



**MAESTRO  
MATEO**

# MAESTROMATEO

*en el Museo del Prado*



# MAESTRO MATEO

*en el Museo del Prado*

Edición a cargo de

Ramón Yzquierdo Peiró

Con textos de

Manuel Antonio Castiñeiras González

José Carlos Valle Pérez

Ramón Yzquierdo Peiró

Ramón Yzquierdo Perrín

**Real Academia Galega de Belas Artes**

**Fundación Catedral de Santiago**

**Museo Nacional del Prado**

PATRONATO  
FUNDACIÓN CATEDRAL DE SANTIAGO

PRESIDENTE  
Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Julián Barrio Barrio  
Arzobispo de Santiago

VICEPRESIDENTE  
Ilmo. Sr. D. Segundo L. Pérez López  
Deán de la catedral de Santiago

DIRECTOR GENERAL  
M. I. Sr. D. Daniel C. Lorenzo Santos

VOCAL  
M. I. Sr. D. Luis Otero Outes

SECRETARIO  
D. Rafael Pardo Pedernera

REAL ACADEMIA GALEGA  
DE BELAS ARTES

PRESIDENTE  
Manuel Quintana Martelo

VICEPRESIDENTE  
Celestino García Braña

SECRETARIO GENERAL  
Felipe-Senén López Gómez

TESORERO  
Miguel Fernández-Cid Enríquez

ARCHIVERO-BIBLIOTECARIO  
Antonio Rodríguez Colmenero

CONSERVADORA  
M.<sup>a</sup> Victoria Carballo-Calero Ramos

ACADÉMICOS NUMERARIOS  
M.<sup>a</sup> Victoria Carballo-Calero Ramos  
José Manuel Casabella López  
Ramón Castromil Ventureira  
Xosé Díaz Arias de Castro  
Miguel Fernández-Cid Enríquez  
Celestino García Braña  
Manuel García de Bucifios Vázquez  
M.<sup>a</sup> Mercedes Goicoa Fernández  
Rogelio Groba y Groba  
Ángel Luís Hueso Montón  
Enrique José Jiménez Gómez  
Xurxo Lobato Sánchez  
Felipe-Senén López Gómez  
Acisclo Manzano Freire  
Eduardo Manuel Matamoro Irago  
Francisco Pablos Holgado  
Manuel Paz Mouta  
Miguelanxo Prado Plana  
Manuel Quintana Martelo  
Antonio Rodríguez Colmenero  
M.<sup>a</sup> Asunción Rodríguez Rodríguez  
Manuel Rodríguez Moldes  
José Ramón Soraluze Blond  
Rafael Úbeda Piñeiro  
José Carlos Valle Pérez  
Ignacio Vázquez Novoa-Basallo  
Ramón Yzquierdo Perrín  
Maximino Zumalave Caneda

ACADÉMICOS DE HONOR  
Antonio Bonet Correa  
Andrés Fernández-Albalat Lois  
José López Calo  
Rafael Moneo Vallés  
Álvaro Siza Vieira

Este libro se ha editado con motivo de la exposición  
*Maestro Mateo en el Museo del Prado*, celebrada en el Museo  
Nacional del Prado, Madrid, entre el 29 de noviembre  
de 2016 y el 26 de marzo de 2017.

ORGANIZAN



Real Academia Galega  
de Belas Artes



GOBIERNO  
DE ESPAÑA  
MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

MUSEO NACIONAL  
DEL PRADO

COLABORAN



XUNTA  
DE GALICIA



galicia



XACOBEO  
galicia



CONSORCIO DE  
SANTIAGO



Deputación  
DA CORUÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

MINISTRO  
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA  
José María Lassalle Ruiz

SUBSECRETARIO  
Fernando Benzo Sainz

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

DIRECTOR  
Miguel Zugaza Miranda

DIRECTOR ADJUNTO DE CONSERVACIÓN  
E INVESTIGACIÓN  
Miguel Falomir Faus

DIRECTORA ADJUNTA DE ADMINISTRACIÓN  
Marina Chinchilla Gómez

REAL PATRONATO  
MUSEO NACIONAL DEL PRADO

PRESIDENCIA DE HONOR  
SS. MM. los Reyes

PRESIDENTE  
José Pedro Pérez-Llorca

VICEPRESIDENTA  
Amelia Valcárcel y Bernaldo de Quirós

VOCALES  
César Alierta Izuel  
Fernando Benzo Sainz  
Antonio Bonet Correa  
Antonio Bonet Correa  
Jusèp Boya Busquets  
Manuela Carmena Castrillo  
Pilar del Castillo Vera  
Cristina Cifuentes Cuencas  
Hernán Cortés Moreno  
Luis Alberto de Cuenca y Prado  
Guillermo de la Dehesa Romero  
María Isabel Deu del Olmo  
José Manuel Entrecanales Domecq  
Isidro Fainé Casas  
Marta Fernández Currás  
Tomás Ramón Fernández Rodríguez  
Álvaro Fernández-Villaverde y Silva,  
marqués de Santa Cruz  
Víctor García de la Concha  
Carmen Giménez Martín  
Francisco González Rodríguez  
Carmen Iglesias Cano  
María Dolores Jiménez-Blanco  
Carrillo de Albornoz  
Alicia Koplowitz y Romero de Juseu  
José María Lassalle Ruiz  
Emilio Lledó Íñigo  
Juan Antonio Martínez Menéndez  
Rafael Moneo Vallés  
Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna  
Joan Pluma i Vilanova  
Miguel Ángel Recio Crespo  
Jean-Paul Rignault  
Ana María Ruiz Tagle  
José Ignacio Sánchez Galán  
Eduardo Serra Rexach  
Javier Solana de Madariaga  
Fernando de Terán Troyano  
Miguel Zugaza Miranda  
Carlos Zurita, duque de Soria

PATRONOS DE HONOR  
Plácido Arango Arias  
Helena Cambó de Guardans  
José María Castañé Ortega  
John H. Elliott  
Carlos Fitz-James Stuart y Martínez  
de Irujo, XIX duque de Alba  
Philippe de Montebello  
José Ángel Sánchez Asiaín  
María Milagros Várez Benegas

SECRETARIA  
María Dolores Muruzábal Irigoyen



La catedral de Santiago de Compostela, meta desde su construcción de los caminos históricos que vertebran el continente europeo, erigió su grandiosidad en el arte de la piedra. Las manos y el ingenio que culminaron la edificación y que fueron capaces de convertir la dureza del granito en una de las obras de mayor expresividad de nuestra historia lograron crear además un espacio de espiritualidad que continúa atrayendo hoy en día a miles de personas procedentes de las culturas más diversas, conmovidas por la belleza del conjunto monumental.

En el epicentro de esa fuerza creativa manifiesta en el templo medieval se encuentra el Maestro Mateo. Alrededor de su figura misteriosa van produciéndose, con el paso del tiempo, hallazgos y nuevas interpretaciones que arrojan luz, y hasta policromía, sobre este artista clave de la cultura gallega y europea.

Esta exposición, que reúne en el Museo Nacional del Prado de modo extraordinario piezas dispersas del maestro, conservadas unas en el propio museo de la basílica jacobea, otras en diversas instituciones y colecciones particulares, nos ofrece una muestra sorprendente de su trabajo de más de cuatro décadas en la catedral compostelana; un relato nuevo y completo de la obra mateana, de su impronta innovadora, de su interés permanente y universal; una genialidad, que el propio imaginario colectivo alimentó con el rito, ahora en desuso, de golpear con la cabeza la del *Santo dos croques* para hacerse con parte de la sabiduría del maestro, pues esta escultura, situada en la cara interior del basamento del parteluz del Pórtico de la Gloria, ha sido tradicionalmente considerada retrato en piedra de Mateo. Este acto es muestra, sin duda, de la admiración, no solo académica, sino popular y universal del valor de la obra.

Constituye un verdadero orgullo poder ofrecer en el Museo Nacional del Prado esta magnífica muestra del arte histórico de Galicia, para conocimiento y disfrute de todos.

ALBERTO NÚÑEZ FEIJÓO  
PRESIDENTE DE LA XUNTA DE GALICIA

El sueño de llevar al Maestro Mateo, y con él, el arte de Galicia al Museo Nacional del Prado nació en el año 2015 con ocasión del I Día das Artes Galegas, una iniciativa de la Real Academia Galega de Belas Artes.

Sus miembros decidieron entonces dedicar dicha efeméride, que se celebra todos los años el 1 de abril, al Maestro Mateo, por su relevancia para la historia del arte medieval y, especialmente, para el arte gallego a lo largo de más de ochocientos años. Para establecer el día de la efeméride se tomó como referencia el día que aparece en la inscripción de los dinteles del Pórtico de la Gloria, donde además se da fe de la dirección del Maestro Mateo, en 1188, de dicha obra “desde los cimientos”. Al aparecer en la inscripción, el maestro adquiría un protagonismo inusual para la época.

Pese a este importante protagonismo de Mateo, su figura y su obra, centrada en exclusiva en Santiago de Compostela, siguen siendo poco conocidos por el gran público. En consecuencia, la Real Academia Galega de Belas Artes y la Fundación Catedral de Santiago decidieron en aquel momento impulsar un proyecto de estudio y puesta en valor del patrimonio mateano, al que se sumó de forma entusiasta desde un primer momento el Museo Nacional del Prado, con el objetivo último de organizar en sus salas una exposición monográfica dedicada a Mateo, primera que esta institución dedica a un artista gallego y a la escultura medieval.

A las tres instituciones culturales que el proyecto ha logrado reunir se ha sumado el apoyo de la Xunta de Galicia –en este caso, a través de su Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria–, del Consorcio de Santiago y de la Deputación Provincial da Coruña, sin cuya colaboración no hubiera sido posible llevarlo adelante. A todas ellas y a sus responsables queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento.

La exposición ha permitido reunir de forma excepcional piezas pertenecientes al trabajo del Maestro Mateo y su taller en la catedral de Santiago, algunas de las cuales vuelven a estar juntas después de casi quinientos años. A través de ellas, el público conocerá en profundidad un período dorado en la historia de la basílica jacobea, comprendido entre los años 1168 y 1211, en que el templo fue sometido a una profunda transformación artística y teológica mediante el desarrollo del proyecto dirigido por el Maestro Mateo, quien, para su ejecución, contó con un importante taller, en el que se sumaron influencias y sensibilidades.

Como complemento de la exposición se edita este catálogo, que viene a cubrir igualmente la ausencia de una monografía sobre el Maestro Mateo y su proyecto en la catedral compostelana. La publicación ha contado con la participación de reconocidos especialistas, como José Carlos Valle y Ramón Yzquierdo Perrín, ambos académicos de número de la Real Academia Galega de Belas Artes, así como de Manuel Antonio Castiñeirás, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y del comisario de la exposición, Ramón Yzquierdo Peiró, Director técnico del Museo Catedral, a quienes queremos agradecer su esfuerzo y dedicación.

El proyecto Maestro Mateo en el Museo del Prado ha reunido para la ocasión todas las esculturas conocidas que se conservan de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria, otros elementos que también formaron parte de ella, y piezas clave para entender el coro pétreo de Mateo que, hasta el siglo XVII, ocupó los primeros tramos de la nave mayor catedralicia. Como un regalo inesperado, en octubre de 2016 se descubrió, durante las obras de restauración de una de las torres de la catedral, una nueva escultura de origen mateano, lo que demuestra que aún queda mucho por saber y descubrir sobre un templo que, en el Finisterrae, es Pórtico de la Gloria para miles de peregrinos y referencia para el arte medieval europeo.

MONSEÑOR JULIÁN BARRIO BARRIO  
ARZOBISPO DE SANTIAGO Y PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN CATEDRAL DE SANTIAGO

MANUEL QUINTANA MARTELO  
PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA GALEGA DE BELAS ARTES

MIGUEL ZUGAZA  
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

## AGRADECIMIENTOS

La Fundación Catedral de Santiago,  
la Real Academia Galega de Belas Artes  
y el Museo Nacional del Prado desean expresar  
su agradecimiento a las siguientes personas  
e instituciones:

Uxía Aguiar Ballesteros, Ovidio Aldegunde,  
Francisco Javier Alonso de la Peña, José F. Blanco  
Fandiño, Miguel Ángel Blázquez, Francisco Buíde  
del Real, Félix Carbó, Laura Corvilain González,  
Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Xunta  
de Galicia, personal FCS, José Enrique Fernández  
Varela, Julio Casal Fernández-Couto, Fundación  
Barrié, Rodrigo Garnelo, Xulio Gil, Arturo Iglesias  
Ortega, Instituto de Patrimonio Cultural de  
España, Noelia Márquez Grille, Ana Laborde  
Marqueze, Javier Marco, Suzana Mihalic, Francisco  
Javier Ocaña Eiroa, Pecsá, José Ramón Pinal  
Rodríguez, José Antonio Puente Míguez, personal  
RAGBA, Darwin Rodríguez Taco, Rocío Sánchez  
Ameijeiras, Xosé M. Sánchez Sánchez, José Ramón  
Soraluece Blond, Óscar Taboada, Enrique Touriño  
Marcén, así como a todos los prestadores e  
instituciones colaboradoras.



## Sumario

### 13 Reflexiones sobre el Maestro Mateo

JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ

### 19 El Maestro Mateo en la catedral de Santiago

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

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

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

### 87 Catálogo

### 127 Apéndice

### 133 Bibliografía



# Reflexiones sobre el Maestro Mateo

JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ

ACADÉMICO DE NÚMERO. REAL ACADEMIA GALEGA DE BELAS ARTES

El 1 de abril de 1188, viernes de la cuarta semana de Cuaresma, hará mañana, pues, ochocientos veintisiete años<sup>1</sup> se colocaron los dinteles sobre los que descansa el tímpano que ocupa el tramo central del pórtico occidental de la catedral de Santiago, conocido como Pórtico de la Gloria. En el epígrafe en el que figura esa fecha se nos dice también que de la dirección de la obra (“*gessit magisterium*”) se encargó «*a fundamentis*», es decir, desde los cimientos, un maestro de nombre Mateo. ¿Quién era esta persona, sin duda muy importante en la jerarquía catedralicia compostelana, pues es la única que se menciona con su nombre en una inscripción tan significativa, no solo para la obra en la que se inserta, sino también para el conjunto del monumento al que pertenece? No en vano, con el Maestro Mateo se empieza a completar por fin —tardará aún, no obstante, algunos años más, hasta por lo menos 1211, data de la consagración definitiva del templo— el remate de poniente de una empresa, la magna basílica del apóstol Santiago, que había sido comenzada en un ya lejano, en aquel momento, año 1075.

Desconocemos los detalles de la biografía de este *magister* (maestro), como en el epígrafe específicamente se le denomina. José Filgueira Valverde, a quien, por haberlo acordado así soberanamente la Real Academia Galega, se le dedica este año el Día das Letras Galegas, publicó en 1948, en la revista *Cuadernos de Estudios Gallegos*, un extenso artículo titulado «Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo». En él fijaba el estado de la cuestión sobre el personaje desde el punto de vista documental, recopilando todo lo que acerca de su figura se había aportado hasta ese momento, y ofrecía asimismo, como producto de su investigación personal, singularmente en el archivo catedralicio lucense y también en otros compostelanos, nuevas referencias susceptibles de ser relacionadas no tanto, o no solo, con nuestro maestro en sí, cuanto con personas, alguna femenina, en las que el nombre o el apellido Mateo están presentes.

De la revisión crítica de toda la documentación invocada hasta hoy relativa a este maestro, solo dos testimonios son absolutamente incontestables y útiles para el análisis de su personalidad y de la empresa que nos ocupa, si bien cabe mencionar con dudas, como se dirá, un tercero. El primero de los documentos es la concesión el 23 de febrero de 1168 por parte del rey Fernando II de una pensión vitalicia de cien maravedíes anuales («*omni tempore vitae tuae semper habendum*») por la labor ya realizada en la obra de la catedral compostelana («*qui operis prefati apostoli primum*

*obtines et magisterium*», se dice textualmente en el documento), y por la que aún había de llevar a cabo (cat. 1). El segundo, datado veinte años más tarde, el 1 de abril de 1188, es la citada inscripción de los dinteles sobre los que se levanta el tímpano que ocupa el tramo central del nártex occidental catedralicio (fig. 7).

La donación de 1168 es el primer testimonio que relaciona a Mateo con la catedral compostelana. Del texto del documento se desprende, como acabo de señalar, que ya estaba trabajando en ella, aunque no sepamos desde cuándo ni dónde exactamente. Creo verosímil, coincidiendo en esta apreciación con James D'Emilio, que empezaría después de 1157, es decir, con posterioridad al fallecimiento, acaecido en ese año, de Alfonso VII, padre del monarca que otorgó el documento que comento, y de la inmediata división de sus dominios en dos reinos, el de Castilla, asignado a Sancho III, y el de León, entregado a él, Fernando II. Con esta fragmentación la sede episcopal de Santiago, la única con rango de archidiócesis en el reinstaurado Reino soberano y «autónomo» de León, comenzó a recuperar un protagonismo que había perdido a partir de la coronación como *Imperator* en 1135 de Alfonso VII. Este, no lo olvidemos, había nacido en Galicia, había sido educado en Galicia, había sido coronado rey de Galicia en 1111 y, también, había sido acogido triunfalmente en Santiago en 1116. Sin embargo, entre el 24 de septiembre de 1141, día en el que estaba en Santiago, y el 29 de agosto de 1157, data de su fallecimiento, no pisó, que se sepa documentalmente, las tierras de Galicia.

No parece casual, visto este cambio de contexto, que desde 1160, como probó Carmen Manso, haya de nuevo constancia documental de donaciones para la obra de la catedral de Santiago, cuya construcción estaba paralizada, inconclusa, desde los años veinte, o tal vez treinta, ya en la etapa final del mandato del arzobispo Gelmírez, ni, por eso mismo, que aparezca en 1168 un responsable específico de esos trabajos. En cualquier caso, ni en este documento ni en el epígrafe de 1188 se dice que Mateo fuese *magister operis*. Se menciona, genéricamente, su magisterio, citándose en el segundo caso que lo había ejercido «*a fundamentis*». Este dato, esta precisión, es muy significativa, pues permite adjudicarle la dirección de toda la obra (toda la campaña, si así se prefiere) y, obviamente también, la concepción de todo el proyecto, tanto desde un punto de vista teórico/intelectual, como en el plano puramente formal/estructural.

El conjunto vinculado a la labor de Mateo con el que se da remate al fin, por el costado oeste, al hasta entonces inconcluso edificio catedralicio de tres plantas superpuestas, consta de un espacio inferior, conocido como cripta o catedral vieja (se organiza como una iglesia —con cuatro naves, una cabecera con deambulatorio y cinco capillas radiales— que actúa como basamento destinado o concebido para salvar un marcado desnivel), un cuerpo central situado en el mismo plano que la catedral propiamente dicha, el pórtico, abierto hacia el oeste en origen y cerrado desde 1520, y un ámbito superior, que se corresponde con las tribunas que circundan todo el edificio desde la cabecera (véase apéndice 4). Los tres niveles, dato que confirma su pertenencia a un mismo proyecto, hacen explícito en sus complementos figurativos un pensamiento simbólico unitario, comentado en su día, hace ya más de cuatro décadas, por Serafín Moralejo Álvarez: bajo la Gloria, es decir, bajo la visión de la Jerusalén Celeste representada en el cuerpo central del conjunto (en el pórtico propiamente dicho), por tanto en un nivel terrenal, se hallan dos claves ornadas con las representaciones del sol y de la luna; y disponiéndose en la clave del último nivel, el superior, sobre el Cristo de la segunda Parusía, el que vendrá para reinar definitivamente al final de los tiempos (véase fig. 18), un *agnus dei* que materializa lo que sobre esa ciudad, que no precisaba «de sol ni de luna que la iluminasen, porque la Gloria de Dios la iluminaba y su luminaria era el Cordero», señala el texto del Apocalipsis de Juan.

Esta digresión teórica es muy reveladora de la categoría intelectual de quien concibió el programa que se materializa en el macizo occidental catedralicio, es decir, de Mateo, sorprendentemente la única persona citada en el epígrafe ubicado en un lugar tan significativo como los dinteles del tímpano que nuclea y domina su cuerpo central, un dato que refuerza su prestigio y explicita su protagonismo en la obra. Nada, como ya dije, sabemos de su vida anterior. Me parece incuestionable en cualquier caso, coincidiendo en esta apreciación con lo que últimamente y con reiteración ha venido señalando Francisco Prado-Vilar, que era una persona de sólidos conocimientos, formada fuera de la Península, seguramente en el área de París o incluso de Chartres, ciudades las dos, y sobre todo la primera, cuyas escuelas catedralicias no eran extrañas a los ambientes eclesiásticos compostelanos (en París, por ejemplo, se formó, siguiendo una tradición que se remonta ya a los tiempos de Gelmírez, el arzobispo Pedro Suárez de Deza, en el cargo entre 1173 y 1206, es decir, durante los años en los que se llevó a cabo lo esencial de la campaña de trabajos en la que se inserta el Pórtico de la Gloria), y cuyas ideas en materia de teoría artística no eran ajenas a la propuesta intelectual que se formula en la obra que da cima a la catedral y a los elementos que la conforman. Cabe pensar por ello que Mateo fuese una persona de extracción intelectual inicial compostelana, con estudios ampliados después fuera, que retornó finalmente a su cuna, a sus orígenes, una vez completada su formación. Nada distinto, en definitiva, de lo que acontece hoy mismo.

Un dato a este respecto resulta particularmente significativo: la representación del maestro arrodillado, de espaldas a su obra, mirando al interior del espacio sagrado (véase fig. 8). De su mano izquierda pende una filacteria en la que, según señaló Antonio López Ferreiro, se leía en otro tiempo la palabra «*architectus*». No sé, no sabemos, si eso había sido así efectivamente desde antiguo o si, por el contrario, se trataba de una adición moderna. No veo imposible la primera opción, pues, en los mismos años en los que se levantaba la parcela occidental de la basílica compostelana en la que se dispone el Pórtico de la Gloria, en Chartres, por ejemplo, comenzaba a ponerse en valor la figura del arquitecto como creador a imagen y semejanza del sumo *artifex*, del Creador con mayúsculas, es decir, de Dios en cuanto Arquitecto del Universo.

Para la materialización de su proyecto, escalonada en el tiempo (no se culminaría hasta 1211, año en el que se procedió a la consagración definitiva, solemne, de la catedral, ahora sí, por cierto, con la asistencia de las máximas autoridades políticas y religiosas del Reino), muy respetuosa con un plan de trabajo bien definido desde el comienzo y que permaneció inalterado en sus trazos esenciales y definitorios en lo estructural, contó Mateo en el arranque, como señaló convincentemente Michael L. Ward, con talleres de formación y procedencia dispar, de más allá de los Pirineos (en un principio, progenie lógica dada su formación y sus contactos, de la Île-de-France y de Borgoña, territorios, sobre todo el primero, por entonces situado a la vanguardia de la renovación intelectual y formal del Oeste de Europa), que acabarían consolidándose en la catedral y en Santiago y que irían irradiando, proyectándose poco a poco, pero desde fechas muy tempranas también, por toda Galicia y más allá de sus fronteras físicas. Tan notorio y determinante es ese impacto que los historiadores del arte denominamos *mateanas* sin más —atribuyéndoselas a él, documentado, en el mejor de los casos, como maestro-arquitecto y en relación, pues, con las tareas constructivas—, a unas formulaciones, sobre todo de carácter decorativo (pienso, en particular, en un tipo de hojas carnosas, con frecuencia realizadas con puntos de trépano, muy claroscurales), que no sabemos si se deben a él y que, en última instancia, son las más tardías en aparecer en el cuerpo inferior del complejo, la llamada cripta o Catedral Vieja, pasando a ser dominantes en el primer piso, en el Pórtico de la Gloria propiamente dicho. Su éxito, su irradiación fue tan



Fig. 2  
Ancianos del Apocalipsis en la arquivolta del arco central del Pórtico de la Gloria con redomas que contienen perfumes (las oraciones de los santos) e instrumentos (de izquierda a derecha: dos fídulas o violas de ocho, un salterio y un arpa-salterio)

potente que ensombreció primero y anuló por completo después otras propuestas coetáneas tanto en la propia sede compostelana como en otros lugares de Galicia. Tal vez el ejemplo más notorio de este aplastante dominio lo tengamos en la iglesia monástica de San Lorenzo de Carboeiro (Silleda, Pontevedra): la irrupción aquí de lo mateano, cuando se estaba trabajando todavía en la cabecera (deambulatorio y capillas radiales), conllevó la marcha del equipo que inició su edificación y que se significaba, entre otros datos distintivos, por el empleo de capiteles de *crochets* de gran pureza, los únicos de este tipo, de progenie ultrapirenaica también (norte de Borgoña o, sobre todo, Dominio Real, con la mencionada Île-de-France como referente de partida), en la octava década del siglo XII, en torno a, o inmediatamente después, de 1171, en las tierras occidentales de la Península Ibérica.

Los ecos de la empresa concebida intelectualmente por Mateo y dirigida por él «*a fundamentis*», y la aureola o prestigio de su propia figura no desaparecerán con el paso del tiempo. Del impacto de la primera es prueba evidente el acontecer, el desarrollo del arte gallego en los tiempos bajomedievales y en los comienzos del Renacimiento. De la persistencia de la segunda es muestra incuestionable un documento recogido en el Tumbo de Tenencias n.º 1, completado hacia el año 1352, en el que se habla, sin otras precisiones, parece evidente que por considerarse que eran innecesarias, «das casas que foron de mestre Matheu». Esta referencia vuelve a recogerse en el Tumbo da Tenencia do Hórreo, formado hacia 1435, con la particularidad, lo mismo en este que en el otro caso, como ya oportunamente señaló López Ferreiro, de que las casas a las que se alude habían desaparecido en 1328 como consecuencia de un incendio. De su aureola casi mítica es indicio inequívoco, finalmente, la conversión de su representación, no sabemos desde cuándo, en objeto de una práctica, rito o ceremonia consistente en golpear su cabeza con la propia para que se transmitiese o se contagiase, mediante ese contacto físico, el talento que había poseído el artífice al que representa. Ojalá nos ilumine también a nosotros, miembros de una Academia en la que son recibidas con mimo las artes que él cultivó y/o acogió, una Academia que en él se inspira y que de él toma aliento, para que la iniciativa que hoy se pone en marcha esté siempre a la altura de los principios que fundamentaron la excelsa labor que todos tanto ponderamos.

1 Este texto, traducido, reproduce, sin modificaciones, el que, en gallego, leí en la capilla del Hospital Real de Santiago (hoy Hostal de los Reyes Católicos) el 31 de marzo de 2015, en el transcurso del Acto institucional promovido por la Real Academia Galega de Belas Artes, con motivo de la celebración del primer Día das Artes Galegas. La fidelidad al hecho que lo propició y que, por tanto, lo justifica, explica que se publique sin aparato crítico complementario.



# El Maestro Mateo en la Catedral de Santiago

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ  
MUSEO CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

*Vós que os fixeches de Dios ca axuda, / de inmortal nome Mestre Mateo, / xa que aí quedaches homildemente /  
arrodillado, faláime deso. / Mais c'o eses vosos cabelos rizados, / santo dos croques, calás... i eu rezo*

Rosalía de Castro, «Na Catedral», *Follas Novas* (1880)

## La catedral de Santiago en 1168

El auge que alcanzaron las peregrinaciones a Santiago en el siglo XI, con un importante apoyo de la Iglesia y de la Monarquía, hizo necesaria la construcción de una nueva basílica<sup>1</sup>, que se inició hacia el año 1075 bajo el reinado de Alfonso VI y el episcopado de Diego Peláez. En el *Códice Calixtino* se narra el acontecimiento de la siguiente manera: «Los maestros canteros que empezaron a edificar la catedral de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros poco más o menos que allí trabajaban asiduamente»<sup>2</sup>; unos datos que las últimas investigaciones sobre los comienzos de la construcción de la catedral parecen confirmar<sup>3</sup> (véase apéndice 1).

Sendos capiteles situados en el acceso a la capilla del Salvador dan fe en sus inscripciones de que «Reinando el rey Alfonso se construyó esta obra» (fig. 4) y que «En tiempo del obispo Diego se comenzó esta obra». A lo largo de esta primera etapa constructiva, que se prolongó hasta el año 1088, se edificaron los tramos centrales de la girola y sus capillas. En cada uno de los capiteles fundacionales se representa a sus protagonistas rodeados de ángeles que sostienen cartelas con las mencionadas inscripciones conmemorativas<sup>4</sup>.

En 1088 se interrumpieron o, cuando menos, se ralentizaron, los trabajos de construcción de la catedral tras el enfrentamiento de Diego Peláez con el rey Alfonso VI, que causó el encarcelamiento y posterior exilio del obispo<sup>5</sup>, lo que a su vez tuvo como consecuencia la disolución del taller que había comenzado la construcción de la catedral. Aproximadamente seis años después, en 1094, de la mano del Maestro Esteban<sup>6</sup> se retomaría el ritmo de los trabajos desde una nueva perspectiva constructiva y figurativa, incorporando modelos inspirados en la catedral de Jaca<sup>7</sup>.



Fig. 4  
Capitel fundacional con la imagen de Alfonso VI en el acceso a la capilla del Salvador, en el centro de la girola de la catedral de Santiago, punto por donde comenzó a construirse la catedral románica en el siglo XI

En 1101 se produjo un hecho de importancia fundamental para Compostela y su templo: la consagración de Diego Gelmírez<sup>8</sup> como obispo<sup>9</sup>. A partir de entonces, el ritmo constructivo se iba a acelerar<sup>10</sup> gracias a la incorporación de nuevos e importantes maestros que trabajarían en distintas áreas en el avance de las obras hacia el oeste<sup>11</sup>. En ese mismo momento, al referido Maestro Esteban se le documenta ocupado en las obras de la catedral de Pamplona, y ya no habría de volver a Santiago.

El episcopado de Diego Gelmírez se extendió hasta el año 1140<sup>12</sup>, y supuso un período de crucial importancia en la consolidación de la sede compostelana<sup>13</sup> —que en 1120 pasó a ser archidiócesis—, y en la construcción de la catedral románica, abanderando con ello el desarrollo de este estilo artístico en Galicia a lo largo de todo el siglo XII. En el año 1105, Gelmírez consagró los altares de la girola y el

nuevo altar de la capilla mayor, construido por iniciativa del propio prelado en sustitución del antiguo altar pétreo<sup>14</sup> para dignificar este espacio<sup>15</sup>. Seguidamente se inició la construcción del crucero y de sus capillas, donde destaca el trabajo desarrollado por el llamado Maestro de Platerías, que implantó el módulo que marcó las armoniosas proporciones de la catedral románica, organizada a base de tramos<sup>16</sup>. También en este momento se cubrió el crucero con un cimborrio y se avanzó en las obras de la tribuna y en la decoración de los capiteles<sup>17</sup>. De este modo, el desarrollo de los trabajos permitió derribar en 1112 la vieja basílica de Alfonso III «que hasta ese momento aún se mantenía en pie»<sup>18</sup>, y sobre ella se asentaría el primero de los coros con los que habría de contar la catedral a lo largo de su historia<sup>19</sup>.

En 1117, el pueblo de Santiago se levantó contra doña Urraca y el prelado, e incendió la catedral<sup>20</sup>. Tras este suceso se retomaron las obras, que continuaron a buen ritmo.

En época gelmiriana se llevaron a cabo igualmente las dos fachadas del crucero, la sur o de Platerías y la norte o del Paraíso, sustituida tras sufrir un incendio en 1758 por la de la Azabachería, y de la que el Museo Catedral conserva, entre otras piezas, unos fustes helicoidales (fig. 5). En ellas se desarrolló un completo programa iconográfico en el que se sigue un hilo conductor que recorre toda la catedral, tanto en su interior como en el exterior<sup>21</sup>. El *Códice Calixtino*, en su Libro V, se detiene de forma especial en la descripción de ambas fachadas, lo que ha permitido la identificación de algunas piezas que formaron parte de ellas e imaginar cuál sería su aspecto (fig. 6).

Hacia el año 1122<sup>22</sup> se culminaría la fachada del Paraíso, en la que desembocaba el Camino Francés a Compostela<sup>23</sup>. Por su parte, la fachada de Platerías, la única de las románicas que ha llegado hasta hoy —aunque con añadidos procedentes de la del Paraíso, del coro pétreo y otros—, estaba dedicada a la vida y pasión de Cristo<sup>24</sup>. En su construcción participaron los mismos maestros que trabajaron en la norte, entre ellos los destacados maestros de Platerías, del Cordero o el de la Traición, y sus talleres respectivos. En las modificaciones que se aprecian en la disposición de las escenas debieron influir los daños causados en la sublevación de 1117.

Mayor complejidad conlleva definir el avance de las obras de la nave longitudinal del templo. En el *Códice Calixtino* se señala que «desde el año en que se colocó la primera piedra en sus cimientos hasta aquel en que se puso la última pasaron cuarenta y cuatro»<sup>25</sup>. Según esto, la construcción de la catedral habría finalizado por completo en 1122, algo bastante improbable. De hecho, en el *Códice* se advierte a continuación que la catedral «parte está completamente terminada y parte por terminar», o lo que es lo mismo, que podría utilizarse en lo esencial mientras se llevaban a cabo los trabajos que culminarían las obras, principalmente en la tribuna y, sobre todo, en el cierre occidental, que en el propio *Calixtino* se describe de forma muy somera frente a lo detallado del texto referido a las fachadas norte y sur.

A partir de aquí, hay diversas teorías sobre la duración de los trabajos de conclusión del cuerpo principal del templo e, incluso, sobre la posibilidad de que contara con un cerramiento occidental, al menos en proceso de construcción, antes de la llegada del Maestro Mateo<sup>26</sup>. Esta posibilidad, descartada durante décadas, ha resucitado en los últimos años a raíz de diversos estudios<sup>27</sup> que afirman rotundamente la existencia de una estructura arquitectónica previa, de época gelmiriana, en el área occidental catedralicia, algo que, sin embargo, sigue pareciendo altamente improbable<sup>28</sup>, al menos en su mayor parte.



Fig. 5  
Fustes helicoidales de la desaparecida Puerta del Paraíso de la catedral. Santiago de Compostela, Museo Catedral

Fig. 6  
Recreación virtual de la plaza y la Puerta del Paraíso



Lo que es evidente es que en el año 1168 Fernando II confirmó a Mateo en la dirección de los trabajos para concluir las obras, y que, cuando el 21 de abril de 1211 se celebró la ceremonia de consagración de la catedral, presidida por Alfonso IX y por el arzobispo Pedro Muñiz, esta ya se habría concluido<sup>29</sup>. Igualmente, como ha señalado Yzquierdo Perrín, el módulo implantado al principio de la etapa gelmiriana se respetó hasta la conclusión de las naves y la tribuna, y se introdujo en el Pórtico de la Gloria, entre otras cosas, una nueva articulación arquitectónica<sup>30</sup>.

## El magisterio de la obra «*a fundamentis*»

Como obsequio, dono y concedo a ti, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado apóstol, cada año y en la mitad mía de la moneda de Santiago, la pensión de dos marcos cada semana, y lo que faltare en una semana que se supla en la otra, de modo que esta pensión te valga cien maravedises cada año. Este obsequio y don te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona, y los que esto vean, cuiden y trabajen con más afán en dicha obra.<sup>31</sup>

Así reza, en su parte central, el documento firmado y sellado por el rey Fernando II de León el 23 de febrero de 1168, por el cual concedía a Mateo una importante pensión vitalicia a cambio de hacerse cargo de la dirección de las obras de la catedral de Santiago (cat. 1).

Este documento, fechado en Compostela y conservado en su archivo catedralicio, constituye la primera prueba documental que existe sobre el Maestro Mateo, figura enigmática hasta entonces y cuyo origen y procedencia han sido objeto de diferentes especulaciones desde que, en la segunda mitad del siglo XVIII, José Cornide de Saavedra y Diego A. Cernadas, el «cura de Fruime», subrayaran su llegada a la catedral compostelana de la mano de Fernando II para finalizar las obras según las indicaciones de su mecenas y protector, tal y como han recogido, entre otros, José Filgueira Valverde o Ramón Yzquierdo Perrín<sup>32</sup>.

En base a la citada consideración de Mateo como el maestro de la corte de Fernando II, a lo largo del siglo XIX se fueron sucediendo las referencias a él; Ceán Bermúdez lo definió como «escultor y arquitecto á mediados del siglo XII. Construyó la catedral de Santiago de Galicia y la adornó con estatuas y otras cosas del gusto de aquello tiempo». Añadía, en base al contenido del documento de 1168, que «el rey Fernando II hizo mucho aprecio del mérito de este profesor, pues le concedió cien maravedís de renta al año en todos los de su vida por un privilegio que existe original en el archivo de aquella santa iglesia»<sup>33</sup>, y finalmente transcribió el texto del pergamino y el de la inscripción de los dinteles del Pórtico de la Gloria. Tres décadas después, Eugenio Llaguno y Amirola incluía en su nota biográfica que «en el año 1161, construía el Maestro Mateo el puente de Cesures»<sup>34</sup>, referencia errónea que posteriormente siguieron diversos autores<sup>35</sup>.

El redescubrimiento del Pórtico de la Gloria por viajeros británicos a partir de los años centrales del siglo XIX, y la reivindicación de lo local que llevó a cabo el *Rexurdimento*<sup>36</sup> impulsaron el interés por el Maestro Mateo, cuya figura llegó a convertirse en mítica. En este contexto, Antonio Neira de Mosquera publicó una biografía novelada<sup>37</sup>, en la que se incidía en el nombramiento del maestro por Fernando II:

¡Mateo! —dijo en seguida dirigiéndose á un desconocido que salió de entre los últimos de los caballeros leoneses con la vista fija en el suelo [...]—, desde ahora quedáis nombrado maestro de las obras de la catedral de Santiago. Don Pedro Suárez de Deza, aquí os presento á mi arquitecto de palacio. Fijó Mateo una rodilla en tierra, y besó alternativamente las manos del monarca y del arzobispo.

Y Fernández Sánchez y Freire Barreiro<sup>38</sup> señalaban, al describir el Pórtico de la Gloria en su recorrido por la catedral compostelana, que «el cincel del oscuro arquitecto de don Fernando II de León enriqueció la basílica del apóstol con una de las mayores glorias del arte cristiano».

A partir de las diversas aportaciones, recogidas a lo largo de casi un siglo, de las evidencias existentes sobre el Maestro Mateo y de una serie variada de documentos medievales gallegos, Filgueira Valverde<sup>39</sup> publicó en 1948 una hipotética biografía del Maestro Mateo, en la que llegó a incluir su supuesto árbol genealógico, que se prolongaba hasta mediados del siglo XIV, recogiendo así mismo cuanto habían publicado otros autores con anterioridad.

El posible origen del Maestro Mateo también ha sido objeto de diversas hipótesis por parte de la historiografía tradicional. Como se ha visto, diferentes autores se inclinaron inicialmente por su procedencia leonesa, y porque llegara a la catedral a través de su trabajo en la corte de Fernando II. Por su parte, Manuel Murguía, tomando como referencia una escritura del 30 de enero de 1155, lo considera lucense e hijo del Maestro Raimundo. Su presencia como «*magistro matheo*» y la firma en el citado documento, como «*Matheus testis*», indicarían, según el referido autor «una cierta importancia del maestro, dentro y fuera de aquella iglesia»<sup>40</sup>. Acerca de esta teoría, el canónigo Antonio López Ferreiro señaló años después que, si bien «no deja de ofrecer bastantes visos de similitud [...] creemos que el título de maestro que se da al Mateo de la escritura en cuestión, no se refiere a artes o a industria, sino a carrera literaria», añadiendo a continuación que «en el mismo documento suscriben otros dos maestros Gregorio y Suero, que son sin duda canónigos de Lugo»<sup>41</sup>, considerando que los dos mateos de la escritura no serían la misma persona, y advirtiendo de «cuán usado era entonces en Galicia el nombre de Mateo».

El citado López Ferreiro se decantó, por su parte, por un origen compostelano del Maestro Mateo («no hay por ahora indicio alguno razonable que nos obligue a dejar de tenerlo por compostelano»), subrayando el tiempo en el que, según el referido autor, habría constancia de su presencia en Galicia, lo que «admirablemente favorece la suposición de que el insigne maestro debió de nacer y educarse en nuestra región». También fue el primero en señalar a Mateo como «director y maestro de todos los artistas y oficiales que estaban al servicio de la iglesia de Santiago», una función más intelectual, de dirección y gestión de un complejo proyecto, en la que, como se verá más adelante, incidirán otros autores.

Atendiendo a algunas características estilísticas presentes en la obra del Maestro Mateo y, también, a la más que probable presencia de artistas franceses en fases anteriores de las obras en la catedral<sup>42</sup> —que hicieron de Compostela un importante foco cultural en la época<sup>43</sup>—, algunos autores señalaron su posible origen foráneo, una tesis introducida por Émile Bertaux<sup>44</sup>, contestada años después, entre otros, por Manuel Vidal<sup>45</sup>.

La historiografía contemporánea ha prestado en los últimos cuarenta años mayor atención a aquellos aspectos más relacionados con la obra de Mateo, sus influencias, intenciones, contenidos, interpretaciones, etc. recogiendo, a la hora de enfrentarse a las cuestiones comentadas, las diferentes aportaciones de sus antecesores<sup>46</sup>. Parece probable que Mateo fuera gallego o, al menos, llevase tiempo asentado en Galicia, y que hubiera tenido relación con las obras de la catedral y el funcionamiento de la iglesia compostelana; y seguramente por este motivo habría tenido ocasión de relacionarse con artistas de procedencia diversa, así como de viajar y conocer el arte borgoñón, parisino, italiano y, por supuesto, de la Península Ibérica, tanto el cristiano como el islámico<sup>47</sup>; influencias todas ellas presentes y desarrolladas en su obra en la catedral de Santiago y que llevaron a Joaquín Yarza a señalar que «su forma de hacer, pese a préstamos de aquí y de allá, no tiene equivalencia en ningún escultor o taller conocido»<sup>48</sup>.

Junto al documento relativo a la donación real de 1168, la inscripción que figura en los dinteles del Pórtico de la Gloria, fechada el 1 de abril de 1188, constituye otro testimonio fundamental sobre la figura y el trabajo del Maestro Mateo. Como ha señalado Moralejo Álvarez<sup>49</sup>, «es de una solemnidad excepcional en su género», y por ello resulta sorprendente

que no haya mención alguna, en el mismo epígrafe, de los preladados y reyes que tanto tuvieron que ver con la empresa. Todo el protagonismo se cede a un *magister Matheus* al que se atribuye su dirección desde los cimientos.

En efecto, resulta llamativo el absoluto protagonismo que Mateo tiene en el referido epígrafe, concebido a modo de firma<sup>50</sup>, que demuestra una consideración del artista prácticamente inédita para la época, sobre todo en la Península Ibérica (fig. 7). La traducción al castellano de la inscripción es clara y contiene términos que resultan claves para analizar el papel desempeñado por el Maestro Mateo:

En el año de la encarnación del señor de 1188, Era 1226, en el día de las kalendas de abril, los dinteles del pórtico principal de la iglesia del bienaventurado Santiago fueron colocados por el Maestro Mateo, que dirigió este portal desde sus cimientos.<sup>51</sup>

En primer lugar, la fecha indica que habían pasado poco más de veinte años desde la concesión de la pensión vitalicia firmada por Fernando II en Compostela, que si bien no tendría por qué referirse, como se ha comentado, al comienzo del trabajo de Mateo en la catedral, sí sirve para contextualizarlo en torno a la década de 1160 y, por tanto, para tener una idea aproximada de la evolución de las obras.

Así mismo, la fecha referida en el epígrafe refleja la colocación de los dinteles del pórtico, no su conclusión, si bien las obras en él estarían muy avanzadas. La presencia de la doble fecha advierte de la importancia que se daba a su colocación en un lugar tan significativo como los dinteles del tímpano del arco central del pórtico. Poco tiempo antes de ese día, el 22 de enero de 1188, había fallecido Fernando II, y su sucesor, Alfonso IX, envuelto en problemas dinásticos y de fronteras de su reino, tuvo que esperar unos meses hasta que pudo cumplir el deseo de su padre de ser enterrado en la catedral. Como subrayó el profesor Moralejo Álvarez<sup>52</sup>, Fernando II tuvo un papel destacado, en tanto garantizó, mediante el «contrato» con el Maestro Mateo, la culminación de las obras del templo; y Alfonso IX habría de tenerlo más tarde con su presencia en la ceremonia de consagración en 1211. Entre el reinado de ambos, Mateo había asumido el papel principal en una fase intermedia del proyecto, en la que, según el citado autor, tal vez la fecha inscrita en el epígrafe tuviera una mayor importancia de la que se le ha concedido, pues remite al cuarto viernes de cuaresma y, como comenta el autor, «para el caso del pórtico, hay que pensar en la proximidad de la celebración de la Pasión y de la Pascua, verdadero substrato litúrgico de su denso programa figurativo».

Pero, sin duda, es la parte final del epígrafe la que más han estudiado los diferentes autores, que han visto en la referencia al trabajo de Mateo («*a fundamentis portaliū gessit magisterium*»), la función desempeñada por él en la obra del templo y, en general, que esta fue realizada *ex novo* y no sobre una estructura previa. En ambos aspectos hay opiniones diversas que han ido variando en el tiempo.

Inicialmente valorado sobre todo por su labor escultórica, el Maestro Mateo pronto pasó a ser considerado en su doble vertiente de arquitecto y escultor<sup>53</sup>; y en las últimas décadas, ante la magnitud de las obras en la catedral y la evidente presencia de un taller con varias manos expertas y cierta



Fig. 7  
Detalle del Pórtico de la Gloria con el capitel del parteluz y los dinteles del arco central con inscripciones

personalidad propia, ha sido más bien considerado como «director de proyecto»<sup>54</sup>, pues en él parecen haberse conjugado las capacidades de gestión, programación, dirección y ejecución de unas obras que comprendieron, en un plazo aproximado de cincuenta años, la finalización de la catedral y su programa iconográfico, y la adecuación de elementos previos de cara a su consagración el 21 de abril de 1211<sup>55</sup>.

Dentro de esta labor de gestión y dirección de un gran proyecto artístico, también litúrgico, y hasta político, encajaría ese importante taller<sup>56</sup> que, según el programa, indicaciones y guía del maestro se ocuparía de la ejecución de las obras, protagonizaría el arte gallego de la época y extendería su influencia en él más allá, incluso, de la Edad Media. Además, la complejidad teológica y litúrgica del

proyecto dirigido por Mateo podría haber hecho necesario «el concurso constante de un liturgista para crear una nueva escenografía», como señaló Manuel Castiñeiras<sup>57</sup> al plantearse quién estuvo primero, si el gestor o el chantre. En este punto, las figuras de los arzobispos implicados en el proyecto, Pedro Gudestéz (1167-1173), Pedro Suárez de Deza (1173-1206) y Pedro Muñiz (1207-1224), la presencia de canónigos compostelanos formados en las mejores universidades de la época y viajeros por los principales focos culturales europeos, o los contenidos del propio *Códice Calixtino* podrían haber jugado un importante papel, junto con Mateo.

Sobre el estado de las obras en la catedral en el momento en que el Maestro Mateo pasó a encargarse de ellas, la mayor parte de los investigadores se inclina en las últimas décadas<sup>58</sup> por el hecho de que, a pesar de lo que se señala en el *Códice Calixtino* y de la descripción que ofrece de la fachada occidental<sup>59</sup> —extremadamente sintética, como decíamos, en comparación con las descripciones de otras fachadas del templo—, los trabajos se habrían, cuando menos, ralentizado<sup>60</sup> de forma importante por diversas causas, sobre todo por la falta de recursos económicos, por la rápida sucesión de arzobispos en la sede compostelana tras el arzobispo Gelmírez, por la presencia de las murallas de la ciudad, y por las dificultades que ofrecía el terreno conforme la construcción avanzaba hacia occidente.

Por todo ello, no habría existido, como han sugerido otros autores<sup>61</sup>, una estructura previa en el cierre occidental del templo —o al menos dicho cierre apenas estaría esbozado ni suficientemente desarrollado<sup>62</sup>— y Mateo afrontaría *ex novo* la conclusión de las naves y la tribuna —en sus dos y tres últimos tramos respectivamente—, a la vista de aspectos técnicos y estilísticos<sup>63</sup> que se introducen en dichos espacios, y continuaría con la construcción de la cripta, el Pórtico de la Gloria y su fachada exterior<sup>64</sup>.

Más allá de la procedencia, el origen, la formación y la labor concreta desempeñada por Mateo en la catedral compostelana, debe tenerse en cuenta que el episcopado del arzobispo Gelmírez fue, como se ha visto anteriormente, fundamental en el avance de la construcción de la catedral románica, todo ello dentro de un ambicioso plan para convertir a Compostela en ciudad de referencia en lo político, cultural y religioso. Gelmírez reorganizó el cabildo y se rodeó de un gran equipo de colaboradores que se formaron en los principales focos culturales de la época, atrajeron ideas y artistas, etc. En este contexto, como avanzó en su día López Ferreiro y han desarrollado la mayor parte de los investigadores de los últimos treinta años, hay que estudiar la evolución de la ciudad en los años siguientes de la mano de los sucesores del citado Gelmírez, y en relación con ello, la base para que surgiese la figura, culminante en lo artístico, del Maestro Mateo, y de su taller.

## *Architectus*, símbolo y santo popular

Junto a los referidos testimonios escritos, coetáneos a la presencia de Mateo en la catedral, hay un tercer elemento que resulta clave a la hora de valorar las particularidades del proyecto, a su director y su recuerdo en el imaginario colectivo<sup>65</sup>. Se trata de la imagen situada a los pies de la cara anterior del basamento del parteluz del Pórtico de la Gloria (fig. 8), una figura arrodillada, de cabellos rizados y rostro imberbe, vestida con túnica<sup>66</sup>, que lleva su mano derecha al pecho y porta en la izquierda una cartela, hoy borrada, en la que se leía la palabra «*architectus*»<sup>67</sup> y que se completaría con la inscripción «*fec*», situada en el propio basamento. Por ello se ha identificado esta escultura como la representación pétrea del Maestro Mateo que, de cara al altar, ofrecería su obra al apóstol Santiago. Se la conoce como *Santo dos croques*<sup>68</sup> —«santo de los coscorrónes»—, debido a la tradición según la cual los niños golpean con su cabeza la del maestro para que este les transmita su sabiduría<sup>69</sup>. Según Fermín

Bouza Brey<sup>70</sup> se habría dado aquí un caso de rito «contagionista», por el cual la rizada cabellera de la figura recibiría en un momento determinado el nombre de *croques* —chichones— por su forma y, a partir de ello, el valor «estático» daría paso al «dinámico», originando la acción de los fieles de golpear con su cabeza dichos *croques*.

Curiosamente, la primera referencia documental a esta escultura aparece en una anotación al margen en el sermón *Veneranda Dies*, del *Códice Calixtino*<sup>71</sup>, fechada hacia 1400 y en la que se la identifica con la imagen de una mujer «llamada Compostela»<sup>72</sup>, motivo por el que también se la ha denominado *Santiña de la memoria*. En este sentido, Moralejo Álvarez apuntó la hipótesis de que la pieza podría estar relacionada con el sepulcro del arzobispo Pedro Muñiz —fallecido en 1224—, situado a los pies del Pórtico de la Gloria, aunque «la pérdida del yacente de D. Pedro y el desconocimiento de la relación exacta que pudo tener con este orante situado a su cabecera, nos impiden ir más allá de la conjetura»<sup>73</sup>.

No obstante, ha sido la identificación de la escultura como imagen del Maestro Mateo la que ha tenido especial desarrollo y aceptación, sobre todo a partir del relato de Antonio Neira de Mosquera<sup>74</sup>, en el que se señala que Mateo se habría representado inicialmente en la imagen del ángel que porta la columna de la flagelación, en el lado izquierdo del tímpano del arco central, y después lo habría hecho:

bajo sus dinteles [...] allí vamos a colocarnos [ponía el autor en boca del propio maestro] nos haremos un retrato; esculpíremos un símbolo. Será un artista cualquiera y no el Maestro Mateo el que contemplará desde el pórtico de la gloria al apóstol Santiago sentado en el tabernáculo de la capilla mayor. ¡De espaldas para los vicios! Así debe caminar el hombre por el mundo. ¡Y de rodillas! De esta manera devuelve el artista a Dios la chispa de luz celestial que ha depositado en su cabeza.

Concluye el referido autor más adelante que:

la muchedumbre tomó la efigie del arquitecto de palacio por un voto del religioso Maestro Mateo. Así pues, de siglo en siglo, ha llegado hasta nosotros la tradición de que esta imagen representa el ingenio tribatando (sic) respeto y admiración al poder divino. El vulgo traía a sus hijos para golpear sus cabezas contra la del artista, con el objeto de que les inspirase grandes y elevados pensamientos en la salvación de sus almas. Por esta razón esta efigie es conocida por el nombre de «Santo de las cabezadas».

Como ha señalado Bouza Brey, con la figura del Maestro Mateo se habría producido un caso típico de «ley de transposiciones», según la cual, a medida que se pierde la memoria histórica de un personaje, se agranda su leyenda. Y afirma que:



Fig. 8  
*Santo dos croques* o «Santo de los coscorriones», identificado tradicionalmente como el Maestro Mateo, en la cara interior del basamento del parteluz del Pórtico de la Gloria

el pueblo gallego, en su ferviente exaltación de la sabiduría llegó a otorgar a Mateo, de manera consciente y perdurable, sin interferencia alguna, el título de Santo, rindiéndole culto y ejecutando un culto tradicional<sup>75</sup>.

El mismo autor recoge, en relación con lo dicho, la anécdota que le contó el sacerdote e historiador Jesús Carro:

Una mañana del mes de noviembre de 1932 observó que una mujer enlutada se hallaba arrodillada ante la figura del Maestro Mateo que, en actitud orante, permanece al respaldo del pórtico y que con sus manos tenía tomadas las pétreas del genial artista. Intrigado por ello acercóse a la mujer, y después de saber por ella misma que se hallaba enferma y que rezaba pidiendo salud, le preguntó: Pero ¿usted sabe de quién es esta imagen? *Sí, señor. Iste santiño é san Mateu, o que fixo todo isto.* Y señalaba el Pórtico de la Gloria.

Y es que, como escribió López Ferreiro,

el nombre de este genio de la arquitectura y la escultura se conservó por mucho tiempo en Compostela rodeado de gran popularidad y de tan esplendorosa aureola, que casi tocaba los confines de la santidad<sup>76</sup>.

En la misma línea se manifestaba Manuel Vidal, destacando, además, el carácter simbólico<sup>77</sup> que esta imagen, como posible representación del Maestro Mateo, ha adquirido para el pueblo gallego, un aspecto recogido por algunos de sus principales literatos e intelectuales<sup>78</sup>.

Algunos de los autores que se han ocupado en particular de la imagen del *Santo dos croques*, se han fijado en la actitud que se deriva de su postura, generalmente atribuida a la de un orante que «después de esculpir en piedra su profesión de fe eleva a Dios una plegaria ofreciéndole su obra maravillosa; es la oración más sublime que ha elevado al cielo el arte español»<sup>79</sup>. En este sentido, se ha interpretado que la mano derecha de la imagen golpea el pecho en acto de contrición<sup>80</sup>.

Por su parte, Francisco Prado-Vilar<sup>81</sup> ha publicado recientemente una hipótesis en relación con la imagen y su significado —señalando la posible influencia de la placa fundacional de la catedral de Módena<sup>82</sup>—, en la que subraya su importancia en la historia del arte, indicando, por un lado, la relevancia de su ubicación en el conjunto del Pórtico de la Gloria, «al que sirve de fundamento», y, sobre todo, «el simbolismo de su lenguaje gestual, centrado en la unión entre la mano, instrumento de ejecución material (la destreza), y el corazón, donde reside la facultad intelectual (la memoria, la *inventio* y la *phantasia*)»; y, en base a ello, señala:

Del gesto de colocar la mano en el centro del pecho, donde se situaba simbólicamente el corazón en la Edad Media, emanan las dos dimensiones del retrato: por un lado, el arquitecto muestra que su obra constituye el reflejo material de ese templo que todo buen cristiano construye *in corde* y, por otro, se relaciona con las teorías contemporáneas del proceso creativo, donde se consideraba que el corazón era el órgano en el que operaba la *phantasia*, es decir, la facultad para generar imágenes mentales en respuesta a la *enargeia* (capacidad evocadora) de las descripciones de un texto.

## La catedral del Maestro Mateo

La intervención del Maestro Mateo en la catedral se articula, en opinión de Yzquierdo Perrín<sup>83</sup>, en dos etapas. En la primera habría concluido la construcción de las naves, siguiendo para ello el programa arquitectónico y escultórico existente desde época gelmiriana<sup>84</sup>, e introduciendo únicamente algunos elementos propios en capiteles y canecillos. La segunda, supondría la ejecución del proyecto mateano, que se inició con el Pórtico de la Gloria y su fachada exterior y concluyó con la consagración de la catedral en 1211.

De este modo —siguiendo los estudios del mismo autor—, en el exterior se aprecian características propias del arte mateano, por ejemplo, en los canecillos del alero norte, que cuentan con figuras similares a las de los animales fantásticos del basamento del pórtico (fig. 9); pero, sobre todo, y en el interior, en los capiteles de los últimos tramos de la tribuna, en los que predomina la decoración vegetal, menos en uno del lado sur, en el que se representan dos leonas y sus cachorros. Destaca el capitel situado en el noveno tramo del lado norte, con el epígrafe «Gvdesteo» en su cimacio, más que probable alusión al arzobispo Pedro Gudestéz<sup>85</sup>, cuyo episcopado se inició al tiempo de la puesta en marcha del proyecto de Mateo.

Por su parte, en las naves también son mayoría los capiteles vegetales, en los que se aprecian, al igual que en los de la tribuna, diferentes autorías. En algunos aparecen personajes desnudos de enortijados cabellos, y en los que presentan mayor complejidad, tallos entrelazados con animales fantásticos. Similares características se encuentran en los capiteles de las bóvedas de la nave central, evidencia de que, tal vez, el taller de Mateo también se habría encargado de colocarlos en lugar de la cubrición de madera que hasta entonces tendría dicha nave<sup>86</sup>.

El avance de la construcción de las naves se encontró con la dificultad añadida del desnivel del terreno, que obligó a edificar una novedosa cripta de gran complejidad estructural e innegable influencia borgoñona<sup>87</sup> (fig. 10). Las características y particularidades de este espacio, como han señalado diversos autores<sup>88</sup>, indican, junto a otros factores, que se trata de una obra plenamente mateana, y no de la adaptación de una posible estructura previa, como han considerado otros<sup>89</sup>. De este modo, los indicios<sup>90</sup> señalados por algunos autores referidos a elementos preexistentes serían, en todo caso, muestra de avances o pruebas constructivas no completadas, abandonadas hasta las soluciones

Fig. 9  
Grifo en la basa del machón izquierdo del arco central del Pórtico de la Gloria





Fig. 10  
Vista general del crucero y de la cabecera de la cripta situada bajo el Pórtico de la Gloria

aportadas por Mateo y sus colaboradores. En este sentido, mantiene su vigencia lo apuntado por Moralejo Álvarez, quien, siguiendo a otros autores, ve la cripta:

como una estructura organizada en función exclusiva del pórtico que sustenta, construida conjuntamente con él, tal como indica el propio epígrafe del nártex superior al atribuir la obra a Mateo «*a fundamentis*». Que en la cripta puedan observarse ciertas incongruencias —las más, solo aparentes o perfectamente explicables—, o cambios en la molduración y decoración de algunos miembros, no autoriza en modo alguno a aislar una parte anterior a Mateo o —para más precisión— a la campaña que este dirigió desde 1168<sup>91</sup>.

La cripta del p<sup>o</sup>rtico, o catedral vieja, como tambi<sup>en</sup> se la conoce, se organiza en torno a un pilar con ocho columnas adosadas sobre el que se asientan los arcos que sustentan las b<sup>o</sup>vedas de su deambulatorio —hacia la cabecera— y del crucero, cubierto con unas b<sup>o</sup>vedas de crucer<sup>ia</sup> innovadoras para la *epoca*. Sobre este gran pilar se asienta, en el piso superior, el parteluz del P<sup>o</sup>rtico de la Gloria. Esta organizaci<sup>o</sup>n del espacio, en opini<sup>o</sup>n de Neil Stratford<sup>92</sup>, sigue modelos del primer g<sup>o</sup>tico franc<sup>es</sup>, fundamentalmente del *area* parisina en las d<sup>ec</sup>adas centrales del siglo XII y, por tanto, casi coet<sup>ane</sup>os al trabajo de Mateo en la catedral.

Por su parte, la girola se organiza del mismo modo que la catedralicia, con una capilla central de mayor tama<sup>no</sup> que las laterales, planta rectangular y testero que sigue la estructura del muro externo de la capilla del Salvador, con dos arcos en mitra —soluci<sup>o</sup>n que tambi<sup>en</sup> emplear<sup>ia</sup> en la desaparecida fachada del p<sup>o</sup>rtico, como se aprecia en el dibujo del can<sup>o</sup>nigo Jos<sup>e</sup> Vega y Verdugo (v<sup>ea</sup>se fig. 53)—, y otro central de medio punto peraltado. En cada extremo le siguen sendos *absides* semicirculares, y a estos, otros dos rectangulares, todos ellos de peque<sup>nas</sup> dimensiones.

Tras el crucero, estructurado en cuatro tramos, cubiertos, como se ha comentado, con b<sup>o</sup>vedas de crucer<sup>ia</sup>, se abr<sup>ia</sup>, en el lado occidental, una doble portada<sup>93</sup> de cuidada decoraci<sup>o</sup>n en relieve<sup>94</sup>, a la que se a<sup>na</sup>di<sup>o</sup>, a mediados del siglo XIII, un p<sup>o</sup>rtico abovedado que alinea la cripta con el eje de las torres. Todo ello se remodel<sup>o</sup> con motivo de la construcci<sup>o</sup>n de la escalinata y, posteriormente, junto con la fachada superior, con la sustituci<sup>o</sup>n de esta por la del Obradoiro.

Adem<sup>as</sup> de formar parte del P<sup>o</sup>rtico de la Gloria en lo estructural, la cripta tambi<sup>en</sup> participa de su programa iconogr<sup>afico</sup>, pues simboliza el mundo terrenal, previo a la Gloria que se representa en el nivel superior, y al contrario de este<sup>95</sup>, necesita de los astros para iluminarse, lo que explica que las b<sup>o</sup>vedas de los dos tramos centrales del transepto tengan por clave sendos *angeles* astr<sup>o</sup>foros que portan, respectivamente, el sol y la luna<sup>96</sup> (figs. 11 y 12). Sobre las dos claves de la cripta, Moralejo *Alvarez* ha se<sup>na</sup>lado, poniendo con ello de manifiesto el modo de trabajar del taller, que:

Figs. 11 y 12

Ángeles astróforos con la luna y el sol en las bóvedas de la cripta de la catedral



a simple vista se evidenciará que estos ángeles son obra de manos, y aún talleres, diferentes: el moderado relieve de la clave del sol, que a penas ofrece posibilidades para el juego lumínico, contrasta con la valiente proyección de volúmenes de la otra clave, donde nos sentimos inclinados a reconocer una manera próxima a la del que hemos llamado «Maestro de los Paños Mojados»<sup>97</sup>.

La cripta se comunicaba desde el interior con el Pórtico de la Gloria a través de sendas escaleras abiertas en los muros orientales de los extremos del crucero, de las que en la actualidad sigue siendo

Fig. 13  
Santiago el Menor o Alfeo en la cripta de la catedral



accesible —probablemente modificada— la del lado norte<sup>98</sup>. También podría haber existido una escalinata exterior que permitiese el acceso desde fuera de la cripta hasta la lonja previa a la fachada de la catedral<sup>99</sup> o, por el contrario, que tal y como sucedía hasta época reciente en la fachada occidental de la catedral de Ourense, o todavía en la de San Esteban de Ribas de Miño, no hubiera acceso exterior a la fachada y el único paso fuera desde la cripta<sup>100</sup>.

La función de la cripta ha variado a lo largo de los tiempos. Cabría la posibilidad de que, inicialmente, se pensase como espacio para albergar el Panteón Real<sup>101</sup> —algo que encajaría muy bien con el carácter que los reyes de León pretendieron para el pórtico occidental del templo, explicaría su directa implicación en el proyecto y solucionaría la cuestión de su presencia en el conjunto—; si bien, finalmente, no llegó a tener tal uso<sup>102</sup>. Cuando en el siglo XIII se llevó a cabo la primera modificación de la cripta, se colocó allí una imagen de Santiago el Menor (fig. 13), de inspiración mateana, actualmente adosada al muro en la entrada, por lo que es posible que el culto al «otro» Santiago tuviese su lugar en este espacio<sup>103</sup>, adquiriendo una especial vinculación con los peregrinos, algo que se mantendría hasta el siglo XVIII<sup>104</sup>, en que la cripta pasaría a tener otros usos<sup>105</sup>.

El cuerpo principal del conjunto, y la obra más significativa del proyecto de Mateo, es el Pórtico de la Gloria<sup>106</sup>, con el que se cierra el templo por el lado oeste, y que, como se ha visto, arranca su discurso en la cripta. Se trata, como han escrito los diversos autores<sup>107</sup> que a lo largo del último siglo se han ocupado de su

estudio, de una de las obras cumbre del arte europeo en la transición de los siglos XII y XIII. Para Moralejo Álvarez, en el pórtico:

asistimos a la redención de los yerros cometidos en la antigua Alianza —*Descenso a los infiernos* en el arco de la izquierda— y a la instauración de una nueva, que se consuma en el *Juicio Final* evocado en el arco de la derecha, y en la *Gloria* del arco central<sup>108</sup>.

Yzquierdo Perrín<sup>109</sup> ha subrayado que el espectador de hoy en día suele contemplar el pórtico como una gran pantalla escultórica organizada en tres arcos, cuando el conjunto es mucho más que eso; se trata de un espacio tridimensional formado, en su nivel principal, por el último tramo de las naves del templo, y rematado en la tribuna por una clave con el *Agnus Dei*, la «lámpara» que ilumina la Jerusalén Celeste.

De este modo, el Pórtico de la Gloria, en su triple estructura, incluye varios niveles de lectura<sup>110</sup>, tanto en vertical como en horizontal (véanse apéndices 3 y 4), al servicio de la transmisión de un mensaje y de la creación de un escenario para la liturgia y el ceremonial, constituyendo el punto culminante de la intervención de Mateo en Santiago, pero siempre en íntima relación con el resto de obras acometidas dentro del proyecto; y, todo ello, con el objetivo de transformar el templo según los deseos de la Iglesia compostelana y de la monarquía leonesa<sup>111</sup>.

Además de otras innovaciones artísticas introducidas por Mateo en el pórtico, llama la atención el naturalismo en el tratamiento de las imágenes, en las que se ven distintas manos y tratamientos<sup>112</sup> (fig. 14). Algunas de las plumas más destacadas de Galicia lo han descrito de forma magistral, entre ellas, la de Álvaro Cunqueiro<sup>113</sup>:

Todas las figuras de Mateo en el pórtico son desconocidos, misteriosa gente que él ha visto cruzar por los puentes que construyó, y con un carbón debió dibujarlos una y mil veces, curioso de tan pasajera y significativa belleza, de un remoto misterio, de una cabellera o una mirada [...]. Debió conversar con muchos de ellos, y por eso el pórtico está hecho de diálogos, y un oído atento podrá más de una vez recoger noticias de sucesos, confesiones y sorprender oscuras nostalgias.



Fig. 14  
Detalle de las estatuas-columna de los apóstoles Santiago el Mayor y san Juan en las jambas del lado derecho del arco central del Pórtico de la Gloria



Fig. 15  
San Pedro, san Pablo, Santiago el Mayor y san Juan en las jambas del lado derecho del arco central del Pórtico de la Gloria

O la de Rosalía de Castro, en su conocido poema *Na Catedral*<sup>114</sup> (fig. 15):

Santos apóstoles —¡védeos!— parece  
que os labios movent, que falan quedo  
os uns cos outros, e aló na altura  
do ceu a música vai dar comenso,  
pois os groriosos concertadores  
tempran risoños os instrumentos.  
¿Estarán vivos? ¿Serán de pedra  
aqués sembrantes tan verdadeiros,  
aquelas túnicas maravillosas,  
aqueles ollos de vida cheos?

En los últimos años, el Pórtico de la Gloria se está restaurando en profundidad<sup>115</sup> con objeto de solucionar los problemas de conservación causados por las humedades, la acumulación de polvo y la acción humana sobre el conjunto; en el proyecto también se presta especial atención a la recuperación de parte de su policromía, aplicada en varias capas en diferentes momentos históricos, lo que permitirá al espectador hacerse una idea de la esplendorosa imagen que presentaba a los fieles y peregrinos medievales (fig. 16).

Originalmente el pórtico, que desde el siglo XVIII se halla comprimido tras la fachada del Obradoiro, se abría hacia fuera a través de una portada exterior que también formaba parte del conjunto (véanse apéndices 5 y 6), y que hasta una remodelación realizada entre los años 1519 y 1521 permanecía abierta de forma continuada, siguiendo la descripción apocalíptica de la Ciudad Santa, tal y como se expresaba en el *Códice Calixtino*: «las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche, ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella»<sup>116</sup>. El cabildo, «abida información de los escándalos y desórdenes y otros inconvenientes que subcedían de noche en esta Sta. Yglesia por estar abierta»<sup>117</sup>, decidió

hacer las puertas del Obradoyro, asy de piedra como de madera, para que se hagan en el arco que está ahora fuera del dicho obradoyro; y asy mismo las otras dos puertas de dentro que se pasen a los otros dos arcos pequeños de fuera<sup>118</sup>.

De este modo, el cabildo encomendó al canónigo fabriquero, el cardenal Alonso de Calviño, contratar la obra con los artistas franceses Martín de Blas y Guillén Colás, según las siguientes indicaciones:

ha de fazer un arco en la puerta principal de la Trinidad [antigua denominación del Pórtico de la Gloria] que tiene vinte e cinco pies de hueco e de sovida quinze desde las corlas fasta llegar a la clave del otro arco que estaba fecho [...] ha de fazer un estanfix de xaspe con su basa labrada de moldura romana rasa e su capitel revestido de unas lengetas de talla, el qual dicho pilar ha de ser muy bien

Fig. 16  
Recreación virtual de la primera policromía del Pórtico de la Gloria





Fig. 17  
Detalle de un fragmento del arco central de la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela, Museo Catedral

labrado e polido en toda perfección; e este dicho arco se ha de faser en dos arcos así que respondan al estanfix de xaspe que estan en el medio. E ansymismo ha de faser las otras dos puertas que estan en los lados desta dicha puerta conforme los dichos arcos y las dichas corlas y claraboyas e de la mesma fechura del arco grande conforme a la traça e muestra.<sup>119</sup>

Los resultados de esta intervención, que alteró la fachada original mateana en su parte inferior, se aprecian, junto con lo que se salvó de aquella, en el mencionado dibujo que el canónigo José Vega y Verdugo realizó para su *Memoria sobre las obras en la catedral de Santiago*<sup>120</sup> (véase fig. 53), un documento de gran importancia a la hora de conocer la estructura de la fachada y algunas de las piezas procedentes de ella que se han ido recuperando con el paso del tiempo.

Así, la colocación de las puertas en la fachada principal obligó, como refleja el texto transcrito, a desmontar el gran arco central tras el que se podía ver, desde el exterior, el gran tímpano del pórtico y el parteluz. Este arco<sup>121</sup> (fig. 17) rondaba los ocho metros y estaba formado por tres arquivoltas. En la mayor se continuaba con el discurso iconográfico iniciado en la cripta, como demuestra su clave<sup>122</sup>, conservada en el Museo Catedral de Santiago, en la que se repite el motivo de las de la cripta: dos ángeles que portan en sus manos veladas un sol y una luna creciente (fig. 18).

Fig. 18  
Clave procedente del arco central de la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela, Museo Catedral



Los trabajos en la parte inferior de la fachada también obligaron a retirar las estatuas-columna que, a la manera de las del pórtico, y continuando el programa desarrollado en él, enmarcaban los portales. Dos de ellas representan a los reyes David y Salomón<sup>123</sup>, y se trasladaron al pretil de la logia previa a la propia fachada, en el remate de la escalinata, donde aún se conservan<sup>124</sup> (cat. 2 y 3). El desgaste sufrido a causa de los siglos de exposición a la intemperie ha obligado a su restauración en profundidad para poder ser exhibidas en la muestra a la que acompaña este catálogo. En el instante de su traslado se labraron por su reverso, y sobre sus bases respectivas se colocaron las inscripciones identificativas de cada uno de ellos.

En el mismo momento debió retirarse la figura hallada recientemente en un hueco de la torre sur de la fachada del Obradoiro<sup>125</sup>, donde fue a parar como material de relleno de la parte baja de la citada torre con el objetivo de reforzarla y solucionar sus problemas estructurales (fig. 19 y cat. 14). Se trata de una figura masculina muy estilizada, que porta en sus manos una amplia cartela en disposición horizontal y cuyo texto se ha borrado por completo. La postura de la pieza se justifica por la necesidad de adaptarla al lugar para el que originalmente fue concebida. En el instante de su enterramiento, como era costumbre, fue decapitada<sup>126</sup>, apreciándose el cuidadoso trabajo realizado para ello, pues no se destruyó la aureola, lo que constituye una pista de cara a su posible identificación. Por lo demás, el cuidado tratamiento de las extremidades y de los pliegues es el propio de las piezas salidas del taller del Maestro Mateo, sobre todo de las que formaron parte de la fachada del Pórtico de la Gloria, a las que nos referiremos en breve. A falta de un estudio en profundidad de esta pieza, se puede decir que se trata de un hallazgo de extraordinaria importancia que permite avanzar en el conocimiento de lo que fue la fachada concebida por el Maestro Mateo dentro de su proyecto para la catedral compostelana.

Otras esculturas que habrían formado parte de dicha fachada pasaron por diversas vicisitudes<sup>127</sup> y hoy se conservan fuera de la catedral, integrando el patrimonio mateano disperso<sup>128</sup>: dos de ellas, procedentes casi con toda seguridad de las jambas<sup>129</sup>, fueron adquiridas en el año 1956 por el Museo de Pontevedra<sup>130</sup> (cat. 7 y 8), y otras dos, que como estas representan personajes del Antiguo Testamento, las compró el Ayuntamiento de Santiago en el año 1948, pasando posteriormente a ser propiedad del General Franco y, en la actualidad, de su familia, que las conserva en la Casa Cornide, en A Coruña (cat. 4 y 5)<sup>131</sup>.

Una octava estatua-columna, a la que le falta la cabeza y que en la actualidad se encuentra en un pazo de propiedad particular cercano a Compostela, presenta ciertas diferencias

Fig. 19

Pieza perteneciente a la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria hallada durante las excavaciones en la torre sur de la catedral en octubre de 2016. Santiago de Compostela, Museo Catedral





Fig. 20  
Detalle de la cornisa de la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria. Santiago de Compostela, Museo Catedral

estilísticas y técnicas respecto a las anteriores, si bien la mayor parte de los autores que la han estudiado coinciden en atribuirle a la fachada occidental mateana<sup>132</sup> (cat. 6).

Finalmente, se conserva una novena pieza, la cabeza de un personaje barbado, recuperada por su propietario de un muro de su vivienda en Compostela (cat. 13). Muestra en su parte inferior un vástago circular que, según Yzquierdo Perrín<sup>133</sup>, servía para su ensamblaje con el cuerpo, mostrando así uno de los «secretos» del modo de trabajar del taller de Mateo en la ejecución de las esculturas-columna del conjunto del pórtico.

La identificación y ubicación de estas piezas<sup>134</sup> en la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria han sido objeto de varias hipótesis por parte de distintos autores<sup>135</sup> (véase apéndice 5). Todos coinciden en señalar la mayor parte de ellas como representaciones de personajes veterotestamentarios, y ponen algunas en relación con el papel desempeñado por la monarquía leonesa en el desarrollo del proyecto del Maestro Mateo y en su concepción como «el más claro eco hispano de los *portails royaux* franceses y no solo en sus formas, sino también en la ideología que en estos subyace»<sup>136</sup>.

En el dibujo de Vega y Verdugo se aprecian así mismo otros elementos destacados de la desaparecida fachada occidental mateana, como un tejazoz<sup>137</sup> situado sobre las portadas, formado por arcos de medio punto que cobijan, cada uno de ellos, el busto de un ángel que porta una cartela o un libro en sus manos<sup>138</sup>, un conjunto del cual se recuperaron cinco piezas que en la actualidad pertenecen al Museo Catedral (cat. 16). O el gran rosetón, de tracerías geométricas y elementos astrales, que presidía la parte central del cuerpo superior de la fachada y bañaba de luz el interior de la nave central del templo, y que tenía su correspondencia, en menor tamaño, sobre las puertas laterales de la misma fachada. De la parte central de este «espejo grande» proceden los restos montados en 1961 por Chamoso Lamas, hoy expuestos en el Museo Catedral (cat. 9). Desde el siglo XVI, el rosetón contaba con vidrieras, y las necesidades constantes de mantenimiento<sup>139</sup> habrían sido una de las causas de la sustitución de la fachada por una nueva<sup>140</sup>.

Hay, por último, en las colecciones artísticas catedralicias, un elemento más procedente de la fachada que, si bien no se aprecia en el referido dibujo, seguramente habría sobrevivido a la reforma de las portadas. Se trata de dos dovelas que representan el castigo de la lujuria (cat. 10), y que, como las piezas anteriores, se encuentran actualmente en el museo. Ambas se ubicaban en una de las puertas laterales, por su temática seguramente en la del lado sur<sup>141</sup>.

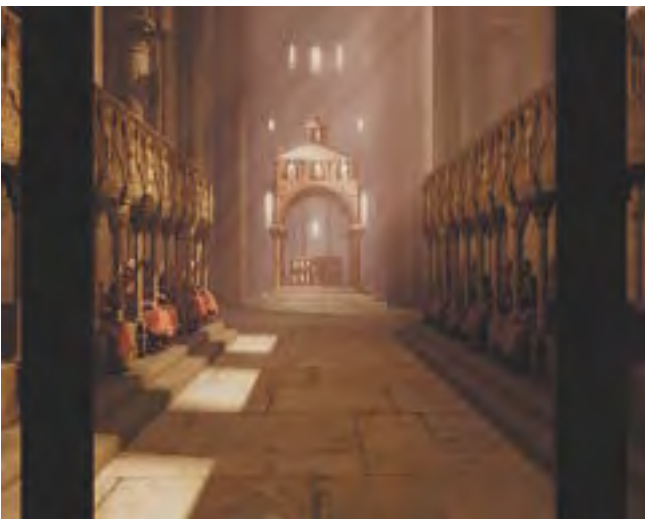


Cuando en 1738 se encargó a Fernando de Casas Novoa la construcción de la nueva fachada del Obradoiro, este mantuvo, vistiéndola de barroco, la estructura medieval. Esto se aprecia en su organización, con dos torres laterales y un cuerpo central organizado en varios registros y calles en el que se abren tres puertas. Esta pervivencia de lo medieval se hace más evidente si se contempla la contrafachada desde las cubiertas de la catedral, donde se ve cómo los últimos cuerpos barrocos se asientan sobre los cubos del taller del Maestro Mateo, con lo que, tal y como ha señalado el profesor Yzquierdo Perrín, «podría, pues, decirse que la fachada del Obradoiro es fruto de la sabiduría y buen hacer de dos genios del arte: la estructura, pertenece al Maestro Mateo; su remodelación barroca a Fernando de Casas»<sup>142</sup>.

El proyecto de Mateo para la catedral también incluyó la construcción de un coro de granito que ocupaba los primeros tramos de la nave central (figs. 21-23), en cuyo programa iconográfico, continuaba el «mensaje apocalíptico y salvífico»<sup>143</sup> del Pórtico de la Gloria. Se insiste, pues, en que todos los elementos que integraron la intervención mateana en Compostela —que supusieron, como se ha comentado en el presente estudio, su modificación y adecuación a nuevas exigencias litúrgicas, ceremoniales y políticas—, deben verse como parte de un todo, y no como una serie de obras inconexas y aisladas las unas de las otras.

Diego Gelmírez, al acceder al episcopado compostelano, había reorganizado el cabildo, fijando el número de canónigos en setenta y dos, «según el número de los discípulos del Señor»<sup>144</sup>, y para sus ceremonias había dispuesto un coro, próximo al altar mayor y realizado en piedra, del que no se han hallado restos y del que apenas hay una modesta referencia en la *Historia compostelana*<sup>145</sup>, por lo que debía ser una obra casi provisional y de gran sencillez.

En sustitución del coro gelmiriano el Maestro Mateo concibió una obra grandiosa: destinó los tres primeros tramos de la nave central a la sillería, organizada en dos niveles de treinta y seis siales cada uno —el inferior era un simple banco corrido—, que se distribuían según un orden jerárquico. El conjunto se comunicaba con el altar mayor por la vía sacra (véase apéndice 2). La cabecera o trascoro, en el cuarto tramo, contaba en el centro con la única puerta de acceso a la sillería. Regulaba el ceremonial de uso del coro, y en sus laterales se disponían pequeñas capillas funerarias que fueron cambiando con el tiempo. Sobre ellas existía una tribuna, denominada *leedoiro* en la documentación capitular, utilizada principalmente para dirigir desde allí las lecturas a los fieles, y que, según el estudio de los profesores Otero Túniz e Yzquierdo Perrín<sup>146</sup>, sería similar



Figs. 21, 22 y 23

Recreaciones virtuales del interior de la catedral:

(21) situación del coro visto desde el pórtico;

(22) trascoro;

(23) interior del coro

a los *jubé* de las catedrales francesas. Probablemente el coro compostelano, como indica Yzquierdo Perrín, inauguraría, con su organización espacial, la tradición hispana de hacer de los coros de las catedrales «verdaderos espacios dentro del espacio»<sup>147</sup>.

Como se ha comentado, el programa iconográfico desarrollado en el coro complementaba al del Pórtico de la Gloria. La cerca exterior, que separaba la sillería de las naves laterales, se cerraba con unas arquerías ciegas sobre las que se disponía un friso en el que se alternaban imágenes sedentes de profetas, apóstoles y personajes bíblicos, flanqueados por estructuras acastilladas en referencia a las murallas de la Jerusalén Celeste, a la que solo se accede a través de la doctrina contenida en las Sagradas Escrituras. Las arquerías se abrían en la cabecera, creando bajo el *leedoiro* los citados espacios interiores para capillas y enterramientos.

La portada del trascoro estaba presidida por un tímpano con una Epifanía, escena de la que se conserva alguna referencia documental y, sobre todo, la pieza en relieve que iría a su izquierda, en la que se representan las cabezas de los tres caballos del cortejo de los Reyes Magos, quienes, tras su entrevista con Herodes, abandonan la ciudad, representada por el torreón del lateral (cat. 12). Este modelo tiene sus referencias inmediatas en la fachada del *jubé* de la catedral de Chartres, en la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo y en las *Cantigas* de Alfonso X, y gozaría de una gran repercusión en el arte de Galicia<sup>148</sup>. A la derecha de la Epifanía se situaría, según el citado estudio de los profesores Otero Túniz e Yzquierdo Perrín, un relieve con la Anunciación que tampoco se ha conservado.



Fig. 24  
Reconstrucción del coro del Maestro Mateo según Ramón Otero Túniz y Ramón Yzquierdo Perrín.  
Santiago de Compostela, Museo Catedral

Las sillerías alta y baja estaban formadas, cada una de ellas, por treinta y seis plazas, repartidas según un orden jerárquico y puestos fijos; cuando el prelado asistía a las ceremonias capitulares, al no contar con un asiento específico para él, todos debían retroceder un puesto en el coro. La parte baja era, como se ha dicho, muy sencilla, un simple banco corrido, mientras que la superior estaba conformada por sitiales muy elaborados, enmarcados cada uno de ellos en una estructura arquitectónica, complementada probablemente con cojines y otros elementos que los harían más cómodos, y coronada por una crestería. En esta última se concentraba la mayor parte de la decoración, con doseles en los que se representaban motivos arquitectónicos que enmarcaban otros inspirados en el bestiario medieval, en alusión a los vicios, que aquí aparecen encerrados tras los muros de las arquitecturas vencidos por la virtud de los niños, representados extramuros enmarcando cada paño (fig. 25).

A lo largo del siglo XVI, cambios litúrgicos, modificaciones en la reglamentación capitular y las disposiciones del Concilio de Trento hicieron que el coro perdiese parte de su funcionalidad; sobre



Fig. 25

Detalle del coro pétreo del Maestro Mateo con motivos arquitectónicos flanqueados por niños cuya virtud vence a los vicios atrapados en los arcos

todo, a partir del nombramiento de Juan de Sanclemente como arzobispo de Santiago en el año 1587. En los años siguientes, el cabildo accedió a los deseos del prelado y planteó la realización de reformas en la sillería mateana<sup>149</sup>, hasta que en 1599 se dispuso:

que se cerrase la puerta trasera del coro para effecto que en el medio del coro se haga la silla arzobispal y que las demás sillas se hagan en la mejor traza que pareciere, quedando el coro claro y con luz sufficiente. Y visto por su señoría el señor arzobispo dixo que porque el coro se hiciese, su señoría se obligaba y obligó de que daría más luz y claridad que al presente haúa en el coro, y que no quedando, su señoría a su costa volvería a reedificar su silla y todo lo que fuese necesario para que el coro tuviese tanta luz y claridad y más que al presente tiene<sup>150</sup>.

Poco después, en los primeros días de 1604 comenzó a derribarse el coro del Maestro Mateo («que se empiece a sentar la piedra del trascoro y que esto se haga pronto, y se acabe y asiente el coro para que el señor arzobispo y cabildo no estén fuera de él»<sup>151</sup>) para sustituirlo por uno nuevo, realizado en madera, encargado a los maestros Juan Davila y Gregorio Español<sup>152</sup>. Del trabajo de demolición («dado caso, q se ha desecho el mas lindo coro antiguo que auia en España»<sup>153</sup>) se encargó Ginés Martínez, que construía al mismo tiempo la escalinata del Obradoiro y aprovechó para reutilizar en ella muchas piezas del coro. Esto permitió posteriormente su recuperación con motivo de unas obras en dicha escalinata en el año 1978, hecho que dio lugar poco después, al estudio y posterior proyecto de reconstrucción del coro a cargo de los profesores Otero Túñez e Yzquierdo Perrín. Otras piezas se reutilizaron en distintos lugares de la catedral —por ejemplo, en la Puerta Santa— y fuera de ella, mientras que otras se han perdido, quizás para siempre.

Siguiendo el citado estudio, en 1985 se realizó el montaje de tres sitiales con motivo de la exposición *Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen*<sup>154</sup>, celebrada en la localidad belga de Gante dentro del proyecto *Europalia*. Posteriormente, en 1990, se publicó una monografía<sup>155</sup> con los resultados de la investigación sobre el coro, y a partir de ella se llevó a cabo, entre 1995 y 1999, el montaje de diecisiete de los treinta y seis sitiales del nivel superior y un fragmento de la cerca exterior en una nueva sala del Museo Catedral<sup>156</sup>. El proyecto contó con el mecenazgo de la Fundación Barrié, y en él se siguieron criterios de máximo respeto en el tratamiento de los fragmentos originales y de reversibilidad en las reintegraciones, recuperándose así la memoria de una obra clave en el proyecto de Mateo en la catedral.

## La catedral de Santiago en 1211

El 21 de abril de 1211 tuvo lugar la solemne ceremonia de consagración<sup>157</sup> de la catedral de Santiago una vez que la obra románica, iniciada hacia 1075, se completó con el desarrollo del proyecto del Maestro Mateo aproximadamente entre los años 1168 y 1211. Posiblemente, Mateo ya habría fallecido en algún momento a lo largo de los cuarenta y tres años transcurridos, si bien su taller habría continuado el proyecto según las directrices marcadas por él.

La ceremonia de consagración se celebró de acuerdo con la liturgia indicada por el *Ordo Romano*, establecido en el siglo XI, con el siguiente desarrollo<sup>158</sup>: tras una vigilia, el obispo oficiante realizó la «lustración exterior del templo», y luego penetró en él y trazó en el suelo con su báculo letras de los alfabetos griego y latino; acto seguido se colocaron las reliquias en el altar y se procedió a su consagración; y, finalmente, se efectuó la crismación de la superficie interior de los muros, ungiendo con santo óleo doce cruces pintadas o grabadas en ellos, a las que además se incensó, y ante las cuales se encendió una vela.

Las citadas doce cruces de consagración (véase fig. 41), obra del taller mateano<sup>159</sup>, se pueden contemplar hoy en día en diferentes lugares de la catedral: siete de ellas se conservan en sus ubicaciones originales, aunque alguna con ligeras modificaciones debidas a reformas posteriores en el interior de la basílica, mientras que las demás —cuatro de ellas localizadas en zonas de puertas, y otra en la actual capilla de Nuestra Señora de la Blanca— vieron alterada su posición original en algún momento entre los siglos XIV y XVI.

Esculpidas en relieve sobre varias piezas de granito ensambladas, las cruces, de brazos iguales, se corresponden con un modelo estilístico que, con ciertas variantes, es particular de los períodos románico y gótico. De sus brazos transversales penden las letras alfa y omega, mientras que en su parte superior se disponen el sol y la luna —en dos de las piezas, la luna a la izquierda y el sol a la derecha—. Una rosca circular enmarca el conjunto y es lugar para la inscripción correspondiente. Esta presenta ocho variantes. En tres de ellas se hace referencia a la fecha de la consagración: «ERA MILLENA NONA VICIES DVODENA SVMMO TEMPLA DAVID QVARTVS PETRVS ISTA DICAVIT» (En la era 1249 Pedro IV dedicó este templo al sumo David). En otras tres se dice: «HOC IN HONORE DEI TEMPLVM JACOBI ZEBEDEI QVARTVS PETRVS EI QVINTE DICO LVCE DEI» (En honor de Dios yo Pedro IV le dedico este templo de Santiago Zebedeo cuando brilla la luz del quinto día). Mientras que en el resto se alude a aspectos simbólicos de la ceremonia de consagración, como se lee, por ejemplo, en una de ellas: «TOT CRVCIBVS TOTIDEM NVMERVM NOTO DISCIPVLORVM ECCLESIEQVE FIDEM DOCUMENTA SEQVENTIS EORVM» (Con tantas cruces represento el número de otros tantos discípulos y la fe de la Iglesia que sigue su doctrina)<sup>160</sup>. Por último,

los ángulos exteriores se decoran con elementos vegetales que presentan diferentes variaciones en cada una de las cruces<sup>161</sup>.

El clérigo italiano Giovanni Batista Confalonieri, peregrino en Santiago en 1594, dejó la siguiente mención a las cruces de consagración en su relato de peregrinación:

En torno de la iglesia hay doce cruces en honor de los doce apóstoles, hechas de mármol<sup>162</sup> dentro de un círculo, a semejanza de las que se hacen para la consagración de las iglesias; y creo que han sido hechas con este fin. Los peregrinos recitan en ellas un padrenuestro, un Ave María y credo y se tiene por tradición que hay muchas indulgencias; el arzobispo ha otorgado cuarenta días y están puestas las tablillas<sup>163</sup>.

Según afirma José Carro García<sup>164</sup>, las cruces debieron conservar su aspecto primitivo, acorde a la descripción de Confalonieri, hasta el año 1638, en que, por disposición capitular, se «pagó a los pintores por dorar y pintar [...] las doce cruces de consagración de la yglesia»<sup>165</sup>. Tal pintura, según el referido autor, todavía se conserva «como pintura única», y consistió en «dorar los frentes del nimbo, cruz, alfa-omega y astros, pintando de negro las letras de la inscripción, fileteando en rosa fuerte los contornos del nimbo y la cruz y dando una mano de color ceniza al fondo restante».

En el Tumbo B —conservado en el archivo catedralicio y realizado en época del arzobispo Berenguel de Landoira hacia el año 1324— se continuó la compilación documental del templo compostelano, e incluye un documento —redactado a la vista del original, que no se ha conservado— referente a la ceremonia de consagración de la catedral, por lo que es considerada como su acta.

En el citado documento, firmado por el arzobispo Pedro IV y refrendado por otros obispos presentes, queda constancia tanto de la presencia en la solemne ceremonia del rey Alfonso IX, gran promotor del acontecimiento, acompañado de su hijo Fernando<sup>166</sup>, su hermano Sancho y los principales personajes de su corte, como de las donaciones concedidas por el rey con motivo de la celebración. Nuevamente<sup>167</sup>, la monarquía leonesa tenía un trato de preferencia con la catedral, reafirmando la relación entre ambas instituciones y apoyándose en ella para fortalecer su reinado en sus momentos clave.

Cuando tuvo lugar la consagración del templo, además de las obras referidas dentro del proyecto de Mateo, también se habían llevado a cabo otras intervenciones con el objetivo de rematar la transformación interior y exterior del conjunto catedralicio. Se inauguraba así un nuevo tiempo, para el que la catedral, bajo la dirección de Mateo y el impulso de reyes y prelados, llevaba años preparándose. Entre estas actuaciones se encontraba la parcial remodelación realizada en las fachadas del crucero, hoy visibles, sobre todo, en el primer nivel y cuerpo superior de la fachada de Platerías, fundamentalmente, según Castiñeiras, con el objetivo de «monumentalizar las viejas fachadas del transepto y unificarlas con respecto al nuevo imafrente occidental», y la finalidad principal de «dar más luz al interior de la basílica y su nuevo mobiliario»<sup>168</sup>.

En esta «nueva» catedral tenía asignado un papel muy destacado la imagen entronizada de Santiago<sup>169</sup> que el taller del Maestro Mateo realizó para presidir el altar mayor, situada sobre este y el sepulcro apostólico (fig. 26 y 29). Esta figura, junto con el pórtico, el coro y un especial sentido escenográfico en el que la luz jugaba un importante papel, constituían el nuevo foco longitudinal oeste-este del templo, con el que el Mateo alteró el primitivo eje transversal gelmiriano<sup>170</sup> norte-sur<sup>171</sup>.

La imagen se inspira en el Santiago sedente del parteluz del pórtico (véase fig. 28 y 31), si bien se muestra hoy muy modificada<sup>172</sup> por los abundantes repintes, la modificación de los brazos, el



Fig. 26  
Recreación virtual del altar mayor de la catedral con la nueva imagen de Santiago Apóstol en 1211

añadido de distintos aditamentos a lo largo de los siglos XVI y XVII<sup>173</sup> y, fundamentalmente, por la colocación de la esclavina de plata, obra de Juan de Figueroa, ofrenda del arzobispo Monroy<sup>174</sup> en 1704. Consta que para la colocación de la pieza, en enero de 1705, se encargó al compostelano Juan Carballo pintar la escultura de Santiago y, tal vez en ese momento, para ajustar sus nuevos ropajes barrocos, se retallase la esclavina pétrea original de la pieza —si bien años antes se le había colocado encima una provisional en plata— y se añadiesen otros elementos que dieron a la obra su actual apariencia (véase fig. 30)<sup>175</sup>.

En una miniatura del Tumbo B<sup>176</sup> de la catedral (véase fig. 32) aparece la imagen del apóstol entronizado con el aspecto que tendría antes de las referidas reformas, vestido de pontifical, con cartela extendida en una mano y báculo en *tau* en la otra, la misma tipología que la de la imagen del parteluz del pórtico. El báculo, que alude a la «misión» apostólica que Cristo encomendó a Santiago, sería por aquella época asumido por los prelados compostelanos, continuadores de dicha «misión», como seña de identidad de su episcopado. Este es el motivo por el que se potenciaría, en el entorno de la propia capilla mayor, el culto a la reliquia del báculo de Santiago<sup>177</sup>, inserta a



Fig. 27  
Estatua yacente de Fernando II o Alfonso IX  
en el Panteón Real de la catedral de Santiago

cia la imagen<sup>181</sup>, y delante de ella tuvo lugar el juramento en la ceremonia de toma de armas de Alfonso XI en 1322, como recoge la *Crónica* del citado monarca:

et ciñose su espada, tomando él por sí mesmo todas las armas del altar de Sanctiago, que ge las no dio otro ninguno; et la imagen de Sanctiago, que estaba encima del altar, llegose el Rey a ella et fizole que le diese la escozada en el carriello. Et desta guisa rescibio caballería este Rey D. Alfonso del apóstol Sanctiago<sup>182</sup>.

Dentro del proyecto mateano para la catedral, y en relación con su impulso por parte de Fernando II y Alfonso IX, también estaba la creación de un panteón real<sup>183</sup>, confirmando, de este modo, la función de la basílica compostelana como «templo nacional» de la monarquía leonesa. De este modo, los protagonistas de esta empresa, sus patrocinadores, los prelados y su director, quedarían para la posteridad en distintos lugares de la basílica. En el caso de los reyes, descansarían junto a su patrón y protector, Santiago, para obtener su intercesión en el día del Juicio Final, tal y como dejó escrito Alfonso IX cuando, en 1188, ordenó trasladar los restos de su padre a la catedral<sup>184</sup>.

Quien sabe si, inicialmente, Mateo había concebido la cripta del pórtico como ubicación del panteón<sup>185</sup>. En todo caso, este terminó ocupando el extremo noroeste del crucero, junto a la Puerta Francígena —donde hoy se encuentra la capilla de Santa Catalina—, hasta su traslado a la capilla de los Reyes, en el lienzo norte del edificio claustral, en el año 1535, momento en que seguramente se alteró el interior de las sepulturas, y en el que se perdió el registro que las identificaba. Cuando en 1641 la capilla asumió también la función de relicario, se colocaron epígrafes en los sepulcros, si bien esta identificación ha sido discutida y razonada por Moralejo Álvarez<sup>186</sup>, para quien el tradicionalmente considerado Fernando II sería en realidad Alfonso IX, y viceversa (fig. 27); mientras que el supuesto Ramón de Borgoña sería en realidad el infante Fernando Alfonso, heredero de Alfonso IX fallecido en 1214 y que consta fue enterrado en la catedral.

Tras la consagración de la catedral no se terminaron las obras en ella, una constante a lo largo de toda su historia. Aún se iría conformando el referido panteón real hasta el fallecimiento del

modo de relicario en una columna torsa de bronce que tomaría como modelo los fustes del propio Pórtico de la Gloria<sup>178</sup>.

Esta imagen de Santiago recibió, desde el mismo momento en que se instaló en el altar mayor, una especial atención por parte del cabildo y de los peregrinos: desde colocar candelas encendidas, aspecto ya documentado a mediados del siglo XIII, hasta la «*coronatum peregrinorum*» y el «abrazo»<sup>179</sup>, rituales que fueron condicionando las remodelaciones realizadas<sup>180</sup> y los accesos para facilitar el contacto con la imagen.

También, en el campo del ceremonial, se concedía a esta estatua entronizada un papel destacado. En el ámbito capitular se establecieron oraciones específicas y procesiones ha-

propio Alfonso IX en 1230; se afrontaría la construcción del claustro medieval; se efectuarían actuaciones en el palacio arzobispal y en una proyectada cabecera gótica que no se llegó a completar y hubiera significado una nueva transformación para el templo, etc. En todas estas obras, y en otras que se realizarían en Compostela, el resto de Galicia y el área de Zamora, los talleres de influencia mateana<sup>187</sup> iban a tener un importante papel, expandiendo un estilo que dotaría al arte de estas tierras de una particular identidad hasta el final de la Edad Media, prolongando en el tiempo la presencia del Maestro Mateo y de su proyecto. Una pervivencia que, en el arte gallego y en sus artistas, se ha mantenido inmarcesible hasta época contemporánea como una referencia ineludible. Pero esto ya es otra historia.

Pra dar coa nosa testa de ósos  
na túa testa de pedra,  
e dicir a esta Terra:  
Témoste levado sempre connosco  
ao través do mar e do deserto  
entre homes cobizosos e vagamundos,  
temendo perdernos.<sup>188</sup>

- 1 Moralejo Álvarez 1983a, pp. 221-36.
- 2 Moralejo, Torres y Feo 1951, Libro V, pp. 569-71.
- 3 Senra 2014.
- 4 Nodar Fernández 2004.
- 5 Yzquierdo Perrín 2002.
- 6 En un documento de donación del año 1101 firmado por el obispo de Pamplona, Esteban aparece como «maestro de la obra de Santiago», lo que demostraría que participó en la construcción de la catedral en un determinado momento antes de trasladarse a la ciudad navarra, si bien los autores mantienen diferentes opiniones acerca de este hecho. Véase: Ocaña Eiroa 2003, pp. 20 y ss.
- 7 En este momento se produce una modificación del proyecto constructivo de la catedral, que se sitúa, físicamente, en diferentes lugares y con distinta significación según los autores. Véase: Conant 1926; Otero Túñez 1965, pp. 606-7; Moralejo Álvarez 1983b, e Yzquierdo Perrín 1995, pp. 59-82.
- 8 Sobre Diego Gelmírez y su significación para la catedral de Santiago y el avance del estilo románico en Galicia, véanse, entre otros: Murguía [1898] 1991; Biggs 1983; Moralejo Álvarez 1987, pp. 245-72; Montaña 2007; Castiñeiras 2010b, y López Alsina *et al.* 2013.
- 9 En el año 1093, Gelmírez había sido nombrado administrador de la diócesis compostelana, puesto desde el que, a través de sus importantes relaciones y valía, desempeñó un papel fundamental en la Iglesia compostelana hasta su nombramiento episcopal.
- 10 Moralejo Álvarez 1988a.
- 11 Castiñeiras 2010c, pp. 32-98.
- 12 Se desconoce la fecha exacta de la muerte de Gelmírez. La última referencia documental es de junio de 1139 y en la catedral se celebraba su aniversario el 15 de enero, con lo que esta podría haber sido la fecha de su fallecimiento. La *Historia compostelana*, redactada a instancias del propio Diego Gelmírez por sus más directos colaboradores es buen compendio de las realizaciones durante su episcopado. Véase: Yzquierdo Perrín 2013, pp. 207-43.
- 13 «De Compostela hizo entonces un emporio, de su iglesia una de las primeras de la cristiandad, de Galicia un verdadero Estado», Murguía 1898, p. 86.
- 14 Moralejo Álvarez 1993b, pp. 252-53.
- 15 López Ferreiro 1891.
- 16 Yzquierdo Perrín 2013, pp. 207-43.
- 17 Durliat 1990.
- 18 La *Historia compostelana* cuenta, en su Libro I, cómo Gelmírez, en 1112, «ordenó destruir la pequeña y muy antigua iglesia, la cual, dentro de la inmensa mole de la nueva iglesia, amenazaba con caerse con inminente ruina».
- 19 Véase: Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1990, pp. 43-45.
- 20 Conant 1956.
- 21 Azcárate 1963.

- 22 Moralejo Álvarez 1969, p. 660. En 1122 se colocó la fuente del Paraíso en el atrio de la fachada, lo que indicaría que en esta parte de la catedral se habían rematado las obras.
- 23 Sobre esta fachada, véase: Moralejo Álvarez 1969. Esta fachada fue sustituida a partir de 1757 por la actual de la Azabachería. Algunas piezas se recolocaron en la fachada de Platerías; otras se conservan actualmente en el Museo Catedral.
- 24 Azcárate 1963 y Moralejo Álvarez 1977.
- 25 Libro V del *Código Calixtino*. Edición española Moralejo, Torres y Feo 1951, pp. 570-71.
- 26 Conant afirma que «la edificación del cuerpo principal de la catedral llevó muchos años», aunque también apunta la posibilidad de que hacia 1105 se iniciasen en paralelo y «de modo independiente las obras en el extremo oeste y en el nivel inferior», Conant 1926.
- 27 Karge 2009b y Nicolai y Rheidt 2010b.
- 28 Véase Castiñeiras 2010a.
- 29 Yzquierdo Perrín 1994.
- 30 Yzquierdo Perrín 2013.
- 31 Véase la transcripción completa del texto en latín y su traducción en p. 91.
- 32 Filgueira Valverde 1970 e Yzquierdo Perrín 2005a.
- 33 Ceán Bermúdez 1800, p. 97.
- 34 Llaguno y Amirola 1829.
- 35 Llaguno tomó la referencia a partir de su interpretación de un documento testamentario recogido a finales del siglo XVIII por el benedictino Juan Sobreira. Sobre el documento, véase: Manso Porto 1991.
- 36 Sobre este tema, véanse: Mateo Sevilla 1991, pp. 457-69, y Mateo Sevilla 1991a.
- 37 Neira de Mosquera 1850, p. 36.
- 38 Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1885, p. 105.
- 39 Filgueira Valverde 1948.
- 40 Murguía 1884, pp. 20-22.
- 41 López Ferreiro 1893, p. 148.
- 42 Moralejo Álvarez 1988e.
- 43 Senra 2014.
- 44 Bertaux 1906, p. 268.
- 45 «No hay fundamento alguno que permita suponer que el Maestro Mateo no fue español, pero aun suponiendo que fuese de origen francés o italiano, no dejaría de ser nuestro, como lo es, cualquiera que haya sido su cuna, el inmortal descubridor de América», Vidal Rodríguez 1926, p. 133.
- 46 Sobre las diferentes hipótesis acerca del posible origen de Mateo, resulta gráfico el comentario publicado —resumiendo lo dicho en su día por Manuel Vidal—, por el entonces Deán de la catedral y canónigo archivero, José María Díaz Fernández, en el diario *El Correo Gallego* de 15 de noviembre de 2008: «un dicho de la Roma clásica nos lo resuelve todo: *Ubi panis, Ibi et Patria*, donde está el pan, esa es también la patria; y Mateo tuvo en Santiago de qué vivir y aquí murió muy longevo», Díaz Fernández 2008.
- 47 Yzquierdo Perrín 2005a.
- 48 Yarza Luaces 1984.
- 49 Moralejo Álvarez 1988a, p. 19.
- 50 «La auténtica por la cual consta la época y el autor», según López Ferreiro 1893, p. 101.
- 51 Transcripción latina: «+ ANNO: AB INCARNACIONE: DNI: MCLXXXVIII; ERA ICCXXVI; DIE KL: APRILIS: SVPER: LIMINARIA: PRINCIPALIVM: PORTALIVM / ECCLESIE: BEATI: JACOBI: SUNT: COLLOCATA: PER: MAGISTRVM MATHEVM / QUI: A FUNDAMENTIS: IPSORUM: PORTALIVM: GESSIT: MAGISTERIVM».
- 52 Moralejo Álvarez 1988, espec. p. 24.
- 53 Así, por ejemplo, Ceán Bermúdez lo considera «escultor y arquitecto á mediados del siglo XII». Véase: Ceán Bermúdez 1800, vol. III, p. 57.
- 54 Ward 1978 y Moralejo Álvarez 1983a. En 1926, Vidal ya había avanzado en este aspecto: «más interesante que la patria y los apellidos del Maestro Mateo sería poder demostrar documentalmente que él mismo fue quien concibió el pensamiento capital del Pórtico de la Gloria y su finalidad artística; él mismo quien dispuso el plan, estudió los pormenores y llevó la dirección de las obras; esto es, si fue como se ha dicho escultor y arquitecto, teólogo y poeta»; y remataba el argumento: «para mí no cabe la menor duda de que así fue en efecto, porque la compenetración que existe entre la composición y la ejecución es tan íntima y perfecta, que solo se explica siendo uno mismo el artista creador», Vidal Rodríguez 1926, p. 134.
- 55 Castiñeiras 2010a.
- 56 Sobre este asunto y las diferencias que se aprecian entre algunos de los principales escultores presentes en la obra de Mateo en la catedral, véanse: Otero Túñez 1965; Yzquierdo Perrín 2005a; Yzquierdo Perrín 2010, y Castiñeiras 2010a.
- 57 Castiñeiras 2010a, pp. 190-91.
- 58 Se citan algunos trabajos relevantes al respecto: Moralejo Álvarez 1983a; D'Emilio 1992; Yzquierdo Perrín 2005a, y Castiñeiras 2010a.
- 59 Moralejo, Torres y Feo 1951, pp. 562-63.
- 60 Zepedano señala que «en el año 1168, las obras de esta catedral estaban paralizadas por falta de recursos», Zepedano y Carnero 1870, p. 174.
- 61 Conant 1926; Karge 2009b; Watson 2009; Nicolai y Rheidt 2010b, y Prado-Vilar 2013.
- 62 Algunas de las imágenes destinadas a esta fachada acabarían recolocándose al poco tiempo en la fachada de Platerías, donde se mantienen en la actualidad. Véase: Caamaño Martínez 1962, e Yzquierdo Perrín 2010.
- 63 Véase a este respecto lo señalado por Castiñeiras 2010, quien analiza las recientes hipótesis sobre la posible existencia de una estructura occidental en la catedral y los motivos que llevarían a descartar esta posibilidad.
- 64 Yzquierdo Perrín 2010.
- 65 Prueba del recuerdo popular del Maestro en Compostela es que en la referencia que aparece en el fol. 67 del Tumbo de Tenencias I, de hacia 1359, que se conserva en el archivo de la catedral y en el que se registran las propiedades capitulares, se citan: «Das casas

- que foron do mestre Matheu», que se encontraban próximas a la fachada norte de la catedral.
- 66 «Su traje es el que le correspondía a su estado civil, túnica corta con mangas muy abiertas, y manto sujeto sobre el hombro izquierdo», Vidal Rodríguez 1926, p. 135.
- 67 «Así está la estatua del genio, reconociendo su pequeñez ante la grandeza y la majestad de Dios, anonadado en su presencia, golpeándose el pecho y ocultando su propio nombre, pues en la cartela que sostiene con la otra mano no contenía más que esta modestísima inscripción: *Architectus*», Vidal Rodríguez 1926, p. 136. También lo recoge en similares términos López Ferreiro 1893, p. 145.
- 68 «Me he arrodillado junto a él, y emparejé mi cabeza con la suya, en la penumbra de la iglesia compostelana», Cunqueiro 1953.
- 69 Sobre esta tradición véase: Pombo Rodríguez 2007.
- 70 Bouza Brey 1959.
- 71 *Códice Calixtino: Sermón Veneranda Dies*, fol. 76v, Libro I, cap. XVII. Villamil y Castro 1909, p. 85.
- 72 «*De muliere nomine Compostela cujus imago est in poste ad caput petri moniz archiepiscopi*».
- 73 Moralejo Álvarez 1988a, p. 32.
- 74 Neira de Mosquera 1850, pp. 45 y ss. «Una cabeza que descansaba sobre un pequeño cuerpo, cuyas manos sujetaban una columna [...] era entonces el retrato del Maestro Mateo, pero después de algunas horas representó al hercúleo Sansón». Cuenta a continuación la reprimenda del arzobispo y su exigencia, que le obligaría a cambiar la figura.
- 75 Bouza Brey 1959, p. 187.
- 76 López Ferreiro 1893, p. 142.
- 77 «No es de extrañar que algunos literatos y artistas impulsados por su ferviente admiración al Pórtico de la Gloria y un hondísimo amor a Galicia, se hayan dado también de cabezadas con la estatua del Genio, que ha llegado a ser uno de los símbolos de esta región bien amada y de sus tradiciones gloriosas», Vidal Rodríguez 1926, p. 136.
- 78 Castiñeiras ha recogido algunas de las referencias más destacadas, de figuras como Rosalía de Castro, Ramón María del Valle-Inclán, Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao o Luis Seoane, entre otros: Castiñeiras 2010a, pp. 191 y ss.
- 79 Frase de Salomon Reinach que recoge Vidal Rodríguez 1926, p. 136.
- 80 López Ferreiro recoge en anotación al pie la plegaria que, según el monje Dionisio, debían recitar los artistas cristianos: «Maestro divino de todo cuanto existe: Iluminad y dirigid el espíritu de vuestro siervo. Guiad sus manos de modo que pueda representar dignamente y con perfección vuestra imagen, la de vuestra Santísima Madre y la de todos los santos, para gloria, alegría y embellecimiento de vuestra Santa Iglesia. Perdonad los pecados de todos los que veneren estas santas imágenes; y haced que al postrarse delante de ellas tributen el debido honor al Modelo que está en los cielos», López Ferreiro 1893, p. 135.
- 81 Prado-Vilar 2013, pp. 989-90 y 993-95.
- 82 Prado-Vilar 2014, p. 200.
- 83 Yzquierdo Perrín 2012, p. 11.
- 84 Si bien uno de sus últimos tramos de la nave se habría alargado para hacer más armónicas sus proporciones. Véase: Castiñeiras 2000, pp. 40-41.
- 85 Caamaño 1962, p. 60.
- 86 Yzquierdo Perrín 2005a.
- 87 Lambert 1977, y Ward 1991.
- 88 Entre otros: Caamaño 1991; Castiñeiras 2010a; D'Emilio 1991; Moralejo Álvarez 1983a; Moralejo Álvarez 1988f; Stratford 1991; Street 1914; Ward 1991; Yzquierdo Perrín 2005, y Zepedano y Carnero 1870.
- 89 Véanse por ejemplo: Chamoso Lamas 1961; Karge 2009b; López Ferreiro 1893; Prado-Vilar 2013, y Silva 1978.
- 90 Véase lo publicado por el equipo de las universidades de Cottbus y Berna tras sus campañas de trabajo en la catedral entre los años 2006 y 2010: Nicolai y Rheidt 2010.
- 91 Moralejo Álvarez 1983a.
- 92 Stratford 1991, p. 60.
- 93 Puente Míguez 1991.
- 94 En el Museo Catedral se conservan tres piezas atribuidas por Moralejo Álvarez a un «Maestro de los Paños Mojados» que, en opinión de diversos autores, podrían proceder de esta desaparecida fachada de la cripta: Moralejo Álvarez 1973.
- 95 Pues la Jerusalén Celeste, según la descripción del Apocalipsis «no había menester ni de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el cordero» (Ap 21,23).
- 96 Misma solución aparecería en la clave del gran arco central de la fachada del Pórtico —paso previo a la Gloria del interior del nártex—; pieza recuperada y conservada en el Museo Catedral.
- 97 Moralejo Álvarez 1973, pp. 300-1.
- 98 Está previsto, dentro del proyecto de restauración de la fachada del Obradoiro que se acomete actualmente en la catedral, intervenir en la cripta para mejorar sus condiciones medioambientales, recuperando la accesibilidad de la escalera del lado sur.
- 99 Véase la reconstrucción hipotética publicada por Puente Míguez 1991 y, también, Yarza Luaces 1978. Agradezco a José Antonio Puente Míguez la cesión del dibujo con su reconstrucción hipotética de la fachada del Pórtico de la Gloria y sus accesos, incluido en esta publicación (véase apéndice 6). Se trata de una versión actualizada de la que planteó originalmente el propio investigador.
- 100 Yzquierdo Perrín 2005a.
- 101 Boto Varela 2010.
- 102 Prado-Vilar ha señalado, por su parte, que la cripta habría sido concebida por Mateo «como una capilla de transición polivalente, donde se realizaban diversas ceremonias litúrgicas previas a la entrada de los dignatarios en el templo, como la preparación y purificación de las armas y las enseñas reales». Prado-Vilar 2013.
- 103 García Iglesias 2011, p. 179.
- 104 «Esta parte subterránea de la iglesia era muy visitada de los peregrinos, y como dedicada a Santiago Alfeo,

- estaba enriquecida con muchas indulgencias», López Ferreiro 1907, pp. 257-58.
- 105 Actualmente es un espacio musealizado que forma parte del Museo Catedral.
- 106 Manuel Vidal, comienza su estudio sobre el Pórtico de forma ilustrativa: «Sabido es que el Pórtico de la Gloria de la basílica compostelana por la originalidad del plan, la vida y expresión de las figuras, la riqueza ornamental, la augusta serenidad y la armonía del conjunto, por los primores de la ejecución y la sofrosine que se experimenta contemplándolo, está universalmente considerado como uno de los primeros monumentos iconográficos del mundo y una de las maravillas del arte cristiano de la Edad Media», Vidal Rodríguez 1926, p. 7. Cita a continuación, una frase de George Edmund Street: «No puedo menos de confesar que este esfuerzo del Maestro Mateo es una de las mayores glorias del arte cristiano», Street 1914.
- 107 La grandeza y excepcionalidad del Pórtico de la Gloria exige un estudio monográfico en profundidad y excede los límites del presente trabajo. Por ello, se apuntan, únicamente, algunas de sus características principales en el conjunto del proyecto del Maestro Mateo en la catedral. Puede adquirirse una completa visión general sobre el Pórtico de la Gloria y un compendio de sus principales aportaciones en: Yzquierdo Perrín 2010; Moralejo Álvarez 1993a; Castiñeiras 1999, y, especialmente, en lo que se refiere a su programa iconográfico y su significación en la nueva catedral configurada por el proyecto mateano, en el estudio de Castiñeiras incluido en la presente publicación.
- 108 Moralejo Álvarez 1988a, p. 25.
- 109 Yzquierdo Perrín 2010.
- 110 El escritor gallego Manuel Rivas lo ha definido, desde una visión contemporánea, como «la primera gran película de la Humanidad rodada en piedra», Rivas 2009.
- 111 Véanse, entre otros: Moralejo Álvarez 1988g; Moralejo Álvarez 1988a; Sánchez Ameijeiras 2008, y Castiñeiras 2010a.
- 112 Yzquierdo Perrín 2005a.
- 113 Cunqueiro 1953.
- 114 Castro 1880.
- 115 Prado-Vilar, Cirujano y Laborde 2012.
- 116 Moralejo, Torres y Feo 1951, p. 201.
- 117 ACS (Archivo Catedral de Santiago). *Acta capitular de 14 de noviembre de 1519*.
- 118 López Ferreiro 1906, p. 56.
- 119 López Ferreiro 1906, p. 56 y apéndice IX.
- 120 Tañín Guzmán 1995b.
- 121 Con motivo de unos trabajos de restauración llevados a cabo en la bóveda oriental del claustro, en el año 1965, se recuperaron diferentes restos de este arco, a partir de los cuales, y siguiendo el modelo del arco de la fachada occidental de la catedral de Ourense, que a su vez había seguido a la de Compostela, Manuel Chamoso propuso una reconstrucción parcial de dicho arco, actualmente expuesta en el Museo Catedral.
- 122 Yzquierdo Perrín 1987-1988.
- 123 *Ibidem*.
- 124 Ambas piezas han sido restauradas recientemente con motivo del proyecto expositivo *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, impulsado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes, la Fundación Catedral de Santiago y el Museo Nacional del Prado.
- 125 La pieza fue hallada el día 5 de octubre de 2016 en el transcurso de las obras de restauración de la fachada del Obradoiro que se están llevando a cabo en la actualidad. Ese mismo día se presentaba en la sala capitular de la catedral el proyecto expositivo *Maestro Mateo en el Museo del Prado*.
- 126 Era costumbre, desde la Edad Media, decapitar las imágenes sagradas cuando se desechaban, de forma que dejaban de ser el personaje que representaban y pasaban a ser, de nuevo, un simple trozo de piedra o del material en que estuvieran hechas. Cuando las piezas eran de madera solían quemarse las cabezas y, si eran de piedra, como en este caso, destruirse por completo.
- 127 Vidal, al referirse a tres de ellas, narra cómo fueron «abandonadas en un rincón de los jardines de Fonseca, y allí las recogió el conde de Gimonde, llevándolas a su palacio de este nombre en la ribera del Ulla, a veinte kilómetros de Compostela», Vidal Rodríguez 1926, p. 21.
- 128 Yzquierdo Peiró 2015a.
- 129 Otero Túñez 1999.
- 130 Prado-Vilar 2014.
- 131 «¿Abraham e Isaac?», en Yzquierdo Peiró y Díaz Fernández 2011, pp. 64-65.
- 132 Valle Pérez 1992.
- 133 Yzquierdo Perrín 2012, p. 19, e ilustración en p. 20.
- 134 De las siete primeras piezas comentadas se incluyen en la presente publicación estudios monográficos específicos a cargo de distintos autores, que inciden en la posible identificación de cada una de ellas y en su ubicación en el conjunto de la fachada occidental del templo.
- 135 Véase, en especial: Vidal Rodríguez 1926; Moralejo Álvarez 1988; Otero Túñez 1999; Yzquierdo Perrín 2012; Prado-Vilar 2013, y Prado-Vilar 2014.
- 136 Moralejo Álvarez 1988h.
- 137 Yzquierdo Perrín 1987-1988.
- 138 Valle Pérez 1984.
- 139 En el informe de Vega y Verdugo que acompaña al referido dibujo, se señala al hablar del rosetón: «Entre las dos torres tenemos también mal dispuesto y coronado el espexo cubierto con un tejado. Y, así, digo: para que quedase todo bien dispuesto y proporcionado sería bien cubrirle con otro chapitel de pizarras y aderezarle de camino, porque está muy mal tratado», José Vega y Verdugo, *Memoria sobre las obras en la catedral de Santiago (1656-1657)*, fol. 41, Archivo Catedral de Santiago.
- 140 Yzquierdo Perrín 2012.
- 141 Yzquierdo Perrín señala que la intervención del siglo XVI sobre las puertas laterales solo comprendería la colocación de las hojas de madera para cerrar la catedral,

- mientras que muchas de sus piezas acabarían eliminándose en la construcción de la nueva fachada (a partir de 1738), pudiéndose haber reutilizado, como materiales de relleno, en la nueva obra, motivo por el cual se conservan menos piezas de esta parte de la fachada medieval. Véase: Yzquierdo Perrín 2012, p. 14.
- 142 Yzquierdo Perrín 2012.
- 143 Yzquierdo Perrín 2010.
- 144 Falque 1994.
- 145 Yzquierdo Perrín 1999.
- 146 Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1990.
- 147 Chueca Goitia 1971, p. 89.
- 148 Yzquierdo Perrín 1999b.
- 149 A Gregorio Español se le encargaron nuevos sitials para ampliar el coro, de los que posteriormente se reutilizaron piezas en el retablo de Reliquias. En la actualidad, algunas de ellas se conservan en el Museo Catedral. Véase: Yzquierdo Peiró 2015a.
- 150 Acta capitular de 20 de julio de 1599, ACS (Archivo Catedral de Santiago). Recogido por López Ferreiro 1906, pp. 384-86.
- 151 Acta capitular de 28 de enero de 1604, ACS (Archivo Catedral de Santiago). Recogido por López Ferreiro 1907, pp. 32, 33.
- 152 Sobre el coro manierista de la catedral, véase: Rosende Valdés 1978.
- 153 Castellá 1610, p. 475.
- 154 Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1985.
- 155 Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1990.
- 156 Véase con detalle la historia del coro y el proyecto de reconstrucción en: Yzquierdo Perrín 1999b e Yzquierdo Perrín 1999a.
- 157 Zepedano y Carnero 1870, pp. 205-8. López Ferreiro 1902, pp. 54 y ss.
- 158 Carro García 1969.
- 159 «La factura de las doce cruces que conmemoran el acontecimiento denuncia la buena mano de artistas formados en la empresa del pórtico y la total culminación de ésta», Moralejo Álvarez 1988a, p. 26.
- 160 Taín Guzmán 2002, pp. 123-48.
- 161 Yzquierdo Peiró 2011a, pp. 63-73.
- 162 Taín señala la habitual confusión de los peregrinos italianos entre el granito y el mármol.
- 163 Guerra Campos 1964, pp. 220-21.
- 164 Carro García 1969.
- 165 *Libro de fábrica 1618-1652*, ACS (Archivo Catedral de Santiago).
- 166 Durante un tiempo se pensó que se trataba del futuro Fernando III —que unificaría los reinos de León y Castilla— y, en 1211 sería un niño de unos diez años.
- No obstante, en realidad se trataría del primogénito, el infante Fernando Alfonso, hijo de Alfonso IX y de Teresa de Portugal, su primera esposa, que era el heredero en 1211 y falleció en 1214. El rey dispuso a la muerte de su hijo su enterramiento en el panteón real compostelano y, como ha señalado Serafín Moralejo, atendiendo a características estilísticas, que lo llevarían al primer cuarto del siglo XIII y al personaje representado, un doncel imberbe, su sepulcro sería el tradicionalmente identificado con Ramón de Borgoña. Véase: Moralejo Álvarez 1990.
- 167 Moralejo Álvarez 1988a.
- 168 Castiñeiras 2010a, p. 201.
- 169 Carro García 1950, y García Iglesias 2011, pp. 85 y ss.
- 170 Castiñeiras 2010a. Véase además el estudio del mismo autor incluido en la presente publicación.
- 171 Moralejo Álvarez 1983b.
- 172 Carro García señala, siguiendo diferentes descripciones antiguas, que antes de la remodelación barroca de la pieza, esta «era de piedra, dorada y policromada; el apóstol estaba sentado; con una mano bendecía y en la otra tenía un libro; lucía en el cuello un collar de plata dorada; y sobre su cabeza pendía de la bóveda del camarín una gran corona, también argéntea y dorada», Carro García 1950, p. 48.
- 173 Véase un recorrido por las diferentes intervenciones sobre la pieza en García Iglesias 2011, pp. 85 y ss.
- 174 Taín Guzmán 1998.
- 175 Yzquierdo Peiró 2015b.
- 176 Conservado en el ACS (Archivo Catedral de Santiago), h. 1326, fol. 2v.
- 177 Yzquierdo Peiró 2015c.
- 178 Moralejo Álvarez 1988a.
- 179 Véanse referencias y evolución de la imagen y sus ritos en: García Iglesias 2011, pp. 85 y ss.
- 180 La multitud de abrazos recibidos hizo que en el año 2004 se sustituyese la esclavina ofrendada por Monroy, hoy expuesta en el Museo, por una réplica.
- 181 García Iglesias 2011, pp. 85 y ss.
- 182 *Crónica de Alfonso XI*, cap. C, p. 179. Recogido en: López Ferreiro 1903, p. 90.
- 183 García González 2013.
- 184 «*Ad extremi Iudicii diem de loco illo cum apostólico corpore in ultima resurrectione sub eiusden Apostoli presentemur intercessione*». Véase: Moralejo Álvarez 1988a, p. 31.
- 185 Ver las referencias que cita sobre este asunto, García González 2013, pp. 973-94.
- 186 Moralejo Álvarez 1990.
- 187 Yzquierdo Perrín 1997b, pp. 246-53.
- 188 Luis Seoane 1956.



# La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo<sup>1</sup>

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

*Quantos alí estavan quando viron este miragre, foron moy alegres e deron moytas loores a Deus; et o moço tomando en seu entendemento, começou a dizer ante quantos y estavan 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 igreja do Paraíso, et que lle o apostolo Santiago (alcançara) graça de Deus que lle fose tornada ao corpo.*

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

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 apóstol 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 metafóricamente desde entonces la entrada en el Paraíso<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>.

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 apóstol 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. 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)<sup>4</sup>; 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<sup>5</sup>.

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, este 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 buscase 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.

Fig. 29 y 30

Estatua románica de Santiago Apóstol (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  
Santiago Apóstol en el parteluz del arco central del Pórtico de la Gloria

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 apóstol. 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 Winchester—, 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 apóstol Santiago por parte de sus peregrinos<sup>6</sup>.

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 apóstol y



Fig. 32  
Santiago en su tabernáculo, con sus discípulos Teodoro y Atanasio en una miniatura que muestra el aspecto original de la escultura románica. Tumbo B (h. 1326), ACS (Archivo Catedral de Santiago), CF 33, f. 2v

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 (1168-88) 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)<sup>7</sup>. 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 *hierotopia* —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 apóstol 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 apóstoles»<sup>8</sup>. Aunque la estatua del altar mayor ha sido muy reformada en época barroca, su aspecto original puede documentarse todavía en una famosa miniatura del Tumbo B (f. 2v) (1324) de la catedral de Santiago, en cuya cartela puede leerse: «S. IACOBUS» (fig. 32)<sup>9</sup>. 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 apóstol 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 apóstol, y satisfacía así la necesidad creciente de la devoción bajomedieval de experimentar visualmente lo sagrado.

Antes de esa transformación, el altar jacobeo era un espacio 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 estaba 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 dé-

cadras 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 Santiago<sup>10</sup>. 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 perdones, golpeaban con sus varas a los peregrinos<sup>11</sup> 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. 72r). 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 Santiago<sup>12</sup>. 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. 72v), 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 1492-93: «El sitio en donde se guarda el santo cuerpo está rodeado de una fuerte reja de hierro»<sup>13</sup>.

## 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 «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»<sup>14</sup>. Dicho nombre, documentado al menos desde época moderna, se explica por el hecho de que dicho acceso a la catedral se encontraba prácticamente enfrente 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 Finisterre. El nombre *Sancto Peregrino* aparece en el LSI (V, 9)<sup>15</sup>, 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*»<sup>16</sup>. Frente a ella, en el 1754, se elevó la capilla de San Fructuoso o de la Angustia de Abajo, que aún se conserva<sup>17</sup>.

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),



Fig. 33  
Trinitas-Paternitas en el capitel bajo la escultura de Santiago el Mayor en el parteluz del arco central del Pórtico de la Gloria

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 apóstol<sup>18</sup>. 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* (1184). Así el triangular salterio aludía a la letra delta (fig. 34), de Dios, y la caja del *organistrum* (fig. 35) era el fruto de la intersección de los tres círculos de la Trinidad<sup>19</sup>. 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— estuvo, desde su concepción, fuertemente condicionada por el hecho de que esta miraba hacia la de la Trinidad y el cementerio de los peregrinos.

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,

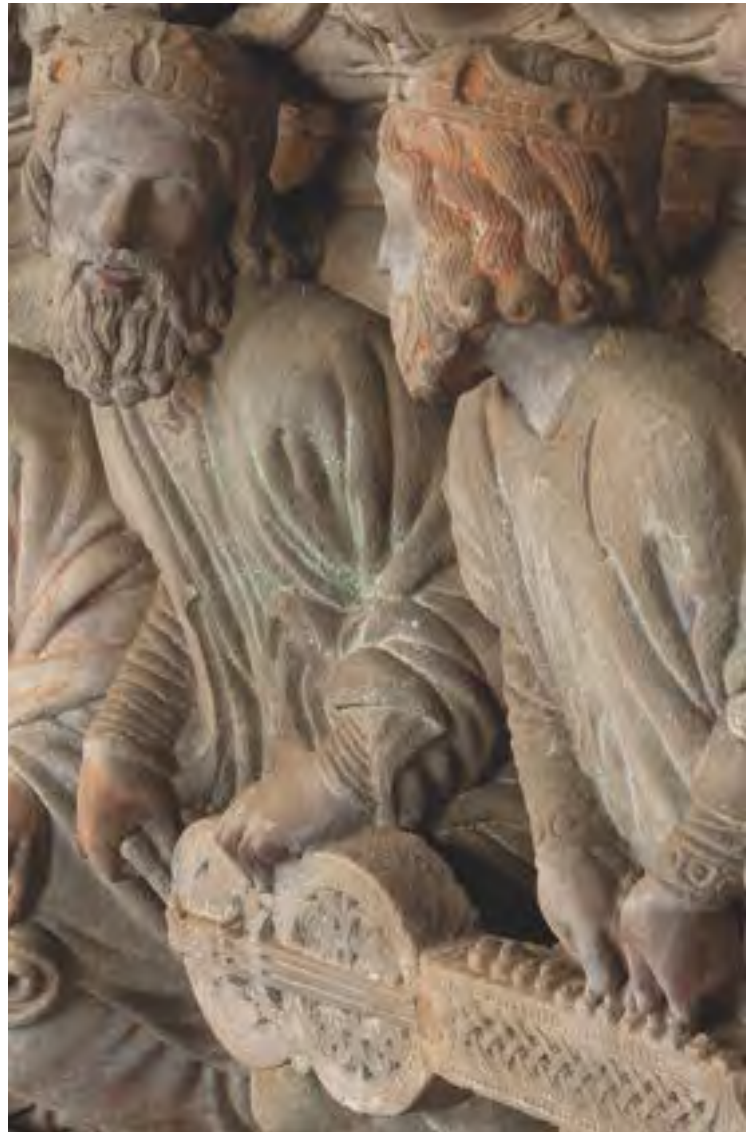
la Puerta Francígena —actual Azabachería— era el final de la vía Francígena, que entraba precisamente a la ciudad por la también llamada Puerta Francígena; mientras que la Puerta de la Vía Sacra, situada en la cabecera entre las capillas de San Juan Evangelista y Santa Fe, respondía a un antiguo acceso privilegiado de los peregrinos a la catedral, a través de la llamada vía Sacra, anterior a la elevación de la Puerta Francígena<sup>20</sup>. 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 ello 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*»)<sup>21</sup>.

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 real<sup>22</sup> 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 XVI<sup>23</sup>. No obstante, las noticias tardías que tenemos sobre la cripta del pórtico arrojan alguna luz sobre lo que pudo ser su función primitiva. Sabemos, a través de un acuerdo del cabildo de 1673, que en ella estaba situada la parroquia de san Fructuoso, que atendía a los extranjeros de la catedral, pero que antiguamente «esta iglesia

vieja que llaman de Santiago» poseía muchas indulgencias y pertenecía al cabildo<sup>24</sup>. De ello se deduce que este primitivo espacio pudo ser un segundo lugar de culto al apóstol Santiago, posiblemente pensado para suplir la incómoda y reducida *confessio* de la basílica, situada detrás del altar mayor, donde normalmente oraban los peregrinos. Dos indicios parecen corroborar esta hipótesis. 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 Tumbo B (f. 2v), el taller de Mateo había creado una peculiar

Figs. 34 y 35

Ancianos del Apocalipsis en la arquivolta del arco central del Pórtico de la Gloria, con redoma y salterio (34) y tocando el *organistrum* (35)



estructura mobiliar, compuesta por un arco mirado flanqueado por dos polilobulados, con el objeto de albergar la estatua de Santiago (y probablemente también las de sus discípulos)<sup>25</sup>. 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 gelmiriana<sup>26</sup>. Por último, la noticia de que antiguamente dicho espacio estaba dedicado a Santiago, y que en él había una estatua del apóstol<sup>27</sup>, 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 (1131-50), 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 espada que se conserva en una colección particular en Pontemaceira —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 cripta<sup>28</sup> (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 basílica 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 gallega 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 freiosa ca toda las outras, e he mais maravillosamente obrada e moytos de graoos de fora e de dentro; et con mais calopnas de marmore laurado de moytas figuras e desuarias, ca son figura de moytas omayas e de homeens santos.<sup>29</sup>

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 arqueológicos<sup>30</sup>, 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 gallega del LSI, al apóstol solía en sus milagros acoger en su seno a sus devotos en la «iglesia do Paraíso», o al menos simularlo<sup>31</sup>. 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.

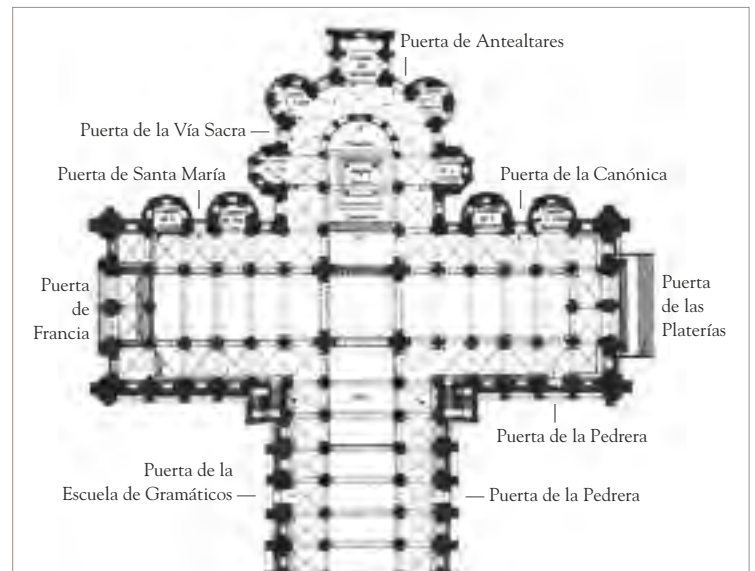


Fig. 36  
Planta de la cabecera de la catedral de Santiago de Compostela con el nombre de sus siete puertas menores y sus dos portales mayores, según se recoge en el *Liber sancti Iacobi* (V,9)



Fig. 37  
Recreación virtual de Santiago de Compostela en 1211

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 monumento<sup>32</sup>. A este respecto, cabe recordar que, años después, Andrea da Barberino, en su novela caballeresca *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 Infierno<sup>33</sup>, 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 Finisterre, y acercarse después al Purgatorio de san Patricio en Irlanda<sup>34</sup>. 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 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 Gloria<sup>35</sup> (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.



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

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 *intentio 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 es imposible de describir.<sup>36</sup>

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 Parusía<sup>37</sup>. 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 estuviese implícitamente resumiendo los ciclos iconográficos de las otras dos puertas: la Francígena, 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)<sup>38</sup>. 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  
Ángel conduciendo a un resucitado hacia la Gloria en una de las enjutas del arco central del Pórtico de la Gloria



Fig. 40  
Cristo rescatando a Adán y Eva en el arco izquierdo del Pórtico de la Gloria  
donde se representa el descenso al Limbo

## 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 Gelmírez<sup>39</sup>. 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 obra<sup>40</sup>. 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 novedoso de la ornamentación de los capiteles, las bóvedas de los últimos tramos de la basílica y el cuerpo occidental, entran en abierta contradicción 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 Platerías, 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 Platerías, 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 Raimúndez<sup>41</sup>. 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 entonces cerrada por algún muro perimetral, y otra que existiese un portal occidental con relieves. 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)<sup>42</sup>.

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 Platerías, 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 destruida 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 festoneado similar al del gran rosetón de la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria<sup>43</sup> (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 Santiago<sup>44</sup>.

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 Celeste<sup>45</sup>. 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 21 de abril de 1211, pues, para ese día, además de colocarse la nueva estatua de Santiago en 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)<sup>46</sup>. Las cruces campean 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 penden 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 apóstoles 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*»)<sup>47</sup>. 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 Gelmírez (1100-40), esta se centraba entonces —puesto que la basílica estaba a medio construir—, 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 lugar<sup>48</sup>. Por ello, solo a partir de la conclusión de la estructura occidental el cabildo compostelano podría haber desarrollado, como se hacía en otras partes de Europa, en la tribuna del *Westwerk*<sup>49</sup> los rituales de la *Depositio*, la *Elevatio* y la *Visitatio*<sup>50</sup>. 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 ceremoniosa exposición de los *arma Christi* por parte de los ángeles que acompañan al Cristo que muestra las llagas hubo de inspirarse en la liturgia del Viernes Santo<sup>51</sup>. 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. 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 adquiere 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 compos-

telana reside en su indudable aspecto ceremonial, y en la intrincada relación que se establece entre las llagas de Cristo —verdadera *imago pietatis*— (fig. 43), y los instrumentos de la Pasión representados. Muy posiblemente, en su articulación se entrevé la entonces emergente nueva espiritualidad cruzada y cisterciense del culto al cuerpo sufriente de Cristo, expresada como pocas en el himno de mediados del siglo XII atribuido a san Bernardo: *Ritmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis in cruce pendens* (Oración rimada a cada uno de los miembros del Cristo sufriente colgado en la Cruz). Dicho himno está cuidadosamente dividido en siete partes, que se corresponden con los siete miembros heridos del Cristo de la Pasión (pies, rodillas, manos, costado, pecho, corazón, cara), en las que se ponen de manifiesto, a través de evocadoras metáforas visuales, la correspondencia entre las

Fig. 41  
Una de las doce cruces instaladas en la catedral de Santiago de Compostela con motivo de su consagración en 1211





Fig. 42

*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

llagas y los *arma 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 vinagre<sup>52</sup>. 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 patristica 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 cruz<sup>53</sup>.

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 ello, la hipótesis de Moralejo Álvarez de que la serie estatuaria 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.



Fig. 43  
*Maiestas Domini* en el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria

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)<sup>54</sup>. Bernardo era sobrino del célebre canonista Bernardo Compostelano, arcediano 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 (1207-1214). Del listado llama la atención la importancia dada a los libros litúrgicos, así como su actualidad, pues había cuatro ejemplares del *De officis 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 *Mitrале* 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 *Mitrале* mandada realizar por el arzobispo Bernardo II, estaba en el convento dominico de Bonaval (n.º 46).

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 chantre<sup>55</sup>. 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



Fig. 44  
 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



Fig. 45  
Dios Padre 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

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 estatuaria, a la Nueva Jerusalén en el domingo de la cuarta semana de Cuaresma<sup>56</sup>. No olvidemos a este respecto que la colocación de los dinteles del pórtico se produjo el viernes de esa misma semana, el 1 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.

No obstante, 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 LSI<sup>57</sup>. 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*»<sup>58</sup> (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 Michael e anime ex toto candidate*»<sup>59</sup>.

Esta descripción del magnífico ingreso occidental de la basílica, cuyas puertas «están siempre abiertas», recuerda a la afirmación recogida en el sermón *Veneranda Dies* de que «las puertas de esta basílica nunca se cierran» (LSI I,17)<sup>60</sup>. 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*»)<sup>61</sup>, 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 tocara 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*»<sup>62</sup>). No había mejores palabras para describir la experiencia sentida ante aquel nuevo 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.

Fig. 46

Los elegidos en la Gloria representados en el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria





Fig. 47  
Los profetas Jeremías, Daniel, Isafas y Moisés en las jambas del lado izquierdo del arco central del Pórtico de la Gloria

## 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 estuviese inspirada en un drama litúrgico del siglo XII, el ya mencionado *Ordo Prophetarum* o Procesión de los Profetas<sup>63</sup>, no parece haberse marchitado con el paso del tiempo, sino todo 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 Poitiers<sup>64</sup> 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*<sup>65</sup>.

Con respecto a los casos citados, la originalidad de Mateo radica en haber desarrollado el ciclo en todo el espacio del nártex 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 más antigua del *Ordo*, el texto musicado de Saint-Martial de Limoges de finales del siglo XI<sup>66</sup>, en el que Moisés comienza la procesión de los profetas para después dar paso a Isaías, Jeremías y Daniel<sup>67</sup>. 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 PREDICAVERTUNT 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(TUS)» (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*,



Fig. 48  
El poeta Virgilio en la contrafachada del Pórtico  
de la Gloria, ingreso sur

en las que algunas cuestiones se resolvieron acudiendo directamente al sermón, que sabemos que era perfectamente interpretado en la liturgia de la catedral compostelana<sup>68</sup>.

Las cartelas del conjunto orensano 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 Habacuc<sup>69</sup>. 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 Laon—<sup>70</sup> entraba en escena tanto en Limoges como en Laon tras el grupo de los profetas mayores.

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 bestias<sup>71</sup>. 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.

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 Virgilio<sup>72</sup>. 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 complejiones, 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)<sup>73</sup>, genial anticipación del Maestro Mateo a los célebres *Cuatro apóstoles* de Alberto Durero de la Alte Pinakothek de Múnich.

Por ello, cuando en el año 2004 la Asociación para a Promoción da Música llevo 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 enfrentarme, 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 mateano<sup>74</sup>. 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 Infierno)<sup>75</sup>. 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).

Fig. 49

El rey Nabucodonosor entre las bestias en la basa del machón derecho del arco central del Pórtico





Fig. 50  
La sibila Eritrea en la contrafachada del Pórtico de la Gloria, ingreso norte



Fig. 51  
Sibila Tiburtina o reina de Saba en la contrafachada del Pórtico de la Gloria, ingreso central

Sin embargo, la ausencia de letras en la cartela de esta figura femenina ha llevado recientemente 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*<sup>76</sup>. Al hilo de ese razonamiento, la autora corrige también la interpretación de la estatua conlindante 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 femeninas 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, esta parece adherirse a la serie de sibilas eritreas que se localizaban bien enfrente 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 Belén<sup>77</sup>. 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)<sup>78</sup>.

Fig. 52  
El Árbol de Jesé en el parteluz del arco central  
del Pórtico de la Gloria

Por lo que respecta a la reina de Saba, esta aparece coronada y 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*<sup>79</sup>, es decir, tocada con hiedra y no con una corona. Por otra parte, tal y como ha demostrado recientemente 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 enigmas<sup>80</sup>. 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 recientes 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 la figura de la Virgen María se encuentran dos figuras



femeninas arrodilladas, habitualmente identificadas como las parteras de la Virgen, pero que bien podrían ser la figuración de dos sibilas. Cabe recordar que el motivo de la profetisa pagana incorporada al *Árbol del 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 Eritrea<sup>81</sup>, 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, recientemente revisada 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 venida<sup>82</sup>. 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*, atribuido a la sibila Tiburtina, había gozado de gran difusión en Occidente, sobre todo en el período de la reforma gregoriana<sup>83</sup>, 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 encargarían 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, destruirían finalmente al Anticristo. Tras ello, según el texto de la *Explanatio somnii*, la sibila Tiburtina entonaría 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*»<sup>84</sup>. 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.

## La pérdida 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 esta, 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). 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 1738<sup>85</sup>.

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 novedoso sería la decoración de aleros con arquitos ciegos que coronaba el segundo registro del imafrente, un fragmento del cual, decorado con bustos de ángeles, se custodia en el Museo Catedral<sup>86</sup> (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 XIII —San Lourenzo de Carboeiro, San Xoán de Portomarín, San 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 XII, su estructura fue totalmente remodelada a mediados del siglo XIX, si bien en su reconstrucción se siguieron las trazas y vestigios medievales<sup>87</sup>. 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 siglo XII se decidió ampliar esta basílica francesa en dos tramos hacia el oeste, sus arquitectos tuvieron que construir un amplio pórtico de tres naves y tres tramos que, mediante un acceso subterráneo a través de la *Porte Dorée*, daba acceso por escalera a la nave superior del templo<sup>88</sup>. 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 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 luz<sup>89</sup>. Esta estaba decorada respectivamente, del exterior al interior, por dovelas con ángeles coronados, rosetas y una hermosa ornamentación de arcos



Fig. 53  
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

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 Sigüenza, etc.—, en el largo período de la Reconquista y sus conocidas consecuencias ideológicas 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»<sup>90</sup>. 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)<sup>91</sup>, 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 apropiación<sup>92</sup>. 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 Álvarez<sup>93</sup>.

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 longitudinal<sup>94</sup>. 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 Soraluze (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 jamba<sup>95</sup>. 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 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 Parusía<sup>96</sup>. 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 somnii*, antes de entonar el *Ludicii signum*, explicaba el protagonismo de Enoc y Elías en los momentos previos a la segunda venida de Cristo<sup>97</sup>.

Por su parte, al arco izquierdo se le atribuyen las magníficas estatuas de la colección

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



Franco (cat. 4 y 5), cuya identidad es más controvertida, ya que mientras Moralejo Álvarez las identifica como Abraham y Jacob<sup>98</sup>, Prado-Vilar prefiere ver en ellas a Jeremías y Ezequiel<sup>99</sup>. 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 encontraba Abraham e Isaac<sup>100</sup>. Además, siempre 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 XII<sup>101</sup>.

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 epígrafe<sup>102</sup>. Por su parte, Otero Túniz, 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 derecho<sup>103</sup>. Recientemente, Prado-Vilar ha propuesto 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 a papel de Santiago como guerrero, en relación con la emergente Orden de Santiago y los rituales de investidura del rey como caballero que tenían lugar en la catedral compostelana<sup>104</sup>.

Si analizamos la pieza desde el punto de vista de su gestualidad 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 de rey Salomón. De hecho, así se figura a este en el tímpano de la lanceta de la portada occidental de la catedral de León (1260-1290), sobre el denominado *Locus appellacionis*, en referencia a su papel como juez<sup>105</sup>. Cabe recordar, además, que el tema de Santiago caballero es un tema tardío, que se difunde a partir de la segunda mitad del siglo XIII y en el que el apóstol aparece siempre como efigie ecuestre<sup>106</sup>. 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<sup>107</sup>. Por último, el único parangón plausible para el supuesto Santiago *Miles Christi* sería la figura articulada conocida 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<sup>108</sup>. No obstante, no puede descartarse la posibilidad de que esta estatua decapitada fuese, como afirma Prado-Vilar, una temprana y excepcional figuración del papel de Santiago como caballero en el contexto de las ceremonias regias.

Por el contrario, si exploramos la segunda posibilidad —la de que se trate de la representación de un monarca—, nos encontramos igualmente con ciertas dificultades de identificación. Si la fachada occidental quería evocar, como afirmó Moralejo Álvarez, los *portails royaux* franceses, en los que los reyes bíblicos eran vistos como prototipos de la dinastía reinante<sup>109</sup>, 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 de 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 Jesús: no solo David y Salomón (Mt 1,6) sino también Abraham 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 querencia 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 diafragma de la sala capitular del monasterio de Sigüenza (h. 1210). En ambos, Josías aparece también representado<sup>110</sup>.

De esta manera, la serie exterior de la estatuas-columna —¿Abraham, Isaac, David, Salomón, Josías?— y la reciente estatua hallada en la torre sur —¿Judá, Booz, Zorobabel?— se presentaban a los ojos de los espectadores como una ampliación 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 de Cristo, pero también del propio Santiago el Mayor, en su condición de «hermano» de Cristo. Así, no deja de ser pretencioso el hecho de que, sobre la columna se hubiese colocado 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?)»<sup>111</sup>. Cabe recordar que, según el Evangelio, Santiago el Mayor era hermano del apóstol Juan, y ambos eran hijos de Zebedeo —un pescador de Galilea— y María Salomé. Esta, según la tradición de la Santa Parentela, era hermanastra de la Virgen María, pues su madre, Ana, se había casado tres veces. Por lo tanto, Santiago el Mayor era hermano/primo 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 Santiago 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 tiempo de los apóstoles se le llamaba su hermano (LSI I,2).<sup>112</sup>

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 veterotestamentarios 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 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 resignifica 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.
- 2 Péricard-Méa 2000, pp. 57-69.
- 3 Moralejo, Torres y Feo 1951, p. 111 (LSI I,7). En adelante citado de forma abreviada como LSI. Véanse además: pp. 342-43 (LSI II,3), y p. 482 (LSI IV,22).
- 4 Basándose en la descripción del Liber V del LSI y en los sermones que este contiene, Serafín Moralejo Álvarez propuso una lectura del programa iconográfico de la primitiva Puerta Francígena (1101-11), 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* (Milán, 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.
- 5 Para esta lectura del relieve de la *Anunciación*, véase Castiñeiras 2015a, espec. p. 17, nota 31.
- 6 Sobre el cambio de escenario de Gelmírez al Maestro Mateo, véanse mis contribuciones: Castiñeiras 2010a y 2015b.
- 7 Otero Túñez y Yzquierdo Perrín 1990.
- 8 Moralejo Álvarez 1987, espec. 245-47.
- 9 Carro García 1950 y Taín Guzmán 2005.
- 10 *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.
- 11 «*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 *Libro de las Constituciones*, vol. I, fol. 72r. Santiago, ACS, CF 21 (transcripción propia).
- 12 «*Et arqueyro et clerico vel homo suus non debent dicere peregrinis quood ponant remanentem de cera et hirloure quod latine dicitur expedimentum in archa operis sancti Iacobi. Sed debent eis dicere quod ponant candelas antem figuram beati Iacobe*», en *Libro de las Constituciones*, vol. I, fol. 73r (transcripción propia).
- 13 García Mercadal 1953, p. 425. Véase también en su edición más reciente: Iñarrea Las Heras y Péricard-Méa 2009, p. 79.
- 14 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 *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.
- 15 Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 550; López Alsina 1988, p. 348.
- 16 *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.
- 17 Rodríguez Chacón 2010, pp. 6-7.
- 18 Castiñeiras 1999, pp. 62-64 y Castiñeiras 2010a, p. 223.
- 19 Villanueva 2005.
- 20 Castiñeiras 2013a, espec. 145-47.
- 21 González Balasch 2004, doc. n.º 328, p. 619 (ACS, Tumbo B, fol. 269v).
- 22 Boto Varela 2010.
- 23 Cendón Fernández 2004, espec. p. 182.
- 24 Zepedano y Carnero 1870, pp. 116-17; Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1881, p. 117.
- 25 En fechas recientes he planteado 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, espec. pp. 789-90.
- 26 Watson 2015 y Munchmeyer 2015.
- 27 Así se recoge en Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1881, pp. 117-18.
- 28 Prado-Vilar 2013, espec. 1012-13.
- 29 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.
- 31 López-Aydillo 1918, p. 24 (LSI I,3) y 47 (LSI I,20).
- 32 Le Goff 1981. Véase además Binski 1996, pp. 181-99.
- 33 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 y Pierdominici 2014, p. 76 (V,20).
- 35 Castelao 1950, p. 133.
- 36 Iñarrea Las Heras y Péricard-Méa 2009, p. 77.
- 37 Moralejo Álvarez 1985b, espec. 104.
- 38 De hecho, existen notables ejemplos armenios con decoración figurada, escultórica y pintada, en los que

- la historia de Adán y Eva adquiere 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 Los trabajos habrían comenzado bajo la administración de Pedro Gudestéiz, 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, 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.
- 41 Williams 1976.
- 42 Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 553.
- 43 Castiñeiras 1999, pp. 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.
- 44 Castiñeiras 2010a, pp. 206-7.
- 45 Prado-Vilar 2012a.
- 46 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). Véase: Romano 1879 y Tañ Guzmán 2002, pp. 124-48.
- 47 Castiñeiras 2010a.
- 48 Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 564.
- 49 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.
- 50 Castiñeiras 2000 y 2003a, pp. 13-36.
- 51 Moralejo Álvarez 1988a.
- 52 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.
- 53 Vicens Vidal 2010, pp. 100-5.
- 54 Marsella, Bibliothèque Municipale, Ms. 4, II, f. 59. Véase: García-García y Vázquez Janeiro 1986.
- 55 *Libro 1.º de Constituciones* (1328). Santiago, ACS, vol. 10, fols. 64r-65r. Véase: López Alsina 1993, n.º 61, p. 342.
- 56 *Sicardi Cremonensis Mitrale*, VI, 7 y 13, en Migne 1855, cols. 272 y 318.
- 57 Schmidt 1978a. Véase además: Schmidt 1978b y Plötz 1995.
- 58 Schmidt 1978a, pp. 10-11.
- 59 *Ibidem*, pp. 29-30.
- 60 Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 200.
- 61 *Ibidem*, p. 32.
- 62 *Ibidem*, pp. 32-33.
- 63 Moralejo Álvarez 1988b y Moralejo Álvarez 1993a.
- 64 Coletta 1979.
- 65 Glass 2001.
- 66 París, BNF, Ms. lat. 1139, fols. 55v-58.
- 67 Young 1933, p. 139.
- 68 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, pp. 287-93.
- 69 Carrero 2000, pp. 23-24.
- 70 Young 1933, p. 145.
- 71 Castiñeiras 2003c, pp. 295-96.
- 72 Para dichas rúbricas, véase: Young 1933, pp. 145 (Laon), y 156-65 (Rouan). Sobre la *mise-en-scène* de cada uno de estos personajes, véase: Collins 1972, pp. 146-49 y 317-19; y Ogden 2002, pp. 133-35.
- 73 Castiñeiras 2004.
- 74 Luengo 2006 y Castiñeiras 2010a.
- 75 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, pp. 288-93. El *Canto* se encuentra también recogido en un manuscrito compostelano de mediados del siglo xv, el *Breviario de Miranda*, conservado en el ACS.
- 76 Valdez del Álamo 2012, pp. 271-73.
- 77 Véanse mis trabajos al respecto: Castiñeiras 2014 y 2015c.
- 78 Pope-Hennessy 1955, pp. 8-9 y 176; Seidel 1965.
- 79 Young 1933, p. 145.
- 80 Cervelli 2011, pp. 152-53. Véase además: Shields 1979.
- 81 Valdez del Álamo 2012, pp. 271-73.
- 82 Prado-Vilar 2014, espec. pp. 187-95.
- 83 Glass 2008, espec. 206-8.
- 84 «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, pp. 186-87.
- 85 Sobre la reconstrucción de la fachada occidental, véanse los trabajos fundamentales de Yzquierdo Perrín

- 1987-88; Otero Tüñez 1999; Yzquierdo Perrín 2012; Taín Guzmán 2015.
- 86 Yzquierdo Perrín 2012, fig. 13. Véase también: Valle Pérez 1984.
- 87 Galland 2005, pp. 22-24.
- 88 *Ibíd.*, pp. 25-28.
- 89 Yzquierdo Perrín 2012 e Yzquierdo Perrín 1997a, espec. p. 433.
- 90 Lomax 1965, p. 5.
- 91 *Ibíd.*, p. 9.
- 92 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.
- 93 Moralejo Álvarez 1985a.
- 94 Mariño 1991.
- 95 Otero Tüñez 1999.
- 96 Glass 2008, espec. 206-8.
- 97 Véase nota 84.
- 98 Moralejo Álvarez 1988a y Otero Tüñez 1999.
- 99 Prado-Vilar 2014, pp. 195-99.
- 100 Moralejo Álvarez 1985b, pp. 98-103.
- 101 Arnáiz Alonso 2009), espec. 34 y 37.
- 102 Moralejo Álvarez 1988a.
- 103 Otero Tüñez 1999.
- 104 Véase nota 29.
- 105 Cavero Domínguez, Fernández González y Galván Freile 2007.
- 106 Véase a este respecto: Moralejo Álvarez y López Alsina 1993, pp. 418-19, núms. 113 y 114, y pp. 421-23, núms. 116 y 117.
- 107 Márquez Villanueva 2004, pp. 159-62.
- 108 Sánchez Ameijeiras 1993, p. 420.
- 109 Moralejo Álvarez 1988a y Sánchez Ameijeiras 2015.
- 110 Caviness 2013, espec. pp. 76, 87-89, fig. 53.
- 111 La lectura de la cartela es de López Ferreiro 1999, p. 80 (texto publicado por primera vez en 1892).
- 112 Traducción citada en *op. cit.* [nota 3], p. 39.



# Catálogo

## El Maestro Mateo al frente de las obras de la catedral: la concesión de una pensión vitalicia por Fernando II

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

El archivo catedralicio de Santiago conserva en sus ricos fondos una pieza clave a la hora de afrontar el estudio de la figura del Maestro Mateo y su intervención en la catedral compostelana. Se trata de un documento en pergamino por el cual, el 23 de febrero de 1168, el rey Fernando II de León concedía al Maestro Mateo una pensión vitalicia de cien maravedís anuales, cantidad que había de cobrar sobre la parte correspondiente al monarca de la moneda de Santiago (cat. 1).

El documento constituye la primera referencia expresa sobre el Maestro Mateo «que posee la primacía y el magisterio de la obra de la iglesia de Santiago» y es el punto de partida para una etapa decisiva en la historia de la catedral, ya que supone, con un nuevo impulso de la realeza, en este caso de Fernando II, la conclusión de las obras de la iglesia románica comenzada hacia el año 1075 y la construcción del Pórtico de la Gloria, obra cumbre del arte europeo de la época, de su fachada exterior y del coro pétreo, así como la ejecución de los trabajos necesarios para adecuar el interior del santuario jacobeo de cara a su solemne consagración en el año 1211, tal y como ha subrayado Manuel Castiñeiras<sup>1</sup>.

A pesar de las diversas teorías apuntadas por varios autores desde el siglo XIX sobre el Maestro Mateo, al que se llegó a definir, incluso, como «oscuro arquitecto de don Fernando II de León»<sup>2</sup>, nada se sabe con certeza sobre él antes del presente documento; y, sin duda, la importante cantidad otorgada da prueba de un reconocimiento y gran confianza por parte del monarca hacia su persona y saberes, algo que ya señaló Ceán Bermúdez: «el rey Fernando II hizo mucho aprecio del mérito de este profesor»<sup>3</sup>. Así mismo, a partir del análisis del texto del documento podría concluirse, como han recogido Ramón Yzquierdo Perrín<sup>4</sup> o Serafín Moralejo Álvarez<sup>5</sup>, que en 1168 Mateo ya se encontraba, al frente de las obras de la catedral, y que el patrocinio real les daba impulso y aseguraba su ejecución.

En este sentido, Castiñeiras<sup>6</sup> circunscribe el comienzo del trabajo del maestro bajo la influencia de Pedro Gudes-téiz, que sería nombrado arzobispo de Santiago en 1168, poco antes de la fecha de la donación de Fernando II; y, de su estudio del contenido del documento, concluye que Mateo tendría, junto a su papel artístico, una función gestora y de dirección del proyecto, en el que, además de un taller, cabría la presencia de una especie de asesor o *concepteur*, que ayudaría a configurar el complejo programa iconográfico desarrollado en la obra mateana.

La traducción del texto completo del documento es como sigue:

En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo. Amén. Es propio de la majestad real conceder mejoras a quienes le consta que son más fieles cumplidores, y especialmente a aquellos que asiduamente prestan su servicio en los santuarios y lugares santos. Por eso yo Fernando, por la gracia de Dios Rey de las Españas, por amor al Dios Omnipotente por quien reinan los Reyes, y reverencia al santísimo Apóstol Santiago, Nuestro piadosísimo Patrono, como obsequio dono y concedo a ti, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado Apóstol, cada año y en la mitad mía de la moneda de Santiago, la pensión de dos marcos cada semana, y lo que faltare en una semana que se supla en la otra, de modo que esta pensión te valga cien maravedises cada año. Este obsequio y don te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona, y los que esto vean, cuiden y trabajen con más afán en dicha obra. Si alguien actuase contra este mí espontáneo donativo, o de cualquier modo intentase quebrantarlo, incurra en la ira de Dios Omnipotente y la del Rey, y quede excomulgado y obligado a pagarle mil áureos.



[ CAT. 1 ]

Concesión de una pensión vitalicia  
al Maestro Mateo por Fernando II

1168

Tinta sobre pergamino

37,5 x 52,6 cm

Santiago de Compostela, Archivo Catedral



[ CAT. 1, detalle ]

Hecha la carta en Santiago, a 21 de febrero de la Era M.<sup>a</sup> CC.<sup>a</sup> VI.<sup>a</sup>. Reinando el Rey don Fernando en León, Extremadura, Galicia y Asturias.

El pergamino está escrito en latín, en minúscula diplomática, con tinta negra, salvo en el monograma a dos tintas del encabezado y en la inicial en rojo. En el centro se ha estampado el sello real con un león rodeado por la leyenda «*Signum Fernandi Regis Hispaniarum*» —como se titulaba el monarca desde la muerte de su hermano Sancho, confirmando con ello sus aspiraciones dinásticas sobre Castilla—.

El sello separa las dos columnas de confirmantes, la primera formada por los obispos del Reino de León y la segunda por personajes de la corte.

En opinión de Julio González<sup>7</sup> y otros autores, el mecenazgo en las artes —pocos días antes Fernando II había concedido una pensión vitalicia de cien maravedíes a Benito Sánchez por la dirección de las obras de la catedral de Ciudad Rodrigo— formaba parte del programa político del monarca, con el objetivo de consolidar los territorios del reino.

Junto al pergamino de 1168, otras dos referencias a Mateo en la propia catedral resultan claves en la secuencia de

su intervención en ella, y en la consideración del artista en el tránsito de los siglos XII al XIII: la inscripción conmemorativa que aparece en los dinteles del Pórtico de la Gloria, fechada el 1 de abril de 1188, donde se otorga un protagonismo absoluto al *magister Matheus* —que dirigió la obra desde los cimientos de los mismos portales— (fig. 7); y la figura que aparece arrodillada en la parte posterior del par-teluz del Pórtico, con la mano derecha sobre el pecho y una cartela, actualmente borrada, en la que la tradición señala que constaría la palabra «*architectus*» en la izquierda (fig. 8). Esta figura es conocida popularmente como *Santo dos croques* e identificada como la posible representación del Maestro que ofrece su obra al apóstol Santiago.

- 1 Castiñeiras 2010a, pp. 187-233.
- 2 Fernández Sánchez y Freire Barreiro 1885, p. 105.
- 3 Ceán Bermúdez 1800 [1965], p. 97.
- 4 Yzquierdo Perrín 2005a, 2010 y 2015.
- 5 Moralejo Álvarez 1983b y 1988f.
- 6 Castiñeiras 2010a, pp. 187-233.
- 7 González 1943.



[ CAT. I, detalle ]

*Cristus). In nomine domini nostri Jesu Christi, amen. Maiestati regie con-  
venit eis in melius providere qui sibi noscuntur fidele obsequium exhibere, et  
illis precipue que Dei sanctuariis et locis sanctis indesinenter obsequium im-  
pendere. Ea prout ego F(ernandus) Dei gratia Hispaniarum rex, ex amore  
omnipotentis Dei per quem regnant reges, et ob reverentiam sanctissimi apos-  
toli Jacobi patroni nostri piissimi, pro munere dono et concedo tibi magistri  
Matheo, qui operis prefati apostoli primatum obtines et magisterium, in uno-  
quoque anno, in meditate mea moneta sancti Jacobi, refectorem duarum  
marcharum singulis ebdomadibus, et quo defuerit in una ebdomada supplea-  
tur in alia, ita quod hec refectio valeat tibi centum morabitinos per unum-  
quemque annum. Hoc munus, hoc donum do tibi omni tempore vite tue  
Semper habendum, quatinus et operi sancti Jacobi et tue inde persone melius  
sit, et qui viderint prefato operi studiosius invigilent et insistant.*

*Si quis vero contra hoc meum spontaneum donativum venerit, aut illud  
quoquo modo temptaverit infringere, iram incurrat Dei cunctipotentis et  
iram regiam; et mille aureos parti tue, tamquam excommunicatus, cogatur  
exsolvere. Facta carta apud sanctum Jacobum. VIII k(alendas) marcii. Era  
M.ª CC.ª VI.ª. regnante rege domno F(ernando) Legione. Extremadura,  
Gallecia, in Asturiis.*

*Ego domnus F(ernandus) Dei gratia Hispaniarum rex hoc scriptum quod  
feri iussi proprio robore confirmo*

[Signo rodado]

*Signum Fernandi regis Hispaniarum*

[Primera columna]

*Petrus, Dei gratia Mindoniensis ecclesie episcopus, ecclesie Compostellane  
electus, confirmo*

*Petrus, Auriensis episcopus, confirmo*

*Johannes, Lucensis episcopus, confirmo*

*Gonzalvus, Ovetensis episcopus, confirmo*

*Johannes, Legionensis episcopus, confirmo*

*Stephanus, Zemorensis episcopus, confirmo*

*Petrus, Salamantinus episcopus, confirmo*

*Suarius, Cauriensis episcopus, confirmo*

[Segunda columna]

*Comes Argellensis, maiordomus regis, confirmo*

*Comes Pontius, dominans in Legione, confirmo*

*Comes Petrus, in Asturiis, confirmo*

*Comes Ramirus, in Beriz, confirmo*

*Comes Rodericus, in Sarria, confirmo*

*Fernandus Roderici, in Monte roso, confirmo*

*Gomez Gonzalvi, in Transtamar, confirmo*

*Ramius Pontii, signifer regis, confirmo*

*Archidiaconus Rodericus, regis cancellarius, confirmo,*

*Pelagio Gutierrez notuit*

## Las estatuas-columna de los reyes David y Salomón de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN

El nartex del Pórtico de la Gloria tenía a occidente una fachada que, al tiempo que lo completaba, era también el hastial de la catedral compostelana. Su conclusión en torno a 1211 culminó el santuario iniciado hacía más de cien años por los tramos centrales de la girola. Así, lo escrito en el Libro V, capítulo 9, del *Códice Calixtino*, de que la edificación de la catedral se había completado en cuarenta y cuatro años no fue sino una previsión incumplida. Dicha fachada se organizaba entre dos torres cuadradas que avanzaban sobre el imafronte, del que eran como recios contrafuertes por la diferencia de cota entre el pórtico y la actual plaza del Obradoiro. En la fachada se abrían tres puertas y, en los cuerpos altos, diferentes vanos, estructura que permanece en la del Obradoiro (véase apéndice 5), de lo que puede deducirse que tan singular hastial es fruto de la conjunción de dos genios: su estructura pertenece al Maestro Mateo; su barroquismo, a Fernando de Casas Novoa (¿1670?-1750).

Aunque el *Códice Calixtino* se equivocó al fechar el final de la obra catedralicia, acierta cuando afirma que: «las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche», ya que en la fachada occidental no hubo hojas en sus puertas hasta que en 1519 el cabildo acordó: «hacer las puertas del Obradoiro, asy de piedra como de madera»<sup>1</sup>, decisión que supuso la primera intervención en la fachada medieval y que afectó a las figuras de los reyes David y Salomón (hoy en el pretil de la logia del Obradoiro) (cat. 2 y 3), así como a otras esculturas que hoy se encuentran en diferentes colecciones o desaparecidas.

La existencia de estatuas-columna como las del Pórtico de la Gloria en su fachada la intuyó a finales del siglo XIX el canónigo e historiador compostelano Antonio López Ferreiro: «actualmente faltan en el gran monumento algunas esculturas [...] en los capiteles y arquivoltas de los arcos exteriores que cerraban el pórtico»<sup>2</sup>. Sus investigaciones le permitieron localizar varias, y consiguió que algunas figura-

ran en la Exposición Regional Gallega de 1909, pero curiosamente no se ocupó de las de David y Salomón. Las puertas de la fachada medieval se correspondían con los arcos del Pórtico de la Gloria, y las dimensiones del central, según el citado acuerdo capitular de 19 de agosto de 1519: «tiene veinte e cinco pies», que equivalen a unos siete metros de luz que, con el peralte, le otorgaba una flecha cercana a los cuatro metros.

Durante las intervenciones realizadas en las bóvedas del claustro catedralicio en 1964 Chamoso Lamas<sup>3</sup> recuperó varias dovelas de un gran arco con rica decoración que, por sus proporciones y similitudes con las del arco central de la fachada principal de la catedral de Ourense, identificó como pertenecientes al mismo arco de la fachada medieval compostelana, y con algunas realizó una reconstrucción parcial que hoy se encuentra en el Museo Catedral de Santiago (fig. 13). Como un arco tan grande hacía imposible colocar en él puertas de madera, el cabildo encargó en septiembre de 1520 al maestro de cantería Martín de Blas convertirlo en dos huecos con un parteluz central y una claraboya encima de los dinteles. También le solicitó que colocara puertas de madera en las portadas laterales. Estas intervenciones debían de estar terminadas para la Navidad de 1521, aunque todavía transcurrieron varios años hasta que se cerraron las puertas por la noche para poner término a los desórdenes que se producían en el interior de la catedral. En resumen, entre 1520 y 1521 se desmontaron las puertas medievales y sus estatuas-columna, a pesar de su clara relación con las iconografías del Pórtico de la Gloria.

La remodelación de la fachada sin poner en peligro el conjunto occidental catedralicio no solo exigió conocer su estructura, sino que siglos después permitió recuperar algunas de sus piezas más valiosas. Las dos estatuas-columna que representan a los reyes David y Salomón se colocaron a comienzos del siglo XVII en el pretil de la logia que remata la

gran escalinata barroca de la plaza del Obradoiro. Ambas se ven en esta ubicación en el dibujo de la *Memoria sobre obras en la catedral de Santiago* (fig. 53), realizado por el canónigo José de Vega y Verdugo hacia 1656-57. David, está a la izquierda del espectador; Salomón, a la derecha.

Probablemente esta disposición sugirió al profesor Otero Túñez<sup>4</sup> la colocación de ambos reyes en la primitiva fachada, pues en su reconstitución hipotética (véase apéndice 6) los colocó a los lados del arco central, cuyos soportes supone con acierto como los del nartex: doble orden de columnas, de las que las superiores serían estatuas-columna —según sus investigaciones, en la fachada había doce y de ellas se conocen siete y la cabeza de una octava (cat. 2-8 y 14)—. Aunque la disposición de David y Salomón parece lógica, tampoco sería disparatado que su colocación hubiera sido al revés: Salomón, a la izquierda; David, a la derecha, cambio que sugerirían las figuras de la contraportada ya que, salvadas las imágenes de las jambas, Salomón tendría como compañera, en el interior, a la reina de Saba (fig. 51); y David, a Juan el Bautista. En el primer caso la complementariedad iconográfica de Salomón y la reina de Saba es frecuente en la iconografía medieval y el propio Maestro Mateo la utilizó en los extremos de la sillería de coro pétreo que construyó en la propia catedral compostelana.

Las figuras de David y Salomón son dos espléndidas esculturas sentadas en sillas de tijera cuyos extremos rematan en cabezas de león. Los quebrados y abundantes pliegues de sus ropas producen fuerte claroscuro, en especial en su borde inferior. David tiene en sus manos un arpa-salterio, esculpida con minuciosidad. Con la derecha, pulsa las cuerdas; en la izquierda, lleva la llave con la que ajusta su tensión. La cabeza de David la ciñe una corona real, bajo la que sobresale su acaracolada melena. Por su parte, la figura de Salomón resulta menos armoniosa porque su cabeza fue des-

truida por un rayo en diciembre de 1729. Como recoge un acta capitular de enero del siguiente año, una de las: «centellas [...] derribó una porción de una figura de piedra»<sup>5</sup>. La cabeza que entonces se le colocó es torpe, pesada y desmerece del resto de la figura. Sin embargo, la identificación de esta estatua es segura, pues muestra la palma de su mano diestra orlada por el manto; la otra, encima de su rodilla, parece sostener el cetro con remate floral sobre el pecho. Ambas figuras fueron esculpidas por un maestro aventajado del taller de Mateo. Cuando se colocaron en el pretil del Obradoiro, su parte posterior se retalló con poca fortuna al tratar de dar continuidad a los pliegues del manto. La zona correspondiente al asiento se dejó lisa, y en su parte inferior se grabaron sus respectivos rótulos identificativos. Tales retoques debieron de realizarse en los inicios del siglo xvii.

La disposición de la mano derecha de Salomón coincide con la que presenta la imagen de este rey que estuvo, junto con las de Saúl y David, en el trascoro compostelano, obra del Maestro Mateo y su taller que ocupó los primeros tramos de la nave central catedralicia (véanse figs. 21-23). Igual disposición reitera la que formaba pareja en la crestería del mismo coro con la reina de Saba. La colocación de David en la puerta central de la fachada del pórtico obedecería a su carácter de precursor del Salvador, lo que justificaría así mismo el que ocupara plaza en el mismo pilar en el que, en el nartex del Pórtico de la Gloria, se encuentra san Juan Bautista. Por su parte, Salomón estaría en el pilar frontero, y en idéntica posición a la de su padre, David, con respecto a la reina de Saba, aunque entre ambos debía de haber en la jamba otra figura. De cualquier modo, se reconoce a Salomón como prefiguración de Cristo, y si se considera su vínculo con la reina de Saba, podría entenderse como un anuncio de la futura Adoración de los Magos. En consecuencia, David y Salomón pertenecen a las iconografías que prefiguran a Cristo y su redención, permitiendo a



[ CAT. 2 ]

David

h. 1188

Granito

160 x 51 x 48 cm

Santiago de Compostela,  
catedral

[ CAT. 3 ]

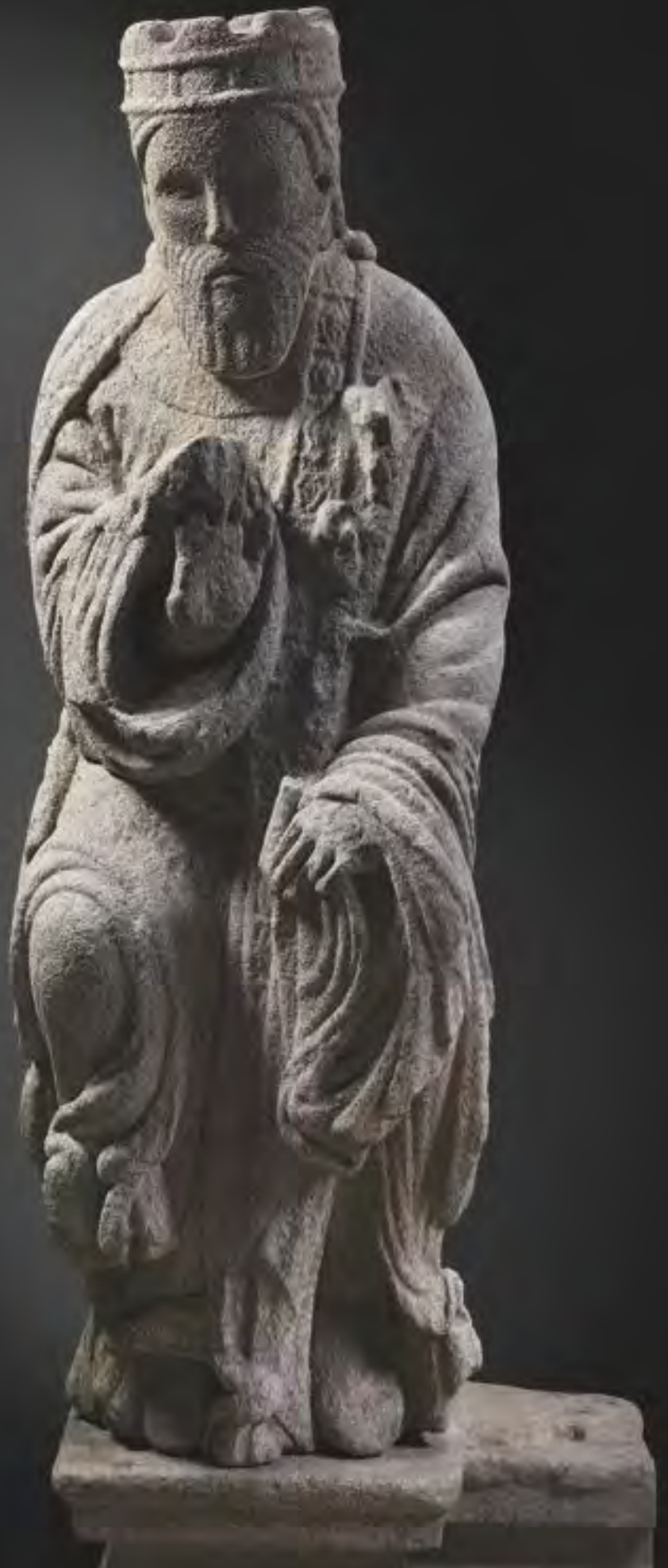
Salomón

h. 1188

Granito

164,5 x 58 x 43 cm

Santiago de Compostela,  
catedral







los fieles el acceso a la Jerusalén Celeste, es decir: a la visión apocalíptica plasmada en el tímpano del Pórtico de la Gloria. En esta línea apocalíptica debe de entenderse la dovela que seguramente fue la clave del arco de la fachada del pórtico, pues en ella se labraron dos ángeles que portan, con sus manos veladas un llameante disco solar y un creciente lunar (fig. 18), representación parecida a la que se ve en las claves centrales de la cripta del propio Pórtico de la Gloria (figs. 11 y 12).

Por su parte, Serafín Moralejo estimaba que David y Salomón «formarían grupo con los dos patriarcas Abraham e Isaac», figuras hoy en la colección Franco (cat. 4 y 5), dando implícitamente por buena la identificación atribuida a ambas hace años, y que en último término aludirían al linaje de Cristo. Cronológicamente, estima que las representaciones de los reyes: «han de contarse entre las piezas más tardías del pórtico, y seguramente entrarán ya en el reinado de Alfonso IX»<sup>6</sup>. La trascendencia de David y Salomón en el plan iconográfico del Pórtico de la Gloria quizá influyó en su presencia en el arco central de la fachada occidental de la catedral de Ourense.

Cerraban el primer cuerpo de la fachada del Pórtico de la Gloria unos canecillos en los que se apeaban arcos de medio punto que cobijaban ángeles, de los que guarda varias piezas el Museo Catedral (fig. 20). Sobre ellos se abría un cuerpo de ventanas, de las que las laterales del Obradoiro son resto elocuente. Remataba la calle central con un gran rosetón o espejo que, para su mantenimiento, disponía de acceso desde las torres a través de un estrecho ándito practicado en el espesor del muro (cat. 9). Los empujes del arco que sostiene la bóveda cuatupartita de la tribuna eran contrarrestados mediante novedosos arbotantes, que Kenneth John Conant<sup>7</sup> omite en su dibujo, pero que plasma Vega y Verdugo en el suyo de mediados del siglo xvii.

1 López Ferreiro 1905, p. 56.

2 López Ferreiro 1893, p. 34.

3 Chamoso Lamas 1964, pp. 233-35.

4 Otero Tüñez 1999, pp. 16-17 y lám v, pp. 26-27.

5 López Ferreiro 1907, vol. x, apéndice iv, p. 22.

6 Ambas citas en Moralejo Álvarez 1988h, p. 28.

7 Conant 1926, p. 69, lám. 1.

# Estatuas-columna de dos profetas procedentes de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

A finales del siglo XIX, el canónigo compostelano e historiador Antonio López Ferreiro fue el primero en llamar la atención sobre la decoración escultórica de la fachada exterior del Pórtico de la Gloria: «debe también tenerse en cuenta que actualmente faltan en el gran monumento algunas esculturas»<sup>1</sup>. La referida fachada empezó a sustituirse a partir de 1738 por la actual barroca, obra de Fernando de Casas Novoa (¿1670?-1750), pero ya había sido modificada en sus puertas entre 1519 y 1521, por orden del cabildo: «abida información de los escándalos y desórdenes y otros inconvenientes que subcedían de noche en esta Sta. Yglesia por estar abierta»<sup>2</sup>. Con esta intervención, se pasó a cerrar el templo, hasta entonces accesible permanentemente atendiendo a la descripción apocalíptica de la Ciudad Santa, tal y como aparece reflejado en el *Códice Calixtino*:

Todos los días y noches, como en ininterrumpida solemnidad, en continuo alborozo, se celebran los cultos para gloria del Señor y del Apóstol. Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche, ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella, pues, con la luz espléndida de las velas y cirios, brilla como el medio-día.

Dado que la intervención en la portada afectó a las tres puertas de la fachada occidental del templo, tal y como se describe en el documento por el cual el cabildo acordó, el 13 de agosto de 1519, «hacer las puertas del Obradoyro asy de piedra como de madera, para que se hagan en el arco que está ahora fuera del dicho Obradoyro y asy mismo las otras dos puertas de dentro, que se pasen a los dos arcos pequeños de fuera», fue obligado desmontar, entre otras piezas, las estatuas-columna y relieves situados en ellas por el Maestro Mateo y su taller para completar la decoración y el programa iconográfico del pórtico. Tiempo después, a finales del siglo XVIII, el conde de

Ximonde, don Pedro María Cisneros de Castro y Ulloa rescataría algunas de ellas y se las llevaría a su casa.

En 1933, Fermín Bouza Brey publicó un artículo sobre dos figuras del Maestro Mateo que, propiedad del conde de Ximonde, don Santiago de Puga y Sarmiento, se encontraban «á entrada da casa petrucial mentada, dando frente ô patio de armas que ten diante», refiriéndose a la casa que el citado noble poseía en la zona del Ulla, próxima a Compostela (cat. 4 y 5). El mismo Bouza estimaba que dichas imágenes debían de haber sido trasladadas a aquel lugar por el referido don Pedro María Cisneros, que en aquella época ostentaba el citado título nobiliario y, además, era «hombre de inquietudes intelectuales». En su artículo, el mencionado autor realizaba una detallada descripción de cada una de las piezas, identificándolas seguidamente como del Maestro Mateo, y situándolas «unha a cada banda da porta principal da basílica, na parte externa», señalando finalmente que podrían «representare persoaxes da Antiga Ley»<sup>3</sup>.

Hasta 1947, las piezas permanecerían en la citada ubicación, año en el que, como ha recogido el profesor Yzquierdo Perrín<sup>4</sup>, el Ayuntamiento de Santiago de Compostela, en dos sesiones plenarias, propuso en la figura del alcalde, don Joaquín Sarmiento, la adquisición de las esculturas que le habían sido ofrecidas por su propietario. Para estudiar dicha compra, el Ayuntamiento nombró una comisión integrada por don José Daporta, don Antonio Asorey y don Jesús Carro, que presentaron sus informes por separado, haciendo hincapié en el gran valor de las piezas y en la conveniencia de adquirirlas para la ciudad, valorándolas en sesenta mil pesetas. La única condición impuesta por el conde de Ximonde para su venta en tan ventajoso precio era que «nunca habrán de salir de esta ciudad, pues tal venta la hace con objeto de enriquecer con las referidas estatuas el patrimonio municipal de Santiago de Compostela»<sup>5</sup>.

Por fin, las obras se compraron, con cargo al presupuesto de gastos municipal, en junio de 1948. En la cláusula tercera del documento notarial constaba que:

Condiciona D. Santiago Puga Sarmiento la venta expresada a que las estatuas que son objeto de la misma permanezcan indefinidamente en el patrimonio del Excmo. Ayuntamiento de Santiago de Compostela, de manera que si por cualquier circunstancia dichas estatuas salieran del patrimonio municipal [...] la Corporación Municipal deberá indemnizar la cantidad de cuatrocientas mil pesetas.

Las imágenes estuvieron colocadas en las escaleras del Palacio de Rajoy durante algunos años, hasta que pasaron a pertenecer al general Francisco Franco, de tal modo que, en la exposición sobre arte románico celebrada en 1961, aparecieron como «Propiedad de Su Excelencia el Jefe del Estado. Pazo de Meirás», desde donde se trasladarían con posterioridad a su actual ubicación permanente en la coruñesa Casa de Cornide.

Yzquierdo Perrín ha señalado en los estudios que desde los años ochenta lleva realizando sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria, que estas piezas pertenecieron indudablemente a la citada obra, que su colocación sería similar a la de las estatuas-columna de la parte interior, y que, con otras, completarían el mensaje del conjunto del pórtico. Por su parte, Serafín Moralejo, con motivo del VIII centenario del Pórtico de la Gloria celebrado en 1988, puso las imágenes en relación con las de David y Salomón procedentes del mismo conjunto («formarían grupo con los dos patriarcas —seguramente Abraham e Isaac—»), considerando que «estas dos parejas de padres e hijos aludirían igualmente al linaje de Cristo, contado desde Abraham y desde David en el Evangelio de San Mateo»<sup>6</sup>. Así mismo, las cuatro piezas actuarían como evocación de las figuras de Fernando II y Alfonso IX, y al proceso sucesorio entre ambos, en el momento en que se llevaba a cabo la culminación de la obra de la catedral compostelana.

La identificación como Abraham e Isaac planteada por Moralejo ha tenido en estudios posteriores una amplia aceptación. Otero Túñez<sup>7</sup> la desarrolló, justificando a través de textos bíblicos la presencia de las dos piezas que flanquean el arco de la izquierda de la fachada mateana, y las características físicas y atributos de ambas imágenes, a las que acompañaría, según el referido autor, la figura de Jacob, en relieve, en la jamba izquierda. Identificó además esta última figura como una de las dos piezas que hoy se conservan en el Museo de Pontevedra «la que apoya su filacteria sobre un bastón en forma de *tau*», que junto con la otra, identificada por Otero Túñez como Elías, ubicada posiblemente en la jamba derecha de la fachada, completaría su programa iconográfico (cat. 7 y 8).

En los últimos años, Francisco Prado-Vilar ha realizado una nueva propuesta de identificación y colocación de estas dos piezas de colección particular, que se hallarían, formando pareja, «encastradas en los lienzos de muro adyacentes al arco central, mirando hacia la terraza exterior del pórtico»<sup>8</sup>. Se trataría, en su opinión, de las representaciones de Ezequiel, colocado en el lado sur del referido arco central, y de Jeremías, en el norte, de modo que se reunirían «en la fachada compostelana dos profetas contemporáneos, a los que unía el exilio y el contenido de sus revelaciones en torno a la destrucción de la Jerusalén terrestre y la necesidad de regeneración del pueblo de Dios para propiciar la llegada de la Nueva Jerusalén»<sup>9</sup>.

1 López Ferreiro 1975, pp. 31-32.

2 ACS, acta capitular de 14 de noviembre de 1519.

3 Citas en Bouza Brey 1933, pp. 149-53.

4 Yzquierdo Perrín 1987-88, pp. 23 y ss.

5 Archivo Municipal de Santiago, sección bienes municipales, Legajo 5, Expte. 15.

6 Moralejo Álvarez 1988f, pp. 27 y ss.

7 Otero Túñez 1999, pp. 9-36.

8 Prado-Vilar 2013, p. 1004.

9 Ambas citas en Prado-Vilar 2013, p. 1004.



[ CAT. 4 ]

Isaac o Ezequiel

h. 1188

Granito

173 x 70 x 51 cm

Colección particular

[ CAT. 5 ]

Abraham o Jeremías

h. 1188

Granito

169 x 66 x 50 cm

Colección particular



# Los reyes de León y su impulso al proyecto del Maestro Mateo en la catedral: ¿Estatua de Fernando II, un rey bíblico o Santiago *Miles Christi*?

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

El apoyo de la monarquía ha tenido una especial relevancia a lo largo de la historia de la catedral compostelana, de modo particular en sus orígenes, cuando Alfonso II y Alfonso III impulsaron las primeras basílicas para custodiar y venerar el sepulcro apostólico (véase apéndice 1); pero también durante el proceso constructivo de la catedral románica, y en el periodo que va desde aproximadamente el año 1075 con Alfonso VI —quese representó, idealizado, en uno de los llamados «capiteles fundacionales» junto a la inscripción «Reinando el rey Alfonso se construyó esta obra» (fig. 4)—, hasta el año 1211, en que Alfonso IX, junto a su heredero y los principales miembros de su corte asistieron a la ceremonia de consagración de la catedral, que además iba a tener especial relevancia en la afirmación del monarca en momentos convulsos para su reinado.

Unos años antes, en 1168, el padre del futuro Alfonso IX, Fernando II recuperó la iniciativa real, cedida durante unos años a los preladados compostelanos, impulsando una etapa clave en la culminación de las obras de la catedral, y concediendo al Maestro Mateo una importante pensión vitalicia por su labor de dirección en ellas.

El propio Fernando II, que había fallecido el 22 de enero de 1188, pocos meses antes de la fecha que figura en los dinteles del Pórtico de la Gloria, sin poder por tanto ver finalizada la catedral, dispuso su enterramiento en ella (dando origen al Panteón Real), voluntad que cumplió tan pronto pudo su hijo y heredero, Alfonso IX. El nuevo monarca, envuelto en dificultades sucesorias, se empeñó en armarse caballero en la catedral en 1197, aunque ya lo había sido en 1188, y tuvo especial interés en que la ceremonia de consagración del edificio en 1211 se celebrase con la mayor solemnidad posible.

El referido protagonismo de Fernando II y de Alfonso IX en la culminación de las obras de la catedral y en el ordenamiento espacial del interior previo a su consagración tuvo, como han señalado, entre otros, Serafín Moralejo Álvarez y Manuel Núñez Rodríguez, una relación estrecha con la situación política del Reino de León y de sus propios reina-

dos, situación para la que un santuario apostólico dentro de su territorio resultaba de especial importancia.

Todo ello, unido a la presencia de imaginería regia en el pórtico y en su fachada exterior —todavía hoy se conservan, muy cerca de la que debió ser su ubicación original, las esculturas de los reyes David y Salomón (cat. 2 y 3)—, llevaron a diversos autores a identificar la estatua-columna actualmente conservada en una colección particular cercana a Compostela como una posible representación del propio Fernando II.

Precisamente, la iconografía de esta pieza y su referencia a la monarquía en el entorno del pórtico, su ubicación original y las singularidades estilísticas que presenta respecto de las otras esculturas-columna que se conservan —fundamentalmente en cuanto a la concepción de los volúmenes y en los pliegues de los paños—, han centrado el interés de los investigadores a lo largo del último siglo.

Se trata de una de las imágenes identificadas, junto con otras, por López Ferreiro<sup>1</sup> como procedentes de la fachada occidental catedralicia, y que para Manuel Vidal Rodríguez fueron, tras ser desmontadas de su ubicación original, «abandonadas en un rincón de los jardines de Fonseca, y allí las recogió el conde de Gimonde, llevándolas a su palacio de este nombre en la ribera del Ulla, a veinte kilómetros de Compostela». El propio Vidal da cuenta de cómo «habiéndolas visto allí D. Antonio López Ferreiro, descubrió al punto su procedencia y pidió al actual poseedor de aquel título, D. Álvaro Puga, que las enviase a la Exposición Regional de 1909, como así se hizo»<sup>2</sup>. Luego sugería Vidal la posibilidad de que se tratase de una representación del rey Fernando II, hipótesis seguida por otros autores, entre ellos, Xesús Carro García<sup>3</sup>, que aporta un dato importante al señalar que la pieza, tras un tiempo depositada en el Museo de la catedral compostelana, fue vendida hacia el año 1956 a don Emilio Baladrón y trasladada al pazo de su propiedad, próximo a Compostela. En sus estudios sobre la fachada occidental mateana, Ramón Yzquierdo Perrín ha recogido los detalles sobre la historia de esta

[ CAT. 6 ]

Rey bíblico,  
Fernando II de León  
o Santiago *Miles Christi*

h. 1188-1211  
157 x 53 x 45 cm  
Granito  
Colección particular





y otras piezas pertenecientes a dicha fachada, así como las crónicas de los diferentes autores sobre ellas.

Por su parte, Serafín Moralejo, profundizando en la referida relación de la catedral con los reyes Fernando II y Alfonso IX, señaló en ella tres puntos clave: la ceremonia de consagración del 21 de abril de 1211, la creación del Panteón Real y, muy especialmente, el Pórtico de la Gloria, en el que «cabe ver [...] el más claro eco hispano de los *portails royeux* franceses, y no solo en sus formas, sino también en la ideología que en estos subyace», añadiendo a continuación sobre la imagen que nos ocupa:

Carece, desde luego, de fundamento la pretensión de reconocer la efigie de Fernando II en la figura del rey o caballero decapitado, procedente de su fachada exterior [...]. Pero es posible que la imaginería regia del pórtico, indudablemente bíblica, se ofreciera también como referente simbólico o arquetipo ideal de la dinastía reinante.

Y concluye al respecto:

Tan súbito como profuso despliegue de imaginería dinástica difícilmente podría ser ajeno a la coetánea afirmación del principio monárquico sobre los poderes feudales y a su sanción en la ideal armonía entre *regnum et sacerdotium*.<sup>4</sup>

La hipótesis de que la estatua-columna pudiera representar un «rey bíblico», como tituló en su día José Carlos Valle Pérez<sup>5</sup> a esta figura, que serviría, al igual que sus vecinos David y Salomón, como referente a la monarquía leonesa en su santuario «nacional», ha sido ampliamente aceptada, más o menos modulada, y desarrollada desde su publicación; si bien, Ramón Otero Túñez se pregunta al respecto, «exceptuados David y Salomón ¿cuál de los monarcas hebreos, solo, sin formar grupo, podría encajarse dentro de los conceptos iconológicos de la gran obra mateana?». Propone, acto seguido «plantear la cuestión al revés, considerando la estatua compostelana prototipo de la presencia de reyes actuales en fachadas o lugares preeminentes de templos góticos», y en base a ello, concluye:

Sí, efectivamente, el decapitado barón objeto de estas líneas fue una de las estatuas-columna de la arcada exterior del tramo dedicado al Juicio Final, no desentonaría demasiado la presencia allí de Fernando II, muerto el 23 de enero de 1188, tres meses antes de la colocación

de los dinteles de la gran obra y enterrado bajo las bóvedas catedralicias de Compostela por orden de Alfonso IX, cumpliendo las disposiciones de su padre<sup>6</sup>.

Y sugiere la posibilidad de que una imagen de este monarca, realizada para la consagración de la catedral en 1211, se situase al otro lado formando conjunto y, como recoge Manuel Núñez Rodríguez, «construyendo otro pilar, junto al de los profetas y de los apóstoles, para sostener y guardar la Ciudad Santa»<sup>7</sup>.

Tomando como punto de partida las conclusiones de Moralejo Álvarez, en las últimas décadas han sido varios los autores que han trabajado en la relación entre la monarquía leonesa y la conclusión de la catedral, edificio que a su carácter de santuario apostólico, meta de peregrinación y sede episcopal, sumaría el de «catedral real», tal y como ha señalado Rocío Sánchez Ameijeiras<sup>8</sup>. En base a ello, y al posible ceremonial que este hecho conllevaría, Francisco Prado-Vilar ha apuntado recientemente la posibilidad de que la catedral compostelana fuera el espacio elegido para desarrollar «grandes ceremonias de exaltación de la alianza entre el *regnum* y el *sacerdotium*, como investiduras de armas y coronaciones», dentro de las cuales, en opinión del citado autor, la imagen del caballero que porta una espada adquiriría un papel relevante ubicada «en uno de los lienzos murales del pórtico abierto que tenía la cripta [del Pórtico de la Gloria]». Para el referido investigador, se trataría de una representación del apóstol Santiago como *Miles Christi*:

Sosteniendo con una mano velada, la espada de su martirio, atributo con el que aparece en numerosos apostolados de los grandes portales del primer gótico [...] y que en Compostela se fusiona con su iconografía caballeresca, que estaba siendo activamente promocionada desde la fundación de la Orden de Santiago por Fernando II en 1170.

Según Prado-Vilar, la cripta del Pórtico de la Gloria «podría haber sido concebida en la remodelación llevada a cabo por el Maestro Mateo, como una capilla de transición polivalente», en la que tendrían lugar «diversas ceremonias litúrgicas previas a la entrada de los dignatarios en el templo»<sup>9</sup>, basando esta argumentación en el relato que aparece en el *Libro de la coronación de los Reyes de Castilla*, manuscrito conservado en la Biblioteca de El Escorial.

Este libro fue realizado en origen para el rey Alfonso XI, ya en la primera mitad del siglo XIV, y según Claudio Sánchez Albornoz<sup>10</sup>, su ceremonial, no tiene relación con otros españo-

les, antes bien, se basaría en ceremoniales extranjeros, especialmente en los contenidos en el libro de la cámara del papa.

En el *Libro de coronación* se detalla la ceremonia de toma de armas, unción y coronación del rey en la catedral de Santiago —donde, en realidad, solo tuvo lugar la toma de armas, trasladándose al monasterio de las Huelgas el resto—, y se describe con minuciosidad el recorrido del cortejo por la ciudad y la catedral, en la que, por ejemplo, la imagen de Santiago «del altar mayor» habría de tener una función destacada en el juramento de la toma de armas (fig. 29); pero no se hace referencia alguna a la cripta del pórtico. A su llegada a la puerta de la catedral, el séquito del monarca fue recibido por el clero y, a continuación, el arzobispo de Santiago acompañó al rey a una capilla en la girola catedralicia donde se revistió con las ropas con las enseñas reales, para ser luego llevado ante el altar donde veneró las reliquias del santo apóstol. Más adelante, el entorno del Pórtico de la Gloria, como recoge Eduardo Carrero Santamaría<sup>11</sup>, serviría para la disposición del «balcón dentro en la yglesia» donde el rey, la reina y su séquito asistirían a la ceremonia que seguía a la unción; un lugar que Sánchez Ameijeiras<sup>12</sup> ha identificado con la tribuna situada sobre el pórtico.

Por su parte, Manuel Castiñeiras, en el estudio que forma parte de la presente publicación, tras un análisis formal de la pieza y de su encaje en el programa de la fachada mateana, retoma la hipótesis de que se trate de un rey bíblico, entroncando con el tema de la genealogía de Cristo y apuntando la posibilidad de que sea una representación de Josías, «el mejor rey de Judá».

Sea como fuere, resultan innegables tanto la relación de esta pieza con el arte del Maestro Mateo y su taller, como su singularidad estilística e iconográfica, que sigue suscitando un especial interés por parte de los investigadores, favoreciendo la profundización en el estudio del papel desempeñado por Fernando II y Alfonso IX en la construcción de la catedral y en la relevancia especial que ambos le concedieron en sus respectivos reinados.

1 López Ferreiro 1975, p. 39.

2 Citas en Vidal Rodríguez 1926, p. 22.

3 Carro García 1928, pp. 125-27.

4 Citas en Moralejo Álvarez 1988f, pp. 27 y ss.

5 Valle Pérez 1992, pp. 435-37.

6 Citas en Otero Túñez 1999, pp. 9-36.

7 Núñez Rodríguez 1999.

8 Sánchez Ameijeiras 2008, pp. 307-25.

9 Citas en Prado-Vilar 2013, pp. 1012 y ss.

10 Sánchez Albornoz 1965, pp. 739-63.

11 Carrero 2012, pp. 143-57.

12 Sánchez Ameijeiras 2015, pp. 695-64.

# Las esculturas de Elías y Enoc procedentes de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria

JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ

El macizo occidental de la catedral de Santiago, culminación de la magna empresa eclesial iniciada en 1075, fue ultimado en 1211. En este año, el 21 de abril, se procedió a su solemne y definitiva consagración, oficiada por Pedro Muñiz, arzobispo titular de la sede, con asistencia del monarca reinante en León, Alfonso IX, su hijo Fernando, los obispos y los más altos dignatarios del reino.

El cuerpo central de este complejo constructivo levantado al oeste del templo, en el que se halla el Pórtico de la Gloria, haciendo explícitas las ideas contenidas en el texto del Apocalipsis que fundamentan la estructura de todo el conjunto y su programa iconográfico, estaba inicialmente abierto. Se modificó esa solución en 1520, año en el cual, el 12 de septiembre, el fabriquero catedralicio, cardenal Calviño, en representación del cabildo, contrató con el Maestro Martín de Blas, francés afincado en Santiago, el cierre de los tres vanos exteriores de ingreso al recinto eclesial por el frente que nos ocupa. Se amparaba la decisión, sin duda, en la necesidad, por un lado, de paliar los efectos negativos de las, con mucha frecuencia, adversas condiciones meteorológicas y, por otro, de controlar los accesos al interior del templo, tratando de evitar así los escándalos que reiteradamente se producían en él durante las noches.

Conocemos bien, en esencia, el impacto de esta intervención en la fábrica medieval del hastial de poniente de la catedral merced al dibujo incluido por José de Vega y Verdugo en su conocida *Memoria*, datada hacia 1656-57 (fig. 53). En la estructura frontal precedente se prescindió, entre otros elementos de entidad e interés, de las esculturas que, tal como acontece todavía actualmente en la contraportada, flanqueaban el acceso al recinto interior. Dos de las figuras pétreas procedentes de esa parcela pertenecen al Museo de Pontevedra, a cuyas colecciones se incorporaron por compra a sus propietarios, los condes de Ximonde, Santiago Puga Sarmiento y María Concepción Carrasco Verde (cat. 7 y 8).

Poco sabemos de los avatares sufridos por estas esculturas desde que fueron retiradas de su emplazamiento originario, hacia 1520, hasta aproximadamente 1909, año en el cual son prestadas por su propietario, Álvaro Puga, conde de Ximonde, progenitor de quien las acabaría vendiendo al Museo de Pontevedra, para su incorporación a un apartado específico sobre escultura gallega programado en el marco de la sección arqueológica de la primera Exposición Regional Gallega, inaugurada en Santiago el 24 de julio, víspera de la festividad del apóstol. En una fotografía del patio del claustro del Colegio de San Clemente, sede del evento arqueológico, figuran en primer plano estas dos obras. Habían sido solicitadas para el proyecto, sin duda, por su máximo responsable, Antonio López Ferreiro, el reputado canónigo compostelano, que sabía de su existencia por su estrecha vinculación a las tierras de Vedra (A Coruña), próximas al río Ulla, en las que se hallaba el pazo al que habían sido trasladadas desde la no muy distante ciudad de Compostela, a finales del siglo XVIII o principios del XIX, por los antepasados de quien, en el arranque del siglo XX y por herencia familiar, era su poseedor.

La presencia de estas dos esculturas en la muestra compostelana, su vuelta a la luz pública, permitió su recuperación para el disfrute colectivo y la investigación, convirtiéndolas también en objeto de deseo. En el citado Colegio de San Clemente estuvieron hasta 1928, año en el que fueron trasladadas al Museo Catedral santiagués. Aquí permanecieron en depósito hasta principios de los años cincuenta. Cancelado el préstamo, sus propietarios las ofrecieron en venta al Estado. Las adquirió finalmente el Museo de Pontevedra. Las gestiones para que eso sucediera fueron largas y complejas. Culminaron formalmente el 29 de diciembre de 1956, día en el que se procedió a asentar su compra, materializada unos meses antes, en el Libro de Registro del centro. Fueron decisivos en ese proceso Francisco Javier Sánchez Cantón,

entonces subdirector del Museo del Prado y también, entre otros muchos honores, miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y José Filgueira Valverde, director del Museo de Pontevedra. Costaron doscientas cincuenta mil pesetas, cantidad en la que habían sido tasadas oficialmente, y que la entidad pontevedresa pagó, previa subrogación por parte de la Dirección General de Bellas Artes.

Estas dos obras, de gran similitud formal, están trabajadas en altorrelieve, no como piezas exentas. Se configuran a partir de un bloque prismático que mantiene sus aristas vivas en uno de los lados largos, lo que certifica que estaban empotradas, situadas, sin duda, en una jamba, único lugar en el que, por esa conformación, podían instalarse. A tenor de este dato físico, y a la vista también del conjunto del que proceden, su emplazamiento, en origen, se hallaría en las jambas del gran arco central de acceso desde el exterior del templo al Pórtico de la Gloria. Serían el equivalente, en cuanto a ubicación y al modo de inserción, de las representaciones de Moisés y Pedro, dispuestas en las jambas sobre las que descansa el dintel del monumental tímpano, firmado por el Maestro Mateo el 1 de abril de 1188, que preside y domina ese Pórtico.

Las dos esculturas, descalzas, nimbadas y con la pierna izquierda flexionada, ligeramente en un caso, más explícitamente en el otro, visten túnica y manto, vestiduras cuya poderosa y bien resuelta presencia no anula la evidencia rotunda de las formas anatómicas que protegen. Estas figuras representan a personajes ancianos. Exhiben ambas larga y muy cuidada cabellera, repartida en sinuosos mechones, de bello efecto rítmico, que se deslizan sobre los hombros. Muestran las dos esculturas barba muy poblada, en un caso corta, ancha, suelta y distribuida en mechones de configuración ondulante idéntica a la de la melena y, en el otro, larga, trenzada, casi terminada en punta y que el personaje sujeta con su mano derecha.

Ambas obras, por otro lado, sostienen con una mano un rollo abierto, largo y estrecho uno, ancho y más corto otro, los dos rotos, mordidos en su parte inferior, y el segundo también en su costado izquierdo. En ellos, sin duda, se dispuso en origen, pintado, un texto cuya lectura, a la que explícitamente se invita en un caso con el dedo índice extendido sobre el rollo, ayudaría a identificar al personaje representado. Los dos, con la cabeza ligeramente inclinada a su derecha y expresión seria, concentrada, sostienen un báculo en forma de tau, un modelo que, por la época en que se ejecutaron estas esculturas, empezaba a ser de uso habitual en el entorno catedralicio compostelano, donde acabará siendo adoptado como propio por sus preladados, por creerse entonces, como señaló Serafín Moralejo Álvarez<sup>1</sup>, que una pieza de esas características conservada en su tesoro había pertenecido al apóstol Santiago.

La identificación de estas dos figuras ha sido motivo de discusión desde que se tuvo conocimiento *científico* de su existencia. Nunca se cuestionó, en todo caso, que fuesen representación de personajes veterotestamentarios, proponiéndose candidaturas diversas a ese respecto: Abraham y Jacob<sup>2</sup>, Ezequiel o Amós y Zacarías<sup>3</sup>, Jacob y Enoc<sup>4</sup>, etc. En fechas recientes y con argumentos convincentes, se las ha identificado con Elías y Enoc<sup>5</sup>, asignándose al primero, que miraría al exterior del templo, invitando a los fieles a entrar en él, la jamba norte, y al segundo, que dirigiría sus ojos al interior del espacio eclesial, dominado por la impactante figura de Cristo que nuclea el tímpano ubicado sobre el vano central del pórtico, la jamba sur.

Por último, desde el punto de vista estilístico es evidente, ante todo, el parentesco, la proximidad que existe entre ambas obras, lo que permite incluso atribuirles a un mismo escultor, sin duda uno de los más dotados del equipo que interviene en la ejecución del Pórtico de la Gloria. Con todo, lo esencial o, mejor, lo más definitorio de los recursos,



[ CAT. 71

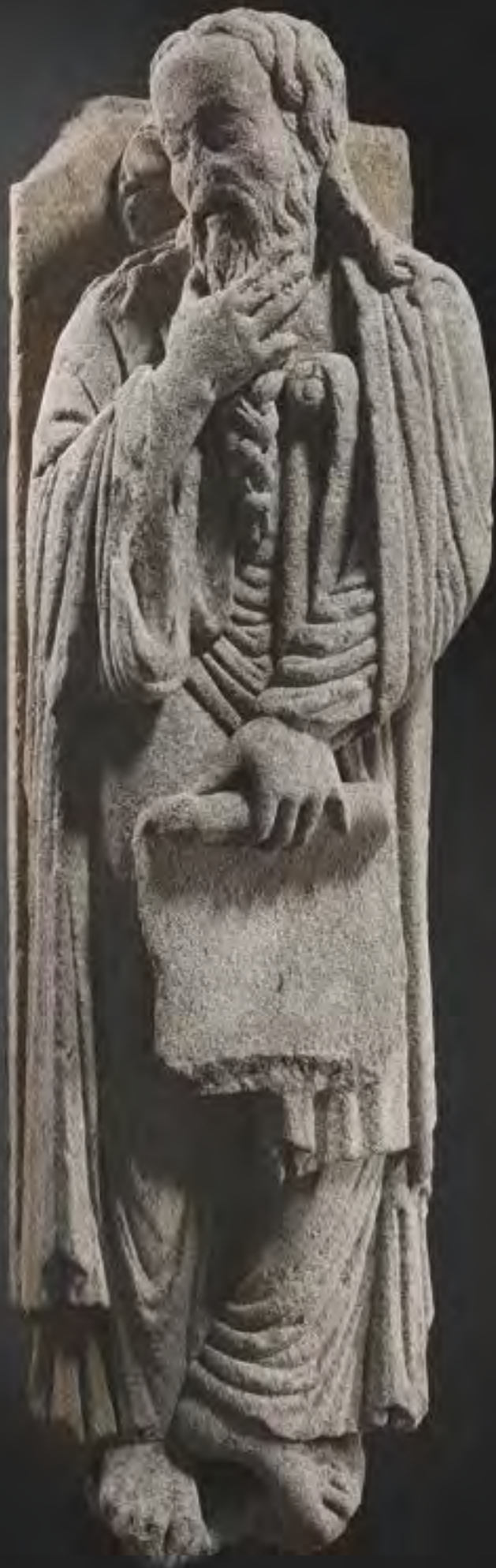
Elías

h. 1188

Granito

173 x 61,5 x 37 cm

Museo de Pontevedra



[ CAT. 8 ]

Enoc

h. 1188

Granito con restos  
de policromía

173 x 61,5 x 37 cm

Museo de Pontevedra

de las recetas que utiliza (la manera de entender y de enfrentarse al desbastado del bloque pétreo que le sirve de base, cuyo formato prismático no enmascara; la disposición de las piernas, una recta, firme, actuando de apoyo, otra ligeramente flexionada, una diversidad que posibilita un tratamiento muy cuidado de la vestimenta, reforzadora de la estructura anatómica que cubre, singularmente poderosa en el caso de los miembros sobre los que las figuras se asientan; el gusto por el plegado abundante, relativamente natural, no muy rebuscado, potenciador de efectos de claroscuro; el pelo y la barba dispuestos en largos y sinuosos mechones de vistosos efectos rítmicos; el marcado interés por la fisonomía, por la caracterización de las figuras, etc.), responde a pautas genéricas, en nada distintas de las que nos ofrecen,

en esencia, las pertenecientes al espacio catedralicio del que proceden, siendo especialmente evidente en algunos rasgos su proximidad a obras emblemáticas del complejo conservadas todavía *in situ*: compárense, por ejemplo, el tratamiento de sus cabelleras con, entre otras, la que exhibe la imagen de Moisés ubicada en la jamba norte del vano situado bajo el tímpano, o la flexión de la pierna izquierda de Elías con la del sonriente y afamado Daniel, dispuesta en el mismo costado de ese tramo.

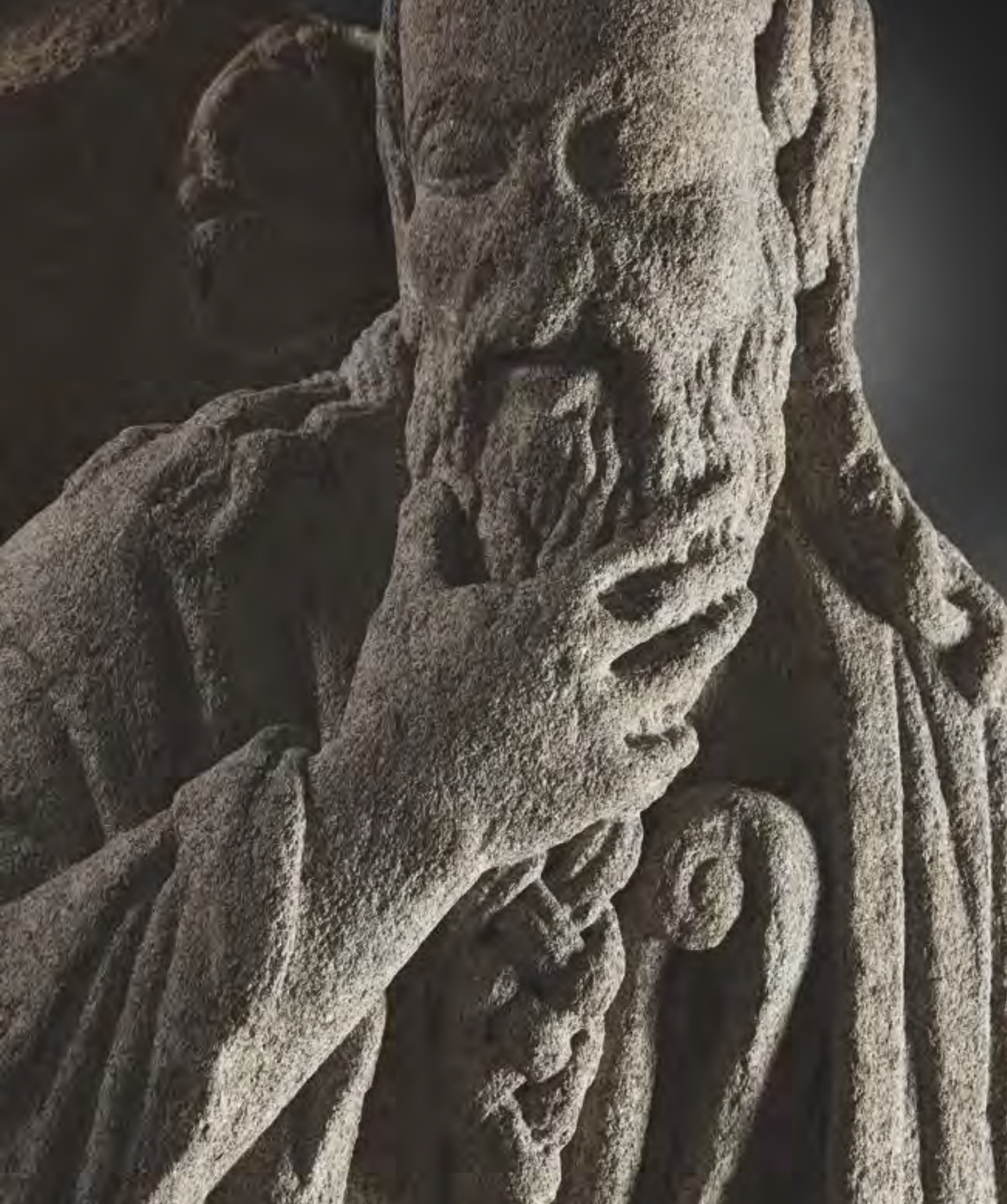
1 Moralejo Álvarez 1975, pp. 19-20.

2 Vidal Rodríguez 1926, pp. 19-22.

3 Filgueira Valverde 1957, XI, pp. 100-1.

4 Otero Tüñez 1999, n.º 31, pp. 13-14 y 18-19.

5 Prado-Vilar 2013, pp. 989-1018 y 2014, pp. 181-95.



# Rosetón y dovelas procedentes de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

En el conjunto de fondos de procedencia mateana, las colecciones catedralicias cuentan con importantes piezas que sirven de testimonio de la gran fachada occidental que completaba al Pórtico de la Gloria y que fue, primero, adaptada en el siglo XVI por Martín de Blas y Guillén Colás para poder colocar puertas que cerraran la catedral y, más tarde, en el XVIII, sustituida por la actual fachada barroca, que aprovechó la estructura anterior, revistiéndola de nuevos ropajes pétreos y vinculando, como ha señalado Ramón Yzquierdo Perrín<sup>1</sup>, a «dos genios del arte», el Maestro Mateo y Fernando de Casas Novoa (¿1670?-1750).

En su *Memoria sobre las obras de la catedral de Santiago de 1656-57* (fig. 53), el canónigo fabriquero José de Vega y Verdugo incluyó un dibujo del estado de la fachada occidental de la catedral en ese año. El documento es de gran importancia para los investigadores a la hora de afrontar el estudio de dicha fachada —como se ha comentado, modificada parcialmente hacia 1520, y también en 1606, con la construcción de la escalinata—, y los elementos que la integraban.

En el referido dibujo no aparece, por tanto, el gran arco central de la fachada que permitía la contemplación del tímpano del pórtico desde la plaza, pues sus dimensiones obligaron a sustituirlo por uno partido, como consta en el contrato de obra suscrito por el cardenal Calviño, canónigo fabriquero, con los referidos Blas y Colás: «es este dicho arco se ha de faser en dos arcos así que respondan al estanfix de xaspe questa en el medio». Parte de las piezas que componían el citado arco se reutilizaron, como material de relleno, en la vecina obra del claustro catedralicio. Gracias a ello se pudieron recuperar durante unas obras de restauración llevadas a cabo en 1965, y Manuel Chamoso Lamas pudo acometer una reconstrucción parcial que se expone en el Museo Catedral.

Allí también se conserva una pieza identificada por Yzquierdo Perrín<sup>2</sup> como la clave del referido arco (fig. 18). En

ella se aprecian, a pesar de la mutilación de los rostros y parte de los arquitos que las cobijan, las imágenes de dos ángeles que portan respectivamente, en sus manos veladas en parte, un sol llameante y una luna creciente, del mismo modo que aparecen, también, en la vecina cripta del pórtico.

Vega y Verdugo dibujó las imágenes de David y Salomón en el pretil del Obradoiro, donde se distinguen con claridad. Allí se habrían recolocado a principios del siglo XVII, posiblemente tras ser retiradas de sus ubicaciones originales junto con otras estatuas-columna y relieves, al mismo tiempo que el arco y con la misma finalidad: permitir la colocación de las puertas en los tres vanos de la fachada.

También se aprecian en el referido dibujo un tejarez, formado por una secuencia de arquitos de medio punto que cobijaban los bustos de ángeles con las manos extendidas portando libros o filacterias y del que se recuperaron cinco piezas (fig. 20); y el gran rosetón, el «espejo grande», cuya misión principal era inundar de luz, con un sentido funcional, pero

[ CAT. 9 ]

## Rosetón

h. 1200

Granito

197 x 197 x 26 cm

Santiago de Compostela,  
Museo Catedral





[ CAT. 10 ]

Dovelas con el castigo de la lujuria

h. 1188

Granito con restos de policromía

60 x 29 x 19,5 cm / 60,5 x 23 x 29,5 cm

Santiago de Compostela, Museo Catedral

a la vez simbólico, la nave central de la catedral (cat. 9). De él se recuperaron diversos fragmentos que permitieron a Chamoso Lamas llevar a cabo en el año 1961 el montaje hipotético que se expone en el Museo Catedral.

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

Hacia el año 1510, el rosetón pasó a contar con vidrieras de colores, encargadas dos años antes por el cabildo a Juan Jacobus, quien, como consta en la documentación conservada en el archivo catedralicio, recibió por este trabajo la cantidad de cuarenta mil maravedíes. Si bien a raíz del informe de Vega y Verdugo se llevaron a cabo algunas mejoras en el «expexo» y en su entorno, a principios de 1738 se evidencia el mal estado del conjunto, por lo que el capítulo ordenó que «se prevengan materiales para la obra del espejo y torre, que mira a la plaza del Hospital en consideración de la ruina que padece el espejo». Las obras de derribo se iniciaron en el mes de febrero de ese año, momento en que se comenzó la nueva fachada del Obradoiro de Fernando de Casas.

Por último, se conservan dos dovelas con decoración en relieve que, según el profesor Yzquierdo Perrín<sup>3</sup>, formaban parte de la primitiva fachada occidental de la catedral y que

es probable que se ubicaran, en relación con la temática desarrollada, en el arco del lado sur (cat. 10). Quedaría patente de este modo, en opinión de Ramón Otero Tüñez, la unidad conceptual de cada parte del pórtico —en el caso de este tramo, dedicado al Juicio Final—, tanto en el interior como en el exterior, quedando patente «la semejanza desde un punto de vista iconográfico, compositivo y formal»<sup>4</sup> de las escenas representadas en este lateral.

Dada su localización, las dovelas debieron sobrevivir a la remodelación realizada en el siglo XVI —si bien no se llegan a apreciar en el dibujo de Vega y Verdugo—, y fueron desmontadas, como el resto de sus elementos, con motivo de la construcción de la actual fachada del Obradoiro. Las escenas representadas en ambas piezas son de una crudeza evidente y aluden al castigo de la lujuria. En una de ellas aparece un personaje masculino completamente desnudo, con una serpiente enroscada al cuerpo y mordiéndole en la entrepierna, al tiempo que un segundo reptil, que surge de la parte inferior, engulle su pene. La otra dovela representa a una mujer a la que sendas serpientes muerden en los pechos mientras que otros animales castigan su cara y sus piernas.

1 Yzquierdo Perrín 2012, p. 13.

2 Yzquierdo Perrín 1987-88, pp. 12 y ss.

3 *Ibidem*.

4 Otero Tüñez 1999, pp. 18 y ss.

## La estatua de san Mateo procedente del coro pétreo

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

El trabajo del Maestro Mateo y su taller en la catedral también incluyó la construcción del coro, situado en la nave central del templo, de la que ocupaba sus cuatro primeros tramos; el último de ellos estaba destinado al trascoro y los otros tres a albergar la sillería. Ramón Yzquierdo Perrín<sup>1</sup> ha subrayado cómo esta obra estaba íntimamente relacionada con el conjunto del Pórtico de la Gloria, complementándose ambos en la transmisión de su mensaje apocalíptico y salvífico.

El coro mateano estaba concluido en 1211, año en que tuvo lugar la consagración de la catedral con la asistencia de Alfonso IX de León, y se mantuvo en pie hasta el año 1604, cuando fue derribado para dejar sitio a la construcción de una nueva sillería, realizada en madera, adaptada a los deseos del arzobispo Juan de Sanclemente y a los nuevos usos litúrgicos de la época.

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

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

A partir de las piezas recuperadas, en el año 1985 se iniciaron las investigaciones de los profesores Ramón Otero Túnuez e Yzquierdo Perrín<sup>2</sup> (1990), que dieron como resultado una publicación con las conclusiones de sus trabajos y

una reconstrucción hipotética completa del coro, que sirvió de base para llevar a cabo una reconstrucción parcial física de la sillería alta y de la cerca exterior, así como una reconstrucción virtual completa del conjunto (figs. 21-23).

Siguiendo el estudio de los referidos autores, el acceso al coro se realizaba por la puerta practicada en el centro de su cabecera, y la sillería estaba formada por asientos altos para los canónigos de mayor dignidad, y bajos —en este caso, posiblemente, un simple banco corrido— para los de menos. En total, el coro daba cabida a setenta y dos capitulares; la mitad de ellos tendrían sitial en la parte superior, quince a cada lado y seis en la cabecera, y ocuparían sus puestos por riguroso orden jerárquico.

La sillería alta estaba formada por un banco de piedra con arquerías ciegas que se alternaban con ménsulas que servían de apoyo a las columnas —organizando los asientos, separados por brazales— y que, a su vez, soportaban los plafones, decorados con motivos vegetales y realizados en una sola pieza granítica, sobre los que se asentaba la crestería (fig. 20). En ella se desarrollaba un complejo programa iconográfico al alcance de unos destinatarios que contaban con formación, como eran los miembros del cabildo catedralicio.

En el exterior del coro, sus fachadas laterales se estructuraban a partir de una sucesión de arcadas sobre columnas adosadas que sustentan el cuerpo superior, formado por personajes bíblicos y elementos arquitectónicos que representaban la Jerusalén Celeste y completaban el mensaje del Pórtico de la Gloria.

El proyecto, financiado por la Fundación Barrié, evitó la dispersión de piezas y fragmentos, permitió la recuperación de muchos de ellos, su contextualización en el conjunto, su puesta en valor y la interpretación de una obra maestra que permaneció olvidada durante siglos. En su restauración se siguieron en todo momento criterios de respeto a las piezas originales y de reversibilidad, garantizando a un tiempo la mejor conservación posible del conjunto.

[ CAT. 11 ]

San Mateo

h. 1200

Granito

87 x 30,5 x 18 cm

Santiago de Compostela,  
Museo Catedral





Además de las piezas, restos y fragmentos incorporados a la reconstrucción hipotética, las colecciones catedralicias conservan otras muchas piezas, entre las que destacan distintos elementos arquitectónicos, diversos doseletes, en los que tienen especial protagonismo las representaciones en relieve del bestiario medieval, y piezas del muro exterior del coro, como varios torreones que representaban los muros de la Jerusalén Celeste o algunas esculturas de profetas.

Del conjunto de personajes bíblicos que se alternaban en la cerca exterior del coro, separados por torreones, se salvaron diversas piezas tras la destrucción de la sillería. Algunas de ellas fueron reutilizadas en distintos lugares de la catedral, como las veinticuatro imágenes incorporadas a la Puerta Santa, las dos que la flanquean en la girola, en el interior del templo, o en la fuente contigua a la iglesia de San Pedro de Vilanova, en las proximidades del legendario Pico Sacro.

En las colecciones catedralicias destaca de forma especial el *San Mateo* (cat. 11), figura que sería reubicada, posiblemente en el mismo momento de la destrucción del coro, ante la ventana que se abre sobre el retablo renacentista de la capilla de San Bartolomé, en la girola de la catedral. Manuel Chamoso Lamas<sup>3</sup> la identificó como perte-

neciente al coro y la incorporó a los fondos del Museo Catedral, donde se expone en la actualidad, exenta, pues no se ha incluido en la reconstrucción definitiva. El evangelista se representa sentado y escribiendo, de modo similar a como aparece en su imagen ubicada en el tímpano central del Pórtico de la Gloria (p. 127), y entre ella y algunas de las principales figuras del pórtico se observan grandes similitudes estilísticas.

Junto al *San Mateo*, hay en el Museo Catedral una imagen decapitada, de un apóstol o un profeta, que permaneció oculta hasta el año 1988, cuando fue hallada formando parte de la cimentación del muro de cierre de la llamada «buchería», en los sótanos del claustro catedralicio. Presenta la curiosidad de ser la única de las piezas recuperadas realizada a partir de la reutilización de una obra anterior, perfectamente apreciable en el reverso de la figura, donde se ve un cuerpo de león de abundante y rizada melena que, como han señalado Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1990<sup>4</sup>, tiene gran parecido con los leones del basamento del Pórtico de la Gloria.

1 Yzquierdo Perrín 1999 y 2015.

2 Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1990.

3 Chamoso Lamas 1950, pp. 189-215.

4 Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1990.

# Relieve con caballos del cortejo de los Reyes Magos procedente de la fachada del trascoro

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

El estudio de los profesores Ramón Otero Túñez y Ramón Yzquierdo Perrín<sup>1</sup> sobre el coro del Maestro Mateo concluye, entre otros aspectos, la existencia de un trascoro en el cuarto tramo de la nave, ocupado, al menos desde el siglo XIV, por una serie de capillas funerarias ubicadas bajo el *leedoiro* (*legitorium*), tribuna alta que vendría a tener la función de los *jubé* de los coros de las catedrales francesas, desde donde los canónigos realizaban las lecturas a los fieles y al que a lo largo de los siglos el cabildo catedralicio dio usos diversos (fig. 22).

De la fachada de dicho trascoro, que estaría presidido por un tímpano dedicado a la Epifanía —actualmente perdido y del que hay algunas referencias documentales: «so o leedoyro, da parte u están os tres reyes magos»—, procede el relieve con caballos del cortejo de los Magos, que se situaría a la izquierda de la escena principal y que, tras el derribo del coro, se reutilizó como material de relleno en la escalinata de la fachada del Obradoiro hasta su recuperación en 1978, fecha en la que se integró en las colecciones artísticas catedralicias.

La pieza con los caballos del cortejo continúa la secuencia marcada en la cerca exterior del coro. Presenta un torreón rectangular con arcos ciegos, rematado por un tejadillo piramidal con tejas similares a escamas de pez. De la citada arquitectura asoman escalonadamente las figuras de los caballos, cortadas en el arranque de sus lomos y de modo que solo son visibles las patas delanteras del primero de ellos. Esta escena representaría el momento en que el cortejo abandona Jerusalén tras su entrevista con el rey Herodes, antes de continuar camino hasta Belén para adorar al Niño.

Se evidencia en la pieza un cuidado trabajo de individualización de cada una de las figuras y un esmerado detallismo en las crines, cabezadas y riendas, todo ello acentuado por una rica policromía, de la que aún se conservan restos, y que ayuda a entrever la apariencia que la obra de Mateo tendría en su origen, pintada con vivos colores y dorados.

La composición de la Epifanía del coro, cuyos precedentes más inmediatos serían el desaparecido *jubé* de la catedral de Chartres, la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo o las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, tendría, en opinión de Yzquierdo Perrín, gran influencia en el arte gallego inmediatamente posterior. Un ejemplo muy próximo de ello es el de la fachada de la iglesia de Santa María la Antigua de la Corticela, ubicada dentro del conjunto catedralicio y fechada en el segundo cuarto del siglo XIII; pero también otras portadas, igualmente significativas, como las de Santa María del Campo, en A Coruña, San Esteban de Ribas de Miño o las posteriores de Santa María y San Francisco de Betanzos.

Del relieve que haría pareja con el de los caballos de los Magos al otro lado del tímpano, nada se sabe. En su estudio, los referidos Otero Túñez e Yzquierdo Perrín se decantan por la presencia de una Anunciación, adelantando de este modo las tendencias narrativas del inmediato gótico e incidiendo así en la presencia de María en la fachada del trascoro. Para ello, tomaron como referencia lo realizado unos años después en el tímpano de la iglesia de Notre-Dame de Germigny-L'Exempt, en el centro de Francia, y en la continuidad del modelo en Santa María de Betanzos y Santa María de Vigo, ejemplos ya tardíos.

1 Otero Túñez e Yzquierdo Perrín 1990.

[ CAT. 12 ]

## Caballos del cortejo de los Reyes Magos

h. 1200

Granito con restos de policromía

90 x 70 x 25 cm

Santiago de Compostela, Museo Catedral



## Cabeza procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN

A las estatuas-columna que proceden de la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria es preciso añadir una cabeza, perteneciente a una colección particular compostelana, que tiene el mismo origen y que a su valor como tal añade la valiosa información relativa a las maneras de labrar las figuras del pórtico y de su fachada en el taller de Maestro Mateo, pues se trata de una cabeza esculpida en una pieza independiente de la estatua que completó, actualmente perdida.

Es una cabeza de varón, con poblada y larga barba, que en sus extremos se resuelve en los típicos rizos que presentan diferentes figuras del Pórtico de la Gloria. Igual tratamiento recibe su cabello, con numerosos y prietos bucles que quedan adheridos al cráneo y generan juegos lumínicos entre ellos. Sus extremos laterales y partes inferior y posterior presentan ligeras pérdidas que apenas afectan a la obra, desperfectos que probablemente sufrió al reutilizarse como material de construcción de un muro. El rostro, de plácida expresión, tiene la boca cerrada y enmarcada por los poblados bigote y barba; unos labios finos, tan delicadamente trabajados, que parecen esbozar una leve sonrisa; una nariz, recta y proporcionada, que tiene mutilado su extremo inferior; unos ojos grandes, abiertos y cuidadosamente labrados que realzan la expresividad y vida del rostro, a pesar de haber perdido por completo la policromía que seguramente tuvieron; y una frente ancha, despejada y lisa. Al comparar sus proporciones con la de otras figuras del Pórtico de la Gloria se aprecia un claro paralelismo que evidencia y refuerza su origen.

Su autor fue uno de los escultores del taller formado en torno al Maestro Mateo en la obra del pórtico. Sigue sus directrices a la hora de labrar el cabello y resolver la barba, mientras que la estructura general de la cabeza, un tanto alargada, impresión a la que contribuye su larga barba, es

similar a la de otras figuras del propio Pórtico de la Gloria, como la de las estatuas-columna situadas hacia la derecha del conjunto.

Si por tales características la cabeza no ofrece dudas, a mi juicio, de su pertenencia a una estatua-columna de la desaparecida fachada occidental de la catedral de Santiago, su parte inferior revela una de las maneras de trabajar en el citado taller compostelano, desconocido hasta la publicación de esta pieza hace unos años. Algunas de las esculturas procedentes de dicha fachada tienen sus cabezas esculpidas en el mismo bloque pétreo que el resto de la figura; otras, hoy decapitadas, presentan signos evidentes de que fueron mutiladas intencionadamente durante la reforma que tuvo lugar en 1520 en la fachada medieval. Esta cabeza, sin embargo, se esculpió separada del cuerpo de la estatua-columna a la que completó ya que en su parte inferior presenta un apéndice o vástago circular, de unos once centímetros de longitud, cuya parte central se excavó de manera circular hasta casi la mitad de tal medida y tiene un diámetro entre 5 y 5,5 centímetros.

Este apéndice o vástago estaba labrado y preparado para encastrarse en un hueco de similares proporciones abierto en el cuerpo de la estatua. La unión de ambas partes no se percibiría desde el suelo —tanto las estatuas-columna de la fachada como las del pórtico se veían de abajo a arriba— ya que por delante lo impediría la perfección del ensamblaje así como la propia barba, el ropaje de la figura, y la policromía que seguramente recibió la estatua lo ocultarían por completo. Por todo lo dicho, esta cabeza, que quizá representa a un personaje bíblico, es un singular ejemplo de las técnicas de trabajo utilizadas en el taller compostelano de maestro Mateo.



[ CAT. 13 ]

Cabeza de una estatua-  
columna sin identificar

h. 1188-1200

Granito

33,5 x 24 x 22 cm

Colección particular

# Una nueva estatua-columna procedente de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ

El 5 de octubre de 2016, con motivo de los trabajos de retirada del relleno de tierra —efectuado en fecha incierta— en uno de los huecos de la torre de las campanas de la catedral de Santiago, casi al nivel del pavimento del propio templo, se produjo el hallazgo fortuito de una estatua-columna que, por sus características formales y estilísticas, procede con seguridad de la desaparecida portada mateana del Pórtico de la Gloria.

Probablemente es una de las piezas que hubieron de retirarse de la referida fachada con motivo de las obras emprendidas en ella para colocar unas puertas, encargadas por el cabildo en el año 1520, que cerraran el acceso, abierto hasta entonces, a la catedral. Posiblemente en ese momento la estabilidad de la torre ofrecería dudas a los maestros franceses Martín de Blas y Guillén Colás y decidieran reforzar su estructura mediante el relleno de las estancias del cuerpo bajo, para lo que utilizarían la figura ahora recuperada (cat. 14).

Se trata de una figura masculina a la que se ha eliminado la cabeza, un hecho habitual por el que la imagen perdía su carácter sagrado y se convertía en simple piedra. En el proceso, sin embargo, se conservó la aureola y, en la parte trasera, la columna a la que estaba adosada —que coincide, en diámetro, con otras del pórtico—. El arranque del cuello muestra que la cabeza se inclinaría hacia abajo, tal y como sucede en el resto de estatuas-columna del conjunto del pórtico (cat. 2-8), concebidas para ser vistas por los fieles desde abajo hacia arriba. El detalle con el que están trabajados los paños del escote lleva a pensar que se trataría de un personaje imberbe o de barba corta, mientras que sobre los hombros no hay rastro de cabellos, por lo que, siguiendo la tipología mateana, podría tener el pelo corto y ensortijado.

Los brazos de la figura están pegados al cuerpo, y las manos sujetan una amplia cartela dispuesta en horizontal que ocupa el frente de la imagen a la altura de los muslos. Lamentablemente, no se aprecia resto alguno de su contenido.

En cuanto a la postura del personaje, hierático en extremo y muy esbelto —mide más de 185 centímetros de altura y apenas 60 de ancho—, es evidente que debió condicionarla la ubicación de la pieza en el conjunto de la fachada, probablemente en uno de sus extremos.

El cuidado trabajo de sus paños, con abundantes y gruesos pliegues similares a los de algunas figuras del pórtico, presenta algunos detalles indiscutiblemente mateanos, como el característico plegado en forma de «tubo de órgano» de la parte central del escote, o los quebrados de la parte inferior de la túnica. El modo de interpretar estas recetas de taller lleva a pensar que se trata de una pieza más o menos coetánea a la obra del coro y otras intervenciones mateanas próximas a la fecha de la consagración de la catedral.

También en la caracterización anatómica de la figura hay un delicado tratamiento típicamente mateano visible tanto en las finas manos de largos dedos, en los que se cuida hasta el último detalle —por ejemplo en el dibujo de las uñas—, como en los pies —descalzos como corresponde normalmente a un personaje celestial—, que reposan sobre una pequeña cornisa, también presente en otras de las estatuas-columna de la desaparecida fachada exterior. Así mismo, todavía conserva algunos vestigios de policromía en algunas zonas.

A partir de las características señaladas, será preciso llevar a cabo un estudio en profundidad de la pieza una vez haya sido recuperada. En todo caso, como se ha comentado, se trata, sin duda, de una nueva estatua-columna procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria y, por tanto, resulta un hallazgo de gran importancia para su conocimiento y estudio, todo un regalo que la catedral compostelana, todavía llena de secretos y sorpresas ocultas entre sus muros, ha ofrecido precisamente en el día en el que en el Museo Catedral se presentaba el proyecto expositivo *Maestro Mateo en el Museo del Prado*.



[ CAT. 14 ]

Estatua-columna  
masculina con cartela

h. 1188-1211

Granito con restos de policromía

188 x 60 x 45 cm

Santiago de Compostela,

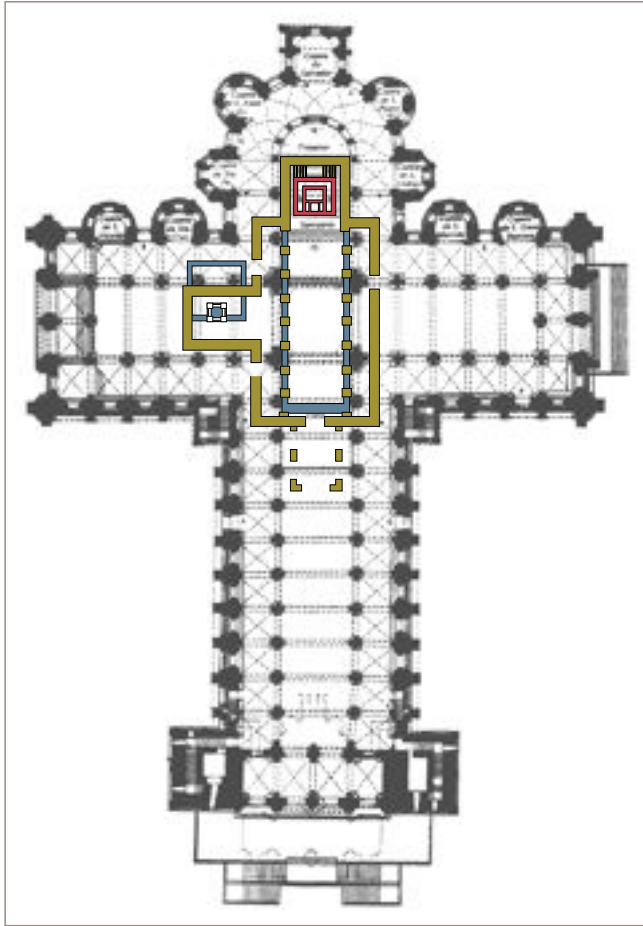
Museo Catedral

El presente texto se basa en la observación directa de la pieza en el lugar en que fue hallada y en la comparación de sus características formales y estilísticas con las del resto de piezas de la fachada exterior del Pórtico de la Gloria que han sido recuperadas hasta la fecha. Así mismo, se fundamenta en el «Informe y expertización de una figura pétreo encontrada en una estancia del cuerpo bajo de la torre de campanas de la catedral de Santiago» (realizado el 9 de octubre de 2016 por el profesor Ramón Yzquierdo Perrín, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de A Coruña y miembro numerario de la Real Academia Gallega de Bellas Artes), en las aportaciones realizadas en idéntica fecha por José José

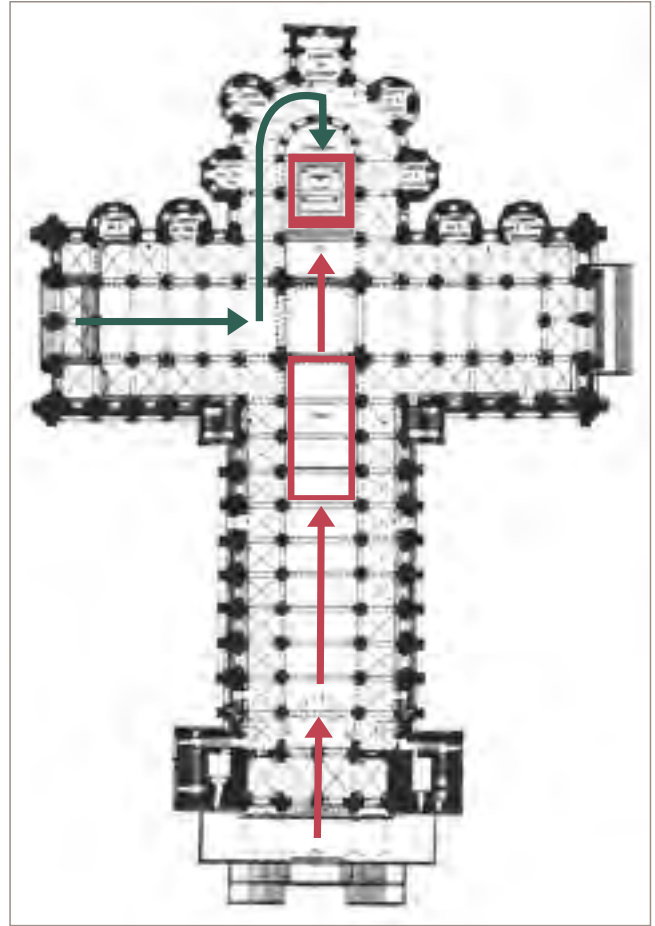
Antonio Puente Míguez reunidas bajo el título «Comentarios acerca de la pieza escultórica encontrada en la estancia inferior de la escalera de acceso a la torre de las campanas»; en el «Informe sobre la estatua-columna recientemente encontrada en la torre sur de la catedral de Santiago», de fecha 14 de octubre de 2016, realizado por Manuel Castiñeiras González, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona, y en el realizado el 19 de octubre de 2016 por Rocío Sánchez Ameijeiras, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. Agradezco a todos ellos su ayuda y orientaciones para la clasificación de esta pieza.



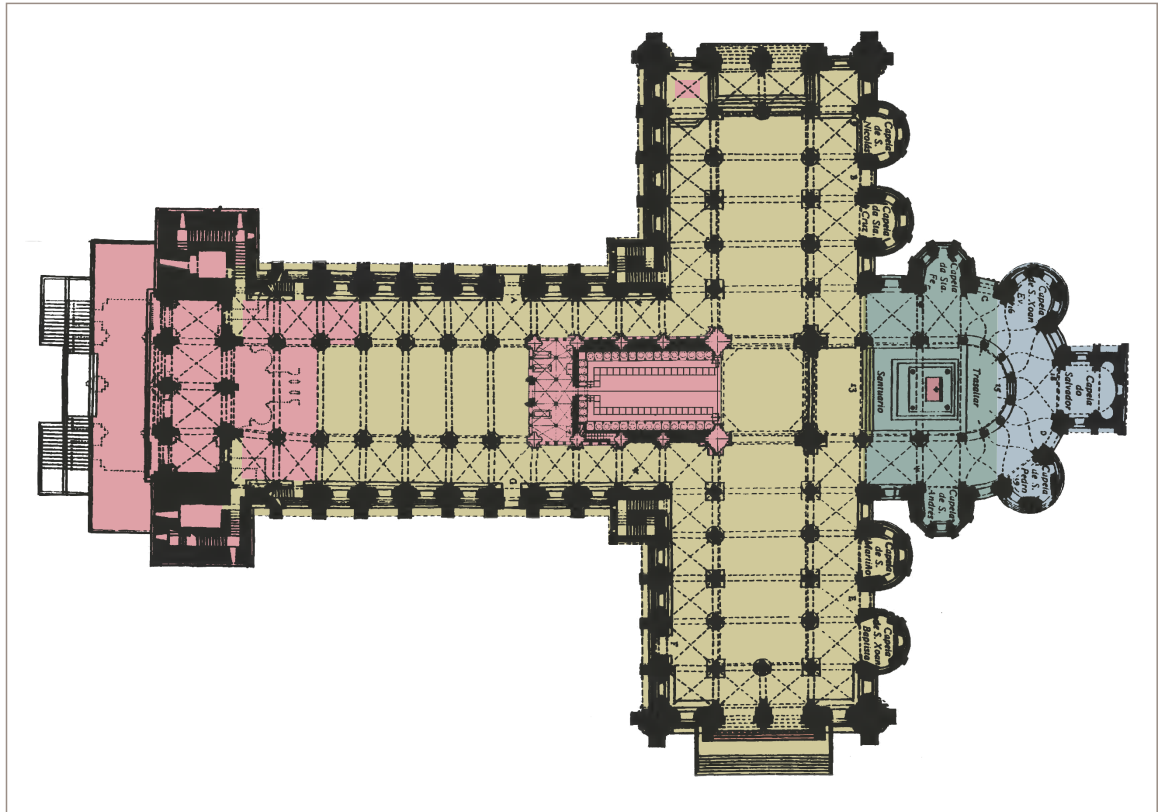
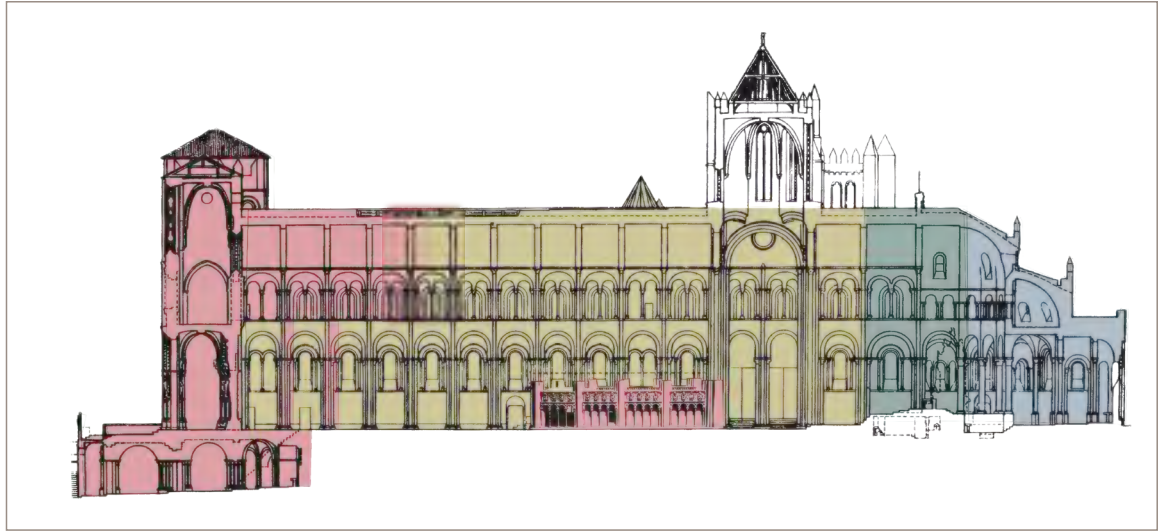
## Apéndice



APÉNDICE 1  
 Planta románica de la catedral de Santiago donde se indica el lugar que ocuparon las iglesias de Alfonso II (azul) y Alfonso III (verde)



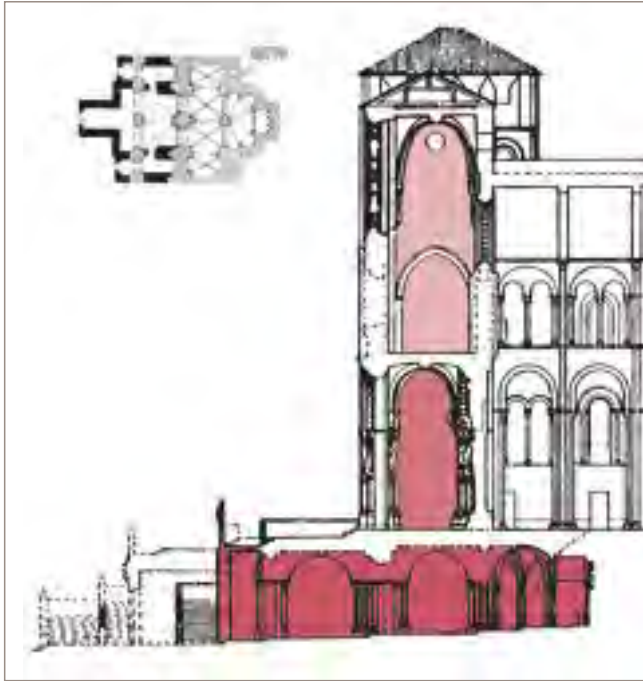
APÉNDICE 2  
 Itinerarios de los peregrinos hacia el altar en época del arzobispo Gelmírez (verde) y del Maestro Mateo (rojo)



- Primera fase constructiva de la catedral románica (h. 1075-1088)
- Segunda fase constructiva de la catedral románica (h. 1088-1100)
- La catedral del arzobispo Gelmírez (1100-1140)
- Intervención del Maestro Mateo (1168-1211)

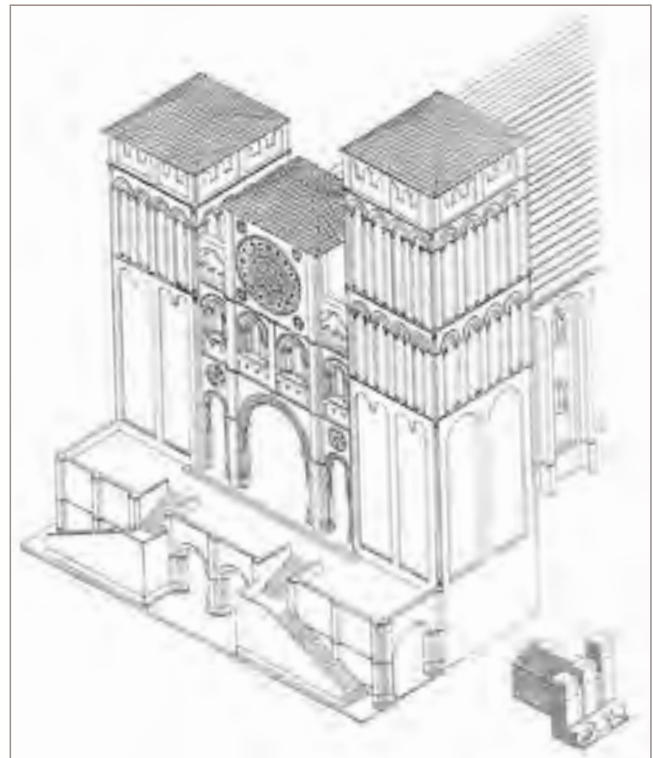
APÉNDICE 3

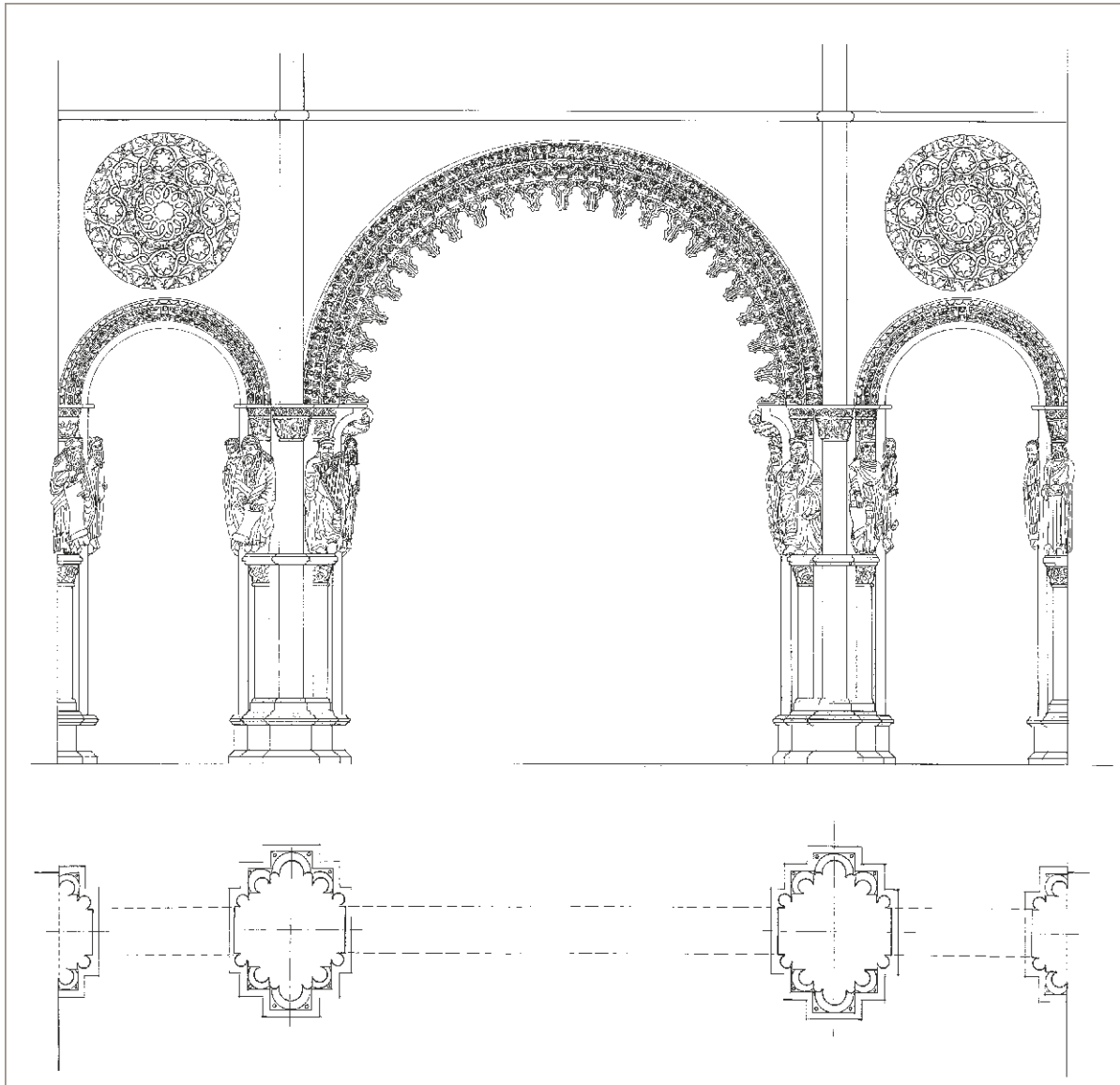
Alzado y planta de la catedral románica de Santiago con las fases constructivas y la situación del coro pétreo del Maestro Mateo



APÉNDICE 4  
Intervención del Maestro Mateo en los tres niveles del macizo occidental:  
cripta, pórtico y tribuna y planta de la cripta

APÉNDICE 5  
Reconstrucción hipotética de los accesos a la desaparecida fachada  
de la catedral según José Antonio Puente Míguez





APÉNDICE 6  
Reconstrucción hipotética de la desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria según Ramón Otero Túñez



APÉNDICE 7

- |  |   |
|--|---|
| 1 Cristo redentor mostrando sus llagas como símbolos del triunfo sobre el dolor y la muerte  | 9 Juicio Final con Cristo y san Miguel dividiendo a los bienaventurados de los condenados     |
| 2 Ángeles portando los instrumentos de la Pasión   | 10 Ángeles trompeteros anunciando el Juicio Final   |
| 3 Los Evangelistas escribiendo sobre sus animales simbólicos   | 11 Pilar de los profetas  |
| 4 Ángeles con incensarios  | 12 Apóstol Santiago sentado en un trono y con el báculo de los arzobispos compostelanos       |
| 5 Bienaventurados en la Gloria   | 13 Pilar de los apóstoles   |
| 6 Los veinticuatro ancianos del Apocalipsis con sus instrumentos y redomas de perfume. En la clave del arco está el <i>organistrum</i> | 14 El Árbol de Jesé en el que se muestra la genealogía humana de Cristo hasta la Virgen María |
| 7 Ángeles conduciendo las almas de los bienaventurados hacia la Gloria   | 15 Osos, lobos, grifos y leones como símbolos del mal   |
| 8 Bajada de Cristo a los infiernos para salvar a los justos que murieron antes de su llegada a la Tierra                               | 16 Nabucodonosor entre las bestias  |

# Bibliografía

ARNÁIZ ALONSO 2009

Benito Arnáiz Alonso, «En clave románica: las pinturas murales de San Miguel de Gormaz (Soria)», en *Arevacon. Revista Cultura de la Asociación de Amigos del Museo Numantino*, n.º 29 (2009), pp. 28-48.

AZCÁRATE 1963

José María de Azcárate Ristori, «La portada de Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago», en *Archivo Español de Arte*, vol. XXXVI, n.º 141 (1963), pp. 1-20.

AZCÁRATE 1974

José María de Azcárate Ristori, *El protogótico hispánico*. Madrid, 1974.

AZCÁRATE 1977

José María de Azcárate Ristori, «El protogótico», en José Guerra Campos, Manuel Chamoso Lamas, et. al., *La catedral de Santiago de Compostela*. Barcelona, 1977, pp. 257-58.

BARRAL 1993

Alejandro Barral Iglesias, «El museo y el tesoro», en José Raúl Seoane Prieto y José Manuel García Iglesias (coords.), *La catedral de Santiago*. Laracha, 1993, pp. 459-539.

BARREIROS et. al. 1988

Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988.

BERTAUX 1906

Émile Bertaux, *La Sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1906.

BIGGS 1983

Gordon Biggs, *Diego Xelmírez*. Vigo, 1983.

BINSKI 1996

Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and Representation*. Londres, 1996.

BOTO VARELA 2010

Gerardo Boto Varela, «Panthéons royaux des cathédrales de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Palma de Majorque. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé», en Anne Baud (ed.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*. Lyon, 2010, pp. 275-310.

BOUZA-BREY 1933

Fermín Bouza-Brey Trillo, «Dúas obras escultóricas do Mestre Mateu», en *Boletín de la Real Academia Gallega*, vol. XXI, n.º 247 (1933), pp. 149-53.

BOUZA-BREY 1959

Fermín Bouza Brey Trillo, «El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia», en *Compostellanum*, vol. IV, n.º 2, (1959), pp. 5-18.

BUSCHBECK 1919

Ernest Heinrich Buschbeck, *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela*. Berlín-Viena, 1919.

CAAMAÑO 1958

Jesús María Caamaño Martínez, «Seis tímpanos compostelanos de la Adoración de los Reyes», en *Archivo español de Arte*, vol. XXXI, n.º 124 (1958), pp. 331-38.

CAAMAÑO 1962

Jesús María Caamaño Martínez, *Contribución al estudio del gótico en Galicia. Diócesis de Santiago*. Valladolid, 1962, pp. 53-61.

CAAMAÑO 1991

Jesús María Caamaño Martínez, «Pervivencia y ecos del Pórtico de la Gloria en el gótico gallego», en Rocío Sánchez Ameijeiras et. al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 439-56.

CABANO (ED.) 1985

José Ignacio Cabano Vázquez (ed.), *Documentos papales de la catedral de Santiago*, cat. exp. Santiago de Compostela, 1985.

CABANO 1986

José Ignacio Cabano Vázquez, *Guía de la exposición de documentos reales de la catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1986.

CARBÓ 2009

Félix Carbó Alonso, *El Pórtico de la Gloria: misterio y sentido*. Madrid, 2009.

## CARRERO 1997

Eduardo Carrero Santamaría, «Las ciudades episcopales del reino de Galicia: los restos del claustro medieval de Santiago de Compostela», en Guy de Boe y Frans Verhaeghe (eds.), *Religion and Belief in Medieval Europe. Papers of the «Medieval Europe Brugge 1997» Conference*, vol. IV (1997), pp. 171-80.

## CARRERO 1999

Eduardo Carrero Santamaría, «Un largo proyecto edificatorio: el claustro medieval de la catedral de Santiago de Compostela», en *Santiago. La Esperanza* [cat. exp. Santiago de Compostela, Palacio de Gelmírez y Colegio Fonseca]. Santiago de Compostela, 1999, pp. 328-33.

## CARRERO 2000

Eduardo Carrero Santamaría, *El Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense*. Ourense, 2000.

## CARRERO 2012A

Eduardo Carrero Santamaría, «Architecture and Liturgical Space in the Cathedral of Santiago de Compostela. *The Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla*», en *Hispanic Research Journal*, vol. 13, n.º 5 (2012), pp. 466-86.

## CARRERO 2012B

Eduardo Carrero Santamaría, «Por las Huelgas los juglares. Alfonso XI de Compostela a Burgos, siguiendo el *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla*», en *Medievalia*, n.º 15 (2012), pp. 143-57.

## CARRO GARCÍA 1928

Jesús Carro García, «Unhas estatuas do Pórtico da Gloria», en *Nós*, vol. X, n.º 55 (1928), pp. 125-27.

## CARRO GARCÍA 1931

Jesús Carro García, «A imaxen pétrea do apóstol Sant-Iago», en *Nós*, vol. XIII, n.º 94 (1931), pp. 174-78.

## CARRO GARCÍA 1933

Jesús Carro García, «As esculturas empotradas da Porta Santa», en *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, vol. V, n.º 18 (1933), pp. 67-80.

## CARRO GARCÍA 1950

Jesús Carro García, «La imagen sedente del apóstol en la catedral de Santiago», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. V, n.º 15 (1950), pp. 43-51.

## CARRO GARCÍA 1959

Jesús Carro García, «La exposición regional gallega de 1909», en Jesús Carro García, *12.ª Exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al centenario del nacimiento de Alfredo Brañas*. Santiago de Compostela, 1959, pp. 1-27.

## CARRO GARCÍA 1961

Jesús Carro García, Fichas catalográficas 1672 y 1673, en *El arte románico*, cat. exp. Barcelona y Santiago de Compostela, 1961, p. 490.

## CARRO GARCÍA 1969

Jesús Carro García, «La consagración de la catedral de Santiago», en *El Correo Gallego*, 7 de agosto de 1969.

## CARRO OTERO 1987

José Carro Otero, «Moneda del rey D. Fernando II de Galicia-León y ceca compostelana, con el tema de la traslación del cuerpo del apóstol Santiago (1157-1188)», en *Compostellanum*, n.º 32 (1987), pp. 575-94.

## CASTELAO 1950

Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao, *As cruces de pedra na Galiza*. Buenos Aires, 1950, p. 133 (reed. Vigo, 2000).

## CASTELLÁ 1610

Mauro Castellá Ferrer, *Historia del apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo, patrón y capitán general de las Españas*. Madrid, 1610 (reed. Santiago de Compostela, 2000).

## CASTILLO 1949

Ángel del Castillo López, *El Pórtico de la Gloria*. Santiago de Compostela, 1949.

## CASTIÑEIRAS 1999

Manuel Castiñeiras González, *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, 1999.

## CASTIÑEIRAS 2000

Manuel Castiñeiras González, «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», en Manuel Núñez Rodríguez (ed.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. Santiago de Compostela, 2000, pp. 39-96.

## CASTIÑEIRAS 2003A

Manuel Castiñeiras González, «Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint Isidore de León et Saint Etienne de Ribas de Sil», en *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. XXXIV (2003), pp. 27-49.

## CASTIÑEIRAS 2003B

Manuel Castiñeiras González, «La persuasión como motivo central del discurso: la *Boca del Infierno* de Santiago de Barbado y el *Cristo enseñando las llagas* del Pórtico de la Gloria», en Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luis Senra (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*. Santiago de Compostela, 2003, pp. 231-58.

## CASTIÑEIRAS 2003C

Manuel Castiñeiras González, «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés», en Manuel Castiñeiras y Fátima Díez, *Profano y pagano en el arte gallego*. Santiago de Compostela, 2003, pp. 293-334.

## CASTIÑEIRAS 2004

Manuel Castiñeiras González, «O profeta Daniel na arte europea», en Ramón Villares (ed.), *Galicia, o sorriso de Daniel*. Santiago de Compostela, 2004, pp. 30-45.

## CASTIÑEIRAS 2005

Manuel Castiñeiras González, «La meta del Camino: la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez», en María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005, pp. 213-52.

## CASTIÑEIRAS 2009

Manuel Castiñeiras González, «La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo», en Pedro Luis Huerta (coord.), *Siete maravillas del Románico español*. Aguilar de Campoo, 2009, pp. 226-89.

## CASTIÑEIRAS 2010A

Manuel Castiñeiras González, «El Maestro Mateo o la unidad de las artes», en Pedro Luis Huerta (ed.), *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo, 2010, pp. 187-239.

## CASTIÑEIRAS 2010B

Manuel Castiñeiras González (dir.), *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez* [cat. exp. Santiago de Compostela, monasterio e igrexa de San Martín Pinario; Ciudad del Vaticano y París]. Santiago de Compostela, 2010.

## CASTIÑEIRAS 2010C

Manuel Castiñeiras González, «Didacus Gelmirus, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do Románico», en Manuel Castiñeiras González (dir.), *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez* [cat. exp. Santiago de Compostela, monasterio e igrexa de San Martín Pinario; Ciudad del Vaticano y París]. Santiago de Compostela, 2010, pp. 32-98.

## CASTIÑEIRAS 2011A

Manuel Castiñeiras González, «La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico», en Javier Martínez de Aguirre y Marta Poza Yagüe (eds.), en *Anales de Historia del Arte (Alfonso VI y el arte de su época)*, vol. extra II (2011), pp. 93-122.

## CASTIÑEIRAS 2011B

Manuel Castiñeiras González, «Las fachadas parlantes de la catedral románica: una nueva dimensión de la escultura monumental», en Francisco Javier Pérez Rodríguez et. al., *La catedral de Santiago. Belleza y misterio*. Barcelona, 2011, pp. 43-51.

## CASTIÑEIRAS 2013A

Manuel Castiñeiras González, «Périégésis et ekphrasis: les descriptions de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle entre la cité réelle et la cité idéale», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 44 (2013), pp. 141-55.

## CASTIÑEIRAS 2013B

Manuel Castiñeiras González, «Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano», en Fernando López Alsina et al., *O Século de Xelmírez*, actas del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 18-20 de noviembre de 2010. Santiago de Compostela, 2013, pp. 245-98.

## CASTIÑEIRAS 2014

Manuel Castiñeiras González, «*Vox Domini*: el órgano medieval del Museo del *Studium Biblicum Franciscanum* de Jerusalén y la perdida sibila de la iglesia de la Natividad de Belén», en *Ad Limina*, n.º 5 (2014), pp. 63-82.

## CASTIÑEIRAS 2015A

Manuel Castiñeiras González, «The Romanesque Portal as Performance», en *The Journal of the British Archaeological Association*, vol. CLXVIII, n.º 1 (2015), pp. 1-33.

## CASTIÑEIRAS 2015B

Manuel Castiñeiras González, «El apóstol está presente: la estatua de Santiago y sus peregrinos en el siglo XIII», en Carla Varela Fernandes (ed.), *Imagens e Liturgia na Idade Média*. Lisboa, 2015, pp. 63-88.

## CASTIÑEIRAS 2015C

Manuel Castiñeiras González, «El trasfondo mítico de la sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII): Santa María la Mayor, Sant'Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela», en Maricarmen Gómez Muntané y Eduardo Carrero Santamaria, *La sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Madrid, 2015, pp. 169-206.

## CASTIÑEIRAS 2016A

Manuel Castiñeiras González, «La reconstitution 3D de la Porte de France de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. Un défi pour la connaissance du développement des portails romans sur les chemins de Saint-Jacques», en Juliette Rollier y Ambre Vilain (eds.), *Portails romans et gothiques menacés par les intempéries. Le relevé laser au service du patrimoine*, actas del Congreso Internacional celebrado en el INHA, París, 25 y 26 de noviembre de 2014. Burdeos, 2016, pp. 49-64.

## CASTIÑEIRAS 2016B

Manuel Castiñeiras González, «El apóstol y sus adorantes peregrinos. El por qué de la imagen coral de Santiago de Turégano (Segovia)», en Giuseppe Arlotta (ed.), *De peregrinatione, Studi in onore di Paolo Caucci von Saucken*, Perugia, 27-29 de mayo de 2016. Perugia, 2016, pp. 749-90.

## CASTRO 1880

Rosalía de Castro, «Na Catedral», en *Follas Novas*. Madrid, 1880 (reed. Vigo, 1973).

## CASTRO CARIDAD 1997

Eva Castro Caridad, *El drama litúrgico*. Barcelona, 1997.

## CAVERO DOMÍNGUEZ, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y GALVÁN FREILE, 2007

Gregoria Caveró Domínguez, Etelvina Fernández González y Fernando Galván Freile, «Imágenes reales, imágenes de justicia en la catedral de León», en *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n.º 3 (2007), pp. 1-33.

## CAVINESS 2013

Madeline Caviness, «The Visual and Cognitive Impact of the Ancestors of Christ in Canterbury Cathedral and Elsewhere», en Jeffrey Weaver, Madeline H. Caviness, *The Ancestors of Christ Windows at Canterbury Cathedral*. Los Ángeles, 2013, pp. 69-97.

## CEÁN BERMÚDEZ 1800

José Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol III. Madrid, 1800 (ed. facsímil, 1965).

## CEBRIÁN 1997

Juan José Cebrián Franco, *Obispos de Iria y arzobispos de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1997.

## CENDÓN FERNÁNDEZ 2004

Marta Cendón Fernández, «La catedral durante el Gótico», en Francisco Rodríguez Iglesias (ed.), *La Gran Obra de los Caminos de Santiago. «Iter Stellarum»*, vol. II: *Santiago de Compostela: una tumba, una catedral*. A Coruña, 2004, pp. 164-211.

## CERVELLI 2011

Innocenzo Cervelli, *Questione Sibilline*. Venecia, 2011.

## COLETTA 1979

John Philip Coletta, «The Prophets of Notre-Dame-la-Grande at Potiers: A Definitive Identification», en *Gesta*, vol. XVIII, n.º 2 (1979), pp. 27-28.

## COLLINS 1972

Fletcher Collins, *The Production of the Medieval Church Music-Drama*. Charlottesville, 1972.

## CONANT 1926

Kenneth John Conant, *The early architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*. Cambridge, 1926 (ed. gallego, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1983).

## CONANT 1956

Kenneth John Conant, «The Fire at Santiago de Compostela in 1117: a reconstruction Drawing», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. XV, n.º 1 (1956), pp. 3-4.

## COSTA 2010

Antonio Costa Gómez, *Mateo, el maestro de Compostela*. Madrid, 2010.

## CUNQUEIRO 1953

Álvaro Cunqueiro Mora, «Mestre Mateo», en *La Voz de Galicia*, 11 de marzo de 1953. (recopilado en Álvaro Cunqueiro Mora, *Álvaro Cunqueiro, 100 artigos. Escolma de Dorinda Rivera Pedredo*. A Coruña, 2001).

## CHAMOSO LAMAS 1950

Manuel Chamoso Lamas, «El coro de la catedral de Santiago», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. V, n.º 16 (1950), pp. 189-215.

## CHAMOSO LAMAS 1959

Manuel Chamoso Lamas, «Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la catedral de Santiago», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XIV, n.º 43 (1959), pp. 202-8.

## CHAMOSO LAMAS 1961

Manuel Chamoso Lamas, «Elementos románicos de la catedral de Santiago», en *El arte Románico* [cat. exp. Barcelona, Palacio de Montjuic; Santiago de Compostela, Palacio de Xelmírez]. Barcelona, 1961, pp. 70-75.

## CHAMOSO LAMAS 1961A

Manuel Chamoso Lamas, «La escultura funeraria en la catedral de Santiago hasta 1500», en *Cuadernos de estudios gallegos*, vol. XVI, n.º 50 (1961), pp. 264-76.

## CHAMOSO LAMAS 1962

Manuel Chamoso Lamas, «La exposición de arte románico», en *Compostellanum*, vol. VII, n.º 2 (1962), pp. 234-41.

## CHAMOSO LAMAS 1964

Manuel Chamoso Lamas, «Nuevas aportaciones al conocimiento del arte del Maestro Mateo», en *Príncipe de Viana*, vol. XXV, núms. 96-97 (1964), pp. 225-37.

## CHAMOSO LAMAS 1973

Manuel Chamoso Lamas, «Nuevos aspectos reconocidos en la obra del Maestro Mateo», en *Goya*, n.º 116 (1973), pp. 76-83.

## CHAMOSO LAMAS 1976

Manuel Chamoso Lamas, *La catedral de Santiago de Compostela*. León, 1976.

CHUECA GOITIA 1971

Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, 1971.

D'EMILIO 1991

James d'Emilio, «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo, Carrión», en Rocio Sánchez Ameijeiras et. al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 83-101.

D'EMILIO 1992

James d'Emilio, «The Building and the Pilgrim's Guide», en John Williams y Alison Stones (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*. Tubinga, 1992, pp. 185-206.

D'EMILIO 2007

James d'Emilio, «Inscriptions and the Romanesque Church: Patrons, Prelates and Craftsmen in Romanesque Galicia», en Colum Hourihane (dir.), *Spanish Medieval Art: Recent Studies*. Princeton, 2007, pp. 1-33.

DÍAZ FERNÁNDEZ, 2008

José María Díaz Fernández, «Pórtico de la Gloria (22): Maestro Mateo», en *El Correo Gallego*, 15 de noviembre de 2008.

DÍAZ Y DÍAZ 1988

Manuel Cecilio Díaz y Díaz, *El «Códice Calixtino» de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Burgos, 1988.

DURLIAT 1972

Marcel Durliat, «La Porte de France à la cathédrale de Compostelle», en *Bulletin Monumental*, vol. CXXX, n.º 2 (1972), pp. 137-43.

DURLIAT 1990

Marcel Durliat, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan, 1990.

EASTMOND 1999

Antony Eastmond, «Narratives of Fall: Structure and Meaning in the Genesis Frieze of Hagia Sophia, Trebizond», en *Dumbarton Oaks Papers*, n.º 53 (1999), pp. 219-36.

FALQUE (ED.) 1994

Emma Falque Rey (ed.), *Historia compostelana*. Madrid, 1994.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ Y FREIRE BARREIRO 1881

José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro, *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación á estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria é Italia en el año de 1875*, vol I: *De Santiago a Jafa*. Santiago de Compostela, 1881 (reed. 1999).

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ Y FREIRE BARREIRO 1885

José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro, *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago de Compostela, 1885.

FILGUEIRA VALVERDE 1948

José Filgueira Valverde, «Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. III (1948), pp. 49-69.

FILGUEIRA VALVERDE 1957

José Filgueira Valverde, «Tres adquisiciones recientes del Museo de Pontevedra», en *El Museo de Pontevedra*, n.º XI (1957), pp. 99-102.

FILGUEIRA VALVERDE 1970

José Filgueira Valverde, *Historias de Compostela. Dezasete crónicas de Santiago*. Santiago de Compostela, 1970 (reed. Santiago de Compostela, 2015).

FITA 1880 [1993]

Fidel Fita y Colomé, *Recuerdos de un viaje á Santiago de Galicia*. Madrid, 1880 (reed. A Coruña, 1993).

FRAGUAS 1993

Antonio Fraguas Fraguas, *La Puerta Santa*. Santiago de Compostela, 1993.

GAILLARD 1938

Georges Gaillard, *Les Débuts de la sculpture romane en Espagne: León-Jaca-Compostelle*. París, 1938.

GAILLARD 1958

Georges Gaillard, «Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques-de-Compostelle et ses origines espagnoles», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1958 (reed. en *Études d'art roman*. París, 1972).

GALLAND 2005

Bernard Galland, *Le Puy-en-Velay. L'ensemble cathédrale Notre-Dame*. París, 2005.

GARCÍA GONZÁLEZ 2013

Sonsoles García González, «El panteón regio compostelano. La pérdida de la memoria», en José Manuel Aldea Celada et al., *Los lugares de la historia*. Salamanca, 2013, pp. 973-94.

GARCÍA IGLESIAS 2011

José Manuel García Iglesias, *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago de Compostela, 2011.

GARCÍA MERCADAL 1953

José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. I: *Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*. Madrid, 1953.

GARCÍA-GARCÍA Y VÁZQUEZ JANEIRO 1986

Antonio García-García e Isaac Vázquez Janeiro, «La biblioteca del arzobispo de Santiago de Compostela, Bernardo II», en *Antonianum*, vol. LXI, n.º 4 (1986), pp. 540-68.

GLASS 2001

Dorothy Glass, «Otages de l'historiographie: l'Ordo Prophetarum en Italie», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XLIV, n.º 175 (2001), pp. 259-73.

GLASS 2008

Dorothy Glass, «Revisiting the Gregorian Reform», en Colum Hourihane (ed.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century*. Princeton, 2008, pp. 200-18.

GONZÁLEZ 1943

Julio González González, *Regesta de Fernando II*. Madrid, 1943.

GONZÁLEZ BALASCH 2004

María Teresa González Balasch, *Tombo B de la catedral de Santiago*. Santiago de Compostela, 2004.

GUERRA CAMPOS 1964

José Guerra Campos, «Viaje de Lisboa a Santiago en 1594 por Juan Bautista Confalonieri», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XIX, n.º 58 (1964), pp. 185-250.

HERBERS Y PLÖTZ 1999

Klaus Herbers y Robert Plötz, *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al «fin del mundo»*. Santiago de Compostela, 1999.

HOFFMANN 1970

Konrad Hoffmann, «Choir Screen (two units)», en *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, vol. I. Nueva York, 1970, pp. 44-45.

IÑARREA LAS HERAS Y PÉRICARD-MÉA 2009

Ignacio Iñarrea Las Heras y Denise Péricard-Méa, *Relato del viaje por Europa del obispo armenio Mártir (1489-1496)*. Logroño, 2009.

JONES 2007

Lynn Jones, *Between Islam and Byzantium. Aght'amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*. Aldershot, 2007.

KARGE 2009A

Henrik Karge, «De Santiago de Compostela a León: modelos de innovación de la arquitectura medieval española. Un intento historiográfico más allá de los conceptos de estilo», en *Anales de Historia del Arte (Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española)*, vol. extra (2009), pp. 165-98.

KARGE 2009B

Henrik Karge, «De la portada románica de la Transfiguración al Pórtico de la Gloria. Nuevas investigaciones sobre la fachada occidental de la catedral de Santiago», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. LXXV (2009), pp. 17-30.

KELLER 2015

Sarah Keller, «Laster, Feindbild und der polylobe Bogen: Die Kathedrale von Santiago de Compostela und der Islam», en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Berna, 2015, pp. 253-67.

LAMBERT 1977

Elías Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid, 1977.

LE GOFF 1989

Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*. París, 1981.

LIDOV 2006

Aleksej Michajlovic Lidov, «Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and as a Subject of Cultural History», en *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscú, 2006, pp. 32-58.

LOMAX 1965

Dereck W. Lomax, *La Orden de Santiago (1170-1277)*. Madrid, 1965.

LÓPEZ ALSINA 1988

Fernando López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*. Santiago de Compostela, 1988.

LÓPEZ ALSINA 1993

Fernando López Alsina, «Costumbre sobre el reparto de las ofrendas presentadas por los peregrinos en la iglesia de Santiago (c. 1240-1250)», en Serafín Moralejo Álvarez y Fernando López Alsina (eds.), *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela* [cat. exp. Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario]. Santiago de Compostela, 1993, p. 342, n.º 61.

LÓPEZ ALSINA et al. 2013

Fernando López Alsina et al., *O Século de Xelmírez*, actas del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 18-20 de noviembre de 2010. Santiago de Compostela, 2013.

LÓPEZ CALO 1993

José López Calo (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, 2 vols. A Coruña, 1993.

LÓPEZ CAMPOS 1989

Antonio López Campos, *El Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo*. Santiago de Compostela, 1989.

LÓPEZ FERREIRO 1891

Antonio López Ferreiro, *Altar y cripta del apóstol Santiago desde su origen hasta nuestros días*. Santiago de Compostela, 1891.

LÓPEZ FERREIRO 1893

Antonio López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana*. Santiago de Compostela, 1893.

LÓPEZ FERREIRO 1902

Antonio López Ferreiro, *Historia de la santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. V. Santiago de Compostela, 1902.

LÓPEZ FERREIRO 1903

Antonio López Ferreiro, *Historia de la santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. VI. Santiago de Compostela, 1903.

LÓPEZ FERREIRO 1905

Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. VIII. Santiago de Compostela, 1905.

LÓPEZ FERREIRO 1907

Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. IX. Santiago de Compostela, 1907.

LÓPEZ FERREIRO 1975

Antonio López Ferreiro, *Fueros municipales de Santiago y su tierra*. Madrid, 1975.

LÓPEZ FERREIRO 1999

Antonio López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y otras puertas de la basílica*. Santiago de Compostela, 1999 (1ª ed. 1892).

LÓPEZ IGLESIAS 2007

Francisco López Iglesias, *El maestro Mateo*. Santiago de Compostela, 2007.

LÓPEZ Y LÓPEZ 1928

Román López y López, *Guía del peregrino y el turista*. Santiago de Compostela, 1928.

LÓPEZ-AYDILLO 1918

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

LUENGO 2000

Francisco Luengo, «Os instrumentos musicáis na Compostela medieval», en Luciano Pérez Díaz (ed.), *Instrumentos de corda medievais. Investigación e reconstrucción*. Lugo, 2000, pp. 156-217.

LUENGO 2006

Francisco Luengo et al., *Ordo Prophetarum. Drama litúrxico do século XII*. Santiago de Compostela, 2006.

LLAGUNO Y AMIROLA 1829

Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1829.

MANSO PORTO 1991

Carmen Manso Porto, «El documento de 1161 relativo a la supuesta intervención del Maestro Mateo en la construcción del puente de Cesures», en Rocío Sánchez Ameijeiras et al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 103-15.

MARIÑO 1991

Beatriz Mariño, «El Infierno del Pórtico de la Gloria», en Rocío Sánchez Ameijeiras et al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 383-95.

MÁRQUEZ VILLANUEVA 2004

Francisco Márquez Villanueva, *Santiago: trayectoria de un mito*. Barcelona, 2004.

MARTÍN GONZÁLEZ 1964

Juan José Martín González, «Sillerías de coro», en *Cuadernos de arte gallego*, n.º 26 (1964), pp. 20-25.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2009

Javier Martínez de Aguirre, «Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España medieval cristiana», en *Anales de Historia del Arte (Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española)*, vol. extra (2009), pp. 127-63.

MATEO SEVILLA 1991

Matilde Mateo Sevilla, «El descubrimiento del Pórtico de la Gloria en la España del Siglo XIX», en Rocío Sánchez Ameijeiras et al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 457-77.

MATEO SEVILLA 1991A

Matilde Mateo Sevilla, *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*. Madrid, 1991.

MIGNE 1855

Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrología Latina*. París, 1855.

MONTAÑA 2007

Estro Montaña, *Diego Gelmírez. Báculo de gloria en Compostela*. Vigo, 2007.

MORALEJO ÁLVAREZ 1969

Serafín Moralejo Álvarez, «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», en *Compostellanum*, vol. XIV, núms. 3-4 (1969), pp. 623-68.

MORALEJO ÁLVAREZ 1973

Serafín Moralejo Álvarez, «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de estudios gallegos*, vol. XXVIII, n.º 83 (1973), pp. 294-310.

MORALEJO ÁLVAREZ 1975

Serafín Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*. Santiago de Compostela, 1975.

MORALEJO ÁLVAREZ 1977

Serafín Moralejo Álvarez, «Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane», en *Les Dossiers de l'Archéologie*, n.º 20 (1977), pp. 87-103.

MORALEJO ÁLVAREZ 1983A

Serafín Moralejo Álvarez, «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», en Kenneth John Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1983, pp. 221-36.

MORALEJO ÁLVAREZ 1983B

Serafín Moralejo Álvarez, «La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela», en Giovanna Scalia (coord.), *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*, actas del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 1983. Perugia, 1985, pp. 37-62.

MORALEJO ÁLVAREZ 1985A

Serafín Moralejo Álvarez, «La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago», en Giovanna Scalia (coord.), *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*, actas del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 1983. Perugia, 1985, pp. 37-61.

MORALEJO ÁLVAREZ 1985B

Serafín Moralejo Álvarez, «Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n.º 16 (1985), pp. 92-116.

MORALEJO ÁLVAREZ 1987

Serafín Moralejo Álvarez, «El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago», en Lucia Gai (ed.), *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea della Toscana medioevale*, actas del Convegno Internazionale di Studi, Pistoia, 28-30 de septiembre de 1984. Perugia, 1987, pp. 245-72.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988A

Serafín Moralejo Álvarez, «El 1 de abril de 1988. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, 1988, pp. 19-36.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988B

Serafín Moralejo Álvarez, «Entre el Grial y la Divina Comedia», en *La Gloria de Mateo* suplemento de *La Voz de Galicia*, 1 de abril de 1988, pp. 44-45.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988C

Serafín Moralejo Álvarez, «A arte compostelá antes do Pórtico da Gloria», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 97-104.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988D

Serafín Moralejo Álvarez, «A arte europea na época do Pórtico da Gloria: fontes, paralelos e influencias», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 142-51.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988E

Serafín Moralejo Álvarez, «A construción da catedral de Santiago», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 57-59.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988F

Serafín Moralejo Álvarez, «O conxunto do Pórtico», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 71-79.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988G

Serafín Moralejo Álvarez, «*Regnum et sacerdotium*. Reis e prelados na obra do Pórtico da Gloria», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 85-92.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988H

Serafín Moralejo Álvarez, «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 19-36.

MORALEJO ÁLVAREZ 1988I

Serafín Moralejo Álvarez, *O Pórtico da Gloria contado a mozos e nenos*. Vigo, 1988.

MORALEJO ÁLVAREZ 1990

Serafín Moralejo Álvarez, «¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso († 1214)? Un episodio olvidado en la historia del panteón real compostelano», en *Galicia en la Edad Media*, actas del coloquio de Santiago de Compostela, A Coruña, Pontevedra, Vigo y Betanzos, 13-17 Julio 1987. Madrid, 1990, pp. 161-78.

MORALEJO ÁLVAREZ 1992

Serafín Moralejo Álvarez, «La iconografía regia en el reino de León (1157-1230)», en *Alfonso VIII y su época*, II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, 1-6 octubre, 1990. León, 1992, pp. 139-52.

MORALEJO ÁLVAREZ 1993A

Serafín Moralejo Álvarez, «El Pórtico de la Gloria», en *FMR*, n.º 199 (1993), pp. 28-46.

MORALEJO ÁLVAREZ 1993B

Serafín Moralejo Álvarez, «Ara de antealtares y soporte del ara de antealtares», en Serafín Moralejo Álvarez y Fernando López Alsina (eds.), *Santiago, camino de Europa* [cat. exp. Santiago de Compostela, monasterio de San Matín Pinario]. Santiago de Compostela, 1993, pp. 252-53.

MORALEJO ÁLVAREZ 2004

Serafín Moralejo Álvarez, *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela, 2004.

MORALEJO ÁLVAREZ Y LÓPEZ ALSINA 1993

Serafín Moralejo Álvarez, y Fernando López Alsina (eds.), *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela* [cat. exp. Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario]. Santiago de Compostela, 1993.

MORALEJO, TORRES Y FEO 1951

Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo (eds.), *Liber sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, 1951.

MÜNCHMEYER 2014

Anette Münchmeyer, *Die Kathedrale von Santiago de Compostela. Der romanische Westbau und seine Baugeschichte*, tesis doctoral, Universidad de Cottbus, 2014. Cottbus, 2016.

MÜNCHMEYER 2015

Annette Münchmeyer, «Der Westbau von Santiago de Compostela. Die Entwicklung einer relativen Bauchronologie für die Westkrypta», en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Berna, 2015, pp. 184-97.

MURGUÍA 1884

Manuel Murguía, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*. Madrid, 1884.

MURGUÍA 1898

Manuel Murguía, *D. Diego Gelmírez*. A Coruña, 1898 (reed. A Coruña, 1991).

Museo Histórico Artístico... 1930

Museo Histórico Artístico de la Santa Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1930.

NEIRA DE MOSQUERA 1850

Antonio Neira de Mosquera, «Historia de una cabeza (1118)», en *Monografías de Santiago: cuadros históricos. Episodios políticos [...]*. Santiago de Compostela, 1850 [reed. en *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*]. Santiago de Compostela, 1950, pp. 33-56].

NICOLAI 2015

Bernd Nicolai, «From Transfiguration to Parousia. Examining the Development of the West Portal of the Cathedral of Santiago de Compostela», en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Berna, 2015, pp. 213-33.

NICOLAI Y RHEIDT 2010A

Bernd Nicolai y Klaus Rheidt, «Der Westbau von Santiago de Compostela: eine kritische Revision», en Claudia Rückert y Jochen Staebel (eds.), *La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*. Fráncfort / Madrid, 2010, pp. 341-52.

NICOLAI Y RHEIDT 2010B

Bernd Nicolai y Klaus Rheidt, «Nuevas investigaciones sobre la historia de la construcción de la catedral de Santiago de Compostela», en *Ad Limina*, vol. I, n.º 1 (2010), pp. 53-79.

NODAR FERNÁNDEZ 2004

Victoriano Nodar Fernández, *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*. Santiago de Compostela, 2004.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ 1999

Manuel Núñez Rodríguez, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*. Santiago de Compostela, 1999.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ 2012

Manuel Núñez Rodríguez, *A la búsqueda de la memoria. Los tres pórticos mayores de la Basílica de Gelmírez*. Madrid, 2012.

OCAÑA EIROA 2003

Francisco Javier Ocaña Eiroa, «La controvertida personalidad del Maestro Esteban en las catedrales románicas de Pamplona y Santiago», en *Príncipe de Viana*, vol. LXIV, n.º 228 (2003), pp. 7-58.

OGDEN 2002

Dunbar Hunt Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*. Newark (Delaware) y Londres, 2002.

OTERO TÚÑEZ 1965

Ramón Otero Túnñez, «Problemas de la catedral románica de Santiago», en *Compostellanum*, vol. X, n.º 4 (1965), pp. 605-24.

OTERO TÚÑEZ 1993

Ramón Otero Túnñez, «Iconografía del coro del maestro Mateo», en *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. VI, n.º 11 (1993), pp. 9-21.

OTERO TÚÑEZ 1993

Ramón Otero Túnñez, «Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria», en *Anales de la Historia del Arte*, vol. IV: *Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate* (1993), pp. 463-70.

OTERO TÚÑEZ 1999

Ramón Otero Túnñez, «Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en *Abrente: publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, n.º 31 (1999), pp. 9-35.

OTERO TÚÑEZ E YZQUIERDO PERRÍN 1985

Ramón Otero Túnñez y Ramón Yzquierdo Perrín, «Reconstruction de trois stalles de choeur», en *Santiago de Compostela, 1000 ans de Pèlerinage Européen. Europalia'85*. Gante, 1985, pp. 219-24.

OTERO TÚÑEZ E YZQUIERDO PERRÍN 1990

Ramón Otero Túnñez y Ramón Yzquierdo Perrín, *El coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990.

PAVÓN 2009

Fátima Pavón Casar, *La imagen de la realeza castellana bajomedieval en los documentos y manuscritos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2009.

PÉREZ MONZÓN 2010

Olga Pérez Monzón, «Ceremonias regias en la Castilla medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*», en *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIII, n.º 332, 2010, pp. 317-34.

PÉREZ OUTEIRIÑO 2008

Bieito Pérez Outeiriño, «Reproducción do organistrum do Pórtico da Gloria», en Fernando López Alsina et. al., *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei* [cat. exp. A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso]. A Coruña, 2008, pp. 404-06.

PÉREZ RODRÍGUEZ 1996

Francisco José Pérez Rodríguez, *La iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: el cabildo catedralicio (1110-1400)*. Santiago de Compostela, 1996.

PÉRICARD-MÉA 2000

Denise Péricard-Méa, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*. París, 2000.

PITA ANDRADE 1948

José Manuel Pita Andrade, «Las redomas que sostienen los ancianos del Pórtico de la Gloria», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. III, n.º 10 (1948), pp. 213-21.

PITA ANDRADE 1950

José Manuel Pita Andrade, «En torno al arte del Maestro Mateo: el Cristo de la Transfiguración en la portada de Platerías», en *Archivo Español de Arte*, vol. XXIII, n.º 89 (1950), pp. 13-25.

PITA ANDRADE 1952

José Manuel Pita Andrade, «Un capítulo para el estudio de la formación artística del Maestro Mateo: la huella de Saint-Denis», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. VII, n.º 23 (1952), pp. 371-84.

PITA ANDRADE 1953

José Manuel Pita Andrade, «El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. VIII, n.º 25 (1953), pp. 216-21.

PITA ANDRADE 1955

José Manuel Pita Andrade, «Varias notas para la filiación artística del Maestro Mateo», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. X, n.º 32 (1955), pp. 373-403.

PITA ANDRADE 1982

José Manuel Pita Andrade, «Notas sobre la primitiva estructura del Pórtico de la Gloria», en *Miscelánea de arte*. Madrid, 1982.

PITA ANDRADE 2010

José Manuel Pita Andrade, «El coro pétreo del Maestro Mateo en la catedral de Santiago», en *Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade: in memoriam*. vol. I: *Del prerrománico al protogótico*. Madrid, 2010.

PLÖTZ 1995

Robert Plötz, «Visión y realidad», en *Compostellanum*, vol. 40, núms. 3-4 (1995), pp. 339-65.

POMBO RODRÍGUEZ 2007

Antón Anxo Pombo Rodríguez, «Evolución contemporánea del ritual específico de los peregrinos en la catedral de Santiago (siglos XIX-XXI)», en Luigi Parrinello y Carlo Paolazzi (coords.), *Atti del Congresso Internazionale di diffusione Tradizione Attualità nel Cammino di Santiago*. Trento 2007, pp. 207-52.

POPE-HENNESSY 1955

John Pope-Hennessy, *Introduction to Italian Sculpture*, vol. I. Londres, 1955.

PORTELA YÁÑEZ 2010

Charo Portela Yáñez, *Luis Seoane e a Galicia medieval*. Santiago de Compostela, 2010.

PORTER 1923

Arthur Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. I. Boston, 1923.

PRADO-VILAR 2012A

Francisco Prado-Vilar, «Cuando brilla la luz del Quinto Día: el Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la historia», en *Románico. Revista de Amigos del Románico*, n.º 15 (2012), pp. 8-19.

PRADO-VILAR 2012B

Francisco Prado-Vilar, «Mateo, su entorno y su proyección (I)», en Miguel Fernández-Cid (ed.), *Gallaecia Petrea* [cat. exp. Santiago de Compostela, Museo de Galicia]. Santiago de Compostela, 2012, pp. 378-81.

PRADO-VILAR 2013

Francisco Prado-Vilar, «La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la escenografía del Pórtico de la Gloria», en José María Pérez González (dir.), *Enciclopedia del Románico en Galicia*, vol. II: *A Coruña*. Aguilar de Campoo, 2013, pp. 989-1018.

PRADO-VILAR 2014

Francisco Prado-Vilar, «*Stupor et mirabilia*: el imaginario escatológico del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria», en Pedro Luis Huerta (ed.), *El Románico y sus mundos imaginarios*. Aguilar de Campoo, 2014, pp. 181-204.

PRADO-VILAR, CIRUJANO Y LABORDE 2012

Francisco Prado-Vilar, Concha Cirujano y Ana Laborde, «La restauración del Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago», en *Patrimonio cultural de España*, n.º 6 (2012), pp. 183-96.

PUENTE MÍGUEZ 1991

José A. Puente Míguez, «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos», en Rocío Sánchez Ameijeiras et. al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 117-42.

RAULT 1993

Christian Rault, «La reconstrucción del *organistrum*», en José López Calo (coord.), *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, vol. I. A Coruña, 1993, pp. 383-406.

REQUEJO ALONSO 2005

Ana Belén Requejo Alonso, *Los museos eclesiásticos en Galicia*, tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 2005.

RHEIDT 2015

Klaus Rheidt, «Neue Forschungen zur Baugeschichte der Kathedrale von Santiago de Compostela: bauliche Entwicklung und Bauphasen des Langhauses», en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Berna, 2015, pp. 103-33.

RICHARDS Y PIERDOMINICI 2014

Richards y Pierdominici (eds.), *The Sibyl of the Apennines. La Sibilla Appenninica: Two Texts by Andrea da Barberino and Antoine de La Sale*. Macerata, 2014.

RIVAS 2009

Manuel Rivas, «Gloria en las Alturas / Xacobeo 2010: 1. El gran biopic de Jesús», en *El País Semanal*, 20 de diciembre de 2009.

ROCHA 1991

Pedro Romano Rocha, «La liturgia en Compostela a fines del siglo XII», en Rocío Sánchez Ameijeiras et. al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 397-408.

RODRÍGUEZ CHACÓN 2010

Manuel Rodríguez Chacón, *Camino de Fisterra-Muxía. Los caminos de Santiago en Galicia*. Santiago de Compostela, 2010.

ROMANO 1879

D. L. F. Romano, *Traducción de las principales inscripciones antiguas que se hallan en la S. M. Iglesia de Santiago, hecha en 1816 por D. L. F. Romano*. Santiago de Compostela, 1879.

ROSENDE VALDÉS 1978

Andrés Antonio Rosende Valdés, «El antiguo coro de la catedral de Santiago», en *Compostellanum*, vol. XXIII, núms. 1-4 (1978), pp. 217-46.

ROULIN 1895

Eugène Augustin, «Le Porche de la Gloire à la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle», en *Revue d'Art Chretien*, vols. IV-VI (1895), pp. 139-45.

RÜCKERT Y STAEBEL 2010

Claudia Rückert y Jochen Staebel, «Der Pórtico de la Gloria, Meister Matheus und König Ferdinand», en Claudia Rückert y Jochen Staebel (eds.), *La escultura medieval en Francia y España. Las zonas de confluencia entre el Pórtico Real de Chartres y el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela*. Fráncfort / Madrid, 2010, pp. 353-66.

RÜFFER 2010

Jens Rüffer, *Die Kathedrale von Santiago de Compostela (1075-1211): eine Quellenstudie*. Friburgo, 2010.

SACKUR 1898

Ernst Sackur, *Sibyllinische Texte und Forschungen*. La Haya, 1898.

SÁNCHEZ ALBORNOZ 1965

Claudio Sánchez Albornoz, «Un ceremonial inédito de coronación de los reyes de Castilla», en *Estudios sobre las instituciones medievales españolas*. México, 1965, pp. 739-63.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS et al. 1991

Rocío Sánchez Ameijeiras et. al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS 1993

Rocío Sánchez Ameijeiras, «Estatua de Santiago del Espaldarazo», en Serafín Moralejo Álvarez y Fernando López Alsina (eds.), *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela* [cat. exp. Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario]. Santiago de Compostela, 1993, p. 420.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS 2001

Rocío Sánchez Ameijeiras, «Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX», en José Carlos Valle Pérez y Jorge Rodrigues (eds.), *Románico en Galicia y Portugal*. A Coruña, 2001, pp. 157-83.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS 2003

Rocío Sánchez Ameijeiras, «Ritos, signos y visiones: el tímpano románico en Galicia (1157-1230)», en Rocío Sánchez Ameijeiras, José Luis Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*. Santiago de Compostela, 2003, pp. 47-72.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS 2008

Rocío Sánchez Ameijeiras, «El entorno imaginario del rey: cultura cortesana y/o cultura clerical en Galicia en tiempos de Alfonso IX», en Fernando López Alsina et. al., *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei* [cat. exp. A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso]. A Coruña, 2008, pp. 307-26.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS 2015

Rocío Sánchez Ameijeiras, «Dreams and Kings and Buildings. Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)», en James D'Emilio (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia. A Cultural Crossroad at the Edge of Europe*. Leiden-Boston, 2015, pp. 695-764.

SÁNCHEZ CANTÓN 1957

Francisco Javier Sánchez Cantón, «Apéndice. Extracto del informe académico para la adquisición de las esculturas de Maestre Mateo», en *El Museo de Pontevedra*, n.º XI (1957), pp. 103-4.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ 2008

Xosé Manuel Sánchez Sánchez, «Concesión de una pensión vitalicia al Maestro Mateo para proseguir la construcción de la catedral», en Fernando López Alsina et. al., *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei* [cat. exp. A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso]. A Coruña, 2008, pp. 68-69.

SÁNCHEZ-CANTÓN 1960

María del Pilar Sánchez-Cantón Lenard, «Apuntes para la biografía de don Antonio López Ferreiro», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XV, n.º 47 (1960), pp. 255-335.

## SANTOS FERNÁNDEZ 2010

Carlos Santos Fernández, *De Santa Baia a Vilanova: Antonio López Ferreiro no concello de Vedra*. A Coruña, 2010.

## SCHMIDT 1978A

Paul Gerhard Schmidt (ed.), *Visio Thurkilli*. Leipzig, 1978.

## SCHMIDT 1978B

Paul Gerhard Schmidt, «The Vision of Thurkill», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º 41 (1978), pp. 50-64.

## SEIDEL 1965

Max Seidel, *Giovanni Pisano: il Pulpito di Pistoia*. Florencia, 1965.

## SENRA 2014

José Luis Senra Gabriel y Galán (ed.), *En el principio: Génesis de la catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*. Pontevedra, 2014.

## SEOANE 1956

Luis Seoane, «Oración do artista que volta», en *Na brétema, Sant-Iago*. Buenos Aires, 1956.

## SHIELDS 1979

Hugh Shields (ed.), *Philippe de Thaon. Le Livre de Sybille*. Londres, 1979, pp. 56-57.

## SILVA 1978

Rafael Silva, *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago de Compostela, 1978.

## SINGUL 1995

Francisco Singul Lorenzo, «Rosetón de la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en Francisco Singul Lorenzo (ed.), *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1995, pp. 234-37.

## STRATFORD 1991

Neil Stratford, «Compostela and Burgundy? Thoughts on the western Crypt of the Cathedral of Santiago», en Rocío Sánchez Ameijeiras et. al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 53-82.

## STREET 1914

George Edmund Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. Londres, 1914 (ed. español, *La arquitectura gótica en España*. Madrid, 1928).

## TAÍN GUZMÁN 1995A

Miguel Taín Guzmán, «Dibujo de la catedral desde la Quintana», en Francisco Singul Lorenzo (ed.), *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1995, pp. 276-78.

## TAÍN GUZMÁN 1995B

Miguel Taín Guzmán, «Dibujo de la fachada del Obradoiro», en Francisco Singul Lorenzo (ed.), *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1995, pp. 267-69.

## TAÍN GUZMÁN 1995C

Miguel Taín Guzmán, «Dibujo del retablo románico del altar mayor del arzobispo Diego Gelmírez», en Francisco Singul Lorenzo (ed.), *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1995, pp. 287-89.

## TAÍN GUZMÁN 1998

Miguel Taín Guzmán, «Monroy y la orfebrería del altar del apóstol: el sentido de la magnificencia», en María Osoria Rodríguez y Francisco Singul Lorenzo (eds.), *Platería e acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)* [cat. exp. Santiago de Compostela, capilla del Hospital Real]. Santiago de Compostela, 1998, pp. 251-302.

## TAÍN GUZMÁN 2001

Miguel Taín Guzmán, «Memoria sobre as obras na catedral de Santiago, Cónego José de Vega y Verdugo», en José Manuel García Iglesias y Francisco Singul Lorenzo (eds.), *Santiago de Compostela, um tempo um lugar* [cat. exp. Oporto, Centro de Congressos e Exposições Edifício da Alfândega]. Oporto, 2001, pp. 67-71.

## TAÍN GUZMÁN 2002

Miguel Taín Guzmán, *Dibujos históricos, epigráficos y heráldicos del archivo de la catedral de Santiago*. A Coruña, 2002.

## TAÍN GUZMÁN 2005

Miguel Taín Guzmán, «Los tres santos de la capilla Mayor de la catedral de Santiago: iconografía, culto y ritos», en Paolo Giuseppe Caucci von Saucken (ed.), «*Visitandum est*». *Santos y cultos en el Codex Calixtinus*, actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 2004. Santiago de Compostela, 2005, pp. 277-303.

## TAÍN GUZMÁN 2015

Miguel Taín Guzmán, «*Imagines Cathedralis Ecclesiae Compostellanae: the Medieval Basilica in the Drawing of the Obradoiro Square by the Canon José Vega y Verdugo (1657)*», en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Berna, 2015, pp. 15-29.

## VALDEZ DEL ÁLAMO 2012

Elizabeth Valdez del Álamo, *Palace of the Mind. The Cloister of Silos and Spanish Sculpture of the Twelfth Century*. Turnhout, 2012.

## VALLE PÉREZ 1984

José Carlos Valle Pérez, «La cornisa sobre arcos en la arquitectura románica del noroeste de la Península Ibérica», en *Compostellanum*, vol. 29, núms. 3-4 (1984), pp. 291-326.

## VALLE PÉREZ 1988A

José Carlos Valle Pérez, «A arte compostelá nos tempos de Mateo: pezas procedentes do Pórtico da Gloria», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 109-12.

## VALLE PÉREZ 1988B

José Carlos Valle Pérez, «O Coro Pétreo», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 118-26.

## VALLE PÉREZ 1988C

José Carlos Valle Pérez, «O redescubrimiento do Pórtico da Gloria», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, Catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 160-65.

## VALLE PÉREZ 1988D

José Carlos Valle Pérez, «O traballo artístico na época do Pórtico da Gloria», en Daniel Barreiros et. al., *O Pórtico da Gloria e o seu tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, catedral]. Santiago de Compostela, 1988, pp. 65-66.

## VALLE PÉREZ 1992

José Carlos Valle Pérez, «Sobre el Rey Bíblico, Pontemaceira», en *Galicia no tempo, 1991: Conferencias / Outros estudos*. Santiago de Compostela, 1992, pp. 435-37.

## VALLE PÉREZ 2003

José Carlos Valle Pérez, «Entre a Baixa Romanidade e o Renacemento. A Escultura e a Pintura Medieval», en Ana María Barbazán Iglesias, et. al., *75 Obras para 75 Anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra* [cat. exp. Pontevedra, Museo de Pontevedra]. A Coruña, 2003, pp. 57-70.

## VALLE PÉREZ 2003A

José Carlos Valle Pérez, «Profetas», en Ana Barbazán Iglesias et. al., *75 Obras para 75 Anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra* [cat. exp. Pontevedra, Museo de Pontevedra]. A Coruña, 2003, pp. 232-33.

VALLE PÉREZ 2006

José Carlos Valle Pérez, «Dosel de sitial de coro», en Juan Carlos Elorza y René-Jesús Payo Herranz et. al., *Los Caminos de Santiago. El arte en el período románico en Castilla y León, España, siglos XI a XIII / Caminhos de Santiago: arte no período românico em Castela e Leão, Espanha, séc. X a XIII*. Valladolid / Río de Janeiro, 2006, p. 325.

VALLE PÉREZ 2012

José Carlos Valle Pérez, «Da Gallaecia antiga á Galicia moderna: a pedra como marco, como soporte e como ornato durante a Idade Media (séculos IV ao XVI)», en Miguel Fernández-Cid (ed.), *Gallaecia Petrea* [cat. exp. Santiago de Compostela, Museo de Galicia]. Santiago de Compostela, 2012, pp. 320-39.

VEGA Y VERDUGO 1657-1666

José de Vega y Verdugo, «Memoria sobre obras en la catedral de Santiago (1657-1666)», en Francisco Javier Sánchez Cantón (ed.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*. Santiago de Compostela, 1956, pp. 7-53.

VICENS VIDAL 2010

Francesc Vicens Vidal, *I cantaven un càntic nou...* (AP. V, 9): *Els ancians músics de l'Apocalipsi a l'art romànic hispànic*. Abadía de Montserrat, 2010.

VIDAL RODRÍGUEZ 1926

Manuel Vidal Rodríguez, *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. Santiago de Compostela, 1926.

VILLAMIL Y CASTRO 1866

José Villamil y Castro, *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago*. Lugo, 1866.

VILLAMIL Y CASTRO 1909

José Villamil y Castro, *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid, 1909.

VILLANUEVA 1989

Carlos Villanueva Abelairas (dir.), *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, 1989.

VILLANUEVA 2005

Carlos Villanueva Abelairas, «El Psalterium *Decem Chordarum* y otros dibujos musicales de Joaquín de Fiore», en Carlos Villanueva, *El sonido de la piedra*, actas del *Encuentro sobre Instrumentos en el Camino De Santiago*, Santiago de Compostela, septiembre de 2004. Santiago de Compostela, 2005, pp. 197-221.

WARD 1978

Michael Lauer Ward, *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*. Nueva York, 1978.

WARD 1991

Michael Lauer Ward, «El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela», en Rocío Sánchez Ameijeiras et. al., *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991, pp. 43-52.

WATSON 2009

Christabel Watson, *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela: a Reassessment*. Oxford, 2009.

WATSON 2015

Christabel Watson, «New Thoughts on the West Crypt of Santiago de Compostela», en Bernd Nicolai y Klaus Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Berna, 2015, pp. 171-83.

WILLIAMS 1976

John Williams, «Spain or Toulouse?: a Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico: Granada, 1973*. Granada, 1976, pp. 557-67.

WILLIAMS 2004

John Williams, «El incendio de la catedral de Santiago de Compostela en 1117: una reconstrucción gráfica de Kenneth John Conant», en *Quintana*, n.º 3 (2004), pp. 179-84.

YARZA LUACES 1978

Joaquín Yarza Luaces, «Obras polémicas na Catedral de Santiago», en *Obradoiro*, n.º 0 (1978).

YARZA LUACES 1984

Joaquín Yarza Luaces, *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, 1984.

YOUNG 1933

Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, vol. II. Oxford, 1933.

YZQUIERDO PEIRÓ 2008

Ramón Yzquierdo Peiró, «El oficio de la construcción: abrazaderas para alzar piedras», en Fernando López Alsina et. al., *Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei* [cat. exp. A Coruña, Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso]. A Coruña, 2008, pp. 267-68.

YZQUIERDO PEIRÓ 2010

Ramón Yzquierdo Peiró, «Las colecciones de arte de la catedral de Santiago de Compostela», en Juan Manuel Monterroso Montero, Enrique Fernández Castiñeiras y Ramón Yzquierdo Peiró (eds.), *Santiago, punto de encuentro* [cat. exp. Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia]. Santiago de Compostela, 2010, pp. 33-41.

YZQUIERDO PEIRÓ Y DÍAZ FERNÁNDEZ 2011

Ramón Yzquierdo Peiró y José María Díaz Fernández (dir.), *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago* [cat. exp. Santiago de Compostela, iglesia de San Domingos de Bonaval]. Santiago de Compostela, 2011.

YZQUIERDO PEIRÓ 2011A

Ramón Yzquierdo Peiró, *Domus Iacobi. La historia de la catedral de Santiago* [cat. exp. Santiago de Compostela, Colexio Fonseca]. Santiago de Compostela, 2011.

YZQUIERDO PEIRÓ 2011B

Ramón Yzquierdo Peiró, *Estudio histórico-artístico e iconográfico de las cruces de consagración de la catedral*. Inédito, 2011.

YZQUIERDO PEIRÓ 2011C

Ramón Yzquierdo Peiró, «El Museo de la catedral», en Francisco Javier Pérez Rodríguez et. al., *La catedral de Santiago, belleza y misterio*. Barcelona, 2011.

YZQUIERDO PEIRÓ 2011D

Ramón Yzquierdo Peiró, *Museo Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela, 2011.

YZQUIERDO PEIRÓ 2012

Ramón Yzquierdo Peiró, «Mateo, su entorno y su proyección (III)», en Miguel Fernández-Cid (ed.), *Gallaecia Petrea* [cat. exp. Santiago de Compostela, Museo de Galicia]. Santiago de Compostela, 2012, pp. 384-87.

YZQUIERDO PEIRÓ 2013

Ramón Yzquierdo Peiró, «Museo Catedral de Santiago», en José María Pérez González (dir.), *Enciclopedia del románico en Galicia, A Coruña*, vol. II. Aguilar de Campoo, 2013, pp. 1035-60.

YZQUIERDO PEIRÓ 2015A

Ramón Yzquierdo Peiró, *Las colecciones de arte de la catedral de Santiago: estudio museológico*, tesis doctoral Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 2015.

YZQUIERDO PEIRÓ 2015B

Ramón Yzquierdo Peiró, «El Museo Catedral y sus colecciones en la exposición Camiño, a Orixe», en *Camiño, a Orixe* [cat. exp. Santiago de Compostela, Cidade da Cultura de Galicia]. Santiago de Compostela, 2015, pp. 284-93.

YZQUIERDO PEIRÓ 2015C

Ramón Yzquierdo Peiró, «Relicario del bordón de Santiago y Franco de Siena», en *Camiño, a Orixe* [cat. exp. Santiago de Compostela, Cidade da Cultura de Galicia]. Santiago de Compostela, 2015, pp. 262-65.

YZQUIERDO PERRÍN 1986

Ramón Yzquierdo Perrín, «La decoración de estrellas de ocho puntas en el arte medieval gallego», en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, n.º 4 (1986), pp. 141-46.

YZQUIERDO PERRÍN 1987-88

Ramón Yzquierdo Perrín, «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones», en *Abrente: publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, núms. 19-20 (1987-1988), pp. 7-42.

YZQUIERDO PERRÍN 1989

Ramón Yzquierdo Perrín, «Aproximación al estudio del claustro medieval de la catedral de Santiago», en *Boletín de Estudios del Seminario Fontán-Sarmiento*, n.º 10 (1989), pp. 15-42.

YZQUIERDO PERRÍN 1991

Ramón Yzquierdo Perrín, «Coro pétreo de la catedral de Santiago», en *Galicia no tempo* [cat. exp. Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario]. Santiago de Compostela, 1991, pp. 194-96.

YZQUIERDO PERRÍN 1992

Ramón Yzquierdo Perrín, «El Maestro Mateo», en *Cuadernos de Arte Español*, n.º 23 (1992), pp. 5-7.

YZQUIERDO PERRÍN 1993

Ramón Yzquierdo Perrín, «Las tribunas de las naves de la catedral de Santiago: sus muros y los capiteles del triforio norte», en *Anales de la Historia del Arte*, vol. IV: *Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate* (1993), pp. 309-22.

YZQUIERDO PERRÍN 1995

Ramón Yzquierdo Perrín, «La construcción de la catedral románica de Santiago», en Francisco Singul Lorenzo (ed.), *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos* [cat. exp. Santiago de Compostela, Catedral]. Santiago de Compostela, 1995, pp. 59-82.

YZQUIERDO PERRÍN 1996

Ramón Yzquierdo Perrín, «El Maestro Mateo», en Carmen Manso Porto y Ramón Yzquierdo Perrín, *Arte medieval II. Proyecto Galicia Arte*, vol. XI. A Coruña, 1996, pp. 70-135.

YZQUIERDO PERRÍN 1997A

Ramón Yzquierdo Perrín, «Rasgos islámicos na arte compostelana», en Francisco Singul, *Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio* [cat. exp. Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario]. Santiago de Compostela, 1997, pp. 431-42.

YZQUIERDO PERRÍN 1997B

Ramón Yzquierdo Perrín, «Los artistas del taller del Maestro Mateo», en José Manuel García Iglesias (coord.), *Galicia románica y gótica. Galicia Terra única* [cat. exp. Ourense, catedral]. Santiago de Compostela, 1997, pp. 246-53.

YZQUIERDO PERRÍN 1999

Ramón Yzquierdo Perrín, «Manuel Chamoso Lamas y el patrimonio artístico compostelano», en Manuel Cecilio Díaz y Díaz, et al., *Santiago y los Caminos de Santiago. Obra y fotografía de Manuel Chamoso Lamas* [cat. exp. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego; Ourense, Museo Arqueológico; Ferrol, Hospital de la Caridad]. Santiago de Compostela, 1999, pp. 43-50.

YZQUIERDO PERRÍN 1999A

Ramón Yzquierdo Perrín, «El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción», en Ramón Yzquierdo Perrín (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1999, pp. 137-85.

YZQUIERDO PERRÍN 1999B

Ramón Yzquierdo Perrín, *Reconstrucción del coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999.

YZQUIERDO PERRÍN 2002

Ramón Yzquierdo Perrín, *Santiago de Compostela en la Edad Media*. Madrid, 2002.

YZQUIERDO PERRÍN 2005A

Ramón Yzquierdo Perrín, «El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago», en María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005, pp. 253-84.

YZQUIERDO PERRÍN 2005B

Ramón Yzquierdo Perrín, «Catedral de Santiago de Compostela», en Ramón Yzquierdo Perrín, *Las catedrales de Galicia*. León, 2005.

YZQUIERDO PERRÍN 2010

Ramón Yzquierdo Perrín, *El Pórtico de la Gloria y el Maestro Mateo en la catedral de Santiago*. León, 2010.

YZQUIERDO PERRÍN 2012

Ramón Yzquierdo Perrín, «La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria», en *Ferrol Análisis*, n.º 27 (2012), pp. 11-23.

YZQUIERDO PERRÍN 2013

Ramón Yzquierdo Perrín, «Diego Gelmírez y los inicios del Románico en Galicia», en Fernando López Alsina et al., *O Século de Xelmírez*, actas del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, 18-20 de noviembre de 2010. Santiago de Compostela, 2013, pp. 207-43.

YZQUIERDO PERRÍN 2015

Ramón Yzquierdo Perrín, *Maestro Mateo y el arte de Galicia*. A Coruña, 2015.

ZEPEDANO Y CARNERO 1870

José María Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Lugo, 1870 (reed. Santiago de Compostela, 1999).

## EXPOSICIÓN

### COMISARIO

Ramón Yzquierdo Peiró

### ORGANIZAN

Real Academia Galega de Belas Artes  
Fundación Catedral de Santiago  
Museo Nacional del Prado

### COLABORAN

Xunta de Galicia. Consellería de Cultura,  
Educación e Ordenación Universitaria  
Turismo de Galicia. S. A. de Xestión Plan Xacobeo  
Consortio de Santiago  
Deputación Provincial da Coruña

### DIRECCIÓN DEL PROYECTO

**Manuel Quintana Martelo**  
Presidente de la Real Academia Galega de Belas Artes

**Daniel C. Lorenzo Santos**  
Director General de la Fundación Catedral  
de Santiago

**Miguel Falomir Faus**  
Director Adjunto de conservación e investigación  
del Museo Nacional del Prado

**Miguel Fernández-Cid**  
Tesorero y miembro numerario de la Real Academia  
Galega de Belas Artes

### COORDINACIÓN

Servicio de Exposiciones del Museo Nacional del Prado  
Lucía Villarreal  
*Con la colaboración de*  
Carmen Morais

### DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

Frade Arquitectos S. L.

### TRANSPORTE

Feltrero

### SEGUROS

Garantía del Estado

### RESTAURACIÓN

Uxía Aguiar Ballesteros, Parteluz Estudio  
Instituto de Patrimonio Cultural de España  
Talleres de Restauración del Museo Nacional  
del Prado

## CATÁLOGO

### EDICIÓN Y COORDINACIÓN

Área de Edición del Museo Nacional del Prado  
Mariola Gómez Lafnez

### DISEÑO

Subiela Bernat

### FOTOMECÁNICA

Lucam

### IMPRESIÓN

Imprenta Provincial, Deputación da Coruña

### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las fotografías de las piezas expuestas han  
sido expresamente realizadas para este catálogo  
por Margen Fotografía

© Archivo Catedral de Santiago, pp. 56, 80;  
© Museo Catedral de Santiago. Foto César  
Martínez, p. 31; © Consorcio de Santiago - Ficción  
producciones, pp. 21 (abajo), 45, 61; © Fundación  
Barrié, p. 40; © Fundación Barrié. Foto Jordi Sarrá,  
pp. 12, 16, 18, 59, 63, 69, 71, 74, 76; © Fundación  
Barrié. Petra S. Coop, p. 35; © Fundación  
Barrié. Foto Xosé Durán, pp. 30, 32, 62; © Imán  
comunicación Agencia hiperactiva. Foto Tino  
Martínez, pp. 55, 67, 77; © Luc Olivier, p. 81;  
© MAB (Miguel Ángel Blázquez Vilar), pp. 2,  
25, 27, 29, 34, 58, 64, 68, 70, 72, 75; © Museo  
Catedral de Santiago. Foto O. Aldegunde, p. 21  
(arriba); © Museo Catedral de Santiago. Foto  
Margen Fotografía, pp. 36, 37, 38, 52, 54 (derecha);  
© Museo Catedral de Santiago. Foto Xulio Gil,  
pp. 20, 33, 46, 54 (izquierda), 66; © F. J. Ocaña,  
pp. 128, 129, 130 (arriba); © J. A. Puente Míguez,  
p. 130; © J. R. Soraluze Blond, p. 131 (abajo);  
© E. Touriño, pp. 11, 41, 42

Cubierta: Relieve con caballos del cortejo  
de los Reyes Magos (detalle de cat. 12)

Página 2: San Juan Evangelista en el tímpano  
del arco central del Pórtico de la Gloria

Página 11: Santiago Apóstol

Página 127: San Mateo Evangelista en el tímpano  
del arco central del Pórtico de la Gloria

Impreso en España

© de la edición: 2016 Real Academia Galega  
de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago  
y Museo Nacional del Prado

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

Nipo: 037-16-068-5

ISBN: 978-84-8480-382-9

D. L.: M-38604-2016



«Como obsequio, dono y concedo a ti, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado apóstol...». Estas letras, recogidas en un documento firmado por Fernando II de León el 23 de febrero de 1168, suponen la primera referencia a una figura clave en la historia del arte y el punto de partida de un período determinante para la catedral de Santiago de Compostela, que culminaría con su consagración en 1211. El objeto de este libro es profundizar en esa etapa.

Son escasos los datos que se conservan del artífice, pero su imponente labor en la basílica jacobea permite atisbar la personalidad de un verdadero genio, innovador y conocedor del arte de su tiempo, y hablar de una auténtica edad dorada para la catedral compostelana.

Este libro se publica con motivo de la primera muestra monográfica dedicada al Maestro Mateo en el marco de la colaboración establecida entre la Real Academia Gallega de Bellas Artes, la Fundación Catedral de Santiago y el Museo Nacional del Prado.

Esculturas y relieves realizados por el maestro y su taller para la fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el coro pétreo catedralicio, conservadas en colecciones particulares, el Museo de Pontevedra y en el propio Museo Catedral de Santiago, han salido excepcionalmente de sus actuales localizaciones y se han reunido por primera vez, tras haber permanecido casi quinientos años separadas, para mostrarse con todo su esplendor en el Museo Nacional del Prado.

Sendos artículos monográficos sobre la figura y la obra del Maestro Mateo, así como completos estudios específicos de las obras expuestas, forman parte de este libro, que cuenta con la participación de Ramón Yzquierdo Perrín, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de A Coruña; José Carlos Valle Pérez, director del Museo de Pontevedra; Manuel Castiñeiras González, profesor de Historia del Arte Medieval en la Universidad Autónoma de Barcelona y de Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico y conservador del Museo Catedral de Santiago y comisario de la exposición.



MUSEO NACIONAL  
DEL PRADO