiesen ser Abraham y Jacob encuentra sentido en la que habría sido su disposición original, ya que, como en el arco derecho exterior, duplicarían la temática de los ingresos del Pórtico. Así, si la idea del Juicio y la condena se repetía en las dovelas con el castigo de la lujuria del ingreso exterior derecho, las monumentales figuras de Abraham y Jacob como estatuas-columna del ingreso exterior izquierdo introducirían al espectador en arco del Descenso al Limbo, en cuya arquivolta interior se mostraba a Cristo rescatando a Adán y Eva (fig. 40), así como a los patriarcas del *Antiguo Testamento*, entre los cuales se encontraban Abraham e Isaac¹⁰⁵. Además, incidiendo en el carácter penitencial y escatológico de la fachada occidental, cabe recordar que Abraham e Isaac siempre aparecen relacionados con la salvación de los justos y el “Paraíso de Espera”, pues acogen las almas de estos en su seno, tal y como se les representa en las pinturas románicas de San Miguel de Gormaz (Soria), realizadas en el segundo cuarto del siglo XII¹⁰⁶.

Por último, queda por analizar la pieza más controvertida de la serie: la estatua decapitada de colección privada (cat. 6). Se trata una figura masculina ricamente vestida con túnica, manto afiblado y botas, que muestra su autoridad apoyando su mano izquierda sobre una espada y cruzando una de sus piernas. Por el carácter regio de su postura y vestiduras, Moralejo Álvarez la identificó como un rey bíblico, cuya identidad no es posible averiguar debido a que la cartela que sostiene con su mano derecha carece de cualquier epígrafe¹⁰⁷. Por su parte, Otero Túñez, recuperando una idea de Manuel Vidal, quiso ver en ella una representación del rey Fernando II, mecenas del Pórtico de la Gloria enterrado en el Panteón Real de Santiago (véase fig. 27), y lo ubicó como una de las estatuas-columna del arco derecho¹⁰⁸. Prado-Vilar propuso una sugerente relectura de la pieza, que a su entender es un Santiago como *Miles Christi*, estaría situado en el ingreso exterior de la cripta y aludiría al papel del Apóstol como guerrero, en relación con la emergente Orden de Santiago y los rituales de investidura del rey como caballero que se celebraban en la catedral compostelana¹⁰⁹.

^[1] 102

^[2] 103

Estatua de Santiago o Maior

Se analizamos a peza desde o punto de vista da súa xes-tualidade e dos seus atributos, resulta difícil considerala un Santiago cabaleiro, xa que a espada e a perna cruzada son normalmente trazos rexios, moi vinculados en concreto á iconografía medieval do rei Salomón. De feito, así se figura a este no tímpano da lanceta da portada occidental da catedral de León (1260-1290), sobre o denominado *Locus appellacionis*, en referencia ao seu papel como xuíz^[ro]. Cabe lembrar, ademais, que o tema de Santiago cabaleiro é serodio xa que se difunde a partir da segunda metade do século XIII e no que o Apóstolo aparece sempre como efixie ecuestre^[ru]. Por outra parte, o rei Afonso XI, cando se armou cabaleiro en 1332, o fixo no altar maior da catedral ante a xa mencionada estatua de Santiago o Maior co báculo en *tau*^[ru]. Por último, o único parangón plausible para o suposto Santiago *Miles Christi* sería a figura articulada coñecida como *Santiago del Espaldarazo* da capela de Santiago do mosteiro de Las Huelgas que, segundo a tradición, armou cabaleiros e reis de Castela, malia que, porén, data do segundo cuarto do século XIV^[ru] e o seu carácter articulado é moderno. Así e todo, non pode descartarse a posibilidade de que esta estatua decapitada fose, como afirma Prado Vilar, unha temperá e excepcional figuración do papel de Santiago como cabalei-ro no contexto das cerimonias rexias.

Estatua de Santiago o Maior

Pola contra, se exploramos a segunda posibilidade —a de que se trate da representación dun monarca—, atopamos igualmente certas dificultades de identificación. Se a fachada occidental quería evocar, como afirmou Moralejo Álvarez, os *portails royaux* franceses, nos que os reis bí-blicos eran vistos como prototipos da dinastía reinante^[ru], o máis probable é que esta se expresase estritamente en termos de xenealoxía bíblica, e non con retratos de monarcas contemporáneos. A referencia da serie exterior da fachada —David e Salomón— estaría na Árbore de Xesé do parteluz do Pórtico, onde se figuraba igualmente a estes reis bíblicos como devanceiros de Cristo. De feito, se seguimos a xenealoxía de Mateo (1, 1-17), todas estas estatuas exteriores da fachada eran devanceiros de Xesús: non só David e Salomón (Mt, 1, 6), senón tamén Abraham e Isaac (Mt, 1, 2). Por este motivo, cabe a posibilidade de que a figura decapitada fose un rei bíblico que formase parte desa serie estatuaria exterior, quizais un membro destacado desa xenea-loxía, como Xosías (Mt, 1, 11), o mellor rei de Xudá (2 Reis, 23, 25). De feito, se algo caracteriza aos grandes programas da arte de 1200 é a súa especial querenza polo ciclo dos devanceiros de Cristo, tal e como pode observarse tanto na Árbore de Xesé das vidreiras da catedral de Canterbury (h. 1190) coma no intradorso dos arcos diafragma da sala capitular do mosteiro de Sigena (h. 1210). En ambos os dous, Xosías aparece tamén representado^[ru].

Estatua de Santiago o Maior

Desta maneira, a serie exterior das estatuas-columna —Abraham, Isaac, David, Salomón, Xosías?— e a estatua achada na torre sur —Xudá, Booz, Zorobabel?— presentábanse aos ollos dos espectadores coma unha amplificación monumental da Árbore de Xesé do parteluz do Pórtico da Gloria en tanto que todos eles eran devanceiros de Xesús (Mt, 1, 1-17). Por que? A razón ten que buscarse nese fuste central, eixo de toda a composición: trátase da xenealoxía

Estatua de Santiago o Maior

Si analizamos la pieza desde el punto de vista de su ges-tualidad y de sus atributos, resulta difícil considerarla un Santiago caballero, ya que la espada y la pierna cruzada son normalmente rasgos regios, muy vinculados en concreto a la iconografía medieval del rey Salomón. De hecho, así se figu-ra a este en el tímpano de la lanceta de la portada occiden-tal de la catedral de León (1260-1290), sobre el denominado *Locus appellacionis*, en referencia a su papel como juez^[ro]. Cabe recordar, además, que el tema de Santiago caballero es tardío ya que se difunde a partir de la segunda mitad del siglo XIII y en el que el Apóstol aparece siempre como efigie ecuestre^[ru]. Por otra parte, el rey Alfonso XI, cuando se armó caballero en 1332 lo hizo en el altar mayor de la catedral ante la ya mencionada estatua de Santiago el Mayor con el báculo en *tau*^[ru]. Por último, el único parangón plausible para el su-puesto Santiago *Miles Christi* sería la figura articulada co-nocida como Santiago del Espaldarazo de la capilla de Santiago del monasterio de Las Huelgas que, según la tradición, armó caballeros y reyes de Castilla, aunque, sin embargo, data del segundo cuarto del siglo XIV^[ru] y su carácter articulado es moderno. No obstante, no puede descartarse la posibilidad de que esta estatua decapitada fuese, como afirma Prado Vi-lar, una temprana y excepcional figuración del papel de San-tiago como caballero en el contexto de las ceremonias regias.

Estatua de Santiago o Maior

Por el contrario, si exploramos la segunda posibilidade —la de que se trate de la representación de un monarca—, nos encontramos igualmente con ciertas dificultades de identi-ficación. Si la fachada occidental quería evocar, como afir-mó Moralejo Álvarez, los *portails royaux* franceses, en los que los reyes bíblicos eran vistos como prototipos de la di-nastía reinante^[ru], lo más probable es que esta se expresase estrictamente en términos de genealogía bíblica, y no con retratos de monarcas contemporáneos. La referencia de la serie exterior de la fachada —David y Salomón— estaría en el Árbol de Jesé del parteluz del Pórtico, donde se figuraba igualmente a estos reyes bíblicos como ancestros de Cristo. De hecho, si seguimos la genealogía de Mateo (1, 1-17), todas estas estatuas exteriores de la fachada eran ancestros de Je-sús: no solo David y Salomón (Mt, 1, 6), sino también Abra-ham e Isaac (Mt, 1, 2). Por ello, cabe la posibilidad de que la figura decapitada fuera un rey bíblico que formase parte de esa serie estatuaria exterior, quizás un miembro destacado de esa genealogía, como Josías (Mt, 1, 11), el mejor rey de Judá (2 Reyes, 23, 25). De hecho, si algo caracteriza a los grandes programas del arte de 1200 es su especial querencía por el ciclo de los ancestros de Cristo, tal y como puede observarse tanto en el Árbol de Jesé de las vidrieras de la catedral de Canterbury (h. 1190) como en el intradós de los arcos dia-fragma de la sala capitular del monasterio de Sigena (h. 1210). En ambos, Josías aparece también representado^[ru].

Estatua de Santiago o Maior

De esta manera, la serie exterior de las estatuas-columna —¿Abraham, Isaac, David, Salomón, Josías?— y la estatua hallada en la torre sur —¿Judá, Booz, Zorobabel?— se pre-sentaban a los ojos de los espectadores como una amplifica-ción monumental del Árbol de Jesé del parteluz del Pórtico de la Gloria en tanto que todos ellos eran ancestros de Jesús (Mt, 1, 1-17). ¿Por qué? La razón ha de buscarse en ese fuste central, eje de toda la composición: se trata de la genealogía

Estatua de Santiago o Maior

de Cristo, pero tamén do propio Santiago o Maior, na súa condición de “Irmán” de Cristo. Así, non deixa de ser pre-tensioso o feito de que, sobre a columna se colocase a máis fermosa estatua do Pórtico: o Apóstolo sedente, co báculo en *tau*, que exhibe, ante os visitantes da súa casa, unha car-tela coas palabras: “MISIT ME DOMINUS (VOBIS EVAN-GELIZARE?)”^[ru]. Cabe lembrar que, consonte o *Evaxeo*, Santiago o Maior era irmán do apóstolo Xoán, e ambos os dous eran fillos de Zebedeo —un pescador de Galilea— e María Salomé. Esta, segundo a tradición da Santa Parente-la, era medio irmá da Virxe María, pois a súa nai, Ana, casa-ra tres veces. Polo tanto, Santiago o Maior era primo irmán de Xesús. A Igrexa compostelá estivera, desde sempre, moi interesada en subliñar ese parentesco. Así, un sermón do LSI (I, 2), explica esa irmandade de Santiago o Maior con Cristo, pois nos tempos dos apóstolos os curmáns de al-guén eran chamados tamén os seus irmáns:

Que eran tres irmás: María, nai do Señor, María, a nai de Santiago Alfeo, e María, o nai de Santiago, fillo de Zebedeo. E o sobriño ou curmán de alguén no tempo dos apóstolos era chamado o seu irmán (LSI I, 2)^[ru].

Estatua de Santiago o Maior

Desta maneira, Compostela defendía, unha vez máis, con esta xigantesca entrada monumental, o seu dereito a ser unha das *peregrinationes maiores* da cristiandade, enlazando a misión do Apóstolo en Hispania cos devanceiros no *Antigo Testamento* de Cristo, co que o fillo de Zebedeo tiña un parentesco carnal e espiritual. Quen por ela pasase introducíase na Xerusalén Celestial, destino ineludible das almas perdoadas.

Estatua de Santiago o Maior

Estatua de Santiago o Maior

de Cristo, pero también del propio Santiago el Mayor, en su condición de “Hermano” de Cristo. Así, no deja de ser pre-tencioso el hecho de que, sobre la columna se hubiese colo-cado la más bella estatua del Pórtico: el Apóstol sedente, con el báculo en *tau*, que exhibe, ante los visitantes de su casa, una cartela con las palabras: “MISIT ME DOMINUS (VOBIS EVANGELIZARE?)”^[ru]. Cabe recordar que, según el *Evange-lío*, Santiago el Mayor era hermano del apóstol Juan, y ambos eran hijos de Zebedeo —un pescador de Galilea— y María Sa-lomé. Esta, según la tradición de la Santa Parentela, era her-manastra de la Virgen María, pues su madre, Ana, se había casado tres veces. Por lo tanto, Santiago el Mayor era primo hermano de Jesús. La Iglesia compostelana había estado, desde siempre, muy interesada en subrayar ese parentesco. Así, un sermón del LSI (I, 2), explica esa hermandad de San-tiago el Mayor con Cristo, pues en los tiempos de los apóstoles a los primos de alguien se les llamaba también sus hermanos:

Que eran tres hermanas: María, madre del Señor, María, la madre de Santiago Alfeo, y María, la madre de Santiago, hijo de Zebedeo. Y al sobrino o primo de alguien en tiem-po de los apóstoles se le llamaba su hermano (LSI I, 2)^[ru].

Estatua de Santiago o Maior

De esta manera, Compostela defendía, una vez más, con esta gigantesca entrada monumental, su derecho a ser una de las *peregrinationes maiores* de la cristiandad, enlazando la misión del Apóstol en Hispania con los ancestros veterotes-tamentarios de Cristo, con el que el hijo de Zebedeo tenía un parentesco carnal y espiritual. Quien por ella pasase se introducía en la Jerusalén Celestial, destino ineludible de las almas perdonadas.

^[1]
^[2]

Notas

- 1** **Péricard-Méa, 2000, p. 57-69.** Péricard-Méa, 2000, p. 57-69.
- 2** **Moralejo, Torres e Feo 1951, p. 111 (LSII, 7). En adiante citado de forma abreviada como LSI. Véxanse, ademais, p. 342-343 (LSII, 3) e 482 (LSI IV, 22).** Moralejo, Torres y Feo 1951, p. 111 (LSI I, 7). En adelante citado de forma abreviada como LSI. Véanse, además, p. 342-343 (LSI II, 3) y 482 (LSI IV, 22).
- 3** **Baseándose na descrición do Libro V do LSI e nos sermóns que este contén, Serafín Moralejo Álvarez propuxo unha lectura do programa iconográfico da primitiva Porta Francixena (1101-1111), actual Porta da Acibechería, así como da súa función dentro da catedral de Santiago: Moralejo Álvarez, 1969; e Moralejo Álvarez 1985a. Nos últimos anos, co gallo motivo das investigacións realizadas para a exposición internacional, *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*, presentada en Milán, en 2010, puíden realizar unha reconstrución virtual 3D deste conxunto e escribir unha serie de artigos onde establezo novas hipóteses: Castiñeiras, 2011a e 2016a.** Basándose en la descripción del Libro V del LSI y en los sermones que este contiene, Serafín Moralejo Álvarez propuso una lectura del programa iconográfico de la primitiva Puerta Francígena (1101-1111), actual Puerta de la Azabachería, así como de su función dentro de la catedral de Santiago: Moralejo Álvarez, 1969; y Moralejo Álvarez 1985a. En los últimos años, con motivo de las investigaciones realizadas para la exposición internacional, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, presentada en Milán, en 2010, he podido realizar una reconstrucción virtual 3D de dicho conjunto y escribir una serie de artículos donde establezco nuevas hipótesis: Castiñeiras, 2011a y 2016a.
- 4** **Para esta lectura do relevo da Anunciación, véxase Castiñeiras 2015a, especialmente p. 17, nota 31.** Para esta lectura del relieve de la Anunciación, véase Castiñeiras 2015a, especialmente p. 17, nota 31.
- 5** **Sobre o cambio de escenario de Xelmírez ao Mestre Mateo, véxanse as miñas contribucións: Castiñeiras 2010a e 2015b.** Sobre el cambio de escenario de Gelmírez al Maestro Mateo, véanse mis contribuciones: Castiñeiras 2010a y 2015b.
- 6** **Otero Túñez e Yzquierdo Perrín, 1990.** Otero Túñez e Yzquierdo Perrín, 1990.
- 7** **Moralejo Álvarez, 1987, especialmente, p. 245-247.** Moralejo Álvarez, 1987, especialmente, p. 245-247.
- 8** **Carro García, 1950 e Taín Guzmán, 2005.** Carro García, 1950 y Taín Guzmán, 2005.
- 9** ***Libro das Constitucións*, vol. I, fols. 72r e 73r, Santiago, ACS (Arquivo da Catedral de Santiago —a partir de agora nomeado só polas súas siglas—), CF 21.** *Libro de las Constituciones*, vol. I, fols. 72r y 73r, Santiago, ACS (Archivo de la Catedral de Santiago —a partir de ahora nombrado solo por sus siglas—), CF 21.
- 10** **“Arqueyrus sive custos arche et clericus debent stare ibi ad archam operis cum suis baris in manu ad vocandum peregrinos ad archam et ad dandum cum eis in tergis et in membris peregrinorum”, no *Libro das Constitucións*, vol. I, fol. 72r, Santiago, ACS. CF 21 —transcrición propia—.** “Arqueyrus sive custos arche et clericus debent stare ibi ad archam operis cum suis baris in manu ad vocandum peregrinos ad archam et ad dandum cum eis in tergis et in membris peregrinorum”, en el *Libro de las Constituciones*, vol. I, fol. 72r, Santiago, ACS, CF 21 —transcripción propia—.
- 11** **“Et arqueyro et clerico vel homo suus non debent dicere peregrinis quood ponant remanentem de cera et hirloure quod latine dicitur expeditum in archa operis sancti Iacobi. Sed debent eis dicere quod ponant candelas antem figuram beati Iacobe”, no *Libro das Constitucións*, vol. I, fol. 73r —transcrición propia—.** “El arqueyro et clerico vel homo suus non debent dicere peregrinis quood ponant remanentem de cera et hirloure quod latine dicitur expeditum in archa operis sancti Iacobi. Sed debent eis dicere quod ponant candelas antem figuram beati Iacobe”, en el *Libro de las Constituciones*, vol. I, fol. 73r —transcripción propia—.
- 12** **García Mercadal 1953, p. 425. Véxase tamén na súa edición máis recente: Iñarrea Las Heras e Péricard-Méa 2009, p. 79.** García Mercadal 1953, p. 425. Véase también en su edición más reciente: Iñarrea Las Heras y Péricard-Méa 2009, p. 79.

13 **Así aparece nomeado o lugar en 1651, cando se fala do pagamento a Crispín Evelino “por pintar e encarnar as caras, pés e mans das figuras que están na portada principal da igrexa que a chaman Trindade”, no *Libro de contas da fábrica da catedral de Santiago* (1618-1652), vol. I, n.º 533, f. 205v, Santiago, ACS. Véxase: Castiñeiras 1999, p. 64.**

Así aparece nombrado el lugar en 1651, cuando se habla del pago a Crispín Evelino “por pintar y encarnar las caras, pies y manos de las figuras que están en la portada principal de la yglesia que la llaman Trinidad”, en el *Libro de cuentas de la fábrica de la catedral de Santiago* (1618-1652), vol. I, n.º 533, f. 205v, Santiago, ACS. Véase: Castiñeiras 1999, p. 64.

14 **Tradución citada en *op. cit.* [nota 3], p. 550; López Alsina 1988, p. 348.**

Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 550; López Alsina 1988, p. 348.

15 ***Miragres de Santiago*. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 7455, fol. 39v, e López-Aydillo 1918, p. 150. A capela aínda sobrevivía no século XIX, sita nos números 62-63 da rúa das Hortas: Fernández Sánchez e Freire Barreiro 1881, p. 231.**

Miragres de Santiago. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 7455, fol. 39v, y López-Aydillo 1918, p. 150. La capilla todavía sobrevivía en el siglo XIX, sita en los números 62-63 de la calle Huertas: Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1881, p. 231.

16 **Rodríguez Chacón 2010, p. 6-7.**

Rodríguez Chacón 2010, p. 6-7.

17 **Castiñeiras 1999, p. 62-64 e Castiñeiras 2010a, p. 223.**

Castiñeiras 1999, p. 62-64 y Castiñeiras 2010a, p. 223.

18 **Villanueva 2005.**

Villanueva 2005.

19 **Castiñeiras 2013a, especialmente, p. 145-147.**

Castiñeiras 2013a, especialmente, p. 145-147.

20 **González Balasch 2004, doc. n.º 328, p. 619 (ACS, *Túmbo B*, fol. 269v).**

González Balasch 2004, doc. n.º 328, p. 619 (ACS, *Túmbo B*, fol. 269v).

21 **Boto Varela 2010.**

Boto Varela 2010.

22 **Cendón Fernández 2004, especialmente p. 182.**

Cendón Fernández 2004, especialmente p. 182.

23 **Taín Guzmán 2020, p. 247-254, especialmente, p. 247-248.**

Taín Guzmán 2020, p. 247-254, especialmente, p. 247-248.

24 **Castiñeiras González 2017, p. 97-147, especialmente p. 100-102. Da mesma opinión é Victoriano Nodar, que mesmo propón, seguindo a Serafín Moralejo, que unha estatua de Santiago o Maior sedente, co seu báculo en *tau*, que se conserva no Museo Catedral e se data contra o ano 1250, puidese ter presidido o altar maior da cripta, Nodar Fernández, 2021, p. 129-130. Véxase tamén: Castiñeiras González 2024, p. 55-71.**

Castiñeiras González 2017, p. 97-147, especialmente p. 100-102. De la misma opinión es Victoriano Nodar, que propone incluso, siguiendo a Serafín Moralejo, que una estatua de Santiago el Mayor sedente, con su báculo en *tau*, que se conserva en el Museo Catedral y se data en torno a 1250, pudiese haber presidido el altar mayor de la cripta, Nodar Fernández, 2021, p. 129-130. Véase también: Castiñeiras González 2024, p. 55-71.

25 **En 2016, xa propuxen que a columna de bronce que alberga a reliquia do bordón de Santiago —hoxe exposta na capela das Reliquias—, formou orixinalmente parte desta estrutura mateá, destruída entre 1468 e 1476, co gallo da remodelación do altar maior levada a cabo polo arcebispo Alonso I de Fonseca. Foi daquela cando se converteu en columna-relicario e foi colocada no machón suroeste do cruceiro, onde estivo ata tempos recentes. Véxase: Castiñeiras 2016b, especialmente p. 789-790.**

En 2016, ya propuse que la columna de bronce que alberga la reliquia del bordón de Santiago —hoy expuesta en la capilla de las Reliquias—, formó originalmente parte de esta estructura mateana, destruida entre 1468 y 1476, con motivo de la remodelación del altar mayor llevada a cabo por el arzobispo Alonso I de Fonseca. Es entonces cuando se convirtió en columna-relicario y fue colocada en el machón suroeste del crucero, donde ha estado hasta tiempos recientes. Véase: Castiñeiras 2016b, especialmente p. 789-790.

26 **Watson 2015 e Munchmeyer 2015.**

Watson 2015 y Munchmeyer 2015.

27 **Así se recolle en Fernández Sánchez e Freire Barreiro 1881, p. 117-118.**

Así se recoge en Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1881, p. 117-118.

28 **Prado-Vilar 2013, especialmente p. 1012-1013.**

Prado-Vilar 2013, especialmente p. 1012-1013.

29 Ms. 7455, fol. 40r. A transcrición en López-Aydillo 1918, p. 132: “Ela é maior e máis fermosa cás outras, e está máis marabillosamente traballada *con moitos chanzos fóra e dentro*; e con máis columnas de mármore labrado con moitas e variadas figuras, *que son figuras de moitos retratos e de homes santos*” —a cursiva é nosa e indica as partes postas ao día na descrición do século XV—.

Ms. 7455, fol. 40r. La transcripción en López-Aydillo 1918, p. 132: “Ella es mayor y más hermosa que las otras, y está más maravillosamente trabajada *con muchos peldaños fuera y dentro*; y con más columnas de mármol labrado con muchas y variadas figuras, *que son figuras de muchos retratos y de hombres santos*” —la cursiva es nuestra e indica las partes puestas al día en la descripción del siglo XV—.

30 Puente Míguez 1991.

Puente Míguez 1991.

31 López-Aydillo 1918, p. 24 (LSI I, 3) e 47 (LSI I, 20).

López-Aydillo 1918, p. 24 (LSI I, 3) y 47 (LSI I, 20).

32 Le Goff 1981. Véxase, ademais, Binski 1996, p. 181–199.

Le Goff 1981. Véase, además, Binski 1996, p. 181–199.

33 Andrea da Barberino, *Guerrino, detto il Meschino*, en Richards e Pierdominici 2014, p. 76 (V, 14).

Andrea da Barberino, *Guerrino, detto il Meschino*, en Richards y Pierdominici 2014, p. 76 (V, 14).

34 “Così voleva che per comandamento egli andasse al Purgatorio di S. Patrizio, il quale è sotto l’arcivescovo di Hibernia nell’isola detta Irlanda e, prima, al barone messer S. Iacobo di Galizia, a Santa Maria in Finibus Terrae”, Andrea da Barberino, *Guerrino, detto il Meschino*, en Richards e Pierdominici 2014, p. 76 (V, 20).

“Così voleva che per comandamento egli andasse al Purgatorio di S. Patrizio, il quale è sotto l’arcivescovo di Hibernia nell’isola detta Irlanda e, prima, al barone messer S. Iacobo di Galizia, a Santa Maria in Finibus Terrae”, Andrea da Barberino, *Guerrino, detto il Meschino*, en Richards y Pierdominici 2014, p. 76 (V, 20).

35 Castelao 1950, p. 133.

Castelao 1950, p. 133.

36 Ñarreá Las Heras e Péricard-Méa 2009, p. 77.

Ñarreá Las Heras y Péricard-Méa 2009, p. 77.

37 Moralejo Álvarez 1985b, especialmente p. 104.

Moralejo Álvarez 1985b, especialmente p. 104.

38 De feito, existen notables exemplos armenios con decoración figurada, escultórica e pintada, nos que a historia de Adán e Eva adquire un inusitado protagonismo, coma no caso da igrexa da Santa Cruz de Aghtamar (915–921). Véxase: Jones 2007. Ademais, Mártir coñecería, pola súa proximidade a Erzincan, a igrexa bizantina de Hagia Sophia de Trebisonda (1238–1263), cuxa porta sur está decorada cun friso da historia de Adán e Eva, de clara influencia armenia, véxase: Eastmond 1999.

De hecho, existen notables ejemplos armenios con decoración figurada, escultórica y pintada, en los que la historia de Adán y Eva adquire un inusitado protagonismo, como en el caso de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar (915–921). Véase: Jones 2007. Además, Mártir conocería, por su cercanía a Erzincan, la iglesia bizantina de Hagia Sophia de Trebisonda (1238–1263), cuya puerta sur está decorada con un friso de la historia de Adán y Eva, de clara influencia armenia, véase: Eastmond 1999.

39 Os traballos comezarían baixo a administración de Pedro Gudesteiz, que se convertería en arcebispo entre 1167 e 1172, e prolongaríanse ata 1211. Nesa fase construíríanse os últimos tramos da nave —tres na súa parte inferior e seis nas tribunas—, así coma o macizo occidental, coa súa cripta. Véxase: Moralejo Álvarez 1983; Moralejo Álvarez 1985a; Moralejo Álvarez 1985b; D’Emilio 1991; D’Emilio 1992.

Los trabajos habrían comenzado bajo la administración de Pedro Gudesteiz, que se convertiría en arzobispo entre 1167 y 1172, y se prolongarían hasta 1211. En esa fase se habrían construido los últimos tramos de la nave —tres en su parte inferior y seis en las tribunas—, así como el macizo occidental, con su cripta. Véase: Moralejo Álvarez 1983; Moralejo Álvarez 1985a; Moralejo Álvarez 1985b; D’Emilio 1991; D’Emilio 1992.

40 Watson 2009, e Karge 2009a. Así e todo, esta hipótese foi desenvolvida principalmente no proxecto dirixido polos profesores Bernd Nicolai e Klaus Rheidt, cuxos principais resultados foron publicados en: Rheidt 2015 e Nicolai 2015. Na actualidade, a Fundación Catedral prepara unha publicación monográfica na que se tratará, con profundidade, a cuestión da existencia do Pórtico Occidental. Ao meu ver, tal e como defendo no texto realizado para a citada obra *A catedral medieval: historia da obra románica e o seu epílogo baixomedieval*, á morte de Xelmírez en 1140, a basílica compostelá puido posuír parte dos muros perimetrais dos últimos tramos, un pórtico interno occidental coma o dos brazos do transepto, dúas torres, e unha estrutura inferior abovedada, pero só circunscrita ao denominado transepto e nave da cripta. Malia que existía un pórtico interior, non parece probable que os relevos do portal occidental estivesen montados no seu exterior.

Watson 2009, y Karge 2009a. No obstante, dicha hipótesis ha sido desarrollada principalmente en el proyecto dirigido por los profesores Bernd Nicolai y Klaus Rheidt, cuyos principales resultados han sido publicados en: Rheidt 2015 y Nicolai 2015. En la actualidad, la Fundación Catedral prepara una publicación monográfica en la que se tratará, con profundidad, la cuestión de la existencia del Pórtico Occidental. En mi opinión, tal y como defiendo en el texto realizado para la citada obra *La catedral medieval: historia de la obra románica y su epílogo bajomedieval*, a la muerte de Gelmírez en 1140, la basílica compostelana pudo poseer parte

de los muros perimetrales de los últimos tramos, un pórtico interno occidental como el de los brazos del transepto, dos torres, y una estructura inferior abovedada, pero solo circunscrita al denominado transepto y nave de la cripta. Aunque existía un pórtico interior, no parece probable que los relieves del portal occidental estuviesen montados en su exterior.

41 Williams 1976.

Williams 1976.

42 Tradución citada en *op. cit.* [nota 3], p. 553.

Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 553.

43 Lorenzo, Estévez, Aroca e Martín 2023, p. 65–118, especialmente p. 70–78.

Lorenzo, Estévez, Aroca y Martín 2023, p. 65–118, especialmente p. 70–78.

44 Castiñeiras 1999, p. 21–22. A necesidade imperante de abrir ocos que fixesen chegar a luz desde o occidente obrigou, na miña opinión, a crear tres ollos na pantalla do Pórtico da Gloria: dous sobre os arcos laterais, en correspondencia cos rosetóns inferiores da fachada, e un sobre a tribuna, en directa relación co central do exterior.

Castiñeiras 1999, p. 21–22. La necesidad imperante de abrir vanos que hiciesen llegar la luz desde el occidente obligó, en mi opinión, a crear tres óculos en la pantalla del Pórtico de la Gloria: dos sobre los arcos laterales, en correspondencia con los rosetones inferiores de la fachada, y uno sobre la tribuna, en directa relación con el central del exterior.

45 Castiñeiras 2010a, p. 206–207.

Castiñeiras 2010a, p. 206–207.

46 Prado-Vilar 2012a.

Prado-Vilar 2012a.

47 As cruces están situadas en distintos lugares: na antiga entrada da capela das Reliquias; no quinto e primeiro tramo do muro da Epístola; no muro entre a porta de acceso á sancristía e ao claustro; onda a porta que conduce á praza da Quintana; na Porta Santa; no arco de acceso á capela da Nosa Señora a Branca; sobre a porta do Santo Espírito; onda a capela de Santa Catarina; no primeiro e sexto tramo do muro do Evanxeo, e na porta que conduce á cripta —primeiro tramo do muro do Evanxeo desde occidente—. Véxanse: Romano 1879 e Taín Guzmán 2002, p. 124–148.

Las cruces se encuentran ubicadas en distintos lugares: en la antigua entrada de la capilla de las Reliquias; en el quinto y primer tramo del muro de la Epístola; en el muro entre la puerta de acceso a la sacristía y al claustro; junto a la puerta que conduce a la plaza de la Quintana; en la Puerta Santa; en el arco de acceso a la capilla de Nuestra Señora la Blanca; sobre la puerta del Santo Espíritu; junto a la capilla de Santa Catalina; en el primer y sexto tramo del muro del Evangelio, y en la puerta que conduce a la cripta —primer tramo del muro del Evangelio desde occidente—. Véanse: Romano 1879 y Taín Guzmán 2002, p. 124–148.

48 Castiñeiras 2010a.

Castiñeiras 2010a.

49 Tradución citada en *op. cit.* [nota 3], p. 564.

Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 564.

50 Co termo *Westwerk* —obra ou macizo occidental— designase un tipo de fachada de orixe carolinxia, maciza, xeralmente flanqueada por dúas torres e orientada cara ao oeste, das igrexas medievais da Europa occidental. N. do E.

Con el término *Westwerk* —obra o macizo occidental— se designa un tipo de fachada de origen carolingio, maciza, generalmente flanqueada por dos torres y orientada al oeste, de las iglesias medievales de la Europa occidental. N. del E.

51 Castiñeiras 2000 e 2003a, p. 13–36.

Castiñeiras 2000 e 2003a, p. 13–36.

52 Moralejo Álvarez 1988a.

Moralejo Álvarez 1988a.

53 Os cravos que perforaron os seus pés e mans; a pesada cruz que lacerou os seus xeonllos ao caer; a lanza que lle atravesou o peito e o corazón; a columna e o flaxelo que le inflixiron as feridas do costado; a coroa de espiño, a esponxa e a xerra con fel que atormentaron o seu rostro e boca. Véxase: 2003b.

Los clavos que perforaron sus pies y manos; la pesada cruz que magulló sus rodillas al caer; la lanza que atravesó su pecho y su corazón; la columna y el flagelo que le infligieron las heridas del costado; la corona de espinas, la esponja y la jarra con hiel que atormentaron su rostro y boca. Véase: Castiñeiras 2003b.

54 Vicens Vidal 2010, p. 100–105.

Vicens Vidal 2010, p. 100–105.

55 Marsella, Bibliothèque Municipale, Ms. 4, II, f. 59. Véxase: García-García e Vázquez Janeiro 1986.

Marsella, Bibliothèque Municipale, Ms. 4, II, f. 59. Véase: García-García y Vázquez Janeiro 1986.

56 *Libro 1º das Constitucións* (1328). Santiago, ACS, vol.10, f. 64r-65r. Véxase: López Alsina 1993, n.º 61, p. 342.

Libro 1º de Constituciones (1328). Santiago, ACS, vol.10, f. 64r-65r. Véase: López Alsina 1993, n.º 61, p. 342.

57 *Sicardi Cremonensis Mitrale*, VI, 7 e 13, en Migne 1855, col. 272 e 318.

Sicardi Cremonensis Mitrale, VI, 7 y 13, en Migne 1855, col. 272 y 318.

58 De Ayala Martínez 2015, p. 35-48.

De Ayala Martínez 2015, p. 35-48.

59 Tradución citada en *op. cit.* [nota 3], p. 200.

Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 200.

60 Schmidt 1978a. Véxase, ademais: Schmidt 1978b e Plötz 1995.

Schmidt 1978a. Véase, además: Schmidt 1978b y Plötz 1995.

61 Schmidt 1978a, p. 10-11.

Schmidt 1978a, p. 10-11.

62 Tradución citada en *op. cit.* [nota 3], p. 200.

Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 200.

63 Schmidt 1978a, p. 32.

Schmidt 1978a, p. 32.

64 Schmidt 1978a, p. 32-33.

Schmidt 1978a, p. 32-33.

65 Sobre este tema, véxanse os estudos: Taín Guzmán 2021, p. 63-120; e Cortázar García de Salazar e Sánchez Ledesma 2021, p. 121-181.

Sobre este tema, véanse los estudios; Taín Guzmán 2021, p. 63-120; y Cortázar García de Salazar y Sánchez Ledesma 2021, p. 121-181.

66 Para a significación desta policromía dentro do programa do Mestre Mateo e as súas fontes estéticas, véxase: Castiñeiras González 2024, p. 352-367.

Para la significación de esta policromía dentro del programa del Maestro Mateo y sus fuentes estéticas, véase: Castiñeiras González 2024, p. 352-367.

67 Moralejo Álvarez 1988b e Moralejo Álvarez 1993a.

Moralejo Álvarez 1988b y Moralejo Álvarez 1993a.

68 Coletta 1979.

Coletta 1979.

69 Glass 2001.

Glass 2001.

70 París, BNF, Ms. lat. 1139, f. 55v-58.

París, BNF, Ms. lat. 1139, f. 55v-58.

71 Young 1933, p. 139.

Young 1933, p. 139.

72 Refirome ao breviario compostelán editado en Lisboa en 1497, que inclúe a recitación do *Sermo de symbolo*, co *Canto da sibila ao final*. Véxase: Castro Caridad 1997, p. 287-293.

Me refiero al breviario compostelano editado en Lisboa en 1497, que incluye la recitación del *Sermo de symbolo*, con el *Canto de la sibila al final*. Véase: Castro Caridad 1997, p. 287-293.

73 Carrero 2000, p. 23-24.

Carrero 2000, p. 23-24.

74 Young 1933, p. 145.

Young 1933, p. 145.

75 Castiñeiras 2003c, p. 295-296.

Castiñeiras 2003c, p. 295-296.

76 Para estas rúbricas, véxanse: Young 1933, p. 145 —Laon—, e 156-165 —Rouan—. Sobre a *mise-en-scène* de cada un destes personaxes, véxanse: Collins 1972, p. 146-149 e 317-319; e Ogden 2002, p. 133-135.

Para dichas rúbricas, véase: Young 1933, p. 145 —Laon—, y 156-165 —Rouan—. Sobre la *mise-en-scène* de cada uno de estos personajes, véanse: Collins 1972, p. 146-149 y 317-319; y Ogden 2002, p. 133-135.

77 Castiñeiras 2004.

Castiñeiras 2004.

78 Luengo 2006 e Castiñeiras 2010a.

Luengo 2006 y Castiñeiras 2010a.

79 Así son os versos do *Canto da sibila* que se conteñen no *Breviario Compostelán* (Ulyssipone, 1497), ao final do sermón *De symbolo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Incunables 874). Ambos os dous foron editados e traducidos por Castro Caridad 1997, p. 288-293. O *Canto* está tamén recollido nun manuscrito compostelán de mediados do século XV, o *Breviario de Miranda*, conservado no ACS.

Así son los versos del *Canto de la sibila* que se contienen en el *Breviario Compostelano* (Ulyssipone, 1497), al final del sermón *De symbolo* (Madrid, Biblioteca Nacional, Incunables 874). Ambos fueron editados y traducidos por Castro Caridad 1997, p. 288-293. El *Canto* se encuentra también recogido en un manuscrito compostelano de mediados del siglo XV, el *Breviario de Miranda*, conservado en el ACS.

80 Valdez del Álamo 2012, p. 271-273.

Valdez del Álamo 2012, p. 271-273.

81 Véxanse os meus traballos ao respecto: Castiñeiras 2014 e 2015c.

Véanse mis trabajos al respecto: Castiñeiras 2014 y 2015c.

82 Pope-Hennessy 1955, p. 8-9 e 176; Seidel 1965.

Pope-Hennessy 1955, p. 8-9 y 176; Seidel 1965.

83 Young 1933, p. 145.

Young 1933, p. 145.

84 Cervelli 2011, p. 152-153. Véxase, ademais: Shields 1979.

Cervelli 2011, p. 152-153. Véase, además: Shields 1979.

85 Valdez del Álamo 2012, p. 271-273.

Valdez del Álamo 2012, p. 271-273.

86 Prado-Vilar 2014, especialmente p. 187-195.

Prado-Vilar 2014, especialmente p. 187-195.

87 Glass 2008, especialmente p. 206-208.

Glass 2008, especialmente p. 206-208.

88 “Agora o Señor vulgará a cada un consonte as súas obras e os impíos irán aos fogos eternos de Gehena, mentres que os xustos recibirán o premio da vida eterna”, en Sackur 1898, p. 186-187.

“Ahora el Señor juzgará a cada uno según sus obras y los impíos irán a los fuegos eternos de Gehena, mientras que los justos recibirán el premio de la vida eterna”, en Sackur 1898, p. 186-187.

89 Sobre a figuración da Sibila Tiburtina na *Segunda Biblia* de Pamplona (ca. 1198), véxase Troncarelli 2003.

Sobre la figuración de la Sibila Tiburtina en la *Segunda Biblia* de Pamplona (ca. 1198), véase Troncarelli 2003.

90 Sobre a reconstrución da fachada occidental, véxanse os traballos fundamentais de Yzquierdo Perrín 1987-1988; Otero Túñez 1999; Yzquierdo Perrín 2012; Taín Guzmán 2015.

Sobre la reconstrucción de la fachada occidental, véanse los trabajos fundamentales de Yzquierdo Perrín 1987-1988; Otero Túñez 1999; Yzquierdo Perrín 2012; Taín Guzmán 2015.

91 Yzquierdo Perrín 2012, fig. 13. Véxase tamén Valle Pérez 1984.

Yzquierdo Perrín 2012, fig. 13. Véase también Valle Pérez 1984.

92 Galland 2005, p. 22-24.

Galland 2005, p. 22-24.

93 *Idem*, p. 25-28.

Idem, p. 25-28.

94 Yzquierdo Perrín 2012 e Yzquierdo Perrín 1997a, especialmente p. 433.

Yzquierdo Perrín 2012 e Yzquierdo Perrín 1997a, especialmente p. 433.

95 Lomax 1965, p. 5.

Lomax 1965, p. 5.

96 *Idem*, p. 9.

Idem, p. 9.

97 Desde propostas moi distintas ás que aquí se expoñen, Sarah Keller analizou recentemente outros supostos elementos de citación do mundo islámico na catedral de Santiago, que ela leva, na fase do Pórtico, ao campo iconográfico, pero que, ao meu ver, non resultan convincentes: Keller 2015.

Desde planteamientos muy distintos a los que aquí se exponen, Sarah Keller ha analizado recientemente otros supuestos elementos de citación del mundo islámico en la catedral de Santiago, que ella lleva, en la fase del Pórtico, al campo iconográfico, pero que a mi modo de ver no resultan convincentes: Keller 2015.

98 Moralejo Álvarez 1985a.

Moralejo Álvarez 1985a.

99 Mariño 1991.

Mariño 1991.

100 Otero Túñez 1999.

Otero Túñez 1999.

101 Glass 2008, especialmente p. 206–208.

Glass 2008, especialmente p. 206–208.

102 Véxase nota 89.

Véase nota 89.

103 Moralejo Álvarez 1988a e Otero Túñez 1999.

Moralejo Álvarez 1988a y Otero Túñez 1999.

104 Prado-Vilar 2014, p. 195–199.

Prado-Vilar 2014, p. 195–199.

105 Moralejo Álvarez 1985b, p. 98–103.

Moralejo Álvarez 1985b, p. 98–103.

106 Arnáiz Alonso 2009, especialmente p. 34 e 37.

Arnáiz Alonso 2009, especialmente p. 34 y 37.

107 Moralejo Álvarez 1988a.

Moralejo Álvarez 1988a.

108 Otero Túñez 1999.

Otero Túñez 1999.

109 Véxase nota 28.

Véase nota 28.

110 Cavero Domínguez, Fernández González e Galván Freile 2007.

Cavero Domínguez, Fernández González y Galván Freile 2007.

111 Véxase a este respecto: Moralejo Álvarez e López Alsina 1993, p. 418–419, n.º 113 e 114, e p. 421–423, n.º 116 e 117.

Véase a este respecto: Moralejo Álvarez y López Alsina 1993, p. 418–419, n.º 113 y 114, y p. 421–423, n.º 116 y 117.

112 Márquez Villanueva 2004, p. 159–162.

Márquez Villanueva 2004, p. 159–162.

113 Sánchez Ameijeiras 1993, p. 420. *Para a nova interpretación desta imaxe como un pastiche moderno, véxase: Carrero 2019.*

Sánchez Ameijeiras 1993, p. 420. *Para la nueva interpretación de esta imagen como un pastiche moderno, véase: Carrero 2019.*

114 Moralejo Álvarez 1988a e Sánchez Ameijeiras 2015.

Moralejo Álvarez 1988a y Sánchez Ameijeiras 2015.

115 Caviness 2013, especialmente p. 76, 87–89, fig. 53.

Caviness 2013, especialmente p. 76, 87–89, fig. 53.

116 A lectura da cartela é de López Ferreiro 1999, p. 80 —texto publicado por primeira vez en 1892—.

La lectura de la cartela es de López Ferreiro 1999, p. 80 —texto publicado por primera vez en 1892—.

117 Tradución citada en *op. cit.* [nota 3], p. 39.

Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 39.

O coro do Mestre Mateo. Historia da súa reconstrución*

El Coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción*

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN**

REAL ACADEMIA GALEGA DE BELAS ARTES

* O presente estudo actualiza o publicado no ano 2001 dentro das actas do simposio organizado pola Fundación Barrié tras a inauguración da reconstrución do coro do Mestre Mateo. Véxase Yzquierdo Perrín, R. 2001.

El presente estudio actualiza el publicado en el año 2001 dentro de las actas del simposio organizado por la Fundación Barrié tras la inauguración de la reconstrucción del coro del Maestro Mateo. Véase Yzquierdo Perrín, R. 2001.

** O profesor Yzquierdo Perrín faleceu o dous de outubro de 2025, poucos días despois de revisar este texto, que foi o seu derradeiro traballo. Sirva a súa publicación como homenaxe á súa importante achega á historia da arte en Galicia.

El profesor Yzquierdo Perrín falleció el 2 de octubre de 2025, pocos días después de revisar este texto, que fue su último trabajo. Sirva su publicación como homenaje a su importante aportación a la historia del arte en Galicia.