



El 11 de abril de 1188 se colocaban los dinteles del pórtico de la Gloria. El reino de León acababa de atravesar en esos momentos una difícil coyuntura. La muerte de Fernando II el 22 de enero había abierto una crisis sucesoria que había enfrentado a la poderosa familia de los López de Haro y a Alfonso IX, hijo del monarca fallecido y de Urraca, infanta de Portugal. Tal vez esa coyuntura y el consiguiente vacío de poder en los meses precedentes al asiento de los dinteles pueda explicar el protagonismo absoluto que el maestro Mateo asume en la inscripción que conmemora dicha ocasión (1): «En el año de la Encarnación del Señor de 1188, de la era 1226, en el día de las calendas de abril, los dinteles de los pórticos principales de la iglesia de Santiago fueron colocados por el maestro Mateo, que ejecutó las obras desde los fundamentos de estos mismos portales».

Las obras habían comenzado años atrás, tal y como se desprende de la concesión a Mateo de una importante renta vitalicia en 1168. Fernando II materializaba así su deseo de engrandecer el templo de Santiago mediante el apoyo a un ambicioso proyecto que viniera a rematar el extremo oeste del edificio en el que planeaba recibir sepultura junto a la tumba del apóstol. Su intención de convertir el templo en su propio panteón se vería satisfecha unos meses después; Alfonso IX participaría en el traslado del cadáver y en el sepelio. La empresa de dotar a la catedral de un nuevo y aparatoso acceso occidental se prolongaría al menos hasta el 21 de abril de 1211, fecha en la que el pórtico era consagrado solemnemente por el arzobispo Pedro Muñiz. Este prelado obtendría el honor de enterrarse a los pies de la estatua del apóstol que preside el parteluz del pórtico de la Gloria, junto a la figura arrodillada que la tradición ha identificado con Mateo.

El proyecto, dirigido por el maestro Mateo desde sus cimientos, incluía el remate de los últimos tramos de las naves y la erección de un bloque occidental con torres gemelas que viniera a superar el importante desnivel existente desde el interior del templo hasta la actual plaza del Obradoiro. Tal y como ha podido comprobarse en las excavaciones realizadas, una doble escalera facilitaba el acceso desde la plaza hasta la catedral (2). El espectacular nártex de entrada se cimentó en una falsa cripta y sobre el nártex se elevó un tercer piso que vino a enlazar con las tribunas situadas sobre las naves laterales.

**Remodelación.** La nueva obra, modificada en su aspecto externo a raíz de la remodelación barroca, permitía que el templo del apóstol rivalizara con los más modernos santuarios erigidos en la segunda mitad del siglo XII en Francia. Hacia ellos debe de haberse dirigido la atención de los promotores en busca de modelos que vinieran a actualizar la presentación occidental del edificio. Las fachadas con dos torres y los nártex edificadas en la segunda mitad del siglo en las iglesias de Borgoña, así como las modernas realizaciones de las catedrales que se iban levantando rápidamente por las mismas fechas en la Isla de Francia, deben haber inspirado el diseño arquitectónico y la decoración escultórica. La solución adoptada, similar a la de los pórticos borgoñones de Vézelay, Saint Benigne de Dijon o Saint Lazare de Autun, resultaría la más aconsejable para salvar el desnivel topográfico con la ayuda de la cripta. Las connotaciones borgoñonas del proyecto hallan su lógico corolario en las similitudes estilísticas que muestran los primeros talleres escultóricos que trabajaron en la cripta con las realizaciones borgoñonas del entorno 1150-1160.

Los promotores de la obra no podían ignorar, sin embargo, la irrupción de un nuevo paradigma monumental. En la década de los años 40 había sido transformada la basílica de Saint Denis, templo del apóstol de Francia y panteón de la Monarquía francesa (3). La remodelación había tenido muy presente el modelo que entonces ofrecía la catedral de Santiago. En palabras de su promotor, el abad Suger, el nuevo templo se planificó a "semejanza de Santiago de Compostela". La intención del abad de Saint Denis era seguramente emular y, si era posible, superar la grandiosidad del templo de Santiago que gozaba de un enorme prestigio en la Europa contemporánea y que era visitado por millares de peregrinos procedentes de todos sus confines.

Mediado el siglo, en Saint Denis se había logrado, sin embargo, configurar un nuevo sistema arquitectónico que superaba en espectacularidad a todos los templos anteriores, con su cabecera diáfana coloreada por la luz que filtraban sus vidrieras, y un modo más escenográfico de entender la proyección monumental de las fachadas. La nueva iconografía desplegada en sus vidrieras y en la escultura de su portada convertía las realizaciones de Saint Denis en un prototipo adecuado para la actualización del santuario nacional del reino leonés y panteón de su dinastía. En la serie de nuevas catedrales levantadas durante la segunda mitad del siglo XII en torno a París, las propuestas formales y el nuevo lenguaje simbólico de Saint Denis habían encontrado pronto eco y se habían desarrollado. Un nuevo tipo de portadas derivadas de la de la abadía parisina, denominadas portadas reales, habían comenzado a transformar el panorama monumental de la Isla de Francia. En ellas reyes y reinas del Antiguo Testamento aparecidos representados en las jambas y se acogían nuevas imágenes que insistían en la ascendencia regia de Cristo, proclamando la nueva armonía existente entre el poder político y el poder religioso.

Las propuestas emanadas de la Isla de Francia se adaptarían en Santiago. De hecho, el pórtico puede ser considerado con justicia el mejor reflejo hispano de las portadas reales francesas. A ello debe haber contribuido de un modo decisivo la orientación de los eclesiásticos para los que las escuelas catedralicias de París o de Chartres, consideradas, junto con la de Bolonia, las 9 principales escuelas de Teología y Derecho canónico, constituían un poderoso foco de atracción. Los estatutos de Compostela de 1169 revelan el hecho de que por esas fechas era ya un hecho frecuente que los clérigos recibieran su formación en las escuelas de la Isla de Francia. Estas relaciones sin duda estimularían el traslado de las novedades de las catedrales francesas a Santiago e incluso pueden haber facilitado el reclutamiento de artistas formados en sus talleres. Las influencias artísticas habrían seguido el mismo camino que las nuevas composiciones polifónicas importadas por los clérigos del centro musical de vanguardia que entonces constituía Notre Dame de París (4). Desde esta óptica, no resulta sorprendente la familiaridad de los artífices del pórtico con las realizaciones francesas.

**Fases iniciales.** El influjo de la primera escultura gótica debe de haberse abierto camino hacia la Península en los años en los que la obra de Santiago se hallaba previsiblemente en sus fases iniciales. En junio de 1188, pocos meses después de la colocación de los dinteles del pórtico por el maestro Mateo, Alfonso IX se encontraba en Carrión, donde prestaba juramento a Alfonso VIII en pago al apoyo que le había prestado durante la crisis sucesoria. Allí tendría ocasión de contemplar la portada de la iglesia de Santiago, realizada probablemente en la década de 1160, en todo caso antes de 1172, en que puede datarse su reflejo en Plasencia. La dignidad clásica del Cristo en Majestad que preside la galería alta de la portada, la corporeidad de los apóstoles que le flanquean o el naturalismo de los monederos de su arquivolta supondrían una radical novedad en la escultura hispana de esos años. En estas esculturas se encuentran los ecos más tempranos de las novedades visuales de la escultura francesa; en las fisonomías, en la ordenación de los pliegues de las vestiduras o en las recetas para la construcción de las figuras se mezclan con un cierto eclecticismo rasgos derivados de las distintas manos que debieron intervenir en Chartres. El diseño de las figuras de los monederos y sus extraordinarias cabezas, que evocan la plenitud plástica de las cabezas antiguas, hallan su precedente en los sabios de la Antigüedad de la portada de Chartres, atribuidos al denominado "maestro de los ángeles".

**Personajes exquisitos.** En las esculturas del pórtico se revela la influencia de las realizaciones francesas de los años 1160-1170. Dentro de ellas, las esculturas de la catedral de Senlis ofrecen el paralelo más ajustado para algunas figuras de Santiago. El diseño de los exquisitos personajes que se asoman al bocelón del arco izquierdo de la portada resulta tan próximo al de los personajes del Antiguo Testamento del árbol genealógico de Senlis que hace pensar que el maestro Mateo habría conocido las esculturas de la portada occidental de su catedral (5).

En una obra cercana a la estética mateana, en el relieve de la Anunciación-Coronación del claustro de Silos, el influjo de Senlis también se hace patente. Las similitudes estilísticas entre la Virgen de Silos y la del tímpano de Senlis ponen de manifiesto que la adopción por parte de los escultores hispanos de los temas de moda en las catedrales francesas -sometidos, si se quiere, a una libre interpretación- marchaba en paralelo con la asimilación de algunos rasgos de estilo.

También en la catedral de Santiago los modelos franceses se adaptaron a la idiosincrasia del monumento, produciendo una obra única y enteramente original. La serie estatuaría que puebla los derrames de las jambas y los ángulos del nártex se consagró a las figuras de apóstoles y profetas en sustitución de los reyes y reinas de Judá que polarizaban el esquema francés. Junto a ello se enfatizó la labor apostólica y pastoral de Santiago, cuya figura se duplica para aparecer en el colegio apostólico de las jambas y en la figura sedente del parteluz.

No estuvieron ausentes, sin embargo, las alusiones a la genealogía regia de Cristo, arquetipo ideal de la Monarquía evocado en las portadas y vidrieras de los edificios del dominio real francés. La introducción del árbol de Jesé, o árbol genealógico de Cristo, en el parteluz de Santiago -con la preferente ubicación de David y Salomón - o la reiteración de los regios ascendentes de Cristo en el acceso exterior del pórtico no dejan de evocar el ambiente ideológico creado en los edificios de la Isla de Francia en el que los reyes del Antiguo Testamento se convertían en ideal y justificación del carácter divino de la realeza. La escenográfica disposición de las imágenes -un espacio plástico habitado por las imágenes más que decorado por ellas, tal y como se ha definido (6)- situaba al espectador en el centro de una visión de la Gloria divina. Ante él se desarrollaba una imagen de la majestad de Dios inspirada en las visiones de Juan y de Mateo que resumía la historia de la Redención e invocaba el Juicio Final, la recompensa y el castigo, con una espectacularidad nunca vista.

**Nuevo bizantinismo.** Con ser importantes, las referencias francesas no agotan las fuentes formales del pórtico. En él se dan cita también las tendencias antiquizantes que invaden las artes figurativas europeas de fines del siglo XII (7). El pórtico participa así del ensimismamiento general del arte de su tiempo con las fórmulas de un renovado bizantinismo que ofrecía la posibilidad de acercarse al arte de la Antigüedad. La fascinación que ejercieron los mosaicos de Palermo, Cefalú o Monreale se revela en la avidez con la que los talleres cortesanos asimilaban sus recetas trasladadas muy pronto a libros de modelos por los artistas occidentales. La presencia de estas nuevas recetas se advierte con especial claridad en los ángeles incensarios que flanquean la Trinidad de tipo "Paternitas" -en la cual Dios Padre sostiene al Hijo en sus rodillas que corona el árbol de Jesé del parteluz. Su esquema remite a uno de los modelos más difundidos en el arte europeo de esos años que dejará su huella en toda la escultura hispana emparentada con el pórtico. Puede apreciarse en el ángel de Silos y en una serie de obras de su área de influencia.

La superioridad de los artífices del pórtico y su mayor familiaridad con las obras francesas se hace patente en la correcta interpretación del modelo, deformado en su traslación tridimensional en la mayoría de las obras derivadas de Silos (8). Bajo el influjo de las nuevas fórmulas, los profetas y apóstoles del pórtico superan a sus probables modelos: las estatuas-columnas de Saint Benigne de Dijon (ca 1155-1160), Le Mans (ca 1160) o Bourges (ca. 1160). Las formas adquieren mayor corporeidad, los plegados de las telas, ordenados en nuevos esquemas, poseen mayor profundidad y dotan de naturalidad a las figuras que logran despegarse de la columna que sustituye su soporte.

La intensidad psicológica que alcanzan los rostros de algunos de ellos, es el caso de los profetas Moisés o Elías, manifiesta el conocimiento de prototipos humanos similares a los que aparecen en los frescos de Nerezi o en los conjuntos sicilianos. Ello aproxima las creaciones de Mateo y sus colaboradores a las de los maestros más emblemáticos del movimiento antiquizante de fines del siglo XII, como el orfebre Nicolás de Verdún que realiza el altar de Klosterneuburg (ca. 1180) o el maestro de la Hoja Morgan que participa en las últimas fases de ilustración de la monumental Biblia de Winchester. La utilización del lenguaje común europeo también acerca el estilo del pórtico al arte mediterráneo de su época, cuajado de referencias al arte antiguo. La obra de

Mateo puede, de este modo, ponerse en relación con la ambición clásica de las obras atribuidas al escultor italiano Benedetto Antelami o con la de las esculturas de Saint Trophime de Arles.

**Artes suntuarias.** El carácter suntuario concedido a este arte de raíces clásicas resulta difícilmente soslayable. Bajo la poderosa influencia ejercida por los Plantagenet que dominan el escenario político y cultural europeo de estos años las artes pictóricas que incorporan las recetas bizantinas se difunden en la miniatura, en la pintura mural y, en general, en todas las artes suntuarias.

Los reinos hispanos no fueron ajenos a esta moda. En los años en los que se finalizaban las obras del pórtico se decoraba en un estilo cercano al del maestro inglés de la Hoja Morgan la sala capitular del monasterio de Sigüenza en Aragón. El carácter regio de la fundación oscense y su destino como nuevo panteón regio de la dinastía aragonesa atestiguan el prestigio de que gozaban las tendencias visuales de inspiración bizantina en los círculos cortesanos. La imagen ecuestre de Alfonso IX del llamado Tumbo A de la catedral de Santiago confirma la adopción de las modas de ilustración difundidas por la Corte inglesa en el reino de León y es indicativa de los valores conectados con la dignidad regia que se les atribuían.

La policromía del pórtico colaboraría a que en él se lograra la mejor evocación monumental de los conjuntos pictóricos de inspiración bizantina. De este modo, en él se materializarían los dos paradigmas artísticos de su tiempo: los modelos monumentales franceses y las corrientes bizantinizantes del arte cortesano internacional.

## Bibliografía

- A. López Ferreiro, *El pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor de la Catedral de Santiago*. Santiago, 1893 (existe edición moderna, Santiago, 1975).
- E. H. Bushbeck, *Der Pórtico de la Gloria von Sant Jago de Compostela*. Berlín, 1919.
- J. M. Pita Andrade, "Un capítulo para el estudio de la formación artística del maestro Mateo. La huella de Saint Denis", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, 1952, 371-383.
- A. del Castillo, *El Pórtico de la Gloria*. Santiago, 1954.
- M. Stokstadt, *The Pórtico de la Gloria of the Cathedral of Santiago de Compostela*. Ph. D. Diss., University of Michigan, Ann Arbor, 1957.
- G. Gaillard, "Le Porche de la Gloire et ses origines espagnoles", *Cahiers de Civilization Médiévale*, I, 1958, 465-473 (recogido en *Etudes d'art roman*, París, 1972, 320-334).
- M. Ward, *Studies on the Portico de la Gloria of Santiago de Compostela*. Ph. D. Diss., University of New York, 1978.
- P. Otero y R. Izquierdo, *El coro del Maestro Mateo*. La Coruña, 1984.
- S. Moralejo, "Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle; problèmes de sources et d'interprétation", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XVI, 1985, 92-116.
- R. Moralejo, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", *Cuadernos de Música en Compostela*, II, 1988, 19-36.
- VV. AA., *Actas del simposio internacional O Portico da Gloria e a arte do seu tempo*. Santiago de Compostela, 38 de octubre de 1988, Xunta de Galicia, 1991.

## Notas

- (1) Sobre dicha ocasión y sus connotaciones histórico-artísticas: S. Moralejo, "El 1 de abril de 1188" (ver bibliografía).
- (2) J. A. Puente Míguez, "La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos", en *Actas del simposio internacional* (ver bibliografía), 117-131.
- (3) La influencia de Saint Denis fue apuntada por J. M. Pita Andrade, "Un capítulo ..." (ver bibliografía).
- (4) J. López Calo, "La música en la catedral de Santiago, A.D. 1188", en *Cuadernos de Música en Compostela*, II, 1988, 39-54.
- (5) Éstas y otras relaciones en M. Ward, "studies on the Pórtico ..." (ver bibliografía).
- (6) S. Moralejo, "Le porche de la gloire ...." (ver bibliografía).
- (7) Las connotaciones con obras bizantinas fueron apuntadas primeramente por Bushbeck (ver bibliografía). Posteriormente fueron ampliadas por M. Ward y S. Moralejo (obras cit.). La relación del Pórtico con el movimiento bizantinizante internacional de fines del siglo fueron desarrolladas por W. Sauerlander con ocasión del Simposio Internacional celebrado en Santiago en 1988 (ver bibliografía) ("1188. Les contemporains du Maestro Mateo", 7-22) y por M. Stokstad ("Forma y fórmula; reconsideraciones del Pórtico de la Gloria", 181-191).
- (8) D. Ocón, "Los ecos del último taller de Silos en el románico navarro-aragonés y la influencia bizantina en la escultura española en torno al año 1200", en *El Románico en Silos*. Abadía de Silos, 1990, 508. Idem, "El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España", en *Viajes y viajeros en la España medieval*. Madrid. 1997. 265-290.

**EL MAESTRO MATEO**

**DULCE OCÓN ALONSO**  
Universidad del País Vasco





Biblioteca Gonzalo de Berceo