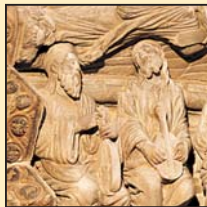


M.^ª del Carmen Lacarra Ducay
(Coord.)



Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura



COLECCIÓN ACTAS

ernando:el:católico":institución:"fernando:el:católico":institución:"fernando



En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el IX Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en marzo del año 2004 que versaba sobre *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*. Se cumple con ello un compromiso adquirido con el público asistente que demostró con su presencia constante el interés que despertaban los temas seleccionados y los profesores encargados de repartirlos.

Con el título de «Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura», se ofrecía un panorama interdisciplinar de lo que significa para el siglo XXI el culto al Apóstol Santiago el Mayor y las Peregrinaciones a Compostela durante la Edad Media.

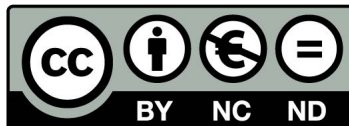
Diseño de cubierta: A. Bretón.

Motivo de cubierta: Pórtico de la Gloria.
Catedral de Santiago.
Foto: Ramón Yzquierdo Perrín.

o:el:católico":institución:"fernando:el



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2375>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Los caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura

COORDINADORA

María del Carmen Lacarra Ducay

COLECCIÓN ACTAS
ARTE

Los caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura

Coordinadora

María del Carmen Lacarra Ducay



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)

Excma. Diputación de Zaragoza

Zaragoza, 2005

PUBLICACIÓN NÚMERO 2.505
DE LA
INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)
PLAZA DE ESPAÑA, 2 • 50071 ZARAGOZA (ESPAÑA)
Tff. [34] 976 28 88 78/79 • FAX [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es
<http://ifc.dpz.es>

FICHA CATALOGRÁFICA

LOS CAMINOS de Santiago. Arte, Historia, Literatura /
Coordinadora: María del Carmen Lacarra Ducay.— Zaragoza:
Institución «Fernando el Católico», 2005

328 p.: il.; 24 cm.
ISBN: 84-7820-773-2

1. Arte.—, LACARRA DUCAY, María del Carmen, coord. II. Institución
«Fernando el Católico», ed.

© Los autores.

© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

ISBN: 84-7820-773-2

DEPÓSITO LEGAL: Z-530/2005

PREIMPRESIÓN: EbroLibro. Zaragoza.

IMPRESIÓN: Soc. Coop. Librería General. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

PRESENTACIÓN

En este volumen se reúnen las lecciones impartidas en el IX Curso de la Cátedra «Goya» celebrado en marzo del año 2004 que versaba sobre *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*. Se cumple con ello un compromiso adquirido con el público asistente que demostró con su presencia constante el interés que despertaban los temas seleccionados y los profesores encargados de impartirlos.

Con el título de *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, se ofrecía un panorama interdisciplinar de lo que significa para el siglo XXI el culto al Apóstol Santiago el Mayor y las Peregrinaciones a Compostela durante la Edad Media.

Destacados investigadores en el campo de la Arqueología, la Historia del Arte, la Historia de la Música y la Literatura Medieval, participaron en el curso de la Cátedra «Goya» que deseaba ser una aportación destacada al Año Santo Jacobeo que se celebró en el año 2004.

En esta ocasión, sin descuidar la importancia del Camino de Santiago en Aragón, se mostraban los efectos de la peregrinación en Asturias, Navarra, La Rioja, León y Castilla, para terminar en la catedral de Santiago de Compostela, meta y lugar de encuentro de cuantos hacían el Camino.

El curso se inició el lunes día 22 de marzo, a las 18 horas, en el Aula de la Institución «Fernando el Católico», con asistencia del director de la Institución, don Gonzalo M. Borrás Gualis.

Durante cinco tardes, de lunes a viernes, se impartieron las lecciones anunciadas en el programa del curso, según el orden establecido. A través de las autorizadas palabras de los profesores invitados, ilustradas con diapositivas, se presentaron diversas obras de arte localizadas en el Alto Aragón, Asturias, Navarra, La Rioja, León, Castilla y Santiago de Compostela. Y se añadieron aportaciones, llenas de interés, sobre la literatura y la música a lo largo de la ruta compostelana.

El curso finalizó el día 26 de marzo, a las 21 horas, con una sesión de clausura presidida por la diputada de Cultura, doña Cristina Palacín Canfranc, a quien acompañaban la directora y la secretaria de la Cátedra Goya, doña María del Carmen Lacarra Ducay y doña Cristina Giménez Navarro, y el director del Departamento de Historia del Arte, don Ernesto Arce Oliva.

Los trabajos que se incluyen en el presente volumen han sido elaborados por los conferenciantes tomando como base el guión de sus disertaciones. Se publican acompañados por ilustraciones, que ellos seleccionaron como enriquecimiento de los textos y recordatorio de las lecciones impartidas.

Deseo agradecer, un año más, a todos los participantes en el curso, profesores y alumnos, su colaboración con la Cátedra «Goya», así como también a la secretaria de la Cátedra, doña Cristina Giménez Navarro, su ayuda en las actividades académicas programadas.

María del Carmen LACARRA DUCAY
Directora de la Cátedra «Goya»
y de la Sección de Estudios de Arte Aragonés

LOS CAMINOS DE SANTIAGO. ARAGÓN, SOMPORT Y JACA

DOMINGO J. BUESA CONDE

Para avanzar en la comprensión de la peregrinación a Santiago, es conveniente partir de la consideración de este camino como uno de los hechos civilizadores más importantes de la historia europea. Pero, además es acertado el admitir que, este camino civilizador, estuvo íntimamente ligado a la construcción política de los estados que vertebraron su itinerario. Por ello, cuando reflexionamos sobre el territorio aragonés, debemos aceptar de partida que los avatares de los caminos jacobeos fueron consecuencia directa de la sucesión de períodos en la historia de Aragón.

A estas consideraciones generales podemos sumar otras muchas, ampliamente formuladas por la literatura al uso, pero es positivo anotar algunas pinceladas que nos permitirán tener una visión más real y menos idealizada de lo que fue el Camino de Santiago. Quizás, por esta razón, haya que comenzar planteando que el fenómeno de la peregrinación no permaneció con igual apogeo en el tiempo. Incluso hubo muchos períodos en los que ni siquiera existió, al coincidir con momentos de crisis —contexto de la reforma protestante y en especial del luteranismo— o por haber desaparecido el objetivo final de este itinerario espiritual. Ejemplo de lo cual puede ser la amplia etapa en la que, debido a las amenazas de los corsarios ingleses, en el siglo XVI, se escondió el supuesto cuerpo del santo para ser encontrado a finales del siglo XIX, en 1879, por el interés del arzobispo Payá Rico.

En sintonía con esto conviene recordar una curiosa anécdota que cuentan los profesores Lacarra y Vázquez de Parga, haciendo alusión al año 1932, al momento en el que andaban el camino jacobeo. Después de explicar que ningún párroco sabía qué hacer con ellos, señalaban que lo peor fue la reacción de los canónigos de Compostela cuando —asombrados ante el insólito hecho de ver peregrinos— improvisaron un ceremonial que, mientras duró su estancia en la capital gallega, tuvo sentados y desconcertados a los profesores en el coro de la catedral.

Este suceso nos permite deducir que en la década de 1930 el peregrino a Compostela es algo absolutamente olvidado, como lo será en los años posteriores hasta que —en 1963— un benemérito grupo de amigos del camino se organice en la ciudad navarra de Estella, haciendo posible la recuperación de la costumbre de viajar hacia el Occidente, hacia la tierra en la que se ve cómo el Sol se entierra en el mar. Una recuperación que alcanzará gran demanda social después de ser calificado como Itinerario europeo (desde 1984), primer paso para que la UNESCO lo declare (en 1993) Patrimonio de la Humanidad¹.

El tercer aspecto que perfila lo que fue este movimiento de gentes y de ideas, es la dimensión religiosa que era necesario recuperar, tal y como señalaba el profesor Ubieto Arteta². Ciertamente, el camino surgió como consecuencia de un hecho considerado como milagroso y que tuvo lugar en el Finisterre romano, cuando una lluvia de estrellas confluyeron en un punto que conservaba un arca marmórea con unos restos que se adscribieron desde el principio al apóstol Santiago. Unos restos que la tradición imputa al apóstol y a dos discípulos suyos (Teodoro y Anastasio), mientras el estudio científico que hizo una comisión compostelana —allá por el siglo XIX— sólo señalaba que evidenciaban antigüedad³.

Esta intervención divina, a través de signos que definían el paisaje como «el campo de las estrellas», debió de acontecer en las primeras décadas del siglo IX, durante el reinado de Alfonso II de Asturias y en el episcopado de Teodomiro. La publicidad del suceso obligó a la pronta construcción de un primer espacio memorial, al que sucedió la segunda basílica construida por Alfonso III (consagrada el año 899) y la gran catedral románica del obispo Gelmírez. En este caso, ya en el siglo XI, se aportaba una original concepción para este templo, en el que se destruyó cuidadosamente parte del mausoleo, puesto que el sepulcro perdía valor al ser sustituido por el santuario como nuevo marco referencial del culto.

Todas estas breves pinceladas, que les permiten centrar el hecho jacobeo, también les permitirán intuir cómo se ha comportado este hecho cultural a lo largo de sus casi mil doscientos años de historia. Una práctica que no debemos ignorar que ha sido absolutamente ácrata, puesto que cada peregrino construye el camino a su medida, reconociendo dependencia sólo a los establecimientos asistenciales y a las obras de ingeniería que le facilitan el movimiento. Y

¹ Ver mi artículo sobre «El camino de Santiago y la idea de Europa», en *Trébede*, 22, (Zaragoza, 1999).

² Se puede consultar algunos apuntes interesantes sobre este tema en su libro póstumo *Los Caminos de Santiago en Aragón* (Zaragoza, 1993).

³ J. Guerra Campos estudia estas cuestiones en su *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982.

por eso, si me permiten una nota de ironía, deberemos criticar —desde nuestros supuestos científicos— ese apasionamiento excéntrico que lleva a ir buscando las piedras que han pisado los peregrinos. Bromas aparte, estamos ante un proceso que se pone en marcha en los inicios del siglo IX y que se irá difundiendo rápidamente hacia las tierras del Oriente.

Se tiene claro que no pasó mucho tiempo, desde la invención de las reliquias del apóstol Santiago, hasta la difusión de la existencia de la segunda tumba apostólica en Occidente. Un hecho que vino muy bien a unos monarcas, que entendieron rápidamente que estas reliquias los colocaban en situación de privilegio y de preeminencia frente a los demás. Por otra parte, los reyes alfonsíes asturianos tuvieron especial interés en divulgar este hecho hasta lejanas cortes tan notables como la carolingia, nexa que sugiere la puesta en marcha de este caminar ultrapirenaico hacia esa tumba, cuya fama estaba precedida de sucesos milagrosos⁴.

EL CAMINO CHESO Y EL CONDADO DE ARAGÓN

Cuando se va difundiendo la invención de las reliquias jacobeanas, en la primera mitad del siglo IX, el territorio aragonés vive tensos momentos de enfrentamiento, protagonizados por los musulmanes que están en las llanuras del valle del Ebro y los gobernantes carolingios, que no perdonan la ofensa que la ciudad de Zaragoza hizo al rey Carlomagno, en el verano del año 778, cuando los musulmanes se negaron a entregar la ciudad que habían ido a ofrecerle hasta su propia corte. En medio de estos dos poderes está la población indígena que, por ser más proclive a pactar con los carolingios que con los musulmanes, va haciendo posible que diferentes funcionarios de la corte imperial —con rango militar de condes— vayan estableciéndose en los territorios aragoneses, especialmente en aquellos desde los que se pueden vigilar bien los caminos por los que se mueven los musulmanes de Lérida y de Huesca⁵.

Pero, conforme avanza el siglo, los condes carolingios comienzan a tener problemas con los líderes de esa población indígena —como ocurre en tierras de Sobrarbe— y los retores francos deciden dos acciones concretas: primero concentrar sus intereses en aquellas zonas que están bien comunicadas —por pervivir en ellas las calzadas romanas que atraviesan el Pirineo—, y después

⁴ Para todo lo general remitimos a la obra de los profesores Vázquez de Parga, Lacarra de Miguel y Uría Rúa, sobre *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, tres tomos (Madrid, 1949). Hay una edición (Asturias, 1981) patrocinada por la Excm. Diputación Provincial de Oviedo.

⁵ Ver mi estudio sobre «Los orígenes del Reino. Los condados de Aragón, Sobrarbe y Ribagorza (778-1035)» en el catálogo *Aragón, reino y corona*, (Zaragoza, 2000), en especial pp. 30 y ss.

crear verdaderos santuarios nacionalistas, en esos enclaves, que les sirvan para controlar a esa ingente masa de población agrícola-ganadera sobre la que pretenden imponer su autoridad.

Uno de los puntos elegidos fue el valle del río Aragón Subordán, el valle en el que hoy se asienta la población de Echo, y lo fue por ser escenario de la importante calzada romana que iba de Zaragoza a las tierras del Bearn, atravesando el Puerto de Palo que tiene 1.942 metros de altitud. Desde las tierras de los francos entra, siguiendo esta calzada, el experimentado conde Galindo I Aznárez. El funcionario palatino llega después de haber estado destinado en Urgell y Ribagorza, para poner en explotación un valle y para construir un monasterio que está llamado a convertirse en el nuevo santuario de estas poblaciones⁶. Es la primavera del año 833 y es el comienzo de la historia de San Pedro de Siresa, monasterio que llegará a estar habitado por una centena de monjes.

Pero estos monjes, aparte de poner en cultivo las tierras y atender a la población del valle, asumen la atención hospitalaria de los muchos viajeros que transitan la vieja calzada romana —de carácter militar— que mandó arreglar el emperador Máximo (el año 382) y que tendría su gran mansión de *Summo Pyreneo*⁷ en las cercanías de la actual población de Siresa, o incluso en ella. Seguramente no lejos del enclave donde se levanta el monasterio, al que llegará —el año 848— san Eulogio. La presencia de este mártir cordobés es muy importante, puesto que además de glosar⁸ las maravillas de la vida espiritual de estos monjes y del valor de su biblioteca, depositaria de multitud de obras clásicas, se ocupa también de alabar a sus cien monjes pues «brillaban como estrellas del cielo en el ejercicio de la virtud». Un ejercicio que tenía especial relevancia —como seguidores de la regla de san Crodegando de Metz— en lo relativo a la hospitalidad. No debemos olvidar que lo que nos cuenta san Eulogio coincide plenamente con el capítulo 141 *De institutione canonicarum*, que forma parte de las ordenaciones que rigen la vida canónica siresense, donde se explica que el peregrino y el huésped deben ser recibidos *quasi delicanti Christi*.

⁶ Ver mi obra sobre *Los monasterios altoaragoneses en la Historia* (Huesca, 2002), pp. 57 a 64.

⁷ Ver *La red viaria en Aragón*, pág. 32, de María de los Ángeles Magallón (Zaragoza, 1987).

⁸ Durán Gudiol, *Los condados de Aragón y Sobrarbe*, Zaragoza, 1988, pp. 327-328. Es interesante anotar que el monasterio de Siresa supuso un avance en Hispania de las reglas carolingias de vida en común, en concreto de las recomendaciones de la dieta sinodal de Aquisgrán, y ante todo la creación de un monasterio excepcionalmente grande para ese momento y ordenado en torno a la «basilica de los apóstoles San Pedro y San Pablo» en la que se desarrolló una liturgia en torno a la *laus perennis*, la veneración de las reliquias y los desfiles procesionales. De ese templo que tenía once altares nos queda la totalidad de su arquitectura, con algunas reformas posteriores, y del patrimonio litúrgico del templo se han salvado algunos códices que conservamos y que nos hablan de ese «ingenio de muchos» que —como refiere el biógrafo Alvaro de Córdoba— se custodiaba en este rincón perdido del Pirineo.

Es claro que los monjes de Siresa⁹ atienden a los peregrinos y que ellos pueden asumir el cuidado de la vieja vía romana, especialmente en tiempos invernales. Atención que va destinada a los caminantes que afluyen a Olorón, desde donde van subiendo a los montes Pirineos por Bedous, Accous y Lescun.

La preeminencia de esta vía de peregrinación y de comunicación por el valle cheso, era consecuencia de la situación en la que estaban las otras dos grandes calzadas que unían Burdeos con Astorga —al Oeste— y Narbona con Barcelona al Este. La primera atravesaba el valle del Baztán que era una zona en manos de paganos y que, en el siglo X, todavía no estaba cristianizada, razón por la que no era muy transitada. La segunda tenía el inconveniente de encontrarse cortada por el dominio musulmán en tierras de Lérida, ciudad que no se conquistaría hasta el año 1149.

Es lógico pensar que los primeros monjes de Siresa —que fueron gentes en su mayoría de origen franco—, bien pudieron atender a los peregrinos que transitaron por este itinerario, que se mantuvo en perfectas condiciones y en el que además ellos constituían la total garantía de la hospitalidad, tras atravesar el puerto. Nadie duda que hubo caminantes viajando por esta calzada romana, razón por la que no entramos en cuestionar la existencia de peregrinos en los finales del siglo IX y en el siglo X, máxime cuando se acepta que Luis el Piadoso —antes del año 820— ya había difundido en su corte carolingia el interés por este nuevo culto al apóstol Santiago. Pero además, sabemos que desde el reinado de Alfonso III (866-910) la peregrinación se convierte en un hecho generalizado y que él mismo atiende a la necesidad de acoger a pobres y peregrinos, con ocasión de una donación a Compostela hecha en el año 899.

Por otra parte, la antigüedad del itinerario está probada con los restos megalíticos que se conservan en este agreste espacio, de praderas y selvas, al que también se han adscrito algunas batallas como la de Roncesvalles. Una batalla que se ha visto convertida en objeto de debate al plantearse la tesis del profesor Ubieto que la ubica en este valle, en concreto en la Corona de los Muertos del valle cheso. Sin entrar en estas cuestiones, no está de más traer como referencia la memoria de las excavaciones, en la cual hay constatación de abundantes restos bélicos propios de una batalla y de una señal para nosotros clave: la existencia en esos yacimientos de algunas conchas de peregrino que nos documentan el paso de gentes rumbo a Santiago desde el período altomedieval.

Esta vía abre el camino que, después de descender por el valle del Aragón, va hacia Embún, Puente la Reina, Berdún, Tiermas y el monasterio de Leire, camino de Sangüesa y de la propia capital pamplonesa. Y sabemos que este

⁹ Ver el capítulo I del libro *El monasterio de San Pedro de Siresa*, publicado por Antonio Durán Gudiol (Zaragoza, 1989).

camino lo tenemos en pleno auge durante el siglo X, aunque la documentación nos obliga a reconocer que el rey Sancho Garcés I ya prestó alguna pequeña atención al camino que atravesaba el Puerto de Ibañeta¹⁰, abriendo —en la primera mitad del siglo— el camino junto al cual se levantará posteriormente el monasterio de Roncesvalles.

Como he señalado en alguna ocasión¹¹, a este paso romano se le comenzó a quitar protagonismo cuando la monarquía de Sancho el Mayor —conde de Aragón y rey de Pamplona— optó por potenciar un nuevo paso para comunicarse con el Bearne. Eso debió de ocurrir hacia 1017, quizás obligado por que el viejo camino a las Galias quedó muy deshecho después de la expedición musulmana de al-Mansur, que castigó duramente a las gentes y las construcciones del valle del Aragón Subordán, al filo del año mil.

LA CONSOLIDACIÓN DEL REINO

El reino aragonés, como todos ustedes saben, se creó por una disposición testamentaria de Sancho el Mayor que, en 1035, dejaba el conjunto de los territorios de los ríos Aragón y Gállego a su hijo Ramiro I. Y a la muerte de este primer rey, en cuyos dudosos testamentos¹² se enuncian algunas donaciones para este camino de peregrinaje, se ocupa del reino aragonés su hijo Sancho Ramírez que gobernará este territorio entre 1064 y 1094.

Sancho Ramírez será el autor del proceso de modernización de estas tierras montañosas, puesto que a él se deberá la decisión de apostar por la europeización de Aragón. Con su gestión este reino se consolidará como un poderoso núcleo vinculado al papado, respetado por los castellanos y configurado territorialmente con la unión de Aragón y Pamplona, en sus manos, a partir del año 1076 tras la muerte de Sancho de Peñalén.

En esta controlada y meditada construcción del nuevo estado¹³, el rey Sancho tenía que fijar un centro en el que residiera el poder. Y para ello, apos-

¹⁰ Así lo anota Antonio Ubieto en su *Los caminos de Santiago en Aragón* (Zaragoza, 1993), p. 19. El mismo autor habla de cómo la puesta en funcionamiento de este camino de Ibañeta a Pamplona, por Erro, supuso el relegar a segundo término el paso por el valle del Baztán

¹¹ Así lo señalaba en el artículo publicado en *Historia16* (Número extraordinario, 1999) que se refiere a «Las rutas de Aragón. La historia de los caminos del Pirineo», pp. 24 a 33.

¹² Si hacemos caso de las noticias de los documentos mencionados, Ramiro I de Aragón -en su primer testamento fechado en el año 1059- legó ciertos bienes a Santiago de Galicia al mismo tiempo que destinaba otros bienes para pagar la construcción de puentes y el arreglo de caminos, todo lo cual constituye un claro indicio del interés del monarca por la peregrinación. Ver de Antonio Durán Gudiol su trabajo sobre *Ramiro I de Aragón* (Zaragoza, 1993), pp. 78 a 81.

¹³ Ver mi trabajo *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses (1064-1094)*, (Zaragoza, 1996).

tó por la recuperación de un viejo espacio urbano que había contado con la aureola de su romanidad. Era la vieja ciudad de Iaca, la capital de los jacetanos, la ciudad ibera del Pirineo central, la ciudad cuya conquista y ocupación ordenó el propio senado romano en el año 194 antes de Cristo. Jaca¹⁴, entre cuyos muros pervivía el prestigio de su condición jurídica de ciudad romana, era además un amplio dominio agrícola propio de la familia real y el ámbito en el que residían los miembros de la Casa aragonesa durante gran parte del año.

Esta apuesta por Jaca traería muchas consecuencias, todas ellas tendentes a intentar convertir esta meseta del río Aragón en el espacio en el que confluyeran caminos, gentes y economías. Y en este nuevo reajuste de los recursos, un papel importante jugarían las vías de comunicación. Está claro que la consolidación de un burgo jaqués de comerciantes y mercaderes, demandaba un camino que permitiera el paso de carros con mercancías y que, además, fuera cómodo. Pero, eso no era nada difícil puesto que el curso del río Aragón culminaba en un puerto que permitía transitarlo bastantes meses al año, sin olvidar que era de suave trazado.

Nos podemos preguntar ¿de más suave trazado que cuál? Pues evidentemente que del *Summo Pyreneo* que abría el camino del valle cheso del Aragón Subordán. Si aquél tenía 1.942 metros de altitud, éste tiene solamente 1.640 metros. Estaba clara la apuesta por un paso mucho más asequible, menos agreste y rocoso, que contaba con un marco de suaves laderas muy abiertas y de prados agradables. Esta apuesta será clave, será el origen de lo que todos conocemos como camino jacobeo de Somport.

Ahora bien, en esta selección del camino ha jugado su papel importante el viaje que el monarca Sancho Ramírez hace a la Roma papal en el año 1068. En esta ocasión, cuando el rey va en peregrinación a la corte del papa Alejandro II de la que volverá prometido a Felicia de Roucy, es invierno y el monarca asciende por el camino romano del valle de Echo hasta que decide desviarse —como nos cuenta un documento que aporta este detalle como mera cuestión anecdótica— por el valle de Aragüés para evitar el nevado puerto del Palo. Metido en el valle del río Osia es lógico que encaminara sus pasos hacia el oriente, hacia los puertos de Escalé o de Somport, que están unos trescientos metros más bajos, y desde los que podía salir al camino que le lleva a Olorón. Hay que pensar que este viaje real se ha visto condicionado también por la decadencia en la que vive el viejo monasterio carolingio de San Pedro de Siresa, cuyos monjes ya no atienden como antaño la hospitalidad¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 136 y ss.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 86 a 91, donde estudio «La peregrinación real a Roma».

Ni que decir tiene, que la nueva opción para atravesar el Pirineo le viene excepcionalmente bien a la idea de potenciar el valle del río Aragón como nuevo camino desde Jaca. Y desde luego como nuevo camino para los peregrinos que van a Compostela.

En esta tarea el rey aragonés va a contar con la colaboración de muchas personas que verán en esta ruta —que se planifica de nuevo— una fuente segura para su propia prosperidad. Hay que arreglar caminos, es necesario hacer puentes, se debe asegurar una infraestructura asistencial de ayuda y, sobre todo, es indispensable imponer una paz augustea sobre ese camino en el que conviene que convivan peregrinos y mercaderes.

La idea que tiene el aragonés es compartida por otro gran monarca: Alfonso VI de Castilla, el hombre que colaborará en hacer realidad ese trazado de un camino jacobeo que vaya del Pirineo a Compostela. A los dos reyes les interesa este itinerario en un momento clave que se extiende entre 1070 y 1090, en un tiempo de apogeo económico que provoca la percepción de las *parias* o impuestos que pagan los musulmanes para comprar la paz y asegurarse que los cristianos no atacarán sus debilitados reinos de taifas. Los dos reyes quieren transmitir la idea de un camino seguro y bien trazado, compartido por comerciantes que pagan impuestos por usarlo y por peregrinos que aportan una imagen de universalidad a cambio de no pagar por lo que lleven.

Pero también es un camino que les permite abrir zonas de inversión en tierras francesas con la ganadería¹⁶ y, a la vez, atraer para las ciudades que ellos van a crear o recuperar una masa especializada en actividades mercantiles que conoceremos como francos y que se definieron como activos trabajadores. Y esta cuestión es muy importante, puesto que provocará la decisión tomada por el rey Sancho Ramírez de cambiar el itinerario de peregrinación. Se había construido un eje clave para el reino, el que iba desde el Somport pirenaico hasta la ciudad de Jaca, y a ambos lados se desarrollaba un itinerario muy controlado.

El reajuste del camino en tierras francas ha sido sencillo pues el único cambio ha consistido en que si antes desde Olorón se llegaba a Bedous y desde allí se desviaban por Lescun hasta el valle de Echo, ahora desde Bedous se seguía el camino recto por Borce y Urdós rumbo a Somport. Pero si era sencillo el optar por un trazado nuevo, era complicado el lograr que los viajeros cambiaran de ruta. Esta cuestión formó parte de un agresivo dispositivo propagandístico que fue hecho por la red de albergues que se fue creando en torno al año 1100¹⁷.

¹⁶ Este nuevo camino está abriendo Aragón a un espacio —en torno a Gabás y Urdós— que los gobernantes de ambos lados tienen voluntad de unir, para potenciar un claro auge de la ganadería.

¹⁷ No obstante hubo algunos pocos que prefirieron desde Olorón seguir el camino que les llevaba al Valle de Tena y bajar por el río Gállego rumbo a Jaca haciendo uso de un ramal secundario que conserva algunas iglesias dedicadas al apóstol como la románica de Orante.

Y, al mismo tiempo que se potenciaban tramos alternativos en Francia, en tierras aragonesas se hacía el nuevo camino en la zona de la Canal de Berdún por el lado izquierdo del río Aragón, ya que ahora no se bajaba el Aragón Subordán por su orilla derecha sino que se llegaba a Jaca por su orilla izquierda. Con este reajuste que facilitaba el tránsito se convierten en lugares jacobeos los lugares de Martes, Ruesta, Sangüesa o Tiermas, además de fijar como punto de destino no Pamplona sino la recién fundada Estella.

EL PODER DE SANTA CRISTINA

Como venimos viendo, el punto de acceso desde el Valle del Aspe a la península era el puerto de Somport¹⁸, el lugar en el que se había fundado el Real Hospital de Santa Cristina de Sumo Puerto que se acabaría convirtiendo en un hito universal¹⁹, puesto que no debemos olvidar que el viajero Aimerico Picaud, cuando escribe en torno al año 1140 su famosa *Guía para peregrinos*, afirma categóricamente que «Tres columnas en gran manera necesarias para sostener sus pobres instituyó el Señor en este mundo, a saber: el hospital de Jerusalén, el hospital de Mont Joux y el hospital de Santa Cristina, que está en el puerto de Aspe. Son estos hospitales, puestos en sitios adecuados, lugares santos, casas de Dios, reparación de los santos peregrinos, descanso de los necesitados, consuelo de los enfermos, salud de los muertos, protección de los vivos. Así, pues, quienquiera que haya edificado estos lugares sacrosantos, sin duda alguna poseerá el reino de Dios».

Sobre el Somport podemos recordar que —desde muy temprano— fue un paso privilegiado, puesto que, a pesar de las frecuentes nieblas y de las temidas ventiscas de nieve, siempre se encontraba el camino abierto. Y eso era así porque la villa de Canfranc estaba obligada a mantener transitable el camino, a cambio del derecho de cobrar peajes a los que lo atravesaban. Desde fines del siglo XI, cuando se fundó la villa, hasta 1876 este encargo hizo que todos los peregrinos que venían por la vía Tolosana del sur de Francia entraran en tierras aragonesas pues, como escribió Lalana²⁰ en el siglo XVIII «*aunque estos puertos son tan horribles, con todo es muy frecuentado este passo, porque sólo él está transitable en tiempo de nieve.*»

¹⁸ José María Lacarra, «Rutas de peregrinación. Los pasos del Pirineo y el camino de Santa Cristina a Puente la Reina», en *Pirineos*, 2 (Zaragoza, 1945)

¹⁹ La importancia del hospital fue creciendo y el rey Pedro II, cuyo cadáver trajeron a velar a este monasterio, después de su muerte en la batalla de Muret en 1213, ya señalaba que su «fama se extendía por toda la Tierra y el sonido de su Hospital alcanzaba hasta el fin de la Tierra».

²⁰ Ver de fray Francisco Lalana su *Historia de el monasterio real de santa Christina de Summo Portu de Aspa del orden de Predicadores de la Ciudad de Jacca*, escrito hacia 1770 y del que hay una edición facsimilar de Felipe García Dueñas (Huesca, 1989).

Y en tercer lugar, podemos acudir a la búsqueda de los orígenes de este lugar²¹ cuando la leyenda nos quiere explicar que su origen estuvo en los sentimientos cristianos que tuvieron dos caballeros conmovidos al ver los muchos pasajeros que perecían en aquel lugar del Pirineo. Un viejo texto explicaba que el interés era socorrer a «los muchos pasajeros que perecían en aquel sitio espantoso y lleno de peligros, especialmente en invierno, por las muchas nieves que allí caen y los vientos repentinos y tempestuosos que ciegan y sepultan en las ventiscas a los pasajeros».

El espacio inicial fue un oratorio, en el que vivieron los fundadores, hasta que vieron la necesidad de construir un albergue para poder ejercer mejor la hospitalidad. Pero pronto nuevos sucesos les convencieron de la necesidad de convertir esta pequeña edificación en un hospital, al mismo tiempo que les hacían darse cuenta de que era un espacio llamado a tener gran futuro, pues una mañana contemplaron cómo una paloma —que llevaba una cruz de oro en el pico— fue a posarse en una mata de boj. Cuando se acercaban a ella, ésta levantaba el vuelo y buscaba otra rama para posarse, hasta que decidió soltar la cruz de oro²².

Ni que decir tiene, que estos dos caballeros han tenido múltiples interpretaciones, desde los que les consideran simples cristianos eremitas hasta los que entienden que forman parte de la poderosa Orden del Santo Sepulcro siempre basándose en dos documentos que opino son de compleja interpretación²³. Primero en el Cartulario²⁴ del monasterio pirenaico se escribe un *Memorial* —hacia el año 1115— que comienza así: «Esta es la carta de confraternidad establecida para la salvación de todas las almas de los fieles en honor del Santo Sepulcro, de la Virgen Santa María, Madre de Dios, de todos los apóstoles, de Santa Cristina de Somport y de todos los santos». Y después, en un segundo

²¹ Felipe García tiene un trabajo sobre «El Real monasterio de Santa Cristina de Somport», publicado en la revista *Aragonia Sacra*, II (Zaragoza, 1987).

²² Cuenta esta leyenda el Padre Ramón de Huesca, en el tomo VIII de su *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón* (Pamplona, 1802), pp. 300 a 318.

²³ Ya había una poética tradición, que además el cronista bearnés Pierre de Marca, que fue arzobispo de París, incluso llegó a relacionarla con la fundación de Constantinopla, pero los protagonistas quedaban algo difusos.

²⁴ Sobre el cartulario ver la obra *Cartulario de Santa Cristina de Somport* (Helsinki, 1991) donde ha publicado las regestas de sus documentos Jukka Kiviharju. También debe verse el artículo de Ángel Canellas «El cartulario de Santa Cristina del Somport» en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, 1 (Murcia, 1987), pp. 199-220. Antonio Durán, en su citado *El hospital de Somport*, estudia el *Cartulario de Santa Cristina de Somport*, conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, sección de Clero, y refiere algunos documentos que se incluyen en este manuscrito en pergamino de 46 folios. Por ejemplo nos recuerda (*ob. cit.*, página 21) que este cartulario incluye la rúbrica que señalamos aquí y que hace referencia al «Santo Sepulcro».

documento²⁵ del reinado de Pedro I de Aragón que se refiere a «la limosnería del Santo Sepulcro del Señor y de Santa Cristina de Somport».

¿Qué podemos sacar de todo esto?. Pues si les soy totalmente sincero, fundamentalmente un mar de dudas. En todo caso, podría ser, así opinaba Antonio Durán²⁶, que esta fundación fuera encomendada o «confiada a la Orden del Santo Sepulcro, que asumiría la misión de facilitar las comunicaciones entre Bearne y Aragón a través del puerto de Somport, asegurar el paso pirenaico de los peregrinos a Santiago y atender a los pobres transeúntes». En esa misma línea, como vimos, está el padre Ramón de Huesca cuando recoge la tradición de estos caballeros anónimos que fundan deseosos de socorrer a «los muchos pasajeros que perecían en aquel sitio espantoso y lleno de peligros».

Ahora bien, hay que volver al dictado de las referencias documentales y señalar que Santa Cristina de Somport ya puede estar fundado en el año 1078; puesto que la familia real se involucra en la fundación de este recinto en el que se da al viajero techo, agua, sal y lumbre. Se vincula el propio rey Sancho Ramírez que concede —en 1078— una serie de privilegios judiciales al lugar. Se vincula su segundo hijo Pedro I que amplía los privilegios y los bienes, le concede fueros y le da el valle del Aragón hasta Canfranc. Se vincula su tercer hijo Alfonso I que amplía la zona de influencia de Santa Cristina hasta el valle de Tena. Se vincula su hijo pequeño Ramiro II e incluso el nieto de éste —Alfonso II— que confirma (en 1169) todas las donaciones al monasterio hechas por sus antepasados.

La nómina es mucho más amplia: la condesa Talea (sobrina del rey Sancho Ramírez) apoya a Santa Cristina con su marido el vizconde de Bearne y en el aire queda la presencia de la condesa doña Sancha (influyente hermana del propio rey Sancho) que poseía una alberguería en Canfranc y que el 21 de diciembre de 1095 manifiesta que está su albergue «al servicio de los pobres y de los peregrinos». Son demasiadas coincidencias. E incluso sería posible pensar, como ya intuyó mi maestro el profesor Lacarra, que esta alberguería de la condesa es el origen del Hospital de Somport. La alberguería de la villa de Canfranc acabaría complementándose o provocando el nacimiento de un hospital en el puerto, como ocurrió con Roncesvalles y San Salvador de Ibañeta.

²⁵ Este documento del rey Pedro I que habla de «la limosnería del Santo Sepulcro», lo publicó Antonio Ubieto en su tesis sobre la *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra* (Zaragoza, 1951), página 426.

²⁶ Durán ha escrito sobre *El hospital de Somport entre Aragón y Bearne (siglos XII y XIII)*, (Zaragoza, 1986).

No debemos olvidar que cuando hablamos de alberguerías estamos hablando de establecimientos para romeros y caminantes. Cuando mencionamos Hospitales nos referimos a espacios para enfermos y peregrinos, mientras que hablamos de fondas para el resto de los viajeros, aunque muchas veces éstos aprovechen espacios caritativos para ahorrarse el pago. Ejemplo de ello es la denuncia de las Cortes de Burgos (1315) contra los caballeros que suelen dormir en los hospitales echando de ellos a los pobres que «mueren en las calles por que no han do entrar».

Llegan los peregrinos y viajeros, los pobres caminantes, y son recibidos por el portero con mucha caridad, se les dispone en salas que tienen chimeneas, se alumbran los dormitorios de los enfermos toda la noche, se les lavan los pies con «aguas de buenas hierbas» (modo de mostrar la humildad y hermandad cristiana), se les cuidan los zapatos con una mezcla de sebo de candela, aguar-diente y aceite de oliva para darles elasticidad, se les ofrece lechos de madera o de paja y se les da pan, vino, platos de verduras, carne o legumbre...

Pero esto supone dinero y es necesario arbitrar su captación. Los reyes dan ciertas cantidades y los monjes se manejan tanto con sus actividades bancarias (cambio de moneda) como con las ganaderas (bueyes, vacas, caballos, yeguas ovejás o cabras), esperando concesiones reales que les permitan disfrutar de buenos pastos de verano y de invierno. Pero todo este montaje económico también les reporta enfrentamientos y así las gentes del valle de Canfranc, especialmente los barones del Campo Franco, no los quieren. Lo mismo que ocurre con los ganaderos del valle de Aspe que se enfrentan a la concesión de Alfonso I, en la que se autorizaba a los monjes a recoger el heno con que socorrer las bestias de los peregrinos y menesterosos «durante el terrible invierno» de 1125.

Al final, cuando avanzamos por los primeros años del siglo XII, el rey acabará imponiéndose y manifestando que está «sumamente irritado» con los que intentan atacar los bienes y privilegios de Santa Cristina de Somport, la fundación y el sueño familiar de los Ramírez. Pero tanta oposición denota que las cosas no marchan bien y lo que ocurre es que el itinerario de Somport va perdiendo su exclusividad, para contemplar cómo se promociona otro camino jacobeo: el de Roncesvalles, en el que en 1132 ya se ha levantado un Hospital para peregrinos vinculado a Somport.

El itinerario navarro no es competencia de esta reflexión nuestra, aunque me van a permitir explicar algunas cuestiones previas que hablan de la enorme importancia que tiene la implicación episcopal en la promoción y control del camino jacobeo, a partir de la crisis del mundo cluniacense. Los ejemplos de la acción promotora de los obispos son abundantes a lo largo de todo el Camino, culminando en la propia actuación del famoso obispo Diego Gelmírez de Santiago de Compostela en el siglo XII. Y en este bloque hay que anotar que

los obispos de Pamplona comprendieron desde el primer momento la importancia de los fines asistenciales de Santa Cristina de Somport y, en consecuencia, favorecieron su implantación en el Reino de Navarra desde finales del siglo XI con Pedro de Rodez (1084-1115) o con Guillermo de Lafita que —curiosamente— había sido el primer prior de Santa Cristina.

Todo ello sin olvidar el activo episcopado pamplonés²⁷ del aragonés Sancho de Larrosa —oriundo del valle del Aragón y vecino de Somport— que fundó el hospital navarro de Roncesvalles entre los años 1127 y 1132. Nadie debe ignorar, como ha documentado el recordado maestro don Antonio Durán Gudiol²⁸, que en la Bula papal de 1151, dada por Eugenio III, se registraba entre las posesiones del priorato de Somport a «la iglesia de Roncesvalles con hospital y sus apendicios». Por si no estuviera clara esta dependencia, vuelve a manifestarse en la Bula de Inocencio III — fechada en 1216— al hablar de la dependiente «ecclesiam de Roncisvalle cum hospitali».²⁹

Estamos en el siglo XII y el Hospital de Somport continúa cumpliendo su papel, aunque cada vez con menos capacidad de respuesta. Hasta entonces, el peregrino había tenido muy claro que —entrando por Somport— tenía asegurada la bonanza del camino y la buena hospitalidad «con almuerzo, comida y cena», compuestas por «legumbres y carne con tres vasos de vino». Y por supuesto una impecable atención espiritual en la que no faltaba el papel benéfico de las reliquias, que le aportaban el componente espiritual. De todo ello le daban buena explicación al peregrino, en los hospitales que el propio monasterio de Santa Cristina tenía en tierras francesas, primero al hablar de las propias reliquias que custodiaba cada lugar y luego de las conservadas en otros enclaves del trayecto³⁰.

Pero, cada vez el hospital pierde influencia³¹ y no puede evitar que sus reliquias acaben desperdigadas por diversos pueblos y ciudades, lo cual fue en

²⁷ Para el episcopologio pamplonés ver la *Historia de los obispos de Pamplona. Siglos IV al XIII*, volumen I (Pamplona, 1979) de J. Goñi Gaztambide.

²⁸ Recuerdo que Durán Gudiol dedicó a este tema un libro titulado *El hospital de Somport entre Aragón y Bearn (siglos XII y XIII)*, publicado en Zaragoza el año 1986.

²⁹ Las dos bulas las recoge Demetrio Mansilla en su trabajo sobre *La documentación pontificia hasta Inocencio III* (Roma, 1955), páginas 98 y 578.

³⁰ De santa Cristina, martirizada en el siglo IV, tenían los monjes varios «guesos grandes», la canilla del brazo, un tobillo y su lengua que el año 1618 «se conservaba fresca» y que en 1632 ya había desaparecido. Todo ello además de la consabida «reliquia de la Santa Espina del Señor que está engastada en plata y con un cristal hueco en donde, inclinándolo, aparece de color de sangre», y los huesos de san Juan Bautista que trajo del monasterio de Sijena el propio rey Pedro II, a comienzos del siglo XIII, y que era «una varilla con tres muelas» que alcanzó gran devoción y que a unos causaba «ternura y, a muchos, temor».

³¹ El camino de la penuria económica comenzaba y era necesario potenciar otros instrumentos de financiación. Esos medios que no eran nuevos, aunque sí que pasaban a ser cauce exclusivo para la recoigi-

detrimento de la atracción que ejercía el monasterio. La astilla de la Cruz de Cristo acabó en Castiello de Jaca, en cuya iglesia también se conservaba una espina de la corona de la Pasión y un preciado tesoro con un centenar de reliquias de santos, que dejó un peregrino en agradecimiento a los de este lugar que le ayudaron en momento de grave dificultad, haciendo posible que pudiera seguir el Camino.

¿Qué ha pasado para este cambio? Fundamentalmente dos cosas³². Primero que el conde Ramón Berenguer IV potenció que los monjes de Santa Cristina acabaran viviendo en Jaca, donde residen incluso sus priores y donde se impide que sean enterrados, además de que pierden conexión con el enclave pirenaico. Y segundo, que los reyes pamploneses tendrán mucho cuidado en divulgar lo que (hacia el año 1100) escribió Turolde sobre la derrota del ejército franco de Carlomagno en Roncesvalles, en unos terrenos propiedad del monasterio de Leire y de Santa Fe de Conques, tierras que podrán ser ampliamente explotadas. Está claro que son dos buenas razones para que se ponga de moda el nuevo itinerario, conectado con el mítico emperador carolingio.

Desde Jaca se gobierna todo y los priores llevan una vida fácil pues —como recuerda el prior Lalana— *«fueron muy pocos los que después vivieron en Santa Cristina porque si a alguno le remordía la conciencia de no estar cerca de sus súbditos, lo más se estaban en Jaca. Los canónigos que quedaban en el monasterio... parecían estos más de bandoleros que de religiosos, pues andaban armados y vestidos muy a lo profano, habiendo entre los mismos notados de comilones, jugadores y otros vicios»*.³³

EL PRESTIGIO DE LA CIUDAD DE JACA

A partir del año 1077, cuando la ciudad de Jaca se convierte en la primera capital del Reino de Aragón, el monarca apuesta por convertirla también en la

da del dinero, eran las cofradías formadas por personas (cofrades) que recibían gracias espirituales a cambio de formar parte de la cofradía de Santa Cristina, a la que entregaba algunos bienes o las rentas procedentes de ellos. Desde 1108 estas cofradías están documentadas en Jaca o en Bailo, Moncayo, Valdonsella, Tudela, Dicastillo... En ellas se atiende a la vida espiritual de sus miembros, los cuales se comprometían a la financiación de las obras asistenciales.

³² José Luis Ona ha escrito sobre «Fulgor y ocaso del monasterio de Santa Cristina», *Trébede*, 24 (Zaragoza, 1999).

³³ Nada podía arreglar ya la crisis y cuando, en 1550, el inquisidor escribe al rey lo que queda de este lugar de «tan grande autoridad y renta» dice que «ahora ya es una casa de poco aposento para monasterio de canónigos porque no tiene sino doce celdas y dos camas apartadas para los pobres en un aposento desabrigado, bien que en el Mesón tienen un cuarto reservado con cuatro camas cerradas para pobres». Ocho años después los ejércitos de Felipe II ordenan que en Santa Cristina de Somport sólo quede un clérigo francés para decir Misa y repartir limosna. Quince años después el papa Paulo V extingue la Orden de Canónigos regulares de san Agustín y llega al viejo enclave de Somport el nuevo rector dominico. Era el 7 de diciembre de 1613.

sede del obispo de Aragón, para lo cual comienza a construir la catedral³⁴ románica de San Pedro (concluida hacia 1139) y logra que su propio hermano, el infante García, sea designado como Obispo de Jaca. Los años finales del siglo XI serán años de obras arquitectónicas y de actuaciones urbanas, cuando el rey decida invitar a que cada uno cierre su parcela, construyendo el trozo de muro que le corresponda, y ordenando las calles en torno a unos ejes que se cruzan perpendicularmente —recordando la idea de la ciudad ortogonal romana— en torno a la carrera o calle Mayor, que sería el *decumano*.

La ciudad tendrá ya sus nuevas murallas en el siglo XII, tiempo en que sufre los primeros ataques de las tropas navarras que llegarán a quemar sus arrabales comerciales, y mantendrá su condición de ciudad real aunque desde el año 1096 la nueva capital aragonesa sea Huesca. Por eso, en su catedral se casan los reyes y en ella se proclama rey a Ramiro II el Monje en 1134, además de ser visitada por reyes extranjeros camino de Santiago (Luis VII de Francia o Eduardo III de Inglaterra) o de ser el escenario de paces internacionales con ocasión de la Guerra de los Cien Años.

Pero estos casi dos siglos que viven la consolidación del Camino jacobeo por el valle del Aragón, el mismo espacio cronológico que va desde la fundación del reino hasta la creación de la Corona, son el momento en el que las tierras aragonesas viven el carisma románico, en el que se construyen los grandes edificios y en el que el Camino de Santiago juega un papel vertebrador con Europa, especialmente en el mundo del arte al que ahora vamos a dedicar unos breves comentarios. En suma asistimos a la sucesión de dos corrientes artísticas románicas: el quehacer lombardo que se agosta y el románico jaqués que se convierte en la nueva moda³⁵.

En realidad, armonizando con la consolidación del nuevo estado, el quehacer artístico estaba entrando en una nueva etapa en la que asistiremos al abandono de la tradición peninsular, a la apuesta por aceptar los rasgos de modernidad que vienen desde las tierras francesas. Los monjes benedictinos que habían mantenido la tradición hispana, los mismos que habían organizado social y económicamente el territorio, dejan de ser útiles en una sociedad que ahora necesita guerreros para expansionar sus fronteras, para conquistar las tierras bien cultivadas por los musulmanes y las ciudades pobladas por ellos. Esta nueva necesidad obligó a pasar de la monacocracia —el gobierno de los monjes— a la aristocracia, el sistema en el que los guerreros de linaje (los seniores

³⁴ Para la historia de Jaca pueden verse dos trabajos de los que he publicado al respecto, el primero *Jaca, dos mil años de Historia* (Zaragoza, 1982) y el último titulado *Jaca. Historia de una ciudad* (Zaragoza, 2002).

³⁵ M^a Carmen Lacarra habla de «Arquitectura y peregrinación» en *Sancho Ramírez, rey de Aragón y su tiempo. 1064-1094* (Huesca, 1994), pp. 151 a 176.

de los documentos aragoneses) son los que asumen el protagonismo de la gestión política; los que imponen un nuevo sistema de colonización estructurado en el castillo y en su señorío.

Los viejos monjes de tradición hispanogoda vieron anulada su influencia, mientras Sancho Ramírez decide decantarse por el papado de Roma y aceptar su política de uniformidad en el pensamiento y en la liturgia. Los nuevos asesores serán los monjes cluniacenses, muchas veces elevados al episcopado, a los cuales les serán encomendadas las grandes fundaciones monásticas que irán englobando a viejos monasterios como simples prioratos y anexos. Ellos serán los impulsores del románico.

La pieza clave del románico aragonés es la catedral de Jaca³⁶, dedicada a san Pedro en testimonio del profundo vasallaje que tenía el rey con el papado de Roma, desde su viaje a la Ciudad Eterna en 1068. Esta excepcional obra de la arquitectura europea del Camino de Santiago, se comenzó a construir en torno al año 1080 y se concluyó hacia 1139, después de haber vivido años de inactividad, primero provocados por la enemistad del rey con el obispo jacetano y luego por el traslado de la capital del reino desde Jaca a Huesca. Al final, levantada en dos grandes etapas y por el impulso del patrocinio de diferentes miembros de la familia real, quedaba en pie un templo con tres naves, en las que destacan sus estudiadas proporciones, y tres ábsides espléndidamente decorados con motivos de ajedrezado, que acabarían estando muy presentes en el camino jacobeo.

La entrada principal la tiene por la Plaza de San Pedro, a través del gran porche que conocemos como Lonja Mayor y que está situado bajo la torre campanario. Se trata de un espacio abovedado que fue levantado, a fines del siglo XI, como pórtico penitencial para celebrar las ceremonias del Miércoles de Ceniza con todos los penitentes reunidos ante la puerta principal del templo. A este espacio, también usado por el concejo medieval para sus reuniones, se abre la gran portada del templo que es el símbolo de la Jerusalén celestial, sobre todo por ese tímpano de mármol que la decora y que es una de las piezas más notables del arte románico europeo.

Esta elegante portada occidental la forman una serie de arcos que apoyan en cuatro columnas con capiteles historiados, en los cuales se acentúa ese sentido penitencial con pasajes del Libro de Daniel (cuando da muerte al dragón que veneran los babilonios y cuando el profeta Habacuc le ofrece un pan con el que alimentarse) en los capiteles del lado derecho. En el centro tiene un tím-

³⁶ Sobre la catedral jaquesa ver mi estudio sobre «La catedral de Jaca» en *Las catedrales de Aragón* (Zaragoza, 1987), pp. 53 y ss.; y el de M^a Carmen Lacarra *Catedral y Museo Diocesano de Jaca* (Zaragoza, 1993).

pano con un Crismón de carácter trinitario, un círculo dividido en ocho zonas que representan la eternidad y con ocho margaritas de diez pétalos que recuerdan el Paraíso. Para reafirmar la representación que hace de la Trinidad aporta una inscripción, en el círculo del Crismón, que dice: «Lector, en esta escultura trata de conocer esto: que P es el Padre, A el Hijo, la doble (la Omega) el Espíritu Santo. Los tres son en realidad el único y el mismo Señor» (*Hac un sculptura, lector, sic noscere cura: P, Pater, A, Genitus, duplex est Spiritus Almus. Hii tres iure quidem Dominus sunt unus et idem*).

A ambos lados del Crismón se presentan dos figuraciones de Cristo que, al modo del Apocalipsis, está representado como un león. En el de la derecha pisa a un oso y un basilisco (símbolos de las fuerzas del mal), junto a la leyenda que nos explica que esta imagen «Es un león fuerte, destruyendo el imperio de la muerte» (*Imperium mortis conculcans est Leo fortis*). A la izquierda, el león protege a un pecador arrepentido (que va vestido de penitente) y una inscripción anuncia que «El león sabe respetar al que se le postra y Cristo al que le invoca» (*Parcere sterventi Leo scit, Xristusque petenti*).

La riqueza epigráfica que presenta esta portada, en inscripciones esculpidas en escritura capital clásica y grafías de fines del siglo XI, se complementa con otro mensaje que vuelve a incidir en esa búsqueda del arrepentimiento del pecador que va a entrar en el templo. En esta ocasión se sitúa al pie del tímpano y anuncia que «Si quieres vivir, tu que estás sujeto a la ley de la muerte, ven aquí suplicante, desechando los placeres venenosos. Limpia tu corazón de pecados para no morir de una segunda muerte». (*Vivere si quis qui mortis lege teneris, huc splicando veni renvens fomenta veneri; cor vicis munda, pereas ne morte secunda*).

Pero, sobre todos los valores arquitectónicos que pueda tener, la catedral de Jaca como hemos podido ver se fue convirtiendo en un punto clave para entender la historia de la escultura románica y las interesantes relaciones estilísticas que se ocasionaron entre las diversas canterías gracias al camino. Sobre todo, en ese entorno del año 1100, cuando en Jaca se detecta la presencia de un canecillo del alero absidial que nos recuerda al escultor tolosano Bernard Gilduin, al mismo tiempo que algún capitel de San Saturnino de Toulouse nos confirma modos de hacer jaqueses.

En los últimos años del siglo XI y en las primeras décadas del XII, (para algunos antes de 1125), se puede entender que el protagonismo lo lleva el conocido como «Maestro de Jaca», un escultor que parece proceder de Frómista y que está muy influenciado por los modelos clásicos, de poderoso relieve y fino modelado en la talla según anota Borrás, que nos remiten al conocimiento de la escultura antigua que debió tener al inspirarse en sarcófagos romanos como el entonces conservado en Santa María de Husillos, dedicado a la

Orestiada y datado en el siglo II. Este misterioso escultor, considerado por Moralejo como el puente entre el mundo romano y el mundo románico, se empleó en cultivar el símbolo por gusto y bien pudo contar con la ayuda de un erudito canónigo que procedería, muy posiblemente como dice Lacoste, de la zona del mediodía de Francia, de Toulouse o de Moissac

La labor del conocido como «Maestro de Jaca» se desarrolló en varias zonas de la catedral, que van desde la portada que se abre al pórtico occidental o penitencial, hasta los capiteles que sustentan la arquivolta de la puerta meridional, en uno de los cuales está la escena del Sacrificio de Isaac, la que se considera su mejor creación: «el desnudo más extraordinario que se conoce en la escultura románica» según Gaillard. Del mismo maestro es la labra de algunos capiteles de la nave —como el que representa el tema de la Anunciación a María por dos ángeles flanqueados por representaciones de la lujuria y la tentación, en clara alusión a la Redención— y la realización de la primera parte del claustro románico.

El claustro de la catedral de Jaca³⁷ fue comenzado a edificar en el último tercio del siglo XI, como espacio necesario para ordenar la vida regular de los canónigos que el obispo García de Jaca había establecido en la catedral. La planta rectangular de este espacio claustral, estaba constituido por un amplio jardín interior rodeado de cuatro galerías, cubiertas con madera, a las que se abrían los accesos que llevaban a la propia catedral —en la crujía sur y abierta a la nave del Evangelio—, al palacio del obispo —en la crujía oeste— y a las demás dependencias capitulares. Una de ellas era la sala capitular —abierta en la zona oriental— de la que queda la portada con cuatro capiteles que siguen el estilo de la escuela hispano-languedociana posterior a 1100, según Lacarra, y que prueban el internacionalismo del arte jaqués.

Debía ser notable el conjunto, sobre todo por esa decoración esculpida que portaban los capiteles de las columnas claustrales, que recibían arcos de medio punto. En ese conjunto decorativo se podría ver el trabajo de dos momentos diferentes de la historia constructiva de Jaca (primero el del «Maestro de Jaca» y luego el del bautizado como «Maestro de doña Sancha»), justo hasta que la secularización del cabildo jaqués propiciara el abandono de este espacio y lo convirtiera en unos «ruinosos claustros». Razón por la cual, acabó imponiéndose la necesidad de su derribo (realizado entre 1615 y 1693) así como el reaprovechamiento de algunos de sus capiteles, que fueron al pórtico meridional o a decorar otras zonas de la catedral como la capilla del Pilar en el ábside de

³⁷ Ver en los *Claustros románicos hispanos* (León, 2003) mi trabajo sobre «De los Pirineos al llano. Claustros aragoneses en los siglos del románico», pp. 247 a 269. A este trabajo remito para un reciente estado de la cuestión sobre la escultura aragonesa románica y sus influencias, así como a la bibliografía que indico.

la Epístola. En ese mismo momento, cuando se construye de nuevo el claustro mayor, se cierra la primitiva puerta y se abre la actual por la que ya puede pasar la Custodia procesional.

Serafín Moralejo planteó en 1979 la actuación del conocido como «Maestro de doña Sancha» en este claustro jaqués, a partir de la existencia del famoso capitel que representa la Huida a Egipto y que se conserva en el Museo Diocesano, ciertamente alterado con una policromía barroca, así como de otros procedentes de la colección Lacasa. Su temática —la Anunciación, la Natividad, el Aviso a José o la Huida a Egipto— nos permiten suponer la existencia de un ciclo dedicado a representar la Infancia de Cristo y que sería esculpido a principios del siglo XII. La intervención de este taller completaría la obra iniciada en los últimos años del siglo XI y controlada por el primer maestro jaqués.

La extensa presencia en la catedral del hacer de este «Maestro de Jaca», cuyo trabajo marcó la escultura del siglo XII, se justifica por ser persona que estuvo profundamente vinculada a la monarquía aragonesa. Posiblemente puede ser considerado su escultor áulico, razón por la que se le encargaría la realización de la imagen del rey Sancho Ramírez que iba destinada a validar las monedas del nuevo Aragón. Por esa razón también intuimos su presencia en edificios reales como el castillo de Loarre, en cuya gran capilla sigue demostrando su amor por el desnudo y su apuesta por la iconografía romana, asunto que vuelve a detectarse en el friso de personajes que domina la puerta de entrada al castillo y que se presentan al modo romano.

Pero, por encima de la importancia y repercusión que puedan tener estas gentes que hacen del románico jaqués una referencia universal, la ciudad pirenaica funciona como una maquinaria al servicio del peregrino que acude a sus puertas y que tenemos ampliamente documentado.

Sabemos que, entre los que hacen el camino jacobeo, hay importantes personajes que se acercan a la primera capital aragonesa, a la ciudad que mantiene el estatus de ciudad real pues los reyes reúnen aquí su Curia. Por ejemplo, en enero de 1155 llega a las puertas de Jaca el rey Luis VII de Francia, acompañado por el propio conde Ramón Berenguer IV, y cuando vuelve de su peregrinación a Santiago; aunque este viaje a Compostela acabará convertido en una versión legendaria de cómo el monarca francés vino a la península para averiguar si su mujer era o no hija legítima del emperador Alfonso VII de Castilla. Mujer que, por cierto, acabaría casada con Enrique II Plantagenet y aportando a manos del inglés sus dominios en Aquitania para convertirlo en rey «desde Escocia a los Pirineos». Y junto a este monarca podemos recordar a su sucesor el rey inglés Eduardo III que visita Jaca —camino de Santiago— en el año 1366.

Esta circunstancia no hace extraño que Jaca sea en múltiples ocasiones un buen lugar de encuentro para gobernantes, que están empeñados en negociar la paz. Esto hará que Jaca sea la sede de algunos tratados internacionales de cierta importancia (convenio firmado —en noviembre de 1170— entre el rey Alfonso II y la vizcondesa del Bearn, cuando ésta puso sus estados bajo la protección del monarca aragonés) y algunas paces como la que firmaron los reinos de Aragón y de Inglaterra³⁸

Ciertamente la ciudad de Jaca se ha convertido ya en el siglo XI en un punto neurálgico para las comunicaciones, en un lugar desde el que se controlan las comunicaciones con el sur de Francia y con el conjunto de los valles pirenaicos. Por ello se justificaba la presencia de peregrinos jacobeos, bien bajaran por el valle del Aragón o vinieran desde el valle del Gállego después de hacer escala en la ermita de Santiago de Orante. Y se justificaba el ir y venir de los responsables del poder político y militar, puesto que los propios reyes³⁹ cuando quieren pasar al vecino reino francés lo hacen por Somport

El papel de la ciudad en el camino de los peregrinos es vital y así lo estudió José María Lacarra⁴⁰ cuando valora su ubicación privilegiada en este itinerario. Parada y fonda para los viajeros fue Jaca, el primer descanso en territorio aragonés, razón por la cual no debe extrañarnos que en 1137 haya 16 zapateros, casi un 9% de la población laboral, y que en ese mismo siglo haya un barrio de la Zapatería, con una calle de la Zapatería Blanca que hoy se denomina Gil Berges.

Peregrinos llegaron muchos, algunos no pudieron entrar y se tuvieron que quedar, curando su enfermedad o muriendo a causa de ella, en los hospitales que había fuera del recinto amurallado. Uno de ellos estaba emplazado en el espacio donde estuvo el famoso árbol y Banco de la Salud, un viejo olmo que —al secarse— fue sustituido por uno nuevo el domingo 8 de marzo de 1998.

³⁸ Jerónimo Zurita escribe que por los acuerdos de Canfranc recuperó la libertad el Príncipe de Salerno, libertad que había perdido en un combate naval celebrado ante las costas de Nápoles. Este acuerdo, consecuencia del de Olorón (1287) y antecedente del de Tarascón (1291), era el intento del rey Alfonso III de Aragón de reconciliarse con el príncipe siciliano Carlos de Salerno ya que no podía llegar a un acuerdo con el rey Felipe IV de Francia y con el pontífice Nicolás IV. Un acuerdo en el que el único intermediario reconocido entre Aragón y Francia era el rey inglés Eduardo I, que actuó como tal. Por ello se entiende que, con ocasión de este pacto, se ajustara en Jaca la boda del rey aragonés con Leonor, hija del rey Eduardo I de Inglaterra. También sabemos que el rey inglés llegó a España y como «estaba con grande deseo de la concordia destes príncipes, sin parar en Campfranch se vino a Jaca y entró en aquella ciudad un viernes a 10 del mes de setiembre a la tarde».

³⁹ Ese mismo camino hizo Ramón Berenguer IV en 1161, al volver de entrevistarse con Enrique II de Inglaterra, o el rey Pedro II cuando, en agosto de 1205, vuelve de entrevistarse con el Papa Inocencio III.

⁴⁰ Es interesante acudir a su trabajo sobre «Desarrollo urbano de Jaca en la Edad Media», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, IV (Zaragoza, 1950), pp. 139 y ss.

Especialmente serán dos enclaves —el Burnao y San Francisco— los que nos confirman la vinculación jacetana hacia dos objetivos propios: el quehacer comercial y la labor asistencial en el Camino de Santiago. Dos cuestiones que tendrán gran importancia en la consolidación de esta ciudad aragonesa que, según cuenta el *Codex Calixtinus* (escrito en el siglo XII), era el final de la primera etapa del camino de Santiago en territorio español.

COLOFÓN

Como ha quedado claro, en los primeros años de la historia de la devoción jacobea su vivencia está muy vinculada al mundo carolingio y especialmente a esa nueva dimensión espiritual que se impone desde la Dieta Sinodal de Aquisgrán, potenciando la fuerte espiritualidad monástica frente a la decadente clase episcopal. Siresa será el lugar en el que se materializa un punto de fraternal asistencia al peregrino que camina en busca de Dios, que va camino de esos lugares especiales donde el hombre medieval creía encontrarse como ser religioso. Y los monjes de Siresa atenderán especialmente la vieja calzada romana que atravesaba el Puerto del Palo a sus casi dos mil metros de altitud.

Con los reyes pamploneses y con Sancho el Mayor se intenta abrir nuevos caminos, más fáciles de transitar, que exigen puertos de más baja cota. El propio rey Sancho Ramírez decide preparar y adecuar una ruta que pasa por paisajes más cómodos y que está menos tiempo clausurada por las nieves. Esa es la apuesta de Somport, la puerta del valle del Aragón que preside la ciudad de Jaca, la nueva capital del estado aragonés desde 1077.

Para atender a los que por allí pasan, la familia real se preocupa intensamente de aportar dineros y de poner en marcha instituciones de apoyo al caminante. Una de ellas será el Hospital de Santa Cristina que será tenido por uno de los tres pilares de la peregrinación cristiana. Además, el apoyo al peregrino se puede realizar sólo desde una economía muy sólida, que también ha puesto en funcionamiento amplios establecimientos ganaderos en el Bearne francés y en el valle del Ebro español.

La consolidación del camino francés por Aragón ocurre entre 1090 y 1100, siendo inmediata a la atención que todos manifiestan por el centro ordenador del mismo: Santa Cristina de Somport. Como ya señalamos, junto a los reyes que se desviven por esta fundación haciendo continuadas donaciones, tienen un importante papel los vizcondes de Bearn que le encomiendan el gobierno de los hospitales ultrapirenaicos (1128), e incluso el rey Sancho VI de Navarra que ordenó —en 1157— a todos los hombres de su tierra que respeten los derechos de Santa Cristina.

Por ello, el apogeo del camino se mantendrá mientras ese poder respalde la estructura asistencial, pero antes que venga la decadencia de este enclave, la historia le jugará una mala pasada.

La razón será una decisión tomada por los canónigos de Santa Cristina, algunos de ellos elevados a la condición episcopal, de potenciar una de sus fundaciones sitas en Roncesvalles. Allí, la monarquía entenderá que es buen recurso vincular el literario recuerdo de Carlomagno a la realidad diaria del camino, y con ello abrirá una nueva etapa apasionante y tan maravillosa como la anterior, que tuvo por protagonistas a estas tierras pirenaicas que siempre fueron más un lugar de encuentro que una barrera.

EL CAMINO DE SANTIAGO EN NAVARRA: PAMPLONA, SANGÜESA Y ESTELLA

CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ

Excepcionalmente, Navarra es la única región de España atravesada por dos ramales del llamado Camino francés, que es, a su vez, el Camino de Santiago por excelencia, aunque existen otras rutas para llegar a Compostela —el viaje por mar, el camino de la costa, la ruta de la Plata, el camino portugués etc.—¹. Por un lado, tenemos el ramal que resulta de la unión de las vías lemosina, turonense y podense —así llamadas en función de su vinculación a Limoges, Tours y Le Puy respectivamente—, que penetra en Navarra directamente desde Francia por Roncesvalles². Por otro, el de la vía tolosana —denominada así por su relación con Toulouse—, que cruza los Pirineos por Somport y atraviesa previamente la provincia de Huesca, antes de entrar en Navarra³. Ambos confluyen en Puente la Reina de Navarra, desde donde el Camino, reducido ya a una única ruta, sigue en dirección oeste hasta Viana, la última localidad navarra, y a continuación penetra en La Rioja⁴.

Cada uno de estos tres tramos atraviesa una localidad emblemática, claramente destacada sobre el resto y cuya historia está además inseparablemente ligada a la del Camino: Pamplona en el primer caso, Sangüesa en el segundo y Estella en el último. Nos ocuparemos de cada una de ellas, haciendo una brevísima introducción histórica, en la que se pretende sobre todo poner de relieve su relación con la ruta jacobea, para pasar a continuación a analizar ya con cierto detalle y a la luz de las últimas investigaciones los edificios más destacados del periodo románico —auténtica Edad de Oro de la Peregrinación— de las mismas.

¹ I. Bango Torviso, *El Camino de Santiago*, Madrid, 1993, 117 y 120.

² Sobre este ramal, *ibidem*, 122-141.

³ Sobre este ramal, *ibidem*, 141-154 y 175-187.

⁴ Sobre este tramo, *ibidem*, 155-174.

PAMPLONA

El desarrollo de Pamplona está vinculado en buena parte al Camino de Santiago. En efecto, tras los ataques musulmanes del siglo X, la ciudad había entrado en un proceso de decadencia. En el primer tercio del siglo XI Sancho III el Mayor (1004-1035), uno de los primeros organizadores del Camino, comienza a frenar este proceso, a través de una revitalización de la sede episcopal⁵. El paso siguiente se dará a fines del XI, coincidiendo con el reinado del monarca navarro-aragonés Sancho Ramírez (1063-1094) y con el episcopado de Pedro de Rodez o de Roda (1083-1115), pues fue entonces cuando hizo su aparición al lado del núcleo de la vieja Iruña —la Pompaelo romana— la primera gran ampliación de Pamplona, un nuevo barrio habitado por francos —el Burgo de San Cernin o Burgo Viejo o simplemente Burgo—, al que seguirá poco después otro —La Población de San Nicolás o Burgo Nuevo o Población a secas—⁶. El papel de la mitra en este proceso es importante, pues el Burgo de San Cernin fue donado por Alfonso I el Batallador en 1129 al obispo y el de La Población se levantó en terrenos episcopales.

Ahora bien, ambos barrios surgen en parte al calor de la peregrinación, para atender las necesidades de los peregrinos, y vivirán hasta cierto punto de ellos, como demuestra la significativa frase del documento de concesión del fuero de Jaca al Burgo de San Cernin por Alfonso I en 1129, en la que se indica que solo en él pudiera venderse pan y vino a los peregrinos⁷. No en vano sus promotores, el rey y el obispo, estaban muy interesados en el desarrollo del Camino y la protección de los peregrinos. Efectivamente, Sancho Ramírez será uno de los más decididos impulsores de la ruta jacobea —entre otras cosas concederá el fuero de Estella, que permitirá a esta población consolidarse como jalón importante de la misma⁸— y en el caso concreto de Pamplona esta actitud proteccionista se refleja en el decreto sobre el arancel de aduanas en los portazgos de Pamplona y Jaca en el que declara exentos a los peregrinos⁹. Por

⁵ Ciertamente esta «restauración» de la sede episcopal iruñesa debe ser matizada con respecto a la exagerada visión tradicional. Una interpretación correcta y moderada de la misma, incluyendo un análisis crítico de los documentos relativos a ella, en J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona*, I, Siglos IV-XIII, Pamplona, 1979, 170-177 y L. J. Fortún, *Leire, un señorío monástico en Navarra (siglos IX-XIX)*, Pamplona, 1993, 92-97.

⁶ J. J. Martinena Ruiz, *La Pamplona de los burgos y su evolución urbana, siglos XII-XVI*, Pamplona, 1974, 42-46.

⁷ Estudiado y publicado en J. M.^a Lacarra y A. Martín Duque, *Fueros de Navarra I. Fueros derivados de Jaca*, 2. Pamplona, Pamplona, 1975, 22-27 y 117-123, nº 5 —la cláusula en cuestión está en p. 118—.

⁸ Vid. la introducción histórica del apartado de Estella.

⁹ Publicado en L. Vázquez de Parga, J. M.^a Lacarra y J. Uría Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Asturias, 1981, III, 109 y J. J. Martinena Ruiz, *La Pamplona...*, 144-147.

su parte, a Pedro de Rodez debe atribuirse la fundación del hospital de San Miguel, cercano a la catedral, para la atención de los peregrinos, aunque el rey también colaborará¹⁰.

El monumento más relevante que podían contemplar y visitar los peregrinos jacobeos del periodo románico en Pamplona era sin discusión la catedral románica, por ende la construcción más destacada del Camino de Santiago navarro y aun de todo el Románico navarro.

Este edificio desapareció ya hace más de seis siglos, sustituido por el actual gótico, aunque siempre se conocieron datos, especialmente de carácter documental, sobre él. Sin embargo sobre su estructura no se sabía prácticamente nada hasta las excavaciones de los años 1990-1994, que dieron pie a algunas publicaciones en las que se aborda este aspecto.

En lo que se refiere a *fechas y personas* involucradas estamos bastante bien informados por la documentación¹¹.

Hubo una serie de preparativos previos, cuya existencia puede deducirse de una bula de Pascual II, datada en el año 1097, exhortando al rey Pedro I, a sus súbditos y a los fieles cristianos en general a colaborar en la construcción. Las obras se comenzaron en el año 1100 por iniciativa del obispo Pedro de Rodez, según consta en un antiguo calendario y en la inscripción de una de las ménsulas de la puerta de entrada parcialmente conservada (fig. 1). Los motivos del prelado para acometer tal empresa fueron variados, pudiendo ciertamente ponerla en relación con su reforma litúrgica y capitular, pero es obvio que el factor de la peregrinación también pesó, pues el arquitecto elegido para dirigir la construcción había sido con anterioridad maestro de obras de la catedral de Santiago y el propio edificio se inspira claramente en su equivalente compostelano, aunque no faltan tampoco ecos de San Saturnino de Toulouse, otro importante jalón del Camino de Santiago. La consagración fue llevada a cabo en 1127 por el obispo Sancho Larrosa en presencia del rey Alfonso el Batallador, como se recoge en el citado calendario y en una carta de dicho prelado.

Conocemos igualmente la identidad del arquitecto, Esteban, gracias a una donación que le hace el obispo Pedro de Rodez en 1101 por los buenos servi-

¹⁰ L. Vázquez de Parga, J. M.^a Lacarra y J. Uría Riu, *Las peregrinaciones...*, II, 114-115.

¹¹ Los documentos fundamentales están publicados y analizados en J. M.^a Lacarra, «La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII (1931), 73-86 y J. Goñi Gaztambide, «La fecha de construcción y consagración de la catedral románica de Pamplona (1100-1127)», *Príncipe de Viana*, X (1949), 385-395. También puede consultarse J. Goñi Gaztambide, *Colección diplomática de la catedral de Pamplona (829-1243)*, Pamplona, 1997, docs. n.º 66, 94, 95, 114, 125, 159 y 160. Un resumen reciente de los datos documentales en J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 5. El primer tercio del siglo XII», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico en Navarra*, Pamplona, 2003, 86-87.

cios que había hecho y haría en lo sucesivo a Santa María de Pamplona. En 1107 el mismo prelado le hace una nueva donación. A través de estos documentos se sabe que había sido anteriormente maestro de obras de la catedral de Santiago de Compostela y que para 1101 llevaba algún tiempo trabajando en Pamplona. Debió llegar a la capital navarra de la mano del obispo Diego Gelmírez, gran promotor artístico e impulsor de la catedral compostelana, pues este prelado suscribe la carta de donación de 1101 y tenía relaciones con Pedro de Rodez, ya que pasó por Pamplona en 1100 y 1102, en tanto que el obispo pamplonés visitó Compostela en 1105 e, incluso, consagró la capilla de Santa Fe en la seo santiaguesa.

Las excavaciones han permitido comprobar que se trataba de un edificio¹² de *planta* (fig. 2) de cruz latina, con tres naves, transepto muy saliente y tres ábsides discontinuos: el central, de mayores dimensiones, era semicircular al interior y poligonal al exterior, en tanto que los laterales eran semicirculares por ambas caras. Bajo el ábside meridional había una cripta —parcialmente conservada—, coincidente en tamaño y forma perimetral con él, pero dividida en tres naves por columnas; su construcción se justifica por la necesidad de salvar el declive de terreno existente en esta zona.

Muchos de los rasgos de esta planta, como la proporción entre la longitud del transepto y la de la nave central —sexquialtera—, la discontinuidad de los ábsides, la alternancia de la forma de los mismos o la forma del ábside central —poligonal al exterior y semicircular al interior—, se explican por una influencia compostelana. Ciertamente, como es usual, no se copia servilmente el modelo, pues se opera una simplificación consistente en la supresión de la girola y de las naves laterales del crucero.

Con estos datos y el análisis de precedentes y derivados ha resultado posible reconstruir *el alzado*.

El de la cabecera, concretamente del ábside central, sería sin duda muy similar al de Irache y Santa María de Sangüesa. Al exterior, presentaría siete paños articulados con contrafuertes en los ángulos de unión, tres ventanas —con paños ciegos intermedios—, cinco o siete óculos y, como remate, una cornisa sostenida con modillones esculpidos con temática variada. El interior estaría dividido en tres niveles por molduras: un zócalo liso, una arquería continua algunos de cuyos arcos estarían perforados por las citadas ventanas y los óculos quizás con arquillos ciegos intercalados. Como suele ser habitual y como

¹² Sobre la estructura de la catedral E. Aragónés Estella, «Epoca prerrománica y románica», en *La catedral de Pamplona*, Pamplona, 1994, I, 135-141, J. Martínez de Aguirre, «Hacia la monumentalización del Reino», en *Signos de identidad histórica para Navarra*, Pamplona, 1996, I, 283-285 e ídem, «Capítulo 5. El primer...», 87-90, sobre todo este último.

ocurre en Irache y Sangüesa, los ábsides laterales serían mucho más sencillos, con una única ventana y sin óculos; más difícil resulta saber si al interior tenían o no arquería ciega. De nuevo estas fórmulas, en particular la combinación ventanas-óculos del ábside central, nos llevan a Santiago, aunque también a Toulouse.

En el cuerpo de naves, la existencia de contrafuertes en el muro perimetral delata el empleo de una cubierta abovedada sobre fajones, lo que a su vez lleva a suponer la utilización de pilares compuestos de sección cruciforme con columnas adosadas en los frentes. En cuanto a la forma concreta de las cubiertas, parece probable que la nave central se cubriera con medio cañón y las laterales quizá, aunque no es tan seguro, con cuarto de círculo. Tanto el tipo de pilares como el de cubiertas coincide con el que podemos ver en el cuerpo de naves de San Pedro de Aibar, el único cuerpo de tres naves del Pleno Románico navarro que ha llegado hasta nosotros y que probablemente deriva de la catedral de Pamplona.

No hay en cambio manera de saber si tuvo tribunas, pues los indicios a este respecto son contradictorios. Por el contrario sí parece seguro que sobre el cuadrado del crucero hubiera un cimborrio, pues existió tanto en sus antecedentes —Santiago y Toulouse— como en sus consecuentes —Irache y Santa María de Sangüesa—.

La catedral pamplonesa contaba con una interesante *fachada*¹³ con su correspondiente portada que, al contrario que el resto del edificio, sobrevivió hasta finales del XVIII, cuando fue sustituida por la neoclásica actual.

Conocemos su estructura por un plano levantado, precisamente, a raíz de la construcción de ésta. Estaba articulada en tres partes: en la central, que coincidía con la nave mayor, se abrían dos puertas iguales abocinadas con un total de once columnas —tres y tres a cada lado de las entradas siendo la central común—, en tanto que sobre las laterales se elevaban sendas torres. Tal composición parece rigurosamente copiada de la portada de Platerías de Santiago.

Se conservan además algunos restos escultóricos, custodiados en el Museo de Navarra: cinco capiteles, dos ménsulas y tres relieves. Los capiteles presentan una temática puramente ornamental, basada —como suele ser habitual en la época— en la libre variación y combinación de una serie de motivos básicos, pero evitando las repeticiones: pájaros picoteándose las patas (fig. 3), tallos trenzados que brotan de cabezas monstruosas emplazadas en los ángulos y cuyos huecos se rellenan con hojas o flores, hojas hendidas festoneadas dis-

¹³ E. Aragonés Estella, «Época...», 141-147 y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 5. El primer...», 90-95.

puestas en dos niveles, leones de largas patas y dorso arqueado... (fig. 4). Las ménsulas están decoradas con sendas cabezas de leones andrógagos de rasgos muy marcados (fig. 5), aunque una de ellas ha perdido la figura humana, precisamente la que recoge la inscripción relativa al inicio de las obras, parcialmente conservada: «...ex incarnati de Virgine tempore Xpisti...». Los relieves representan respectivamente un pesebre con la mula y el buey —probablemente, parte de una Natividad—, un zapatero y una figura entronizada.

Todos estos motivos nacieron y se desarrollaron en Toulouse, pero pasaron a Santiago de Compostela siendo empleados en Platerías, cuyas esculturas presentan muchos paralelos con las pamplonesas.

A partir de estas relaciones y de la cronología de ambas obras, se ha deducido que en Pamplona trabajó un taller de formación tolosana que había colaborado en Platerías y que su intervención en la seo iruñesa puede datarse entre 1112 y 1127, más probablemente entre 1117 y 1118. Podría seguir denominándose —como tradicionalmente se ha hecho— «taller de Esteban», aunque en sentido amplio, entendiéndolo como tal a todos los colaboradores de la fase románica iniciada bajo la dirección de dicho maestro, pero sin atribuirle a él personalmente todas las piezas, pues además se aprecian diferencias de calidad que indican la intervención de más de un escultor.

La iglesia catedral no estaba aislada sino que, como es propio de la época, se complementaba con otras dependencias, entre las que destacaba el claustro¹⁴. Aunque iniciado quizás antes, recibió su impulso definitivo a partir de la terminación del templo catedralicio en 1127. Contamos con algunas *noticias documentales*¹⁵ alusivas a su construcción, entre las que sobresale la concesión de indulgencias otorgada, al parecer poco después de 1127, por el obispo Sancho Larrosa, su promotor, a quienes dieran limosnas para su conclusión y una serie de donaciones de los años 1141-1142, hechas precisamente con la condición de enterrarse en el claustro. Para entonces o quizás algo antes, hacia 1137, estaría terminado.

¹⁴ Sobre este claustro C. Fernández-Ladreda, *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983, 25-50, M. Melero Moneo, *La escultura románica en Navarra*, Madrid, 1992, 6-12, ídem, «La sculpture du cloître de la cathédrale de Pampelune et sa répercussion sur l'art roman navarrais», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXV (1992), 241-246, ídem, «Recintos claustrales para monjes y canónigos», en J. Yarza Luaces y G. Boto Varela (coordinadores), *Claustros románicos hispanos*, León, 2003, 222-226 y 240-241, E. Aragonés Estella, «Época...», 147-161 y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 6. El segundo tercio del siglo XII», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico...*, 117-129, al que básicamente hemos seguido.

¹⁵ A. Ubieto Arteta, «La fecha de construcción del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* XI (1950), 77-83 y J. Goñi Gaztambide, «La fecha de terminación del claustro románico de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana* XXV (1964), 281-283.

Tradicionalmente se ha supuesto que ocupaba la misma *localización* que el actual claustro gótico, aunque últimamente se insiste en la hipótesis de la ubicación en otro lugar, basándose en una cita del *Viaje fuera de España de Antonio Ponz*, publicado en 1785, donde dice que lo vio en pie y aun hace una somera descripción. En cualquier caso es seguro que para 1846 ya no existía, pues, según otra noticia, para entonces sus capiteles se conservaban en la capilla Barbazana.

Actualmente, conocemos trece capiteles procedentes de este claustro, de los que doce se conservan en el Museo de Navarra y el decimotercero ha desaparecido, pero es conocido por fotos. Ofrecen una gran variedad *temática*: cinco son historiados, dos vegetales con figuras humanas, cinco básicamente vegetales y uno animalístico.

Entre los no historiados hay algunos muy interesantes por su calidad de ejecución o la originalidad de su iconografía, como es el caso de los dos que combinan la temática vegetal con la figura humana. En uno la cesta se cubre con grandes hojas en espiral salpicadas de animalillos y complementadas con cuatro figuras de busto en los ángulos, una escribiendo, por lo que se les ha identificado con los Evangelistas, aunque no todos los autores están de acuerdo (fig. 6). El otro presenta dos filas de hojas de acanto y sobre ellas cuatro figuritas —dos en cada cara larga— portando jarros de agua, símbolo de los cuatro ríos del Paraíso¹⁶.

Sin embargo, los más conocidos son los historiados. Uno narra un tema veterotestamentario, la historia de Job (fig. 7). Otros tres recogen episodios neotestamentarios, relativos a la Pasión y Glorificación de Cristo. Concretamente uno de ellos —en mal estado— los prolegómenos de la Pasión: el Lavatorio y la Última Cena. Otro la Pasión propiamente: el Prendimiento —con el Beso de Judas y el episodio de San Pedro cortando la oreja a Malco—, la Salida de Cristo de casa del sumo sacerdote y la Crucifixión (fig. 8) incluida la de los dos ladrones. El tercero la Glorificación: desde el Descendimiento, pasando por el Entierro, hasta la Visita de las tres Marías al sepulcro y la Magdalena anunciando a los Apóstoles la Resurrección de Cristo. El quinto capitel historiado está tan deteriorado que no permite la identificación del tema.

Tradicionalmente ha llamado la atención por la originalidad de su iconografía el capitel de Job¹⁷ (fig. 9), cuya elección se ha explicado a partir del

¹⁶ Aragonés Estella, E., «El capitel de los ríos del Paraíso en el claustro románico de la catedral de Pamplona», *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección de Artes Plásticas y Monumentales Eusko Ikaskuntza*, nº 15, 285-296.

¹⁷ G. Gaillard, «El capitel de Job en los museos de Toulouse y de Pamplona», *Príncipe de Viana*, XXI (1960), 237-240.

interés demostrado por el obispo y cabildo pamplonés por este personaje —el obispo Pedro de Rodez poseía un códice con los *Moralia in Job* que regaló al monasterio de Santa Fe de Conques y otro *Libro de Job* con extractos de los mismos comentarios se conserva aún hoy en la biblioteca catedralicia—, interpretándolo como prefigura del Cristo de la Pasión en cuanto ambos son justos que sufren sin causa. Recientemente se ha señalado la existencia de otras rarezas iconográficas, como las escenas de Jesús saliendo del sanedrín o la Magdalena comunicando a San Pedro la Resurrección de Cristo (Fig. 10), la primera de las cuales se asocia con el episodio de San Pedro cortando la oreja a Malco, interpretándose ambas en relación con la teoría —entonces tan en boga— de las dos espadas, en tanto que se piensa que la segunda a través del protagonismo concedido a la figura de San Pedro trata de recalcar el papel del Papado en la Cristiandad; una y otra idea eran caras a los partidarios de la reforma gregoriana, a los cuales pertenecía el obispo de Pamplona, Pedro de Rodez, que fue precisamente su introductor en la diócesis.

La comunidad de características formales, unida a notables diferencias cualitativas, ha llevado a pensar en un solo *taller* dirigido por un maestro principal, que fijó los rasgos estilísticos y que sería el autor de las escenas más logradas —conversación de Dios y el diablo, robo de los ganados de Job, Beso de Judas, Descendimiento y Entierro— (fig. 11), y al que imitarían algunos discípulos peor dotados, a los que habría que atribuir las escenas menos conseguidas —Visita de los amigos de Job, Crucifixión y Visita de las tres Marías al sepulcro— (fig. 12).

En cuanto a la filiación, curiosamente, el maestro principal no deriva del precedente «taller de Esteban», que intervino en la portada, como acreditan claramente las diferencias formales entre las realizaciones de uno y otro. Debió formarse en Languedoc, básicamente en Toulouse —en el ámbito de los talleres II y III de La Daurade o de la sala capitular de San Esteban—, como demuestran sus coincidencias en muchos aspectos —sobre todo el detallismo de las figuras y el gusto por los violentos contrastes de luz y sombra—, aunque conoció también el pórtico de Moissac —del que parece haber tomado el descoyuntamiento de los cuellos de algunas figuras—. También hay que tener en cuenta su conocimiento de obras pictóricas, sobre todo miniaturísticas, de influencia bizantinizante. Ciertamente a ello habría que añadir su impresionante capacidad creativa, que le lleva a generar a partir de todas estas influencias una obra original. Su llegada a Pamplona resulta perfectamente explicable, dadas las relaciones del obispo promotor del claustro, Sancho Larrosa, con Toulouse, atestiguadas por el hecho de que en 1126 consagró la iglesia de San Saturnino de Artajona, dependencia de su homónima de Toulouse.

SANGÜESA

Sangüesa también debe en parte, aunque no exclusivamente, su existencia y prosperidad al Camino de Santiago¹⁸. En efecto, inicialmente no ocupaba la localización actual sino que estaba situada sobre un montículo relativamente próximo. Hacia 1089-1093, el rey navarro-aragonés Sancho Ramírez (1063-1094) construyó un puente sobre el río Aragón —más o menos donde está el actual— para facilitar su cruce y al lado un palacio y una iglesia. Pronto junto a ellos se creó un pequeño núcleo de población y el rey Alfonso I el Batallador decidió impulsar su desarrollo y para ello concedió a sus habitantes el fuero de Jaca. Entre los factores que motivaron la decisión del Batallador está precisamente el de crear un importante centro de población en la ruta del Camino de Santiago que procedente de Somport y Jaca entraba en Navarra. La nueva población comenzó a llamarse Sangüesa la Nueva, mientras la antigua sobre el montículo pasará a denominarse Sangüesa la Vieja y a partir del siglo XIV Rocaforte. Poco a poco Sangüesa la Nueva irá cobrando importancia, mientras Rocaforte declina, y acabará siendo Sangüesa a secas.

El monumento sangüesino más importante, estrechamente vinculado además al Camino de Santiago, pues se encuentra al borde del mismo junto al puente que cruza el río Aragón es, sin duda, la iglesia de Santa María de Sangüesa (fig. 13). No hay que olvidar por otra parte que la primitiva iglesia de Santa María y el adjunto palacio real fueron donados a los sanjuanistas por Alfonso el Batallador en 1131, precisamente por su labor de atención a los peregrinos, y que en esta donación tuvo su origen la construcción del actual templo de Santa María. Además al lado de la iglesia se levantará el hospital de Santa María o de San Juan de Jerusalén dedicado a los peregrinos jacobeos.

En el *proceso constructivo* de este edificio se pueden distinguir *varias fases* que, a veces, se suceden sin solución de continuidad y aún casi se solapan.

La *primera*¹⁹ se data a partir de la citada donación de 1131, quizás unos años después, ya que los hospitalarios tuvieron que reunir recursos para la obra. Se supone que se prolonga durante las décadas de 1140 y 1150, en base a la participación en ella del escultor denominado «maestro de Uncastillo». A esta fase corresponde fundamentalmente la cabecera —excepto el abovedamiento del ábside central— (fig. 14) y una pequeña parte de los muros peri-

¹⁸ Las consideraciones históricas sobre Sangüesa están tomadas de A. Martín Duque y otros, *Camino de Santiago en Navarra*, Pamplona, 1991, 225-226 y J. C. Labeaga Mendiola, *Sangüesa en el Camino de Santiago*, Sangüesa, 1993, 75-76 y 113-116.

¹⁹ Sobre esta primera fase C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico en la Arquitectura navarra*, Pamplona, 1999 —se trata de una tesis doctoral inédita, por lo que agradezco al autor haberme permitido consultarla— y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 6. El segundo ...», 134-139.

metrales del cuerpo de naves —concretamente el tramo más oriental del muro sur, en el que todavía se emplea un modelo de soporte con una única columna adosada, igual que en los pilares torales, en tanto que en la segunda se usan columnas pareadas.

Se trata de una cabecera con tres ábsides, lo que indica que la iglesia fue proyectada ya desde el comienzo con tres naves, que era, por otra parte, la fórmula usual en estos momentos en las localidades navarras de repoblación del Camino de Santiago —Pamplona, Estella—. Por lo demás esta cabecera es, precisamente, uno de los ejemplos más notorios del ascendiente de la catedral de Pamplona, pues se inspira claramente en ella. Esto se aprecia sobre todo en el alzado del ábside central, que repite básicamente los esquemas descritos en la seo pamplonesa. El interior —casi oculto por el monumental retablo renacentista— está dividido en tres niveles por medio de molduras: un zócalo liso, una arquería con cinco arcos los tres centrales perforados por ventanas y los dos extremos ciegos, y cinco óculos, de nuevo los tres centrales perforados y los laterales ciegos. Esta división se traduce al exterior, aunque solo resultan visibles las tres ventanas y los tres óculos centrales, que ocupan otros tantos paños articulados por sendos contrafuertes. La máxima diferencia respecto a Pamplona radica en la forma, que es semicircular tanto al exterior como al interior. Por su parte, los ábsides laterales (fig. 15), como también debió ocurrir en la seo iruñesa, repiten la fórmula del central, pero simplificándola, pues reducen el número de arcos y de ventanas, suprimen el nivel de óculos y disminuyen el número de contrafuertes.

La cubierta de los ábsides laterales, la única construida en esta fase, es de bóveda de horno. Del tipo de soportes empleados, tanto en los pilares torales como en la pilastra del tramo más oriental del muro sur del cuerpo de naves, con columna única, se deduce además que por entonces se pensaba cubrir las naves con alguna modalidad de bóveda de cañón, no con bóveda de arcos entrecruzados, como luego se hizo.

Las piezas escultóricas más notables de esta cabecera son los *capiteles*²⁰, si bien hay que advertir que muchos de ellos están bastante deteriorados, otros se han perdido y algunos son fruto de la restauración. La mayoría son de tema vegetal y animalístico, pero los más conocidos e interesantes son los historiadados, que están en el interior y representan respectivamente el castigo del avaro, el martirio de San Juan Bautista —que habría que poner en relación con la pertenencia de la iglesia a la orden de San Juan— y la Huida a Egipto.

²⁰ J. Lacoste, «La décoration sculptée de l'église romane de Santa María de Uncastillo (Aragón)», *Annales du Midi*, LXXXIII (1971), 149-172 y J. Martínez de Aguirre, «Capítulo 6. El segundo...», 135-139.

Tradicionalmente, apoyándose en sus características formales, se han atribuido a un único taller, el del Maestro de Uncastillo, llamado así por su intervención en la iglesia de Santa María de Uncastillo. Sobre la filiación de este artífice, recientemente se ha planteado la hipótesis de que procediera de la catedral pamplonesa, poniéndolo en relación con las realizaciones del denominado «taller de Esteban», en base a la coincidencia de ciertos motivos —pencas hendidas, hojas lisas con bolas—. A la hora de datar su intervención en Sangüesa deben tenerse en cuenta las fechas que se han barajado para otras obras que se le atribuyen, como las iglesias de Santa María de Uncastillo y San Martín de Unx. En el caso de la primera se registra una donación *ad opus* de 1135 y se sabe que la consagración tuvo lugar en 1155, en tanto que la segunda se consagró en 1156. Por estos años habría que situar los capiteles sangüesinos, aunque adelantándolos con relación a los citados edificios, pues parecen más cercanos al modelo pamplonés que aquellos.

La arquitectura de *la segunda fase*²¹ se fecha básicamente dentro del último tercio del XII, apoyándose en el análisis de sus elementos arquitectónicos y en comparaciones con otros monumentos, cronología que queda corroborada por la de los dos talleres escultóricos que intervinieron en ella, el de Leodegario y el de Biota, como veremos más adelante. En esta fase se culminan prácticamente los muros perimetrales. El cambio con relación a la precedente se percibe en los soportes, pues en aquella se empleaban soportes con una única columna adosada en el frente —pilares torales y pilastra más oriental del muro sur del cuerpo de naves—, en tanto que en ésta los soportes presentan columnas pareadas en los frentes, aunque todavía no cuentan con codillos. Esta carencia parece indicar que en esta fase se seguía pensando aún en una cubierta de bóveda de cañón, puesto que no está previsto un elemento de apoyo para los arcos cruzados. Pese al cambio de soportes, esta etapa parece muy continuista respecto a la anterior.

Dentro de ella hay que colocar *la portada*²² (fig. 16). La parte inferior está constituida por una puerta de arco apuntado, integrado por una serie de archi-

²¹ C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico...* e ídem, «Capítulo 7. El último tercio del siglo XII y las primeras décadas del XIII», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico...*, 248-251.

²² A. K. Porter, *La escultura románica en España*, Barcelona, 1929, II, 43-45, J. Gudiol Ricart y J. A. Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas*, en *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, V, Madrid, 1948, 156, J. E. Uranga Galdiano, «Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa», *Primer Congreso Internacional del Pirineo del Instituto de Estudios pirinaicos*, Zaragoza, 1951, 1-15, C. Milton Weber, «La portada de Santa María de Sangüesa», *Príncipe de Viana XXX* (1959), 139-186, R. CROZET, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII. Sur la trace d'un sculpteur», *Cahiers de civilisation médiévale*, XI (1968), 51, ídem, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VIII. Quatre portails historiés», *Cahiers de civilisation médiévale*, XII

voltas apedadas en columnas con sus correspondientes capiteles y estatuas, complementado por un tímpano. La superior se encuentra decorada por un ancho friso dividido en dos niveles.

Iconográficamente, la puerta ofrece un programa basado en la idea de la Redención y el Juicio Final. En los capiteles de las columnas encontramos episodios evangélicos relativos a la Infancia de Cristo, que anuncian la Redención, más el tema veterotestamentario del Juicio de Salomón, prefigura del Juicio Final. Las estatuas columnas de la derecha representan a San Pedro, San Pablo y Judas (fig. 17) y las de la izquierda a las tres Marías, aquellas aludiendo a la Pasión y éstas a la Resurrección de Cristo, a través de las cuales nos consiguió la Redención. En el tímpano se desarrolla el Juicio Final (fig. 18) y en las arquivoltas aparecen personajes representativos de los estamentos sociales sobre los que recae el Juicio y figuraciones de distintos pecados y sus castigos. El elemento más insólito es quizás la figura de Judas con su famosa inscripción *Iudas mercator* a través de la cual se establece un paralelo entre Judas y aquellos negociantes farsantes —mesoneros, cambistas— establecidos a lo largo del Camino de Santiago que estafaban y engañaban a los peregrinos, idea tomada precisamente de un sermón recogido en el famoso *Liber Sancti Iacobi*²³.

En el friso se representa la *Maiestas Domini* con el Tetramorfos y el Apostolado (fig. 19), que integran el tema de la Segunda Venida. Se trata de otra versión del Juicio Final, pero más arcaizante que la del tímpano, pues está inspirada en el Apocalipsis de San Juan, en tanto que aquélla correspondía al Evangelio de San Mateo. Finalmente las enjutas ofrecen una serie de figuras y temas inconexos, que en ocasiones repiten lo visto en las partes anteriores.

En la realización de este conjunto escultórico intervinieron básicamente dos talleres. El primero sería el dirigido por el maestro Leodegario, cuya firma figura en el libro de la María central (fig. 20). Habría que atribuirle algunos capiteles del interior, las esculturas de la puerta propiamente dicha y parte de las de las enjutas. Su importancia radica en su vinculación con Francia, sobre todo con

(1969), 47-55, J. E. Uranga Galdiano y F. Íñiguez Almech, *Arte medieval navarro*, Pamplona, 1973, III, 12-24, M. Melero Moneo, *La escultura...*, 1992, 15-18, E. Aragonés Estella, «El Románico en Sangüesa», en AA.VV., *El Arte en Navarra*, Pamplona, 1994, I, 68-73, M^a del C. Lacarra Ducay, «El Arte y los Caminos», en M.^a A. Mogollón (coord.), *Camino y comunicaciones en Aragón*, Zaragoza, 1999, 145-147 y C. Fernández-Ladreda Aguadé, «El último tercio del siglo XII y los comienzos del XIII. Escultura monumental», en C. Fernández-Ladreda, J. Martínez de Aguirre y C. Martínez Álava, *El Arte Románico en Navarra...*, 323-331.

²³ B. Mariño, «*Iudas mercator pessimus*. Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval», *Actas del VI Congreso CEHA, Los Caminos y el Arte, 1ª Peregrinaciones jacobeanas e iconografía*, Santiago de Compostela, 1989, 31-43, especialmente 31-32.

las puertas occidentales de la catedral de Chartres y en menor grado con Borgoña, con la catedral de Autun. Esta influencia francesa explica la presencia en esta portada de rasgos que en este momento resultan avanzados dentro del contexto navarro, como el arco apuntado, las estatuas columnas y la disposición longitudinal de las esculturas de las arquivoltas. A partir de su intervención en otras obras, como la tumba de doña Blanca en Nájera y la iglesia de San Martín de Uncastillo, habría que datar su participación en Sangüesa en la década de 1160 prolongándola quizás a la siguiente.

El segundo es el tradicionalmente conocido como taller de San Juan de la Peña. Sin embargo, en un estudio reciente²⁴ las numerosas obras atribuidas en tiempos a este taller se han distribuido entre tres, aunque relacionados entre sí, taller de Biota, taller de San Pedro el Viejo y taller de San Juan de la Peña, y se ha sostenido que en Sangüesa, dadas las diferencias de calidad, intervinieron dos, el primero y el último. Personalmente pienso que más que de dos talleres habría que hablar de dos artistas, uno de ellos efectivamente relacionado con Biota —aunque más todavía con otras obras de dicho taller, como Agüero y San Felices de Uncastillo— y otro de menos calidad, discípulo del anterior. Al primero habría que adjudicarle las figuras del presunto Sigurd (fig. 21) y de otro guerrero de las enjutas, un capitel con arpías del interior (fig. 22) y dos capiteles más conservados en el Museo de Navarra, al segundo el friso superior y quizás los monstruos de las enjutas. Su actividad puede fecharse, a partir de la vinculación del capitel de las arpías a la segunda fase constructiva y de la cronología atribuida al taller de Biota, dentro del último tercio del XII y principios del XIII.

*La tercera fase*²⁵ sucede a la anterior sin solución de continuidad, pues no hay una paralización temporal sino un cambio estructural. Se data en torno al primer cuarto del XIII en base una vez más a cotejos con otros edificios. En el curso de esta fase se levantaron los cuatro grandes pilares interiores, se cerraron los abovedamientos y se hizo el piso inferior del cimborrio —con sus trompas y óculos— (fig. 23). De nuevo el cambio respecto a la precedente se detecta en los soportes, pues se trata de pilares de núcleo cruciforme con columnas pareadas adosadas en los frentes pero que además cuentan con codillos, elemento muy revelador, pues indica que estos soportes, a diferencia de los de fases anteriores, fueron diseñados previendo ya una cubrición con bóvedas de arcos cruzados.

²⁴ M. Melero Moneo, «El llamado taller de San Juan de la Peña, problemas planteados y nuevas teorías», *Locus Amoenus*, I (1995), 47-60.

²⁵ C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico...* e ídem, «Capítulo 7. El último ...», 248-253.

ESTELLA

También el desarrollo de Estella se debe en gran medida al Camino de Santiago²⁶. Efectivamente, aunque parece que existía allí una pequeña población anterior, Lizarrara o Lizarra, su despegue empieza a partir del establecimiento de pobladores francos en las últimas décadas del XI atraídos por la presencia de la ruta jacobea y las oportunidades que brindaba. A su vez al rey Sancho Ramírez le interesaba que se creara un núcleo de población importante sobre el Camino, de ahí que para estimular su asentamiento y favorecer el desarrollo de la nueva población en 1077 o poco después le conceda un fuero, el llamado Fuero de Estella. De la vinculación de Estella con la peregrinación ha quedado un buen testimonio en la famosa frase del *Codex Calixtinus*: «En Estella encontrara el peregrino buen pan, excelente vino, mucha carne y pescado, y la ciudad esta llena de toda clase de felicidad».

Los primeros pobladores francos se establecieron en la margen derecha del río Ega en un barrio dedicado a San Martín, organizado en torno a una calle, la Rúa de las Tiendas, que coincidía precisamente con el camino que seguían los peregrinos. Sin embargo la iglesia que funcionará como centro religioso del mismo no estaba consagrada a San Martín sino a San Pedro y, dada su situación al borde de la Rúa, acabará llamándose San Pedro de la Rúa. Más tarde la ciudad crecerá y surgirán otros barrios con sus respectivas iglesias: San Miguel y San Juan. Pero la iglesia de San Pedro será siempre la más vinculada al Camino por su proximidad y su historia más o menos legendaria —leyenda del obispo de Patrás²⁷—. Por ello y por ser la de origen más antiguo centraremos en ella nuestra atención.

San Pedro de la Rúa tiene una *historia constructiva*²⁸ muy compleja, pues a la prolongación de las obras con los correspondientes cambios, se unen las amenazas de ruina y las consiguientes reformas de la Edad Moderna²⁹, que enmascaran el aspecto del edificio medieval.

Su primera cita documental se remonta a la concordia de 1174 entre el obispo de Pamplona y el abad de San Juan de la Peña y en esa década debieron

²⁶ Para la historia de Estella en sus momentos iniciales y su relación con el Camino de Santiago puede verse A. Martín Duque y otros, *Camino de Santiago...*, 262-264 y F. Miranda García, «Historia de una ciudad», en J. R. Corpas Mauleón y otros, *Estella-Lizarra*, León, 2003, 40-46, en los que nos hemos basado.

²⁷ J. Goñi Gaztambide, *Historia eclesiástica de Estella*, I, *Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, 95-98 y ss.

²⁸ El análisis arquitectónico de San Pedro de la Rúa que sigue a continuación está basado en C. Martínez Álava, *Del Románico al Gótico...* e ídem, «Capítulo 7. El último ...», 233-237.

iniciarse las obras del edificio actual por la capilla mayor. En realidad parece que por entonces la iglesia se proyectaba con un solo ábside y su correspondiente nave única.

Este plan inicial fue alterado, pues se decidió incorporarle sendos ábsides laterales con sus correspondientes naves. Se abre así una segunda fase de obras, que comienza en la última década del XII o algo antes y se prolonga a la primera mitad del XIII, en la que se hicieron los referidos ábsides y los muros perimetrales, primero el sur —lindante con el claustro— y luego el norte con la portada de acceso a la iglesia.

Finalmente, en una tercera etapa, que abarca la segunda mitad del XIII y los primeros años del XIV, se ejecutaron los pilares de separación de naves, las bóvedas de las mismas y los dos grandes ventanales de compleja tracería de los muros occidental y meridional.

En *planta* (fig. 24) el resultado es una iglesia con una cabecera con tres ábsides semicirculares casi de la misma profundidad, el central más ancho y dotado de tres absidiolos semicirculares dispuestos radialmente, que se abren directamente a las naves, debido a la carencia de transepto. Por razones topográficas la nave septentrional resulta asimétrica y algo irregular.

En el *alzado* lo más notable son los profundos cambios que se aprecian de unas partes a otras de la iglesia, en función de la fase a que pertenezcan.

En la cabecera destaca el ábside central (fig. 25), construido en la primera fase, por su complejidad y originalidad. Lo más relevante es la organización del muro con sus dos cuerpos: el inferior muestra cinco arcos apuntados, de los que los dos extremos —reformados posteriormente— comunican con las capillas laterales y los tres centrales se abren a los ábsidiolos, y el superior otras tantas arquerías de medio punto, ciegas las extremas y perforadas por ventanas las tres centrales. El arco triunfal asimismo apuntado apea en sendas columnas únicas adosadas a pilastras. Este tipo de soportes anuncia una cubierta de cañón y, en efecto, el tramo recto se cubre con bóveda de cañón apuntado y el ábside con una bóveda de horno también apuntado en la que se abren tres estrechos vanos de medio punto. Planimetría y alzado responden a esquemas puramente románicos, pero la introducción de arcos apuntados, particularmente en los accesos a los absidiolos, indica cierta renovación y apunta a una cronología tardía.

En el cuerpo de naves los soportes perimetrales, fruto de la segunda etapa, acusan un cambio, pues se trata de pilastras con una semicolumna adosada en el frente y sendas columnillas en los codillos, claramente previstas para sustentar bóvedas de arcos cruzados, que no llegaron a hacerse por entonces, apeando en la semicolumna el fajón y en las columnillas los cruzados.

Finalmente, los soportes de separación de naves, las bóvedas y los ventanales occidental y meridional, correspondientes a la tercera etapa, son ya plenamente góticos. Los primeros están muy alterados, pero parece que debían ser todos pilares de núcleo cilíndrico, aunque pertenecientes a distintas variantes. Las bóvedas, de las que solo se conservan las de las naves laterales, presentan claves esculpidas y nervios de perfil triangular claramente góticos y los ventanales tienen complejas tracerías del estilo del gótico radiante introducido en Navarra a partir del último cuarto del XIII.

Al *exterior* destaca de nuevo el ábside central (fig. 26), que presenta en la parte superior un friso de arquillos apuntados sobre canes esculpidos que sostiene el alero, relacionado con el de arquillos trilobulados de Irache, y en la inferior tres contrafuertes que llegan solo a media altura y enmascaran los absidiolos. En el ángulo noroccidental sobresale la gran torre rectangular, que comunicaba al conjunto un carácter de fortaleza.

Adosado al lado sur del templo se encuentra el claustro³⁰. La existencia de este ámbito en una iglesia parroquial resulta insólita, pero adquiere sentido si se tiene en cuenta que inicialmente San Pedro de la Rúa fue sede de un priorato dependiente de la abadía de San Juan de la Peña y en este contexto monástico, por el contrario, la construcción de un claustro no es nada sorprendente. Ciertamente, como suele ser frecuente —caso de claustro catedralicio de Pamplona—, tuvo también una función cementerial, lo que parece haber influido en su programa iconográfico.

Actualmente ofrece un *aspecto* insólito (fig. 27), con solo dos alas, la septentrional y la occidental, pero primitivamente tenía las cuatro pandas de rigor, lo que ocurre es que las otras dos fueron destruidas a raíz de la voladura del castillo de Estella en 1572³¹. Ambas galerías presentan cubierta plana y se abren al espacio central por medio de arcos de medio punto apeados en columnas pareadas, excepto en los ángulos en los que se emplean pilares con columnas adosadas y en el centro del lado oeste marcado por un curioso soporte compuesto por cuatro columnas torsas.

²⁹ Sobre estas reformas y sus vicisitudes J. Goñi Gaztambide, *Historia...*, 111-114 y 232-237.

³⁰ El análisis de este claustro está basado fundamentalmente en R. Crozet, «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. V Estella. VI Puente la Reina», *Cahiers de civilisation médiévale*, VII (1964), 316-322, C. Fernández-Ladreda Aguadé, «El último...», 356-362 y 367 y M. Melero Moneo, «Recintos claustrales...», 223-227 y 234-235, sobre todo los dos últimos.

³¹ E. Aragonés Estella, «El claustro de San Pedro de la Rúa en Estella: Estudio del problemático capitel de San Pedro. Capiteles inéditos del conjunto», *Príncipe de Viana*, LVII (1996), 463, nota 20, y 468, apoyándose en noticias documentales —publicadas por J. Goñi Gaztambide, *Historia...*, 271-272— y en el examen de lo conservado, cree que los daños no fueron tan concentrados como se suele decir y como parece deducirse del estado actual del claustro, destruyendo totalmente dos alas —este y sur— y dejando intactas las otras dos —norte y oeste—, sino que afectaron a todo el conjunto y que las dos galerías que hoy vemos son fruto de un rearme. Su opinión parece lógica y está bien argumentada.

En cuanto a la *iconografía* de los capiteles, conviene advertir que la ordenación actual no es probablemente la original, ya que el claustro fue reconstruido tras la voladura de 1572, y que sin duda faltan piezas, pues al menos en el caso de los narrativos se advierten incongruencias y lagunas³².

Hoy en día en la galería septentrional predominan los temas historiados, que pueden clasificarse en dos grupos. Por un lado, estarían los capiteles de carácter hagiográfico, dedicados a santos mártires de los primeros tiempos del Cristianismo y centrados en el momento de su muerte: San Pedro, su hermano San Andrés —que cuenta con dos capiteles— (fig. 28) y San Lorenzo, los dos primeros muy vinculados a esta iglesia, pues San Pedro era el titular y en cuanto a San Andrés —según una tradición legendaria³³— el templo poseía una importante reliquia suya, descubierta además de modo milagroso, cuyo culto llegó a adquirir tal relevancia que se construyó una capilla ex profeso para albergarla adosada al costado norte de la iglesia. Por otro, los cristológicos con episodios de la Infancia de Cristo —distribuidos en dos cestas, una con las escenas de la Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores y Epifanía, y otra con el Viaje de los Magos, los Magos ante Herodes y la Matanza de los Inocentes, muy desarrollada esta última—, y de su Pasión y Resurrección —Entierro, Anástasis, Visita de las tres Marías al sepulcro y *Noli me tangere*—. Excepcionalmente se localiza también un capitel con temática simbólica: luchas con armas iguales —alusivas al pecado de la ira— (fig. 29), combates de guerreros con monstruos —posibles *psychomachiae*—, ascensión de Alejandro Magno —símbolo de la soberbia— y Sansón combatiendo con el león —prefigura de la Resurrección de Cristo y, por tanto, anuncio de la superación de la muerte, consecuencia del pecado—.

Es posible, como se ha dicho, que el hilo conductor del programa sea la exaltación del martirio y de los mártires: desde los Inocentes (fig. 30) hasta los santos mártires propiamente, culminando en el martirio de Cristo, es decir su Pasión³⁴. Se ofrecía así a los fieles un modelo de muerte cristiana, a la par que se solicitaba la mediación de estos santos en beneficio de los difuntos allí ente-

³² Vid. bibliografía citada en nota anterior. En realidad a partir del primer rearme, que parece remontarse a 1576, se llevaron a cabo constantes obras que se prolongaron hasta el XX, siendo la última la restauración promovida por la Institución Príncipe de Viana en los años 1959-60 —J. Goñi Gaztambide, *Historia...*, 272-276—, todo lo cual contribuye a arrojar más dudas sobre la validez de la ordenación actual de los capiteles.

³³ Vid. bibliografía citada en nota 27. Hay que señalar sin embargo que los hechos relatados en la citada tradición se sitúan en fecha posterior a la construcción del claustro, aunque, como señala Goñi Gaztambide, es posible que la leyenda haya ido incorporando a un fondo de verdad datos erróneos, entre ellos la fecha de los sucesos.

³⁴ M.^a J. Quintana de Uña, «Los ciclos de Infancia en la escultura monumental románica de Navarra», *Príncipe de Viana*, XLVIII (1987), 279-280.

rrados, y se recordaba la Pasión de Cristo, con la que nos abrió las puertas de la bienaventuranza eterna, y su Resurrección, que es garantía de la nuestra. En resumen, un programa muy adecuado para un claustro utilizado como lugar de enterramiento.

En la panda occidental los capiteles son exclusivamente ornamentales, con predominio de los animales fantásticos —pájaros, leones alados, sirenas-ave— (fig. 31), dispuestos por parejas y afrontados, aunque hay alguno de tema vegetal.

La discrepancia iconográfica entre ambas alas, ha dado pie para pensar en la intervención de dos escultores diferentes, pero un examen minucioso pone de manifiesto, por el contrario, la existencia de coincidencias formales de detalle muy significativas —profuso empleo del «perlado», tipos vegetales idénticos— (fig. 32), lo que permite atribuirlos, sino a un único artífice, al menos a un solo *taller*, cuyos componentes siguen directrices comunes establecidas por el maestro principal. A su vez este taller sería el mismo que realizó la decoración escultórica del vecino Palacio real. En cuanto a su filiación se aprecia una cierta vinculación con obras silenses: concretamente en el caso de los capiteles historiados con el relieve de Santo Domingo liberando a los cautivos, supuestamente procedente de la portada exterior del pórtico norte de la iglesia de Silos, y en el de los ornamentales con las cestas claustrales especialmente del segundo taller.

A partir de la existencia de esta influencia silense, teniendo en cuenta además que aparece como bastante lejana y elaborada, y de la íntima relación con la iglesia, concretamente con el muro sur, atribuido a los momentos iniciales de la segunda fase de obras, parece que podría datarse el comienzo del claustro más o menos por esos años o sea en torno al 1200.



Fig. 1. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Ménsula de la portada con inscripción.

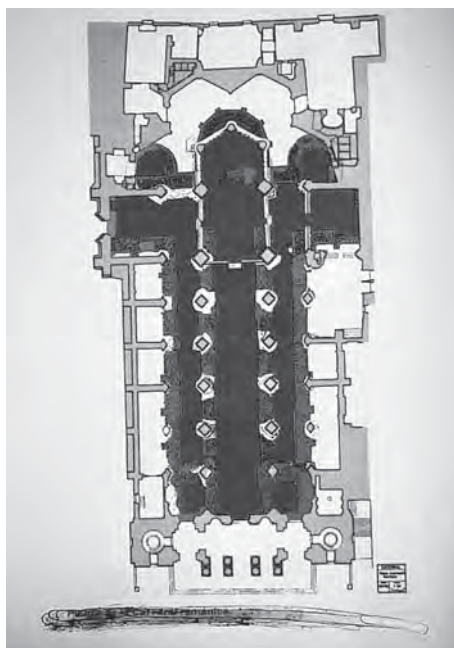


Fig. 2. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Planta.



Fig. 3. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Capitel de la portada: pájaros picoteándose las patas.



Fig. 4. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Capitel de la portada: leones.



Fig. 5. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Iglesia. Ménsula de la portada con león andrófago.



Fig. 6. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Presunto capitel de los Evangelistas.



Fig. 7. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de Job: Conversación de Dios con el diablo y banquete en casa de los hijos de Job.



Fig. 8. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de la Pasión: Crucifixión.



Fig. 9. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro.
Capitel de Job: Conversación de Job con su mujer y sus amigos y reprensión de Dios a Job.



Fig. 10. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro.
Capitel de la Resurrección: la Magdalena anuncia a San Pedro la Resurrección de Cristo.



Fig. 11. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de la Resurrección: Santo Entierro.



Fig. 12. Pamplona. Catedral románica (desaparecida). Claustro. Capitel de la Resurrección: Visita de las tres Marías al sepulcro.

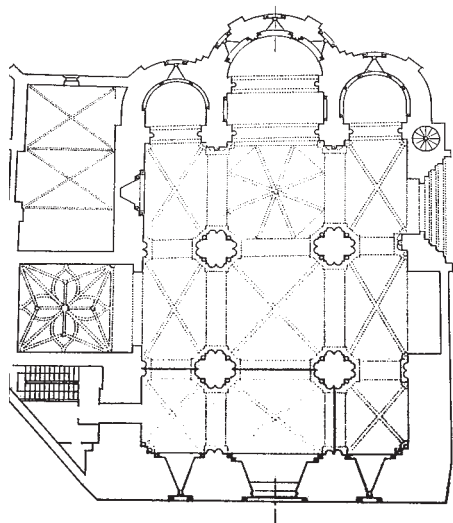


Fig. 13. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Planta



Fig. 14. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Exterior de la cabecera.



Fig. 15. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Interior del ábside septentrional.



Fig. 16. Sangüesa. Iglesia de Santa
María. Portada, conjunto.



Fig. 17. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Estatuas columnas de la derecha: San Pedro, San Pablo y Judas.



Fig. 18. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Tímpano: Juicio Final.



Fig. 19. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Friso superior: *Maiestas Domini* con Tetramorfos y Apostolado.



Fig. 20. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Estatuas columnas de la izquierda: Las tres Marías.



Fig. 21. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Enjuta derecha: Presunto Sigurd.



Fig. 22. Sangüesa. Iglesia de Santa María. Capitel del interior: Arpías.



Fig. 23. Sangüesa. Iglesia de Santa María.
Interior del cuerpo de naves.

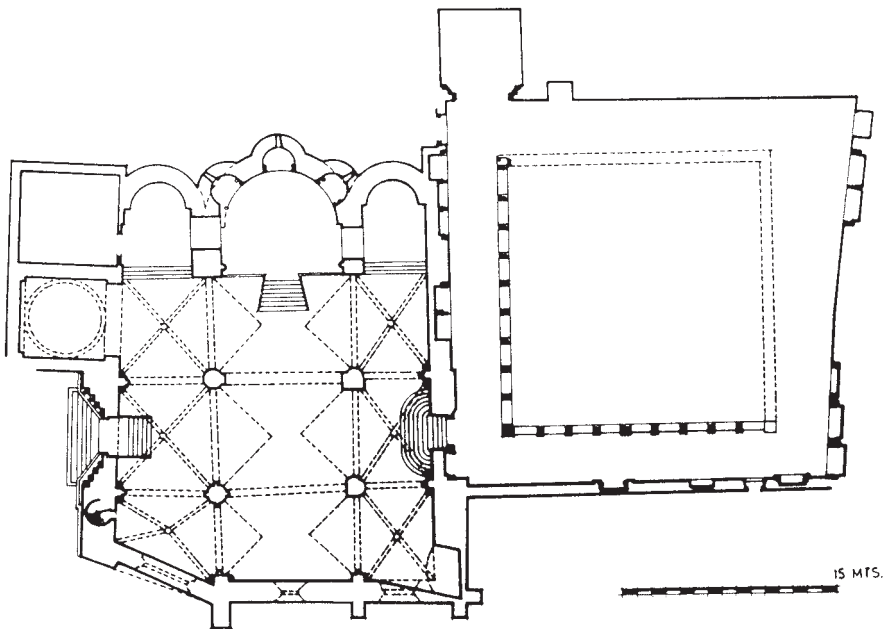


Fig. 24. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia y claustro. Planta.



Fig. 25. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia. Interior del ábside central.



Fig. 26. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia. Exterior del ábside central.



Fig. 27. Estella. San Pedro de la Rúa. Iglesia y claustro, conjunto.



Fig. 28. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional. Capitel de San Andrés: San Andrés predicando al pueblo desde la cruz.



Fig. 29. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional.
Capitel de tema simbólico: Combates con armas iguales.



Fig. 30. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional. Capitel de la Infancia de Cristo: los soldados mostrando a Herodes las cabezas de los Inocentes.



Fig. 31. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería occidental. Capitel de las sirenas-aves.



Fig. 32. Estella. San Pedro de la Rúa. Claustro. Galería septentrional. Capitel de la Pasión y Resurrección: *Noli me tangere*.

LA PEREGRINACIÓN, EL ARCA DE LAS RELIQUIAS Y SU INFLUENCIA ARTÍSTICA EN SAN SALVADOR DE OVIEDO EN EL SIGLO XII

SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ

*Este fue el primero que estableció en Oviedo el trono del reino. También construyó con obra admirable una basílica con la advocación de Nuestro Redentor Jesucristo, por lo que también se llama especialmente Iglesia de San Salvador; añadiendo al altar principal, de uno y otro lado, doce altares con reliquias guardadas de todos los apóstoles...*¹

El texto de la Crónica de Alfonso III en su versión «A Sebastián» no deja dudas sobre el origen de la sede ovetense de San Salvador de Oviedo, cuya fundación atribuye al monarca Alfonso II. Y en similares términos, aunque con mayor parquedad de palabras, mencionan el acontecimiento las restantes crónicas asturianas².

La fundación de San Salvador de Oviedo es por tanto contemporánea del acontecimiento que está en el origen de la sede compostelana: el descubrimiento del sepulcro de Santiago por el obispo Teodomiro de Iria, partiendo la edificación de las primitivas fábricas de ambos templos de la iniciativa de Alfonso II. El favor de este monarca a la iglesia de Compostela, emulado posteriormente por Alfonso III, establece una primera relación entre ambas sedes que se estrecha en siglos posteriores cuando las vincula el fenómeno peregrinatorio.

Hasta el siglo XII, cuando las referencias documentales comienzan a ser más explícitas, sabemos que el conjunto de la sede ovetense estaba integrado por la mencionada basílica de San Salvador, su tesoro (Cámara Santa), el antiguo palacio del monarca, que debió de pasar a desempeñar las funciones de

¹ «Alfonso III. A Sebastián», *Crónicas asturianas*, ed. de J. Gil Fernández, J. L. Moralejo y J. I. Ruiz de la Peña, Oviedo, 1985, pp. 213, 215.

² «Alfonso III. Rotense» y «Albeldense», *Crónicas...*, pp. 212, 214; 248-249.

palacio episcopal al consolidarse el obispado de Oviedo,³ y otras dependencias dispuestas en torno a un patio que nada tiene que ver con el claustro catedralicio posterior⁴.

El origen, función y ordenamiento de tales estructuras y su evolución posterior hasta la construcción del claustro y dependencias anexas de estilo gótico han sido estudiados recientemente⁵ y confirman anteriores hipótesis defensoras del desarrollo en ese ámbito de una intensa actividad a lo largo de todo el siglo XII⁶. Esta adquiere sin duda un gran impulso por iniciativa del obispo don Pelayo (1101-1030), figura de protagonismo determinante en la organización de la diócesis ovetense⁷, que en relación con el afán por regular la vida comunitaria del clero catedralicio impulsaría la construcción de la sala capitular, el refectorio y el dormitorio destinados al cabildo de la diócesis. Estas dependencias, según demuestran algunos vestigios arqueológicos, se sitúan ya en torno al claustro que precedió al actual gótico y que también pudo haber sido promovido por el mismo prelado aunque su ejecución haya sido más tardía, tal como se deduce de los rasgos estilísticos que ofrecen los restos conservados⁸.

Con la actividad de don Pelayo la sede de San Salvador consiguió por tanto una renovación organizativa, estructural y cultural⁹ a la que no fueron ajenos los monarcas leoneses Alfonso VI y su hija la reina Urraca, quien compensa el apoyo prestado por el prelado con varias donaciones¹⁰. Pero sin duda también se hubo de ver impulsada la renovación por el creciente prestigio del *thesaurus Sancti Salvatoris*, objeto desde su fundación en la época de la Monarquía Asturiana de un culto de considerable relevancia. El reconocimiento del valor de las reliquias de San Salvador en época de la Monarquía Asturiana queda reflejado en la construcción por parte de Alfonso III de una fortificación destinada a proteger su contenido, y la veneración que desde entonces se les pro-

³ La construcción de un nuevo palacio por Alfonso III en las proximidades del conjunto primitivo puede ser indicio del cambio de funciones de la primitiva residencia regia, tal como argumenta E. Carrero en *El conjunto catedralicio de Oviedo durante la Edad Media*, Oviedo, 2003, pp. 68-69.

⁴ Carrero Santamaría, E., *El conjunto...* p. 84.

⁵ Carrero Santamaría, E., *El conjunto...*

⁶ Álvarez Martínez, M. S., *El románico en Asturias*, Gijón, 1999, pp. 81-122.

⁷ Fernández Conde, F. J., «La obra del obispo ovetense Pelayo en la Historiografía española», *BIDEA*, 25 (1971), pp. 249-291; «El obispo don Pelayo. Reorganización de la diócesis de Oviedo», *Orígenes. Arte y cultura en Asturias, s. VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 347-353; Fernández Vallina, E., «El obispo Pelayo de Oviedo. Su vida y obra», *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, 1995, pp. 231-401.

⁸ Álvarez Martínez, M. S., *El románico...*, p. 82; Carrero Santamaría, E., *El conjunto...*, p. 107.

⁹ De sobra conocido es el ambicioso programa historiográfico que dio origen a la intensa actividad cultural y artística desarrollada en el *scriptorium* de San Salvador durante su episcopado.

¹⁰ Fernández Conde, F. J., «La obra del...» pp. 249-291.

fesa parece haber ido en aumento, alcanzando proyección fuera de Asturias al menos desde comienzos del siglo XI¹¹, según se desprende de la mención a dos peregrinos extranjeros, «Andreas epicopus de Thracia» y «Gregorius discipulus ellius» en una donación realizada en el año 1012 a la Iglesia de Oviedo por la condesa Mumadonna¹². La devoción suscitada por las reliquias de Oviedo alcanzó en fecha temprana a la corte leonesa, que ya con Fernando I demostró una predilección por la *Sancta Ovetensis* recogida en la crónica Silense y que con Alfonso VI, la reina Urraca, Alfonso VII, Fernando II y Alfonso IX se tradujo en generosas donaciones para dotar de una infraestructura viaria y hospitalaria a los caminos asturianos, cada vez más transitados por peregrinos que unían la peregrinación jacobea con la ovetense, tal como hicieron personalmente los monarcas Fernando II y Alfonso IX¹³.

Tal protección de los diferentes monarcas hubo de contribuir a acrecentar el prestigio del relicario ovetense, que aumentó a lo largo de los siglos XI y XII con la divulgación entre los peregrinos del carácter milagroso de las reliquias favorecida por los inventarios y los relatos con ellas relacionados.

La crónica mencionada al inicio de este trabajo hacía ya alusión a las reliquias de los apóstoles que existían en los altares de la basílica de San Salvador, en la que aún se guardaban otros objetos de veneración, como la hidra de las bodas de Caná y, desde el siglo XIII, la imagen de piedra policromada de San Salvador, que recibía al peregrino en el presbiterio. Pero algunas de las reliquias más veneradas formaban parte del tesoro de la Cámara Santa, donde además de las tumbas de los santos Eulogio y Leocricia existentes en la cripta, en la Capilla de San Miguel se presentaba a los ojos del peregrino la Cruz de los Ángeles como un producto milagroso de la intervención angélica y el Arca Santa como el elemento máspreciado y venerado por la variedad, riqueza y santidad de las reliquias de Jesús, de la Virgen, de todos los apóstoles, de los profetas y de numerosos santos.

EL ARCA DE LAS RELIQUIAS Y SUS INFLUENCIAS

Dada esa condición privilegiada del Arca Santa dentro del relicario ovetense, no es de extrañar que la primera intervención artística abordada en la sede de San Salvador durante el periodo románico se relacionase con ella. En efec-

¹¹ Uría Ríu, J. «La peregrinación a Oviedo en relación con la compostelana», *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, II, Madrid, 1949, p. 458.

¹² García Larragueta, S., *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962, pp. 136-140, doc. 41.

¹³ Sobre el favor de los monarcas a la iglesia de Oviedo, véase Uría Ríu, J., «La peregrinación...»; Viñayo, A., *Caminos y peregrinos. Huellas de la peregrinación jacobea*, León, 1991; VV.AA., *Las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1990.

to, como es sabido, el día 5 de marzo de 1075 el rey Alfonso VI viaja a Oviedo acompañado de su esposa Jimena, sus hermanas las infantas Urraca y Elvira y de otras personas relacionadas de la corte leonesa, entre ellas el Cid Campeador, así como de los obispos de Palencia, Burgos y otras diócesis y asiste a la apertura solemne del cofre de madera de cedro que guardaba las reliquias llegadas a Asturias desde Toledo en la primera mitad del siglo VIII huyendo del Islam, según recoge una tradición que aparece ya escrita en el siglo XII¹⁴; hasta ese momento, el contenido del relicario no había sido comprobado, puesto que el intento realizado por el recién nombrado en 1028 obispo de Oviedo, Ponce de Tabérnoles, había resultado infructuoso¹⁵.

Consecuencia de la visita y de la impresión causada en el monarca leonés por el contenido del Arca fue su encargo de una nueva caja de madera de roble negro revestida de plata, que respondía al deseo de hacer acorde el recipiente de objetos tan venerados con la riqueza espiritual de su contenido. Así pues, el culto a las reliquias contenidas en el Arca Santa tiene su reflejo en el empeño puesto en dignificar material y estéticamente la estructura del relicario. Pero además, como más adelante se analizará¹⁶, el culto a las reliquias de San Salvador se acusa también en la influencia que el Arca Santa ejerció en otras obras emprendidas durante el siglo XII dentro la sede ovetense.

Está claro que la valoración de la doble función —religiosa y simbólica— desempeñada por el Arca Santa está condicionando las características que presenta el revestimiento de plata que se le aplica en 1075. Como en otros relicarios, a través del resplandor de la materia y de las bellas imágenes, repujadas en su frente y laterales y esgrafiadas, nieladas y doradas en la tapa, se pretendía transmitir al fiel toda la fuerza espiritual e invisible de las reliquias y ayudarle a elevarse hacia el mundo de la realidad superior; es decir, con el apoyo de las cualidades materiales y estéticas del relicario se perseguía alcanzar la contemplación de la belleza inmaterial y la verdad suprema.

Pero la nueva envoltura de plata no sólo debía ser capaz de elevar al fiel a esa contemplación espiritual, sino también tenía que transmitirle de modo más directo una promesa de vida futura acorde con el carácter salvífico de las reliquias que guardaba. Y este mensaje determina los contenidos del programa iconográfico que gira en torno a la Redención, tema especialmente adecuado para

¹⁴ La narración de la traslación del Arca de las Reliquias huyendo del Islam desde Jerusalén y a través del norte de África hasta Toledo y finalmente a Asturias, primero al Monsacro y con Alfonso II a Oviedo aparece recogida en el *Libro de los Testamentos*, escrito en Oviedo en la tercera década del siglo XII.

¹⁵ VV.AA., *Las peregrinaciones...*, pp. 34-35.

¹⁶ Álvarez Martínez, M. S., *El imaginario plástico del románico asturiano*, Gijón, en prensa.

las estaurotecas o relicarios que contienen un fragmento del *lignum crucis*, como es el caso del Arca Santa.

El mensaje se ofrece a través de un programa iconográfico de considerable desarrollo, que parece tomarse como referencia en los relicarios asturianos de la duodécima centuria, como luego se comentará. Éste se dedica a la historia de la salvación del hombre a través de episodios narrativos alternados con mayestáticas imágenes de la divinidad, de modo que las narraciones de las caras laterales y la tapa culminan en el frente con la manifestación de Dios en su gloria con los apóstoles como testigos.

Dicha narración arranca en el registro superior del lateral izquierdo (fig. 1) con las escenas de la Anunciación, el Anuncio a los pastores y la Visitación, representadas bajo arquerías, y continúa en el inferior con las de la Natividad y la Huida a Egipto. Destaca el protagonismo alcanzado por Santa Ana dentro de este conjunto temático puesto que se repite en ambos niveles poniendo de relieve la ascendencia humana de Cristo.

La lectura narrativa continúa en la tapa (fig. 2) con la Redención a través del Calvario completo, en el que según la tradición carolingia, inspirada a su vez en las teofanías gloriosas de época constantiniana, el Crucificado responde al modelo de Cristo vivo y triunfante que pervive hasta el siglo XII. Le acompañan María, San Juan y sendas parejas de ángeles turiferarios; Longinos le abre el costado y Stefanón le acerca la esponja, y a ambos lados los ladrones Dimas y Gestas atados a sus cruces son torturados por dos parejas de verdugos.

En esta escena se hace notar de nuevo la tradición carolingia en la representación como testigos del Sol y la Luna inscritos en círculos, alegorías también del Antiguo y Nuevo Testamento respectivamente, así como en los cuatro ángeles turiferarios y en los verdugos quebrando las piernas de los ladrones, según una iconografía que se remonta al Evangelionario de Angers de fines del siglo IX¹⁷.

La siguiente secuencia se adapta al lateral derecho (fig. 3), donde, en el registro superior, se muestra la Ascensión entre los ejércitos celestiales: dos ángeles sostienen la mandorla y junto a ellos un querubín y un serafín flanquean al arcángel San Miguel ante la mirada de ocho apóstoles que figuran como testigos y se disponen en el registro inferior. El ciclo iconográfico culmina en el frontal (fig. 4) que ofrece en toda su majestad una visión Teofánica en la que un trono arquitectónico remite de nuevo a la corriente carolingia que nutre en parte esta obra. Cristo dentro de una mandorla sostenida por cuatro

¹⁷ Yarza, J., «Iconografía de la crucifixión en la miniatura española, ss. X al XII», *Archivo Español de Arte*, XLVI (1974), p. 22.

ángeles preside la composición rodeado del *Collegium Apostolorum*, que se ordena bajo arquerías superpuestas en dos niveles a ambos lados, y flanqueado en los ángulos del frontal por las cuatro figuras del Tetramorfos.

Esta *narratio* asequible al pueblo iletrado es susceptible también de una lectura simbólica: Cristo que nace y muere como hombre (lateral izquierdo y tapa), vence a la muerte como Dios (lateral derecho: Ascensión) y se manifiesta en toda su gloria (frontal) rodeado de apóstoles y evangelistas que, situados entre las inscripciones en los cuatro ángulos del frontal, parecen aludir a la difusión del dogma representado a través de la palabra evangélica en las cuatro esquinas del mundo. La victoria sobre la muerte material (Ascensión) tiene un paralelo en el triunfo sobre la muerte espiritual, simbolizada por la imagen de San Miguel venciendo al dragón, tema que aparece junto al anterior en el lateral derecho por paralelismos simbólicos y en relación con la advocación a San Miguel del relicario monumental ovetense, en el que el Arca Santa pudo desempeñar además la función de altar¹⁸.

Además de la iconografía, algunos rasgos del estilo del Arca Santa se manifiestan deudores de soluciones ultrapirenaicas, que no son extrañas a otros trabajos de metalistería peninsulares de fines del siglo XI y que en San Salvador de Oviedo tendrán importantes consecuencias aún en el siglo XII. De tal modo que a la fuerza y expresividad hispánicas, se suma la elegancia derivada de lo carolingio, fácilmente apreciable aquí en la estilización de las figuras, el movimiento, la espontaneidad de los gestos, el estudio de los paños y la equilibrada composición de las escenas.

El mensaje de salvación que transmitía la principal lipsanoteca y estauroteca ovetense se muestra a los restantes relicarios del santuario de San Salvador como modelo cargado de sugerencias iconográficas. Así se aprecia en el *Díptico de Gundisalvo* o de don Gonzalo Menéndez, que repite en anverso y reverso la Crucifixión y la *Maiestas*, pero acusando la primera la tendencia a reducir el número de figuras según es habitual en el siglo XII. La simplificación iconográfica se hace especialmente notoria en el reverso, donde la escena se resume en las figuras de Cristo en la cruz, interpretada como árbol de la vida, María, San Juan y los ángeles turiferarios. En el anverso, además del Sol y la Luna, sobre la cabeza del Crucificado existió una Theotocos, hoy desaparecida, y bajo sus pies Adán saliendo de la tumba, en clara alusión a la humanidad nueva, purificada por la sangre de Cristo, cuyo sacrificio es posible con la intervención de María, la mujer sin mancha en la que tiene lugar su encarnación.

¹⁸ Álvarez Martínez, M. S., *El románico...*, pp. 271-272; Carrero Santamaría, E., *El conjunto...*, p. 71.

En la otra hoja del díptico se representa en ambas caras el Pantocrátor dentro de la mandorla y rodeado del Tetramorfos. En el anverso se muestra como Rey del universo con la cabeza ceñida por la corona, atributo que se sustituye en el reverso para adoptar la versión iconográfica del Salvador por un nimbo crucífero, junto al que se disponen pendientes de la mandorla dos lámparas que simbolizan la Jerusalén celeste¹⁹. La mandorla también ofrece soluciones iconográficas diferenciadas en los dos lados del díptico; este símbolo de la unión de cielo y tierra, de los mundos superiores e inferiores, plantea mayor complejidad simbólica y formal en la representación de su exterior: adopta trazas mixtilíneas y se orla con dientes de sierra y ondulaciones alusivas a las «aguas de arriba» del libro del Génesis. En esa misma cara del díptico también se realza el tema de la justicia divina a través del trono del Todopoderoso, en el que los brazos y apoyos con cabezas y garras de león remiten al esquema bíblico del trono de Salomón²⁰.

LA CÁMARA SANTA Y SU MODELO ICONOGRÁFICO

El alcance de la influencia del Arca Santa llega más allá e incide también en las obras de carácter monumental desarrolladas en la catedral ovetense. En ella, la abundancia y la riqueza de las reliquias y la consiguiente afluencia de peregrinos parecen los factores que impulsaron las obras destinadas a ennoblecer su relicario monumental, la Cámara Santa. El proyecto debió de surgir parejo al de las restantes obras desarrolladas en el flanco sur de su estructura, donde se habían dispuesto los emplazamientos del claustro y de la sala capitular románicos, así como de las demás dependencias destinadas a la vida de los canónigos. No obstante, las obras emprendidas se prolongaron a lo largo de toda la centuria y las de la Cámara Santa, de cronología ampliamente debatida²¹, no se llevaron a cabo hasta la segunda mitad del siglo, aunque considero que no con el retraso que se les ha asignado, según parece desprenderse²² de la donación realizada por doña Urraca en 1161 para realizar trabajos de restauración en la *Sancta Ovetensis*²³.

¹⁹ A. H. B. y R. P. F-C. «Díptico de Gundisalvo o Díptico románico», *Orígenes...*, p. 237.

²⁰ I Re. 10,20.

²¹ En efecto, la cronología de los trabajos románicos en la Cámara Santa ha dado origen a un debate relacionado con la existencia de rasgos estilísticos de diferente naturaleza, arcaizantes unos y muestra de una renovación próxima al gótico otros, que fue interpretada de diferente manera por los investigadores que ven en ellos un exponente temprano de soluciones que anticipan el gótico o un producto arcaizante de época tardía. Véase al respecto Álvarez Martínez, M. S. *El románico...*, p. 109, 308 (notas 51 y 52).

²² Álvarez Martínez, M. S. y Torrente Fernández, I., «Consideraciones sobre algunos restos de la fábrica románica del monasterio de San Pelayo y de la plástica monumental de Oviedo en el siglo XII», *Scripta II*, Oviedo, 1998, p. 682.

²³ *Expendantur in edificium et restauracionem ecclesie Ouetensis*, en García Larragueta, S., *Colección...*, doc. 172.

Así, en relación con el culto a las reliquias, con la afluencia de peregrinos y la protección de la corona, la Cámara Santa experimentó una importante reforma en el siglo XII en la nave de la Capilla de San Miguel, que entonces asistió al enriquecimiento de su estructura arquitectónica con una bóveda sobre fajones y una articulación mural con columnas pareadas que dignificaron estéticamente el marco espacial destinado a un uso tan privilegiado. Y similar adecuación a la función de lipsanoteca monumental pareció haber condicionado los procedimientos técnicos seguidos en su reforma, los aspectos estilísticos y el programa iconográfico de la escultura y la pintura integradas.

En efecto, el carácter salvífico predicado para las reliquias tuvo su incidencia en la elección de un programa iconográfico que alude a la salvación del hombre a través de episodios referidos a la pasión y la resurrección. La muerte de Cristo preside el conjunto desde los pies de la nave, donde se colocan las tres figuras del Calvario (figs. 5, 6, 7), de las que únicamente las cabezas se trabajaron en relieve, completándose el resto de la escena con pinturas murales, hoy desaparecidas, que fueron descubiertas en 1899 y analizadas tras levantar el revoco de cal que las cubría en 1919²⁴.

La Resurrección, con un emplazamiento también privilegiado en el eje central del espacio de la nave, queda representada a través de la Visita de las Marías al sepulcro vacío del capitel de San Pedro y San Pablo (fig. 8). El sepulcro abierto y guardado por dos ángeles que dan cuenta de su alegría a través de una incipiente sonrisa se adapta al frente del capitel; a sus pies se representan las tres mujeres con una expresión sorprendida y satisfecha a la vez, dando cuenta de los cambios estilísticos que apuntan a la humanización expresiva del arte gótico; finalmente, en ambas caras laterales aparecen sendas figuras de los soldados que custodiaron la tumba, en los que la sorpresa se manifiesta a través de la posición y de los gestos.

La muerte redentora del Cristo es difundida en todo el mundo por los apóstoles (fig. 9), lo que justifica el protagonismo iconográfico de las doce figuras y su emplazamiento, que atiende a razones jerárquicas y a intenciones simbólicas. Reunidos en grupos de dos, se distribuyen en las cuatro esquinas y en el eje central de la nave, aludiendo a su predicación por todo el orbe. La ubicación prioriza las figuras de San Pedro y San Pablo (fig. 10) en el centro del muro meridional y de Santiago y San Juan (fig. 11) en el septentrional por su especial significado dentro del Colegio Apostólico: como pilares fundamentales de la Iglesia los dos primeros, y como patrono compostelano y discípulo predilecto los

²⁴ Cuesta, J. y Sandoval, A., *Trabajos realizados en la Cámara Santa, 1919-1920*, Oviedo, 1920, p. 15.

segundos. Pero además la figura de Santiago se destaca por su vinculación con Asturias a través de la peregrinación y se representa como peregrino y como santo combatiente además de como apóstol, adoptando una interesante interpretación que sintetiza las tres versiones iconográficas del santo compostelano.

La Redención está prefigurada en las escenas representadas en el capitel de Santiago y San Juan (fig. 12), en el que se localizan diferentes secuencias narrativas relacionadas con el nacimiento de Jesús que se destacan también con un emplazamiento jerárquico en el eje central de la nave. Se inicia el relato con el grupo representado en el frente del capitel que ha sido identificado²⁵ con Isaías —en relación con su profecía— y la Virgen; continúa a través de las escenas de la Anunciación, en la que el Arcángel ofrece un ramo de azucenas a María, y de la Sagrada Familia, en la que las figuras aparecen erguidas, San José apoyado en su bastón y María con el Niño en brazos, que coge con la mano izquierda una flor ofrecida por su madre y bendice con la derecha. Las figuras de esta escena son similares a las del primer grupo comentado, de Isaías y la Virgen, con la diferencia que la figura masculina lleva el bastón en lugar de la cartela que portaba el profeta. De ahí que aquella representación masculina haya sido identificada también con San José y se haya atribuido al grupo la iconografía de los Desposorios²⁶.

No obstante, con independencia del tema representado en esa escena el discurso iconográfico general de la capilla no supone alteración, ya que en ambos casos se hace alusión a la naturaleza humana de Cristo, que hizo posible la Redención del hombre. Y de acuerdo con dicha intención discursiva se explica la relación establecida con la representación contigua del lateral derecho del capitel por medio de la superposición de los pies de la Virgen y de Cristo, cuando éste se presenta como Salvador de los justos, según se analiza a continuación en el tema de la Anástasis.

La culminación de la Redención con el triunfo de Cristo sobre la muerte y su manifestación como Dios se hace patente en la visión del capitel de San Andrés y San Mateo (fig. 13), junto al arco de triunfo, en la que Cristo se manifiesta triunfante dentro de la mandorla, rodeado de sus guardianes celestiales y de un grupo de ocho apóstoles. Esta escena se ha venido interpretando tradicionalmente como una Teofanía pero considero que puede tratarse de la Ascensión²⁷, puesto que una Teofanía pintada²⁸, con Cristo en la mandorla

²⁵ Azcárate, J. M., *Las esculturas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1993, p. 61.

²⁶ Cuesta Fernández, J., *Guía de la Catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, p. 96.

²⁷ Considero más acertada esta segunda interpretación dada la existencia de una Teofanía pintada, hoy desaparecida, en el lugar más destacado de la capilla: la bóveda de su santuario. Otro argumento para defender tal iconografía es la similitud existente con el Arca Santa que se comentará más adelante.

²⁸ Arias Páramo, L., *La pintura mural en Asturias*, Gijón, 1999, pp. 182-184.

acompañado por el Tetramorfos, parece haber presidido el conjunto de la capilla desde la bóveda del santuario, según la descripción realizada por Ambrosio de Morales tras su visita a la Cámara Santa²⁹. La visión teofánica abarcaría también los muros del santuario donde se encontraron restos de arcos pintados³⁰ en los que siguiendo un recurso bastante habitual se debieron inscribir las figuras de las Apóstoles.

Similar representación de la victoria sobre la muerte material y espiritual se recoge en el tema de la Bajada al Infierno de los justos en la escena de la Anástasis, que aparece en el capitel de Santiago y Juan (fig. 14). Cristo clava su larga cruz en las fauces de un dragón, repitiendo la actitud combativa del apóstol Santiago, y salva a los justos, entre los que destacan Adán y Eva, una figura con corona que puede representar al rey David, y algunas otras, desnudas y de ambos sexos, que se ven liberadas con su acción del acecho de dos horrendos seres demoníacos.

La idea rectora del programa se complementa con otras escenas, como las cinegéticas y los combates entre hombres y fieras integradas en los restantes capiteles y algunos cimacios donde figuran la montería del jabalí, un combate entre caballeros y leones y la lucha entre un guerrero y un oso. Dentro del conjunto iconográfico de la Cámara Santa, además del sentido narrativo alusivo a las ocupaciones de la nobleza feudal, estos temas han de entenderse dotados de un valor simbólico en relación con el combate que es preciso sostener contra las fuerzas maléficas para alcanzar la salvación.

A la victoria sobre esas fuerzas maléficas contribuye la palabra apostólica, que vence a los seres fantásticos de naturaleza demoníaca: Santiago aplasta con los pies y clava su lanza en la serpiente, unos cuadrúpedos son pisoteados por los apóstoles San Andrés y San Bartolomé, lo mismo que un extraño pájaro con cabeza de león lo es por Santo Tomás y sendas sirenas por San Simón y San Judas Tadeo. El combate entre las fuerzas contrapuestas del bien y del mal queda también representado en la lucha de la zorra y el gallo, bajo San Pedro y San Pablo, donde al simbolismo positivo del gallo como animal vigilante que anuncia la llegada de la luz se opone la falsedad de la zorra³¹.

²⁹ El insigne cronista de Felipe II describe en los siguientes términos las pinturas que se adaptaban a la cubierta del santuario de la Capilla de San Miguel: «La bóveda de la Capilla es lisa, y tiene pintado en medio a nuestro Redentor, en medio de los cuatro Evangelistas, y la obra es tan antigua, que asegura bien ser del tiempo de su fundación» (Morales, A. de, *Viaje a los reynos de León, Galicia y Principado de Asturias. 1572*, Madrid, 1765 (reed. Oviedo, 1977).

³⁰ Cuesta, J. y Sandoval, A., *Trabajos...*, p. 15.

³¹ Este tema fabulístico ha sido estudiado en el contexto de la miniatura mozárabe por el profesor Cid Priego. Véase al respecto del citado autor «A propósito de una miniatura del Beato de Girona, la serie de la zorra y el gallo», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (1994), pp. 237-260.

A pesar de que su protagonismo es menor dentro del conjunto por ubicación y tamaño, no hay que olvidar las pequeñas cabezas humanas emplazadas en las basas de Santiago y San Juan, de Santiago el Menor y San Felipe y de San Simón y San Judas, que pueden aludir a la humanidad resucitada que menciona el Evangelio de San Mateo: «muchos cuerpos de santos que dormían, resucitaron»³². El grupo más interesante se localiza en la basa de Santiago el Mayor y San Juan, donde pequeños leones flanquean una cabeza masculina ante otras dos que pertenecen a una mujer y a un hombre joven. Esta representación ha sido relacionada con el Gilgamesh del Pórtico de la Gloria³³, pero aquí la presencia de las otras dos figuras, que recuerdan las de la Virgen y San Juan, apunta a otro significado: María y San Juan, testigos de la muerte de Cristo, lo son también de la aparición del «hombre nuevo» protegido por los leones vigilantes, dotados aquí, como quizá también en la basa de San Andrés y San Mateo, de un sentido cristológico.

De lo expuesto se puede deducir la relación existente entre el programa desarrollado en el relicario monumental de piedra y el de plata que se guardaba en su santuario. Dada la función común y la existencia dentro de la Cámara Santa del Arca de las reliquias desde casi un siglo antes de llevarse a cabo la reforma de su estructura parece lógico que la pieza más antigua se tomara como modelo³⁴, lo que vienen a confirmar algunos otros aspectos iconográficos aún no comentados.

En efecto, no sólo el simbolismo salvífico general del programa coincide en ambas obras, sino que la selección de temas e imágenes ofrece similitudes suficientes como para defender la posibilidad del préstamo iconográfico. En ambos casos se representa una visión teofánica en la que Cristo triunfante se rodea de un Apostolado y a ese tema, que supone la culminación del mensaje transmitido por el programa representado, se le da un emplazamiento jerárquico y priorizado: preside el frontal del Arca Santa y, a tenor de la descripción de Ambrosio de Morales, parece haber presidido también el conjunto monumental de la Capilla de San Miguel desde el santuario, donde las pinturas reproducirían el Pantocrátor dentro de la mandorla, rodeado por el Tetramorfos y por los apóstoles bajo arcos, igual que en el frontal del Arca.

Similar coincidencia en la priorización temática a través del desarrollo narrativo y de la ubicación de la escena ofrece la representación del Calvario, al que como puerta abierta a la salvación del hombre se dedica el umbral de ambos

³² Mt. 27,52.

³³ Azcárate, J. M., *Las esculturas ...*, p. 38.

³⁴ Álvarez Martínez, M. S., «La Cámara Santa», *Orígenes...*, pp. 239-242.

relicarios: la tapa en el Arca Santa y el muro sobre la puerta de ingreso a la Capilla de San Miguel. Asimismo el tema de las Ascensión da cuenta del prístamo iconográfico realizado por el relicario de plata que pasa a ocupar también en las dos obras un lugar menos destacado: el lateral derecho en la caja relicario y un capitel —el de Andrés y Mateo— en la capilla; pero además, este tema muestra coincidencias bastante evidentes de la dependencia existente respecto al modelo del siglo XI puesto que ambas obras presentan a Cristo resucitado dentro de la mandorla, rodeado de representantes de los ejércitos celestiales y de sólo ocho apóstoles.

Además, el sentido narrativo que se adopta en la prefiguración de la Redención en el Arca a través de las escenas de la Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores y Huida a Egipto recogidas en su lateral izquierdo, se adopta nuevamente, aunque con una simplificación temática en la Capilla de San Miguel, donde se repiten la Anunciación y la Sagrada Familia. En ambos casos existen además figuras relacionadas con esos temas desde el punto de vista narrativo, que en el plano simbólico ponen de relieve la genealogía humana de Jesús y por ello su doble naturaleza que hace posible la redención de la humanidad. En este sentido se repite dos veces la imagen de Santa Ana en el Arca Santa y se representa el grupo de Isaías y la Virgen, en el capitel de Santiago y San Juan.

Pero aún existe otro signo indudable de relación iconográfica. La figura de San Miguel combatiente del lateral derecho del Arca actuó sin duda como modelo de dos de las imágenes de piedra. Por una parte, de la representación del apóstol de Santiago, puesto que como se indicó suma a los atributos de apóstol y de peregrino los de santo luchador: clava como el arcángel su lanza en la boca del dragón y lo aplasta con sus pies. Por otra la del Cristo que con similar actitud clava una gran cruz en las fauces de un ser demoníaco con cuerpo de dragón en la escena de la Anástasis.

Pero las influencias del principal cofre de reliquias del santuario ovetense no parecen reducirse a los aspectos iconográficos y alcanzan a algunas de las soluciones técnicas y estilísticas de la escultura monumental de la Cámara Santa. Y así, aunque constituya en el plano formal un buen ejemplo de los cambios experimentados por la plástica de la segunda mitad del siglo XII y con su naturalismo formal y humanización iconográfica apunte hacia la nueva estética gótica, presenta algunos rasgos arcaizantes que es preciso poner en relación con el influjo ejercido por el modelo del siglo anterior y con la función de relicario monumental a la que está destinado su espacio.

No es de extrañar pues que el relieve monumental atienda antes que a los valores plásticos propios de la escultura en piedra del periodo tardorrománico al preciosismo incisivo, virtuosista y caligráfico característico de los trabajos de

metal y marfil de los relicarios. Y en este sentido, el Arca de las Reliquias de Oviedo se presenta nuevamente como modelo del relicario monumental. Ambas obras tienen en común el detallismo y la valoración incisiva de las formas, un esmero preciosista en la definición de todos los detalles, incluidos los más insignificantes y secundarios, y en las dos se aprecia similar canon alargado en las figuras que se hace especialmente notorio en los apostolados de ambas creaciones³⁵.

EL CLAUSTRO ROMÁNICO DE SAN SALVADOR

Pero la Cámara Santa no es la única dependencia de San Salvador de Oviedo que experimenta en el siglo XII la influencia del Arca Santa. Lo mismo ocurre en el claustro románico que se empieza a construir antes de reformarse la Capilla de San Miguel. De él sólo se han conservado algunos restos que, aunque descontextualizados, resultan lo suficientemente significativos como para poder establecer una cronología y unas filiaciones iconográficas y estilísticas.

El deseo de dotar a la catedral de un claustro se relaciona sin duda con la renovación de las dependencias destinadas al cabildo³⁶, cuya vida se regula al tiempo que la diócesis se reorganiza durante el obispado de don Pelayo en el primer tercio del siglo XII, cuando además la sede ovetense ve crecer de forma notoria el número de peregrinos visitantes y se promueven obras destinadas a reformar sus viejas estructuras³⁷. En un trabajo anterior³⁸ ya he analizado la posibilidad de que el obispo impulsara un programa de renovación y ampliación de la fábrica prerrománica que no llegaría a culminarse durante su estancia en la mitra, quedando truncado y aplazado varias décadas a raíz de su repentina destitución en 1130 y del periodo conflictivo que sucede al ser sustituido por un obispo vetado por el Papa³⁹.

El estudio estilístico de los relieves que pertenecieron al claustro ha sido abordado en otros trabajos⁴⁰ y no es un objetivo a debatir en el que ahora nos

³⁵ Álvarez Martínez, M. S., «La Cámara...», p. 242; *El románico...*, p. 109.

³⁶ Carrero Santamaría, E., *El conjunto...*, pp. 22-23, 81 y ss.

³⁷ M. Risco recoge la intervención del obispo en la reforma de los altares de San Salvador, de los apóstoles Pedro y Pablo, de San Juan Evangelista, de San Nicolás obispo, de Santa María Virgen y de los mártires San Pelayo y San Vicente (*España Sagrada*, XXXVIII, Madrid, 1793, p. 371)

³⁸ Álvarez Martínez, M. S., *El románico...*, pp. 81-82.

³⁹ Fernández Conde, F. J., «El obispo...» p. 349.

⁴⁰ Manzanera Rodríguez, J., *Relieves románicos del antiguo claustro de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1951; Álvarez Martínez, M. S., *El románico...*, pp. 82-91; Carrero Santamaría, E., *El conjunto...*, pp. 95-108.

ocupa, que trata de poner de relieve cómo buena parte de la actividad artística desarrollada en San Salvador de Oviedo durante la etapa románica se ve favorecida en alguna medida por el culto a las reliquias, y cómo, además, la presencia del Arca Santa aporta soluciones para las obras abordadas en el contexto catedralicio durante el siglo XII.

La relación de los trabajos del claustro con el culto a las reliquias ovetenses ya queda constatada en su programa iconográfico, en el que destacaron las figuras de los santos titulares de los altares de San Salvador y de las iglesias de Oviedo, que, inscritas en hornacinas, ocuparon un lugar priorizado dentro del claustro románico, según se desprende de los 6 relieves que se han conservado. Aunque actualmente están descontextualizadas y fragmentadas, esas seis figuras por sus proporciones, su actitud y su composición bajo arco debieron adaptarse a los pilares angulares. Su identificación no plantea dificultad en los casos de San Pedro y San Pablo, que mantienen sus fórmulas iconográficas tradicionales al representarse como apóstoles, descalzos y con largas túnicas, el primero con las llaves y el segundo calvo y con una cartela en la mano. También está perfectamente individualizado por una inscripción grabada en el arco San Nicolás de Bari, que llevaba el báculo episcopal como atributo. Las tres figuras restantes resultan de identificación más compleja a causa de la fragmentación que, como a la figura del obispo, privó de la cabeza a dos de ellas —una de mujer— y de la mitad superior del cuerpo a la restante.

La integración de estos santos titulares de los altares de San Salvador y de las iglesias de Oviedo en los pilares del claustro viene a constituir un magnífico ejemplo de adecuación topográfica de las imágenes, que contaba con una larga tradición en Asturias. Como los evangelistas de las basas de San Miguel de Lillo, estas imágenes dentro del emplazamiento comentado establecen una analogía metafórica entre el pilar como soporte arquitectónico y los santos patronos como soportes de la iglesia de Oviedo. Con esa idea, los elementos elegidos como marco de las imágenes, los arcos, constituyen algo más que un elemento ordenador, y con todo lo que suponen de ritmo, medida y proporción se convierten en un trasunto alegórico de la Jerusalén celestial, cuya visión se ofrece como magnífica recompensa al fiel que cree en el carácter redentor de las reliquias y a quien emprenda la peregrinación como escala de salvación.

La ubicación bajo arcos es novedosa en las dependencias arquitectónicas de San Salvador pero, como ya se ha visto, cuenta con precedentes no monumentales dentro del conjunto catedralicio en el Arca Santa. En su frontal el apostolado se ordenaba bajo arquerías, con una composición que también se repitió en la desaparecida pintura mural de la Cámara Santa y en una de las miniaturas del *Liber Testamentorum*.

En efecto, en ese códice⁴¹ escrito e ilustrado en el *scriptorium* de Oviedo por iniciativa de don Pelayo entre 1121-1122⁴², la miniatura que ilustra el testamento de Alfonso II (fig. 15) es una nueva muestra del protagonismo iconográfico ejercido por el relicario de plata. En ella, en relación con la especial religiosidad del monarca asturiano, se representa una visión teofánica del rey, que aparece en la parte inferior de la composición arrodillado y con los brazos elevados en actitud de adoración, flanqueado por las figuras de Santa María y San Miguel. Estas dos imágenes cuentan también con una presencia destacada en el Arca Santa, pero es principalmente la representación mayestática de la Divinidad, dentro de la mandorla sostenida por los ejércitos celestiales y acompañada de los doce discípulos bajo arcos, la que establece la relación iconográfica más evidente entre ambas obras.

Existen además otros rasgos que dan cuenta de la influencia que esta magnífica obra de metalistería ha ejercido en los relieves del claustro. La relación estilística entre la figura de San Pablo (fig. 16) del claustro y la de San Andrés del Arca Santa ha sido apuntada por varios autores⁴³, pero además, la elegancia clásica de estas figuras es preciso ponerla nuevamente en relación con el Arca, que considero una obra fundamental para explicar gran parte de los aspectos estilísticos e iconográficos de los trabajos desarrollados en la sede de San Salvador de Oviedo durante el siglo XII. En este sentido, su relación con otras piezas centroeuropeas de metalistería que conservaron de forma inercial soluciones clásicas de cuño carolingio ha de influir en la aparición de la elegancia, proporción, armonía y serenidad de las imágenes, que parece convertirse en una constante de la plástica románica ovetense y especialmente de la relacionada con la actividad artística de los talleres catedralicios.

⁴¹ Álvarez Martínez, M. S., «La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*», *El Rostro y el Discurso de la Fiesta*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 91-107; Yarza Luaces, J., «Las miniaturas del Libro de los Testamentos», *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, 1995.

⁴² Yarza, J., «El obispo Pelayo de Oviedo y el *Liber Testamentorum*», *Vescovi artisti, vescovi committenti* (Lucca, 1987), *Actum Luce. Rivista di Studi Lucchesi*, XVIII, 1-2 (1989), pp. 61-81.

⁴³ En Carrero Santamaría, E., *El conjunto...*, p. 101.



Fig. 1. Arca Santa. Lateral izquierdo.. Fotografía M. G. Moreno, El Arca Santa Documentada.

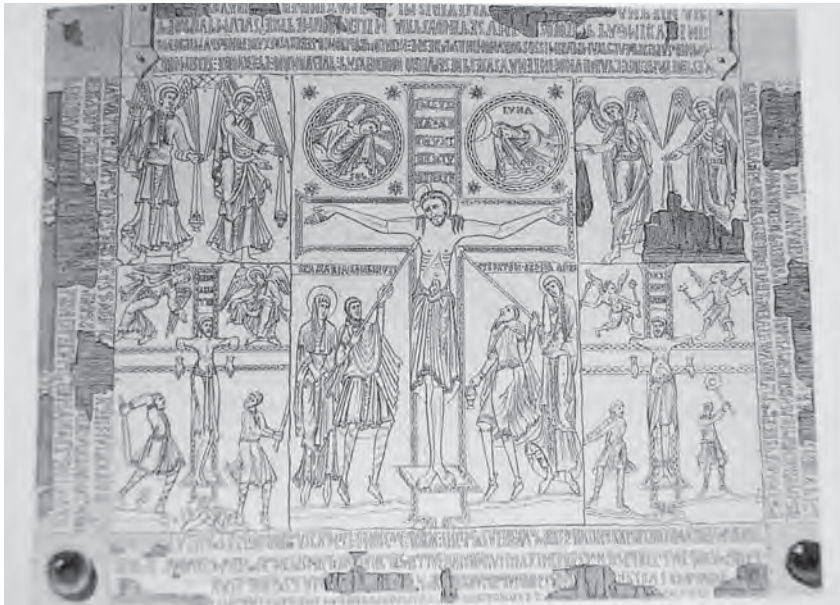


Fig. 2. Arca Santa. Tapa. Fotografía M. G. Moreno, El Arca Santa Documentada.



Fig. 3. Arca Santa. Lateral derecho. Fotografía M. G. Moreno, El Arca Santa Documentada.



Fig. 4. Arca Santa. Frontal. Fotografía L. Arias.



Fig. 5. Cámara Santa. Calvario. Cabeza de Cristo. Fotografía L. Arias.



Fig. 6. Cámara Santa. Calvario. Cabeza de María. Fotografía L. Arias.



Fig. 7. Cámara Santa. Calvario. Cabeza de San Juan. Fotografía L. Arias.



Fig. 8. Cámara Santa. Capitel de San Pedro y San Pablo. Fotografía L. Arias.



Fig. 9. Cámara Santa. Capilla de San Miguel.
Fotografía L. Arias.



Fig. 10. Cámara Santa. Grupo de
San Pedro y San Pablo. Fotografía L. Arias.



Fig. 11. Cámara Santa. Grupo de Santiago y San Juan. Fotografía L. Arias.



Fig. 12. Cámara Santa. Capitel de Santiago y San Juan. Fotografía L. Arias.



Fig. 13. Cámara Santa. Capitel de San Andrés y San Mateo. Fotografía L. Arias.



Fig. 14. Cámara Santa. Capitel de Santiago y San Juan. Fotografía L. Arias.



Fig. 15. Libro de los Testamentos.
Testamento de Alfonso II.



Fig. 16. Claustro de la catedral
de Oviedo. San Pablo.

LOS CAMINOS DE SANTIAGO EN ARAGÓN: LAS RUTAS POR EL VALLE DEL EBRO. EL CAMINO JACOBEO DEL EBRO

BELÉN BOLOQUI LARRAYA

INTRODUCCIÓN

En fechas recientes el Patronato Provincial de Turismo de la Diputación Provincial de Zaragoza ha sacado a la luz una publicación con el título de esta comunicación, objeto de mi ponencia en el Curso sobre «Los Caminos de Santiago, Arte, Historia y Literatura», por lo que es necesario que remita a este texto para que el lector tenga una visión de conjunto, histórica y de la ruta, propiamente dicha¹.

En concisa síntesis resumiré que existieron en el valle del Ebro dos rutas principales que se han mantenido vivas muchos siglos. De la primera, la que ahora hemos denominado como Camino Jacobeo del Ebro, es la del río propiamente dicho, en sus dos versiones. Una es la del curso fluvial navegable, sin duda vigente por lo menos durante toda la Edad Media, como han documentado, entre otros investigadores, Francisca Vilella en *El Comercio y la navegación en el valle del Ebro en el mundo bajomedieval* y Miguel Ángel Motis en relación con la expulsión de los judíos por el valle del Ebro en el año 1492, programada en barcas que descendieron por el río. La otra es la vía terrestre, la del camino de Tortosa a Zaragoza por Gandesa-Fabara-Caspe, Sástago-Gelsa-

¹ Boloqui, Belén en: *Los Caminos de Santiago en Aragón. Ruta del Camino Jacobeo del Ebro a su paso por la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato de Turismo Diputación Provincial, 2004. De los cinco apartados que hemos desarrollado en la primera parte de la Guía, devoción, caminantes, ruta, hospitales y protectores, para estas páginas hemos seleccionado la ruta histórica, en la que me he basado para este texto, si bien he introducido algunos datos nuevos. Todo ello representa, en suma, el esfuerzo de un trabajo colectivo en el que han participado la Asociación del Camino Jacobeo del Ebro y la Asociación de Amigos del Camino de Santiago en Zaragoza, así como el grupo de investigadores que forman parte del Proyecto de Investigación I+D de la Diputación General de Aragón que ha dirigido la profesora Carmen Morte en los años 2002-2003.

Quinto-Fuentes de Ebro y Zaragoza, también relacionada con las rutas marítimas del Mediterráneo, especialmente desde los puertos de Italia y Baleares hacia el de Alfaques (Amposta-Tortosa) y Tarragona.

La segunda ruta es el denominado «Camino Catalán» (Camí de Sant Jaume), vía Mompellier-Perpiñán-Figueras-Gerona-Mataró-Barcelona-Montserrat-Lérida-Fraga-Bujaraloz-Pina de Ebro-Zaragoza. En esta ruta hay un enclave mariano importante que es la Virgen de Monserrat y su montaña de ermitas, reconocida por Arturo Soria como lugar que fue visitado a menudo por los peregrinos que se dirigían hacia Santiago.

Es evidente que estas rutas por Cataluña (Montserrat y Tortosa), Aragón (Zaragoza), Navarra (Tudela) y La Rioja (Calahorra-Logroño), giraron en torno al antiquísimo culto de la conocida devoción a la Virgen del Pilar, pero es imprescindible tener en cuenta que —históricamente— este culto ha estado centrado en la Virgen del Pilar y su Aparición a Santiago y sus compañeros, los Convertidos, a orillas del Ebro en Zaragoza. Así lo expresaba en el siglo XVII Sebastián de Covarrubias en su conocido diccionario *Tesoro de la Lengua Castellana*, en la voz, «PILAR de Zaragoza. Santuario de los más célebres de mundo, por haber aparecido en él la sacratísima Reyna de los Ángeles al Apóstol Santiago, y averle mandado edificase en aquel sitio una yglesia en honra suya» (primera edición 1611 y adiciones de 1674). En consecuencia, conviene afirmar con rotundidad que esta iconografía, insisto en el culto en paralelo a la Virgen del Pilar y a Santiago, fue ingente hasta el siglo XX, como ya matizaré en las conclusiones que he creído oportuno incluir para facilitarle al lector una idea más completa de este tema.

Estos caminos tuvieron en buena parte como eje vertebrador el río Ebro, ruta de navegación en la Edad Antigua y Medieval, y también en la Edad Moderna, pero hay que tener también en cuenta que en los siglos XVI y XVII se hizo cada día más difícil el tránsito por el río, como consecuencia de la existencia de numerosos azudes, muros de piedra en su lecho, que favorecían los intereses agrícolas frente a los fluviales. Así lo ha documentado Canellas para el año 1279, cuando Pedro III de Aragón confirmó lo dispuesto por Jaime I en orden a facilitar la navegación por el río, evitando impedimentos de azudes y caños (Colección Diplomática del Concejo de Zaragoza, t^o II²). El río Ebro fue navegable, camino de sirga, y el valle también acogió a los caminantes que lo recorrían por tierra, fundamentalmente caminos carreteros y de herradura (caballerías). Datos concretos sobre la navegación de los reyes de la Corona de

² Doc. 103 ... *Quare mandat dominus rex quod probibant non fiant cannares vel azudes vel alia impedimenta in dicto flumine que impediunt navigantes ut pejus navigent...*

Aragón los encontramos en la interesante publicación de Francesc Carreras i Candi *La Navegació al riu Ebre*. El autor habla de los viajes de varios reyes y deja claro que al rey Martín I le resultaba más cómodo viajar en barca y, por lo que afecta al tema que nos ocupa, el recorrido más interesante fue el de Mallén a Tortosa, que refleja exactamente el Camino Jacobeo del Ebro. Salió el rey por tierra desde Mallén, población próxima al río, el 2 de febrero de 1402, y se embarcó en la capital del Ebro, límite superior del tramo navegable del río, para arribar a Tortosa el día 10 del mismo mes.

Tortosa, cerca de la desembocadura del río Ebro, próxima a Amposta, fue ciudad portuaria y con vocación mediterránea, un importante nudo de comunicación entre las costas marítimas y las tierras interiores peninsulares del Valle del Ebro. En el siglo XIV está documentado en Tortosa el culto a Nuestra Señora de la Estrella —impresionante talla gótica del siglo XIV que preside el altar mayor de la catedral tortosina—; fundamental, para el tema que nos ocupa, es el Códice 34 de la Catedral del siglo XIV, o «Ritual de la Peregrinación» jacobea, que dio a conocer Gudiol (1927) y que fue recogido por Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Riu en *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Finalmente, citaré en Tortosa el Portal del Romeu, impresionante construcción en piedra del siglo XIV que todavía se mantiene como señero referente ciudadano en pleno casco antiguo. Parece interesante matizar que durante siglos todo este territorio estuvo bajo el dominio de la «sobrejuntería de Zaragoza», dominio político-territorial que abarcaba desde la capital del Ebro, Zaragoza, hasta Tortosa, lindando con el mar y Uldecona, y por tierra adentro hasta Morella, territorio por el que circulaba la moneda jaquesa (Canellas, *Colección Diplomática*, tº II, años 1276-1285)³.

También el casco urbano antiguo de la ciudad de Lérida presenta importantes señas de identidad jacobea. En el siglo XIV Lérida poseía siete hospitales y dos de ellos, el de San Marcial y el D'en Serra, acogían a los peregrinos hacia Santiago (F. Fernández Sánchez). Excepcionales para el tema que nos ocupa son las escenas de vida cotidiana pertenecientes a la sala de la Pía Almoína —o de la Limosna— de la Catedral Vieja, del siglo XIV, ahora recolocadas en el Museo Diocesano de la ciudad. Esta pintura al fresco del gótico lineal es testimonio incontestable de la caridad que recibían los pobres y peregrinos que transitaban por Lérida, excepcional documento de hombres y mujeres sentados a la mesa y, entre ellos, varios peregrinos que al parecer volvían de Santiago

³ «El sobrejuntero recibe el encargo de conservar la paz, oye causas y las sentencia tanto en lo civil como en lo criminal; recauda en las villas y y aldeas de la demarcación diez sueldos donde haya mercado y cinco sueldos donde no existe...» (*op. cit.* tomo II, p. 22).

de Compostela, como se capta en las insignias de conchas jacobeanas que llevan prendidas a sus sombreros.

INSIGNES PEREGRINOS A SU PASO POR ZARAGOZA EN LOS SIGLOS XII Y XIII

En la publicación sobre esta ruta, antes reseñada, ya se incluyó un apartado haciendo alusión a los peregrinos que a su paso por Zaragoza están documentados a lo largo de los siglos XII al XX. Hice referencia al Cardenal Boson (1221), al rey Luis VII de Francia (1155), al rey Alfonso II de Aragón (1196) y a San Francisco de Asís (1214-1216). Ahora, voy a volver a reseñar a Boson, por su importancia en el tema, y voy a ocuparme algo más de la entrañable figura de San Francisco, fundador de la orden mendicante de los franciscanos.

Desde mi punto de vista las peregrinaciones jacobeanas por Zaragoza se empezaron a articular, al menos, a partir del preciso momento en que los cristianos reconquistaron en 1118 Saraqusta, ciudad musulmana. No se debe obviar que desde el punto de vista demográfico Zaragoza era una ciudad importante en Europa y que siglos antes, en el año 778, el propio Carlomagno se había presentado ante las inexpugnables murallas de la Saraqusta musulmana. El gran poema épico de la *Chanson de Roland* es refrendo de esta epopeya y así lo comenta el Libro Cuarto del *Codex Calixtinus* atribuido al Papa Calixto II (ed. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo). En consecuencia, no puede pasar desapercibido que en la narración de los «Milagros de Santiago», veintitrés en total, el Papa Calixto (1119-1124), sitúa en el primer capítulo el milagro que Santiago el Mayor llevó a cabo en Zaragoza, ciudad en donde veinte prisioneros, miembros de las tropas del conde Armengol (Conde de Urgel que vivió en la segunda mitad del siglo XI), fueron liberados de la cárcel por la intercesión del Apóstol (Libro Segundo del *Codex Calixtinus*). Esta cita permite suponer, o plantear al menos, que el Papa situase en Zaragoza el primer milagro de Santiago porque conocía la tradición de la Venida de la Virgen y su Aparición al Apóstol (ver apéndice).

Precisamente, el primer peregrino jacobeano que hay documentado en Zaragoza reconquistada fue el cardenal Boson, legado del mencionado Papa Calixto II, que en compañía del prelado bearnés Guido de Lescar visitó en 1121 la iglesia de Santa María de Zaragoza, conocida desde el siglo XIII, al menos, como templo de Nuestra Señora del Pilar. Es doblemente significativo que Boson y Lescar se dirigiesen en peregrinación a Santiago de Compostela y que el cardenal confirmase la conocida circular del primer obispo de Zaragoza, tras la reconquista de la ciudad a los musulmanes, el francés D. Pedro de Librana, (1118-1128), quien en vehemente carta dirigida a la cristiandad solicitaba limosnas por ser este templo de Santa María de Zaragoza «prevalente, antecede a

todos por su bienaventurada y antigua nombradía de santidad y dignidad» [el culto a Santa María está documentado en nuestra ciudad desde el año 855] (F. Gutiérrez Lasanta, tomo III).

Con respecto a Francisco de Asís, del que apenas si dije en la mencionada Guía que «parece que fue otro de los viajeros a Santiago por el Camino de Cataluña y el Ebro», me parece interesante ahora recoger los comentarios del padre Joseph Antonio de Hebrera y Esmir en su *Crónica Seráfica de la Santa Provincia de Aragón* obra publicada en 1703-1705. Este erudito franciscano deja claro que el fundador de la orden franciscana «pasó de Italia a España y que viniendo a visitar el sagrado cuerpo del Apóstol San-Tiago a Compostela... en varias ciudades, y lugares dio principio a la fundación de algunos conventos. Lo que se anda batallado entre algunos Chronistas, es, si entró el Seráfico Padre por la parte de Navarra o por la parte de Cataluña» (tº I). Sigue Hebrera aludiendo a las cronologías de fundación, 1213 para el convento de Logroño y Burgos, pero también cita el autor que fundó otros en Compostela, Coruña. Huete, Vitoria, Madrid, Tudela (1214), Tarazona (1214, en la ermita de San Martín, antiguo solar de un convento de la orden de San Benito), Lérida, Barcelona (1214, en el Hospital de San Nicolás) y Perpiñán (1214). Con respecto a la fundación del convento de Lérida el franciscano plantea dos fechas, 1211, fundación de Francisco de Asís y Juan de la Mata, y 1214, a la vuelta del Camino de Santiago (1214). Para el tema que nos ocupa lo importante es considerar los dos trayectos, el de ida y el de vuelta, pues los dos tenían la misma consideración en la «epopeya» jacobea. En conclusión, San Francisco anduvo buena parte del Camino Jacobeo del Ebro, pasó por Zaragoza, y es planteable que hiciese el viaje de ida por Lérida (1211) pero es seguro que a la vuelta recorriese los tramos de Tudela-Zaragoza-Lérida— Barcelona hasta alcanzar Perpignan, según se desprende de la cronología de sus fundaciones.

Otra cuestión que viene al caso es la fundación, inmediatamente posterior, del convento franciscano de Zaragoza en 1219. La dirigió Fr. Juan Parente y diez compañeros más, y de la lectura del autor de la *Crónica Seráfica* se infiere la devoción de los franciscanos fundadores a la Virgen del Pilar, las dificultades para fundar en la ciudad de Zaragoza y la adhesión devota del subprior de la Colegiata de Santa María La Mayor (conocida más tarde como de N^{ra} S^a del Pilar), D. Lope Fernando Dayn, más tarde llamado Beato Agno, que cambió el hábito por el de franciscano, allanando con su ejemplo el problemático establecimiento inicial. Precisamente, las imágenes que sirven de portada al libro de Hebrera son el escudo franciscano, con los estigmas alusivos a la pasión de Cristo, las barras de los reyes de Aragón (como grandes protectores suyos) y la Virgen del Pilar.

LAS RUTAS POR EL VALLE DEL EBRO. EL CAMINO JACOBEO DEL EBRO.

Existen dos publicaciones que resultan básicas a la hora de trabajar «el camino» de Santiago a su paso por Aragón. Una es el importante libro, ya citado, de Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Rúa (1949), que consagra el Camino Francés a su paso por Roncesvalles y Somport, y en definitiva analiza y documenta la famosa Guía de Aimeric Picaud de hacia 1140. Bien es cierto que la citada publicación da otras referencias importantes, como el camino de Cantabria y las rutas marítimas del norte de Europa, especialmente las procedentes de Inglaterra. Más desapercibida ha pasado la documentación que aportaron al paso de peregrinos por la Corona de Aragón y el valle del Ebro, añadiendo explícitamente Lacarra que «sabemos que en el siglo XII había también en algunos puntos toda una organización de Guías», como ya he recogido en el apartado anterior. Señalan también los autores las importantes investigaciones de Jeanne Viellard, de 1936, relacionadas con los salvoconductos concedidos a los peregrinos jacobeos por la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y comienzos del XV (1378-1422). Este estado de la cuestión, centrado básicamente en el Camino Francés de Santiago, fue ampliado para Aragón en el importante libro póstumo de Antonio Ubieto, revisado y completado por María de los Desamparados Cabanes e Isabel Falcón, *Los Caminos de Santiago en Aragón* (1993), expresivo título de la complejidad que en nuestras tierras aragonesas llegó a alcanzar la red de caminos hacia Santiago de Compostela, páginas imprescindibles de donde deben partir los futuros estudios de caminería jacobea aragonesa. En conclusión, creo que «el olvido» de los citados textos, aunque suene paradójico, ha contribuido a que en Aragón, al menos, sólo se haya reconocido el Camino Francés, un error estratégico en una época de peregrinaciones, la actual, cuya mala gestión ha proyectado durante décadas una secuela negativa para el desarrollo de nuestro territorio. Es como la obra *El Retablo de las Maravillas* de Cervantes o *El Rey Desnudo* de Andersen. No neguemos lo que está ahí, los caminos, pero hace falta recorrerlos, documentarlos y analizarlos. Nada más que eso.

Ahora centrémonos un momento en la conquista por los reyes aragoneses del valle del Ebro. Reconquistado en el siglo XII por Alfonso I el Batallador (Zaragoza—Tudela), Ramón Berenguer IV (Tortosa), Alfonso II (Caspé), y creada la Corona de Aragón en la figura del rey Alfonso II de Aragón (I de Cataluña), entiendo que es básico comprender que los reyes aragoneses potenciaron los Caminos de Santiago como elemento integrador de sus territorios y en primer lugar de las tierras catalano—aragonesas. Tomaré como ejemplo un peregrino real de mediados del siglo XII, el rey Luis VII de Francia, que pasó por Zaragoza, Huesca y Jaca cuando retornaba de Santiago en 1155. Esta es una prueba elocuente de que en fechas tan tempranas este trayecto ya no se ajustaba al tradicional modelo francés (Miret y Sans y A. Ubieto). Hay muchos

más datos que avalan la importancia de la ruta Somport-Jaca-Huesca-Zaragoza, que habrá que investigar, porque sin duda fue otro importante eje de comunicación peregrina desde la reconquista de Zaragoza.

Veamos dos ejemplos de cómo desde Alemania e Italia existían itinerarios por tierra que enlazaban las rutas de la Francia mediterránea con la Corona de Aragón. De la ruta alemana existe la narración de un monje de la orden servita, H. Künig, que en 1495 peregrinó a la tumba del Apóstol. Inicia la descripción de su viaje partiendo de Einsiedeln y enumera, seguidamente, las ciudades de la actual Suiza cuya trayectoria era Lucerna, Berna, Friburgo, Lausana y Ginebra. Por Francia, a través del valle del Isère y del Ródano, alcanzaban Nimes para unirse al itinerario de Saint-Gilles du Gard. Desde este santuario evidentemente se podía seguir bien la vía Tolosana (Toulouse) o entrar en la Corona de Aragón por Perpignan hacia el monasterio de Ripoll-Montserrat o por La Junquera-Figueras-Mataró-Barcelona-Monserrat-Lérida-Zaragoza-Mallén (también hacia Borja-Tarazona-Soria)-Tudela-Calahorra y Logroño. La red de rutas italianas confluían hacia el valle del Po, para alcanzar el valle de Susa y pasar por los Alpes y los puertos de Monginebro y de Moncenisio hasta alcanzar Lyon, Vienne, Valence y, finalmente, Avignon, importante ciudad de los Papas durante el siglo XIV, a orillas del Ródano, y dirigirse hacia Arlés donde se tomaba la vía de Toulouse (A. Ruiz Mateos y D. Abad Rossi). A esta descripción habría que añadir que desde Arlés, en la Provenza, se seguiría la ya citada vía tolosana para entrar por el Somport o bien por el Rosellón, Perpiñán, continuar hacia Ripoll-Montserrat o hacia La Junquera-Gerona-Barcelona-Montserrat-Cervera-Lérida-Fraga-Zaragoza, siendo esta ruta reconocida por Arturo Soria en su texto «El camino y los caminos de Santiago en España», dirigido por P. G. Caucci Von Saucken.

Esta fue, precisamente, la ruta que describió en su diario el italiano Fray Giacomo Naia en 1717-1718, a la que luego aludiré. También añadiremos que, en las licencias aportadas por José María Esparza para los siglos XVII y XVIII, en Zaragoza algunos peregrinos provenían de Avignon y de otros territorios europeos, como también se recoge en el manuscrito de la Pía Almoína, de Pedro IV el Ceremonioso, y en los Registros de Cancillería de finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV, custodiados en el Archivo Diocesano de Zaragoza, el Archivo Histórico Nacional (Madrid) y en el Archivo de la Corona de Aragón (Barcelona), respectivamente. Parece claro que parte de estas rutas están relacionadas con antiguos caminos, calzadas romanas, investigadas por María Ángeles Magallón en *La red Viaria Romana en Aragón*.

Esta ruta catalana y jacobea del Ebro la describieron siglos más tarde entre otros italianos Domenico Laffi en su itinerario de vuelta, *Viaggio a Poniente A.S. Yago de Galicia y Finisterre* (1673), y Fray Giacomo Antonio Naia en *Il pelle-*

grinaggio a Santiago de Compostela (1717-1718), carmelita peregrino que en la ruta hacia Galicia entró en España por el Camino Real de Cataluña, pasando por las ciudades de Gerona-Barcelona-Monserrat-Lérida y Fraga, para continuar por la ruta esteparia de los Monegros, en la proximidades del río Ebro, vía Candasnos, Bujaraloz, Pina y Zaragoza. Desde aquí Naia siguió la ruta del Ebro por Alagón, Mallén, Tudela, Alfaro y Calahorra, hasta alcanzar Logroño, para continuar por el Camino Francés hacia la tumba del Apóstol. Zaragoza, por su devoción a la Virgen y al apóstol Santiago «peregrino» fue paso imprescindible en estas rutas de peregrinación por el valle del Ebro. En definitiva, existen hoy día caminos documentados que cruzaban las fronteras propiamente pirenaicas (aragonesas y catalanas) y además estaba el Camino Catalán hacia Zaragoza-Logroño, todos ellos reconocidos en el moderno mapa de *Los Caminos de Santiago de Compostela*, —Perpiñán-Gerona-Barcelona-Montserrat y Lérida—, según recoge la edición cartográfica del Instituto Geográfico Nacional de España, IGN-CNIG de España y Francia, bajo la supervisión del Centro Europeo de Estudios Compostelanos y su presidente, René de la Coste Messelieres. También conviene matizar que se señalan otros importantes ramales como la vía Perpignan-Ripoll-Vic-Barcelona, pero también se puede añadir que el rey Pedro IV el Ceremonioso hizo este trayecto por Gerona-Vic-Manresa-Montserrat-Igualada y Lérida. En cada uno de estos lugares fue repartiendo limosnas a los peregrinos peninsulares o europeos que iban o venían de los grandes centros de peregrinación, incluido Santiago de Compostela, o a otros santuarios famosos.

En cuanto al Camino Jacobeo del Ebro, recorrido por los peregrinos del valle del río Ebro, existen para el siglo XIV dos fuentes importantes: el Códice 34 de la Catedral de Tortosa, o *Ritual de la Peregrinación*, y el texto manuscrito de la «Pia Almoina» del rey Pedro IV el Ceremonioso (Deudé, s. XIV, publicado por Altisent). Juan Ferrer, que ha seguido la ruta del rey Pedro IV desde Zaragoza a Tortosa, población a población, ha señalado cómo el monarca estaba en Zaragoza el día 25 de noviembre de 1381, en Quinto el día 30, en «la Romana», finca perteneciente al Real Monasterio Cisterciense de Nuestra Señora de Rueda en Escatrón, el día 1 de diciembre, en Escatrón el día 2, en Caspe el 3, en Maella el 4, en Gandesa el 5 (y allí dió limosna a la peregrina Doña Ramona), para llegar a Tortosa el día 20 de ese mes de diciembre. Obsérvese que sólo la etapa de Maella del rey Pedro IV no coincide con el Camino Jacobeo propuesto, pero está probada la tradición secular caminera entre Tortosa-Gandesa-Batea y Fabara. A este respecto señala Ángel Monlleó que «resulta revelador que la ja citada Carta de Població de la Vall de Vatea, de 1244, se refiere al camino vetulo de Favara; un camí, al dit de Joseph Alanyà, en el que encara se conserva un tros empadrat de l'antiga via ibero-romana». Hay que partir también del supuesto de que nuestros caminos eran malos, como ya consignó Pedro Juan Villuga en su conocido repertorio de *Todos los Caminos de España*, de 1546, y

confirmaron dos siglos más tarde los ilustrados del siglo XVIII, pues estos caminos estaban «hechos por el pisar andariego o por el trotar de las cabalgaduras», escribe Isidoro Montiel en la presentación de la edición moderna del Villuga. Eran caminos polvorientos y lodosos y fue sólo a mediados del siglo XVI cuando comenzaron a funcionar las carrozas y coches. «Los caminos eran sendas estrechas y veredas dificultosas, mal trazadas por el paso de las bestias y carretas», opina Montiel. En el tramo Zaragoza-Caspe reconocemos varios alojamientos para alivio de caminantes y peregrinos: la antigua alfóndiga entre Quinto y Fuentes de Ebro, próxima a la ermita de la Virgen de Bonastre (o Buen Astro); la Venta de Chiprana, próxima a la laguna endorreica de la Salada, según recoge Tomás F. de Lezaún en 1777, en su mapa basado en Labaña (*Album Geográfico e Histórico el Reino de Aragón*, de 1615) y, finalmente, la Venta de la Magdalena en Caspe a orillas del Ebro, a mitad de camino entre Caspe y Mequinenza, ahora aislada como consecuencia del pantano de Mequinenza.

Algo de camino polvoriento y lodoso tenía esta ruta Jacobea del Ebro, camino antiguo público documentado entre Tortosa y Zaragoza, también denominado «Camino de Tortosa», como consta en el plano francés del perímetro de Zaragoza de 1711, «Cheman de Tortosse»; como topónimo «camino de los catalanes» se le conoce en la antigua ruta carretil entre Chiprana y Escatrón, y como tal se recoge en los mapas y planos de la *Evolución Histórico Urbanística de la ciudad de Zaragoza*, si bien el mencionado Villuga no cita la ruta. Es cierto que se puede plantear que la originalidad y grandiosidad del Camino Jacobeo estribaba en el propio río, bien se navegase por él, especialmente en la Edad Media, o se llevase a cabo andando o en caballería, pero también había etapas en las que había que cruzar repetidamente el río —especialmente, en los meandros de Sástago— y eso entrañaba un problema añadido al viaje, especialmente en ciertas épocas del año.

Este camino que acabo de describir es el que se mantiene con pocas variantes a lo largo de los siglos y esto lo sabemos bien por el «Proyecto Carretil» entre Zaragoza y Tortosa, de hacia 1780, defendido por D. Ramón de Pignatelli y otros miembros de la Sociedad Económica de Amigos del País, que apoyaban a ultranza la navegación por el río Ebro, aprovechando las grandes posibilidades que abría, en paralelo, el nuevo Canal Imperial de Aragón y la apertura del Puerto de los Alfaques en su comercio exterior con América. Alude el prócer aragonés a la antigüedad del camino Zaragoza-Caspe-Tortosa como prueba de prioridad en el trazado, frente a la otra alternativa que era Alcañiz. Por esas fechas, un texto manuscrito de finales del siglo XVIII nos señala cual era la «Ruta de la actual Carretera que va a la ciudad de Zaragoza», recorrido que el documento también expresa en horas, dando como resultado treinta horas y media: «De Tortosa a Cherta, 3 horas; de Cherta a Pinel, 5; de Pinel a Corbera,

5 h. y media; de Corbera a Batea, 4; de Batea a Fabara, lugares de Aragón, 4 h. y media; de Fabara a Caspe, 3 h. y media; desde Caspe a Gelsa, y se ha de pasar el río, 12; desde Gelsa a Quinto, y se ha de pasar el río, 1; desde Quinto a Fuentes, 4; desde Fuentes al Burgo, 3; desde el Burgo a Zaragoza, 2» (Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza). Se observa que a finales del siglo XVIII Gandesa no figura en este itinerario, pero sí sabemos que esta vía se usó durante siglos y que en esta población se detuvo Pedro IV siguiendo el ya citado Itinerario de Zaragoza-Tortosa de 1381. La entrada a la capital del Ebro se hacía por el «camino de los catalanes» hasta alcanzar el camino de San José (nombre que recibía del convento que se hallaba próximo), puente del Huerva y Puerta Quemada, que estaba al final de la calle de su nombre, actual Heroísmo, no lejos de la actual plaza de San Miguel (A. Ansón). Un poco más allá, cruzando el Coso, se situaba el histórico Arco de los Peregrinos, evocador nombre alusivo al tema que nos ocupa.

Con respecto al trayecto de Zaragoza a Tudela, en donde confluían los peregrinos procedentes de las dos rutas, la de Tortosa y la de Barcelona, la referencia la tenemos en el libro citado de Villuga de 1546 y en fray Giacomo Antonio Naia, peregrino jacobeo en 1717-1718. Villuga dice que de Tudela de Navarra a Zaragoza había XV leguas y cita las siguientes poblaciones: Cortes II (entiéndase, leguas); Mallén II; Lucernich II (entiéndase Luceni); Dalagón II (Alagón); Zaragoza V. Fray Giacomo Antonio Naia fue peregrino a Santiago y escribió su diario, posteriormente publicado, *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela* (1717-1718). Naia —que había recorrido la costa mediterránea francesa y catalana hasta Barcelona, siguió por Monserrat a Lérida hasta la capital del Ebro— salió por la Puerta del Portillo de Zaragoza para continuar su viaje por el Camino Real hacia Pamplona. De Zaragoza a Tudela Naia anduvo dos etapas, Zaragoza-Alagón, con una distancia de 4 leguas y una jornada de camino, y Alagón-Mallén, 6 leguas y una jornada de camino, nombrando a Gallur a 4 leguas de Alagón y a 2 de Mallén.

De la ruta jacobea del Ebro contamos con una interesante descripción de principios del siglo XVI de Blas de Ortiz, canónigo de Haro que acompañaba al séquito del recién elegido Papa, Adriano VI. Obispo de Tortosa y cardenal, Adriano VI partió de Logroño el día 17 de marzo de 1522 y llevó a cabo la etapa Logroño-Calahorra los días 17 al 24 de marzo, cruzando las poblaciones de Navarrete-Logroño-Alcanadre (alojamiento)-Calahorra (alojamiento) y Alfaro; en Tudela y Mallén pernoctó los días 25 al 27; en Pedrola, propiedad de la Casa Ducal de los Villahermosa, el día 28 (alojamiento); la comitiva alcanzó Zaragoza al día siguiente, el 29 de marzo, y aquí prolongó su estancia hasta el 10 de mayo. Después de casi mes y medio en Zaragoza, el Papa se puso de nuevo en camino y recorrió la etapa Zaragoza-Pina el 11 de mayo, siendo en esta población agasajado por el conde de Sástago, «patrón de toda aquella tierra»,

según cita Blas Ortiz. Veamos al autor cómo describió el paraje y el kilometraje desde Pina de Ebro a Tortosa: «al día siguiente pasando por otros lugares poco importantes, se dirigió a los pueblos de Caspe y de Fabara. Después de pernoctar, continuó su viaje, atravesando pequeñas aldeas y por caminos casi inaccesibles, no sin gran fatiga, llegó a Tortosa la vigilia del Corpus Christi y por un puente de madera entraba en la ciudad, bañada por el caudaloso y varias veces citado río Ebro». Adriano de Utrech, que era obispo de Tortosa, entró en su ciudad el día 18 de junio y permaneció en ella hasta el 8 de julio, fecha en que partió en barco hacia Roma, siguiendo el periplo de la costa Mediterránea.

Barcas y vados eran el medio de pasar el río Ebro porque durante siglos no había otros puentes de piedra que el de Zaragoza, Tudela y Logroño y a éstos habría que sumar el Puente de Tablas en Tortosa. Madoz cita con precisión los vados y barcas que existían en el Ebro a mediados del siglo XIX y conviene tenerlos presentes a la hora de valorar nuestra ruta. Los pasos a pie por el río, supongo que en época de estiaje, cuando el curso del río iba con poca agua, los situó en Utebo y en Zaragoza, a la altura de la Aljafería, y las barcas en Gallur, Remolinos, Cabañas, Alagón, Torres de Berrellén (se conserva un pontón en uso), Utebo, Zaragoza, Pina, Gelsa, Velilla, Cinco Olivas-Alborge, Sástago, Escatrón y Caspe⁴. Además, no está de más precisar que en época de avenida del río cruzarlo podía ser peligroso y de esto se conservan testimonios de algunos viajeros, tal y como lo describe J. S. Champion en su *Relato a pie por España, 1876-1877* (edición de Marcos Castillo Monsegur). Champion cruzó en el mes de enero el Ebro por el pontón que había entre Fuentes y Quinto, para pasar a Pina, y con enérgico pulso de escritor recordó las aguas turbulentas del río y sus recios vientos, de tal forma que en el intento casi murieron ahogados el barquero y su hijo, el escritor y su perro.

Desde mi punto de vista este camino público coincide con los intereses de los grandes propietarios de esta parte del Ebro, es decir, las órdenes religiosas y militares —Cistercienses y Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén— y la potente casa nobiliaria del Conde de Sástago y de los duques de Villahermosa, de ahí que Caspe y Chiprana estuviesen dominadas por los intereses de la Orden de San Juan; Escatrón y Alborge por los cistercienses; Sástago y Cinco Olivas y Pina por el Conde de Sástago y Torres de Berrellén-Pedrola y Alcalá de Ebro por los duques de Villahermosa.

⁴ De uso público para cruzar el Ebro, las barcas desaparecieron sobre el río definitivamente hacia 1970, sobreviviendo sólo el pontón de Torres de Berrellén

No es de extrañar, por tanto, los pasos sucesivos en barca de Escatrón a Sástago y Alborge, o Alforque, como respuesta a un territorio singular por el sinuoso discurrir del cauce del Ebro, en la zona conocida como Meandros de Sástago. En definitiva, debe entender el lector que para salvar Sástago hay que cruzar el río tres veces: una en Escatrón; otra para alcanzar el pueblo de Sástago propiamente dicho y la tercera a su salida, para alcanzar Alborge, exactamente donde ahora se halla ubicado el puente moderno, junto a la antigua caseta en ruinas del barquero. Otra alternativa plausible pudo ser el siguiente itinerario, siempre considerando esta zona de los meandros: camino de Sástago a Cinco Olivas, pueblo que también pertenecía al Conde de Sástago, con iglesia parroquial dedicada al Apóstol Santiago, y de ahí se cruzaba en barca a Alborge, o a Alforque, pues sabemos que la barca de Alborge está documentada en el siglo XIV; o bien, una vez cruzado el Ebro desde Escatrón, salir desde el Monasterio de Rueda para cruzar el monte que lleva su nombre y dirigirse a la Ermita de Nuestra Señora de Montler y desde allí, siguiendo la orilla izquierda del Ebro, alcanzar el citado pueblo de Alborge. Todas estas opciones no están resueltas en la investigación pero hemos optado por la opción de Sástago por ser la titular de la parroquia la Virgen del Pilar y porque junto a esta iglesia se hallaba ubicado el hospital, ahora recordado en el callejero como calle del Hospital, antiguo centro benéfico social y de acogida al enfermo, al pobre y al peregrino.

Sin lugar a dudas los peregrinos optaban por los itinerarios más cómodos, seguros y prácticos, es decir, aquellos que transitaban por las poblaciones, pueblos o ciudades, donde en mayor o menor medida había infraestructuras y en consecuencia podían obtener de forma más sencilla y económica cobijo y aprovisionamiento. A este respecto, en el vocablo «camino» Covarrubias introduce interesantes matices sobre «Camino de Santiago», «tanto anda el coxo como el sano; esto se entiende, si ambos van a cavallo, o porque los más peregrinos son pobres y van de su espacio, gozando de la hospitalidad que se les haze en todas partes, y assí caminan al día tan poco que puede ser de jornada de un coxo, caminando todo el día, porque cabra coxa no quiere siesta».

CONCLUSIONES

En la segunda mitad del siglo XX son diversas las circunstancias que han favorecido la desaparición reciente del paso de peregrinos jacobeos por el valle del Ebro y por el Pilar de Zaragoza de ruta hacia Logroño, donde enlazaba con el Camino Francés. La última Guerra Civil y el régimen franquista con sus consignas, la vinculación de la Virgen del Pilar con el día de la Hispanidad, una iconografía más centrada ahora en la talla de la Virgen y en la Columna, y las investigaciones posteriores al libro de Vázquez de Parga, Lacarra y Uría, cen-

tradas en el Camino Francés, han contribuido a que la tradición jacobea tradicional haya sido sustituida en tiempos modernos por la exaltación popular mariológica, casi exclusivamente de devoción a Nuestra Señora del Pilar. La Fiesta de la Ofrenda en la fecha del 12 de octubre, expresa bien esta transformación al recibir Columna e Imagen en la plaza del Pilar un inmenso homenaje popular de flores, ofrenda que en apretada fila aglutina durante largas horas a devotos, familias, asociaciones, casas regionales, clubes, peñas, comercios, cofradías, órdenes religiosas, etcétera.

Hoy día se puede afirmar que existió el Camino Jacobeo del Ebro por cuanto en él se dieron al menos unos requisitos que se pueden considerar imprescindibles para que prosperase una tradición peregrina:

1.º Extraordinaria antigüedad del culto a Santa María en Zaragoza ya documentado a mediados del siglo IX. No es posible precisar cuándo se vincula este culto a Santiago pero creo que es anterior a la reconquista cristiana de Zaragoza en 1118. Por otro lado, la Columna Sagrada de jaspe, sobre la que se apea la talla de la Virgen del Pilar, hay que relacionarla en sus remotos orígenes de culto con tradiciones seculares indígenas muy antiguas, posiblemente ibéricas, como árbol de vida, pues es sabido que en los primeros años del cristianismo la iglesia no tuvo mayor inconveniente en asimilar estos símbolos paganos. En cualquier caso, la Virgen del Pilar, su Columna y Santiago son reflejo de una devoción popular ancestral antiquísima, singularmente mantenida a lo largo de los siglos hasta hoy día.

2.º Existencia de un importantísimo culto religioso mariano-jacobeo en Zaragoza y en el Camino del Ebro, cuya expresión más extraordinaria se halla en la iconografía mariano-jacobea del propio templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, expresión sublime de la importancia de las diversas rutas que alcanzaban la ciudad: Muro de los Altares de mármol de Carrara de la Santa Capilla, excelente obra del barroco académico donde se narra plásticamente el milagro de la Venida; Sargas góticas de la Sacristía Mayor (de finales del siglo XV) e iconografía santiaguista del retablo mayor dedicado a la Asunción de la Virgen con dos figuras en alabastro de tamaño natural representando a Santiago peregrino, extraordinaria obra en alabastro de Damián Forment y su taller de comienzos del siglo XVI.

No es exagerado afirmar que son casi infinitas las imágenes que en el valle del Ebro, y en Aragón, vinculan iconográficamente a la Virgen del Pilar con el Apóstol Santiago, muchas veces acompañados por los Varones Apostólicos y coros angélicos. Esta iconografía urge catalogarla en su totalidad, dándose el caso curioso de que hay piezas importantes que todavía hoy son prácticamente desconocidas. De entre todas éstas, citaré la más antigua que conozco, y de la que habla Sixto Ramón Parro en su conocida obra *Toledo en la mano*, la

Virgen del Pilar gótica en piedra policromada que se venera en el trascoro de la catedral de Toledo, a la entrada a la capilla de San Ildefonso, obra de mediados del siglo XIV relacionada con la intensa devoción del Cardenal Gil de Albornoz a la Virgen del Pilar. No está de más decir que la siguiente capilla de la girola es la de Santiago Apóstol, por lo que ambos cultos se hallan interrelacionados.

3.º En relación con los caminantes tenemos que hablar de peregrinos jacobeos de ida o de vuelta, pues como apuntaba hacia 1140 Aimeric Picaud igual consideración tenían unos que otros. Tenemos importantes listados de peregrinos con salvoconductos documentados y publicados por Vielliard, Altisent y Esparza para los siglos XIV, XV y XVII, peregrinos en Zaragoza de ida (o vuelta) hacia Santiago de Compostela. Ya he citado a Domenico Laffi que peregrinó varias veces a Santiago de Compostela (1666-1670 y 1673) y que pasó por Zaragoza en su camino de vuelta de 1673, y a Jacomo Antonio Naia que en su viaje hacia Santiago recorrió buena parte del Camino Jacobeo del Ebro (1717-1718). Ambos nos han dejado interesantes guías.

4.º Existieron en el valle del Ebro dos rutas principales: una, la del río Ebro propiamente dicho en sus dos versiones, fluvial, con camino de sirga sin duda vigente en la Edad Media, y terrestre, la que hemos denominado Camino Jacobeo del Ebro; la otra, la que está relacionada con el Camino Real de Cataluña, o camino catalán, cuenta con referencias documentales muy antiguas, del siglo XI. Sin lugar a dudas, este último fue el camino más transitado por los peregrinos a su paso por Cataluña y Aragón en la Edad Moderna (siglos XVI al XX).

5.º Hubo una interesante red hospitalaria en Aragón que hay que relacionar con la acogida a pobres, peregrinos, y «peregrinos a Santiago». Zaragoza en la Edad Media contaba con los siguientes hospitales de peregrinos: Hospital de Santa María (documentado en 1143); Hospital de Peregrinos de la Seo (fundado en 1152); San Pablo (1149); Santa Elena (relacionada su fundación con el siglo IV), luego denominado del Carmen (1466) y de Santas Justa y Rufina en el siglo XVII; Santa Marta (1315) «con 12 camas para peregrinos que pasaran por Zaragoza camino de Compostela y a falta de éstos, para toda clase de pobres»; el del Santa María del Conde de Luna (1358) y el del Portillo (1450). A éstos habría que añadir el Hospital de Nuestra Señora de Gracia (1425), que acogía a enfermos, y el de San Lázaro para leprosos, fundación de finales del siglo XII.

6.º La devoción a Santa María-Nuestra Señora del Pilar contó con la decidida protección de Pontífices y Reyes que exaltaron y promocionaron su culto a lo largo de ocho siglos.

7.º Hay testimonio de personas que han vivido de jóvenes en el valle del Ebro y todavía recuerdan el paso de peregrinos («tesoros vivientes») por Monzalbarba, Sobradriel y Alagón.

Resulta doloroso comprobar que cuando en Europa desde hace décadas se están recuperando las rutas jacobeanas, Aragón obvia la importante tradición peregrina jacobea vinculada al Pilar de Zaragoza y gestiona mal el Camino Francés, la conocida ruta del Somport, en la que todos los aragoneses se reconocen. Precisamente, en relación con el Camino Francés el macroproyecto del recrecimiento de Yesa supondría el triste espectáculo de arruinar a varios pueblos del entorno y anegar algunos kilómetros del Camino antiguo, su paisaje, yacimientos arqueológicos, monumentos y patrimonio inmaterial, todo ello declarado Primer Itinerario Cultural Europeo (Consejo de Europa, 1987) y Patrimonio Mundial (UNESCO, 1993).

BIBLIOGRAFÍA⁵

- ADIEGO, P., y LAGUENS, M., *Cartografía del Reino de Aragón. Siglos XVI al XIX*. Prólogo de Ángel Canellas. Zaragoza, Librería General, 1986.
- AGUADÉ, E. *Els Camins Mil·lenaris de Catalunya que segueixen els pelegrins a Santiago. I Camins actuals a Santiago de Compostela des de Catalunya*. Arts Gràfiques Éstel, Reus, 1999.
- ALTISENT, A. *L'Almoína Reial a la Cort de Pere El Ceremoniós. Estudi i edició dels manuscrits de l'almoïner Fra Guillem Deudé monjo de Poblet (1378-1385)*. Abadía de Poblet, 1969.
- ANSÓN, A. «El urbanismo, la arquitectura y las artes en Zaragoza durante la época de Baltasar Gracián» (1620-1660), en *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián*. Ayuntamiento de Zaragoza, 2002.
- ANSÓN, A. y BOLOQUI, B. *La Santa Capilla del Pilar*. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 1998 (Colección CAI 100, nº 2).
- ANTORÁN, B. *Escatrón en el Señorío del Monasterio de Rueda*. Cometa. Zaragoza, 1997.
- ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V. *Historia Chronológica de la Santa Angélica y Apostólica Capilla del Pilar de la ciudad de Zaragoza*. Imprenta del Rey, Zaragoza, 1766.
- ASSO, I. de. *Historia de la Economía política de Aragón*. Prólogo e índices de José Manuel Casas Torres. Francisco Magallón, Zaragoza, 1948.
- BLASCO, C. *Memorias de Zaragoza*. Presentación de José Luis Melero Rivas, Rolde de Estudios Altoaragoneses. Zaragoza, 1995 (1ª ed. 1890).

⁵ Sólo se ha incluido la bibliografía más directamente relacionada con el tema.

- BOLOQUI, B. «Zaragoza y Tortosa en el siglo XII. El ideal cristiano de peregrinación en relación con el culto a Santa María y al Apóstol Santiago» en *Caminamos a Santiago*. Boletín nº 100. Zaragoza, 2002.
- BOLOQUI, Belén, *Los Caminos de Santiago en Aragón. Ruta del Camino Jacobeo del Ebro a su paso por la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato de Turismo Diputación Provincial, 2004.
- BUDRÍA, José Antonio. *Quinto*. Ayuntamiento de Quinto, Comarcalización de Aragón. Zaragoza (2003).
- CADIÑANOS, I. «Documentos para la Historia del Arte en el antiguo reino de Aragón» en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI, 2003.
- CANELLAS, Á. *Los Cartularios de San Salvador de Zaragoza*. Tipo Línea. Zaragoza, 1989.
- CARRERAS Y CANDI, F. *La navegació al riu Ebre. Notes Històriques. Generalitat de Catalunya*. Barcelona, 1993 (1ª ed. en catalano, 1937).
- CASTILLO MONSEGUR, M. (ed.). *Viajes (de europeos y un americano a pie, mula, diligencia, tren y barco) por el Aragón del siglo XIX*. Diputación de Zaragoza, Huesca y Teruel, 1990.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Planeta. Barcelona, 1992 (II, Cap. 54).
- CHAMPION, J. S. «A pie por España», 1876 y 1877 (véase Castillo Monsegur).
- CÍA, J., BLASCO, M. «Los Hospitales de Zaragoza dedicados al cuidado de peregrinos durante los siglos XIII al XV», en *Cuadernos de Aragón*, nº 27. Zaragoza, 2001.
- CORTÉS BORROY, F. J. *El Monasterio de Rueda. Un recorrido Histórico-Artístico*. D.G.A. Zaragoza, 2000.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o Española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens en la de 1674*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1989.
- Diccionario de Autoridades*, Edición facsímil. Editorial Gredos. Madrid, 1990 (1ª ed. 1726).
- ESPARZA URROZ, José María «Datos de peregrinación en el Archivo Diocesano de Zaragoza. Siglo XVII. 1ª parte» en Rev. *Aragonia Sacra*, Nº XIV. Zaragoza, 1999.
- . «Datos de peregrinación en el Archivo Diocesano de Zaragoza. Siglo XVII. 2ª parte» en Rev. *Aragonia Sacra*, Nº XV. Zaragoza, 2000.
- . «Hospitalidad al peregrino dentro de la diócesis de Zaragoza entre los años de 1771 a 1807», en *Revista Jerónimo Zurita*, 2004.
- EZQUERRA, J. *Un ayer que es todavía. Estampas de un pueblo republicano*. Ed. Luna. Zaragoza, 1998.
- GUTIÉRREZ LASANTA, F. *Historia de la Virgen del Pilar*. Talleres Ed. El Noticiero, 1971-1981. X Tomos.
- FALCÓN, I. «Sanidad y beneficencia en Zaragoza en el siglo XV» en *Aragón en la Edad Media III. Estudios de Economía y sociedad (siglos XII al XV)*. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Medieval, 1980.

- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, F. Cataluña y el Camino de Santiago. Ediciones Déstor, 1992.
- FERRER, Juan. «Tres peregrinos en el Camino Jacobeo del Ebro» en *Caminamos a Santiago*, en Boletín nº 100. Zaragoza, 2002.
- HEBRERA Y ESMIR, Joseph A., *Chronica Serafica de la Santa Provincia de Aragón de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco*. Primera Parte. Zaragoza, Diego de Larumbe, 1703 (Tº I y II).
- GRACIAS RIVAS, M. «Borja en el Camino Jacobeo del Ebro», en *Boletín Informativo del Centro de Estudios Borjanos*. Primer y segundo trimestre, 1998.
- KEMPIS, Tomás de, *Imitación de Cristo* (Primer Tratado). Prólogo de Enrique Miret Magdalena. Ed. Debate, 2000.
- LACARRA DUCAY, M^a C., «Aragón, cabeza de una Corona», en *Galicia, sentimientos de Camino*, Xunta de Galicia, 2004.
- LAFFI, Domenico, *Viaje a Poniente. Biblioteca Mágica del Peregrino*. Santiago de Compostela, 1991 (1^a ed. 1673).
- LASABAGASTER, D. *La joya de Zaragoza: el Pilar de Santa María*. Tipo Línea. Zaragoza, 1988.
- LE GOFF, J. ¿Nació Europa en la Edad Media? Crítica. Barcelona, 2003.
- «Liber Sancti Jacobi», *Codex Calixtinus*. Edición de los Profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo. Xunta de Galicia, 1998.
- MADOZ, P. *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus posesiones de Ultramar, 1845-1850*. Volumen de Zaragoza. Diputación General de Aragón, 1985.
- MAGALLÓN BOTAYA, M^a A. *La red viaria romana en Aragón*. Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1997.
- MARTÍNEZ BUENAGUA, I. *La arquitectura cisterciense en Aragón, 1150-1350*. Institución «Fernando el Católico». Zaragoza, 1998.
- MARTÍNEZ CALVO, P. *Zaragoza. Heroica e Inmortal. Fosaes y necrópolis. Recuerdos del pasado*. Ed. Martínez Calvo, 1990.
- MIRET Y SANS, V. «Le roi Louis VII et le Comte de Barcelona» en *Le Moyen Age*, 2^a serie, 1^o, nº 16 (1912), p. 289-300.
- Monasterio de Rueda*. Revista de la Escuela Taller.
- MONLLEÓ I GALCERÀ, Â. «Del camí de Sant Jaume de l'Ebre en terres de parla catalana» en *Dossiers d'Història Terraltenca*, Nº 6 especial. Juliol, 2003.
- MOTIS, M. Á. *La expulsión de los Judíos del Reino de Aragón*. Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1990 (volumen II).
- NAIA, Fray Giacomo Antonio. *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela di... (1717-1718)*. Véase Renato Stopani.
- ORTIZ, Blas. *Itinerarim Adriani Sexti*. Introducción y Notas de Ignacio María Sagarna. Vitoria. Caja de Ahorros, 1950 (1^a ed. Toledo, 1546).
- OURZEL, R. *Rutas de Peregrinación*. Volumen 5 de la serie *Europa Románica*. Ediciones Encuentro, 1982.

- RAMÓN PARRO, Sixto. *Toledo en la Mano*. Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Toledo, 1978 (1ª ed. 1857).
- REDONDO VEINTEMILLAS, G. «Procès ecclésiastiques et population française en Aragon aux XVI et XVII siècles» en *Les Français en Espagne à l'Époque Moderne, XVI-XVIII siècles*, 1990.
- RIQUER, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Acantilado. Barcelona, 2003.
- RUBIO, L. *Los documentos del Pilar, siglo XII*. Institución «Fernando el Católico». Zaragoza, 1971.
- RUIZ MATEOS, A. y Abad Rossi, D. *El Camino de Santiago*. Akkal. Madrid, 1997.
- SANCHO BAS, J. C. y Hernando Sebastián, P.L. *Mallén, Patrimonio Artístico Religioso*. Centro de Estudios Borjanos. Borja, 2002.
- SORIA, A. «El camino y los Caminos de Santiago en España» en P. C. Caucci Von Saucken, Santiago. *La Europa del Peregrinaje*. Lunweg. Milán, 1993.
- STOPANI, Renato. *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela di fra Giacomo Antonio Naia (1717-1718). Le lettere* — Firenze, Florencia, 1997.
- SCOTT, S.P. «A través de España. Narración del viaje y aventura en la península», 1883 (Véase Castillo Monsegur).
- TORBADO, J. *El Peregrino*. Ed. Planeta, 2000.
- UBIETO, A. *Los Caminos de Santiago en Aragón*. Obra inconclusa, revisada y completada por María de los Desamparados Cabanes Pecourt y María Isabel Falcón Pérez. Diputación General de Aragón, 1993.
- . «La peregrinación de Alfonso II de Aragón a Santiago de Compostela» en *Estudios de la Edad Media de la Corona de Aragón*, vol. V. Zaragoza, 1959.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L., Lacarra, J. M., Uría Ríus, J. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura. Pamplona, 1998 (1ª ed. 1948).
- VILELLA, Francisca. «El Comercio y la navegación en el valle del Ebro en el mundo bajo-medieval», en *Caminos y Comunicaciones en Aragón*. Mª Ángeles Magallón, Coordinadora. Institución «Fernando el Católico», 1999.
- VILLUGA, Pedro Juan. *Repertorio de todos los Caminos de España compuesto por...* Madrid, 1950 (1ª ed. 1546).
- VIÑOLAS, Carlos. *Memoria sobre las aguas minerales de Quinto*. Impresores y Libreros del Reino. Madrid, 1854.
- VV.AA. *Evolución Histórico-Urbanística de la Ciudad de Zaragoza*. Tipo Línea. Zaragoza, 1982. Tomo II.
- XIMÉNEZ DE EMBÚN Y VAL, T. *Descripción histórica de la Antigua Zaragoza y de sus términos municipales*. Librería de Cecilio Gasca, 1901.
- ZUBIRI VIDAL, F. *Consideraciones históricas sobre algunos hospitales de Zaragoza y su Provincia*. Institución «Fernando el Católico», 1972.

APÉNDICE

«MILAGRO DE SANTIAGO ESCRITO POR EL PAPA CALIXTO», EN *LIBER SANCTI JACOBI* «CODEX CALIXTINUS», TRADUCCIÓN POR LOS PROFESORES A. MORALEJO, C. TORRES Y J. FEO, XUNTA DE GALICIA, 1998, PP. 338-339.

El bienaventurado Santiago Apóstol, que en el fervor de la obediencia soportó el primero entre los apóstoles el dolor del martirio, sudó por extirpar de raíz con innumerables pruebas milagrosas la aspereza de las gentes, que regó con la doctrina de su santa predicación. Y el que en el destierro de esta vida presente fue con la ayuda divina autor de tanto milagro, ahora, después de haber enjugado el sudor de su trabajo con el paño de la remuneración en la eterna felicidad, sobre aquellos que haciéndole urgentes peticiones no dejan de rogarle derrama abundantemente las manifestaciones de su virtud. Por esto vamos a exponer, para enseñanza de los venideros, cierto milagro del cual nos hemos enterado con toda verdad, cuando en tiempos del rey Alfonso en tierras de España crecía en acritud el furor de los sarracenos, cierto conde llamado Ermengol, viendo la religión cristiana oprimida por el empuje de los morabitas, se lanzó rodeado de la fuerza de su ejército a debelar la crueldad de aquellos, casi con pruebas de una lucha victoriosa; pero exigiéndoles así nuestros merecimientos, fue vencida tropa y dio en lo contrario del triunfo. Con lo cual la fiereza enemiga, acrecida en la exaltación del orgullo a la cima de la soberbia, llevó como trofeo a la ciudad de Zaragoza bajo el yugo del cautiverio a veinte varones regenerados con el agua de la fe, uno de los cuales tenía la dignidad sacerdotal. Allí, sujetos con diversas ligaduras en las insoportables tinieblas de una cárcel, a manera de la perpetua oscuridad del infierno, por divina inspiración de Santiago y advertencia del presbítero empezaron a implorar así: Santiago, apóstol precioso de Dios, que con la obra de tu piedad ayudas piadosamente en sus angustias a los oprimidos, alargando tu mano a los gemidos de tan inaudito cautiverio, apresúrate a soltar propicio lo que inhumanamente nos sujeta.

Santiago, escuchando sus llamadas casi irremediables, apareció radiante en la oscuridad de la cárcel, hablándoles así: Heme aquí a quien llamasteis. Y obligados por la claridad de tan inaudita grandeza, alzaron sus rostros, por la fuerza del dolor tenían fijos en las rodillas, y cayeron postrados a sus pies. Mas Santiago, condolido en sus entrañas, les rompió las ligaduras derramando el bálsamo de su virtud. Tratando además la diestra de su poder con las manos de los cautivos y sacándolos milagrosamente de prisión tan peligrosa, llegaron con tal guía a las puertas de la ciudad. A su vez las puertas, hecha la señal de

la cruz, ofrecieron salida en honor del Apóstol tan espontáneas, que así que hubieron salido restablecieron el rigor de su anterior unión. El apóstol Santiago, pasado largo tiempo después de cantar el gallo y casi al asomar los rayos de la aurora, llegó con ellos, yendo él delante a cierto castillo que estaba bajo guardia de cristianos, donde mandándoles también que le invocasen, subió visiblemente a los cielos, Y al invocarlo por su mandato con grandes voces, se abrieron las puertas y fueron recibidos dentro. Al día siguiente, saliendo de allí, tratan de volver as sus casas. Mas poco tiempo después uno de ellos que vino a la iglesia de Santiago en la festividad de la Traslación del Apóstol, que celebramos anualmente el día treinta de diciembre, contó a todos a que en todo esto ocurrió así como queda escrito, esto fue realizado por el Señor y es admirable a nuestro modo de ver. Sea, pues, para el Supremo Rey el honor y la gloria por los siglos de los siglos. Así sea.

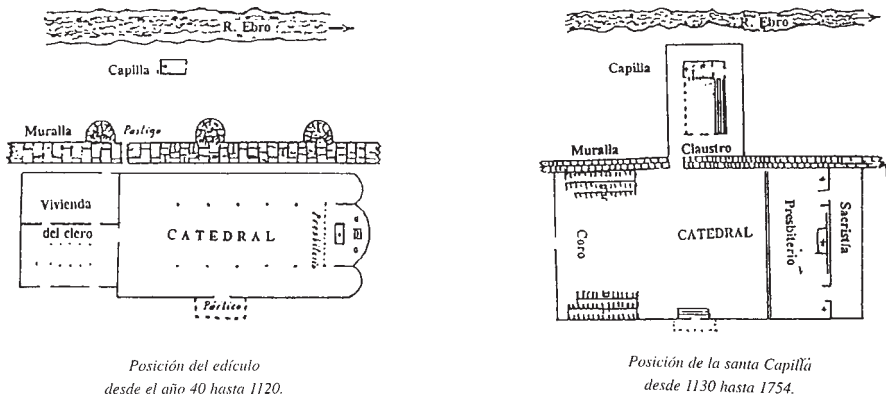


Fig. 1. La Santa Capilla del Pilar, extramuros de la ciudad, y la Colegiata de Santa María intramuros [más tarde conocida como Nuestra Señora del Pilar]. Su desarrollo a lo largo de la Edad Media y Moderna, según Lasabagaster.

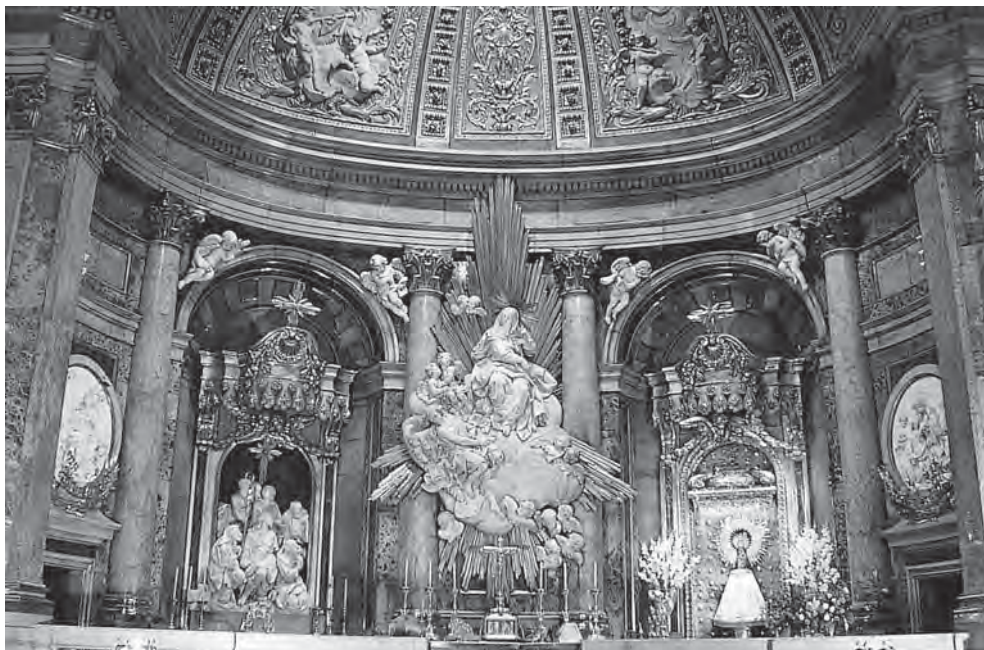


Fig. 2. Muro de los Altares en la Santa Capilla de N^{ra} S^{ra} del Pilar de Zaragoza. Venida de la Virgen con sus coros angélicos, Aparición a Santiago y los Convertidos y la talla de María sobre la Sagrada Columna. Ventura Rodríguez, arquitecto y José Ramírez de Arellano, escultor (1750-1765).



Fig. 3. Detalle de Santiago y los Varones Apostólicos en la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza. Mármol de Carrara, obra de José Ramírez de Arellano (consagración de la capilla en octubre de 1765).



Fig. 4. Sarga tardogótica de la Venida de la Virgen sobre la columna con sus coros angélicos y su Aparición al Apóstol Santiago el Mayor, a orillas del Ebro en Zaragoza, 1490. Sacristía Mayor de la catedral de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

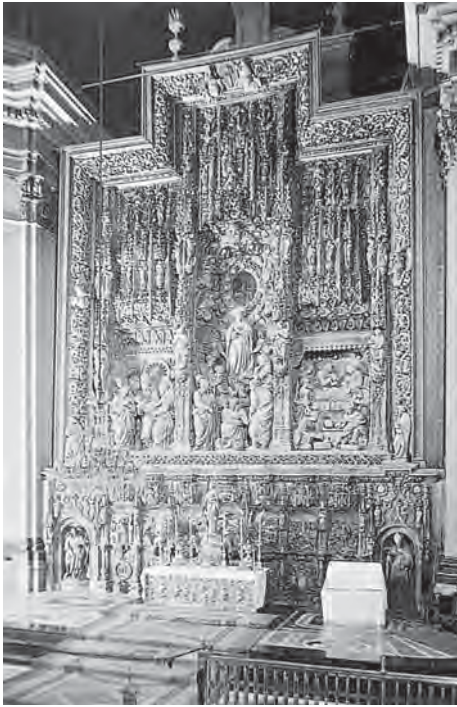


Fig. 5. Damián Forment y colaboradores. Retablo mayor de la Asunción de la Virgen en el templo del Pilar de Zaragoza. Contiene importantes esculturas en alabastro, de Santiago peregrino (h.1508-1515).



Fig. 6. Venida de la Virgen a Zaragoza con sus coros angélicos y su Aparición a Santiago y los Convertidos, hacia 1600. Óleo sobre tabla. Fundación Lázaro Galdeano. Madrid (publicada en *El Pilar es la Columna*).



Fig. 7. Venida de la Virgen a Zaragoza con sus coros angélicos y su Aparición a Santiago y los Convertidos, hacia 1969. Pablo Serrano, escultor. Catedral-Basílica de N^{ra} S^{ra} del Pilar de Zaragoza. Fachada exterior, plaza del Pilar, tramo central.



Fig. 8. Detalle del documento y sello de la ciudad emitido por los jurados de la ciudad de Zaragoza a favor de los peregrinos a N^{ra} S^{ra} del Pilar. Año 1299.



Fig. 9. Vista reciente de la ciudad de Tortosa a orillas del Ebro con la catedral gótica en primer plano y atravesando la ciudad el río.



Fig. 10. Portal del Romeu, Tortosa, siglo XIV.



Fig. 11. Iglesia de Santiago en Tortosa, fundada en el siglo XII.



Fig. 12. Señalización reciente en Cataluña del camino Jacobeo del Ebro, tramo Batea-Fabara, en el límite de las Comunidades Autónomas de Cataluña y Aragón.



Fig. 12 bis. Peregrinos jacobeos receptores de la caridad de la Pia almoína. Pintura mural gótica. Originalmente en el refectorio de la canónica catedral vieja de Lérida, en la actualidad en el Museo Diocesano de Lérida (siglo XIV).



Fig. 13. Señas de identidad del antiguo Camino por la Sierra de Mequinenza, actual recorrido del tramo Mequinenza-Fayón.



Fig. 14. Camino Jacobeo del Ebro. Detalle del estado actual de la Venta y Ermita de la Magdalena a orillas del Ebro (actual embalse de Mequinenza) entre Caspe y Mequinenza (pórtico de acceso).



Fig. 15. Camino Jacobeo del Ebro. Calle de la Infanzonía y «casa de San Indalecio» (portal de la derecha), según la tradición en Aragón, uno de los Convertidos que acompañaba a Santiago en su predicación por las tierras de España.



Fig. 16. Camino Jacobeo del Ebro. Señales de rodaduras en el tramo de Chiprana a Escatrón, en el «camino de los catalanes».



Fig. 17. Camino Jacobeo del Ebro. Tramo de Chiprana a Escatrón, en el «camino de los catalanes» y señalización del camino.



Fig. 18. Vista general del azud en el río Ebro desde el Monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Rueda (s. XIII) y al fondo la población de Escatrón.



Fig. 19. Detalle del azud visto desde Escatrón, a orillas del Ebro. Enfrente la torre mudéjar del Monasterio de Nuestra Señora de Rueda. A la izquierda de la imagen obsérvese una esclusa que permitía a las barcas remontar el curso del río. Este lugar fue un punto vital en el tráfico fluvial por el Ebro hasta, al menos, finales del siglo XIX.



Fig. 20. Camino Jacobeo del Ebro. Alborge, Zaragoza. Antiguo paso de la barca entre Alborge y Cinco Olivas. (Barca documentada en el siglo XIV).



Fig. 21. Camino Jacobeo del Ebro. Alborque, Zaragoza (Ribera Baja del Ebro).



Fig. 22. Camino Jacobeo del Ebro. Ribera Baja del Ebro, Alforque, Zaragoza. Obsérvese el trazado de los meandros entre Escatrón, Sástago, Alborque, Cinco Olivas y Alforque.



Fig. 23. Camino Jacobeo del Ebro. Ribera Baja del Ebro, etapa de Gelsa a Quinto, provincia de Zaragoza. Obsérvese el canal de riego de antiquísima tradición.



Fig. 24. Puerta del Carmen de Zaragoza, finales del siglo XVIII. Inicio del Camino Real hacia Madrid. Hay referencia en sus lápidas a los peregrinos que entraban en la ciudad. La ubicación de la puerta está relacionada con el convento del Carmen y el Hospital de Peregrinos del Carmen o de Santas Justa y Rufina (documentado desde el siglo XV hasta comienzos del XIX).



Fig. 25. Camino Jacobeo del Ebro. Ermita de Nª Sª de la Sagrada o de la Antigua (antiguo culto mozárabe). Monzalbarba (Zaragoza).



Fig. 26. Camino Jacobeo del Ebro. Vista general de Sobradriel (Zaragoza). Iglesia parroquial dedicada al Apóstol Santiago el Mayor.



Fig. 27. Camino Jacobeo del Ebro. Vista del pontón que cruza el Ebro hacia el Castellar, ayuntamiento de Torres de Berrellén (Zaragoza). Este pontón tiene el mérito de ser el único, público, que ha permanecido sin interrupción en activo hasta nuestros días.



Fig. 28. Camino Jacobeo del Ebro. Vista de la Ribera del Ebro y los farallones del Castellar próximo a la desembocadura del río Jalón, cerca de Alagón.



Fig. 29. Camino Jacobeo del Ebro, entrada en Cortes de Navarra y señalización comarcal de la Diputación General de Navarra.



Fig. 30. «Los caminos de peregrinación en la Edad Media», en Luce Pietri, *La Edad Media (siglos V al XV)*, Ed. Argos. Obsérvese como se incluye parte de la ruta del camino jacobeo del Ebro por Barcelona-Tarragona-Zaragoza-Tudela-Calahorra y Logroño.



Fig. 31. Mapa de las Peregriaciones a Santiago de Compostela en Europa, particular del valle del Ebro. Mediados del siglo XVII. Obsérvese los diversos trazados de caminos jacobeos a su paso por Cataluña y Aragón.



Fig. 32. Mapa francés de Aragón y Cataluña encargado por el Duque de Orleans, 1719. Particular del recorrido del río Ebro a su paso entre Luceni y Mequinenza.

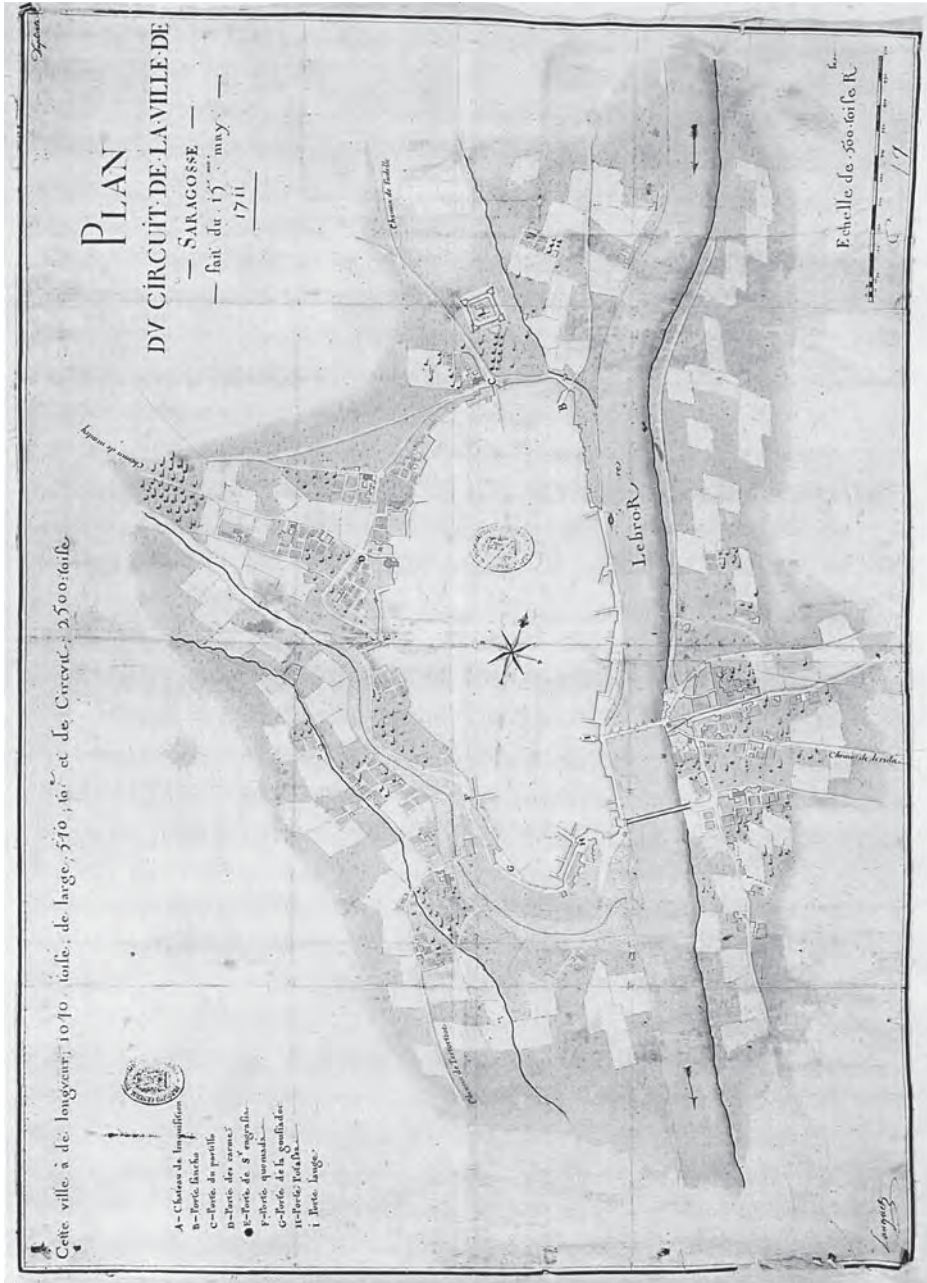


Fig. 33. Plano con el entorno del Zaragoza, 1711. Obsérvese el arranque de los caminos, entre ellos, «chemin de Tortosse» y «chemin de Tudelle».



Fig. 34. Mapa de Aragón de Juan Bautista Labaña, corregido y aumentado por Tomás Fermín de Lezaún, 1777. En este mapa figuran las ventas de Chiprana y de la Magdalena en Caspe.



Fig. 35. Mapa del Reino de Aragón dividido en obisposados, arzobisposados y corregimientos por Tomás López, 1816, particular del Valle del Ebro.

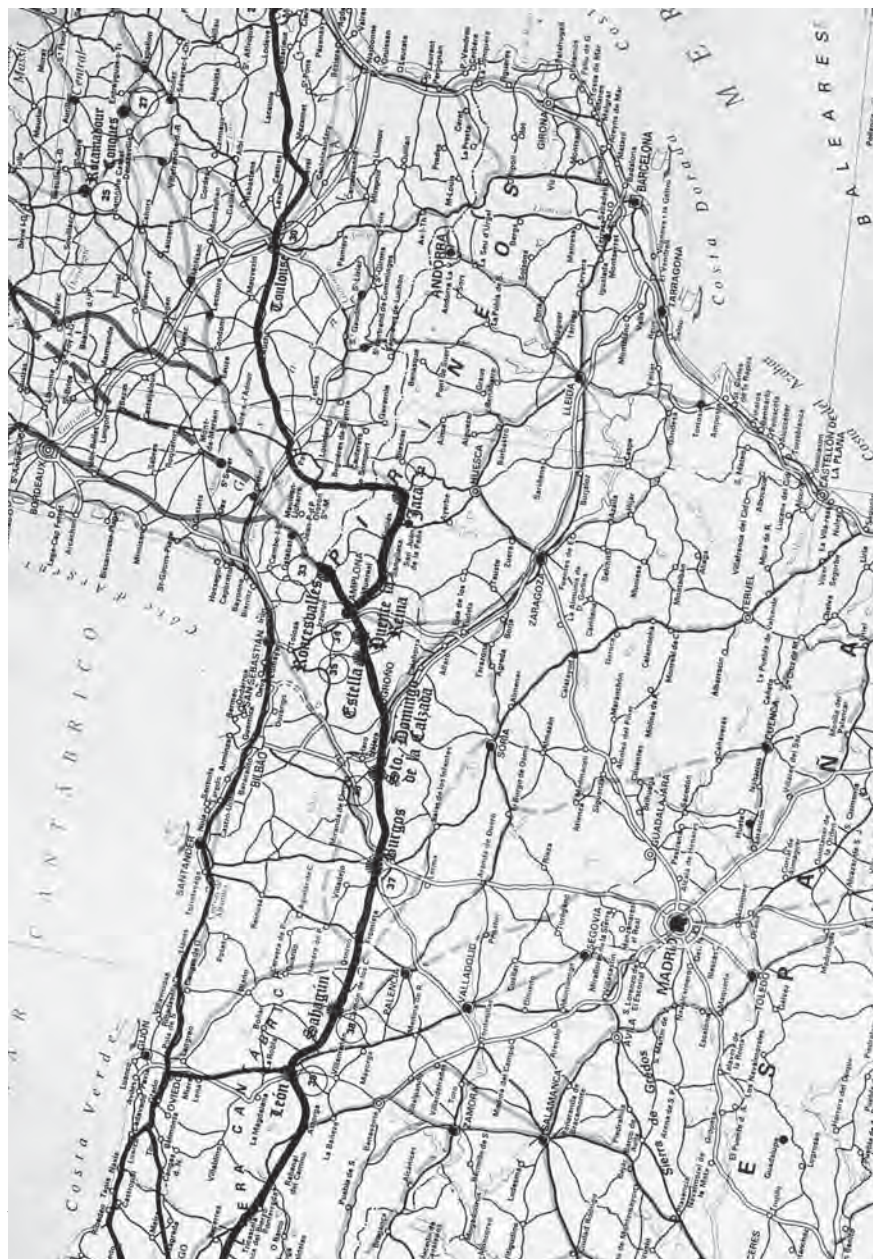


Fig. 36. «Los Caminos de Santiago de Compostela», edición cartográfica del Instituto Geográfico Nacional de España, IGN-CNIG de España y Francia, bajo la supervisión del Centro Europeo de Estudios Compostelanos y su presidente René de la Coste Messelieres (s. a. Se trata de una cartografía reciente). En esta cartografía, a todo color, se vuelve a recoger los diversos caminos que recorrerían Aragón y Cataluña de ida o vuelta a Santiago de Compostela.

LOS SEPULCROS DE LOS SANTOS CONSTRUCTORES DEL CAMINO A SANTIAGO DE COMPOSTELA*

SOLEDAD DE SILVA Y VERÁSTEGUI

El sepulcro de un santo ha constituido a lo largo de estos veinte siglos del Cristianismo y lo sigue siendo en la actualidad, el lugar principal donde este recibe culto, se veneran sus restos y se acude a su intercesión. Desde los primeros siglos es sabido que los fieles adoptaron la costumbre de reunirse espontáneamente junto a los sepulcros de los primeros mártires, especialmente para conmemorar su aniversario, en su «dies natalis». El obispo participaba en estas ceremonias garantizando con su presencia su legitimidad. Sobre la tumba se erigía un altar y pronto comenzó a monumentalizarse su espacio, destacándose el sepulcro del mártir de todos los demás enterramientos del lugar¹. Un ejemplo temprano nos lo proporciona la necrópolis del Vaticano en la que las excavaciones arqueológicas han demostrado que, al menos, desde mediados del siglo II, el sepulcro del apóstol Pedro había sido monumentalizado por un trofeo, un monumento conmemorativo consistente en una mesa de mármol apoyada sobre dos columnas y adosada por detrás al muro rojo del cierre del espacio de inhumación, provisto a su vez de un nicho. Se trata del testimonio más antiguo del culto que la Iglesia de Roma ha profesado al Apóstol². A partir de

* Agradezco muy vivamente a la prof. Dra. Carmen Lacarra Ducay su amable invitación a participar en este ciclo de conferencias organizado por la Cátedra Goya de la que es Directora. El texto que presentamos forma parte de un trabajo de investigación llevado a cabo sobre *Los sepulcros de los Santos en la Edad Media en España*, financiado por la UPV (código del proyecto UPV/EHU 157.130-HA154/97).

¹ Journal, P. «Le culte des reliques et son influence sur l'art chrétien» en *La Maison-Dieu*, 170, 1987, pp. 29-57, recogido en ídem, *Liturgie au multiples visages. Mélanges*, Roma, 1993; Duchesne, L., *Les origines au culte chrétienne*, París, 1925 (5.ª ed.); Delahaye, H., *Sanctus, essai sur le culte des saints dans l'antiquité*, Bruselas, 1922; ídem, *Les origines du culte des martyrs*, Bruselas, 1933 (2.ª ed.); Grabar, A. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París, 1946; Lamberigts, M., Van Denn, P. (eds.), *Martyrium in multidisciplinary perspective. Memoriae L. Reekmans*, Lovaina, 1995.

² Silvan, P. L., La basilique édifíée sur le tombe» en G. Morello (dir.), *Pierre et Rome, vingt siècles d'élan créateur*, Roma, 1997; Saxer, V., «Le culte des apôtres Pierre et Paul à Rome, en *Les Cahiers de Saint Michel de Cuixà*, XXIX, 1998, pp. 16-18; Ward-Perkins, J. B., «The shrine of St. Peter and its twelve spiral columns» en *Studies in Roman and Early Christian Architecture*, Roma, 1997.

ahí podemos seguir la evolución progresiva de su culto a través de las sucesivas transformaciones que sufre este trofeo a lo largo de los siglos III y IV. Así en el siglo III, a causa de algún deterioro del muro rojo, por motivos que desconocemos, se procedió a su reparación y embellecimiento. El trofeo quedó transformado en una especie de edículo por dos muros de sostenimiento perpendiculares al muro rojo y sobre él se dispuso una techumbre. El interior se reviste de placas de mármol gris y el suelo se cubre de mosaicos de cubos blancos y negros. Sobre él construirá Constantino en el siglo IV la primera basílica en honor del Apóstol, procediéndose también entonces a una nueva monumentalización del primitivo trofeo, ahora mediante la «confessio», una construcción ornamental que lo encuadraba haciéndolo más ostensible. Sobre cuatro columnas torsas se disponen dos arcos de medio punto que se cruzan en el medio de donde colgaba la corona de oro que fue ofrecida por el Emperador y su madre Santa Elena. Dos columnas más se situaban detrás, una a cada lado, y bellas cortinas colgaban de los espacios de los intercolumnios tal como reproduce el relicario Samager datado en el siglo V (Museo de Venecia). Los cuatro lados se cerraban mediante una balaustrada baja de bronce, abierta por delante. Muchas otras reformas, todas ellas conducentes al embellecimiento de la «confessio» constantiniana se llevaron a cabo a lo largo de la Edad Media, permaneciendo siempre la tumba apostólica en lugar inalterable, incluso también cuando en el siglo XVI se procedió a la erección de la nueva basílica vaticana. Un proceso similar lo encontramos en Santiago de Compostela donde también las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el subsuelo de la catedral, a fines del siglo XIX, sacaron a la luz los vestigios de un mausoleo romano del siglo I, en el que había sido depositada la supuesta tumba del apóstol y los fragmentos de un mosaico de pavimento de color blanco y negro, fechados hacia el año 200 y que formarían parte de las reformas emprendidas en esos años en la cámara sepulcral³. Ello unido al altar del siglo I erigido sobre la tumba apostólica y que afortunadamente ha llegado hasta nosotros evidencia todos los síntomas de una temprana monumentalización del sepulcro del apóstol, siglos antes de su invención. A raíz de ésta, a principios del siglo IX, Alfonso II construirá la primera basílica dedicada al apóstol, incluyendo el edículo del sepulcro en su cabecera el cual permanecerá inalterable también a lo largo de las sucesivas basílicas levantadas sobre este, la de Alfonso III el Magno, y la románica de fines de siglo XI, auspiciada por el obispo Diego Peláez. Lo mis-

³ Guerra Campos, J., *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Saint-Jacques de Compostellae, 1982, pp. 535-566; Millán González-Pardo, I., «El mosaico del pavimento superior del edículo de Santiago y su motivo floral», en *Compostellanum*, XXXVIII, 1983, pp. 73-371; ídem, en *Santiago de Compostela 1000 ans de Pèlerinage Européen*, Europalia, 1985, pp. 206-207; Carro Otero, J., *Guía del Museo de S. Payo de Antealtares*, Saint-Jacques, 1974, pp. 41-45; ídem, «Autel primitif du tombeau de l'Apôtre Saint Jacques», en *Europalia 1985*, pp. 207-208.

mo ha ocurrido en otras numerosas iglesias y monasterios surgidos sobre una tumba santa como es el caso de Saint Martín de Tours, San Marcial de Limoges, Santa Foy en Conques o San Sernín en Toulouse, por mencionar los más afamados centros de peregrinación jacobea medieval.

Un hito fundamental en el desarrollo del culto a los sepulcros de los santos se va a producir en toda Europa a partir del siglo VII cuando el reconocimiento oficial por parte de la Iglesia de la santidad de un individuo se sancione mediante el rito de la «*elevatio corporis*»⁴. Este rito consistía precisamente en la exhumación del cuerpo santo de su primitiva tumba normalmente modesta para ser depositado en un nuevo sepulcro más suntuoso, de acuerdo con la dignidad y la veneración a la que desde entonces el santo se hacía acreedor. Existía la mentalidad de que cuanto más ricamente se hubiera ornado una tumba o sepulcro santo, más dignas de veneración eran sus reliquias y a la inversa. Un santo que no dispusiera de una tumba adornada se consideraba menos digno de veneración⁵. La ceremonia sólo podía ser autorizada por el obispo, quien normalmente la presidía y se celebraba con toda solemnidad en presencia del rey, de la comunidad monástica o de clérigos y un gran número de fieles, además de los obispos de otras diócesis convocados a tal fin. Los restos del santo eran lavados cuidadosamente y envueltos en un nuevo lienzo de tela fina de hilo o de seda y era depositado en un nuevo sarcófago o relicario. Generalmente se trasladaba además de lugar a otro más visible dentro del templo, o incluso a una nueva iglesia. Por mencionar un ejemplo, puede servirnos el caso de San Millán de la Cogolla, cuya «*elevatio corporis*» tuvo lugar el 13 de abril de 1030. El cuerpo del santo fue exhumado de su primitivo sepulcro para ser depositado en una nueva arqueta de plata y fue trasladado de la cueva rupestre donde había sido inhumado, al altar del presbiterio de la iglesia monástica construida en el siglo X. La ceremonia se llevó a cabo con toda solemnidad en presencia del rey Sancho el Mayor, su esposa D.^a Munia, y de los obispos de Pamplona, Oca, Álava y Huesca además de la comunidad emilianense y la asistencia de numerosos fieles⁶.

Cuando a principios del siglo XIII, a raíz del IV Concilio de Letrán (1215), el Papa reservó para sí el derecho exclusivo de las causas de canonización, las

⁴ Véase al respecto el interesante trabajo de Hermann-Mascard, N., *Les reliques des Saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, 1975, pp. 82-100.

⁵ Sobre el papel del ornato en la decoración de las tumbas santas véase Hahn, C., «Seeing and Believing: the Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines», en *Speculum*, 72, 4, 1997, pp. 1079-1106; Lamia, S. and Valdez del Álamo, E. (eds.), *Decorations for the holy dead. Visual embellishments on tombs and Shrines of Saints*, Brepols, Turnhout, 2002.

⁶ Serrano, L., *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930, doc. 100, p. 113; doc. 101, pp. 114-116.

traslaciones de los cuerpos santos pierden el significado jurídico, pero no desaparecen⁷. Por el contrario siguieron celebrándose con toda solemnidad, generalmente inmediatamente después de la canonización. En ocasiones la llegó a presidir el mismo Papa como ocurrió con San Francisco de Asís, cuya «*elevatio corporis*» fue presidida por Gregorio IX, en 1228, poco después de su canonización, si bien, normalmente el Romano Pontífice se hacía representar por medio de sus legados. Desde entonces «la *elevatio corporis*» sirvió como rito mediante el cual el obispo permitía el culto público de un nuevo santo, aunque limitado a su diócesis, orden religiosa o a la iglesia que contenía sus reliquias, y sin prejuzgar de su canonización que en ocasiones tendría lugar varios siglos después⁸.

Estos ritos por otra parte no se limitaron exclusivamente a los reconocimientos de santidad de un fiel, es decir, a las canonizaciones medievales, sino que podían celebrarse siempre que mediara una causa justa, como por ejemplo, el deterioro del lugar o del receptáculo donde descansaba el cuerpo santo, ya fuera por humedad, ruina, abandono o cualquier otro motivo, y por supuesto siempre que el decoro y la dignidad del santo lo requiriese. En general, hubo una «*traslatio*» siempre que el deseo de honrar a un santo hiciera conveniente trasladar sus restos a un sepulcro o relicario más suntuoso del que reposaban hasta entonces⁹. De todas estas motivaciones tenemos abundantes testimonios en los documentos de la época y ello nos explica la multiplicidad de sepulcros-relicarios que ha tenido un mismo santo. Veremos, por ejemplo, el caso de San Juan de Ortega que llegó a tener hasta cuatro sepulcros medievales, tres de ellos suntuosamente adornados.

El culto al sepulcro del santo exigía en primer lugar la accesibilidad del peregrino a la tumba. No olvidemos, que la finalidad principal de la visita a una tumba santa, era religiosa, cualesquiera que fueren otra serie de motivaciones¹⁰. Imperaba ante todo el deseo de rezar ante el sepulcro del santo y la esperanza de conseguir alguna gracia, ya fuera material para el cuerpo –una curación– por ejemplo o bien espiritual para el alma. El sepulcro debía estar por tanto en lugar visible y también alcanzable al tacto¹¹, ya que debía poder ser tocado, palpado, besado y abrazado, pues fue idea extendida en la menta-

⁷ Hermann-Mascard, N., *op. cit.*, p. 103.

⁸ *Ibidem*, pp. 104-105; Vázquez, A., *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, 1981.

⁹ Hermann-Mascard, N., *op. cit.*, p. 177.

¹⁰ Orlandis, J., «Las peregrinaciones en la religiosidad medieval» en *Homenaje a J. M. Lacarra*, II, *Príncipe de Viana*, 1986, pp. 607-614.

¹¹ Véase Maraval, P., *Lieux Saints et pèlerinages d'Orient: Histoire et Géographie des origines à la conquête arabe*, París, 1985, p. 138.

lidad del hombre medieval, que los poderes taumatúrgicos del santo se transmitían por contacto físico, como testimonian las «vidas de santos» y los «Libros de los milagros», en los que la mayoría de estos prodigios fueron obrados junto al sepulcro del santo¹². Solo con el paso de los siglos se irá extendiendo la costumbre de invocar a los santos a distancia, conforme se vaya desarrollando el culto a las imágenes, y también a distancia se obrarán los milagros. No obstante nunca se eclipsará la auténtica devoción sepulcral.

El contacto con la tumba santa impondrá evidentemente unas características fundamentales en la concepción artística del sepulcro, en cuanto a su tipología y disposición, iconografía y ornamentación. Así se explica el éxito del sarcófago y su posición elevada, al disponerse sobre cuatro soportes, columnas o pilares, con el fin de que los fieles pudieran deambular en torno a él, pasar por debajo, tocarlo y abrazarlo. El sepulcro aparece en ocasiones perforado por huecos que permiten meter la mano para obtener reliquias por contacto (branda, palliola) o incluso con fines terapéuticos, por ejemplo la cabeza, aquejada de alguna dolencia. Se cuidó también por parte de sus comitentes la iconografía cuyo fin primordial iba dirigido a actualizar la «presencia» del santo en el lugar, informando a los devotos de su santidad de vida, su muerte santa, su eterna beatitud celestial y su poder de intercesión ante Dios plasmado en los milagros obrados «in situ», que además constituía la mejor propaganda para atraer a nuevos devotos y peregrinos. Un papel fundamental lo tuvo igualmente la ornamentación, concebida como marco esencial de lo sagrado. Numerosos textos se hacen eco de esta exuberancia ornamental de las tumbas y sepulcros de los santos. La ornamentación incluía todo lo que podemos llamar arte: la escultura y la pintura, el mosaico, pero también los altares, las coronas, las lámparas, los libros, los vasos sagrados y las velas, la mayoría de ellas donadas por los poderosos de la tierra, pero también traídas por los devotos y peregrinos¹³. Junto al sepulcro santo se amontonaban todas estas ofrendas, de naturaleza y valor muy diverso que incluían, desde objetos preciosos, por ejemplo tejidos orientales, de gran lujo, que se utilizaban para envolver los cuerpos de los santos o recubrir el sepulcro, a objetos de oro y plata, piedras preciosas y joyas destinadas a su ornato, u ofrendas más modestas, como las velas candelas, pero no por ello nada despreciables ya que con su halo de luz contribuían al misterioso esplendor que inhalaba del sepulcro y que en cualquier caso testificaba

¹² Dupront, A., «Pèlerinages et lieux sacres» en *Mélanges F. Braudel*, París, 1973, t. II, pp. 189-206; Sigal, P. A., *L'homme et le miracle dans la France Médiéval XI^e-XII^e siècles*, París, 1985, pp. 35 y ss.; Krötzl, Ch., «Miracles au tombeaux-miracles à distance: approches typologiques» en Denise Aigle (ed.), *Miracle et Karâma: Hagiographies médiévales comparées*, Brepols, Turnhout, 2000, pp. 557-76.

¹³ Hahn, C. «Seeing and Believing», *op. cit.*, p. 1083.

con su atmósfera sobrenatural la certeza del poder taumatúrgico y el prestigio del santo ahí venerado¹⁴. Entre las donaciones más importantes figuraban, por supuesto, los relicarios, receptáculos de pequeño tamaño, fácilmente transportables que contenían restos desmembrados del cuerpo santo, los huesos, las cenizas y otras reliquias incluso no corporales que la Edad Media produjo en número y riqueza difícilmente superable¹⁵. Durante toda la Alta Edad Media, la mayor parte del marfil, los metales nobles como el oro y la plata o el cobre, con sus aditamentos de pedrerías y esmaltes estuvieron centradas en crear belleza sobre las paredes de este objeto sacro –el relicario– con una exclusividad sorprendente. Su relación con la tumba santa no puede ser más estrecha tanto por su contenido como por su morfología esencialmente tumbal.

Si a todo lo que llevamos dicho, añadimos además la práctica tan arraigada desde los primeros siglos del cristianismo de la «sepultura ad sanctos»¹⁶ –que en la Península la tenemos ya atestiguada desde fines del siglo IV– se comprenderá que los sepulcros de los santos fueron las tumbas más importantes de la Europa Medieval, y que ejercieron por sí mismos una función centrípeta atrayendo a todas las clases de la jerarquizada sociedad estamental a lo cual contribuyó el arte en sus múltiples facetas.

LA PEREGRINACIÓN A SANTIAGO DE COMPOSTELA: «DE LOS CUERPOS DE LOS SANTOS QUE DESCANSAN EN EL CAMINO Y QUE DEBEN VISITAR LOS PEREGRINOS»
(CODEX CALIXTINUS)

Que los sepulcros de los santos han sido el lugar primordial donde estos han recibido culto queda testimoniado por las peregrinaciones, uno de los acontecimientos de mayor magnitud por sus repercusiones en todos los campos en la Europa Medieval. Recordemos que las tres más importantes tenían precisamente como meta, el Santo Sepulcro de Cristo, la que se dirigía a Jerusalén, las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo y de los primeros mártires, la que conducía a Roma, o bien el sepulcro del apóstol, la que finalizaba en Santiago de Compostela. Miles de peregrinos de toda clase y condición han recorrido los caminos del mundo para rezar ante estas tumbas santas. Pero no sólo su desti-

¹⁴ Un interesante estudio sobre la reutilización de objetos artísticos musulmanes para uso cristiano, en Shalem, A., *Islam christianized. Islamic portable objects in the medieval church treasures of the Latin West*, Frankfurt, 1996.

¹⁵ Braun, J., *Die reliquiare des christlichen kultes und inre Entwicklung*, Friburgo, 1940, Gauthier, M., *Les routes de la foi: reliques et reliquaires de Jerusalem à Compostelle*, Friburgo, 1983.

¹⁶ Sobre el tema es esencial Duval, Y., *Auprès des Saints corps et âme. L'inbumentation «ad sanctos» dans la chrétienté d'Orient et d'Occident du III^e au VII^e siècles*, Paris, 1988.

no final sino también el propio camino que conduce a ellas ha quedado convertido en un itinerario cultural sembrado por numerosos sepulcros de santos. De ello conservamos elocuentes testimonios desde los primeros siglos del Cristianismo. Puede servirnos de ejemplo el recorrido de la ilustre gallega Eteria, quien en su peregrinación a los santos lugares, a fines del siglo IV, además de visitar el Santo Sepulcro, se detiene ante la tumba de Job en Samaria, la del apóstol Tomás en Edessa, en Mesopotamia y la de Santa Tecla en Tarso, y cuando escribía su «Itinerarium» en Constantinopla, la ciudad imperial, todavía tenía proyectada una nueva peregrinación a Asia, con el fin de orar ante el sepulcro del apóstol San Juan¹⁷.

El mismo espíritu guiaba a su contemporáneo, Prudencio de Calahorra, quien a principios del siglo V, en su peregrinación a Roma, se detiene en Foro Cornelio (actual Imola) ante el sepulcro del mártir Casiano, adornado con pinturas que representaban su martirio, y en Roma visita, además de las tumbas de San Pedro y San Pablo, la de Santa Inés, la de San Hipólito Romano y la de San Lorenzo, dejándonos una preciosa información acerca de estos lugares de culto, de gran interés también para el historiador de arte¹⁸. El testimonio más elocuente al respecto nos lo brinda en plena Edad Media, el Codex Calixtinus, cuya guía redactada por Aymeric Picaud ofrecía al peregrino medieval una larga enumeración de los sepulcros de los santos que descansan a lo largo del Camino de Santiago, en las diferentes partes que conducían allí, y que los peregrinos debían visitar¹⁹. Estos son, en la vía egidiana (Provenza) las tumbas de San Trófimo y San Cesáreo en Arlés, en su cementerio las reliquias de San Honorato y en su basílica homónima, el cuerpo de San Ginés. En el cementerio de Aliscamps, numerosos sepulcros de mártires y confesores y después el cuerpo de San Gil, confesor y abad, custodiado en una magnífica arqueta de oro y piedras precio-

¹⁷ *Itinerarium Egeriae*, ed. P. Geyer, *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 39, 1898; Arce, A., *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384)*, Madrid, 1980; Testini, P., «Egeria e il sepolcro de Gerusalenne», en *Peregrinatio Aetheriae. Atti del Convengo Internazionale sull'a. Peregrinatio Egeriae: nel centenario della pubblicazione del Codex Aretinus 405 (Gia Aretinus VI, 3)*, Arezzo, 1990, p. 215.

¹⁸ Véase el interesante estudio de Palmer, A. M., *Prudentius on the martyrs*, Oxford, 1989, pp. 268-277. Para las peregrinaciones a Roma y tierra santa en esta época, Bardy, G., «Pèlerinages à Rome vers la fin du IV^e siècle», en *Analecta Bollandiana*, 57, 1949, pp. 224-235; Hunt, E. D., *Holly Land Pilgrimage in Later Roman Empire A.D. 313-460*, Oxford, 1982; Brown, P., *The cult of the saints. Its rise and function in Latin Christianity*, The University Chicago Press, 1981, pp. 30-37; Maraval, P., «Les pèlerinages chrétiens au Proche-Orient des origines au VII^e siècle», en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXXI, 2000, pp. 37, 46.

¹⁹ *Codex Calixtinus*, Libro V, cap. III; Whitehill, W. H. (ed.), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus. I. Texto*, Santiago de Compostela, 1944; Moralejo, A., Torres, C., Feo, J., (trad.), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, pp. 524-549; Vieillard, J. (ed. y trans.), *La guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1963; Bravo Lozano, M. (trans.), *Guía del Peregrino Medieval («Codex Calixtinus»)*, Sahagún, 1989.

sas que describe minuciosamente. En la ruta tolosana se encuentran el sepulcro de San Guillermo en St. Guilhem-le-Desert en Gellone, en Agde el de los mártires Tiberio, Modesto y Florencia, y en Toulouse, el de San Saturnino. En la vía podiense el peregrino debía visitar el sepulcro de Santa Fe en Conques, el de Santa María Magdalena de Vezelay, el de San Leonardo de Limoges en San Leonard de Noblat (Haute Vienne) y el de San Frontón en Périgueaux. Finalmente en la vía touronense el peregrino encontraba las reliquias de San Evurcio en la ciudad de Orleans, la tumba de San Martín en la iglesia homónima de Tours, la de San Hilario en Poitiers, San Eutropio en Saints, el sepulcro de San Roldán en la iglesia de San Román de Blaye, el cuerpo de San Severino en Burdeos, y los otros numerosos mártires en Belín. En el camino español la guía menciona los sepulcros de Santo Domingo de la Calzada, los de los mártires Facundo y Primitivo en Sahagún, San Isidoro en León y el sepulcro del apóstol Santiago en Compostela, la meta de la peregrinación²⁰.

La mayoría de los santos ahí mencionados transcurrieron sus vidas durante la época apostólica y los primeros siglos del cristianismo, habiendo muerto muchos de ellos como mártires. Otros, como San Martín de Tours (s. IV), San Guillermo (s. VIII), San Gil (s. VIII) fueron confesores y profesaron la vida monástica, el camino ideal y entonces, también el más difundido, para alcanzar la santidad²¹. Ninguno de ellos remonta más acá del siglo VIII, con una sola excepción, Santo Domingo de la Calzada cuya vida transcurre a caballo entre los siglos XI y XII. Su fama de santidad debió cundir pronto entre sus contemporáneos pues poco después de su muerte acaecida el 12 de mayo de 1109, el núcleo de población originado por él comenzó a recibir el nombre de burgo de Santo Domingo, como acredita ya un documento de Alfonso el Batallador en 1112²². Su sepulcro es visitado unos años después por el autor de la guía, que como hemos visto, lo incluye en el itinerario de los cuerpos santos que los peregrinos deben visitar en el Camino de Santiago. Llama la atención que el único dato que nos aporta de su biografía sea la construcción de «una calzada que hay entre la ciudad de Nájera y Redecilla del Camino», pues es este uno de los aspectos por los que el santo es hoy también más conocido. Sus biógrafos le atribuyen además la construcción de un puente sobre el Oja, una hospedería donde él mismo atendía a viajeros y peregrinos y una iglesia consagrada en 1106, tres años antes de su muerte, por D. Pedro Nazar, obispo de Nájera y

²⁰ *Liber Sancti Jacobi*, (ed. y trad.) A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, *op. cit.*, pp. 524-549.

²¹ Álvarez Palenzuela, V. A., «Fundamentos espirituales y manifestaciones religiosas en el Camino de Santiago» en García Turza, J. (coord.), *El Camino de Santiago y la sociedad medieval*, Logroño, 2000, pp. 85-87.

²² *Cfr.*: Ubieto Arteta, A., «Apuntes para la biografía de Santo Domingo de la Calzada», *Berceo*, 82, 1972, p. 32.

Calahorra²³. De modo que fuera o no ermitaño, su vida transcurre a la vera del camino, completamente dedicado a la vida activa, de utilidad social, construyendo el camino con sus propias manos²⁴. Sea cual fuera el lugar donde fue primitivamente enterrado –una tradición le atribuye a él mismo la labra de su propio sepulcro de piedra, modesto, incluso varios años antes de morir–, lo cierto es que como ahora veremos sobre él se edificó la iglesia actual y ahí ha sido venerado su sepulcro a lo largo de los siglos hasta la actualidad.

Pero en esto Santo Domingo no fue una excepción en su época. Conocemos el nombre de otros arquitectos y constructores del camino de Santiago que alcanzaron fama de santidad sirviendo al prójimo con su oficio, cuyos sepulcros venerados desde antiguo se encuentran también a la vera del camino²⁵. Es el caso de San Raimundo Gairard, operario de San Saturnino de Toulouse, a quien se le debe además dos puentes y un hospital; de San Juan de Ortega, a quien se le atribuyen varios puentes y caminos, constructor igualmente de una iglesia y de un hospital; de San Lesmes de Burgos, caminero también. Y de Petrus Deustamben, el arquitecto que «sobreedificó» San Isidoro de León, del que también consta que fue ponteador. A todos ellos podemos añadir el caso de San Gonzalo de Amarante, constructor de un puente en esta localidad del camino portugués, si bien su vida transcurre un siglo después.

LOS SEPULCROS DE LOS SANTOS CONSTRUCTORES DEL CAMINO

San Raymond Gairard

Siguiendo la ruta de peregrinación, el primero de los santos constructores que podemos mencionar es San Raymond Gairard cuya vida conocemos a través de un manuscrito ilustrado de fines del siglo XV –*Vita Sancti Raimundi*– y de otra versión más tardía del siglo XVII²⁶. Por ella sabemos que el santo nació en Toulouse y recibió una esmerada educación, pasando a desempeñar el oficio de

²³ Véase la nota 48. También Moya Valgañón, J. G., *Etapas de construcción de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, 1991, p. 13; Bango, I. G., *La cabecera de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000, p. 12.

²⁴ Calvo Espiga, A., «Santo Domingo de la Calzada, pionero de la laicidad en Europa», en *Scriptorium Vitoricense*, XXXVIII, 1, 2, Vitoria, 1991, pp. 189-196.

²⁵ Moralejo Álvarez, S., «El arte del Camino de Santiago» en *El Camino de Santiago*, P. Martínez (coord.), Lunweg, 1991, p. 17.

²⁶ *Vita S. Raimundi Tolosani. Acta Sanctorum, Julii, I*, París, 1867, p. 1867; Douais, C., «La vie de Saint-Raymond, chanoine, et la construction de l'église Saint-Sernin. 1080-1118», en *Mélanges sur Saint-Sernin de Toulouse*, fasc. I, Toulouse 1894, pp. 7-22; también publicada en *Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France*, 1894, pp. 150-163.

cantor en Saint Sernin. Años después, a raíz de la muerte de su mujer, decidirá hacer voto de castidad y dedicarse al servicio de los pobres. El mismo funda un hospital, que los estudiosos sitúan entre 1071-1080, con una capilla dedicada a San Juan al que se consagrará hasta su muerte²⁷. Construye también dos puentes de piedra sobre el río Hers para facilitar el paso a los caminantes y lo que es más interesante hacia 1100 pasa a ocuparse como «operarius» de los trabajos de construcción de la basílica de San Sernin²⁸. Es un hecho conocido que la cabecera de esta iglesia estaba ya prácticamente finalizada el 24 de mayo de 1096, día en que esta parte de la iglesia y el altar mayor fue consagrada por el Papa Urbano II a la que asistieron numerosos prelados, entre ellos, el arzobispo de Toledo y el obispo de Pamplona. Poco después el canónigo Raymond Gairard se encargaría de los trabajos de cantería y echó los cimientos de las naves las cuales según la Vita llegaban ya a la altura de las ventanas en 1118, año en que se sitúa su muerte²⁹. Su biógrafo nos informa que no quiso enterrarse por humildad en el claustro de la basílica junto con los demás canónigos y decidió hacerlo junto al hospital que había fundado, en la iglesia de San Juan, en un sepulcro de piedra que él mismo había construido. La Vita recoge a continuación varios milagros efectuados junto a la tumba. Es evidente que su fama de santidad ya era notoria poco después, pues desde 1122, es decir, a los cuatro años de su muerte, tanto el hospital como la capilla de San Juan en la que fue inhumado pasan a titularse de Saint Raymond³⁰. Aunque su culto debió de ser estrictamente local parecer ser, a juzgar por el bello manuscrito que contiene su Vita al que hemos hecho referencia, que éste perduró a lo largo de toda la Edad Media.

No obstante su sepulcro no ha llegado hasta nosotros. Hoy sólo disponemos de un relicario neorrománico del siglo XIX en cuyo frente ha sido esculpida la efigie de San Raymond bajo una arquería de medio punto. El santo figura en pie, vestido de canónigo y lleva en la mano izquierda un pergamino con un

²⁷ Cazes, Q., «Toulouse au XI^e siècle: l'émergence de la ville médiévale», en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXXIII, 2002, pp. 27-43, especialmente pp. 33-37.

²⁸ Véase Lyman, T. W., «Raimond Gairard and Romanesque Building Campaigns at Saint-Sernin in Toulouse» en *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXVII, 2, 1978, pp. 71-91; Durliat, M., *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 1986; ídem, «Saint-Sernin à travers le temps», en *Saint-Sernin de Toulouse. IX Centenaire Mélanges publiés par l'association du Neuvième Centenaire*, Toulouse, 1996, pp. 25-45. Una opinión contraria en Cabau, P., «Les données historiques relatives à la reconstruction de Saint-Sernin de Toulouse (XI^e-XII^e siècles). Reevaluation critique», *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LVIII, 1998, pp. 29-66.

²⁹ Fecha dada por el necrologio de Saint-Sernin. Durliat, M., «Saint-Sernin à travers le temps», *op. cit.*, p. 33, nota 29. Según este autor a su muerte estaban ya levantadas las dobles naves colaterales y la nave central se elevaba a la altura de las ventanas altas. Los últimos tramos hacia el Este estaban ya completamente acabados, es decir, abovedados.

³⁰ Cazes, Q., *op. cit.*, p. 33, nota 61.

dibujo de la planta de la basílica que él mismo ha contribuido a construir. Un busto-relicario también del siglo XIX, nos lo presenta como arquitecto con la maqueta de Saint-Sernin en sus manos de acuerdo con una iconografía que ya fue utilizada para identificar a los arquitectos en la época medieval³¹. Recordemos a este respecto el caso de Hugo Libergier, constructor de San Nicasio de Reims muerto en 1263, cuya efigie sepulcral grabada sobre su tumba nos lo ha inmortalizado llevando en su mano derecha el modelo de «su iglesia»³².

El Sepulcro de Santo Domingo de la Calzada

Es más que probable que hacia 1135-1140, cuando escribía Aymeric su célebre guía, los peregrinos a los que invitaba a visitar la tumba de Santo Domingo, contemplasen todavía el primitivo sepulcro de piedra que había acogido sus restos en 1109 hubiera sido o no realizado por el mismo santo como pretende la tradición. No sabemos con seguridad dónde fue depositado el sarcófago, pero lo más lógico es pensar, que habiendo construido Santo Domingo una iglesia en este lugar que ya había sido consagrada, como hemos dicho, en 1106, por el obispo D. Pedro Nazar, se dispusiese en ella su sepultura, quizás en algún atrio exterior como sugiere Bango Torviso³³. Según la más antigua documentación que ha llegado hasta nosotros parece ser que pronto, a principios de la década de los veinte, ya se había establecido allí una comunidad dúplice para custodia y protección del sepulcro, que acabaría integrándose unos años después por sólo exclusivamente hombres. El templo que pronto adquirió el rango de colegiata era gobernado por un abad bajo la tutela del Obispo de Calahorra.

El aumento del número de peregrinos que se detenían para visitar la tumba del santo, unido a otros factores en los que ahora no entramos, llevaría al obispo D. Rodrigo de Cascante a construir una nueva iglesia que acogiera en su interior la tumba santa, y que según los Anales Compostelanos se iniciaría en

³¹ Agradezco vivamente a don Daniel Cazes, conservador jefe del Musée Saint Raymond, Musée des Antiques de Toulouse y de la Basilique Saint-Sernin su amabilidad al haberme enviado varias reproducciones en Cd-rom de la caja relicario y del busto-relicario de San Raymond, actualmente conservados en la Basílica.

³² Para la efigie sepulcral de Hugo Libergier en la Catedral de Reims, puede verse Simson, O. von, *La catedral Gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, 1982, fig. 8, p. 274; Panofsky, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, Madrid, 1986, pp. 34-35, lam. 1; Inglis, E., «Gothic Architecture and a Scholastic: Jean de Jandun's tractatus de Laudibus Parisius (1323)», *Gesta*, XLII, 1, 2003, p. 77, fig. 6.

³³ Bango Torviso, I., «La cabecera de la Catedral calceatense y la arquitectura hispana de su época» en *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada* (29 al 31 de enero de 1998), Santo Domingo de la Calzada, 2000, p. 96; ídem, *La cabecera de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Madrid, 2000.

1158, fecha de la colocación de la primera piedra. El proyecto sabemos que fue confiado al maestro Garsion quien concibió una iglesia monumental, con cabecera con girola con tres ábsides radiales y una tribuna por encima que se prolongaba por las naves colaterales siguiendo el modelo de la catedral de Santiago. Aunque recientemente se ha sugerido la teoría de que el sepulcro primitivo del santo se habría dispuesto en la cabecera, y sólo siglos después se habría trasladado al crucero meridional donde se encuentra en la actualidad, pensamos como Bango Torviso, que éste fue el lugar que siempre ocupó la tumba santa de modo que el arquitecto proyectó el edificio para incluir en él «el locus sanctus». Si el sarcófago se hubiese trasladado a principios del siglo XV de la cabecera al crucero sur, como opina Fr. Español, sería difícil explicar que se hubiera colocado, tal como ahora lo vemos, en posición oblicua con respecto al eje del templo, anomalía que en cambio tendría justificación en el caso de que se hubiese querido respetar desde el principio el lugar santo³⁴. Por otra parte esta misma disposición se aceptó también para otros sepulcros de santos que inauguraban por esos mismo años, una nueva iglesia-relicario, como el sepulcro de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta situado también en el crucero sur de la basílica de San Vicente de Ávila concluida hacia 1200. De esta manera se facilitaba además el acceso directo de los fieles al sepulcro desde la puerta Sur. No sabemos si este espacio ocupado por el sarcófago se prologaba hacia el Este con una posible absidiola abierta en el muro del crucero o no. Las renovaciones que ha sufrido el edificio nos impiden cualquier afirmación en este sentido. Si esta interpretación es correcta, la cabecera y este tramo del crucero estarían terminados ya en 1191, pues un documento de ese año nos informa que la nueva iglesia contiene ya la preciada reliquia³⁵. De este modo se cumplía la profecía que la tradición atribuye al propio santo y que se encuentra ya en el oficio del santo desde fines del siglo XIII, el más antiguo hoy por hoy conocido. Al ser interrogado por una devota que por qué el sepulcro que él había fabricado estaba tan lejos de la Iglesia, el santo le contestó «depende de la Providencia Divina no apartarse en absoluto de la iglesia, en un tiempo futuro; porque aunque oy se halle fuera de ella mi sepulcro, en que ha de ser mi cuerpo sepultado; pero esta cierta que, o la Iglesia se ensanchará, cogiendo mi sepultura dentro de sí, o se anchará en ella mi sepulcro con mi difunto cuerpo»³⁶.

³⁴ Un exhaustivo e interesante estudio apoyando esta hipotética ocupación del sepulcro, Español, Fr., «Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto» en *La cabecera de la Catedral Calceatense*, *op. cit.*, pp. 207-282.

³⁵ «ad opus ecclesie Sancti Dominici de Calzada, libri sanctissimum hábeas eius requiescit, per quem Deus multa miracula operari dignatur». *Cfr.* Rodríguez de la Lama, I. *Colección diplomática medieval riojana*, Logroño, 1979, vol. III, p. 94, doc. 315.

³⁶ González de Tejada, J., *Historia de Santo Domingo de la Calzada, Abrabán de la Rioja, patrón de los obispado de Calaborra y la Calzada y noticia de la fundación y aumentos de la Santa Iglesia Catedral*

Es lógico que por estos años se concibiese trasladar el cuerpo del santo del primitivo sepulcro a una nueva tumba bien dotada artísticamente acreedora de su fama de santidad. De ella nos ha llegado la estatua yacente que data de los primeros decenios del siglo XIII. El modelo se encuentra cerca de Santo Domingo de la Calzada y nos lo proporciona otro sepulcro santo realizado unos años antes, el cenotafio de San Millán de la Cogolla ubicado en la cueva eremética donde había sido primitivamente sepultado, en el monasterio de Suso³⁷. La estatua del santo revestida de los ornamentos sacerdotales, sobre la losa sepulcral, aviva a los ojos de los devotos y peregrinos su «presencia» en este lugar, y la «virtud» que de ella se desprende se manifiesta en los milagros representados a sus pies, el de los dos ciegos que recuperan la vista y el de la niña resucitada. En la cabecera una mujer triste representa a nuestro juicio el estado emocional de los peregrinos que se acercan al lugar a solicitar un favor del santo –una curación por ejemplo– y otra mujer alegre, el gozo recuperado por el deseo obtenido por su intercesión de acuerdo con un tópico presente en la literatura hagiográfica de la época³⁸. Un monje sentado ante un gran libro colocado sobre un atril y acompañado por otros dos situados en el medio memorizan el culto celebrado en su honor. A diferencia de éste, labrado en mármol, el sepulcro de Santo Domingo fue realizado en piedra policromada. El santo yace recostado sobre la losa sepulcral con la cabeza apoyada sobre un almohadón que dos acólitos, uno a cada lado, sujetan. Representa un hombre de edad avanzada, con la frente surcada de arrugas, los ojos cerrados hundidos en dos grandes cuencas oculares, nariz alargada y labios finos y apretados. Lleva barba, bigote y cabello que cae en bucles rizados y viste hábito monástico con cogulla. Su cuerpo inerte aparece cubierto por un lienzo que otros dos personajes en el centro le colocan, quedando al descubierto de la cintura para arriba, con las manos cruzadas sobre el pecho. Otros dos acólitos más aparecen sentados a los pies, llevando cada uno un libro en una mano y apoyando la otra sobre los pies del santo. Es difícil precisar la identidad de estas seis figuras que rodean el cuerpo del santo. La función que desempeñan en la escena las dos intermedias, al cubrir con un lienzo el cuerpo del santo, sugiere en nuestra opinión la ceremonia de la «elevatio corporis» que equivalía a la canonización y que incluía como hemos dicho

y ciudad nobilísima de su nombre, Madrid, 1702, p. 178. El suceso se encuentra ya en el leccionario asturicense de fines del siglo XIII, hoy perdido, recogido por Tamayo y Salazar. Lo reproduce recientemente Caperos Sierra, A., *Comentarios a los hagiógrafos de Santo Domingo de la Calzada*, Gráficas Quintana, 2000, pp. 171-172

³⁷ El sepulcro-cenotafio ha sido estudiado por Sáenz Rodríguez, M., «El cenotafio de San Millán de la Cogolla en el monasterio de Suso», *Berceo*, 133, 1997, pp. 51-84; Sánchez Ameijeiras, R., «Imagery and interactivity ritual transaction at the Saint's Tomb», en *Decorations for the Holy Dead*, *op. cit.*, pp. 21-28.

³⁸ Esta interpretación que encuentra su justificación en la Vida de San Millán de Gonzalo de Berceo, en Silva Verastegui, S., «Los sepulcros de los santos en la Edad Media en España. Aportaciones de la Iconografía a la literatura hagiográfica», en *Memoria Ecclesiae* (en prensa).

este rito. Aunque ningún dato ha llegado hasta nosotros, es muy probable que una «*elevatio corporis*» hubiera acompañado el traslado del cuerpo santo del primitivo sepulcro a este otro en estos años.

En cuanto al estilo la estatua es de buena calidad y revela la mano de un maestro que trabaja dentro de los cánones estéticos del primer gótico. S. Moralejo lo ha relacionado con el taller champanés que labra entre 1215 y 1220 la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela³⁹. Efectivamente los rasgos fisonómicos de la estatua yacente, el modo de tallar el cabello y la barba y el diseño del plegado de la indumentaria, anguloso y en forma de V presentan notables analogías con los de varios personajes esculpidos en la portada de la catedral navarra. También el tipo de rostro de las seis figuras imberbes que lo rodean, lo mismo que la indumentaria y el tallaje del cabello encuentran sus parecidos con otros tantos personajes de la portada. E incluso las actitudes movidas de los dos que cubren el cuerpo del santo son muy semejantes a las posturas que adopta uno de los resucitados en una dovela de las arquivoltas del templo navarro⁴⁰.

Al mismo taller pertenece la imagen de Santo Domingo, con un cautivo liberado a sus pies, que se encuentra actualmente en la cripta moderna. Ignoramos por el momento su procedencia. Se ha sugerido que la estatua formaba parte de la decoración esculpida de la portada sur del crucero llamada del «santo y de los profetas» y también «de los apóstoles», lo que encuentra justificación en la costumbre de la época⁴¹. Desde principios del siglo XII comenzamos a ver aparecer imágenes del santo cuyas reliquias se veneran en el interior, en las portadas de los templos que acogen sus tumbas. Recuérdese entre las hispanas el caso de San Isidoro en su basílica homónima de León, o el de Santiago en el parteluz del pórtico de la Gloria, las de los santos Vicente y Sabina de la puerta del crucero sur de San Vicente de Ávila, o la de Santo Domingo de Silos con un cautivo a los pies de la desaparecida portada exterior del pórtico Norte de la primitiva iglesia románica⁴². Estas imágenes, en realidad, daban la bienve-

³⁹ Moralejo, S., «Sello insignia de peregrino de Santo Domingo de la Calzada», en *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela. Monasterio de San Martín Pinario*, Santiago, 1993. Catálogo n.º 32, pp. 291-295.

⁴⁰ 4.ª dovela de la 5.ª arquivolta izquierda.

⁴¹ Sáenz, M., *Escultura románica en la Rioja (siglos XI, XII y primera mitad del XIII)*, Tesis Doctoral, inédita, Logroño, vol. II, 1999, pp. 1127-1128.

⁴² Sabemos a través del testimonio del padre Jerónimo Nebreda, abad de Silos en el siglo XVI, que una imagen de Santo Domingo con cautivos a sus pies, presidía la portada de acceso al pórtico de la iglesia monástica, desde la calle principal por donde los peregrinos entraban a venerar su sepulcro. El abad describió brevemente esta portada entre 1578 y 1580, *De el monasterio de Santo Domingo de Silos, sus principios y sucesos*. Una copia manuscrita del original fue reproducida por Ferotin, M., en *Historia de l'Abbaye de Silos*, París, 1897, pp. 358-36 (el texto relativo a la puerta que nos ocupa). Véase Frontón

nida y acogían a cuantos peregrinos y devotos acudían a estos santuarios para rezar ante su tumba, deseosos de obtener algún favor⁴³. Para otros autores en cambio, la efigie de Santo Domingo que nos ocupa formaría parte del entorno del sepulcro como ha sugerido Fr. Español, que apoya su tesis también en paralelos más o menos coetáneos⁴⁴. Sería el caso de la estatua de S. Eduardo Confesor que según una miniatura de una vida ilustrada del santo del siglo XIII aparece situada sobre una columna junto a la tumba-altar del santo en Westminster, o la de S. Luis de Francia que parecer ser, según los estudiosos, se erigía también erguida junto a su sepulcro en S. Denis. Mantiene esta misma opinión R. Sánchez Ameijeiras, a quien debemos un sugerente estudio del sepulcro del santo que nos ocupa, aún inédito⁴⁵.

Sea cual fuere su destino primitivo el relieve se ha tenido hasta ahora como una de las iconografías más antiguas de Santo Domingo, como liberador de cautivos llamada a tener una notable difusión y a convertirse, sin duda, en la efigie oficial del santo⁴⁶. Así aparece en varias representaciones del siglo XIV: en una miniatura que ilustra una bula de indulgencias fechada en Aviñón en 1362, en un sello que usaba el Concejo de Santo Domingo de la Calzada en 1369, y en la clave de una de las bóvedas de la capilla mayor datada también en el siglo XIV⁴⁷. Del siglo XV es el relieve que representa al santo frente a la muralla de la ciudad con los cautivos que le ofrecen los grilletes, que adorna su sarcófago gótico. A la misma tipología que la estatua del siglo XIII pertenece la

Simón, I. M.^a, «El Pórtico de la iglesia románica del Monasterio de Silos. Datos para la reconstrucción iconográfica de su portada exterior» en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXIV, 1996, pp. 65-98, especialmente las pp. 78-79; ídem, «Propaganda y autoafirmación de una institución monástica medieval: aproximación al programa iconográfico del pórtico de Silos», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXI, 1998, pp. 173-199.

⁴³ Un magnífico estudio de portadas con la efigie del santo cuyas reliquias cobija la iglesia, en Sauerländer, W., «Reliquien, Altäre und Portale», en *Kunst und Liturgie in Mittelalter, Akten des Internationalen Kongress der Bibliotheca Herziana un des Nederlands Institut de Rome*, Rom, 28-30 September 1997, Sible de Blaaw, ed. 2000, pp. 121-134.

⁴⁴ Véase Español, F., *Santo Domingo de la Calzada*, *op. cit.*, pp. 273-275.

⁴⁵ El trabajo fue expuesto oralmente por la autora en las *VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Arte Medieval en la Rioja. Prerrománico y Románico*, Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002 (en prensa).

⁴⁶ Para la iconografía de Santo Domingo, Rincón García, W., «Aproximación a la iconografía de los santos del camino de peregrinación: Santo Domingo de la Calzada y San Juan de Ortega», en *El Camino de Santiago, la hospitalidad monástica y las peregrinaciones*, H. Santiago Otero, coord., S. L. 1992, pp. 221-226.

⁴⁷ La miniatura aparece en la copia de la bula de indulgencias para los fieles que ayuden a construir la capilla sepulcral de Santo Domingo, en 1362. López de Silanes, C.; Sanz Ripa, E., *Colección Diplomática calceatense Archivo Catedral (1125-1397)*, Logroño, 1935, Doc. 109. El sello del Concejo y la clave de la bóveda la reproduce Fernández Millán, J. M.^a, *Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Santo Domingo de la Calzada, 1992, en la contraportada y en la p. 15.

escultura del santo del retablo de la catedral, obra de Damián Forment de h. 1540, que presenta a Santo Domingo, como en la efigie medieval, en pie con hábito monástico y cogulla sobre la cabeza, y el cautivo de medio cuerpo a sus pies. Siempre se ha querido ver en estos cautivos, imágenes de cristianos aherrrojados por los musulmanes que al invocar al santo lograban la libertad. En agradecimiento acudían al sepulcro y dejaban como exvoto sus cadenas. En las peculiares circunstancias que atraviesan los reinos hispanos peninsulares en estos siglos, este tipo de milagros fueron muy prodigados entre los santos hispanos, como fue el caso de Santiago, San Rosendo, San Ramón de Roda y Santo Domingo de Silos, entre otros. ¿Pero es este el milagro al que alude el relieve del santo? Es difícil comprobarlo ya que carecemos de una biografía medieval del santo cercana a los años en los que vivió y murió. La más antigua que ha llegado hasta nosotros es la de Fray Pedro de la Vega –*Flos Sanctorum*– editada en Sevilla en 1572 y donde, como en todas las posteriores, es difícil desligar los datos históricos de los relatos legendarios⁴⁸. Las fuentes litúrgicas más antiguas nos la proporciona el oficio del santo, un leccionario de 1288 que se encontraba en Astorga en el siglo XVII, hoy perdido, del que da noticia Tamayo y Salazar⁴⁹. En él se alude a algunos de los milagros post mortem del santo pero ninguno hace alusión a éste del cautivo. En cambio, es narrado con cierto detalle el de un militar muy rico de la Galia, que atormentado por el demonio venía en peregrinación a Santiago de Compostela para pedir su curación. Al pasar por Santo Domingo de la Calzada fue conducido a la tumba del santo, atado de pies y manos, y al instante quedó librado del demonio. Al volver de su peregrinación a Compostela y encontrarse de nuevo en Santo Domingo junto al puente del santo, en reconocimiento del milagro vino desde ahí hasta la tumba «de rodillas y con los pies descalzos, alabando a Dios». Y se volvió a su patria ofreciéndole muchos dones. Recientemente R. Sánchez Ameijeiras ha relacionado este milagro con el que representa el relieve del santo y un cautivo, viendo en éste al peregrino endemoniado que

⁴⁸ Las biografías más antiguas del santo que han llegado hasta nosotros datan de los siglos XVI-XVII y no se caracterizan por su rigor histórico. Así la de De la Vega, Fr. Pedro, *Flos Sanctorum*, Sevilla, 1572; y las de De la Vega, Fr., L. *Historia de la vida y milagros de Santo Domingo de la Calzada*, Burgos, 1606; González de Tejada, J., *Historia de Santo Domingo de la Calzada, Abrahán de la Rioja, patrón de los obispado de Calaborra y la Calzada y noticia de la fundación y aumentos de la Santa Iglesia Catedral y ciudad nobilísima de su nombre*, Madrid, 1702; Aguiano, M., *Compendio historial de la provincia de la Rioja, de sus santos y milagros santuarios*, Madrid, 1704; De Salvador, Fr. J., *Compendio de la vida y milagros de Santo Domingo de la Calzada*, Pamplona, 1787; Barruso y Melo, M., *Historia del Glorioso Santo Domingo de la Calzada y de la ciudad de su nombre*, Logroño, 1887. Para aspectos más literarios, De Entrambasaguas, J., *Santo Domingo de la Calzada. El ingeniero del cielo*, Madrid, 1940. Véase recientemente, Caperos Sierra, A., *Comentarios a los hagiógrafos de Santo Domingo de la Calzada*, Gráficas Quintana, 2000. La biografía crítica del santo está aún hoy por hacer. Cfr. Ubieto Arteta, A., «Apuntes para la biografía de Santo Domingo de la Calzada», en *Berceo*, 82, 1972, p. 35.

⁴⁹ Tamayo Salazar, J., *Anamnesis sive commemoratio Sanctorum Martyrologium Hispanum*, tomo III, Lugduni, 1655, recogido en castellano en Caperos Sierra, A., *op. cit.*, pp. 169-173.

es llevado encadenado y que cura al contacto con la tumba santa. Al volver decide descalzarse e ir de rodillas el tramo que dista desde el puente al sepulcro tal como nos lo presenta la imagen. Esta interpretación ofrece la ventaja de estar avalada por una fuente literaria cronológicamente más cercana al momento de la ejecución del sepulcro y más convincente también en cuanto que representa uno de los milagros obrados junto al sepulcro. Este tipo de milagros fueron los más frecuentemente representados en la época. Ya hemos visto cómo en el cenotafio de San Millán, al que ya hemos aludido, figuran dos de los prodigios obrados en el «locus sanctus», el de los dos ciegos que recuperan la vista, como vemos en uno de los relieves, y el de la niña muerta y resucitada.

Una iconografía distinta representa, en cambio, un sello-insignia de peregrino de Santo Domingo de la Calzada datable en el siglo XIII-XIV que fue descubierta al drenarse el Sena en París a mediados del siglo XIX, y se conserva actualmente en el museo de Cluny. Como ha observado el prof. Moralejo se efigia en esta pieza a Santo Domingo de pie, con hábito monástico y bastón en su mano izquierda, y un personaje arrodillado a su derecha con una cuerda al cuello que el santo sujeta⁵⁰. Encima de los brazos del santo aparecen el gallo y la gallina, por lo que hemos de ver aquí el testimonio iconográfico más antiguo de la atribución del famoso milagro de Santiago al santo riojano que añade al núcleo del relato, el milagro del peregrino inocente ahorcado vivo, la resurrección de las aves del corral atribuida a Santo Domingo⁵¹. El personaje arrodillado a sus pies sería en este caso el joven peregrino ahorcado y en modo alguno el cautivo como se ha sugerido.

No es nuestro propósito, dada la limitación del tiempo de que dispongo, entrar en la historia posterior del sepulcro del santo. A juzgar por la documentación que ha llegado hasta nosotros, sabemos que en el siglo XIV se dio un nuevo impulso al culto de Santo Domingo. Ello se materializó en la remodelación de la capilla del Santo que ahora se amplía y en el proyecto de dedicarle un relicario de plata, como atestigua un documento de 1362. En la primera mitad del siglo XV, bajo los auspicios del obispo Diego López de Zúñiga se procedió a labrar un nuevo sepulcro mucho más suntuoso, en alabastro. El sarcófago ostenta alrededor de doce escenas inspiradas en diversos episodios de la vida y de los milagros efectuados por el santo, de gran interés iconográfico. Sobre él reposa actualmente la efigie yacente del siglo XIII que hemos estudia-

⁵⁰ Moralejo Álvarez, S., *Sello-insignia de peregrino*, *op. cit.*, p. 294.

⁵¹ Sobre el tema, véase Gaiffier, B. de, «Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé», en *Etudes critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, 1967, pp. 199-232; Fradejas, J., «Leyenda del gallo de Santo Domingo», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 12, 1990, pp. 7-60; Lacarra, M. J., «El camino de Santiago y la literatura castellana medieval», en *El camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*, XX Semana de Estudios Medievales, Estella, 26 a 30 de julio de 1993; Pamplona, 1994.

do y que ignoramos en qué momento se ha reaprovechado en el nuevo sepulcro. Es muy posible como ha sugerido Fr. Español, que como ocurrió también en el caso de San Juan de Ortega, el sepulcro gótico se hubiese proyectado con una efigie yacente nueva que en algún momento determinado, quizá a causa de su deterioro por el hundimiento de las bóvedas en 1508, se hubiera sustituido por el yacente primitivo⁵². A este respecto es sumamente significativo que unos años antes del derrumbe en 1501 se le pague a Felipe Virgany por limpiar y aderezar el cuerpo de alabastro⁵³ lo que sugiere la presencia de un yacente distinto del actual realizado expreso para el sepulcro gótico. El derrumbe de las bóvedas habría afectado a este sepulcro y por eso el cabildo encargó uno nuevo a Juan de Resines en 1513, pero que ignoramos por qué razones no se llegó a ejecutar⁵⁴. Es posible que el problema del sepulcro del santo se resolviese entonces restaurando el sepulcro gótico, acomodando de nuevo las escenas no dañadas lo que explicaría su desorden actual y la efigie yacente de alabastro quizá a causa de su mayor deterioro se sustituiría por la del sepulcro del siglo XIII, que entonces serviría únicamente a modo de cenotafio. A estos momentos, comienzos del siglo XVI, respondería también la restauración de las partes altas del baldaquino gótico que lo cubría desde el siglo XV.

El Sepulcro de San Juan de Ortega

Otro arquitecto santo del Camino fue San Juan de Ortega. Como en el caso de Santo Domingo tampoco disponemos de una biografía cercana a su vida. La más antigua que conocemos se recoge en un ejemplar de las *Vitae Sanctorum* del siglo XIV (B.H.A. cod. 103) procedente de Burgos, y si no contamos ya con la de J. De Sigüenza, en la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Libro III, cap. X o la de Enrique Flórez en la *España Sagrada*, obras ya muy tardías⁵⁵. La tradición lo ha considerado siempre discípulo de Santo Domingo de la Calzada y colaborador suyo. Muerto éste y perdida la tranquilidad del reino a causa de los desmanes cometidos por Alfonso el Batallador, decide en 1112 peregrinar a Jerusalén⁵⁶. Al regreso fue salvado de un naufragio por intercesión de San Nicolás de Bari, pro-

⁵² Español, Fr., *op. cit.*, pp. 297 y ss.

⁵³ Moya Valgañón, J. G., *Documentos para la historia*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 26-27.

⁵⁵ Para el manuscrito de la Academia de la Historia puede verse Ruiz García, E., *Catálogo de la Sección de Códices*, Madrid, 1997, pp. 491-492; De Sigüenza, Fr. José, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Libro III, cap. X, ed. Bailly Bailliére, 1907, tomo I; Flórez, E., *España Sagrada*, vol. XXVII, Madrid, 1772, pp. 353-383.

⁵⁶ Tomamos los datos biográficos de Lacarra, J. M.^a y otros, *Las peregrinaciones a Santiago*, *op. cit.*, II, pp. 173-176.

metiendo edificar una iglesia en su honor. Después se instala con dos sobrinos en los Montes de Oca, zona asolada por malhechores que se dedicaban a asaltar a los peregrinos del Camino. Ahí mismo funda una comunidad de canónigos regulares de San Agustín que, en 1138, Inocencio II puso bajo su protección y dependencia de la Santa Sede. Los monarcas Alfonso VII y después Sancho III le dispensaron también su ayuda, concediéndole importantes donaciones que pondría al servicio de los peregrinos. De su labor como ingeniero se le han atribuido la construcción de varios puentes –los de Logroño, Nájera, Santo Domingo de la Calzada y otro cerca de Cubo de la Bureba– y los siguientes tramos del camino: la calzada y puente entre Agés y Atapuerca y otra más corta desde este lugar al monasterio de Ortega. Construyó también un hospital y sabemos por su testamento, redactado en el año 1152, que edificó allí mismo una iglesia dedicada a San Nicolás, como había prometido, *in servitio pauperum in via Sancti Jacobi*⁵⁷. Su muerte le sobrevino en la ciudad de Nájera el 2 de junio de 1163 y de ahí fue trasladado, como era su voluntad, a Ortega, siendo enterrado en un modesto y sencillo sarcófago de piedra en la iglesia de San Nicolás. Pronto la fama de santidad y los milagros obrados por su intercesión junto a su tumba, atrajo a numerosos devotos y peregrinos, especialmente los que recorrían el Camino a Santiago. A fines del siglo XII se levanta una nueva y espléndida iglesia tardorrománica que no se terminaría hasta mediados del siglo XV y que ha llegado afortunadamente a la actualidad⁵⁸. De estos años data la ejecución de un nuevo sepulcro destinado a honrar mejor, por su calidad artística, los restos del cuerpo santo, y que pensamos pudo haber sido encargado con motivo de su «*elevatio corporis*».

Presenta forma de sarcófago domatoformo, decorado en tres de sus caras y lisa la parte posterior sin duda pensada para estar apoyada junto a un muro. El frente del arca lo ocupa la *Maiestas Domini* rodeada por una mandorla lobulada y acompañada como es habitual por el tetramorfo. La flanquean, a cada lado, los doce apóstoles dispuestos bajo arquerías sobremontadas por edificaciones torreadas. El parecido de esta iconografía con la del frontal de la urna esmaltada de Santo Domingo de Silos realizada, hacia 1070, ha llevado a R. Sánchez Ameijeiras a considerarla como modelo iconográfico de nuestro sepulcro⁵⁹. El tema, al evocar claramente la Jerusalén Celeste, había sido muy prodi-

⁵⁷ El testamento fue publicado en el Apéndice del Libro de Vázquez de Parga, L., Lacarra, J. M.^a y Uría Riu, J., *Las peregrinaciones a Santiago*, *op. cit.*, tomo III, p. 16, n.º 4.

⁵⁸ Véase López Martínez, N., *San Juan de Ortega*, Burgos, 1963; Valdivieso Ausín, B., *San Juan de Ortega, hito vivo en el Camino de Santiago*, Burgos, 1985; Andrés Ordax, S., *San Juan de Ortega. Santuario del Camino Jacobeo*, León, 1995.

⁵⁹ Sánchez Ameijeiras, R., *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*. Tesis Doctoral. Santiago de Compostela, 1993, pp. 150-151; ídem, «Una empresa olvidada del primer gótico hispano: la fachada de la Sala Capitular de la catedral de León», en *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, p. 404.

gado en sepulcros de los santos, pues no cabe duda que una de las certezas que conlleva el reconocimiento de la santidad de un individuo en su «beatitud celestial». El motivo lo encontramos en el sarcófago de San Martín de Dumio, de fines del siglo XI y en el magnífico sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta en la iglesia de San Vicente de Ávila, de h. 1200⁶⁰. Es una temática que abunda también en numerosos relicarios de la época. Así aparece ya poco después de mediados del siglo XI en la famosa arqueta de San Millán de la Cogolla. Sobre la cubierta figura en la vertiente de este lado la muerte de San Juan, tema –la muerte del santo– habitual de la hagiografía medieval y que aparece en la Península representada tempranamente en la arqueta de San Millán. El santo yace muerto tendido en el lecho cubierto con un lienzo que le llega hasta la altura del cuello, mientras dos ángeles llevan su alma al cielo, en un paño, a modo de la tradicional escena de la «*elevatio animae*». Una lámpara situada encima y en el medio, sirve para evocar el interior de la habitación donde muere el santo y al mismo tiempo encierra también un profundo significado simbólico, el «*lumen gloriae*» del que participa desde su tránsito al cielo. A uno y otro lado, bajo arquerías, se disponen varios clérigos celebrando la liturgia funeraria que preside un obispo situado junto a la cabecera acompañado por cuatro abades, que repiten el mismo gesto de absolución. A los pies vemos un acólito o diácono con estola sobre el hombro incensando con la mano derecha mientras sostiene la naveta en la izquierda. Le acompañan otros cuatro clérigos, el primero apuntando con el índice el libro cerrado mientras los otros tres los tienen abiertos, siguiendo las prescripciones del ritual. Un interesante documento medieval, el acta del reconocimiento del cuerpo del santo que se llevó a cabo el 1 de marzo de 1474, al describir el sepulcro identifica estas figuras con los canónigos regulares de San Agustín, comunidad que el santo había fundado en este lugar y por tanto discípulos suyos⁶¹. Todos ellos llevan sus cabezas tonsuradas, detalle que se repite en las efigies de los doce apóstoles que flanquean la *Maiestas Domini*, que también visten hábito monástico. Nos parece del todo acertado la interpretación que ha sugerido R. Sánchez Ameijeiras, la intención del comitente del sepulcro de querer mostrar la *Vita Apostólica*, de acuerdo con un ideal de su tiempo, como modelo de santidad de la *Vita Communis* propia de los canónigos regulares y que se materializó en

⁶⁰ Hemos tratado el tema y sus variantes iconográficas en «Los sepulcros de los santos en la Edad Media en España: Aportaciones de la iconografía a la literatura hagiográfica», *Memoria Ecclesiae*, XXII (en prensa).

⁶¹ Tomado de Andrés Ordax, S., *San Juan de Ortega, Santuario del Camino Jacobeo*, León, 1995, pp. 27-28. El documento ha sido publicado íntegro por Martínez Burgos, M., «San Juan de Ortega», en *Boletín de la Comisión Provincial de monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, 114, 1951, pp. 360-378.

otros numerosos monumentos artísticos románicos y del primer gótico⁶². De este modo el sarcófago del santo contribuía a promover el ideal de santidad que vivía y practicaba la propia comunidad de canónigos de San Agustín en ese mismo lugar. Como ha puesto de manifiesto C. Hahn, este tipo de referencias a lo terreno y a lo local han sido siempre uno de los rasgos característicos de los relicarios santos⁶³.

Completan el programa iconográfico del sepulcro el Agnus Dei en la cabecera y la escena de San Martín a caballo dando la mitad de la capa a un pobre, a los pies. La figuración del Agnus Dei dentro de mandorla circular sostenida por cuatro ángeles viene a insistir en la idea expresada en el frente de la caja sepulcral, al aludir de nuevo a la Jerusalén Celeste ya que aquélla, como bien expresa el Apocalipsis «no necesita del Sol ni de la Luna puesto que su lumina-ria es el Cordero» (Apoc. 21, 23). La escena de San Martín compartiendo la capa –paradigma de la caridad cristiana– nos remite, en cambio, al mundo terreno ya que con ella se pretendía ilustrar el amor del santo hacia los pobres y peregrinos que le llevó a construir las obras ya referidas, el hospital y la iglesia, los puentes y las calzadas, para facilitar el Camino. De hecho, como bien ha observado R. Sánchez Ameijeiras, el pobre atendido por el santo tourolense en el relieve es un viator o peregrino ya que lleva el bastón de caminante, y por tanto lo podemos considerar un trasunto de los destinatarios de la caridad del santo burgalés⁶⁴. El recurso a comparaciones entre las acciones más significativas de la vida de un santo con hechos paralelos de la vida de Cristo o de otros santos fue habitual en la literatura hagiográfica y en el arte medieval. Ello debió de estar lógicamente impulsado por el propio ideal ascético que conlleva toda la práctica de la vida cristiana, la imitación de Cristo y el modelo de los santos.

Cabría además atribuir, a ambos motivos de la cabecera y de los pies del arca, una nueva interpretación que proponemos, en cuanto que ambos muestran a las claras cómo se forja la personalidad de un hombre santo, fruto siempre de la acción conjunta de la gracia divina –obtenida por el sacrificio de la Cruz, del que el Agnus Dei constituye el símbolo por antonomasia–, y la libre cooperación humana, manifestada a través de las buenas obras, de las cuales fue también y es paradigma la caridad del santo de Tours.

Además del programa iconográfico contribuyó a la suntuosidad del sepulcro del santo, una extraordinaria decoración de motivos geométricos y vegetales muy variados –trenzados, palmetas, hojas de trébol– que recorren a modo de

⁶² Sánchez Ameijeiras, R., «Una empresa olvidada...», *op. cit.*, p. 404.

⁶³ Hahn, C., «Seeing and Believing», *op. cit.*, p. 1081. Véase también Brown, P., *The cult of the Saints*, *op. cit.*, cap. 3.

⁶⁴ Sánchez Ameijeiras, R., *Investigaciones Iconográficas*, *op. cit.*, p. 235.

cenefas todos los espacios libres de la cubierta. Esta ornamentación se expande también en los dos triángulos de los lados menores de la misma, desarrollándose a ambos lados de un motivo central –una cruz (zona de los pies) y un vástago vegetal (cabecera)– dentro de róleos. En cambio quedó sin terminar la decoración de la otra vertiente de la tapa y liso el frente posterior, posiblemente este último debido a su colocación, adosado por ejemplo a la pared.

Cuando a fines del siglo XV se procedió como hemos dicho, al reconocimiento de los restos mortales del santo, este sepulcro estaba encubierto con «una tumba de tablas, fecha como atahud, muy grande, pintada; e tenia pintada fazia la mano derecha, commo el Sancto edificaba una puente, e allí los canteros e maestros que lo fazian, a él otros y alli pintado. E de la otra parte non se pudo saber qué estaba pintado»⁶⁵. Ignoramos por el momento la fecha en la que fue realizado este tercer sepulcro del santo que, por desgracia, no conservamos. Es posible que se tratase ya de un ejemplar gótico, quizá del siglo XIV, parecido al arca sepulcral también de madera pintada de San Isidro, santo contemporáneo de San Juan de Ortega, y que como en el caso de este último, la pieza pintada es también el tercer sepulcro que dispuso el santo⁶⁶.

No fueron éstos los únicos sepulcros medievales relacionados con el santo. Todavía en el transcurso del siglo XV, en 1464, se emprendió un nuevo sepulcro-baldaquino patrocinado por los Fernández de Velasco, obra de gran belleza realizada a escala monumental y decorada con la suntuosidad característica del gusto de la época, cuya cronología rebasa el ámbito que tratamos⁶⁷. El sepulcro contiene numerosas escenas alusivas a la vida y milagros del santo arquitecto de gran interés iconográfico. Reproducimos la escena que representa a sus devotos y peregrinos enfermos junto a su tumba.

El Sepulcro de San Lesmes

Riguroso contemporáneo de Santo Domingo de la Calzada es Adelelmo, mejor conocido como San Lesmes, natural de Loudun (Poitou), abad de la

⁶⁵ Hemos tomado el texto de Andrés Ordax, S., *San Juan de Ortega, op. cit.*, p. 26.

⁶⁶ San Isidro al parecer fue enterrado en el cementerio de la iglesia de San Andrés, en Madrid, en una sencilla y modesta sepultura. Pero la fama de los milagros llevó a Alfonso VIII a trasladar sus restos a un arca de piedra, dentro ya de la Iglesia, siendo sustituida en el siglo XIV por otro de madera adornado con pinturas alusivas a su vida y milagros que es la que se conserva actualmente. Véase Franco, A., *Saber ver el Gótico*, Leganés, 1987, p. 32.

⁶⁷ Además de la bibliografía mencionada, véase Ara Gil, Cl. J., «Escultura en Castilla y León en la época de Gil de Siloé. Estado de la cuestión», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la Escultura de su época, Burgos 13-16 de Octubre de 1999*, Burgos, 2001, pp. 155-157.

famosa abadía de la Chaise-Dieu, y venido a España a requerimientos posiblemente de la esposa de Alfonso VI, D.^a Constanza. El rey lo colocó en 1091 al frente del monasterio de San Juan Bautista que había fundado a las puertas de la ciudad de Burgos, para la atención de su hospital anexo. A tal fin destinaría la capilla de San Juan Evangelista que había mandado edificar para sepultura de pobres y peregrinos. Su biógrafo Rodulfo le atribuye también la construcción de un puente y la desecación de lagunas⁶⁸. A su muerte el 30 de enero de 1097 fue enterrado en la capilla de San Juan, atrayendo pronto los milagros efectuados en la tumba numerosos devotos. Afortunadamente conservamos su primitivo sepulcro, un sencillo sarcófago de piedra liso, sin ornamentación, con cubierta trapezoidal a doble vertiente, en suave pendiente, cuyos orígenes remontan en la Península a la tapa del sarcófago de Ithacio del siglo V, que tuvo una notable descendencia en los siglos XI y XII, a juzgar por el gran número de ejemplares, con o sin decoración, que reproducen su tipología y han llegado hasta nosotros, desde Asturias a Aragón⁶⁹. No fue infrecuente en la Edad Media la utilización de este tipo de sepulcros, incluso entre la nobleza, como fue el caso del sarcófago romano reutilizado en el siglo X por el Conde de Castilla Fernán González para ser enterrado, en el monasterio de San Pedro de Arlanza completamente liso⁷⁰. El tipo fue muy prodigado entre los primitivos sepulcros de santos, por razones obvias de humildad. Los santos han preferido para sí enterramientos modestos⁷¹. Aunque es muy posible que en el siglo XII se le hubiera elaborado un bello sepulcro artístico, como los de Santo Domingo o San Juan ya vistos, hoy no conservamos más que una efigie yacente del santo, perteneciente sin duda a otro sepulcro muy posterior que se labraría con ocasión del traslado de sus restos a la nueva iglesia de San Lesmes levantada en su honor en el siglo XV-XVI. Este yacente de San Lesmes que se venera actualmente en la nave central, a los pies del presbiterio de la iglesia, ha sido

⁶⁸ Sobre San Lesmes y el monasterio de San Juan véase los trabajos publicados en las *Actas del Simposio San Lesmes en su tiempo*, López Santidrián, S. (dir.), Burgos, 1997. Sobre su vida Valcárcel Martínez, V., «La Vita Adelelmi de Rodulfo: Historia del texto, autor, datación y algunas cuestiones de orden literario», *op. cit.*, pp. 107-124.

⁶⁹ Moralejo, S., «The tomb of Alfonso Ansuéz (1093): Its place and the role of Sahagún in the beginnings of Spanish Romanesque sculpture», en *Santiago, Saint Denis and San Peter, the reception of the roman liturgy in Leon-Castile in 1080*, New York, 1985, p. 65.

⁷⁰ Moralejo, S., «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España Medieval», en *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5-12 September 1982, Marburg, 1984, p. 189. El sarcófago se encuentra actualmente junto con el de su esposa Sancha en la Colegiata de Cobarrubias.

⁷¹ Reproducimos aquí el sarcófago de San Eutropio de San Eutropio de Saintes. Otros ejemplos en Komm, S., *Heiligengrabbmäler des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich*, Munich, 1990.

atribuido recientemente al Maestro de Cobarrubias y habría sido realizado a fines del siglo XV o principios del siglo XVI⁷².

El sepulcro de Pedro Deustamben, en San Isidoro de León

En San Isidoro de León, en la estancia contigua al pórtico, se conserva actualmente el sepulcro de Pedro de Dios, del que apenas sabemos más que lo que nos dice su epitafio:

Hic requiescit Petrus de Deu, qui superaedificavit Eclessian hanc. Iste fundavit pontem, qui dicitur de Deus tamben; quia erat vir mirae abstinentiae, multis florebatur miraculis, omnes eum laudibus praedicabant. Sepultus est hic ab Imperatore Adefonso, Sancia Regina.

De la lápida se deduce que este Pedro fue arquitecto de San Isidoro de León y ponteador y que murió con fama de Santidad, por su vida de austeridad y sus muchos milagros habiendo sido enterrado ahí por disposición de Alfonso VII y la reina Sancha. Como ya observó el profesor S. Moralejo no debemos confundirlo con el Pedro Peregrino, a quien la guía del *Codex Calixtinus* rememora entre los viatores que repararon el Camino, entre Rabanal y la Ribera del Miño y quien reconstruyó el puente de Portomarin⁷³. Los estudiosos de la arquitectura de la iglesia de San Isidoro han interpretado el «superedificavit» de la lápida funeraria alusiva a las bóvedas de la cubierta, que es lo que quedaría por terminar de la basílica antes de la consagración de 1149⁷⁴.

Su sepulcro representa la efigie del santo arquitecto grabada en la zona superior de la tapa mientras dos ángeles le inciensan, motivo en el que hemos de ver una clara alusión a su beatitud. Se realza de esta manera su muerte santa, tal como lo consideraron sus contemporáneos, si bien aún no ha sido canonizado por la Iglesia. En el chafflán del borde da comienzo el largo epitafio al que hemos aludido⁷⁵. Sepulcros con la efigie del difunto grabada sobre la tapa las encontramos también en otras sepulturas románicas de la Colegiata, como la

⁷² Hernández Redondo, J. I., «En torno al Maestro de Cobarrubias», en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época, Burgos 13-16 de octubre de 1999*; Burgos, 2001, pp. 258-260.

⁷³ *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, trad. Moralejo, A., Torres, C., y Feo, J., Santiago de Compostela, 1951, p. 509 y n. 10; Moralejo Álvarez, S., «Artistas, patronos y público...», *op. cit.*, p. 399. Los otros viatores que repararon el camino entre Rabanal y la Ribera del Miño: «Andrés, Rogerio, Alvito, Fortun, Arnaldo, Esteban y Pedro».

⁷⁴ Whitehill, W. M., *Spanish romanesque architecture of the eleventh century*, Oxford, 1968, p. 153; Williams, J., «Leon, The Iconography of the capital», en *Cultures of Power, Lordship, Status, and Process in Twelfth-Century Europe*, ed. Th. N. Bison, Pennsylvania, 1995, p. 257.

de su primer abad D. Menendo (h. 1167) a quien se le representa vestido con ornamentos pontificales, mitra y báculo. Todas ellas tienen su precedente en el cenotafio de García, último conde de Castilla, cuya cubierta reproduce la efigie grabada del conde, a quien se le representa vestido con el brial de mangas largas y talle ceñido, ballugas y calzas en los pies, la corona condal sobre la cabeza y una flor de lis en la mano izquierda. Junto a los pies, figura su nombre y en el frente del arca una inscripción hace alusión a las circunstancias de su muerte violenta⁷⁶.

Sabemos que el sepulcro de Pedro Deustamben estuvo situado en el ángulo suroccidental de la iglesia basilical. Este hecho, poco frecuente todavía en el siglo XII, encuentra plena justificación, en la fama de Santidad que gozó el arquitecto ya en vida⁷⁷. Aunque la iglesia no permitió durante la Alta Edad Media los enterramientos en el interior de «las basílicas de los santos», según la conocida disposición del Concilio Bracarense I, constituía una excepción a esta regla aquellos que había llevado una vida santa, lo cual sería recogido posteriormente, ya en pleno siglo XIII por la legislación civil, en las Partidas. Éstas, como es sabido, reconocieron el derecho a ser enterrados en el interior de las iglesias a determinadas personas, «Reyes y las reynas et sus hijos, et los obispos, et los abades, et los priores, et los Maestres, et los comendadores que son perlados de las órdenes et de las eglecias conventuales, et los ricos homes, et los otros hombres honrados que ficiesen eglecias de nuevo ó monesterios, et escogesen en ellas sus sepolturas; et de todo otro home quier sea clérigo o lego que lo mereciese por santidad de buena vida et de buenas obras...» (*Partida Primera*, título XIII, ley XI)⁷⁸. La legislación eclesiástica, no obstante, mantuvo este espíritu desde los primeros siglos, dado el culto y la veneración que siempre ha tenido a los santos. Por otra parte, no deja de ser significativo el hecho de que haya sido Alfonso VII uno de los soberanos que promovió en su reino, al menos de deseo, los enterramientos en el interior de las Iglesias. Así lo pretendió para los reyes por ejemplo en el monasterio de San Salvador de Oña en 1137 demandando de los responsables el traslado de los

⁷⁵ Gómez Moreno, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 212; Ídem, *El arte románico. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 106; Viñayo, A., *León y Asturias. La España Románica*, Madrid, 1979; p. 68.

⁷⁶ Viñayo, A., *León y Asturias. La España Románica, op. cit.*, p. 68.

⁷⁷ Sobre el tema de la prohibición de los enterramientos en el interior de las iglesias véase Bango Torviso, I., «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española» en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, 1992, pp. 93-110.

⁷⁸ *Las siete partidas del Rey don Alfonso X el Sabio cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1807, t. I, p. 188. El subrayado es nuestro.

monarcas desde el exterior al interior de la iglesia. Y él mismo sería enterrado en una capilla de la Catedral de Toledo, la vieja mezquita convertida en templo cristiano, cuando murió en 1157⁷⁹.

San Gonzalo de Amarante

Finalmente no queremos dejar de aludir al caso de San Gonzalo de Amarante, cuya vida es algo posterior a la de los santos que hemos tratado, pero como ellos fue también arquitecto y ponteador, siendo muy venerado por los peregrinos del Camino portugués a Santiago de Compostela⁸⁰. Los hagiógrafos sitúan su nacimiento en 1187. Después de ordenarse sacerdote realiza una larga peregrinación a Roma y a Tierra Santa. A su regreso se instala en Amarante, viviendo vida de ermitaño y edifica allí mismo una iglesia en honor de la Virgen. Más tarde entra en contacto con los dominicos establecidos en Guimaraes, una de las nuevas órdenes religiosas que se difundían por Europa entonces, y toma él allí mismo el hábito. Después vuelve a Amarante y construye un puente sobre el río Tamega conmovido por las dificultades que tenían los viandantes para vadear el río. En su construcción se produjeron numerosos milagros.

A su muerte en 1259 es enterrado en la iglesia o capilla que habría construido que pronto se convierte en un afamado centro de peregrinación. Veinte años después en 1279 la iglesia se titulaba ya de San Gonçalo lo que evidencia la difusión de su devoción⁸¹. Conservamos la estatua yacente medieval del santo que todavía hoy recibe culto en el convento de San Gonzalo donde tiene dispuesto su sepulcro de granito en la capilla mayor en el lado de la Epístola. Sabemos que este convento fue erigido en 1540 por Juan III si bien se acabó casi un siglo después. Pero la efigie debió de pertenecer a una iglesia anterior. La estatua es de piedra calcárea policromada y representa al Santo con el hábito dominicano, un libro en la mano derecha y el báculo en la izquierda. A sus pies se ha esculpido un puente de dos arcos con dos contrafuertes que será habitual en la iconografía del santo como podemos ver en muchas de sus efigies del siglo XVI-XVIII⁸². Su cabeza apoyada en doble almohada presenta los rasgos del rostro completamente desfigurados a causa del continuo devenir de

⁷⁹ Bango Torviso, I., «El espacio para enterramientos», *op. cit.*, p. 112.

⁸⁰ Ribeiro da Cunha, A. de M., *São Gonzalo historia ou lenda*, Amarante, 1995, Ídem, *São Gonçalo de Amarante un vulto en un culto*, Vita Nora de Gaia, 1996.

⁸¹ De 1279 es el testamento de Maria Johannis en el que se menciona la iglesia de San Gonzalo de Amarante. Citado por Ribeiro da Cunha, A. de M., *São Gonçalo... un vulto*, *op. cit.*, p. 5.

sus devotos y peregrinos que tocan el rostro y lo besan testimoniando de esta manera que su culto permanece hoy todavía vivo.

Hemos visto cómo el Camino de Santiago, convertido en itinerario cultural sembrado por los sepulcros de los santos que se encontraban a la vera del camino y que los peregrinos debían visitar, propició la figura de un nuevo tipo de santo, la del santo constructor entregado a la atención de los peregrinos. Sus sepulcros recibieron también culto e incluso algunos de ellos como los de Santo Domingo, San Juan de Ortega o San Gonzalo dieron lugar a santuarios que desde entonces estuvieron plenamente integrados a la ruta jacobea.

⁸² Cardoso, A., *S. Gonçalo de Amarante. Lenda e História / o seu culto. Iconografia amarantina. Exposição Biblio-iconográfica*, Amarante, 1978, p. 41, cat. 8.



Fig. 1. Relicario de San Millán de la Cogolla, h. 1067.
Detalle «Dos peregrinos ciegos se acercan a tocar el arca
de San Millán y recuperan la vista».



Fig. 2. Sepulcro de San Ramón de Roda. Catedral de Roda de Isábena, h. 1175.

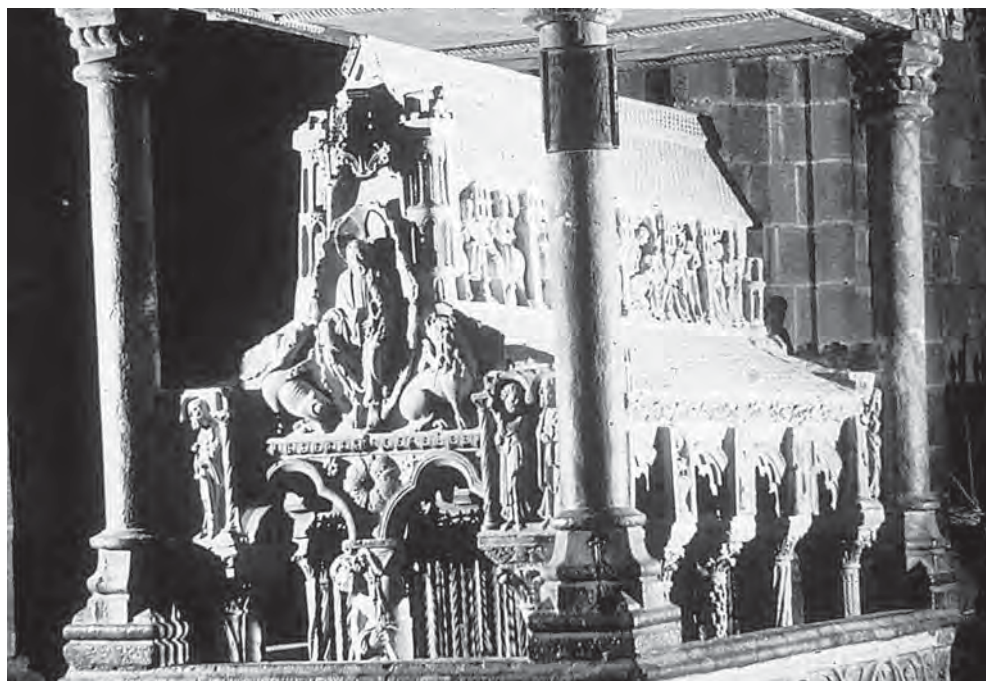


Fig. 3. Sepulcro de San Vicente de Ávila, iglesia de San Vicente, h. 1200.



Fig. 4. Sepulcro de San Millán de la Cogolla. Monasterio de Suso. Fines del siglo XII.
Detalle. «Dos peregrinos ciegos imploran ante la tumba del santo su curación».

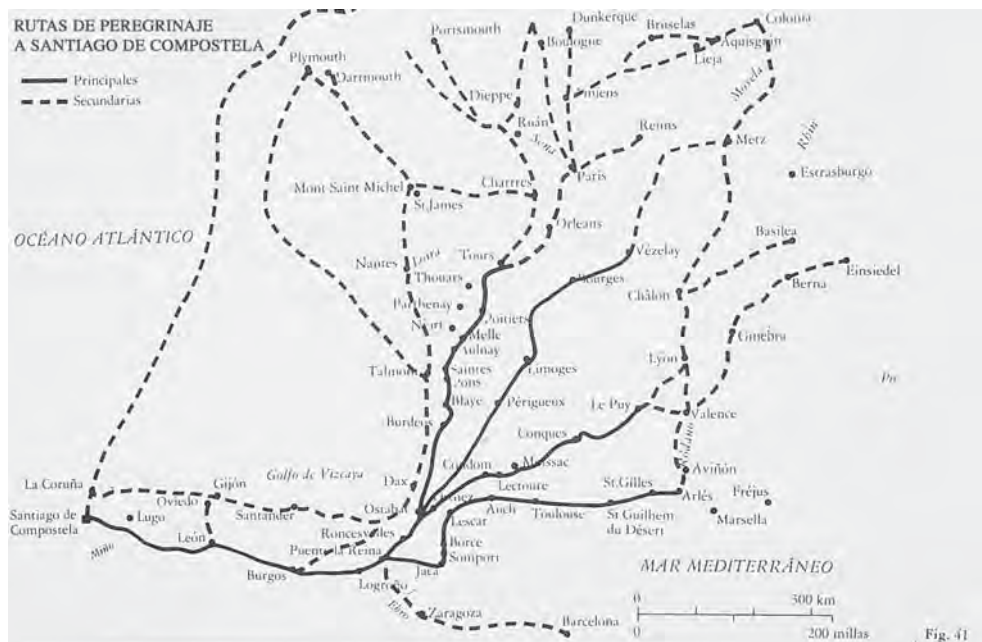


Fig. 5. Mapas de rutas de peregrinación a Santiago de Compostela. Fotografía de P. Keller. *El Camino de Santiago*. B. y M. Tate, Ed. Destino, Barcelona, 1987, fig. 41.



Fig. 6. Relicario de San Raymond Gairard. Toulouse. Basílica de Saint Sernin, siglo XIX. Fotografía proporcionada por el Museo de Saint-Raymond, Toulouse.



Fig. 7. Relicario de San Raymond Gairard. Toulouse. Basílica de Saint Sernin, siglo XIX. Detalle. «San Raymond Gairard con un pergamino en el que aparece dibujada la planta de la basílica románica».



Fig. 8. Busto relicario de San Raymond Gairard. Toulouse. Basílica de Saint-Sernin, siglo XIX. San Raymond Gairard como arquitecto, con la maqueta de la basílica románica. Fotografía proporcionada por el Museo de Saint-Raymond, Toulouse.

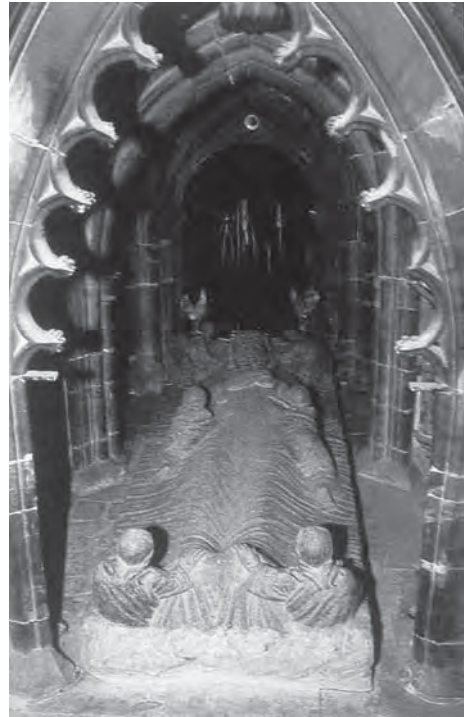


Fig. 9. Estatua yacente de Santo Domingo de la Calzada. Catedral de Santo Domingo de la Calzada, h. 1215.



Fig. 10. Estatua yacente de Santo Domingo de la Calzada. Catedral de Santo Domingo de la Calzada, h. 1215. Detalle.



Fig. 11. Imagen de Santo Domingo de la Calzada con un peregrino. Sepulcro de Santo Domingo de la Calzada. Catedral de Santo Domingo de la Calzada, h. 1215.



Fig. 12. Sepulcro de Santo Domingo de la Calzada. Catedral de Santo Domingo de la Calzada, siglos XIII-XVIII.



Fig. 13. Sepulcro de San Juan de Ortega. Santuario de San Juan de Ortega, fines del siglo XII.



Fig. 14. Sepulcro de San Juan de Ortega, fines del siglo XII. Detalle «Muerte santa de San Juan de Ortega».



Fig. 15. Sepulcro de San Juan de Ortega, fines del siglo XII. Cabecera «Agnus Dei».



Fig. 16. Sepulcro de San Juan de Ortega, fines del siglo XII. «San Martín compartiendo la capa con un pobre».



Fig. 17. Sepulcro-baldaquino de San Juan de Ortega. Santuario de San Juan de Ortega, siglo XV (1464).
Detalle «Devotos y peregrinos rezando ante la tumba de San Juan de Ortega».



Fig. 18. Primitivo sepulcro de San Lesmes. Iglesia de San Lesmes de Burgos. Fines del siglo XI-principios del siglo XII.



Fig. 19. Sepulcro romano reutilizado en el siglo X, de Fernán González. Colegiata de Covarrubias.



Fig. 20. Sarcófago de San Eutropio. Cripta de la iglesia de Saint Eutrope en Saintes.



Fig. 21. Estatua yacente de San Lesmes. Sepulcro de San Lesmes. Iglesia de San Lesmes de Burgos. Fines del siglo XV-principios del siglo XVI.



Fig. 22. Sepulcro de Petrus Deustamben. Real Colegiata de San Isidoro de León. Medios del siglo XII.

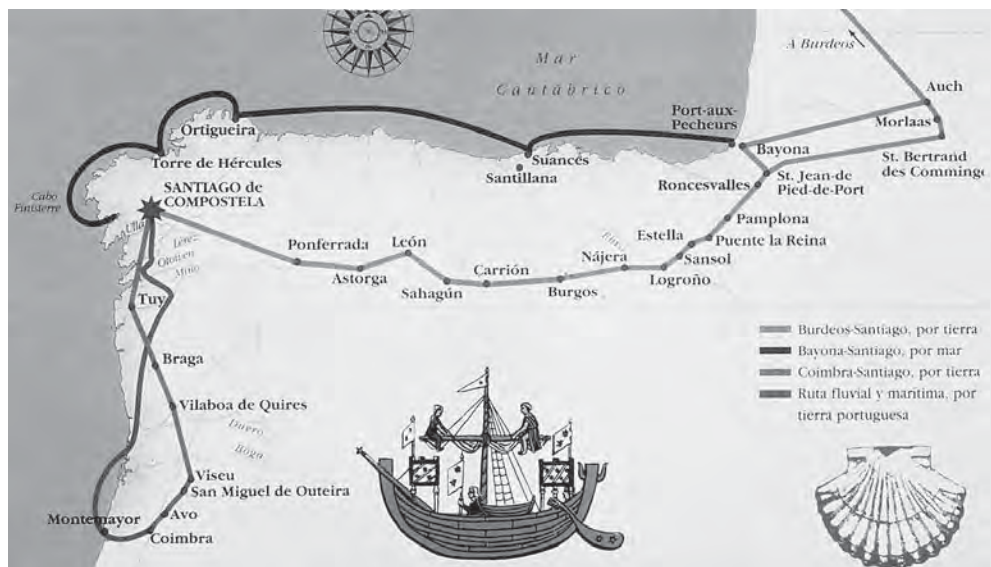


Fig. 23. Los caminos de Santiago. La ruta portuguesa.



Fig. 24. Estatua yacente de San Gonzalo de Amarante. Sepulcro de San Gonzalo. Convento de San Gonzalo de Amarante, siglo XIV.

ICONOGRAFÍA JACOBEA EN AZABACHE

ÁNGELA FRANCO MATA,
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID

La documentación sobre el azabache compostelano no va más allá de comienzos del siglo XV. En este sentido el primer registro data de 1402 con motivo de un inventario de las deudas contraídas por el peleteiro Fernán Eans, donde figuran como acreedores dos azabacheros. Algo más tarde, en 1418, se registran artesanos de esta especialidad con motivo de la creación de la Hermandad y en 1443 se redactan las *Hordenanzas biexas en tiempo de Don Lope de Mendoza* de la cofradía de azabacheros. Los expurgos de la documentación proporcionan datos de interés en cuanto a desterrar tópicos sobre los azabaches compostelanos. Es sabido que se tallaba el azabache en otras provincias españolas. Una de ellas, de gran importancia, fue León, donde se localizaba una calle con dicho apelativo. El documento hallado recientemente por el archivero de la catedral de Orense desmiente que la cruz de azabache de dicho templo (fig. 1), que ha venido siendo datada en torno a 1503 y relacionada con talleres compostelanos, fue obrada en 1497 en León y sabemos además que se pagó por ella 8.500 maravedíes. Documentos de este tipo son enormemente reveladores e importantes como elementos ilustrativos para el establecimiento de cronologías más fidedignas del azabache, cuya labra proporciona figuras muy tradicionales y arcaizantes, lo que dificulta la clasificación. En La Coruña se tallaba azabache de inferior calidad que en Santiago, que se vendía a los peregrinos que arribaban o embarcaban en su puerto. Esto fue denunciado en 1488 por la Iglesia y Concejo de Santiago. Protestas de la ciudad del Apóstol son recogidas en las Cortes de Toledo en 1525 denunciando que en Castilla se labraba azabache falso.

No existen minas de azabache en Galicia, por ello resulta singular que el azabache se haya convertido en uno de los emblemas de las peregrinaciones jacobeanas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que su carácter mágico y profiláctico viene de antiguo. Plinio designó este carbón —lignito petrificado— *lapis gagates*, del topónimo Gagas, en Licia (Asia Menor) y del hidrónimo del mismo nombre en cuya desembocadura se encontraba dicho mineral. Ya este autor valora como una de sus cualidades más relevantes la referente a la calidad. También Dioscórides y Aristóteles documentan su uso. De este último

recoge un texto alusivo al azabache y a sus propiedades curativas hace alusión el cosmógrafo persa del siglo XIII *Cazumí*. De la importancia del mismo se hacen eco multitud de escritores, pero generalmente recogen tradiciones anteriores¹. Entre 1289 y 1295 fray Juan Gil de Zamora escribe su *Liber contra venena et animalia venenosa*, en el que, según Plinio, el incienso del *lapis gagates* ahuyenta a las serpientes². Gaspar de Morales escribe el libro *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, cuyo capítulo 28 dedica al *De la gagate*. Incluye algunas alusiones a variados remedios del azabache, tomados de autores clásicos, como Aristóteles, alusivas a la menstruación de las mujeres, que titula *Ad lapidem benetritum panos, super carbones ardentis, ut fumigationes mulier benotecta ad se admirtat sic purgabitur*, opinión de Avicena, Plinio, Celio, Cornelio Cesso *Fumigium eius daemones fugat, videlicet phantasmata melancólica, qui remedium Gagateg; daemones vocatur, sacras ligaturas, ac praecantationes solvit: gestatus hydropicis confert*³. Enrique de Villena escribe hacia 1411 su *Tratado de el ojo ó de fascinación*, que consiguió una gran nombradía⁴. Ya en época actual Carmen Baroja refunde textos antiguos relativos a las cualidades y poderes fantásticos de nuestro material: «El azabache como sustancia es el magno preservativo; se enciende con agua y se apaga con aceite, ahuyenta la mirada del basilisco y recrea las sofocaciones y ahogamientos de la madres; en sahumeros da a conocer la gota coral y la virginidad; cocido en vino, cura los males de dientes y los lamparones. Se usó para la axinomancia y no se quema si ha de suceder lo que se desea saber»⁵. Con estos ingredientes es lícito admitir la importancia de mixtificación de magia y creencias religiosas, y no asombrarse ante la confección de higas contra el mal de ojo rematadas en la figura de Santiago, gran apóstol taumaturgo, ni a la infanta Ana, de J. Pantoja de la Cruz protegida con una cruz grande y otra pequeña suspendida, además de una gran higa (fig. 2)⁶. Existe un extraño maridaje de

¹ Franco, Ángela, «Azabaches del MAN», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV, n. 2, Madrid, 1986, pp. 131-167.

² *Iobannis Aegidii Zamorensis, Liber contra venena et animalia venenosa*, estudio preliminar, edición crítica y traducción de Cándida Ferrero Hernández, Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana, 2002, p. 215. Agradezco la información a mi buena amiga M^a del Carmen Alonso.

³ Morales, Gaspar de, *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas*, prólogo, introducción y comentarios de Juan Carlos Ruiz Sierra, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 338-342. Agradezco la información a M^a del Carmen Alonso.

⁴ Osma y Scull, Guillermo de, *Catálogo de azabaches compostelanos*, precedido de *Apuntes sobre: Los amuletos contra el ojo, las imágenes del Apóstol y la Cofradía de los azabacheros de Santiago*, Madrid, 1916, edición facsimilar titulada *Catálogo de azabaches compostelanos*, Poio, Ara Solis Consorcio de Santiago, 1999, Introducción de Juan Juega Puig, p. 14. Vid también Salillas, Rafael, *La fascinación en España (Brujas-Brujerías-Amuletos)*, Madrid, 1905.

⁵ Franco Mata, «Azabaches del M.A.N.», cit. pp. 134-136.

⁶ Convento de las Descalzas Reales, Madrid, ilustración en Franco Mata, «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum*, 36, Santiago de Compostela, 1991, p. 499.

creencias cristianas y viejas supersticiones paganas, que en el siglo XVI se dan la mano en la representación de Santiago y otros santos, rematados en higa —o viceversa—, contra el mal de ojo. La ciencia del mal de ojo entre los musulmanes era algo sumamente arraigado y el propio Mahoma indicó sus posibles efectos: «En verdad que el ojo puede meter al hombre en el sepulcro y el camello en la marmita» y «el mal de ojo es una verdad», escribe el místico musulmán Algazel, muerto en 1111, en su libro *Macasid Alfalaçifa*⁷. Que este elemento penetró desde la cultura musulmana en el mundo cristiano, en mi opinión, está fuera de duda. Se cita en el Libro de su vida de Santa Teresa, y también en *Las Moradas*. En este último escribe la santa: «Parecíale muy mal lo que algunos aconsejan, que den higas cuando así vieses alguna visión, porque decía que adondequiera que veamos pintado a nuestro Rey, le hemos de reverenciar»⁸. No voy a entrar en este asunto, que he tratado ampliamente en otro momento⁹, sino sólo mencionar su eventual vinculación con la figura de Santiago, como un ejemplar fragmentado, del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid¹⁰, San Antonio, otro santo taumaturgo —higa mixta del Museo de Pontevedra (fig. 3)—¹¹, y hasta Cristo con la cruz, como dos ejemplares, uno en el Instituto Valencia de Don Juan¹², y otro en la *Hispanic Society*, donde también se conserva un amuleto mixto con dos higas y San Antonio¹³. La higa¹⁴ entraña también un elemento negativo, que se materializa en diversas tablas flamencas e hispano-flamencas, así en la Misa de San Gregorio, de Juan de Nalda —M.A.N.— asociada a los instrumentos de la pasión. Ello certifica su vinculación a las creencias religiosas del momento. Ha pervivido hasta época reciente asociada más bien a supersticiones (fig. 4).

Las minas que surtieron de materia prima a los azabacheros se localizan en Asturias, convirtiéndose en la base material de los azabaches jacobeos, lo cual no deja de ser peculiar. Para Guillermo Schultz, Villaverde, Careñes y Oles son

⁷ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos*, cit. p. 10, nota 2.

⁸ Santa Teresa de Jesús, *Moradas del Castillo Interior, Obras Completas*, Madrid, BAC, 1974 p. 431.

⁹ Lo he tratado ampliamente en «Valores artísticos de azabache en España y Nuevo Mundo», cit. pp. 496-531.

¹⁰ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos*, cit. p. 210, n. 31.

¹¹ Ilustración en Franco Mata, *Los azabacheros asturianos del siglo XVI*, cit. p. 218.

¹² Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos*, cit. p. 210, n. 30.

¹³ Gilman Proske, Beatrice, *Catalogue of Sculpture (sixteenth to eighteenth Centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, Trustees, 1930, pp. 168-171.

¹⁴ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit. n. 29, p. 209, n. 30, 31, p. 210. Vid. el clásico estudio a partir de la conferencia pronunciada en la Facultad de Medicina de Oporto el 26 de junio de 1925, de José Leite de Vasconcelos, *A figa. Estudo de etnografia comparativa, precedido de algumas palavras a respeito do «sobrenatural» na medicina popular portuguesa*, Oporto, Araujo & Sobrinho, 1925. Agradeço la copia a mi buen amigo Antonio Simões do Rosario.

los tres términos más representativos. De oeste a este se ha extraído azabache de minas situadas en los concejos de Castropol, Luarca, Cudillero, Muros, Soto del Barco, ensanchándose el área geográfica a partir de Avilés, con límite en Gozón por el norte y Oviedo por el sur; siguen Carreño Corvera, Llanera, Noreña, Siero, Gijón, Villaviciosa, Cabranes, Piloña, Caravia, Ribadesella, Llanes, Las Pañamelleras [Alta y Baja] y Rivadedeva. El material de calidad superior es el extraído del concejo de Villaviciosa [Quintes, Quintueles, Castiello, Careñes, Villaverde, Arroes, Argüero]. La mina más importante no sólo de Asturias, sino de todo el país, es la de Oles, todavía en explotación. Se han detectado filones con longitudes de hasta 15 a 20 m y anchuras de hasta 35 o 40 cm, según información de Uría Riu¹⁵.

G. de Osma ha sacado a la luz numerosos documentos sobre azabacheros asturianos, que autores más recientes —V. Monte Carreño¹⁶ y la que esto suscribe¹⁷, entre otros— hemos ampliado sucesivamente, existiendo en la actualidad un conocimiento bastante pormenorizado de este capítulo. La buena calidad del azabache asturiano le ha conferido merecida fama; toma la paja el azabache atraído por ella cuando se ha frotado, lo que ya aparece recogido en el privilegio del gremio de mantener la calidad, y se recuerda cómo entre las «Ordenanzas biexas hechas en tiempo de don Lope de Mendoza —1443—, ay una que dize que por quanto el material y bena de acebache entre ella ay alguna que es falsa y no toma la paxa como la fina y por esta causa de no ser fina fende al sol y al ayre o con otra callentura, de lo qual viene daño grande a los que compran». La cita que hace referencia a las citadas Ordenanzas dista mucho de ser literal, pero sí la Ordenanza VII de las redactadas en 1581.

La materia prima ha constituido en Asturias un reclamo para la talla del azabache, una gran cantidad del cual iba destinada a Santiago. De Asturias se importaba el material, y a pesar de velar para que la industria se asentase exclusivamente en Santiago, al no dar abasto a la demanda de objetos, constan los encargos a Asturias de grandes partidas de imágenes y abalorios, de los que se hacían sobre todo en el concejo de Villaviciosa. En 1560, Diego Menéndez, azabachero, vecino del lugar de Quintelos, se concertaba con Gómez García, mercader de la ciudad de Santiago, a traerle en el plazo de menos de tres

¹⁵ Osma y Scull, *Catálogo de azabaches compostelanos*, cit., pp. 3-17.

¹⁶ Monte Carreño, Valentín, *Azabachería asturiana*, Oviedo, Principado de Asturias, 1986, pp. 11-15; Id. *El azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo*, Gijón, Ed. Picu Urriellu, 2004.

¹⁷ Franco Mata, *Azabaches del M.A.N.*, cit. pp. 131-167; Id. «El azabache en España», *Compostellanum*, 34, Santiago de Compostela, pp. 311-336; Id. «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum*, 36, Santiago de Compostela, 1991, pp. 467-531, sobre todo pp. 469-470; id. «Los azabacheros asturianos del siglo XVI», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, Madrid, 2001, pp. 211-225.

meses «sesenta docenas de Santiagos de azabache pulidos y furados todos ellos, Santiagos e no de otra calidad alguna», y también debía de traer de Asturias «un millar de Santiagos de cuerpo» pulidos y taladrados¹⁸. En 1581, Roque de Mederos, uno de los principales del gremio, hace a Bastián de Miranda, vecino de Villaviciosa, un pedido verdaderamente espectacular. La importancia del encargo es enorme, y creo oportuno consignarla por el tipo de objetos que conocemos gracias a los conservados. La denominación de los mismos no siempre es fácil de identificar con el vocabulario actual. Bastián de Miranda se comprometía a traer: doce millares de abalorios «apurados», mitad de lisos y mitad de «rascados», y «han de ser de las moças de Deba»; de «faballón» de Deba, treinta millares y más si pudiera ser, «un collar de torços, bueno y abultado, por polir: que valdrá trece reales», y con él media gruesa de bellotas; «media gruesa de arracadas, de los hijos de Alonso García», con tres docenas de «agulicas de diadema» y otras tantas «pajaricas». «Seis gruesas de corazones y seis de Santiagos», cuyo precio ya se ajustaría cuando se vieren; seis millares de «gargantilla prima», un «quarteron de lunas bien hechas», medio millar de «verdugos», otro medio millar de «corazones de cuatro agujeros», otro de «veneras de siete agujeros», otro de veneras rascadas, otro de «venericas lisas picadas a la redonda», otro de «gargantillas de trebole de tres agujeros», otro de «trebole liso», otro de «veneras abentadas», otro de «corazones abentados», otro de «ruedas atravesadas» y otro de «ruedas colgadas». Resulta ilustrativa la importancia concedida a la calidad de los trabajos de las mujeres. El hecho de que figure en la documentación la exigencia para su adquisición que estuvieran fabricados por las «moças» resulta cuando menos muy halagador para el bello sexo.

Junto a esto y como antecedente de la industria rural que se iba desarrollando paulatinamente en Asturias, comenzaban a desplazarse a Santiago —y precisamente desde Villaviciosa—, aprendices de azabacheros. Más tarde fueron los propios maestros quienes se transfirieron a Santiago a desarrollar su oficio y obviamente a enseñarlo en su nuevo destino. Se conserva al respecto una notable documentación acreditativa. Actualmente, tanto en Santiago como en Asturias, pervive dicha industria, con amplio mercado nacional y ultramarino.

Los azabaches asturianos con destino a Santiago han de ser considerados como azabaches compostelanos. Aunque en cierta manera coinciden con los jacobeos, yo entiendo como tales los que se vinculan más o menos directamente con el Apóstol, en primer lugar su propia imagen y las conchas veneras. Ambos están presentes en el atuendo, la concha en la capa y el sombrero y en

¹⁸ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit. p. 116, nota 3; Franco Mata, «Azabaches del M.A.N.», cit. p. 137.

este mismo la figura del apóstol, y eventualmente otros santos, como San Antonio, que aparece en el sombrero de Stephan Praun III (fig. 5). También son encuadrables en este capítulo otros objetos portados por los peregrinos, como es el caso del rosario, como atributo de muchas figuras de Santiago y como objeto devocional independiente. Otra figura jacobea, por hallarse involucrada directamente en la peregrinación es la Quinta Angustia (fig. 6), también llamada Nuestra Señora de Finisterre, que no es otra que la Virgen de Piedad con Cristo muerto sobre su regazo, grupo acompañado en ocasiones por uno o dos peregrinos.

La venera, *pectem jacobeus* en la clasificación de Linneo, es uno de los objetos de la producción de azabaches jacobeos y el primero desde el punto de vista cronológico. De origen pagano, estuvo vinculada a las supersticiones y usada en consecuencia contra el mal de ojo. Tal vez, como supone de J. Uría, la costumbre de los peregrinos de llevarlas cosidas a sus ropas tenga un lejano origen supersticioso precristiano¹⁹. Se rastrean desde el siglo XI en multitud de tumbas europeas de peregrinos. Sucesivas excavaciones practicadas en la ciudad vieja de Schleswig han puesto al descubierto este tipo de insignias —dos en una tumba, una en el antiguo cementerio de la iglesia de Saint-Clément, iglesia de San Dionisio de Esslingen, abadía de Keynsham (fundada en 1167), cerca de Bristol, excavaciones de Lower Brook Street, en Winchester, Perth, Tayside, Escocia, excavación de Olofspoort, Ámsterdam, iglesia de Saint-Pierre, Lovaina, Lyderslev, departamento de Presto (Zelanda). En la propia ciudad del Apóstol se halló una concha venera en el sepulcro de un peregrino, conservada en el Museo de las Peregrinaciones, provista de dos orificios, prueba de su uso como insignia. La fecha «ante quem» de la sepultura es el año 1120²⁰. También se han encontrado otras asimismo en sepulturas de peregrinos, en Eunat, conservadas en el Museo de Navarra en Pamplona²¹. La venera se convierte en símbolo de la peregrinación jacobea desde el siglo XI, y en el *Liber Sancti Iacobi* se menciona la venta en la plaza de la fachada norte de la catedral, llamada del Paraíso. Sin embargo, los testimonios iconográficos de la venera como símbolo de peregrinación en España son posteriores. Los más antiguos son el relieve de Cristo y los discípulo-

¹⁹ Vázquez de Parga, Luis, Lacarra, José M^a y Uría Riu, Juan, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, C.S.I.C., 1949, 3 vols., edición facsímil, Pamplona, gobierno de Navarra, 2^a reimpr. 1993; Köster, Kurt, «Les coquilles et enseignes de pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle et des routes de Saint-Jacques en Occident», *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pèlerinage Européen*, Europalia 85, Gante, Crédit Communal, 1985, pp. 85-95.

²⁰ J.G. y F.D.L.F., «Coquille de pèlerin ou coquille Saint-Jacques», *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pèlerinage*, p. 291, n. 170; M[oralejo], S[erafin], «Concha de peregrino», catálogo exposición *Santiago Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 356-57, n. 75.

²¹ *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, cit. III, lám. I.

los de Emaús, del claustro de Silos²², y Santiago de Santa Marta de Tera (Zamora), aunque dicho emblema se inscribe en un marco de amplia difusión. En diversos santuarios de Europa existe constancia de pequeñas insignias de peregrino fundidas en metal, generalmente en plomo y estaño, remontándose la primera referencia a 1172-1174, en la *Vie de Saint Thomas martyr* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence: «de Saint James l'escale qui en plum est mull». Se han encontrado ejemplares generalmente tardíos, del siglo XV, como el de la iglesia de Saint-Géraud de Aurillac, con la representación de Santiago, la Virgen y San Pedro, y a la que se le atribuye un origen español²³. Tal vez habría que entender estos *signacula* en plomo y estaño, de precio barato, como paralelos de los tallados en azabache, teniendo en cuenta que este material se ha considerado prácticamente como una joya, como muy bien ha analizado B. Gilman Proske²⁴. La documentación evidencia el azabache como privativo de gente pudiente, habida cuenta de su elevado precio.

Quizá la más antigua sea la concha con la representación simbólica del *Lectulus Salomonis*, datada en el siglo XIII-XIV, descubierta en Bremen²⁵. En el *Liber Sancti Jacobi* se pone de manifiesto la intencionalidad de conferir un carácter cristiano a la venera. Relacionado directamente con las vieiras es el milagro, fechado en 1103, del joven y nobilísimo caballero francés que al regreso de la cruzada «in Iherosilimitanis horis», después de haber hecho voto de peregrinar a Santiago, se ve sorprendido con otros peregrinos por una tempestad en el mar y es salvado por la intervención del Apóstol. Todos llegan a salvo «ad optatum portum in Apullia». Luego se dirige hacia la meta prefijada para cumplir el voto ofrecido a Santiago junto con dinero para ayudar a la construcción de la basílica. El relato parece que guarda relación con el noveno de los veintidós milagros incluidos en el Libro II del *Codex Calixtinus*. Caballo y caballero están cubiertos de conchas veneras, que en la iconografía compostelana certifican la salvación de un naufragio gracias a la intervención del Apóstol. Así se verifica en la tabla, procedente tal vez de un retablo, que se conserva en la iglesia de Santa Maria in Via, de Camerino, obra del siglo XV, que se ha puesto en relación con el entorno de Gentile da Fabriano²⁶. Dicha

²² Werckmeister, Otto Karl, «The Emmaus and Thomas Pillar of the Cloister of Silos», *El Románico en Silos*, Burgos, 1990, 149-161.

²³ C.D., «Coquille avec motif de plomb», *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pèlerinage...*, cit. pp. 293-294, n. 177.

²⁴ Gilman Proske, Beatrice, «The use of jet in Spain», *Homenaje al profesor Rodríguez Moñino*, Madrid, 1966 (separata sin paginar).

²⁵ K.K. «Coquille de pèlerin avec représentation du Lectulus Salomonis», *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pèlerinage...*, cit. p. 295, n. 184.

²⁶ Figuró en la exposición *Santiago Camino de Europa*, catálogo, L. G., «Tabla del retablo de Camerino con la representación de la traslatio de Santiago», pp. 499-450, n. 176.

iconografía estaba muy difundida por Europa en el siglo XV, y fue divulgada por Jean Beleth (*Rationale divinatorum officiorum*), escrito entre 1160 y 1164, y por la más tardía *Leyenda Dorada* de Jacopo de Vorágine (1298), cuyo original latín fue traducido al francés por Teodor de Wyzewa, con el título *La légende dorée traduite d'après les plus anciens manuscrits*²⁷. En el sermón «Veneranda dies» del mismo libro se alude a la costumbre de coser a las capas la concha natural, tras haber logrado el fin del viaje (fig. 7). Es interesante el paralelismo establecido en el sermón en cuanto a que los peregrinos de regreso de Jerusalén llevan palmas, siendo llamados palmeros, en tanto los peregrinos jacobeos llevan conchas (crusillas); las primeras son símbolo de triunfo; las segundas, de las buenas obras. Está clara, pues, la vinculación de las conchas con la peregrinación, de las cuales posteriormente se trató de explicar la relación con ella. Un milagro acaecido en Portugal durante el traslado de los restos del apóstol por sus discípulos Atanasio y Teodoro es expresivo al respecto. Al pasar la barca por las costas portuguesas, Cayo, un joven caballero, paseaba el día de su boda jinete de un elegante corcel junto al mar. El animal se encabritó precipitándose en el mar. Tras caminar un tiempo bajo el agua, emergen caballo y caballero junto a la barca, y cabalgando sobre las olas, arriban a la playa. Las ropas de Cayo están recubiertas de conchas, que le han salvado de morir ahogado.

En las Ordenanzas de 1443 se detallan como objetos de azabache: *ymagen de Santiago, Crucifixo, conchas, contas* [cuentas], *sortellas* [sortijas]. Junto a ellos, hay que añadir la elaboración de figuras de la Quinta Angustia, así como objetos litúrgicos, como cruces y pilas benditeras, entre otros. Nos hallamos, pues, en un momento en que la figura por excelencia del santo apóstol peregrino está consolidada en la escultura de azabache.

A la primera mitad del siglo XV deben de remontarse las primeras representaciones de Santiago como figura exenta, si nos atenemos a su cita en las mencionadas *Ordenanzas*. El estilo, en general arcaizante, dificulta su datación. Sin embargo, es posible establecer unas fechas en ocasiones más o menos precisas en base a diversos elementos iconográficos, estilísticos y documentales, además del método comparativo entre unos y otros ejemplares. La representación no varía apenas en el transcurso de setenta u ochenta años, lapso de tiempo que comprende *grosso modo* la serie de tales tallas.

Las primeras representaciones de Santiago están asociadas a la concha venera (fig. 8), con la que comparte su figuración. Se trata de veneras con la ima-

²⁷ Es el texto manejado por Vázquez de Parga, Lacarra y Uría, *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, cit. I, pp. 198-200. *La Leyenda Dorada*, 2ª ed. de la versión castellana, Madrid, Alianza Forma, 1984, I, pp. 279-287.

gen del apóstol en el anverso convexo, y en el reverso un Calvario con Cristo crucificado, la Virgen y san Juan. Un ejemplar del Instituto Valencia de Don Juan ha sido datado con interrogante en el siglo XIV²⁸. Santiago viste un atuendo convencional, lleva bastón y libro y se toca la cabeza con sombrero. De la segunda mitad del siglo XV es la venera con taladro para ser llevada colgada, en la misma Institución. Tanto la venera como la figura de Santiago se repiten insistentemente. Podría tratarse de un encargo de la Casa Real de Francia, por las dos flores de lis dispuestas en lugar preferente. El atuendo de Santiago se inscribe todavía en la iconografía como apóstol, pues viste túnica rozagante, cubre la cabeza con sombrero y porta bordón y libro²⁹. Del último tercio es otra venerita, en el I.V.D.J., similar a una conservada en el Museo Arqueológico de Edimburgo³⁰, lo que certifica su destino como *signaculum* de un peregrino de origen presumiblemente escocés.

El atuendo de Santiago peregrino en las imágenes de azabache deriva en principio de la escultura monumental, pero pronto se desgaja de la misma, habida cuenta de que el apóstol, portador de atributos de peregrino, facilita la popularización. De la escultura monumental proceden el sombrero de ala ancha y los pies descalzos —salvo el ejemplar del Museo de Palermo—, la larga barba y venera, el libro generalmente abierto, alusión a la epístola que escribió, el bordón que eventualmente sostiene con la mano derecha y otras veces lo apoya sobre ese hombro, en cuyo caso porta casi siempre un rosario en la mano (fig. 9) o señala con el dedo el libro que sostiene con la izquierda. En otras ocasiones del cinturón cuelga el rosario. La túnica rozagante deviene talar, y progresivamente se va acortando, ya que el peregrino precisaba de un atuendo cómodo para caminar; sombrero, bordón y escarcela contribuyen a conformar la imagen popular del apóstol.

La figura del peregrino asociada al Apóstol se rastrea en la escultura monumental, aunque en cantidad muy exigua. Ejemplo destacado es el Apóstol Santiago con peregrino arrodillado de la portada de San Cernin, en Pamplona³¹. Otras imágenes contribuyen a explicar la iconografía de Santiago peregrino. La escultura de Santo Domingo con un cautivo (ca. 1215), de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, puede entenderse, en mi opinión, como un precedente de los conjuntos de Santiago y un peregrino³² (fig. 10). Otro tanto puede

²⁸ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit. n. 3, p. 184.

²⁹ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit. n. 5, p. 187.

³⁰ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit. n. 6, p. 187.

³¹ Reproducido en Yzquierdo Perrin, Ramón, *Los Caminos de Compostela. El arte de la peregrinación*, Madrid, Encuentro, 2003, fig. en p. 94.

³² *Santiago, Camino de Europa...*, cit. fig. en pág. 295.

indicarse para la disposición de Santiago y dos peregrinos en Santiago «*coronatio peregrinorum*» (100 x 49 x 26 cm.), del último tercio del siglo XIII, en la capilla de Santiago de Villingen³³ (fig. 11). En mi opinión, debe de tomarse en consideración esta propuesta de la inspiración de estos tipos iconográficos para las tallas jacobeanas de azabache.

A fines del siglo XV conviven las dos modalidades de Santiago con túnica rozagante y talar, e incluso perviven los dos tipos en la primera mitad del siglo XVI, como la figurilla de la *Hispanic Society* de Nueva York³⁴ (fig. 12). En los inventarios del siglo XVI figuran contratos de Santiagos de manto o peana [con vestidos largos], de pernas [traje por media pierna] (fig. 13), de mandiletes [sobretúnica]. Podían ir furados, es decir, agujereados para ser cosidos a una prenda; los Santiaguíños imágenes de reducido tamaño, se cosían a los sombreros (fig. 5). Existen Santiagos de bulto redondo individuales (fig. 14), aunque lo más frecuente es verlos acompañados de peregrinos, generalmente un hombre y una mujer, es decir, un matrimonio (figs. 15-16), o un solo personaje (fig. 17). El manto también se acorta y deriva hacia el talar y con preferencia hacia la esclavina, más en consonancia con el atuendo del peregrino, que se repite insistentemente, remedo de capas conservadas, como el ejemplar del Museo de Nürenberg (fig. 7). El bellissimo ejemplar del Museo Arqueológico Nacional es una obra de fines del siglo XV (fig. 18), procedente de una clausura de Toledo y perteneciente al tipo *de pernas*; recoge la saya en la cintura por medio de un cingulo, y se cubre con un manto largo. Luce sombrero de ala ancha y sujeta con la mano derecha el bordón. Ha desaparecido por rotura la mano y la escarcela. Con la izquierda sostiene el libro cerrado, elemento excepcional ya que lo usual era mantenerlo abierto. El rostro presenta facciones correctas, ojos rasgados que le prestan una expresión ensoñadora, barba rizada vista de frente y lisa contemplada lateralmente. La figura, ejecutada para ser colgada, está taladrada por encima de la cintura. Es obra muy similar a otra de dimensiones bastante notables, conservada en *The Cloisters*, de Nueva York (fig. 19). En mi opinión, son obras de la misma mano³⁵.

La influencia de la reconquista en la reacción de Santiago Matamoros es evidente. Dejando aparte las representaciones medievales, muy sabiamente anali-

³³ R(ober) P(plötz), «Santiago «*coronatio peregrinorum*»», ficha catálogo *Santiago, Camino de Europa...*, cit. p. 344, n., 63.

³⁴ B. Gilman Proske, *Catalogue of Sculpture (sixteenth to eighteenth Centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America*, cit. n. D 801, pp. 159-160.

³⁵ A. Franco Mata, «Santiago peregrino», *Luces de Peregrinación*, catálogo exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 266-267, con bibliografía.

zadas por Ángel Sicart³⁶, los sucesivos avances de la reconquista constituyeron un revulsivo en la sociedad contra los árabes. Su incidencia en la iconografía jacobea está documentada en el Tumbo B de la catedral de Santiago, de 1326 (fig. 20) y continuado hasta el siglo XV³⁷. A la primera mitad del siglo XIV se remonta el sello del Concejo de Santiago (¿?), cuya tabla del reverso de la matriz se guarda en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 21). La figura de Santiago ecuestre penetró en la escultura de azabache no antes del siglo XVI; tal vez corresponda a una de las primera representaciones la figurilla del citado sombrero de Stephan Praun. La representación aquí presente reviste especial importancia por cuanto establece una fecha *ante quem* para su realización. El siglo XVII es particularmente pródigo en este tipo de representaciones, como el espléndido ejemplar del Instituto Valencia de Don Juan, de la época de Felipe IV (fig. 22)³⁸. La devoción a esta advocación jacobea derivó en su representación en objetos devocionales como los medallones —Instituto Valencia de Don Juan³⁹, Hispanic Society⁴⁰. La devoción se exportó lógicamente al Nuevo Mundo con los conquistadores⁴¹.

En el siglo XVI se impuso la talla de las figuras de Santiago de acuerdo con la moda del momento, como se evidencia a través de comparaciones con representaciones en otros materiales. La circunstancia de conservarse imágenes documentadas en otros materiales facilita la datación de las figuras de azabache, o al menos establecer eventualmente una posible datación *post quem*. En este sentido proporcionan luz por ejemplo algunas representaciones de los Países Bajos, como la estampa de Santiago del grabador de Haarlem Jacob Mathan (1571-1631), grabada para la sede de la cofradía de Santiago⁴² (fig. 23).

El sombrero de peregrino es otro de los elementos constantes de la iconografía de Santiago y de los peregrinos jacobeos, por razones obvias. En las figuras del apóstol lleva ala ancha y se adorna con la venera. Gracias a los sombreros conservados, podemos conocer cómo eran los ejemplares más hermosos. Uno de ellos, propiedad de la familia Praun, perteneciente a Stephan Praun III

³⁶ Sicart Jiménez, Ángel, «Iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media», *Compostellanum*, 27, n. 1 y 2, Santiago de Compostela, 1982, pp. 11-32.

³⁷ Archivo de la catedral de Santiago de Compostela, 2. F. L. A., «Tumbo B de la Catedral de Santiago», *Santiago Camino de Europa*, catálogo, cit. pp. 421-422, n. 116.

³⁸ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos*, cit. p. 218, n. 46.

³⁹ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos*, cit. pp. 219-220, n. 48, 49.

⁴⁰ Gilman Proske, *Catalogue of Sculpture (sixteenth to eighteenth Centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America*, cit. pp. 162-163.

⁴¹ Catálogo exposición *Santiago-América*, monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.

⁴² *Santiago Camino de Europa*, catálogo, cit. figura y texto en p. 150.

(1544-1591), se conserva depositado en el *Germanisches Nationalmuseum* de Nürnberg⁴³ (fig. 5). Se trata de un sombrero espectacular, de fieltro negro muy descolorido por el uso y el polvo. Tiene el ala doblada por delante y tiene una anchura máxima de 33 cm, la altura alcanza los 13 cm, y el ala, 9,5 cm. El frente está protegido por una concha venera —*pectem jacobeus*—, flanqueado por algunos bordoncillos cruzados y otros más sueltos, junto con calabacillas; a todo ello se añaden dos caracolillos marinos cosidos a la tela. Más conchas hay adheridas a la vuelta. Los caracolillos tienen su justificación simbólica como animales marinos. La cofia lleva por detrás otra concha y caracolillos. Pero sobre estos adornos descuellan figurillas de Santiago de azabaches, junto a algunas conchas, y un San Antonio de Padua, del mismo material, distribuidas un tanto irregularmente, pero combinadas con bordoncillos y calabacillas, en fino contraste de color blanco y negro. La zona superior también se adorna con bordoncillos dispuestos en forma estrellada, que se repite en el ala. Esta forma, como aventura sagazmente Llompart, está vinculada al simbolismo del *campus stellae*, el que señaló el lugar del sepulcro del apóstol. En el centro del *campus* se ha incluido un Santiago a caballo, es decir, un Santiago Matamoros, como ya se ha indicado. En definitiva, el sombrero está provisto de cinco Santiaguíños, cuyas dimensiones oscilan entre 3 y 7 cm —San Antonio— 5,6 cm— y Santiago Matamoros 4,5 cm—⁴⁴. Las conchas miden 1,5 cm de diámetro. El sombrero del Museo Nacional de Poznan (Polonia), al que se atribuye origen español, está fabricado en fieltro negro, es de ala redonda y hueco cilíndrico (fig. 24). Está decorado con diminutos bastoncillos formando diversas combinaciones geométricas, conchas veneras y figurillas de Santiagos de madera pintada de negro, que simulan azabaches. Se ha supuesto un propietario peregrino del siglo XVII de la región de Wielkopolska⁴⁵.

Estos sombreros constituyen sendos documentos materiales de las referencias literarias, que se dilatan hasta la época del barroco español. Sirva de ejemplo *La romera de Santiago* de Tirso de Molina, donde en unos versos en romance se dice: *Mi devoción en las conchas / veneras y Santiagos / de azabache y marfil, / que, como es costumbre, traigo / en sombrero y esclavina*⁴⁶.

No se ha llamado la atención sobre uno de los atributos que sostiene frecuentemente tanto Santiago como los peregrinos que le acompañan, que he apuntado. Me refiero al rosario, devoción paralela al *Acatistos* bizantino, que coincide con

⁴³ Llompart, Gabriel, «El sombrero de peregrinación compostelana de Stephan Praun III (1544-1591)», *Folklore de Mallorca, folklore de Europa*, XX, Palma de Mallorca, 1984, pp. 117-128.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Figuró en la exposición *Santiago de Compostela*, catálogo, p. 277, n. 126.

⁴⁶ Jornada 1.^a, escena 14, *Comedias de Tirso*, 2, Madrid, 1907, p. 396, *cf.*: Llompart, «El sombrero de peregrinación...», cit. pp. 122-123.

el rosario en su dedicación mariana y en el carácter reiterativo de los *ikoi* [*ikos* en singular] (estaciones)⁴⁷. Está presente en multitud de esculturas de los siglos XV y sobre todo del XVI, aunque de forma desigual, en la ruta jacobea. Existen ejemplos en Aragón, de los que es paradigma el Santiago emplazado en el cuerpo del retablo mayor de la Seo, de Zaragoza, obra de maestro Ans Piet Danso, durante el pontificado de Juan de Aragón (1458-1475) (fig. 25). Sus contratos datan de 24 de abril de 1467 y 17 de marzo de 1473⁴⁸. El artista ha concedido especial énfasis a la representación del rosario, lo que demuestra un vivo interés por dicha devoción. Obra tan excelsa realizada por un artista foráneo procedente de Centro Europa Gmünd o Gmunden (Austria)⁴⁹, podría justificarle como introductor de dicha devoción en el arte aragonés, donde se detectan ejemplos posteriores en la pintura sobre tabla, como indicaré más adelante. También Navarra aporta algunos ejemplos, así como la provincia de León, como es el caso de la expresiva tabla de los peregrinos ante el altar de Santiago, que se hallaba en origen en la capilla de Santiago, en Astorga, transferida al Museo de León⁵⁰. Uno de los peregrinos es portador de un rosario de azabache y está en actitud de rezo (fig. 26). No cabe duda que el vínculo del rosario con las peregrinaciones es de carácter devocional. La tabla astorgana, en concreto, se acompaña de una significativa inscripción: LA FE Q[ue] ME DA ESPERA[n]CA APORTA CIERTO CON[suelo]. No conozco ningún ejemplar en Zamora⁵¹, ni en otros lugares del Camino. Tampoco Juan de Flandes

⁴⁷ El Acatistos es cantado de pie. Está dividido en 24 *ikos*, cuyas las primeras letras de cada verso corresponden a las letras del alfabeto griego. Fue compuesto siguiendo el modelo de los Kontakia del célebre chantre bizantino Romanos de Mélode (s. 5^o-6^o), nacido en Emesa (Siria). Originariamente sería una exposición dogmática, poetizada, sobre la Encarnación. Posteriormente se le añadieron versículos de glorificación a la Virgen, donde, en el prelude es llamada General de las Armadas celestes, para agradecerle la liberación de Constantinopla de los ejércitos persas en 626. El conjunto tiene una gran unidad a nivel de contenido, presentado a través de imágenes de conmovedora belleza. El Acatistos es recitado el miércoles de la Semana Santa o en las vísperas del primer sábado de cada mes, siguiendo una devoción especial a la Virgen, cfr. Labrecque-Pervouchine, Natalie, *L'iconostase: une évolution historique en Russie, Montréal*, Bellarmin, 1982, p. 265.

⁴⁸ Lacarra Ducay, M^a Carmen, *El Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1999, 24-33, 60-73; Lacarra Ducay, M^a Carmen, y Delgado Echevarría, Javier, *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000, pp. 36-48, fig. 53. Agradezco la ilustración a mi buena amiga M.^a Carmen Lacarra.

⁴⁹ Lacarra Ducay, M^a Carmen, *El Retablo Mayor...*, cit. p. 86.

⁵⁰ Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, (ed. fac. León, 1979), pp. 339-340; Grau Lobo, Luis, «Noticia de una nueva pintura en el Museo de León: Peregrinos ante el altar de Santiago», *Brigecio*, 6, 1996, pp. 103-110; Grau Lobo, *Ultreia, camino de Santiago por el Museo de León*, catálogo exposición, León, 1999, pp. 30-32; *Santiago de Compostela. 100 ans de pèlerinage européen*, Europalia, 1985, España, pieza n. 159. Grau Lobo, «Peregrinos ante el altar de Santiago», *Lucas de Peregrinación*, catálogo, ficha a cargo de Luis Grau Lobo, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, pp. 341-343.

⁵¹ *El Apóstol Santiago en el arte zamorano*, catálogo exposición, Zamora, Obispado, 1999, no se recoge ningún ejemplo.

lo incluye en la espléndida tabla custodiada actualmente en el Museo de las Peregrinaciones de Santiago (1507-1509), procedente tal vez de Palencia⁵².

Se considera que el verdadero fundador del rosario en su forma hasta época reciente —ya que el papa Juan Pablo II ha introducido algunas modificaciones, entre ellas el elevar el número de los quince misterios a veinte⁵³—, es Alain de la Roche. Está formado por ciento cincuenta avemarías divididas en decenas e intercalando quince padrenuestros. De hecho este dominico es uno de los propagadores más conspicuos de la recitación las 150 avemarías del rosario repartidas en decenas, rematado en un *Pater Noster* (fig. 27). La piedad popular lo imagina en concreto como trenzas y coronas de flores que se desgranaban para la Virgen. Los dominicos prefieren hablar del *Psautier Notre-Dame* [Salterio de la Virgen], lo que convierte al rosario, que es una plegaria para iletrados, en algo comparable a lo que significa el breviario para los clérigos. Sobre la recitación termina incorporándose una meditación sobre los misterios de la vida de Cristo cuyo tema cambia en cada decena. El rosario une de esta manera la piedad interior y una fórmula oral sencilla, y en lo esencial, evangélica. Concebido así, adaptado a todos los niveles culturales, reuniendo la piedad mariana con la vida de Cristo, el rosario no ha dejado de practicarse en la Iglesia⁵⁴. La idea del rosario entendida como una fraternidad universal de la cristiandad, se concretó en 1474 en la Confraternidad del Rosario, fundada por Jacob Sprenger, prior de los dominicos de Colonia. Se creó en relación con la fundación un esquema iconográfico, el «Rosenkranzbild», destinado a ilustrar dicha idea. Desde entonces, el modelo iconográfico de los quince misterios, gozosos, dolorosos y gloriosos, entra a formar parte de representaciones de la Virgen con el Niño rodeados de cada una de las escenas inscritas en medallones circulares insertos en pétalos de rosa y unidos por las cuentas del rosario (fig. 28). Es el caso de los retablos de la parroquial de San Miguel de Fuentes de Ebro (Zaragoza), de Maese Guión, 1559⁵⁵ (fig. 29), y el de la parroquial de Longares (Zaragoza)⁵⁶.

⁵² Bermejo, Elisa, «Juan de Flandes: Santiago peregrino», *Las Tablas Flamencas en la Ruta Jacobea*, catálogo exposición Logroño/Santo Domingo de la Calzada, San Sebastián, 1999, pp. 360-361.

⁵³ *El Rosario. Los veinte misterios meditados*, Madrid, San Pablo, 2002.

⁵⁴ Paul, Jacques, *Historia intelectual del Occidente medieval*, versión castellana del original francés (1998), Madrid, Cátedra, 2003, p. 471.

⁵⁵ Morte, Carmen, «Retablo de Nuestra Señora del Rosario», *El Espejo de Nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, catálogo exposición, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, pp. 530-531.

⁵⁶ Morte, Carmen, «Retablo de Nuestra Señora del Rosario y los quince Misterios», *Aragón y la pintura del Renacimiento*, catálogo exposición, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1990, pp. 155-158.

La representación de los rosarios en las imágenes de azabache, sobre todo del apóstol, es convencional y las cuentas no responden al número codificado (fig. 30). Sólo se ha pretendido reflejar su presencia, como referente del rezo del mismo por los peregrinos, hecho que se ha detallado en alguna imagen de Santiago, que sostiene el rosario en ademán de pasar las cuentas⁵⁷. Los peregrinos lo sujetan a veces entre las manos unidas; generalmente está colgando del cinturón.

El rosario no es bastante frecuente en las figuras de azabache, y es en ellas donde se contabilizan en mayor cantidad. Pero también aparece en otros materiales. Alguna tabla ilustra la incidencia en el dominio de la acuarela, como la que representa a Santiago Apóstol del Maestro von Messkir, Kevelaer, Niederrheinisches Museum für Volkskunde und Kulturgeschichte, donde el apóstol cubierto con la capa característica, se toca con sombrero de ala ancha, y lleva bordón y rosario⁵⁸. Es la interpretación artística de la capa conservada en el Museo de Nuremberg, ya citada. También lleva dicho atributo y bastante bien estructurado, con varios conjuntos de diez cuentas, el caballero de la familia Praun, Stephan Praun III —peregrino a Galicia en 1571—, del Memorial y Armorial, conservado en Nuremberg, en el *Stadtarchiv Nürnberg*⁵⁹ (fig. 31). Eventualmente lo lleva al cuello como si se tratara de un collar, como en el caso del caballero Arnold von Harff (1471-1498)⁶⁰. En el Museum of Fine Arts de Boston, se conserva una tabla de Santiago de medio cuerpo con un rosario, procedente de un retablo, del Maestro de San Bartolomé, activo entre finales del siglo XV y comienzos del XVI⁶¹. Tampoco faltan referencias en la escultura —Santiago sentado, retablo de la iglesia parroquial de Sorrauren (Navarra), siglo XVI—⁶², ni en el grabado —estampa devota, de Abadal, 1669⁶³—.

A través de las observaciones vertidas, considero lícito proponer la introducción del rosario en España por medio de los peregrinos alemanes, aunque existan referencias anteriores de rosarios de azabache en Francia. De 1228 es la

⁵⁷ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos*, cit. n. 13, p. 195.

⁵⁸ Catálogo exposición *Santiago Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, ilustración, p. 204.

⁵⁹ Figuró en la exposición *Santiago Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, catálogo, R. P. Memorial y Armorial de la familia von Praun, Nuremberg, 1615-1844, p. 459, n. 143, ilustración en p. 441.

⁶⁰ R.P., «Crónica del caballero Arnold von Harff sobre su peregrinación a Roma, Jerusalén, Santiago de Compostela...», 1496-1498», ficha catálogo *Santiago Camino de Europa*, pp. 456-457, n. 141.

⁶¹ Legado de William A. Coolidge, 1993, 1993.39.

⁶² *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, vol. III, lámina 33.

⁶³ *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, vol. III, lámina 46.

cita de un rosario entre los bienes de la reina Clemencia de Hungría, viuda de Luis X, y en la segunda mitad del siglo XIV se citan constantemente «rosarios de azabache» en los inventarios de las personajes reales. En París se conocieron plateros que labraban rosarios de ámbar y azabache. Para Osma las cuentas de azabache habrían sido llevadas desde el propio Santiago, propuesta que estimo forzada, por cuanto el azabache no es privativo de Compostela. Dado que las figuras de Santiago con rosario datan de fines de la Edad Media, parece oportuna la propuesta de asociar su llegada a nuestro país por los peregrinos germanos, como ya queda referenciado.

El rosario no sólo forma parte de la iconografía jacobea, sino que también tuvo un enorme éxito como objeto devocional independiente. J. Filgueira Valverde distingue dos tipos de rosarios. 1) los que están destinados a ser usados como collares, en órdenes religiosas (fig. 32), cofradías o peregrinaciones, y 2) los que denomina «de bolso», corrientes, sin imagería o con muy pocas figuras (figs. 33-34). La cuenta de rosario suelta, conservada en el Museo Arqueológico Nacional, con la representación de los apóstoles Andrés, Bartolomé y Simón (fig. 35), es un dignísimo resto del que debió de ser un rosario espectacular⁶⁴. Los documentos mencionan la existencia de largas cuentas denominadas *paternoster*, práctica común de su uso ya desde el siglo XIV por parte de la realeza y la nobleza, que las llevaban colgadas o bien de un cinturón o de la muñeca. La duquesa de Armagnac poseía algunas de coral y otras de azabache. Se contabilizan en los inventarios de los siglos XVI y XVII particularmente, cinturones con diversos amuletos, rosarios, como el magnífico de Juana la Loca, con cincuenta cuentas y cinco conchas fijadas en oro. No siempre los rosarios jacobeos son compostelanos; sirva de refrendo la información de Antonio de Lalaing, relativa al Señor de Montigny: cuando venía en el séquito de Felipe el Hermoso en su viaje en 1501, se apartó de aquél en Burgos para realizar la peregrinación a Santiago de Compostela, pasando por León en febrero de 1502. Dice que la mayor parte de los rosarios y otros objetos de azabache eran adquiridos por los peregrinos en León, donde se fabricaban. Nos hallamos en una clara y manifiesta competencia presumiblemente desleal, tal vez incluso antes que la asturiana, o contemporánea de ésta.

Se conservan rosarios propiamente jacobeos, como el magnífico ejemplar del Instituto Valencia de Don Juan⁶⁵, constituido por cuentas grandes y pequeñas, las primeras esculpidas con figuras en relieve del calvario, apóstoles y santos en grupos de a tres —las pequeñas se esculpieron con conchas veneras— y el rosario n. 689 del Museo de Pontevedra, que tiene cuentas con figuras en las

⁶⁴ N. inv. 56679. Franco Mata, «Azabaches del M.A.N.», cit. p. 166, n. 5.

⁶⁵ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit., n. 33, p. 210-213.

separaciones de los dieces, mientras el remate es una figurilla de Santiago en bulto redondo, como otro ejemplar más sencillo⁶⁶.

Rosario específicamente jacobeo es el que actualmente se conserva en el *Nationalmuseet* de Copenhague (fig. 36). Las ciento cincuenta cuentas han sido talladas en forma de venera, faltando actualmente cinco misterios. Completan la referencia al apóstol tres estatuillas, una de cuerpo entero, y dos de busto, una de las cuales es de inferior tamaño y en ella se ha intentado ver la separación entre uno y otro misterio. Se trata de una obra de fines del siglo XV o comienzos del XVI, adquirida en España por un peregrino noruego, la cual tras un largo periplo, ha ido a parar a su actual destino⁶⁷.

Elementos de adorno lucidos por peregrinos jacobeos son los medallones, bien con la propia figura del apóstol, conchas veneras, eventualmente asociadas a aquél, bien medallones en forma de corazón, de todos los cuales se conservan bellos ejemplares. Particularmente significativo es el medallón del Museo de los Caminos de Astorga, muy gastado por el uso; en el anverso figura Santiago peregrino (fig. 37) y en el reverso Cristo crucificado (fig. 38). Un medallón similar remata el rosario n. 33 del Instituto Valencia de Don Juan, aunque desconocemos si perteneció en origen al mismo, como observa el Sr. Osma⁶⁸. Un ejemplar del *Victoria & Albert Museum* solo está tallado por el anverso con la figura del apóstol peregrino⁶⁹. Otros medallones presentan solamente la figura de Cristo crucificado; tal vez fueran en origen remates de rosarios, como uno conservado en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 39)⁷⁰.

Algunos de los denominados collares de abadesa están relacionados con el culto jacobeo, pues están provistos de conchas veneras. Se distinguen generalmente dos modalidades y sabemos el sistema de disposición como atuendo de las monjas sobre el hábito. Un cuadro del siglo XVII, del convento de las Huelgas de Valladolid (figs. 40-41) donde se custodia un ejemplar, es ilustrativo: en él se representa un grupo de monjas en torno a una dama aristocrática, sentada sobre un sillón frailerero. Todos están colocados de manera que perfilan la parte correspondiente a los hombros. Ejemplares de collares se conservan: uno en el citado monasterio vallisoletano (fig. 42), en el Museo Nacional de

⁶⁶ Ilustración en Franco Mata, «Valores artísticos del azabache en España y Nuevo Mundo», cit. p. 480.

⁶⁷ N. Inv. 10385. Figuró en las exposiciones Santiago de Compostela, catálogo, A.V. Rosaire, p. 300, n. 208, y *Santiago Camino de Europa*, catálogo, V.A., «Rosario con cuentas en forma de venera», p. 446, n. 134.

⁶⁸ Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit., n. 33, pp. 210-213.

⁶⁹ Catálogo exposición Santiago de Compostela, cit. pp. 305-306, n. 229.

⁷⁰ Franco Mata, «Azabaches del M.A.N.», cit. p. 166, n. 6, fig. 21; ejemplar del Victoria & Albert, catálogo exposición *Santiago de Compostela*, p. 306, n. 230.

Artes Decorativas⁷¹, Museo Antropológico, de Madrid, en el Museo de los Caminos, de Astorga⁷², Museo de Pontevedra, así como en el Museo de las Peregrinaciones, cuyo excelso ejemplar se exhibe en la exposición *Luces de peregrinación*⁷³.

Otra devoción importada de los países germánicos es la *Pietà*, la Virgen dolorosa con Cristo muerto sobre su regazo (fig. 43). Llegó a Galicia vía peregrinos jacobeos. Se mencionan cincuenta ejemplares en 1551 en un inventario del azabachero Gomez Cotón y uno en el testamento del azabachero Pedro Fernández del Arrabal en 1574. De la importancia del culto de la Virgen dolorosa con Cristo muerto se hacen eco las Ordenanzas de 1581, pues textualmente se indica en el título VI: «Iten hordenamos y mandamos que por quanto en el dicho oficio se venden mucha figura de estano, que no son tocantes a los misterios y milagros del señor Santiago, y hay en ello gran fraude y engano, mandamos que ninguna persona, cofrade ni de fuera, no pueda vender, ni echar en molde ninguna figura de estano ecepto las que fueran tocantes al misterio de senor Santiago y cruz en nuestra Señora de Finisterre por estar en este reino...». Se trata de la Virgen de Piedad, cuyo culto en Santiago viene desde antiguo. Osma menciona la existencia de una imagen de comienzos del siglo XVI detrás del retablo de la iglesia. También se venera la citada advocación de la Virgen en la capilla fundada en el barrio de Bonaval, asimismo en Santiago, cuyo exvoto fue pintado por el pintor compostelano Cristóbal Francés.

El origen iconográfico hay que buscarlo, en opinión de E. Panofsky⁷⁴, en el arte bizantino e italiano de los siglos XII-XIII, surgiendo en Alemania la Piedad plástica hacia 1300 y aparece mencionado en el arte por primera vez en 1298⁷⁵. La Virgen y su Hijo aislados entre del conjunto de mujeres llorando comienzan a aparecer en la iconografía de Bizancio e Italia en el siglo XIII. En los países germánicos tuvo honda repercusión a finales de la Edad Media, como lo demuestra el Sínodo de 1423, celebrado en Colonia, en el que se añade a las fiestas de la Virgen una nueva, la de las Angustias y Dolores de Nuestra Señora«. El ejemplo más antiguo en pintura se rastrea, parece que en la tabla del Maestro del Altar von Vyssi Brod (Hohenfurt), en la Galería Nacional de Praga, de hacia 1350, pero es anterior el grupo escultórico del Museo Provincial de Bonn, data-

⁷¹ Ilustraciones en Franco Mata, «Los azabacheros asturianos del siglo XVI», cit. p. 213.

⁷² Dos ejemplares, uno incompleto, ilustraciones en V. Monte Carreño, *El azabache. Piedra mágica, joya, emblema jacobeo*, cit., p. 148.

⁷³ Franco Mata, «Collar de abadesa», *Luces de Peregrinación*, catálogo exposición, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2003, pp. 278-279.

⁷⁴ Panofsky, Erwin, *Die deutsche Plastik des XI. Bis XIII. Jahrbunderts*, Munich, 1924, p. 65.

⁷⁵ Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, París, Colin, 1969, p. 123.

do por Géza de Francovich entre 1330-1340⁷⁶ y de San Giovanni in Bragora, de Venecia, datado por G. Weise a comienzos del mismo siglo (fig. 46)⁷⁷. Este autor propone Bohemia como país de origen, de donde se expandió a otros lugares de Europa, como Alemania, donde alcanzó un gran éxito. Esta propuesta vincula el origen con los sucesores de Peter Parler, pero ha sido contestada por los defensores de su origen austriaco. De cualquier forma, su momento de máximo esplendor está comprendido entre los años 1390 y 1430, coincidiendo con el desarrollo del estilo borgoñón. El autor antedicho insinúa la posibilidad de la exportación de Alemania a España de dos ejemplares excelentes, uno en el Museo Nacional de Escultura Valladolid, donación de Juan II al convento de san Benito de Valladolid antes de 1415, provincia en la que existe otra imagen — parroquial de Villanueva de Duero, procedente de la cartuja de Aniago⁷⁸— y otro en la catedral de Toledo⁷⁹. En Galicia ha adoptado las denominaciones de *Quinta Angustia* y *Nuestra Señora de Finisterre*, muy apropiada geográficamente. De ella se hacen eco los azabaches. Es susceptible de ser representada con los dos personajes, protagonistas, o con uno o dos peregrinos. Es éste el elemento que la asocia más estrechamente con las peregrinaciones jacobeanas. El ejemplar del Museo Arqueológico Nacional, procedente de Toledo, es una obra de gran intensidad dramática y muy buena ejecución (fig. 44). El hecho de que las dimensiones de María y Cristo resulten desproporcionadas, me ha llevado a proponer una relación con las Piedades místicas, vinculadas con el pensamiento de San Bernardino de Siena⁸⁰. Sin embargo, y sin desestimar dicha propuesta para otras representaciones, evocadas por Émile Mâle⁸¹, tal vez se haya creado un tipo iconográfico basado en la elección de la estructura alargada que se le ha conferido *ex profeso* al material para la talla de los conjuntos exentos. A ella responde un ejemplar del Instituto Valencia de Don Juan, otro de la antigua Col. Valderrey (fig. 45)⁸².

⁷⁶ Géza de Francovich, «L'origine e la diffusione del Crocifisso gótico doloroso», *Sonderbeft aud dem Kunstgeschichlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II, Leipzig, 1938, p. 190, fig. 139.

⁷⁷ Weise, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Griphius, 1925, pp. 41-42, fig. 25.

⁷⁸ Ara Gil, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Simancas, 1977, pp. 184-188.

⁷⁹ Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, pp. 184-188. Vid además para el grupo toledano Franco Mata, Catálogo de la exposición *Piedras Vivas. La Catedral de Toledo 1492. Mendoza y Cisneros. Dos legados artísticos y Culturales*, Catedral Primada de Toledo, Toledo, Diputación de Toledo, Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, Real Fundación de Toledo, 1992, «Grupo de la Piedad», p. 139, n. 35, obra donada por el tesorero Alfonso Martínez (+ 1456).

⁸⁰ San Bernardino de Siena, *Oeuvres*, t. I, Sermo 51, cfr. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge...*, cit. p. 128.

⁸¹ Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge...*, cit. p. 128.

⁸² Osma, *Catálogo de azabaches compostelanos...*, cit., n. 28, p. 209.

En los portapaces, ambos personajes aparecen como adultos, convención debida a la propia estructura del bloque, así se observa en el ejemplar del Museo de Arte de la Universidad de Kansas (fig. 43). El portapaz utilizado hasta fecha reciente para dar la paz en el correspondiente momento de la misa es sensible a este tipo de representación.

No está confeccionado el catálogo de los azabaches diseminados por el mundo, muchos de los cuales han ido a parar a museos e instituciones públicas y privadas. Es uno de los proyectos que albergo; ya tengo recogido una enorme cantidad de material, que he venido incrementando desde mis primeros pasos en esta apasionante investigación por los años ochenta. Conocemos la procedencia de muchos de ellos. La existencia de ejemplares en monasterios y clausuras creo que hay que relacionarla con donaciones de personajes pudientes. No creo que deba entenderse de otra forma el Santiago peregrino del convento de santa Clara de Murcia y los tres del Museo Arqueológico Nacional, procedentes de un convento de Toledo.

El peregrino acude a Santiago, y penetra por la puerta de la catedral para orar ante la tumba del apóstol. La puerta, en la Edad Media, es el símbolo de Cristo. Cristo es la verdadera puerta (*Christus janua vera*), dice Suger, y el cisterciense Guillermo de Saint Thierry (1153) lo saluda así: «Oh tú, que has dicho: Yo soy la puerta y quien entra a través de mí será salvado. [La casa de la que tu eres la puerta es el cielo en el cual habita tu Padre». En el siglo XII recibe el nombre de Pórtico de la Gloria la puerta de la gran iglesia de peregrinación de Santiago de Compostela⁸³. Por ella accedían los peregrinos, buenos entendedores del lenguaje simbólico, a la antesala del cielo.

BIBLIOGRAFÍA POR ORDEN CRONOLÓGICO

OSMA Y SCULL, Guillermo de, *Catálogo de azabaches compostelanos*, precedido de *Apuntes sobre: Los amuletos contra el ojo, las imágenes del Apóstol y la Cofradía de los azabacheros de Santiago*, Madrid, 1916, edición facsimilar titulada *Catálogo de azabaches compostelanos*, Poio, Ara Solis Consorcio de Santiago, 1999, Introducción de Juan Juega Puig.

FERRANDIS TORRES, José, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, Labor, 1928.

VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, LACARRA, José M^a y URÍA RIU, Juan, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, C.S.I.C., 1949, 3 vols., edición facsimilar, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2^a reimpr. 1993, 3 tomos.

⁸³ Le Goff, Jacques, Un medioevo europeo, *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, a cargo de Daniela Romagnoli, catálogo exposición, Milán, 2003, pp. 21-30, sobre todo p. 21.

- FILGUEIRA VALVERDE, José, «Azabaches compostelanos del Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, II, 1943, pp. 7-22, recogido en *Colección de azabaches compostelanos. Museo de Pontevedra*, 5ª exp. Pontevedra, 1943.
- , «Nuevos azabaches en el Museo de Pontevedra», *El Museo de Pontevedra*, III, 1944-1945, pp. 65-68.
- GILMAN PROSKE, Beatrice, «The use of jet in Spain», *Homenaje al profesor Rodríguez Moñino*, Madrid, 1966 (separata sin paginar).
- LLOMPART, Gabriel, «El sombrero de peregrinación compostelana de Stephan Praum III (1544-1591)», *Folklore de Mallorca, Folklore de Europa***, Palma de Mallorca, 1984, pp. 117-128.
- Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pèlerinage Européen*, catálogo exposición, Europalia 85, Gante, Crédit Communal, 1985.
- MONTE CARREÑO, Valentín, *Azabachería asturiana*, Oviedo, Principado de Asturias, 1986.
- WERCKMEISTER, Otto Karl, «The Emmaus and Thomas Pillar of the Cloister of Silos», *El Románico en Silos*, Burgos, 1990, 149-161.
- Santiago Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, catálogo exposición, comisario prof. D. Serafín Moralejo, Santiago de Compostela, 1993.
- FRANCO MATA, Ángela, «Azabaches del M.A.N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 4, Madrid, 1986, pp. 131-167.
- , «Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo», *Compostellanum*, 36, Santiago de Compostela, pp. 467-531.
- , Ángela, «Los azabacheros asturianos del siglo XVI. Arte e industria del azabache. Pervivencia», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, Madrid, 2001, pp. 211-225.
- FRAGUAS FERNÁNDEZ, Natalia, «Los azabaches del Museo de Pontevedra con iconografía jacobea», *El Museo de Pontevedra*, IV, 2001, pp. 277-300.
- MONTE CARREÑO, Valentín, *El azabache. Piedra mágica, Joya emblema jacobeo*, Gijón, Ed. Picu Urriellu, 2004.

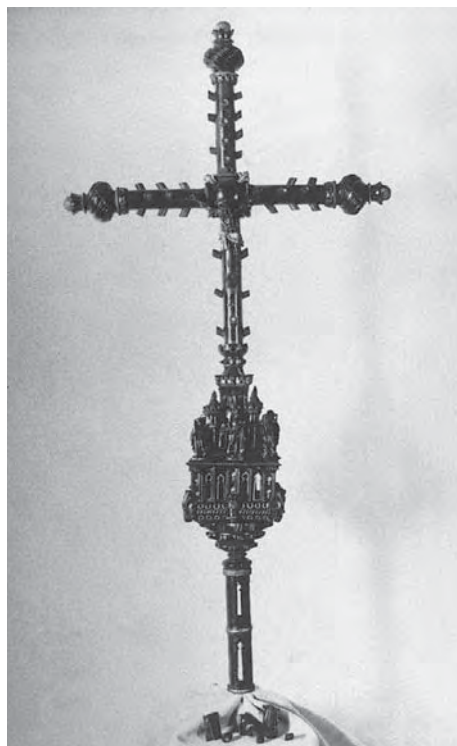


Fig. 1. Cruz de la Catedral de Orense.



Fig. 2. Juan Pantoja de la Cruz, Retrato de la Infanta Ana, convento de las Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 3. Higa rematada con la imagen de San Antonio, Museo de Pontevedra.

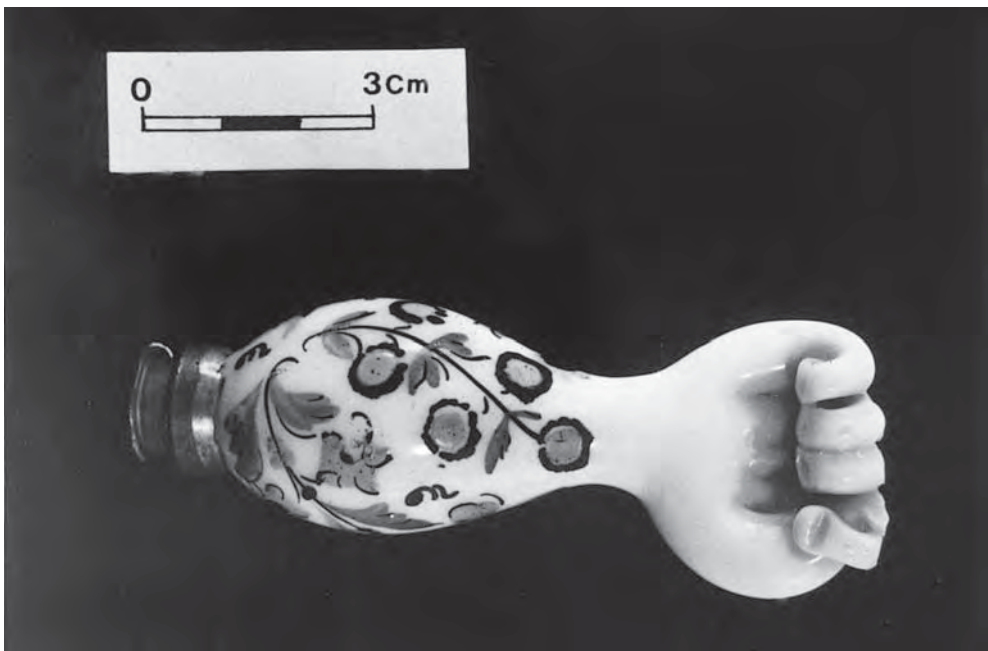


Fig. 4. Higa de opalina de La Granja, s. XIX, Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 5. Sombrero de Stephan Praun III (1544-1591).



Fig. 6. Quinta Angustia, Col. Bouza.



Fig. 7. Capa de Stephan Praun III (1544-1591). National Germanisches Museum.



Fig. 8. Venera, Col. Valderrey.



Fig. 9. Santiago peregrino con dos peregrinos, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. 10. Santo Domingo con cautivo, h. 1215, Catedral Santo Domingo de la Calzada.



Fig. 11. Santiago «coronatio peregrinorum», tercer tercio del siglo XIII, Villingen.



Fig. 12. Santiago peregrino, Hispanic Society, Nueva York.



Fig. 13. Santiago, tesoro de la catedral de Ávila.



Fig. 14. Santiago peregrino, Col. Valderrey.



Fig. 15. Santiago peregrino con dos peregrinos, Hispanic Society, Nueva York.



Fig. 16. Santiago peregrino con dos peregrinos, convento de Clarisas, Murcia.



Fig. 17. Santiago con un peregrino, Col. García Casado.



Fig. 18. Santiago peregrino,
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Fig. 19. Santiago peregrino, The Cloisters, Nueva York.



Fig. 20. Tumbo B de la catedral de Santiago.



Fig. 21. Matriz del sello del Concejo de Santiago?, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

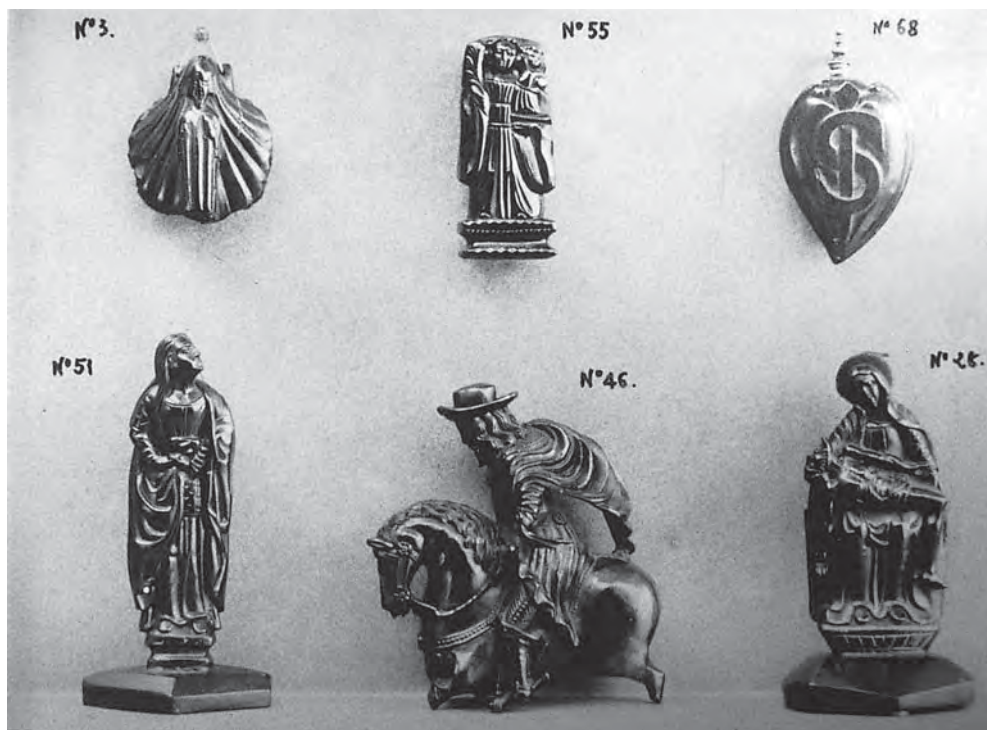


Fig. 22. Azabaches, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. 23. Estampa de Santiago del grabador de Haarlem Jacob Mathan (1571-1631), grabada para la sede de la cofradía de Santiago, de Jacob Mathan.



Fig. 24. Sombrero de peregrino, s. XVII?, Museo de Poznan.



Fig. 25. Santiago, retablo mayor de la Seo de Zaragoza.



Fig. 26. Peregrinos ante el altar de Santiago, Museo de León.



Fig. 27. Rosarios de h. 1500: a) Museo de Londres; b) Victoria & Albert Museum.



Fig. 28. Virgen del Rosario, grabado de M. Beatrizet.



Fig. 29. Retablo de la Virgen del Rosario, Maese Guión, 1559, Fuentes de Ebro (Zaragoza). Iglesia parroquial.



Fig. 30. Portapaz, Museo de Pontevedra.



Fig. 31. Memorial y Armorial Familia von Praun, 1615-1844, Archivo Nureberg.



Fig. 32. Lienzo, monasterio de las Huelgas, Valladolid.



Fig. 33. Rosario, Museo Artes Decorativas, Madrid.



Fig. 34. Rosario sencillo, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



Fig. 35. Cuenta de rosario,
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

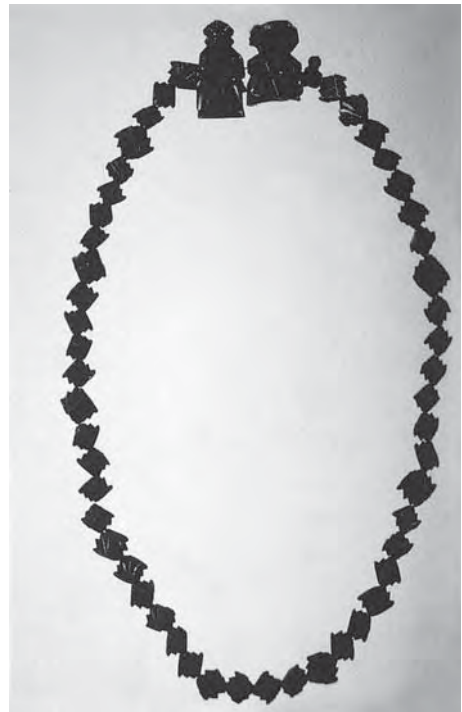


Fig. 36. Rosario con cuentas venera,
Museo Nacional de Copenhague.



Fig. 37. Medallón, anverso Museo de los Caminos, Astorga (León).



Fig. 38. Medallón, reverso Museo de los Caminos, Astorga (León).



Fig. 39. Medallón, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Fig. 40. Lienzo, monasterio de las Huelgas Valladolid.



Fig. 41. Id. Detalle.

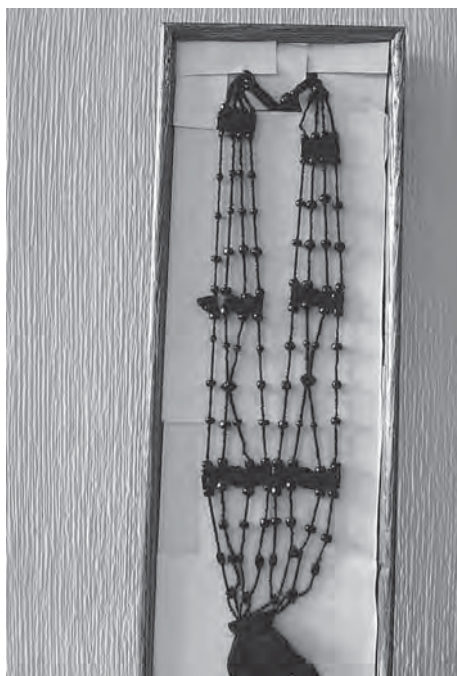


Fig. 42. Collar de abadesa, monasterio de las Huelgas, Valladolid.



Fig. 43. Portapaz con la Piedad,
Spencer Museum, Kansas University.



Fig. 44. Quinta Angustia, Museo
Arqueológico Nacional, Madrid.



Fig. 45. Grupo de la Piedad Col. Valderrey.



Fig. 46. Piedad, comienzos del siglo XV, iglesia de San Giovanni in Bragora, Venecia.

LA META DEL CAMINO:
LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
EN TIEMPOS DE DIEGO GELMÍREZ*

MANUEL CASTIÑEIRAS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

«The pilgrimage road may be compared to a great river, emptying into the sea at Santiago, and formed by many tributaries which have their sources in the far regions of Europe»

(Arthur Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, Boston, 1923, p. 175.)

La Catedral de Santiago de Compostela constituye uno de los monumentos más representativos de la historia del arte medieval europeo. Por una parte, su evidente calidad artística y carácter ejemplar han llevado en reiteradas ocasiones a considerarla verdadera obra maestra del Románico. Por otra, su ineludible condición de meta del Camino de Santiago reviste al edificio de un aura simbólica y espiritual única. No ha de extrañar por ello que generaciones de investigadores y amantes del arte hayan dedicado sus esfuerzos a su valoración, comprensión y estudio, en una continuidad historiográfica sin parangón en románico hispánico. Su amplia literatura artística, que tiene su punto de partida en los jugosos comentarios del libro V del Códice Calixtino, abarca a eruditos y estudiosos de la talla de Mauro Castellá Ferrer, José María Zepedano, José Villa-Amil y Castro o Antonio López Ferreiro. El monumento se convirtió además en el siglo XX en uno de los objetos de debate más apasionantes de la historiografía artística del Románico, tanto en el ámbito nacional como foráneo.

* Para facilitar la lectura del presente texto he optado por colocar la bibliografía de referencia al final y reducir al mínimo las notas a pie de página. En ellas se recogen exclusivamente aportaciones muy recientes, datos documentales de interés o las necesarias aclaraciones sobre una cuestión.

De hecho, despertó el interés de autores como Émile Mâle, Arthur Kingsley Porter, Kenneth John Connant, Élie Lambert, George Gaillard, Marcel Durliat, T. W. Lyman, M. Ward, John Williams o James d'Emilio, que contribuyeron con su investigaciones al conocimiento y celebridad internacional del conjunto. Del mismo modo, habría que destacar en el ámbito hispánico las contribuciones de Manuel Gómez Moreno, José Manuel Pita Andrade, Jose María de Azcárate, Ramón Otero Túñez, Joaquín Yarza, Isidro Bango, Ramón Yzquierdo y, en especial, de Serafín Moralejo, cuya obra supuso una renovación sin parangón en los estudios sobre el conjunto catedralicio¹.

No obstante, nuestro conocimiento de la basílica jacobea dista mucho de ser exhaustivo. A pesar de la gran cantidad de noticias documentales, epigráficas e históricas, el monumento presenta todavía algunos interrogantes de difícil solución. Incluso podría afirmarse que detrás de algunos de los tópicos o lugares comunes repetidos hasta la saciedad sobre el conjunto —gran iglesia de peregrinación, un templo modulado con medida humana, el simbolismo de su arquitectura, la filiación de las distintas campañas constructivas, la unidad programática de las portadas escultradas y su decoración marginal, etc— se esconden apasionantes temas de debate. En algunas de estas cuestiones he querido centrarme en el presente texto con el propósito de ofrecer al lector una puesta al día de las mismas a la luz de las más recientes investigaciones.

Cabe añadir que este análisis de conjunto se centra en la figura de D. Diego Gelmírez, un personaje muy vinculado a los orígenes y vicisitudes del proyecto catedralicio. De hecho, su padre, el *miles* Gelmirio, había estado al servicio de la Iglesia de Compostela bajo el obispado de D. Diego Peláez (1070-1088), impulsor de los inicios de la obra, que le había nombrado gobernador de las tierras de Iria, A Maía y Postmarcos, donde se encuentran las célebres Torres de Oeste, baluarte defensivo del señorío compostelano. Muy posiblemente al amparo de esta circunstancia el joven Gelmírez hizo una fulgurante carrera pues hacia el año 1090, con apenas veinte años, se convirtió en canciller y consejero del Raimundo de Borgoña, Conde de Galicia y esposo de la hija de Alfonso VI, Urraca, futura reina de Castilla y León. En esa difícil pero crucial década de 1090, en la que la sede estuvo prácticamente vacante, Gelmírez ocupó por dos veces el cargo de administrador-vicario del señorío de la iglesia de

¹ La obra completa de S. Moralejo, en su gran mayoría versada sobre la Catedral de Santiago de Compostela y el arte del Camino, ha sido recientemente editada por la Xunta de Galicia en dos magníficos volúmenes: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, I-II, dirección y coordinación A. Franco Mata, Santiago de Compostela, 2004. No obstante, por comodidad, he preferido citar los artículos de dicho autor en sus publicaciones originales.

Santiago, entre 1093-1094 y entre 1096-1099². Finalmente es nombrado obispo (1100-1120) y posteriormente arzobispo de Santiago (1120-1140), cargos que ejerció con gran autoridad y que le han valido la fama de patrono de las artes. De hecho, si bien Gelmírez no fue el iniciador de la Catedral de Santiago, nadie mejor que él supo llevarla a cabo e impulsarla hasta convertirla en uno de los templos más importantes del Románico.

LA DEFINICIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL MONUMENTO: LA GRAN IGLESIA DE PEREGRINACIÓN Y SU GRUPO TIPOLOGICO

En el pasado la catedral románica de Santiago (1075-1211) fue considerada por numerosos autores como un ejemplo de la denominada *gran iglesia de peregrinación*. Bajo esta acepción se quería distinguir una escuela que incluía un destacado grupo de monumentos franceses formado por Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Sainte-Foy de Conques y Saint-Sernin de Toulouse (fig. 1). El templo compostelano comparte con los citados ejemplos no sólo la grandeza de dimensiones que los caracteriza sino también la peculiaridad de sus elementos de composición: una larga nave central con dos colaterales menores con tribunas, las cuales se continúan en un amplio transepto y en un deambulatorio que rodea una espaciosa capilla mayor. Múltiples capillas —en parte transformadas— coronaban además la fábrica catedralicia (fig. 2). A las dos en cada brazo del crucero se sumaban las cinco radiales de la cabecera así como una *confessio* situada en el hemiciclo detrás del altar (fig. 3).

El conjunto presenta además la particularidad de estar totalmente abovedado: la nave central, con bóveda de cañón dividida por arcos fajones que van marcando los tramos; las laterales, con bóveda de arista; y las tribunas, con un armazón, a modo de corsé, formado por una bóveda cañón sobre la que se alzaba una segunda más alta de cuarto de cañón, a manera de rampante. Se trata de una articulada estructura que descarga en contrafuertes, cuyo enmarque parietal en arcadas crea al exterior un rítmico juego entre lleno y vacío animado por un doble piso de ventanas que proporcionan luz indirecta a la nave central. En el interior se alternan rítmicamente pilares cruciformes, de fuste y basa cuadrangular, con semicolumnas adosadas, con otros cruciformes, de sección y basa circular, con semicolumnas adosadas. Dicha variación característica de la estética románica confluye en el crucero, donde se encuentran cuatro

² R. A. Fletcher, *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993, pp. 129-135 (ed. ing. 1984); J.J. Cebrián Franco, *Obispos de Iria y Arzobispos de Santiago de Compostela*, Santiago, 1997, pp. 87-88. Existe también, entre otras publicaciones, una hermosa vida novelada del personaje escrita por D. Ramón Otero Pedrayo, *Xelmírez, xenio de románico*, Vigo, 1993 (1951).

inmensos machones cruciformes festoneados por ocho columnas adosadas sobre una basa de múltiples lados —como en Conques—, y se niega en la capilla mayor, donde las basas son cuadradas. Su planta presenta además una sutil modulación rítmica, basada en el principio románico de la alternancia, en el que el módulo mayor de la nave central corresponde en ancho a la suma de los dos menores de las colaterales. Todo ello unido en Compostela al uso de un sistema de medición antropométrica descrito en la Guía del Calixtino (V, 9), de claras resonancias vitruvianas³. Por último, la silueta exterior del templo era realizada con una serie de nueve torres. A la del cimborrio, transformada en el siglo XV, habría que añadir otras ocho de sección cuadrangular: dos mayores, en el cierre occidental y realizadas a finales del siglo XII; dos menores en la intersección entre la nave y el transepto, con un remate de sección poligonal; así como cuatro pequeñas torres de escalera en los ángulos salientes del transepto, las cuales están culminadas en cuerpos cilíndricos coronados por chapiteles cónicos, a la manera de las torres del Poitou (Montierneuf, Fenioux, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers), habiéndose conservado tan sólo parcialmente la del lado sudoeste.

El edificio está pensado como una gran estructura funcional para la circulación interna de los peregrinos, que pueden recorrer a través de las naves laterales todo el recinto perimetral de edificio, sin molestar la celebración del oficio en la capilla mayor, presbiterio y nave central, ocupados ya en parte en el siglo XII, y posteriormente en el XIII, de forma más extensa, por el coro de los canónigos. En este decurso lateral los peregrinos podían visitar, como hoy, las numerosas capillas absidales del transepto y girola, donde rezaban, asistían a misas y rendían culto a las reliquias, y podían acercarse, por la parte de trasera del altar a una *confessio* pensada para ellos: la capilla de la Magdalena, que les permitía orar junto a la pared de la estancia que guardaba el cuerpo santo, siguiendo como veremos más adelante una tipología propia de las basílicas romanas.

No obstante, a pesar de que el denominado grupo de grandes iglesias de peregrinación comparten en mayor o menor medida casi todas estas soluciones

³ Agradezco a J. F. Esteban Llorente, de la Universidad de Zaragoza, las valiosas informaciones que me ha proporcionado a este respecto al hilo de la conferencia que pronuncié el 25 de marzo de 2004 en Zaragoza dentro del curso *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura*. Sobre el tema de la aplicación de las ideas de Vitruvio y Boecio a la arquitectura medieval, consúltese la monografía de N. Hiscock (*The Wise Master Builder. Platonic Geometry in Plans of Medieval Abbeys and Cathedrals*, Singapur, 2000), así como los comentarios al respecto de mi trabajo: «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», en *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*, ed. M. Núñez Rodríguez, Santiago, 2000, pp. 39-96, espec. pp. 39-41. Véase también J. F. Esteban Llorente, «La *ordianatio* y la *compositio* vitruviana en las columnas románicas. Metrología de ejemplos escogidos», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, M^º L. Melero, F. Español, A. Orriols, D. Rico (eds), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, pp. 101-114.

funcionales, en las última décadas se ha puesto en duda su existencia. Es cierto que, tal y como ha señalado I. Bango, muchos de sus elementos fueron experimentados anteriormente en el panorama arquitectónico europeo del siglo XI. En la cripta (1008-1009) e iglesia de S. Philibert de Tournus (1050-1075), en S. Esteban de Vignory (1051-1057) o en S. Juan de Montierneuf (1075) se encuentra la girola con capillas radiales, completada en el caso de Tournus y Montierneuf con un incipiente desarrollo del transepto con capillas. Sin embargo, fuera de las similitudes planimétricas, la experiencia espacial y la visión de los alzados de estos edificios resulta cuando menos decepcionante con respecto a la pasmosa sensación de unidad que nos produce todavía hoy la visita a Conques, Santiago o Saint-Sernin, o la simple consulta de los antiguos dibujos publicados por Charles de Lasteyrie en su monografía sobre Saint-Martial de Limoges en 1901. El carácter macizo y pesado de Tournus, iglesia exenta de tribunas, o la estrechez del transepto de Montierneuf no tienen nada que ver con la armonía y proporción de los espacios del llamado grupo de iglesias de peregrinación, con sus alzados elevados con esbeltos pilares con columnas adosadas y amplias tribunas, a ritmo de bóforas, y con sus anchos y desarrollados transeptos.

Del mismo modo puede afirmarse que, en la definición de la cabecera de este conjunto de iglesias, ha de tenerse en cuenta modelos arquitectónicos precedentes al Románico, pero de rabiosa actualidad en la segunda mitad del siglo XI. Así la fórmula de pasillo en torno al altar-sepulcro o altar-relicario responde a una función e intención específicas: facilitar y exaltar un culto martirial que se quiere remontar a los primeros tiempos del cristianismo. Por ello su proyección tipológica no fue seguramente ajena a la prestigiosa fórmula de la Rotonda de la Anástasis (s. IV), la tumba de Cristo, en la que un amplio deambulatorio, con tres absidiolos y tribunas, encerraba el lugar santo⁴. Incluso en el caso de Santiago, y posiblemente también de Saint-Sernin, estas conexiones con la arquitectura paleocristiana pueden explicar otras tantas peculiaridades del edificio y de su mobiliario litúrgico. Baste citar, por ejemplo, la peculiar configuración de la *confessio* de la Magdalena en la basílica jacobea, con toda posibilidad inspirada en los modelos de las basílicas romanas.

Bien es verdad que no estamos ante la escuela estilística interregional, con arquitectos comunes, que sugirió É. Mâle, A. K. Porter, K. J. Conant, o el propio É. Lambert, sino más bien ante una fórmula tipológica de especial éxito surgida a partir de elementos comunes en el contexto de los caminos de peregrinación a Santiago, como parece derivarse de las afirmaciones de M. Durliat,

⁴ Para un estado de la cuestión sobre la arquitectura de la Anástasis, consúltese F. Galtier, «El Santo Sepulcro de Jerusalén: el *martyrium* emblemático para la ciudad irredenta», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXV, 73-104, 2001, pp. 73-104, espec. pp. 79 y 91, fig. 1

S. Moralejo o J. Williams. En todo caso, lo que realmente resulta unificador para los citados cinco ejemplos clásicos del Románico hispano-francés es el compartir, en un corto espacio de tiempo, un lenguaje artístico similar en proyectos tan alejados. Por ello, no puede negarse el papel desempeñado en el Occidente europeo por un fenómeno tan definidor de los siglos XI y XII como lo fue la peregrinación jacobea en unas iglesias que debían su razón de ser a ella y que además estaban integradas en la red viaria de los Caminos a Santiago. Cada una de ellas está situada en una de las vías a Compostela descrita por la Guía del Calixtino: *turonensis*, *lemosina*, *podiensis*, *tolosana*. Además, todas estas basílicas son respuestas funcionales al culto de un santo o mártir, e incluso ya fueron diferenciadas por sus contemporáneos como modelos prestigiosos susceptibles de copia. De hecho, Aymeric Picaud dice que San Martín de Tours hacia 1130 estaba siendo fabricada admirablemente a imitación de la iglesia de Santiago: «ad similitudinem ecclesie beati Jacobi miro opere fabricatur» (LSI, V, 8).

A pesar de sus reticencias, la historiografía gala actual reconoce, en palabras de Anne Prache, la existencia del «groupe de Saint Jacques», el cual se inclina, sin embargo, por definir como una iglesia de peregrinación concebida para una comunidad de canónigos regulares, que explicaría las similitudes entre Saint-Martial de Limoges, Saint-Martin de Tours, Saint-Sernin de Toulouse y del propio Santiago. No creo que se pueda excluir del conjunto la iglesia benedictina de Sainte-Foy de Conques, ya que ella ostenta una prioridad de fechas indiscutible —inicio a mediados del siglo XI— y una influencia indudable sobre la primera campaña de Compostela, la cual recientemente Victoriano Nodar ha puesto de manifiesto por trabajar en ambos obradores un tal Bernardo. Ello no impide que los proyectos más ambiciosos y depurados de dicha tipología se hayan materializado en las entonces pujantes iglesias canónicas. Por ello nadie pone en duda aquella expresión de E. Lambert que definió a la catedral compostelana como *la plus parfaite*, el ejemplo más completo y acabado de un grupo.

LA LENTA SUCESIÓN DE LAS CAMPAÑAS CONSTRUCTIVAS: DE DIEGO PELÁEZ A DIEGO GELMÍREZ. EL POLÉMICO MAESTRO ESTEBAN Y EL INTERNACIONALISMO DE COMPOSTELA

A pesar de poseer ciertas noticias documentales y epigráficas sobre el inicio de las obras de la Catedral, esta primera campaña está todavía llena de incógnitas. Sus trabajos debieron iniciarse en el año 1075, con motivo de la celebración en Compostela de un *concilio magno* al retorno de la expedición de Alfonso VI al reino de Granada, en el que éste entregaría parte del botín para la nueva empresa arquitectónica. Era entonces obispo de Iria, Diego Peláez, bajo cuya prelatura se realizaron las obras hasta su deposición por el monarca en 1088 en el Concilio de Husillos. A esta fase corresponden tan sólo las tres capillas centrales de la girola y sus muros inmediatos. Si bien su construcción

se menciona ya en 1077 en la llamada *Concordia de Antealtares*, estas capillas no se terminaron hasta la segunda campaña, tal y como se deduce de parte de su ornamentación exterior.

La fecha de inicio, sus protagonistas y la filiación transpirenaica del obrador parece confirmarse en la decoración y epigrafía del interior de la Capilla del Salvador. De hecho, en el muro derecho de la misma, una inscripción mutilada, publicada por A. del Castillo, celebra que la la iglesia fue iniciada treinta años antes de la consagración del altar en 1105. A este momento fundacional también aludirían los dos capiteles conmemorativos situados a la entrada de la citada capilla, con las efigies de sus promotores, Alfonso VI y el obispo Diego Peláez (fig. 4), acompañados respectivamente por ángeles así como de las siguientes cartelas epigráficas: «REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRVCTVM OPUS»; «TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT». Tanto estos capiteles como otros pertenecientes a la primera campaña —capitel con dos grifos encuadrando un cáliz—, se atribuyen a la mano de un escultor *auvergnat*, puesto que es precisamente en lugares como Volvic o Ennezat (ca. 1070) (Auvernia) donde se encuentran formas iconográficas similares. A esta cultura figurativa pertenece también Sainte-Foy de Conques, iglesia en la que sitúa además el precedente de la tipología arquitectónica de la catedral compostelana, por lo que la abadía francesa tuvo que constituir sin duda un punto de referencia ineludible en la primera campaña. De hecho, en opinión de K. J. Conant, los nombres de los maestros que, según el *Códice Calixtino* (V, 9), iniciaron las obras —Bernardo el Viejo y Roberto—, sugieren un origen galo.

Recientemente Victoriano Nodar ha revisado la problemática de esta primera campaña a partir del análisis minucioso de sus repertorios ornamentales e historiad⁵. De sus numerosas aportaciones destacaría dos fundamentales. En primer lugar, el haber señalado que el nombre del arquitecto que trabaja en Compostela, Bernardo, coincide con el de uno de los maestros del transepto de Sainte-Foy de Conques, activo bajo el abaciado de Étienne en la década de 1070. Éste realizó un capitel con un ángel portando una filacteria, donde firma «BERNARDUS ME FE(cit)», muy similar al de los fundacionales de la capilla del Salvador. En segundo lugar, que la serie de capiteles figurados que componen la decoración de las tres capillas puede ser leído en clave iconológica. Se trataría de un ambicioso programa en el que el comitente, Diego Peláez, advierte

⁵ V. Nodar Fernández, *El Bestiario en la primera campaña de la Catedral de Santiago (1075-1088)*, Santiago, 2004. Se trata de una Tesis de Licenciatura presentada bajo mi dirección que en el momento de redactar estas líneas se encuentra ya en prensa, con el título: *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago, 2004.

al monarca sobre los peligros de la soberbia a través de la historia de Alejandro en la Capilla del Salvador, así como a la comunidad monacal de Antealtares, encargada del culto del altar apostólico, de las tentaciones del mundo mediante un amplio y variado bestiario moralizado⁶.

En mi opinión, la iconografía de los capiteles fundacionales merece un comentario aparte⁷. Junto a los comitentes, Diego Peláez y Alfonso VI, aparece respectivamente un ángel a cada lado con el objeto de señalar que estos personajes, a los que se rinde memoria, comparten la gloria de la Jerusalén Celeste. Ambas escenas, situadas en la capilla donde se iniciaron los trabajos de edificio y se colocó la primera piedra, parecen aludir a las fórmulas litúrgicas del rito de la dedicación⁸. De hecho, durante la *dedicatio ecclesiae* se leían una serie de pasajes bíblicos relativos a la dedicación del Templo de Jerusalén por Salomón y a la Jerusalén Celeste del Apocalipsis. En ocasiones estos textos, como en el caso de un breviario borgoñón de medidados del siglo XII⁹, se ilustraban con la anacrónica figuración del citado rey bíblico y de un obispo, acompañados de la visión de un Pantocrátor rodeado de un cortejo angélico. Esta comparsa, a veces, se reduce al motivo de las cabecitas angélicas aladas —*angelots cravatés d'ailes*—, tal y como sucede en una arquivolta reutilizada en la sacristía de la Catedral de Monopoli en Apulia (1107-1117) (fig. 5), donde doce de estos rostros celestiales sobre nubes acompañan una inscripción con el nombre de los comitentes: el obispo Romualdo y el conde normando Roberto, tercer hijo de Roberto Guiscardo. Se trata de una obra que, por su estilo e iconografía, A. K. Porter y M. S. Calò pusieron en relación con el arte

⁶ Ídem, «Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago», *Compostellanum*, XLV, 3-4, 2000, pp. 617-648; Ídem, «De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago», en *Profano y pagano en el arte gallego*, eds. M. Castiñeiras González, F. Díez Platas, Santiago, 2003, pp. 335-347 (*Semata*, 14, 2002).

⁷ Los resultados que siguen fueron por mí recientemente presentados en la ponencia: «Santiago, Bari e Gerusalemme:sulle tracce di una cultura figurativa nelle vie di pellegrinaggio», *La Puglia tra Gerusalemme e Santiago di Compostella*, III Convegno Internazionale di Studi, Bari-Brindisi, 4-7 dicembre 2002 (en prensa).

⁸ B. Respscher, *The Rite of Church Dedication in the Early Medieval Era*, New York, 1998, pp. 53, 73, 74.

⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 796, f. 235 v, véase el comentario en M. Guardia Pons, «Ioculatores et saltator. Las pinturas con escena de juglaría de Sant Joan de Boí», *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pp. 11-22, espec. 31. Sobre el manuscrito cf. W. Cahn, *Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century. I. Text & Illustration*, London, 1996, fig. 173; Idem, *II. Catalogue*, pp. 90-91, cat. n.º 73.

¹⁰ M. Stella Calò Mariani, «Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio sud-est di Bari tra XI e XV secolo», *Società, cultura, economia nella Puglia medievale*, a cura di Vito L'Abbate (Atti del Convegno di Studi «Il Territorio a sud-est di Bari in età medievale», Conversano, 13-15 di maggio 1983), pp. 385-428, espec. pp. 392-396. fig. 6.

del Camino de Peregrinación¹⁰. El parangón con Conques resulta sin duda el más elocuente, ya que un cortejo angélico similar aparece en el capitel izquierdo del *enfeu* del abad Bégon III de Conques, fallecido en 1107. Tanto en Monopoli como en Conques nos encontramos con la comentada fórmula del séquito alado que anuncia la gloria del personaje homenajeado y que en el caso de la catedral apula se une, como en la Capilla del Salvador, a los ritos de la dedicación. De ahí, la comparecencia del motivo de las cabezas angélicas aladas en la decoración de las capillas mayores de algunas iglesias relacionadas con el arte del Camino, como es el caso de un capitel de la iglesia superior de Loarre (ca. 1100)¹¹, donde aparecen ornamentando el cimacio de un capitel en el lado derecho del ábside, en clara referencia a la consagración de las obras del edificio (fig. 6).

Tras la deposición de Diego Peláez, y el breve período de Pedro de Cardaña (1088-1090), la sede queda vacante hasta 1094, año en el que se nombra al obispo cluniacense Dalmacio, que muere muy pronto, en 1095. Muy probablemente durante esos difíciles años (1088-1094) las obras estuvieron paradas. Con la llegada de Dalmacio se produjo un nuevo contexto para la catedral que, sin duda, facilitó la continuación del proyecto: en 1095 la sede de Iria se traslada definitivamente a Compostela, Diego Gelmírez es nombrado en aquellos años vicario y administrador de la diócesis y los condes de Galicia, Urraca y Raimundo de Borgoña, a la sazón futuros reyes, conceden en 1095 con motivo de una visita a la basílica el privilegio de la milla a los mercaderes de la ciudad. Sin duda fue éste un buen momento para reiniciar las obras, una vez que Diego Peláez había tomado el camino del exilio en la corte del Pedro I de Aragón. Para S. Moralejo, esta segunda campaña comenzaría en estos años y no se interrumpiría hasta la muerte de Diego Gelmírez en 1140. No obstante, no se trata de una campaña uniforme y se puede delinear, siguiendo a Moralejo, la personalidad del protagonista inicial de esta nueva fase, entre 1095 y 1101: *el polémico maestro Esteban*. Tres son los indicios que nos permiten reconstruir su obra en Santiago:

1. Su intervención supone un cambio de proyecto o dirección visible. Así se constata en la capilla poligonal de Santa Fe del deambulatorio. Ese mismo Esteban sería el «magister operis sancti Iacobi» que en 1101 está trabajando en la Catedral de Pamplona, tal y como señaló J. M. Lacarra, en un documento del obispo D. Pedro de Rodez (1083-1115) confirmado por el propio Gelmírez (11 de junio de 1101). En dicha acta aparece casado y con hijos, y

¹¹ A. K. Porter, *La escultura románica en España*, I, Florencia-Barcelona, 1928, p. 84; M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 276, fig. 271.

se le concede diversas casas y viñas en Pamplona, así como recursos suficientes para hacerse una casa. En otro documento del mismo año, la pareja vende unos bienes de Urraca Sendoa, madre de su esposa, cuyo apellido indica que Esteban estaba casado con una navarra y que por lo tanto seguramente procedía originalmente de la zona navarro-aragonesa¹². Por otra parte, en Pamplona habría que atribuirle también la construcción de la capilla mayor de la catedral que, a la luz de la excavaciones, se ha visto que era también poligonal¹³. No creo que volviese a Santiago, ya que en 1101 se inician en Compostela nuevos y ambiciosos trabajos: las obras de cimentación para la platea del palacio de Gelmírez en el lado sur de la Catedral y la consiguiente elevación de la fachada de Platerías, comenzada en 1103, según la inscripción de la jamba izquierda del ingreso derecho. Esteban habría sido pues tan sólo el responsable de completar los muros perimetrales de la girola, con sus capillas poligonales (Santa Fe y San Andrés), así como de gran parte de los muros del transepto entre 1095 y 1101.

2. El origen navarro-aragonés del personaje parece corroborado también por la temática y el estilo de los capiteles de algunas capillas de la cabecera de la Catedral. Me refiero, en especial, a los dos que se localizan, en la girola, a la entrada de la Capilla de Santa Fe (figs. 7-8). Aunque su composición en friso narrativo está inspirada en el célebre capitel con el tema del martirio de Santa Fe de Agen de la nave del templo de la abadía de Conques, realizado hacia 1075, el estilo jaqués de ambos capiteles compostelanos se trasluce perfectamente. Ello es visible tanto en los pitones de la cesta como en las figuras, de rechonchos rostros esféricos enmarcados por el cabello en casquete y de plásticos pliegues, en clámides y túnicas, que dejan entrever la anatomía. Sus escenas simplifican con variaciones el modelo iconográfico del santuario francés, en el que se narraba el martirio de santa. En el capitel de la derecha, los protagonistas se reconocen bien en la cara central (fig. 7): santa Fe, con la cabeza velada, es agarrada y conducida por un sayón junto al verdugo que la espera con la espada para decapitarla. Por el contrario, en el capitel izquierdo (fig. 8), la mártir, en el centro, dialoga con dos figuras masculinas que sostienen sendos libros mientras un tercera figura reza juntando sus manos en el lado menor derecho. Se trataría quizás de una insó-

¹² J. M. Lacarra, «La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pp. 73-86, espec. pp. 81-83.

¹³ M. C. Lacarra Ducay, «Arquitectura y Peregrinación», en *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo. 1064-1094. 900 aniversario de su muerte*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 1994, pp. 151-176, espec. fig. p. 172. Véase también: M. A. Mezquíriz, M. I. Tabar Sarrías, *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona*, Catálogo de la Exposición, Pamplona, 1993.

lita representación conjunta de los mártires de Agen, santa Fe, san Caprasio y sus dos hermanos, Primo y Feliciano, todos ellos ajusticiados por Daciano¹⁴. El tercer mártir se sitúa en el lado menor izquierdo, ya que en mi opinión la figura orante de la derecha actuaría como mediador visual entre los fieles del templo y los santos allí venerados.

Por otra parte, el culto a santa Fe ha de relacionarse con el éxito que éste entonces gozaba en el reino de Navarra y Aragón, y en particular, con el obispo francés de Pamplona, D. Pedro de Rodez (1083-1115), hijo de D. Didon d'Andouque y antiguo monje de Sainte-Foy de Conques¹⁵. La promoción de dicho culto se constata en el pacto de hermandad espiritual entre Pamplona y la abadía de Conques, así como en el compromiso de Pedro I de donar una mezquita de Barbastro al abad Bégon III en 1099, promesa cumplida tras su conquista en 1102. También sabemos a través de la documentación de la existencia en 1101 de una calle dedicada a Santa Fe en Huesca, donde había una numerosa y próspera colonia de gallegos, o de la donación a la abadía francesa de la iglesia y del hospital de la villa de Roncesvalles entre 1101 y 1107 por el conde Sancho de Erro¹⁶. Finalmente el propio Pedro de Rodez participa en 1105 en el consagración de la capilla de Santa Fe de la Catedral de Santiago con motivo de la dedicación de todas las capillas de la girola y el transepto (a excepción de la de san Nicolás)¹⁷.

3. El estilo jaqués y el culto a los mártires de Agen se constata igualmente en un tercer capitel, el primero del brazo sur del transepto de la Catedral de Santiago (figs. 9-10). En él se emplea la fórmula de varios personajes retratados en un ambiente acuático, la cual tiene su origen en uno de los capiteles interiores de la Catedral de Jaca. Allí varias figuras dialogan en un esce-

¹⁴ Cf. la leyenda en *Acta sanctorum octobris. Tomus VIII*, Bruselas, 1970 (1853), pp. 815-816 (S. Caprasio: Die vigesima octobris); A. Amore, «Caprasio», en *Biblioteca Sanctorum*, III, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Roma, 1964, p. 768. Sobre la iconografía del martirio de San Caprasio en los capiteles de la Catedral de Agen y en la iglesia gerundense de Sant Pere de Galligants, véase: P. Beseran i Ramon, «Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el Mestre de Cabestany», *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern*, 10, 1990, pp. 17-44, espec. pp. 26-31, figs. 1-7.

¹⁵A. Durán Gudiol, *La Iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062-1104)*, Roma, 1962, p. 48.

¹⁶ A. Ubieto Arteta, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, CSIC, Zaragoza, 1951, docs. nº 64, 95 y 117, pp. 302, 342 y 376. Sobre Roncesvalles, cf. J. M. Lacarra, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, II, Madrid, 1948, p. 94. Para un estado de la cuestión sobre las relaciones del reino navarro-aragonés y Santa Fe de Conques en tiempos de Pedro I, véase: C. Laliena Corbera, *Pedro I de Aragón y de Navarra (1094-1104)*, Burgos, 2000, pp. 174, 299 y 333-334.

¹⁷ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona, I, siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, pp. 281-283, 298-299; M. C. Larcarra Ducay, «El Arte y los Caminos», en *Caminos y comunicaciones en Aragón*, coord. M. A. Magallón, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Zaragoza, 1999, pp. 135-150.

na inspirada, según S. Moralejo, en un *thiasos* marino¹⁸. Esta composición de cuerpos en parte sumergidos en ondas sinuosas sirvió como receta de taller para la configuración de otros temas de claro contenido sacro. Este es el caso de un capitel de la iglesia de Santa María de Iguacel o del truncado friso de la portada de Loarre (figs. 11-12), ambos realizados hacia 1100 por un obrador de tradición jaquesa en el que las escenas se revisten de un claro significado bautismal.

En Santiago la escena está presidida por un personaje central, ricamente ataviado, que se acompaña de otros cuatro, sumergidos en las ondas marinas, las cuales el artista confunde en el lado derecho con un manto de pliegues (fig. 10). Cabe señalar que las dificultades de interpretación de la escena han llevado a las lecturas más inverosímiles¹⁹, si bien al hilo de lo expuesto hasta ahora el capitel podría formar perfectamente parte del ciclo hagiográfico de los mártires de Agen. La escena haría referencia a la historia de Caprasio, que, por miedo a la persecución, se refugia en una gruta. El día del martirio de la santa eremita experimenta una visión en la que ésta se le aparece coronada como una beata mártir y lujosamente vestida: *vidit [...] coronam, auro gemmis, que lucentem, super caput Virginis, ornatae splendidis vestibus*²⁰. Es entonces cuando Caprasio, sorprendido, da un golpe con su derecha en una roca y hace surgir una fuente de agua milagrosa²¹. A continuación el santo se presenta de forma prodigiosa en el patíbulo de santa Fe ante Daciano y declara su fe, induciendo también a sus hermanos, Primo y Feliciano, a sufrir conjuntamente el martirio de la decapitación:

Exiliens igitur Caprasius ad locum certaminis properavit, et Daciano Christianum se offerens, dum nec blanditis nec minis flecteretur, tant jubentis crudelitate laniatus est, ut inter alios circumflectes Primus et Felicianus, fratres propter ejus patientiam conversi, cum ipso Caprasio et Fide Virgine plecterentur. Horum passio celebratur pridie nonas Octobris²².

Este relato hagiográfico explicaría algunas peculiaridades de la escena: la figura central ricamente vestida y con corona no es otra que la visión de santa Fe en la gloria, las ondas representan la fuente que manó junto a la gruta de

¹⁸ S. Moralejo, «La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 79-106, fig. 19.

¹⁹ R. López Pacho ha llegado a proponer que se trata de la figuración de Alfonso VI y sus cuatro mujeres («Estudio e interpretación icónica de un capitel historiado de la catedral compostelana», *Compostellanum*, XL, 3-4, 1995, pp. 587-594).

²⁰ *Acta sanctorum octobris. Tomus VIII*, p. 816.

²¹ «Hoc ergo spritualibus oculis cernes Caprasius, jam de victoria praesumens, rupem, sub qua manserat, dextera percussit et fons protinus erumpens, meritis sancti Caprasii omnibus infirmis usque nunc remedium salutis impendit», *ibidem*, p. 816.

²² *Ibidem*.

San Caprasio, mientras que los cuatro personajes aluden a los mártires de Agen vivificados por el agua de la salvación. De hecho, en la *Passio* de Santa Fe y San Caprasio, fechada en el siglo X, el eremita explica ante Daciano su regeneración simbólica a través del bautismo, en clara alusión al milagro de la fuente:

In primis quod pleclarum est christianus sum et regeneratus in baptismo a sacerdote confirmato nomine Caprasius nuncupor²³.

Muy posiblemente el capitel de resonancias «bautismales» y «vivificadoras» se colocó en el transepto sur de la Catedral de Santiago, pues en este espacio, a continuación de la Capilla de San Martín, se situaba la de San Juan Bautista, antiguo baptisterio de la basílica. La fiesta de santa Fe y de san Caprasio se celebraban respectivamente el 6 y el 20 de octubre. No por casualidad, también éste último gozaba de culto en Aragón, pues cabe recordar que en Santa Cruz de la Serós existe una iglesia de fines del siglo XI dedicada a San Caprasio²⁴.

Por último, a toda esta serie de evidencias habría que añadir todavía una más. Se trata de dos cabezas de granito guardadas en los fondos del Museo das Peregrinacións de Santiago y procedentes de las excavaciones llevadas a cabo por M. Chamoso Lamas en la basílica²⁵. En la primera (fig. 13), a pesar del notable deterioro de la pieza, muy erosionada en su superficie, todavía se puede apreciar la delicada forma oval de su rostro, con el cabello en forma de casquete finamente ondulado, frente corta, marcados arcos superciliares, nariz ancha y prominentes labios. Todos estos rasgos sumados a una marcada exoftalmia, con la pupila todavía horadada en el ojo izquierdo, así como el marcado perfil triangular de la frente, permiten relacionarla con el estilo de los capiteles historiados de la capilla de Santa Fe, en la girola, así como con el del primer capitel izquierdo del muro oriental del transepto sur. En ellos tuvo que trabajar un artista que conocía la experiencia del Maestro de Frómista-Jaca en tierras de Aragón, pues resulta fácil comparar estas cabezas a las de los músicos de David en el célebre capitel del pórtico sur de la Catedral de Jaca (fig. 14). Se trataría por lo tanto de un artista que se habría incorporado al obrador de la Catedral compostelana con posterioridad al año 1094. Aunque no existe noticia alguna sobre la pieza en cuestión, podría tratarse de un hallazgo realizado entre 1953 y 1957 en la campaña de los brazos norte y sur del crucero²⁶,

²³ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 5301, fols. 328r-329v, en M. l'Abbé Servières, *Sainte Foy. Vierge et Martyre*, II, Rodez, 1900, p. 709.

²⁴ A. Canellas López, A. San Vicente, *Aragón, La España Románica*, Madrid, 1979, 239.

²⁵ M. A. Castiñeiras González, «Cabeza de personaje femenino», «Cabeza de personaje masculino», en *Luces de Peregrinación*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Santiago, 2003, pp. 170-173.

²⁶ Sobre dichas excavaciones, véase: M. Chamoso Lamas, «Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago», *Compostellanum*, I, 2, 1956, pp. 5-48, 275-328; II, 4, 1957, pp. 225-230.

ya que los argumentos anteriormente expuestos apuntan a que estamos ante un fragmento figurado de un capitel de alguna de las destruidas capillas de la girola (San Andrés) o del transepto (Santa Cruz, San Martín, San Juan Evangelista), realizadas entre la década de 1090 y 1105, fecha de su solemne consagración.

Por lo que respecta a la segunda pieza, ésta se encuentra en un estado todavía más fragmentario y deteriorado (fig. 15). Se trata del resto de un rostro de forma oval, truncado a la altura del arco cigomático, en el que todavía se distinguen unos gruesos labios y una nariz ancha similar a la de la cabeza femenina. Por ello se propone su adscripción al estilo del «Maestro de los capiteles historiados» de la Capilla de Santa Fe, autor también del primer capitel de la pared oriental del brazo sur del crucero, en los que muestra conocer las experiencias del Maestro de Frómista-Jaca interpretándolas, sin embargo, en un estilo más torpe y geometrizante. Conserva además restos de estuco que sugieren que originariamente el relieve estuvo pintado, como era práctica habitual en los talleres románicos y todavía se puede apreciar in situ en algunos detalles de las lastras de Platerías.

Se podría concluir, por lo tanto, que hacia 1094-1095 comenzó a trabajar en la catedral un taller navarro-aragonés, que conocía perfectamente lo que se estaba realizando en Jaca. Este taller, posiblemente dirigido por Esteban, tiene su máxima actividad entre 1095 y 1101. No sabemos tampoco si el hecho de que el exiliado Diego Peláez residiese entonces en Aragón, en la Corte de Pedro I, y que gozase de cierta amistad con Pedro de Rodez, pudo influir en la decisión de contratar a este maestro de procedencia navarro-aragonesa²⁷. La basílica jacobea necesitaba un buen continuador de lo iniciado y quizás el viejo Peláez, que conocía ampliamente el territorio del reino de Aragón, entonces en plena eclosión artística, no dudó en facilitar de algún modo la contratación de un destacado artesano para su antigua catedral. En todo caso Esteban volvió definitivamente en 1101 para emprender las obras de la Catedral de Pamplona, con el beneplácito del ya entonces obispo Gelmírez.

No parece, de todos modos, que Diego Gelmírez tuviese un buen recuerdo de aquellos años, pues Diego Peláez mantuvo hasta su última mención documental, en 1104, el título de obispo y, por lo tanto, la pretensión de volver a ocupar la sede compostelana. El retrato de Pedro I en el Tumbo A, protector de obispo exiliado, habla por sí solo. Su imagen, realizada hacia 1129-1134, contrasta con el resto de la galería de reyes leoneses, pues se presenta con el cabello erizado, la piel negruzca y un gesticulante tres cuartos (f. 39r), que

²⁷ Encontramos a Diego Peláez en numerosos documentos de Pedro I: dos veces en 1096 en Huesca como confirmante, en 1098 y en 1099 recibiendo donaciones del rey en Huesca y Barbastro, en 1100 como juez mediador ante el monarca en Sobrarbe, y en 1104 en Leyre, Ubierto Arteta, op.c it., docs. nº. 24, 25, 48, 68, 83, 140, pp. 242-243, 244, 280, 306, 327. Por su parte, A. Durán Gudiol (*Iglesia*, p. 99), ha estudiado la importante colonia gallega establecida en Huesca, enriquecida en los primeros años del siglo XII. Cf. Lacarra Ducay, «El Arte y los Caminos», p. 140.

enlazan con los atributos propios de los moros —Pedro I firmaba en árabe—, así como con las características somáticas que la fisiognómica atribuía a la crueldad y a la lascivia²⁸. Los sentimientos de Gelmírez hacia dicho monarca no podían presentar menos virulencia, pues en las dos donaciones que el rey aragonés otorga a *Deo e Sancto Iacobo apostolo de Gallicia*, por una cláusula el prelado desterrado —*illo episcopo don Didaco*— se convierte en usufructuario de tales bienes hasta su muerte²⁹. El miedo hacia ambos personajes se refleja en la propia *Historia Compostelana*, en la que se narra que el electo Gelmírez no pudo atravesar el reino de Aragón para ser consagrado en Roma como obispo en 1101:

Pues el que había sido obispo, Diego Peláez, y sus parientes vivía con el rey de Aragón, don Pedro, por cuyo reino el electo debía atravesar, y por ello el glorioso Alfonso y la iglesia de Santiago de ninguna manera permitían que él fuera a Roma para su consagración, pues temían que fuera capturado por los referidos enemigos³⁰.

Una vez elegido obispo, Gelmírez impulsa una nueva etapa en el desarrollo de la obras, jalonada de una serie de hitos artísticos bien documentados: inicio de las fachadas del transepto en 1103, consagración en 1105 del altar mayor y de todas las capillas de la girola —incluida la de San Miguel en las tribunas— y transepto —excepto la de San Nicolás—, demolición de la basílica de Alfonso III en 1112 y elevación de la fuente del *Paradisus* en 1122 por el tesoro Bernardo. Se trata además de una campaña constructiva en la que no pueden perderse de vista los importantes éxitos políticos la catedral compostelana en su autoafirmación como sede apostólica y centro de poder: el traslado de la titularidad de la diócesis de Iria a Compostela en 1095, el nombramiento de Gelmírez como obispo en 1100, el Pío Latronicio en 1102, la concesión del privilegio del Palio en 1105, el derecho de acuñación de moneda en 1107, la coronación del niño Alfonso VII como rey de Galicia en 1111 y la adquisición de dignidad arzobispal en 1120 a costa de Mérida. El derribo hacia 1120 de la torre de defensa de Cresconio —perteneciente a la primera muralla y situada al occidente—, marca el límite de las obras gelmirianas, que no pasaron del séptimo tramo de la nave pero que seguramente se perpetuaron en las parte altas hasta la muerte del arzobispo en 1140.

²⁸ M. A. Castiñeiras González, «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la Catedral de Santiago», *Quintana*, 1, 2002, pp. 187-196.

²⁹ A. Ubieto Arteta, «El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI, 18, 1951, pp. 43-51, espec. pp. 48-51.

³⁰ *Historia Compostelana*, I, 9, 1, p. 86. Cfr. L. Vones, *Die «Historia Compostellana» und di Kirchenpolitik des Nordwestspanischen Raumes. Ein Beitrag zur Geschichte der Beziehungen zwischen Spanien und Papsttum zu Beginn des 12. Jahrhunderts*, Colonia-Viena, 1980, p. 119; Fletcher, *op.cit.*, p. 49.

Esta segunda campaña compostelana corresponde principalmente al período de madurez del denominado arte del Camino de Santiago, encarnado en los talleres del transepto (1103-1112) en los que se aúnan las más recientes experiencias en el terreno de la escultura en los territorios hispánicos y transpirenaicos. Podemos hablar de hecho de un taller internacional, en el que se suman o compendian todas las experiencias en la meta del Camino Francés. A. K. Porter supo definirlo como nadie en una bella metáfora, citada al inicio de este ensayo, en la que hablaba del mar de Compostela al que va a desembocar el río de la peregrinación, con sus afluentes, desde las más recónditas regiones de Europa. Por su parte, S. Moralejo observó en este obrador una clara división del trabajo escultórico: de mayor calidad en las portadas y de menor en el interior, donde el número de capiteles historiados es escaso. Sorprende, no obstante, en ellos la variedad y concurrencia de determinados temas y motivos comunes a otros centros escultóricos del Camino de Santiago.

De hecho, llama la atención la serie de cestas decoradas que testimonian una cultura figurativa compartida con el románico navarro-aragonés. Por una parte, a Loarre remiten soluciones como los simios encadenados o el entrelazado rematado en palmetas³¹. Por otra, la Catedral de Pamplona y la cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico proporcionan paralelos para determinados temas animalísticos —águilas picándose las garras—, así como para audaces representaciones de la figura humana, como es el caso del motivo de la mujeres agachadas (figs. 16-17)³². A mi entender, ninguno de estos ejemplos es anterior al año 1100 ni a los talleres de la Catedral de Jaca. Ciertamente estas concomitancias han planteado y plantean problemas de prioridad y de relaciones difíciles de resolver mientras carezcamos de fechas absolutas para los monumentos en cuestión. En muchos casos nos encontramos seguramente ante un desarrollo paralelo de estilos y repertorios comunes que conduce a una convergencia formal y no ante omnipresentes talleres itinerantes. El sustrato del maestro de Frómista-Jaca había generado una pléyade de seguidores que, con mayor o menor pericia, trabajaron a lo largo y ancho del Camino de Santiago y que alcanzaron seguramente en lugares muy dispares resultados semejantes. Ello no implica por supuesto la negación absoluta de los intercambios, sobre todo en un camino tan

³¹ Ecos de la escultura de la iglesia superior del Castillo de Loarre se constatan igualmente en los capiteles de la nave de San Zoilo de Carrión (Palencia), realizados en la primera década del siglo XII, J. L. Senra Gabriel y Galán, «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)», *Archivo Español de Arte*, 293, 2001, pp. 88-95.

³² Resulta sin duda apasionante el tema de los capiteles de la cripta de Sos del Rey Católico en relación con los talleres escultóricos activos en el transepto de la catedral compostelana. A la espera de una puesta al día de la investigación sobre el citado conjunto aragonés remito a: F. Abbad Ríos, «San Esteban de Sos del Rey Católico», *Archivo Español de Arte*, 54, 1942, pp. 163-170; ídem, *El Románico en Cinco Villas*, Zaragoza, 1979, pp. 16-19, 53-54, 70; Canellas, San Vicente, *op. cit.*, pp. 239-246

activo económica y culturalmente como entonces. Sirva como ejemplo la colonia gallega establecida y enriquecida en Huesca desde fines del siglo XI, seguramente a la sombra de Diego Peláez. En el testamento de uno de ellos, el exiliado magnate Froila Vimaraz, fechado en 1105, se cita entre los posibles beneficiarios de sus bienes a la iglesia de Santa María de Lugo³³. A estas conexiones aragonesas habría que añadir la magnífica lección de escultura transpirenaica que converge también en el transepto de la catedral compostelana. En él encontramos temas propios de Conques, como el castigo del avaro, o citas explícitas Saint-Sernin de Toulouse, con capiteles de grandes hojas.

En esa distribución interior de los capiteles historiados, K. Mathews ha observado un uso selectivo de los mismos, cuya calidad y concentración es mayor en el extremo de los brazos del crucero, es decir, en la pórtico interior de las fachadas monumentales. Esa misma preocupación se observa, en menor medida, en los capiteles que conforman el paramento oriental del transepto, pues allí se sitúan las capillas de culto y el paso hacia la *confessio* de la Magdalena, se atenúa en el lado occidental, exento de altares, y se pierde prácticamente en las naves y tribunas de la iglesia. Recientemente V. Nodar y S. Fernández han planteado la posibilidad de que la decoración de este inmenso transepto compostelano haya podido funcionar como una continuación o glosa del programa iconográfico de los grandes portales historiados de la Catedral: la *Porta Francigena* y Platerías³⁴.

A este momento, y a los años sucesivos, habría también que adscribir el uso del modillón lobulado, visible en los aleros de la capilla de San Pedro y del testero, que tiene su precedente en los canes de las cornisas del alero de la torre de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers (ca. 1050), en la puerta sur de Sainte-Foy de Conques (ca. 1070), en la propia Porte des Comtes (ca. 1080) o en la Catedral de Jaca (1090-1100). Comparece también el arco polilobulado en toda la decoración exterior de las partes altas: en los hastiales y ventanas del primer piso de la fachadas del crucero, en la *cruz dos farrapos* sobre el testero, y en los paramentos externos de la tribuna del deambulatorio y de la capilla del Salvador. Dicho motivo se ha querido ver como fruto de la influencia islámica, lo cual no resultaría extraño en una época en la que el contacto con lo musulmán no sólo era habitual sino que incluso se utilizaba como «cita» en edificios palatinos, como era el caso de la cercana iglesia románica de San Isidoro de

³³ Durán Gudiol, *Iglesia*, p. 99; ídem, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, I, Zaragoza, 1965, pp. 118-119 (doc. n.º 93).

³⁴ S. Fernández Pérez, V. Nodar Fernández, «*Vita Peregrinatio est*: reflexions sobre o capitel historiado no transepto norde da Catedral de Santiago», en *Actas del Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Barcelona-Cervera-Lleida, 16-18 octubre, 2003 (en prensa).

León, que conserva una puerta interior de muro occidental y un arco del crucero polilobulados³⁵. No obstante, a la mayoría de los autores les ha seducido más la idea de que su presencia, como la del arco en mitra, es fruto más bien de una continuada influencia del arte de Auvergne, el Velay, el Nivernais y Conques, cuya impronta se constataba ya en la primera campaña tanto en la utilización del dintel pentagonal como en los modelos escultóricos.

Muy posiblemente el uso de estos arcos polilobulados no es anterior a 1120. De hecho, éstos aparecen enmarcando excepcionalmente el retrato de Raimundo de Borgoña en el Tumbo A, en el que se prescinde de las estereotipadas arquitecturas. Dicho motivo se inspira, según S. Moralejo, en los repertorios decorativos de la segunda campaña de la basílica jacobea, visibles tanto en el exterior del testero, realizado en la década de 1120, como en el retablo argénteo fechado en 1135. Se trata, por lo tanto, de un signo de actualidad, contemporáneo a la elaboración del *Tumbo A*, con el que quizá se quiera señalar la vinculación del fallecido Conde Raimundo, enterrado en la basílica, a la figura y al proyecto catedralicio de Gelmírez, el cual había sido en su juventud su secretario.

LA VOCACIÓN URBANA: LAS PORTADAS DEL TRANSEPTO INTERACCIONAN CON LA CIUDAD

El edificio de la catedral en el período románico presentaba una interacción con el entorno urbano muy destacable a través de un considerable número de puertas —diez según la descripción del Calixtino (LSI V, 9)—, así como mediante dos espacios urbanísticos, a ambos lados del transepto, sobre los cuales giraba la vida de la ciudad. De ahí que, tal y como ya hemos señalado, la inmensa nave del crucero pueda entenderse también como la prolongación de una inmensa calle o pasaje que «cruza» la ciudad y une dos lugares emblemáticos: el Paraíso de los Peregrinos, al norte, con la Platea de Justicia del primitivo Palacio, al sur. Ciertamente resultaba bastante habitual en las grandes construcciones románicas la existencia de grandes puertas y plazas adyacentes con funciones tanto penitenciales como civiles. Del mismo modo, era común en dicha arquitectura que los ingresos no correspondiesen exactamente con los ejes del edificio, sino que estuviesen localizados en relación con el entramado urbano en el que se insertaban. Cabe recordar a este respecto la *Porte Miègeville* de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, abierta en uno de los tramos del muro sur del cuerpo de las naves con el fin de conectar con la vía que llevaba «al medio de la villa». Algo similar sucedía en la articulación de las puer-

³⁵ T. Martin, «Un nuevo contexto para el tímpano de la portada del Cordero de San Isidoro de León», *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, R. Sánchez, J. L. Senra (eds.), Santiago de Compostela, 2003, pp. 183-205, espec. pp. 195-197.

tas menores de la catedral románica de Santiago, si bien su número, siete, resulta tan elevado que no tiene parangón y sugieren casi las puertas de una ciudad, la Ciudad de Dios, que se abre a los caminos de la ciudad del hombre.

De hecho, la Guía del Calixtino describe con minuciosidad estos siete pórticos menores de la basílica —en su mayoría destruidos—, así como sus tres mayores. Los menores eran: el pórtico de Santa María, que daba acceso a la iglesia de la Corticela, entre las capillas de San Nicolás y Santa Cruz; el de la Vía Sacra, entre las capillas de San Juan Evangelista y Santa Fe, formado por un dintel pentagonal —de vinculación *auvergnate*— enmarcado por un arco realizado en la segunda campaña—; el de San Pelayo, entre las capillas del Salvador y San Andrés, que servía de entrada a los monjes de Antealtares³⁶; el de la Canónica, entre las capillas de San Martín y San Juan Bautista, que daba hacia la Canónica o residencia de canónigos (Rúa da Conga); los dos de la Pedrera, con arcos en el muro sur de la nave, que conducían al taller de picapedreros; y el de la Escuela de Gramáticos, en el lado norte de la nave. Por su parte, en la estructura de tres pórticos mayores esculpidos bajo un mismo discurso iconográfico —la *porta francigena* (transepto norte), Platerías (transepto sur) y la Occidental (proyectada pero no construida hasta Mateo)—, Santiago se anticipa al esquema que caracterizará a las catedrales góticas francesas a partir de Chartres. Las tres portadas componían un sintético programa de la historia del género humano con sus capítulos dedicados a la caída y promesa de redención —puerta norte—, su cumplimiento —puerta sur — y el Juicio y la Gloria —portal occidental—. En dicha articulación se vislumbra también una jerarquización de sus funciones dentro del entramado urbano: el *Paradisus*, el acceso de los peregrinos, con su mercado y utilidad como decorado para los ritos de la penitencia pública; Platerías, la puerta del obispo, abierta a la ciudad para la celebración de juicios y entradas triunfales; y la fachada occidental, posiblemente un espacio litúrgico-simbólico heredero de la tradición de los *Westwerke*.

EL PARAÍSO DE LA *PORTA FRANCIGENA*

La Puerta de Francia (*porta francigena*) o primitiva puerta norte se situaba justo al final del Camino Francés, en donde ahora se alza la Puerta de la Azabachería, y por lo tanto constituía la meta del mismo. Los peregrinos entraban a la Catedral por ella después de haber recorrido un largo viaje desde lejanas tierras. Aunque muy posiblemente sus obras se realizaron contemporáneamente a las de Platerías, entre 1100-1112, el conjunto presentaba ciertas

³⁶ Ubicación recientemente propuesta por V. Nodar (*El Bestiario*), que rectifica la vieja propuesta de J. Carro García.

diferencias con esta última. En esta zona el terreno tenía una elevación de 1,50 m con respecto al lado sur, por lo que el alzado de la fachada norte hubo de presentar un aspecto menos esbelto y más abigarrado. Recientemente, Alberto Fernández ha rescatado un plano del arquitecto Simón Rodríguez, del año 1735, guardado en el Archivo de la Catedral de Santiago, que permite entender mejor su primitiva configuración románica. De él se extrae su similitud con la *Porte des Comtes* en Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1080-1090), pues se trataba de una puerta bífora con un pilar-contrafuerte en el machón central que separaba los dos ingresos. Cada vano se organizaba en un sistema de dos arquivoltas abocinadas, la primera, externa, sobre sendas columnas, la segunda, interna, sobre un sistema de columnas pareadas. Esta reducción del abocinamiento con respecto a Platerías permitían una anchura similar de los ingresos de ambas³⁷.

Para el alzado, hemos de seguir recurriendo a la descripción del Calixtino (V, 9), el cual permite reconstruir de forma aproximada la estructura general de la fachada y algunos detalles de su decoración (fig. 18)³⁸. A su estructura geminada de puerta se añadía un sinfín de relieves esculpidos, principalmente de los denominados Maestros de Platerías y del Cordero, que cubrían como en Platerías todas las partes del edificio: jambas con Apóstoles, mochetas con cabezas de buey, las enjutas extremas con leones, el tímpano del ingreso izquierdo con la Anunciación, así como un frontispicio profusamente decorado. En él se incluían, directamente sobre los arcos de las puertas, sendos frisos de pequeñas lastras con los Meses del Año (izquierda) y personificaciones profanas del pecado (derecha): Centauro, Sirena, Ballestero, y Hombre que cabalga un gallo. Un eco de esta configuración de series de lastras sobre arquivoltas de la Puerta Francígena —incluso con los temas del Centauro o el Ballestero— se encuentra en la puerta norte de la abacial de San Quirce de Burgos, 1125-1150 (fig. 19). El frontispicio compostelano estaba presidido por un gran friso historiado compuesto por multitud de piezas que narraba la historia de la Caída de Adán y Eva y cuyo centro era la figura del Pantocrátor con los cuatro símbolos de los Evangelistas. Muy posiblemente a ambos lados de este gran ciclo bíblico se situaban lastras relativas a la promesa de redención (David músico vence al demonio, Sacrificio de Isaac, Mujer del León, Mujer de las Uvas). Si la asociación entre un ciclo del Génesis y de los Meses ofrecía la posibilidad de la redención del pecado a través del trabajo, la esperanza en la próxima venida del Mesías se expresaba a través de su refiguración en las figuras de David e

³⁷ A. Fernández González, «Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago: la *Porta Francígena*, su atrio y la Corticela en el año 1739», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 701-742.

³⁸ Adjunto los dibujos conjeturales de la Puerta Francígena y de Platerías realizados por V. Nodar, en los que se corrigen algunos errores detectados en los publicados por el citado autor y S. Fernández en «Un proyecto de reconstrucción hipotética de las portadas del transepto de la Catedral de Santiago en la época de Diego Gelmírez», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 605-613.

Isaac, así como en los atributos femeninos del León de Judá y de la Vid del sacrificio eucarístico. Por último, el contenido de este mensaje se hacía explícito en el relieve de la Anunciación.

Como si se tratase de un gran decorado, el programa iconográfico de la primitiva puerta norte participaba plenamente del carácter funcional y simbólico del espacio urbano que definía. La plaza, denominada *paradisus*, no sólo era una emulación del Paraíso del antiguo San Pedro del Vaticano, sino que además intentaba evocar el Edén bíblico. Dicho *locus amoenus* se significaba a través de una fuente —la *fons vitae*— coronada por cuatro leones, a la manera de los Ríos del Paraíso, así como por el empleo en el frontispicio de la fachada de hermosas lastras con decoración vegetal junto a relieves historiados con el ciclo de la Caída de Adán y Eva. Todo ello componía un perfecto telón de fondo para la celebración de los ritos penitenciales del Miércoles de Ceniza, propios de un centro de peregrinación. A ello cabe añadir la novedosa adhesión reformista que se hacía patente en el programa iconográfico de la fachada, pues en ella se asociaban por primera vez los frisos del Génesis y de los Meses en toda una visión optimista de la historia de la humanidad a través de la redención del trabajo.

De la ornamentación de esta primitiva *porta francigena*, destruida en 1757-1758, han llegado hasta nosotros numerosas piezas, algunas conservadas en el Museo de la Catedral (Columnas entorchadas, Mes de Febrero, Mujer del Racimo de Uvas, Reprensión de Adán y Eva), y otras tantas reaprovechadas en el frontispicio (Anunciación, Signo de Mateo, Expulsión de Adán y Eva, Eva amamantando a Caín), jambas (Ballestero, Mujer del León) y contrafuertes (David, Creación de Adán, Creación de Eva, Sacrificio de Isaac) de Platerías. De todas ellas merece la pena comentar, por su excepcional calidad, seis columnas entorchadas de mármol, tradicionalmente atribuidas al denominado Maestro de Platerías y conservadas en el Museo de la Catedral de Santiago. Originariamente todas ellas formaban parte de la decoración de la bifora de la fachada que se asomaba a la plaza denominada *Paradisus*. Con gran acierto S. Moralejo vio en la sistematización de este espacio urbanístico una evocación del antiguo San Pedro del Vaticano, donde existía también un *Paradisus* delante de la basílica así como una *pergola* apostólica en el altar mayor con fustes helicoidales decorados con *putti* vendimiadores (fig. 20).

Sin embargo, los motivos de los fustes compostelanos con esta temática remiten más bien a las interpretaciones contemporáneas de las columnas de San Pedro realizadas a fines del siglo XI por los marmolistas romanos —Santa Trinità dei Monti, San Carlo a Cave— y no tanto al modelo vaticano³⁹. De hecho, las

³⁹ Partiendo de las brillantes conclusiones de S. Moralejo, he intentado actualizar recientemente el estado de la cuestión de la columnas en los siguientes trabajos: «Roma e il programma riformista di Gelmírez nella Cattedrale di Santiago di Compostella», en *Medioevo: immagini e ideologie. V Convegno*

columnas compostelanas fueron realizadas probablemente entre 1106 y 1112, tras el segundo viaje de Gelmírez a Roma para recibir la dignidad del palio. Si bien dos fragmentos apenas alcanzan un metro de altura, existen otros cuatro que miden 1,85 m, y que poseían una cuarta faja decorada, actualmente cortada. De ello se deduce que en origen los fustes llegaban a 2 m, como en los ejemplos de Cave y Trinità dei Monti (fig. 21), a cuya altura habría que sumar la de una basa y un capitel que les permitirían alcanzar sin problema los 2,40 m de las citadas copias medievales romanas y no los 5 m de las del Vaticano. Esta particularidad sugiere la existencia de un modelo que circulaba a fines del siglo XI en los talleres de los marmolistas romanos y que fue conocido por el séquito de Gelmírez en sus viajes a Roma. De hecho, es evidente la similitud entre los esquemas compositivos y ornamentales de las columnas medievales romanas y los fustes compostelanos. Este es el caso, por ejemplo, del amorcillo vendimiador junto a un ave (fig. 21), de los *putti* que comen de un racimo, de las alimañas que muerden la viña o de las aves que pican las uvas.

No obstante, resulta muy original en Santiago la alternancia de bandas figuradas y acanaladuras que sugieren la caída helicoidal de un friso en una fórmula muy diferente a la tipología del Vaticano y de sus copias medievales romanas, en la que el fuste es sinuoso, como es propio de una columna salomónica, pero las bandas de estrías y figuras se disponen paralelamente como una simple suma de tambores en vertical. Este detalle lleva a pensar que los artistas compostelanos accedieron a otro repertorio romano más antiguo: el de la columna helicoidal historiada, con tema dionisiaco, como el que testimonian los fragmentos encontrados en la Villa Belardi en Porta Maggiore (pertenecientes a los Horti Liciniani del Esquilino) (s. III d. C), actualmente conservados en los Museos Capitolinos y en los que ya había reparado S. Moralejo.

En todo caso parece que estas copias o imitaciones en serie de las columnas de la pérgola de San Pedro, tanto en Roma como en Compostela, buscaban respectivamente subrayar en la elección y reiteración de motivos un significado eclesiológico acorde con los ideales de la Reforma Gregoriana. Este mensaje se entiende perfectamente en Santiago, pues en el *Liber sancti Iacobi* (I, 6), en el Sermón de la Pasión del Apóstol (25 de julio), se habla de las *barbarae ferae* y de las *vulpes hereticae*⁴⁰, figuradas en Cave, Trinità dei Monti y Santiago, como

Internazionale di Studi di Parma, Palazzo Sanvitale 23-27 settembre 2002 (en prensa); «Fragmento de fuste con putti vendimiadores», *Luces de Peregrinación*, pp. 150-154 (con bibliografía). Paralelamente C. Claussen ha publicado en el homenaje a S. Moralejo un interesante artículo en el que trata con amplitud sobre las columnas medievales romanas de Trinità dei Monti y Cave («Römische Skulptur aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts»), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, III, pp. 71-80.

⁴⁰ *Liber sancti Iacobi «Codex Calixtinus»*, I, 6, trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1992 (1951), p. 76.

enemigos del apostólico vendimiador de la Viña de la Iglesia. Otro tanto se puede afirmar de la representación de los pájaros en uno de los fustes que, como en los ejemplares romanos, pican con maldad la viña (fig. 21). No obstante, en el caso del fragmento compostelano con los *putti*, uno de los amorcillos atrapa con fuerza una paloma por el cuello (fig. 20) para proteger su afanoso trabajo en directa correspondencia con el contenido de los versos de un himno de san Fortunato recogido en el mismo sermón del Calixtino:

La uva hinchada en el pámpano, que pasto
sería de los pájaros, con este
guardián el buen lagar no ha de perderla⁴¹.

PLATERÍAS: LA PUERTA DE LOS JUICIOS

A pesar de todos los cambios y alteraciones sufridas por el ingreso sur del transepto, al que vinieron a parar gran parte de las lastras de la primitiva puerta norte tras su destrucción en 1757, todavía hoy es posible rastrear en este confuso pero turbador «palimpsesto en piedra» algunas de las trazas originales del proyecto de Gelmírez. A él le debemos, de hecho, su concepción urbanística como fachada de una plaza pública, cuya función estaba cargada de un alto valor representativo. Prueba de ello es que en la documentación de la Edad Moderna dicho espacio se denomina «lugar sagrado», que, como tal, estaba cercado por unas cadenas de hierro (1537) y en el cual las personas podían acogerse a la inmunidad eclesiástica (1739). Dicha función constituye sin duda una clara herencia del papel que se le asignaba en la Edad Media a ciertas entradas de las iglesias, las cuales, por estar eximidas de jurisdicción laica, no sólo ofrecían el refugio de la Paz de Dios tan reivindicado por la reforma gregoriana, sino que eran también espacios privilegiados para la celebración de juicios y apelaciones a la autoridad eclesiástica. Es cierto que la condición sagrada de Platerías derivaba, sin duda, del hecho de que dicha plaza estuviera situada dentro de la primitiva muralla del *locus sanctus* apostólico elevada por el obispo Sisnando II (952-968). Se trataba de un terreno bendecido y acotado en torno al templo que todavía hoy se denomina en la Galicia rural «sagrado» o «adro».

Cuando Gelmírez decide elevar su primer palacio en 1101, adyacente a lo que será la Puerta de Platerías (1103-1111), dicho espacio o *platea* adquirirá una significación muy especial. Con él el obispo compostelano pretendía urbanizar toda esta zona con el objeto de cimentar la fachada del transepto sur, iniciada tal y como recuerda la inscripción de la jamba del ingreso oriental el 11

⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

de julio de 1103: «Era ICXLI/ V IDVS I(V)LII M(agister) Q(ui) F(ecit) O(pus)». Según la *Historia Compostelana* (I, 96, 14), «los viernes de cada semana, abiertas las puertas del palacio pontifical —*Pontificali palatii januis referatis*—, expónganse las querellas e injurias que hubiese, en presencia del pontífice, de los jueces y de los canónigos, y resuélvase». Así en esta *platea* del primitivo palacio episcopal, Gelmírez solía celebrar las audiencias públicas, donde oíría las más diversas causas. El término latino *platea* servía para designar la vía pública pero también se empleaba en la Edad Media para referirse al lugar de la justicia, sobre todo cuando se trataba de una plataforma ancha y elevada. De hecho, es bien sabido lo habitual que era en las catedrales medievales utilizar el espacio situado delante de una puerta para realizar juicios. Para ello dichas entradas solían decorarse con leones alusivos al trono de Salomón, juez bíblico por excelencia, como sucede en la *Porta dei Mesi* de la Catedral de Ferrara o en el pórtico de la Catedral de Sessa Aurunca (Campania). En este sentido habría que interpretar los tres «feroces» leones que todavía hoy flanquean las dos entradas de Platerías, en origen cuatro, según se describe en la *Guía* del Calixtino. Estos leones de la justicia terrena adquieren incluso una resonancia escatológica al son de las trompetas apocalípticas de los cuatro ángeles del Juicio Final representados en las enjutas de los arcos.

Como ya he repetido en más de una ocasión, en la estructuración del lado sur de la catedral Gelmírez posiblemente quiso seguir una vez más un modelo prestigioso y romano, el del *Patriarchium*, la sede episcopal romana situada precisamente junto a la puerta norte de la basílica de San Juan de Letrán, ante la que igualmente se extendía una *platea* de justicia. Gelmírez se inspira, copia y adapta usos romanos a su sede para construirse un inmenso aparato representativo de poder digno de un lugar donde descansaba el cuerpo de un apóstol. Pues, según la *Historia Compostelana* (II, 3) con esas condiciones existía «o el Papado o un patriarcado o al menos un arzobispado, excepto en la iglesia de Santiago». Por ello, una vez conseguido el arzobispado y la legacía papal en 1120, Gelmírez no ocultará la satisfacción de su éxito, lo que provocará que sus rivales le acusen ante Roma de que «se comportaba imprudentemente como un Papa».

Tal y como señala F. López Alsina, no debe por ello extrañar que en la revuelta compostelana de 1116-1117 los ciudadanos asediasen, saqueasen y prendiese fuego al escenario de Platerías, pues éste era por antonomasia la expresión del poder feudal. ¿Tendría la fachada del palacio algún tipo de decoración escultórica en consonancia con la puerta meridional de la catedral? No podemos responder, pero quizás alguna de las piezas que hoy ornán Platerías, en origen formaron parte de los muros de la residencia del obispo. La memoria del lugar del primer palacio todavía substistía en la segunda mitad del siglo XV, pues la *Crónica de Santa María de Iria* (post. 1468) se refiere a éste como «os paaços vellos».

Como la primitiva puerta norte, la estructura de la portada de Platerías constituía el fruto más maduro de la suma de experiencias llevadas a cabo en el arte del Camino de Santiago en las dos últimas décadas del siglo XI. Se trata de una estructura bífora que comporta todos sus elementos historiados: capiteles, tímpanos, frisos, placas de enjuta y de jamba, y cornisa con canes como enmarque superior (fig. 22). Su antecedente estaría en la estructura bífora, pero sin tímpanos figurados, de la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1080-1090). En esa misma línea tipológica de profusa ornamentación han de situarse la primitiva Puerta Occidental de Saint-Sernin de Toulouse (1115-1118) o la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (ca. 1115), la cual, sin embargo, presenta una estructura monófora. Problemática resulta en Platerías la comprensión de la estructuración original del frontispicio. Se trataba probablemente de un Apostolado en friso, del cual todavía se conservan la mayoría de las figuras, removidas a fines del siglo XVIII para dar cabida a las piezas reaprovechadas de la destruida puerta norte, y repartidas ahora en tres grupos. Dicho colegio apostólico estaba presidido por el actual grupo central de la Transfiguración, el cual, aunque pensado en un primer momento para la Puerta Occidental, fue instalado allí en una fecha muy temprana: 1111. Dicha datación ha sido sugerida por J. Williams a partir de la presencia en la lastra del Santiago entre cipreses, perteneciente a este conjunto de relieves, de una inscripción, «ANF(us) REX», que aludiría a la coronación en ese año de Alfonso Raimúndez en la catedral compostelana. Si en la puerta norte se exponía la Caída y la promesa de redención, en la sur se desarrollaba el tema del cumplimiento de esa promesa a través de la Vida de Cristo en los tímpanos (Encarnación, Vida Pública y Pasión) y de los Apóstoles en el friso.

Once columnas flaquean los ingresos: cinco en la entrada a la derecha, cinco en la izquierda, una en el centro. Cada grupo se compone a partir de la siguiente alternancia: columna de granito lisa; columna de granito entorchada, ornada en la banda espiral con margaritas, perlas o roleos de palmetas asimétricas; columna de mármol con el fuste esculpido en cuatro registros con figuras de los apóstoles (extremos) o de las Tribus de Israel (centro). El empleo simultáneo de mármol y granito local, visible igualmente en el frontispicio, parece ser característico de la decoración compostelana en una efectista búsqueda del colorismo que se encuentra en otros ejemplos del Camino, como en la Puerta del Cordero de San Isidoro de León.

Para definir a los cuatro maestros principales que participaron en ambas portadas del transepto resultan fundamentales los trabajos pioneros de A. K. Porter así como las atinadas aportaciones de S. Moralejo y M. Durliat. El denominado Maestro de Platerías, heredero del gusto por la Antigüedad del Maestro de Frómista-Jaca, se caracteriza por sus figuras de rostros de carrillos hinchados, con vigorosa anatomía y modelado (Mujer del Cráneo, Creación de Adán,

David, fustes entorchados, Mujer de las Uvas, Mes de Febrero, Hombre que cabalga el gallo). Su discípulo es el Maestro de la Puerta del Cordero, de volúmenes geométricos, de superficie muy pulimentada, rostros intemporales, ojos abultados y tendencia a la frontalidad (Pantocrátor del contrafuerte izquierdo de Platerías, Signo de Mateo, Creación de Eva).

Por el contrario, el Maestro de la Traición, que anuncia el estilo de la Puerta del Perdón de San Isidoro de León, es muy narrativo, de rostros ingenuos, con pliegues gruesos que se ciñen a la parte inferior del cuerpo y tendencia al bulto redondo en las figuras en tres cuartos (Curación del Ciego). Algunas figuras presentan las pupilas excavadas rellenas de pasta vítrea y grandes bigotes (Reprensión de Adán y Expulsión de Adán y Eva, Prendimiento de Cristo) que denotan la influencia del Maestro de las Tentaciones o de Conques. Este último, que además se caracteriza por las cabezas cúbicas, el pelo a la taza, la nariz ancha, el canon corto, pliegues planchados, el uso del perfil y el tres cuartos con tendencia al bulto redondo, y una extensa variación en la posición de los pies (Tentaciones de Cristo, Coronación de Espinas, Flagelación y Epifanía), recoge el estilo de Conques de la época del abad Bégon III, pero a la vez anuncia lo que será el estilo del gran portal de la abadía francesa.

Un misterioso y genial quinto maestro, denominado el Maestro de la Transfiguración, parece ser un alumno aventajado del Maestro de Platerías, pues partiendo de todos sus estilemas los exagera en un rebuscado manierismo que tiene su paralelo en los logros de las mejores figuras de la Porte Miègeville (ca. 1110-1115) y de la Puerta Occidental de Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1115-1118). Sus relieves gozan de un fuerte contraste de clarooscuro en el modelado de los rostros, de cabellos muy plásticos y pliegues pinzados sobre una superficie de aspecto acerado. A él pertenecen las figuras más hermosas y audaces del conjunto: el Santiago entre cipreses o el Abrahán surgiendo del túmulo.

BIBLIOGRAFÍA:

- AZCÁRATE, J. M., «La Portada de Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, pp. 1-20
- BANGO TORVISO, I., *Galicia románica*, Vigo, 1991.
- , «Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo», *El Camino de Santiago, Camino de Estrellas...*, Madrid, 1994, pp. 11-75.
- CASTILLO, A. del, «Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago», *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV, 1926, pp. 314-320.
- CARRO GARCÍA, J., «La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y san Fagildo, abad del monasterio de Antealtares», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IV, 1949, pp. 111-122.

- CASTELLÁ FERRER, M., *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*, intro. J. M^a Díaz Fernández, Santiago, 2000 (1^a ed. Madrid, 1610).
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., «Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías», en *Cultura, poder y mecenazgo*, coord. A. Vigo Trasancos, Santiago, pp. 231-264, *Semata*, 10, 1998.
- , «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, ed. Manuel Núñez Rodríguez, Santiago, 2000, pp. 39-96.
- , «Platerías: función y decoración de un «lugar sagrado», en *Santiago de Compostela: ciudad y peregrino*, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Xunta de Galicia, 2001, pp. 289-331.
- , «Topographie sacrée, liturgie pascalle et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint Isidore de Léon et Saint Etienne de Ribas de Sil», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, pp. 27-49.
- , «A poética das marxes: Bestiario, fábulas e mundo ó revés», en *Pagano y profano en el arte gallego*, coord. M. Castiñeiras y F. Díez Platas, Santiago, 2003, pp. 293-334 (*Semata*, 12, 2002).
- , «Roma e il programma riformatore di Gelmírez nella cattedrale di Santiago», *Medievo: immagini e ideologie*, V Convegno Internazionale di Studi. Parma, 23-27 settembre 2002, ed. A. C. Quintavalle (en prensa).
- , «Santiago, Bari e Gerusalemme: sulle tracce di una cultura figurativa nelle vie di pellegrinaggio», *La Puglia tra Gerusalemme e Santiago di Compostella*, III Convegno Internazionale di Studi, Bari-Brindisi, 4-7 dicembre 2002. (en prensa).
- , «Los espacios arquitectónicos en función de las reliquias», *En olor de santidad. Reliquias y relicarios en Galicia*, Catálogo de la Exposición del Xacobeo 2004, eds. J. M. García Iglesias y Miguel Ángel González, Santiago-Ourense, 2004, pp. 65-80.
- CONANT, K. J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983 (1^a ed. ing. Harvard, 1926).
- , *Arquitectura carolingia y románica, 800-1200*, Madrid, 1991.
- Coronica de Santa Maria de Iria (códice gallego del siglo XV)*, ed., J. Carro García, Santiago, 1951.
- CHAMOSO LAMAS, M., González, V., Regal, B., *Galicia, La España Románica 2*, Madrid, 1989, p. 122 (1^a ed. fr. St. Léger Vauban, 1973).
- D'EMILIO, J., «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión», *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo* (Santiago de Compostela 3-8 octubre 1991), A Coruña, 1991, pp. 83-101.
- DESCHAMPS, P., «Études sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et de Saint-Jacques de Compostelle», *Bulletin Monumentale*, 1941, pp. 239-264.

- DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., «Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago: la *Porta Francigena*, su atrio y la Corticela en el año 1739», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 701-742.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, S., Nodar Fernández, V., «Un proyecto de reconstrucción hipotética de las portadas del transepto de la Catedral de Santiago en la época de Diego Gelmírez», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 605-613.
- , «*Vita Peregrinatio est*: reflexiões sobre o capitel historiado no transepto norde da Catedral de Santiago», en *Actas del Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Barcelona-Cervera-Lleida, 16-18 octubre, 2003 (en prensa).
- FLETCHER, R. A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993 (1ª ed. ing. 1984).
- GÓMEZ-MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.
- GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane en Espagne. Leon-Jaca-Compostelle*, París, 1938.
- , «Une abbaye de Pélerinage: Sainte-Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques», *Compostellanum*, X, 4, 1965, pp. 335-346.
- Historia Compostelana*, trad. E. Falque Rey, Madrid, 1994.
- LACARRA, J. M^a, «La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pp. 73-86, espec. pp. 81-83.
- , *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I-III, Madrid, 1949.
- Liber sancti Iacobi. «Codex Calixtinus»*, trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1992 (1951).
- LAMBERT, É., «La peregrinación a Compostela y la arquitectura románica», *Archivo Español de Arte*, 16, 1943, pp. 273-309.
- , «La cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle et l'école des grandes églises romanes de pèlerinage», en *Études médiévales*, I, Toulouse, 1956, pp. 245-259.
- LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*, Santiago, 1988.
- LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, 1900,
- LYMAN, T. W., «The Pilgrimage Roads Revisited», *Gesta*, 8, 2, 1969, pp. 30-44.
- MÁLE, É., *L'art religieux du XII^e siècle en France*, París, 1923.
- MORALEJO, S., «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, XIV, 4, 1969, pp. 623-668.
- , «Saint-Jacques de Compostelle. Les Portails retrouvés de la cathédrale romane», *Les dossiers de l'archéologie*, 20, 1977, 87-103.
- , «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», en K. J. Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983, pp. 221-236.

- MORALEJO, S., «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago», en *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 1983), Perugia, 1985, pp. 37-61.
- , «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXX, 1985, pp. 395-430.
- , «Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Vº Congrès Espanyol d'Història de l'Art*, I, Barcelona, 1986, 87-115.
- , «El patronazgo artístico del arzobispo Diego Gelmírez (1110-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago», en *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea della Toscana medievale*, ed. L. Gai, Pistoia, 1987, 245-272.
- , «Arte del Camino de Santiago y arte de peregrinación (ss. XI-XIII)», en *El Camino de Santiago*, Poio, 1990, pp. 9-28.
- , «The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. J. Williams, A. Stones, Tübingen, 1992, pp. 207-230.
- , «Santiago de Compostela: origini di un cantiere romanico», *Cantieri medievali*, ed. R. Cassanelli, Milán, 1995, pp. 127-143.
- NAESGAARD, O., *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962.
- NODAR FERNÁNDEZ, V., *El Bestiario en la primera campaña de la Catedral de Santiago (1075-1088)*, Universidade de Santiago de Compostela, 2004 (Tesis de Licenciatura, inédita).
- , «Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago», *Compostellanum*, XLV, 3-4, 2000, pp. 617-648.
- , «De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago», en *Profano y pagano en el arte gallego*, pp. 335-347.
- OTERO TÚÑEZ, R., «Problemas de la catedral románica de Santiago», *Compostellanum*, X, 4, 1965, pp. 605-624.
- PITA ANDRADE, J., «Un estudio inédito sobre la Portada de Platerías», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 7, 1952, pp. 446-460.
- PORTER, A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.
- , «Compostela, Bari and Romanesque Architecture», *Art Studies. Medieval, Renaissance and Modern*, 1, 1923, pp. 7-22.
- , *La escultura románica en España*, I, Florencia-Barcelona, 1928.
- PRACHE, A., «Les sources françaises de l'architecture de Saint-Jacques-de-Compostelle», en *Saint-Jacques et la France*, Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac, dir. A. Rucquoi, París, 2003, pp.263-275.
- REILLY, B. F., *The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI, 1065-1109*, Princeton University Press, 1988.

- Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, dir. S. Moralejo, F. López Alsina, Madrid, 1993.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., «Los tímpanos de la Catedral de Santiago en su contexto histórico artístico», en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, ed. R. Sánchez y J. L. Senra, Santiago, 2003, pp. 25-46.
- SHAVER-CRANDELL, A., Gerson, P., Stones, A., *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela. A Gazetteer*, Londres, 1995.
- SHAVER-CRANDELL, A., Gerson, P., Stones, A. y J. Krochalis, *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: A Critical Edition I: The Manuscripts. The Cration. Production and Reception. II: The Text*, Londres, 1998.
- Tumbo A de la Catedral de Santiago*, ed. M. Lucas Álvarez, Santiago, 1998.
- VIELLIARD, J., *Le Guidedu Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1938.
- VILLA-AMIL Y CASTRO, J., *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*, Madrid, 1909.
- WARD, M., *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, Nueva York, 1978.
- WILLIAMS, J., «Spain or Tolouse a Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, Granada, 1976, pp. 557-567.
- , «La arquitectura del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXIX, 3-4, 1984, pp. 267-290.
- YARZA, J., *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Madrid, 1985.
- YZQUIERDO PERRÍN, R., «La construcción de la catedral románica de Santiago», en *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*, ed. F. Singul, Santiago, 1995, pp. 59-82.
- , *Arte medieval I.Galicia. Arte. X*, A Coruña, 1995, 218-219.
- ZEPEDANO Y CARNERO, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, intro. J. M^a Díaz Fernández, Santiago, 1999 (1870).

Fig. 1. Planta de las cinco grandes «iglesias de peregrinación» a partir de un dibujo de K. J. Conant.

1. Saint-Martin de Tours.
2. Saint-Martial de Limoges.
3. Sainte-Foy de Conques.
4. Saint-Sernin de Toulouse.
5. Santiago de Compostela.

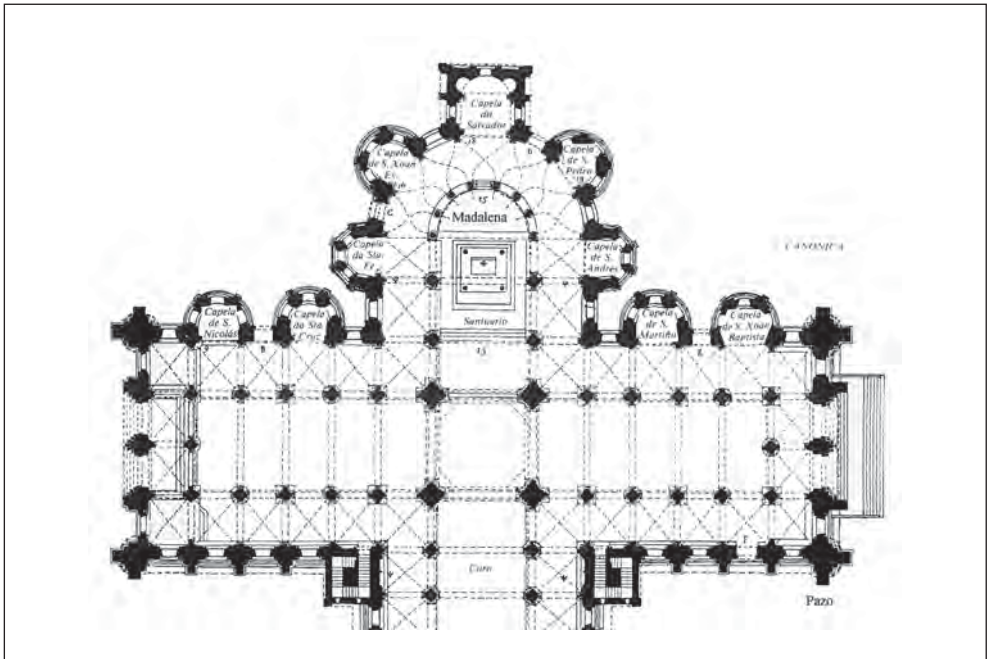
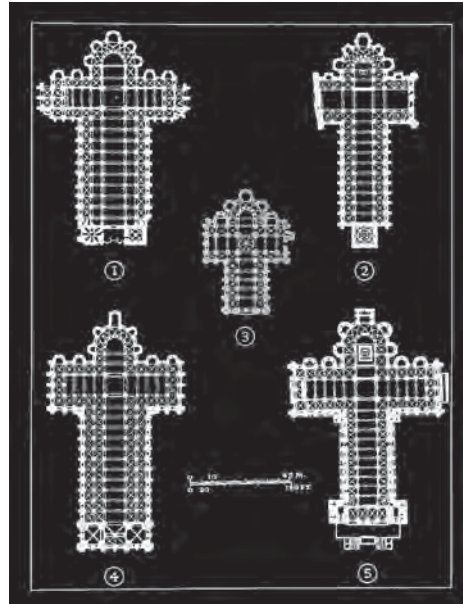


Fig. 2. Catedral de Santiago, dedicaciones de las capillas de la girola y el transepto.

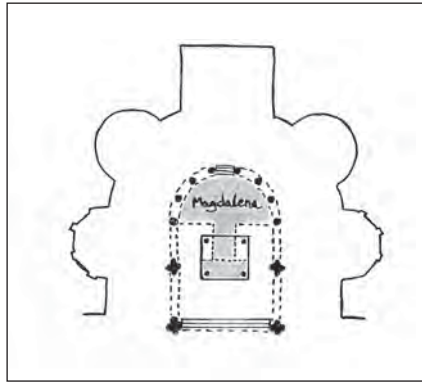


Fig. 3. Catedral de Santiago,
confessio de la Magdalena.



Fig. 4. Catedral de Santiago, Capilla del Salvador, capitel fundacional
con el retrato de Diego Peláez.



Fig. 5. Catedral de Monopoli (Apulia), arquivolta reutilizada en la sacristía.



Fig. 6. Castillo de Loarre (Huesca), iglesia alta, capitel del ábside.



Fig. 7. Catedral de Santiago, girola, al lado derecho de la entrada de la capilla de Santa Fe, capitel.



Fig. 8. Catedral de Santiago, girola, al lado izquierdo de la entrada de la capilla de Santa Fe, capitel.



Fig. 9. Catedral de Santiago, brazo sur del transepto, muro este, capitel.



Fig. 10. Catedral de Santiago, brazo sur del transepto, muro este, capitel.



Fig. 11. Santa María de Iguacel (Huesca), capitel.



Fig. 12. Castillo de Loarre (Huesca), portada de la iglesia.

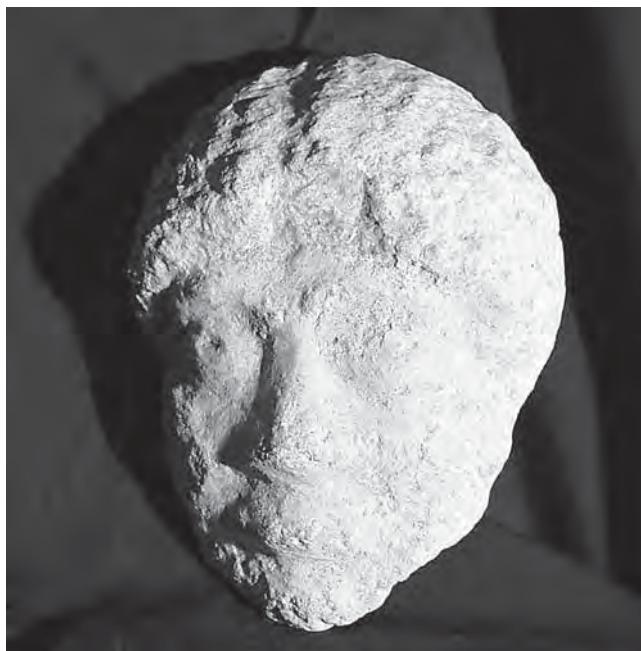


Fig. 13. Santiago, Museo das Peregrinacións, cabeza de personaje femenino (nº inv. 436).



Fig. 14. Catedral de Jaca, pórtico sur, capitel con David y sus músicos. Hoy en el claustro.



Fig. 15. Santiago, Museo das Peregrinacións, cabeza de personaje masculino (nº inv. 434).



Fig. 16. San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza), cripta, capitel.



Fig. 17. Catedral de Santiago, pórtico interno de la fachada sur, capitel.

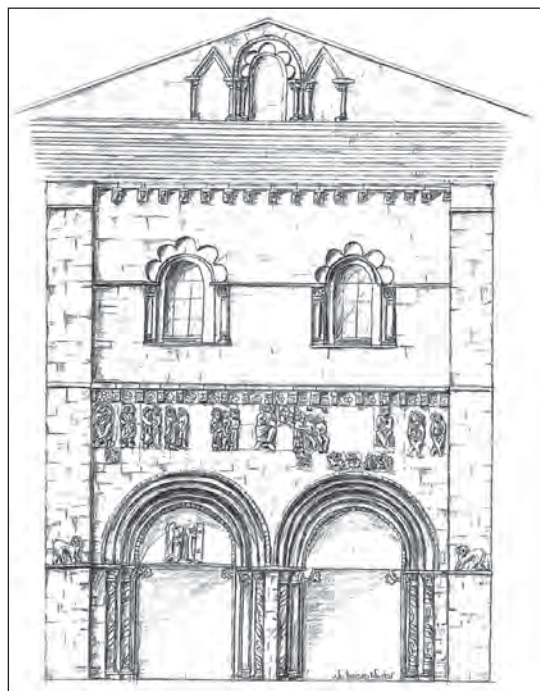


Fig. 18. Reconstrucción conjetural de la fachada de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago. Dibujo: Victoriano Nodar.



Fig. 19. San Quirce de Burgos, iglesia, puerta norte.



Fig. 20. Museo da Catedral de Santiago, fragmento de columna entorchada procedente de la primitiva *Porta Francigena*.



Fig. 21. Roma, Trinità dei Monti, altar mayor, columna salomónica.

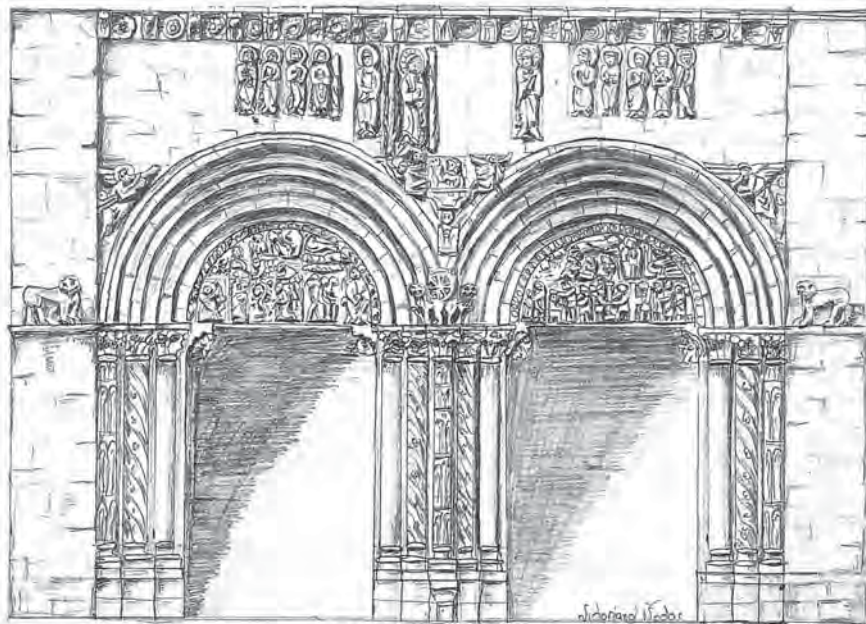


Fig. 22. Reconstrucción conjetural de la fachada de Platerías de la Catedral de Santiago.
Dibujo: Victoriano Nodar.

EL MAESTRO MATEO Y LA TERMINACIÓN DE LA CATEDRAL ROMÁNICA DE SANTIAGO

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN
UNIVERSIDAD DE A CORUÑA

BIOGRAFÍA DEL MAESTRO MATEO

En el siglo XVIII Cornide de Saavedra y el cura de Fruime opinaban que el maestro Mateo debía a su relación con el rey Fernando II el encargo de concluir la catedral de Santiago a cambio de un importante salario y otros privilegios. La historiografía del XIX mantuvo esta creencia y Ceán Bermúdez¹ escribió que el monarca «hizo mucho aprecio del mérito de este profesor»; Llaguno² alude a la intervención del maestro y transcribe el privilegio de Fernando II de 1168. Es decir, el monarca volvía a patrocinar la construcción de la catedral que sus antecesores, excepto Alfonso VI, habían declinado en favor de los obispos compostelanos y, en particular, de Diego Gelmírez. Neira de Mosquera³ escribió una romántica y legendaria versión del trabajo del maestro Mateo, aunque posteriormente se le consideró⁴ un «*oscuro arquitecto de D. Fernando II de León*».

La mayoría de los historiadores del XIX estimaban que el maestro Mateo era leonés y quien se ocupaba de las obras reales. Murguía⁵, sin embargo, pensaba que «más justo será creerle gallego y tal vez lucense», basándose en un *Magistro*

¹ Ceán Bermúdez, J., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III. Madrid, 1800, facsímile 1965, p. 97.

² Llaguno y Amirola, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. I. Madrid, 1829, pp. 32 y 252.

³ Neira de Mosquera, A., *Historia de una cabeza*. En «*Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*». Edición de Bibliófilos Gallegos. Santiago, 1950, pp. 27-42.

⁴ Fernández Sánchez, J. M. y Freire Barreiro, F., *Santiago, Jerusalem, Roma. Diario de una peregrinación*, t. I. Santiago, 1880, p. 71. Ídem., *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago, 1885, p. 105.

⁵ Murguía, M., *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*. Madrid, 1884, pp. 20-22, nota 1. Ídem, *Galicia*. Barcelona, 1888, p. 1094.

Matheo que suscribe como testigo un documento lucense de 1155; lo suponía, además, hijo del maestro Raimundo, al que Pallares⁶ atribuyó la catedral de Lugo. López Ferreiro⁷ comparte «la opinión del Sr. Murguía» y cree que: «No hay... indicio alguno razonable que nos obligue a dejar de tenerlo por compostelano... Consta, en efecto, que en Compostela o en Galicia residió largo número de años... y esto... favorece la suposición de que... debió de nacer y educarse en nuestra región».

La cuestión siguió viva en el siglo XX, en particular entre estudiosos extranjeros, como Bertaux⁸, que lo consideraba francés, al igual que Vidal⁹. Aunque Gaillard¹⁰ no compartía tal hipótesis creía, como todos, que se había formado en Francia. Filgueira Valverde¹¹ se replanteó la biografía del maestro Mateo a la luz de documentos fechados entre mediados del siglo XII y del XIII en los que figura el nombre de Mateo, sin que haya seguridad de que se trate del autor del Pórtico de la Gloria. Con ellos trazó un árbol genealógico en el que sus supuestos descendientes alcanzaban los años centrales del XIV. Finalmente, Yarza¹² cree que «la hipótesis de un origen compostelano no parece descabellada».

El maestro Mateo dejó huella en Santiago y todavía en el siglo XIV¹³ se tomaba el solar de su casa, próxima a la catedral, como referencia: «frente al Pórtico septentrional de la Basílica..., en el ángulo que forma el ex-monasterio de San Martín con el Palacio arzobispal»; en el «Tumbo de Tenencias», hacia 1352, se lee: «Das casas que foron de mestre Matheu», cita que se repite en 1435 en el *Tumbo de la Tenencia del Hórreo*. Esta popularidad favoreció que surgieran leyendas como la que justifica que se representara arrodillado frente al altar mayor, el popular «Santo dos Croques», que comunica su inteligencia a quien golpea en ella su frente¹⁴. Otras leyendas son dramáticas y crueles, como la que relata que le arrancaron los ojos para que no pudiera hacer otra obra similar al pórtico compostelano¹⁵.

⁶ Me refiero al canónigo de la catedral de Lugo Juan Pallares y Gaioso, autor de *Argos Divina. Sancta María de Lugo de los Ojos Grandes*, editada en Santiago en 1700 y, de nuevo, en Lugo en 1903.

⁷ López Ferreiro, A., *El Pórtico de la Gloria*. Reedición. Santiago, 1975, pp. 95-96.

⁸ Bertaux, E., *La sculpture cbretiënne en Espagne des origines au XIVe. Siècle*. Paris, 1906, p. 268.

⁹ Vidal Rodríguez, M., *El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago*. Santiago, 1926, p. 133.

¹⁰ Gaillard, G., «Le Porche de la Gloire a Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles». En *Études d'Art Roman*. Paris, 1972, p. 320.

¹¹ Filgueira Valverde, J., *Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo*. En C.E.G., t. III. Santiago, 1948, pp. 58 y ss. Reeditado en idem, *Historias de Compostela*. Santiago, 1970. Pp. 61-78.

¹² Yarza Luaces, J., *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, 1984, p. 47.

¹³ López Ferreiro, A., Ob. y edic. cits, p. 100.

¹⁴ Neira de Mosquera, A., Ob. y edic. cits, pp. 27-42.

¹⁵ Bouza Brey, F., «El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia», *Compostellanum*. V. IV. Santiago, 1959, p. 183.

Con anterioridad a su intervención en la catedral se ignora dónde trabajó. Llaguno¹⁶ publicó que «antes de este tiempo, a saber, el año 1161, construía el maestro Mateo el puente de Cesures», lo que repitió López Ferreiro. Manso¹⁷ demostró que este dato se encuentra en el benedictino Juan Sobreira: «sospecho si acaso este mismo arquitecto acabó, al tiempo de esta escritura y su data, el puente de Cesures que se estaba haciendo en 21 de octubre del año de Christo 1161», fecha de un testamento en el que se hace una donación a la obra de dicho puente. Así se relacionó al maestro Mateo con los ponteadores y, en especial, con «Pedro que reconstruyó el puente del Miño»¹⁸, ya que Pedro Peregrino sería el padre de Mateo y al inicio de su actividad sería, también, constructor de puentes.

Así pues, la primera mención cierta del maestro Mateo es el privilegio de Fernando II¹⁹ de 1168, en el que le encarga que termine la catedral, comenzada hacía casi un siglo. En él son significativas las frases que se ponen en boca del rey: «Dono y concedo a tí, 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... de modo que esta pensión te valga cien maravedises cada año... te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona».

En los dinteles del Pórtico de la Gloria grabó el maestro un epígrafe que, traducido al español, dice: «En el año de la Encarnación del Señor de 1188, era 1226, en el día de las calendas de abril, los dinteles de los pórticos principales de la iglesia del bienaventurado Santiago fueron colocados por el Maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos de los mismos portales». El rey Fernando II murió en enero del mismo año y todavía pasarían más de veinte para que se terminase. Sin embargo 1188 se ha considerado, a veces, como el de la conclusión, quizá porque para Ceán Bermúdez²⁰ «concluida la obra de la catedral se puso sobre las dos puertas de la fachada principal por dentro la inscripción».

Es esta la última referencia segura relativa al maestro Mateo, aunque López Ferreiro²¹ dice que al año siguiente se le menciona en una escritura de venta de

¹⁶ Llaguno y Amirola, E., Ob. y t. I. cit., p. 33, nota 2. López Ferreiro, A., Ob. y edic. cit., p. 97.

¹⁷ Manso Porto, C. «El documento de 1161 relativo a la supuesta intervención del maestro Mateo en la construcción del puente de Cesures». En *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 105. El testamento de Odoario Alfonso está en las pp. 107-108.

¹⁸ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Traducción de Moralejo, Torres y Feo. Santiago, 1951, p. 509.

¹⁹ *Los Reyes y Santiago. Exposición de Documentos Reales de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1988, pp. 117-120. Manso Porto, C., art. cit., p. 104.

²⁰ Ceán Bermúdez, J., Ob. y t. cit., p. 98.

²¹ López Ferreiro, A., Ob. y edic. cit., p. 99. Silva, R. y Barreiro Fernández, J. R., *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago, 1965, pp. 8 y ss.

una casa; en 1192, se quiere ver su firma entre los testigos de una donación al arzobispo don Pedro Suárez de Deza. En 1200 firma como maestro Pedro Mateo quien podría ser un hijo suyo, lo que lleva a pensar que murió antes de culminarse su proyecto, que completarían los artistas de su taller. La biografía del maestro Mateo sigue siendo hoy desconocida y enigmática casi en su totalidad.

FORMACIÓN DEL MAESTRO MATEO

El maestro Mateo conocía el arte de Borgoña, Saint-Denis, Italia, Al-Andalus y Galicia, por lo que Yarza²² opina que «su forma de hacer, pese a préstamos de aquí y de allá, no tiene equivalencia en ningún escultor o taller conocido». Es posible que viajara a Francia con miembros del cabildo compostelano, y que completara su formación en la cosmopolita ciudad de Santiago. Gómez Moreno²³ vió un «Mateo joven» en unas esculturas que atribuyó a la fachada de la cripta del Pórtico de la Gloria y concluyó que habría aprendido «en Avila tanto sus métodos constructivos como su habilidad escultórica». Moralejo²⁴, sin embargo, cree que tales figuras las esculpió el «maestro de los paños mojados» que trabajó en otras piezas de la cripta del pórtico, y para Stratford²⁵ no pertenecieron a dicha fachada y sugiere que su autor puede haber sido el maestro de los apóstoles de Carrión de los Condes.

Acerca de la formación del maestro Mateo Lambert²⁶ destacó el ascendiente borgoñón, de Saint-Denis y Chartres; a tales precedentes Yarza²⁷ añade «otras huellas que reclaman recuerdos de Italia o, tal vez, de Provenza, de la cantería de Saint Gilles-du-Gard», así como influencias del arte peninsular islámico y cristiano. Con Azcárate²⁸, pues, puede afirmarse que sus «formas arquitectónicas y escultóricas... suponen la iniciación de la estilística gótica».

²² Yarza Luaces, J., Ob. cit., pp. 7, 47-48 y 26.

²³ Gómez Moreno, M., *Prólogo*. García Guinea, M. A., «El arte románico en Palencia». Palencia. 1961, p. XXXVII.

²⁴ Moralejo Álvarez, S., *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*. C.E.G. T. XXVIII. Santiago, 1973, pp. 297 y ss. Reeditado en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. I. Xunta de Galicia, 2004, pp. 50-51. Yzquierdo Perrín, R., «Figura masculina mutilada». En *Galicia no tempo*. Santiago, 1991, pp. 193-194.

²⁵ Stratford, N., «Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Cryp of the Cathedral of Santiago». En *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991. P. 64.

²⁶ Lambert, E., *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*. Madrid, 1977, pp. 46-50.

²⁷ Yarza Luaces, J., Ob. cit., pp. 47-48.

²⁸ Azcárate Ristori, J. M.^a, «El protogótico». En *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1977, p. 209. Ídem, *El protogótico hispánico*. Madrid, 1974, pp. 12 y ss.

Azcárate²⁹ no dudaba de que el maestro Mateo «ha de ser considerado desde el punto de vista de su doble condición de arquitecto y escultor», sin embargo Ward³⁰ estima que «sería posiblemente más un arquitecto-gestor o superintendente de obras que el escultor que en él siempre se ha querido ver». Moralejo³¹, por su parte, opina que «hay razón para preguntarse si el nombre de Mateo, constante del principio al fin de la empresa, no habrá de ligarse más al proyecto arquitectónico o a su gestión que a una o varias de las maneras escultóricas que en ella se revelan». Con anterioridad el profesor Otero³² había advertido diferencias al estudiar «la concepción plástica y la ejecución técnica de sus distintas y múltiples figuras. Tal análisis muestra ense- guida que no todo es allí obra de Mateo», lo que le llevó a investigar su taller.

CONCLUSIÓN DE LAS NAVES DE LA CATEDRAL

Según el *Codex Calixtinus*³³ en la construcción de la catedral de Santiago «desde la colocación de la primera piedra en sus cimientos, hasta la colocación de la última, pasaron cuarenta y cuatro años», sin embargo no se consagró³⁴ hasta el 21 de abril de 1211. Los más de ciento treinta años transcurridos desde su inicio se debieron a la complejidad de la obra, al declive del terreno hacia el oeste, a la presencia de las murallas de la ciudad³⁵ y, quizá también, al poco tiempo que permanecían en el cargo los sucesores de Gelmírez, es significativo que la mayor actividad del maestro Mateo y su taller coincida con el episcopado, de más de veinte años, de don Pedro Suárez de Deza.

²⁹ Azcárate Ristori, J. M.^a, *El protogótico* cit., p. 212.

³⁰ Citado por Castiñeiras, M. A., *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, 1999, p. 19.

³¹ Moralejo Álvarez, S., «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant. En Conant, K. J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1983, p. 231. Reeditado en *Patrimonio Artístico...* cit., t. I, p. 261.

³² Otero Túniz, R., «Problemas de la catedral románica de Santiago». *Compostellanum*. V. X. Santiago, 1965. P. 620.

³³ *Liber Sancti Iacobi*, Edic. cit., p. 571.

³⁴ López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, t. V, Santiago, 1902, pp. 54-58 y Apéndice IX, pp. 27-30.

³⁵ Guerra Campos, J., *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*. Santiago, 1982, pp. 383-389, y 411, fig. 111. Moralejo Álvarez, S., *Notas...* cit., p. 230. Reeditado en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 260. Ídem, «*Le lieu Saint: Le tombeau et les basiliques médiévales*». En *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pèlerinage Européen*. Gante, 1985, p. 52. Reeditado en «*Patrimonio artístico...* cit., t. II, p. 19. López Alsina, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Santiago, 1988, pp. 256-258.

Para Conant³⁶ «la edificación del cuerpo principal de la catedral llevó muchos años». Caamaño³⁷ se fijó en Zepedano³⁸: «En el año de 1168 las obras de esta Catedral estaban paralizadas por falta de recursos», que se destinaban a la Reconquista. En los capiteles del triforio se diferencian varios talleres³⁹, los muros perimetrales iban más adelantados que el interior, y se observan diferencias entre las partes bajas y altas de las naves. Algunos canecillos del antepenúltimo tramo del alero norte, labrados por el taller del maestro Mateo, muestran cabezas similares a las de los basamentos del Pórtico de la Gloria, y han desaparecido en los siguientes tramos, lo que hace incierta la afirmación de que «están esculpidos en formas de animales idénticas a las de los plintos que soportan el Pórtico de la Gloria»⁴⁰. En cada tramo de las tribunas se abre una ventana, de las que se cegaron las del lado sur entre los siglos XVI y XVIII.

El profesor Caamaño precisó que la cripta del Pórtico de la Gloria «alcanza... hasta la mitad del tercer tramo del templo y es desde... donde comienzan a aparecer en el templo capiteles de tipo mateano», opinión compartida por quienes⁴¹ atribuyen al maestro Mateo y su taller los tres tramos finales del triforio. Las hojas de sus capiteles reciben varios tratamientos, y uno presenta dos leonas con sus cachorros entre las patas, lo que les permite mamar. Al primer capitel del tramo noveno del triforio norte se le presta más atención por el epígrafe «GVDESTEO» de su cimacio que, posiblemente, alude al arzobispo don Pedro Gudestéiz.

En la terminación de las naves el maestro Mateo y su taller respetaron la organización y proporciones del transepto por lo que sólo en los capiteles se advierten sus técnicas e iconografías. Incluso trata de mantener aquella disposición en el cierre de las naves con el parteluz del pórtico, por otro lado tan diferente a los pilares de las naves; los arcos de descarga de los dinteles sugieren la

³⁶ Conant, K. J., *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1983, pp. 197-202.

³⁷ Caamaño Martínez, J. M.^a, *Contribución al estudio del gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*. Valladolid, 1962, p. 60.

³⁸ Zepedano y Carnero, J. M.^a, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Lugo, 1870, p. 174. Existe edición facsímil. Xunta de Galicia, 1999.

³⁹ Yzquierdo Perrín, R., «Las tribunas de las naves de la catedral de Santiago: Sus muros y los capiteles del triforio norte». En *Homenaje al Profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori*. Anales de historia del arte. Nº. 4. Madrid, 1993-1994, pp. 309-319.

⁴⁰ Ward, M. L., «El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela». En *Actas del Simposio Internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, p. 45.

⁴¹ Caamaño Martínez, J. M.^a, Ob. cit. P. 60. Moralejo Álvarez, S., *Notas...* cit. P. 231. Reeditado en «*Patrimonio Artístico...*» cit. T. I. P. 261. Ward, M. L., Art. cit., pp. 44-45. Yzquierdo Perrín, R., «El Maestro Mateo». *Cuadernos de Arte Español*, nº. 23. Madrid, 1992, pp. 5-7.

cadencia de los formeros, y el del tímpano, visto desde la nave central, tampoco provoca impacto visual, compositivo ni estético. El triforio, con la misma organización que en las naves, atempera este cierre que tiene como novedades el óculo y cuadrifolios que eliminan la mayor parte del muro de la zona superior y permitían que la luz del espejo de la antigua fachada occidental iluminara la nave central. El cierre de ésta resulta tan acompasado a la arquitectura y proporciones de la catedral románica que sólo al fijarse se perciben las diferencias, quizá más espectaculares al observar la parte del último pilar de las naves que mira hacia éstas y hacia el pórtico, cada una con un desarrollo muy diferente.

Entre los últimos capiteles de las naves y los de la cripta del pórtico⁴² se aprecian ciertas relaciones. Predominan los vegetales con tratamientos que revelan talleres diferentes⁴³ y, a veces, sorprendentemente parecidos a modelos cistercienses⁴⁴. En las esquinas de algunos capiteles compostelanos se ven personajes desnudos, imberbes y con ensortijados cabellos que saltan sobre las hojas, tipo que se repitió en la catedral de Ourense e, incluso, en el hospital de san Nicolás de Barcelona⁴⁵. Mayor complejidad tienen los que presentan tallos entrelazados con sirenas pájaro en diferentes actitudes. Finalmente, en otro dos leones luchan con dragones, tema que se reitera en un doselete del coro pétreo de la catedral. Por su parte algunos capiteles de la bóveda de la nave central repiten las hojas de col, quizá menos cuidadas en su labra, y el último del lado sur presenta dos posibles lobos que devoran un cuadrúpedo que parece un caballo. Los motivos y técnicas del taller del maestro Mateo en los capiteles de la bóveda de la nave central evidencian su tardía ejecución y corroboran el relato de la «Historia Compostelana»⁴⁶ de que las naves estaban cubiertas, en buena medida, por tablas y pajas.

⁴² Stratford, N., Art. cit., pp. 53 y ss. D'Emilio, J., «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión». En *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 83 y ss.

⁴³ Estas diferencias han permitido a D'Emilio [art. cit., p. 84] hablar de «capiteles Gudesteo», por el epígrafe del cimacio de uno de ellos, y para distinguirlos de otros.

⁴⁴ Sobre la contemporaneidad del maestro Mateo y la construcción de Moreruela véanse Lambert, E., Ob. cit. Pp. 85-87. Torres Balbas, L., «Arquitectura gótica». *Ars Hispaniae*. V. VII. Madrid, 1952, pp. 17, 20 y 23. Otro capitel de este tipo, aunque con ligeras diferencias, se encuentra en el pilar occidental de la cripta del Pórtico de la Gloria. Véase Stratford, N., art. cit., p. 58, y Plate I y 4.

⁴⁵ Este capitel, hoy en la sala 31 del Museo de Arte de Cataluña, tiene el nº 14202 y lo reproduce Ainaud de Lasarte, J., *Arte Románico. Guía*. Barcelona, 1973, p. 209.

⁴⁶ Cuando en 1117 los compostelanos se sublevaron contra la reina Urraca y el obispo Gelmírez prendieron fuego a la catedral al refugiarse ambos en ella, su propagación fue fácil «ya que gran parte... estaba cubierta con tablas y tamariscos». No estaba, pues, «cubierta con tejas y plomo», como dice el Calixtino, aunque aclara que no todo estaba terminado. *Historia Compostelana*. Ediciones españolas: Suárez, M. y Campelo, J. Santiago, 1950, p. 220. Falque, E. Madrid, 1994, p. 273. *Liber Sancti Iacobi*. Edic. cit., p. 563.

CRIPTA DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

El declive natural del terreno en que se levanta la catedral alcanza en el extremo occidental la altura suficiente para una cripta que se creyó iniciada antes de 1168 y remodelada por el maestro Mateo, aunque hoy no se duda de su autoría⁴⁷, ni del influjo borgoñón⁴⁸. Un pilar al que se adosan ocho columnas, cuatro entregas; y otras tantas, acodilladas y más delgadas, la preside y articula sus espacios. En él se apoyan los arcos del deambulatorio que se genera a su alrededor, y las bóvedas de crucería de un transepto delantero, organización que deriva del gótico temprano francés⁴⁹ al definir sus espacios los arcos y fustes; incluso el vocabulario de sus molduras se encuentra en edificios góticos de París y su entorno de entre 1135 y 1170. Sobre este pilar se levanta el parteluz del pórtico.

El testero de la capilla central de tan peculiar girola tiene esbeltas columnas que sostienen unos arcos cuyos bocelos son como los que se acaban de citar, origen igualmente atribuible a las columnas pareadas de la entrada. Sus capiteles son relacionables con la catedral de Noyon y otras obras francesas, aunque es obvio que el conjunto de esta girola se inspira en la de la propia catedral compostelana⁵⁰, por lo que puede hablarse de un excepcional maridaje entre la tradición románica y un gótico naciente.

El transepto se articula en cuatro tramos y destacan sus bóvedas de crucería cuatripartita. En las claves centrales se ven un par de ángeles astróforos: uno con un llameante disco solar; otro, con las manos veladas, sujeta un creciente lunar. Semejan emerger de la piedra y asoman entre una corona de hojas que, por su profunda labra, llegan a recordar Avallon⁵¹. Moralejo⁵² percibió que «estos ángeles astróforos son obra de manos y aún de talleres diferentes: el moderado relieve de la clave del sol, que apenas 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 aproximada a la del que hemos llama-

⁴⁷ Caamaño Martínez J. M.^a, «Pervivencia y ecos del Pórtico de la Gloria en el gótico gallego». *Actas Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 53 y ss. Ward, M.L. Art. cit., pp. 43-46. Stratford, N., art. cit., pp. 53 y ss.

⁴⁸ Lambert, E., ob. cit., p. 46.

⁴⁹ Stratford, N. art. cit., p. 57.

⁵⁰ Pita Andrade, J. M., *Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo*. C.E.G., T. X. Santiago, 1955, pp. 378-387. Ídem., *Notas sobre la primitiva estructura del Pórtico de la Gloria*. En *Miscelánea de arte*. Madrid, 1982, pp. 16-18. Stratford, N., Art. cit., p. 56 y Plate I, II y III.

⁵¹ Stratford, N., art. cit., p. 60.

⁵² Moralejo Álvarez, S. *Esculturas compostelanas...* cit., pp. 300-301; véanse también las notas 18 y 19. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I., p. 51.

do «maestro de los paños mojados», así como su valor iconográfico ya que el «sistema simbólico no es cometido exclusivo de las figuraciones, sino también del total organismo arquitectónico que las soporta, que se convierte así él mismo en estructura figurativa de carácter cósmico y escatológico» basado en el Apocalipsis.

La cripta, pues, representa al mundo material iluminado por astros, de los que la Nueva Jerusalén «no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba y su lumbrera era el Cordero»⁵³. Desde los extremos del crucero unas angostas escaleras permitían acceder a las naves de la catedral, lo que hoy sólo es posible desde el lado norte al haberse macizado la del sur por problemas de estabilidad de la torre de las campanas. Los capiteles, en cuya talla intervinieron diferentes talleres, han sido tratados por diversos estudiosos⁵⁴.

La articulación del transepto determina una doble portada hacia el oeste, que evoca las fachadas de la iglesia superior. Destaca su rica ornamentación y el virtuosismo de la labra, en especial de las jambas, en cuyas rosetas y medallones se han visto modelos de Avallon y Vezelay⁵⁵. Ante esta portada se construyó un sencillo pórtico abovedado en el siglo XIII que se extendía, al menos, hasta el eje de las torres. Tanto este pórtico como la fachada de la cripta fueron alterados al edificarse, a comienzos del XVII, la escalinata del Obradoiro⁵⁶. Se ha polemizado acerca de la supuesta fachada de la cripta, a la que se atribuyeron varias esculturas mutiladas. Una la supuso Gómez Moreno obra de «Mateo joven», quien se habría formado con Fruchel; otra, la asignó Moralejo al «maestro de los paños mojados». Es dudoso, sin embargo, que procedan de tal fachada que pudo no recibir un tratamiento significativo, en opinión de algunos otros estudiosos⁵⁷.

Con la fachada de la cripta suele relacionarse el acceso a la lonja de la catedral. Algunos⁵⁸ creen que había unas escaleras que desembocaban ante las

⁵³ Ap. 21, 23.

⁵⁴ Moralejo Álvarez, S., *Esculturas compostelanas...* cit., pp. 303-304. Reimpreso en «Patrimonio artístico...» cit., t. I, pp. 52-53. Stratford, N., art. cit., pp. 58 y ss. D'Emilio, J., art. cit., pp. 83-85.

⁵⁵ Stratford, N., art. cit., pp. 61-62.

⁵⁶ Véanse los dibujos publicados en Soraluze Blond, J.R. y Fernández Fernández, X., *Arquitecturas da provincia da Coruña*. V. XI. *Santiago de Compostela*. A Coruña, 1999, pp. 74-75.

⁵⁷ Gómez Moreno, M., *Prólogo* cit., pp. XI-XII. Pita Andrade, J. M., *Visión actual del románico de Galicia*. C.E.G. T. XVII. Santiago, 1962, pp. 145 y ss. Otero Túñez, R., art. cit., p. 976. Chamoso Lamas, M., *Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la catedral de Santiago*. C.E.G. T. XIV. Santiago, 1959, pp. 202-208. Moralejo Álvarez, S., *Esculturas compostelanas...* cit., pp. 294-300. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, pp. 47-50. Stratford, N., Art. cit. P. 64. Yzquierdo Perrín, R., «Figura masculina mutilada». En *Galicia no Tempo*. Santiago, 1991, p. 193.

⁵⁸ Puente Míguez, J. A., «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos». *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 117-127. En particular las figs. 8 y 9. Yarza Luaces, J., ob. cit., pp. 30-31.

puertas laterales del hastial y dejaban libre la portada de la propia cripta. Es lástima que la intervención realizada en la terraza del Obradoiro⁵⁹ en 1978 no estudiara esta hipótesis con detenimiento, aunque tampoco ha de olvidarse que, hasta hace pocos años, la fachada principal de la catedral de Ourense carecía de acceso y que lo mismo ocurre en San Esteban de Ribas de Miño⁶⁰.

EL PÓRTICO DE LA GLORIA

Lambert⁶¹ escribió: «Por la amplitud épica de su concepción y por la grandiosidad de la escultura, el Pórtico de la Gloria es evidentemente una obra única que supera a todas las contemporáneas», juicio fácil de compartir. Sin embargo se corre el riesgo de contemplarlo como una pantalla que pone ante los ojos del visitante una completa visión apocalíptica, sin percatarse de que lo creado por el maestro Mateo es un espacio sagrado que nos envuelve con su arquitectura y con los ángeles y serafines que, desde la contraportada del Obradoiro, adoran al Cristo que, en el tímpano, exhibe las llagas de su Pasión. Tal espacio es un amplio nártex que se aloja entre las torres de la fachada, lo que podría tener influencia borgoñona, y obliga a que los arcos laterales sean un poco más estrechos que las naves, que queden descentrados⁶² con respecto a ellas y que la anchura del nártex sea ligeramente menor a la de las naves catedralicias.

Las innovaciones que el maestro Mateo introdujo en el Pórtico de la Gloria fueron numerosas. En los basamentos de los pilares labró animales fantásticos, monstruosas cabezas con enormes picos, leones, escenas de lucha; en el del parteluz un hombre, quizá Sansón, abre las fauces a dos leones. Recuerdan fórmulas italianas o francesas aunque también se han relacionado con interpretaciones bizantinas del Juicio Final. Suelen considerarse, de manera global, como

⁵⁹ «Obras polémicas na catedral de Santiago». En *Obradoiro*. nº 0. Santiago, 1978, pp. 35 y ss.

⁶⁰ Pita Andrade, J. M., *La Catedral de Orense en la encrucijada del arte protogótico*. Orense, 1988, pp. 82 y 84. Reeditado en *Arte y ciudad. Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*. Santiago, 2000, pp. 131-132. Yzquierdo Perrín, R., «La expansión del arte del Maestro Mateo: San Esteban de Ribas de Miño». En *Jubilatio*, t. II. Santiago, 1987, pp. 578 y ss. Véase en la p. 587 la Lam. I.

⁶¹ Lambert, E., ob. cit., pp. 45-50, en particular p. 46.

⁶² Véase el alzado desde las naves de la catedral publicado en Soraluze Blond, J. R. y Fernández Fernández, X., ob. y v. cit., p. 70.

⁶³ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 67-72. Lambert, E., ob. cit., pp. 45-50. Gaillard, G., «Le Porche de la Gloire a Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles». En *Études d'Art Roman*. Paris, 1972, pp. 320-332. Pita Andrade, J. M., *Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo*. C.E.G. T. X. Santiago, 1955, pp. 377 y ss.; Otero Túñez, R., art. cit., pp. 618 y ss. Yarza Luaces, J., Ob. cit., pp. 11 y ss. y 32-33. Moralejo Álvarez, S., «Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 16. 1985, pp. 94-107.

la representación de los vicios vencidos por la virtud; ultimamente Castiñeiras⁶³ cree que «*quíxose evocar, de xeito sinóptico, a visión das catros bestas de Daniel e outras pasaxes da vida do profeta, seguindo fórmulas propias dos ciclos veterotestamentarios altomedievais*».

Los pilares, que hacia las naves son como los demás de la catedral, hacia el pórtico tienen acodilladas columnas lisas de granito, o de mármol del país decoradas; entre ellas se levantan otras entregas, de doble altura, que sostienen los arcos de las bóvedas. El parteluz lo forma un haz de cinco columnas, de la altura de las entregas, labradas en un enorme bloque granítico. A él se adosó un fuste de mármol con el primer árbol de Jesé de España⁶⁴, genealogía humana de Cristo que se completa con la divina, esculpida como Trinidad Trono de Gracia⁶⁵ en el único capitel de mármol del pórtico. Para Moralejo⁶⁶ el Santiago sedente situado encima de este capitel interrumpe el hilo conceptual, pues en el del parteluz se representan las tentaciones de Jesús en el desierto. En los otros fustes de mármol del arco central, además de motivos vegetales y diferentes figuras, se ve, en el izquierdo, el sacrificio de Isaac; en el derecho, la resurrección de los muertos, relacionada con el juicio del arco del mismo lado. La mayoría de los capiteles muestran hojas y animales afrontados, al igual que los de las estatuas-columnas de la parte alta, pero alguno representa con crudeza el castigo de pecados execrables como, por ejemplo, la blasfemia.

Sobre el primer cuerpo de columnas se levantan las estatuas-columnas, quizá las más antiguas de la Península, que representan profetas, apóstoles y algunos otros personajes, a veces difíciles de identificar al haberse borrado las cartelas y faltar otros signos de reconocimiento. Bajo el arco central se emparejan Moisés, con las tablas de la ley, y Pedro, con las llaves, guías del pueblo de Dios; Isaías y san Pablo, profeta y apóstol por excelencia; con la sonriente figura de Daniel, forma pareja Santiago, con báculo, cierto parecido a Cristo y un epígrafe apropiado. Por último, Jeremías y Juan, autores de visiones paralelas. La identificación de las estatuas-columnas de los arcos laterales ha generado

Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 309-317. Castiñeiras González, M. A., «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés». En «Profano y pagano en el arte gallego». *Semata*, nº 14. Santiago, 2003, pp. 294-297.

⁶⁴ Pita Andrade, J. M., *Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La buella de Saint-Denis*. C.E.G., t. VII. Santiago, 1952, p. 380. Yarza Luaces, J., ob. cit., p. 24.

⁶⁵ Para Germán de Pamplona el conjunto del fuste y capitel forman un excepcional «Árbol de Jesé trinitario» que junto con el del claustro de Silos «constituyen dos ejemplares únicos por mí conocidos en el románico europeo». Pamplona, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970, pp. 75-76 y 89, fig. 32.

⁶⁶ Moralejo Álvarez, S., «Le Porche de la Gloire...» cit., p. 106. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 316.

diferentes opiniones⁶⁷ y también se discute la de algunas de las colocadas en la contraportada del Obradoiro⁶⁸. Su naturalismo hizo escribir a Rosalía: «¿Estarán vivos?. Serán de pedra/ aqués sembrantes tan verdadeiros,/ aquelas túnicas maravilhosas,/ aqueles ollos de vida cheos?».

El Santiago del parteluz⁶⁹ se sienta en silla de tijeras apoyada en leones. Con su mano derecha agarra una cartela en la que se leía «Me envió el Señor», aludiendo a su predicación en Hispania; apoya la otra mano en un báculo en tau, como el que entonces usaban los arzobispos compostelanos, y orla su cabeza una aureola de bronce con cabujones de vidrio, única pieza metálica en el pórtico encajada entre ella y el parteluz. Su aspecto afable y bonachón hizo escribir a Cunqueiro: «El viejo Apóstol, en el Pórtico, apoyado en su cayado, está como siempre, fácil a la conversación, dialogante y cordial... Yo me arrimo a una columna y le hablo natural y fatigado, confiado»⁷⁰.

El tímpano, cuyos dinteles colocó el maestro Mateo el primero de abril de 1188, es comparable con los más representativos de Francia. Sus relieves tienen un desigual volumen, están encastrados en él y fueron labrados por diferentes escultores. Es opinable⁷¹ si los arcos laterales tuvieron o no tímpanos y, a veces, se ha atribuido a uno de ellos un fragmento de una psicostasis, o peso de las almas perteneciente a una colección privada. La pintura completaba la obra y, a pesar de los repintes⁷², en algunos puntos todavía se ve la original, formada por una fina capa al temple cuyos colores coinciden con los del coro pétreo: oro, blanco, negro, rojo y azul.

Preside el tímpano un impresionante Cristo sedente que muestra sus llagas⁷³, coronado y con nimbo crucífero. Le flanquean ángeles turiferarios, en forzado

⁶⁷ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., p. 56. Castillo, A. del, *El Pórtico de la Gloria*. Santiago, 1949, p. 30. López Campos, A., *El Pórtico de la Gloria del maestro Mateo*. Santiago, 1989, p. 36. Otero Túnez, R., «Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria». *Homenaje al Profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori. Anales de historia del arte*. nº 4. Madrid, 1993-1994, pp. 466-468. Véanse en las pp. 463-466 las identificaciones que se han hecho de estas figuras

⁶⁸ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 57 y 59-60. Moralejo Álvarez, S., *O Pórtico da Gloria contado a mozos e nenos*. Santiago, 1988. Díptico.

⁶⁹ Esta imagen parece hacer realidad lo escrito por el Papa Calixto en el sermón para la festividad del traslado de los restos de Santiago: «mereció sentarse más cerca de Cristo que todos los demás apóstoles, en elevadísimo trono». *Liber Sancti Iacobi*. Edic. cit., p. 243.

⁷⁰ Castro, Rosalía de, *Follas Novas. Obras completas*. Recopilación de García Martí, V. Madrid, 1972, p. 427. Cunqueiro, A., «Visitando a Santiago apóstol». En *O reino da chuvia. Artigos esquencidos*. Recopilación de Mabel Mato. Lugo, 1992, p. 176.

⁷¹ Castillo, A. del, Ob. cit. Pp. 17-18, 25, y 27-28. Moralejo Álvarez, S., *Le Porche...* cit. P. 95 y Fig. 4. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 309 y fig. 4.

⁷² En 1993 se limpió y consolidó parte de la policromía del pórtico, poniendo de manifiesto las numerosísimas capas pictóricas acumuladas a lo largo de los siglos.

⁷³ Véase un singular estudio de sus proporciones en Soraluze Blond, J. R. y Fernández Fernández, X., ob. y v. cits., pp. 76-77. Castiñeiras González, M. A., «La persuasión como motivo central del discurs-

escorzo y minuciosidad en sus incensarios, y a los lados los evangelistas con sus símbolos. La visión apocalíptica continúa con los ángeles que portan las *arma Christi*, con las manos veladas los que llevan los que han estado en contacto con el cuerpo de Cristo, como prescribían ciertas normas litúrgicas⁷⁴. Los bienaventurados completan el tímpano y entorno al arco se sientan los Ancianos⁷⁵, ocupados en afinar sus instrumentos musicales para comenzar la música en honor del Cordero, algunos también sostienen redomas, representación de las copas de perfume que menciona san Juan. La colocación de las primeras figuras de cada lado obligó a drásticos y expeditos recortes en las ropas de los ángeles que pasan hacia la gloria a los bienaventurados.

Estos ángeles enlazan los arcos laterales con el central y establecen una unidad conceptual propia de las fachadas góticas. Las almas se representan como niños desnudos, sin sexo que, cuando pertenecen al pueblo elegido por Dios, —arco izquierdo—, son coronados en el tránsito hacia el tímpano por un ángel que tiene sobre un brazo una serie de coronas; los del arco derecho caminan de la mano o en el regazo de otros ángeles y reciben su corona al llegar a la gloria, son los redimidos por Cristo, los que «vienen de la gran tribulación; han lavado sus vestiduras y las han blanqueado con la sangre del Cordero»⁷⁶. Frente al tímpano ángeles y serafines adoran al Salvador y con las estatuas-columnas de esta parte crean una unidad conceptual y espacial. El pórtico es, pues, un espacio místico en el que el fiel se siente inmerso al contemplar la obra a la luz de la fe y recordar los textos que lo inspiraron. Se supera así la visión de una pantalla admirablemente esculpida y se penetra en un ambiente apocalíptico que completan los ángeles trompeteros de las esquinas.

Las arquivoltas de la izquierda originaron diversas interpretaciones y matices⁷⁷. En el arco superior se representa al pueblo judío, oprimido por la rigidez de la ley mosaica, representada por el bocel que dificulta sus movimientos; en el inferior, se ven personajes del Antiguo Testamento que flanquean a Cristo en su

so: La boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria». En *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*. Santiago, 2003, pp. 245-248.

⁷⁴ Moralejo Álvarez, S., «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria». En *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1988, p. 24. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. II, p. 115.

⁷⁵ Klein, P. K., «Les Vingt-quatre vieillards aux portails eschatologiques du XIII^e siècle. (Autun, Saint-Denis, Santiago)». En *Actas Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 355-359. Pita Andrade, J.M., *Las redomas que sostienen los ancianos del Pórtico de la Gloria*. C.E.G. T. IV. Santiago, 1948, pp. 213 y ss

⁷⁶ Ap. 7.14.

⁷⁷ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 42 y ss. Otero Túnez, R., *Problemas...* cit., pp. 613 y ss. Silva, R., ob. cit., pp. 95-101. Moralejo Álvarez, S., *Le Porche...* cit., pp. 98-103. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, pp. 311-314.

descenso al Limbo, peculiar anástasis que, en cierto modo, se equilibra con el Juicio Final de las arquivoltas de la derecha⁷⁸, presidido por las cabezas de Cristo y san Miguel. A su derecha e izquierda se encuentran, respectivamente, los bienaventurados y los condenados. Los primeros se representan como niños desnudos, amorosamente acompañados por ángeles, que, a veces, se vuelven curiosos y asustados a ver los horribles castigos que unos monstruosos y grotescos demonios infligen a los réprobos⁷⁹. Mientras en el arco central e izquierdo las imágenes se disponían de manera radial, en el derecho lo hacen, como en el gótico, longitudinalmente. Bóvedas de crucería cuatrigrada cubren los tramos del pórtico y en sus arcos, nervios y claves se utilizan motivos vegetales. Sus arranques se enjarjan tras las figuras de los ángeles, lo que evita tener que dotar a cada uno de su correspondiente elemento de apoyo.

En el pórtico trabajaron varios maestros⁸⁰. El estilo de Mateo se reconoce porque «las cabezas están suavemente modeladas, hasta conseguir una expresión de beatífica serenidad. Cabellos y barbas alternan finos mechones, que a menudo culminan en bucles de forma cónica o de caracol, con surcos cual ondas de trazo continuo. Los paños poseen extraordinaria blandura, acusando las formas corpóreas y proyectando hacia los lados, como impulsados por suave brisa, espesos pliegues de grandes curvas elípticas. El relieve es poco profundo y dispuesto sólo en dos o tres superficies, nítidamente visibles, sobre todo al resolver Mateo el característico escote de embudo con su frente plano», características que se ven en los Ancianos; Cristo del tímpano, Santiago del partereluz, Moisés, Isaías, Daniel, Jeremías, Andrés y Felipe... En otras figuras se observa «cierta tosquedad y falta de blandura de algunos miembros y paños tensos que acusan la intervención de discípulos», así los evangelistas, ángeles, bienaventurados, figuras del arco izquierdo y el popular «Santo dos Croques». En ellas existe «una propensión a alargar los rostros, ahora menos expresivos, a hacer más sueltos los bucles de la cabellera, a esquematizar los pliegues, que pierden blandura, y a descuidar la ejecución». Otros artistas serían el «maestro de los apóstoles», por haber tallado este grupo; el «maestro de la contraportada del Obradoiro», y algunos más.

⁷⁸ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 45 y ss. Otero Túñez, R., *Problemas...* cit., p. 616. Silva, R., ob. cit., pp. 101-107. Yarza Luaces, J., ob. cit., pp. 41-43. Moralejo Álvarez, S., «Le Porche...» cit., pp. 94-95. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I., p. 309.

⁷⁹ Mariño, B., «El infierno del Pórtico de la Gloria». *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 383-386.

⁸⁰ Otero Túñez, R., *Problemas...* cit., pp. 620-623. Ídem., *Los apóstoles...* cit., pp. 466-468. Yarza Luaces, J., ob. cit., pp. 48-50. Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R., *El coro del maestro Mateo*. A Coruña, 1990, pp. 144-145.

TRIBUNA DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

Remata la visión apocalíptica del Pórtico de la Gloria con el Agnus Dei que campea en la clave de la bóveda de la tribuna, apoyada en ángeles turiferarios. Rebasa la altura de la cubierta de las naves, lo que permite abrir rosetones hacia los cuatro puntos cardinales y que reciba luz durante todo el día, haciendo realidad lo dicho en el Apocalipsis de la Jerusalén celeste: «La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna... pues la gloria de Dios la ilumina y su lámpara es el Cordero»⁸¹. Sobre el triforio se abren dos vanos tetralobulados y un gran óculo que permitía que la luz que entraba por el rosetón de la fachada llegara a la nave, lo que revela que Mateo la valoraba con una mentalidad más gótica que románica. Tensión entre innovación y tradición que, de nuevo, se percibe en los arcos apuntados perfilados por billetes que articulan los tramos de la tribuna.

FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

La breve e imprecisa descripción de la fachada occidental que figura en el Calixtino contrasta con la minuciosidad de las del transepto, lo que confirma que era un proyecto que no se realizó⁸² al reemplazarlo el de maestro Mateo. Esta fachada no se modificó hasta que en 1519 decidió el cabildo cerrar la catedral por la noche⁸³ y las grandes proporciones del arco central obligaron a dividirlo en dos más pequeños, con lo que se perdió la visión del Pórtico de la Gloria desde el exterior. En 1738 «la ruina que padece el espejo y... la falta que hace la torre por la ygualdad con la otra»⁸⁴ determinaron que se derribara la fachada medieval para sustituirla por la del Obradoiro sin que todo el conjunto viniera al suelo, arriesgada empresa que la perfección de la técnica arquitectónica empleada por el maestro Mateo, y los conocimientos de Fernando de Casas hicieron posible. Lo que queda en la contraportada, las piezas recuperadas y el exacto dibujo hecho en 1657 por el canónigo Vega y Verdugo, permiten reconstituir el antiguo imafrente.

El arco central tenía unos ocho metros de luz y constaba de tres arquivoltas. La mayor mantenía el mensaje apocalíptico con ángeles astróforos⁸⁵ en su cla-

⁸¹ Ap. 21, 23.

⁸² *Liber Sancti Iacobi*... ed. cit., pp. 556-563. López Ferreiro, A., *El Pórtico*... cit., pp. 13-14. Vidal Rodríguez, M., ob. cit., p. 12. Caamaño Martínez, J.M^a., *Contribución*... cit., pp. 53-61. Otero Túñez, R., *Problemas*... cit., p. 620 y nota 80. Yzquierdo Perrín, R., «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones». *Abrente*, nº 19-20. A Coruña, 1987-1988, pp. 7-8 y nota 2.

⁸³ Hasta entonces la catedral no se cerraba, circunstancia destacada en el sermón del papa Calixto para la festividad jacobea del 30 de diciembre: «Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche» *Liber Sancti Iacobi*... ed. cit., pp. 200-201.

⁸⁴ García Iglesias, X. M., *Fernando de Casas Novoa*. Santiago, 1993, p. 211.

⁸⁵ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior*... cit., pp. 8-14 y Lam. V, figs. 1 y 2. Ídem., *El Maestro Mateo*... cit., pp. 17-19.

ve; la siguiente se decoraba con grandes hojas radiales y un entrelazo de tipo almohade en la parte superior de su rosca, motivo que se repite alrededor de los arcos trebolados del arco menor que cobijan florones con botón. Las puertas laterales eran más sencillas, de la izquierda no se conocen restos, y de la derecha proceden unas dovelas con el castigo de los lujuriosos, tema que guarda relación con el Juicio Final del arco del pórtico. Sobre las puertas se abrían unos rosetones.

En la fachada también había estatuas-columnas de las que se conocen varias⁸⁶. Bajo el arco central pudieron estar las de David y Salomón que, desde el siglo XVII, rematan el pretil del Obradoiro, se retalló su dorso y se grabó su nombre. Destaca el detalle del arpa-saliterio de David y la tosca cabeza de Salomón que hacia 1730 sustituyó a la original. Dos figuras similares las compró el Ayuntamiento de Santiago en 1948 y hacia 1960 se las regaló al general Franco, perteneciendo a su heredera. Otras dos, talladas en tableros rectangulares por haber estado colocadas en las jambas, las adquirió el Museo de Pontevedra en torno a 1957. La identificación de estas cuatro figuras es dudosa⁸⁷, aunque no su pertenencia al Antiguo Testamento: Abraham, Jacob, Ezequiel o Amós, son los nombres propuestos. A veces se añade una figura, decapitada y sedente, que, sin razones convincentes⁸⁸, suele identificarse con el rey Fernando II. Pertenece a una colección privada, al igual que una magnífica cabeza⁸⁹ de una estatua-columna desaparecida. El cuerpo se labraba en el bloque de la columna; la cabeza, aparte y se encajaba mediante un vástago de piedra en dicho cuerpo. Su colocación en alto, la perfección del trabajo y la pintura hacen imperceptible el acoplamiento.

Un tejazoz con arcos de medio punto⁹⁰, del que se encontraron cinco piezas, cerraba el primer cuerpo del hastial medieval. Cada arco, perfilado por una cinta y con rosetas en las enjutas, cobija el busto de un ángel. El segundo cuerpo correspondía a la tribuna y en él se abrían ventanas como las demás del edificio, los arcos de las laterales se conservan por el interior al apoyarse sobre ellos las bóvedas de cuarto de círculo de la tribuna, pero por fuera están barroquizadas; las centrales, sin embargo, desaparecieron al abrir en su lugar y en el del rosetón superior los grandes huecos del Obradoiro.

⁸⁶ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 14-27.

⁸⁷ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 15-18.

⁸⁸ Moralejo Álvarez, S., «El 1 de abril...» cit., p. 27. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. II, pp. 116-117. Valle Pérez, J. C., «Sobre o Rei Bíblico. Pontemaceira». En *Galicia no Tempo. 1991. Conferencias/ Outros estudos*. Santiago, 1991, p. 437.

⁸⁹ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 19-21, y láms II, III y IV.

⁹⁰ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 27-30, y Lám. VI, Fig. 1, 2 y 3.

Las calles laterales de la fachada medieval remataban con una peculiar estructura que ocultaba un estrecho pasadizo que desde las torres accedía al rosetón central, y actuaba de arbotante entre éste y las torres. El rosetón, «espejo grande» le llaman en el siglo XVI, presidía el cuerpo central de la fachada, y en sus ángulos se abrían cuatro ojos de buey⁹¹. Según el dibujo de Vega y Verdugo su tracería coincide con unos restos exhibidos en el Museo de la Catedral, aunque sus proporciones son diferentes y cabe imaginar que pertenezcan al centro del «*espejo*», que tendría a su alrededor un anillo. El costoso mantenimiento de la vidriera del rosetón animó al cabildo a aprobar su destrucción y renovar la fachada.

Las cuadradas torres laterales son coetáneas del pórtico⁹² y se organizaban en calles y cuerpos. El primero llegaba hasta el arranque del rosetón central y terminaba con arcos de medio punto apeados en ménsulas; los del segundo, visibles por la parte posterior y laterales del Obradoiro, se apoyaban en columnas. En la torre izquierda había otro cuerpo más bajo que se cubría con tejado a cuatro vertientes; mientras en la derecha alcanzaba mayor altura. En el núcleo de las torres se superponen estancias abovedadas, y a su alrededor se desarrollan las escaleras, estructura que mantienen las torres del Obradoiro al haber aprovechado la fábrica medieval.

CORO PÉTREO

El Maestro Mateo y su taller construyeron un coro pétreo en los primeros tramos de la nave central de la catedral, en la que permaneció hasta 1604. Castellá Ferrer⁹³, que alcanzó a conocerlo, lamentó su derribo: «Se ha deshecho el más lindo Coro antiguo que avía en España». Su organización arquitectónica en dos sectores era idónea para la salmodia dialogada que el cabildo practicaba en él.

Se accedía al recinto del coro por una puerta abierta en el centro de la cabecera y la sillería la formaban asientos altos y bajos. Las sillas altas, reservadas a los clérigos de mayor dignidad en el cabildo, eran treinta y seis: quince a cada lado de los tres primeros tramos de la nave central; y seis, en la cabecera, con la puerta en medio. Otros tantos asientos correspondían a la sillería baja, destinada al clero de menor categoría, que no era más que un sencillo banco, mientras las sillas altas eran como tronos con temas iconográficos y rica

⁹¹ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 31-39, figs. 1, 2 y 3.

⁹² Caamaño Martínez, J. M.^a, *Contribución al estudio...* cit., pp. 59-60. Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 39-42.

⁹³ Castellá Ferrer, M., *Historia del Apóstol de Jesu Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*. Libro IV. Santiago, 1610, fol. 475.

decoración en su remate. En la cabecera había una tribuna elevada, llamada «Iube» o «leedoiro», desde la que se hacían las lecturas litúrgicas y predicaciones a los fieles. Bajo esta tribuna se fundaron capillas en el siglo XIV. Cerraba el espacio coral un muro con arcadas ciegas y relieves que complementaban la iconografía del Pórtico de la Gloria al representar las murallas y accesos a la Jerusalén celeste. Desde 1288 la comunicación del coro con el presbiterio, la llamada vía sacra, la acotaba una cadena.

Al derribarse el coro las piezas más significativas se reutilizaron en diversas obras, por ejemplo la fachada de la Puerta Santa, pero la mayoría sirvió de material de construcción y de relleno, lo que posibilitó su recuperación⁹⁴, estudio y reconstrucción. Ésta se basa en la certeza de que el sepulcro de la iglesia de la Magdalena de Zamora se inspiró en su estructura arquitectónica. En 1953 el profesor Pita publicó los dibujos correspondientes a una silla y su fachada; en 1961, Chamoso Lamas reconstruyó un primer sitial que se exhibió en el Museo de la Catedral hasta 1970, año en el que Chamoso y Pita prepararon dos sillas que se expusieron en el mismo museo hasta 1985. Entonces los profesores Otero Túnuez e Yzquierdo Perrín reconstruyeron tres siales con su fachada⁹⁵ para una exposición de Europalia que tuvo lugar en Gante. Finalmente, entre 1995 y 1999 ambos profesores reconstruyeron diecisiete sillas en una nueva sala del museo catedralicio, obra de recuperación realizada gracias al generoso mecenazgo de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa⁹⁶. Las proporciones de la sala permitieron recrear el espacio del coro medieval, pero sólo un fragmento de su fachada. En los trabajos se utilizaron únicamente piezas y fragmentos pertenecientes al Museo de la Catedral; en los trozos que se labraron para completar las piezas incompletas se tallaron, incluso, las superficies de fractura en un granito diferente del original y se unieron mediante técnicas y materiales reversibles. Las piezas totalmente nuevas se dejaron abocetadas.

La parte inferior de las sillas la forma un banco con arquitos ciegos que alternan con ménsulas vegetales en las que se apoyan las columnas que sos-

⁹⁴ Otero Túnuez, R. e Yzquierdo Perrín, R., *El coro del maestro Mateo*. A Coruña, 1990, pp. 35-59, y 196.

⁹⁵ Filgueira Valverde, F. y Ramón y Fernández Oxea, J., *Baldaquinos gallegos*. A Coruña, 1987, pp. 17-19. Pita Andrade, J. M., *El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca*. C.E.G., t. VIII. Santiago, 1953, pp. 216-221, véanse también los dibujos de la p. 220. Ídem, «El coro pétreo de Maestre Mateo en la catedral de Santiago». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. V. I. Granada, 1976, p. 449. Chamoso Lamas, M., «La Exposición de Arte Románico». *Compostellanum*. V. VII. Santiago, 1962, p. 231. Ídem., *Galice Roman*. La Pierre-qui-Vire, 1973, p. 406, fig. 168. Otero Túnuez, R. e Yzquierdo Perrín, R. «Reconstruction de trois stalles de choeur». *Santiago de Compostelle. 1000 ans de Pèlerinage Européen*. Gante, 1985, pp. 219-224, ficha 26. Ídem, *El coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990, pp. 69 y ss.

⁹⁶ Yzquierdo Perrín, R., *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999. Existe CD interactivo.

tienen los plafones y doseletes. Es posible que algunos fustes estuvieran decorados y en los capiteles se ven hojas y, a veces, sirenas-pájaro. En ellos se apoyan unos dinteles, que funcionan como vigas pétreas, entre los que encajan los plafones. En éstos un círculo encierra una composición floral con botón. En el borde delantero de los sofitos se apoyan los doseletes que alternan con figuras de niños y remata una rica cornisa. Esta hermosa crestería es de gran valor escultórico e iconográfico.

En los doseletes unos arcos trebolados cobijan una variopinta fauna inspirada en los bestiarios que alude a los vicios: sirenas de diverso tipo y disposición, centauros prestos a disparar sus arcos, temibles dragones, basiliscos y grifos, fieros leones y otros animales. La mayoría se dispone formando parejas afrontadas, aunque en algunos se representan combates entre una sirena o un león con una serpiente; sólo en uno se ve a unos hombres que estrangulan sirenas. Sobre el arco trebolado se desarrolla un torreón y, en los extremos, se levantan columnas que rematan en castilletes. En estas arquitecturas se rasgan estrechas ventanas caladas. Sobre las columnas se sitúan figuras infantiles en pie, con largas cartelas en sus manos. Representan la inocencia de quienes cantan las alabanzas del Creador, en contraposición a los vicios simbolizados por los animales. Una cornisa con hojas y bolas remata esta magnífica crestería, a la que la policromía a base de rojo, blanco, negro, azul y oro, de la que quedan restos, daba mayor realce.

La cerca del coro presenta, hasta la altura de los plafones del interior, una elegante y sobria arquería ciega, salvo bajo el «leedoiro». Sobre una imposta van las figuras sedentes de profetas, apóstoles y reyes de Israel que alternan con torreones poligonales de cuidada labra que representan las murallas de la Jerusalén celeste a la que se accede a través de la doctrina del Antiguo y Nuevo Testamentos. Una cornisa con palmetas anilladas remata este magnífico cierre. El trascoro lo presidía una Epifanía que aludía a la redención de Cristo, pero de ella sólo queda una pieza con un torreón con las cabezas de los caballos de los magos.

El coro pétreo lo concibió el maestro Mateo y en su ejecución participó él y otros artífices de su taller. Su iconografía se basa en el Apocalipsis⁹⁷, ya que la Jerusalén celeste: «Tiene un muro grande y elevado, con doce puertas, y encima ... los nombres de los doce apóstoles del Cordero». La terminación del Pórtico de la Gloria y del coro pétreo permitieron que se consagrara la catedral en abril de 1211.

⁹⁷ Ap. 21, 12-14.



Fig. 1. El popular «Santo dos Croques» podría representar al maestro Mateo como oferente de su obra. (Archivo Yzquierdo).

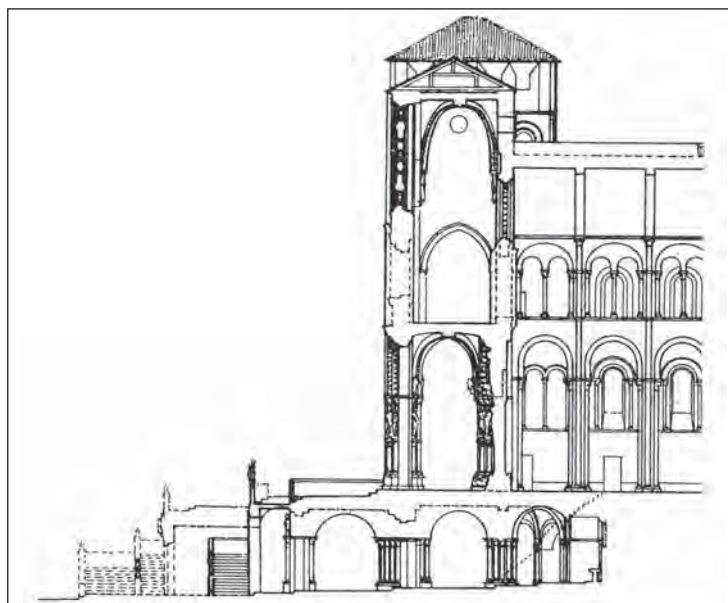


Fig. 2. Sección longitudinal del extremo occidental de la catedral de Santiago, según Conant. El cuerpo inferior corresponde a la cripta y escaleras actuales; el central, al Pórtico de la Gloria con su nártex, fachada y lonja; encima, la tribuna y atrás una de las torres de la fachada.



Fig. 3. Últimos tramos del muro norte de la catedral en cuyos canecillos intervino el taller del maestro Mateo. A la derecha muro de la torre medieval, hoy Torre de la Carraca. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 4. Cierre de la nave mayor de la catedral. En el parteluz del Pórtico de la Gloria se apoyan los arcos de descarga de los dinteles; más arriba, el arco del tímpano, triforio, el gran óculo y vanos laterales. En la nave está colgado el gallardete de la batalla de Lepanto. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 5. Capitel con dragones y leones afrontados. Nave norte. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 6. Interior de la cripta del Pórtico de la Gloria desde su portada: al fondo la girola con sus capillas; a la izquierda, puerta del acceso a la nave norte. (Archivo Yzquierdo).

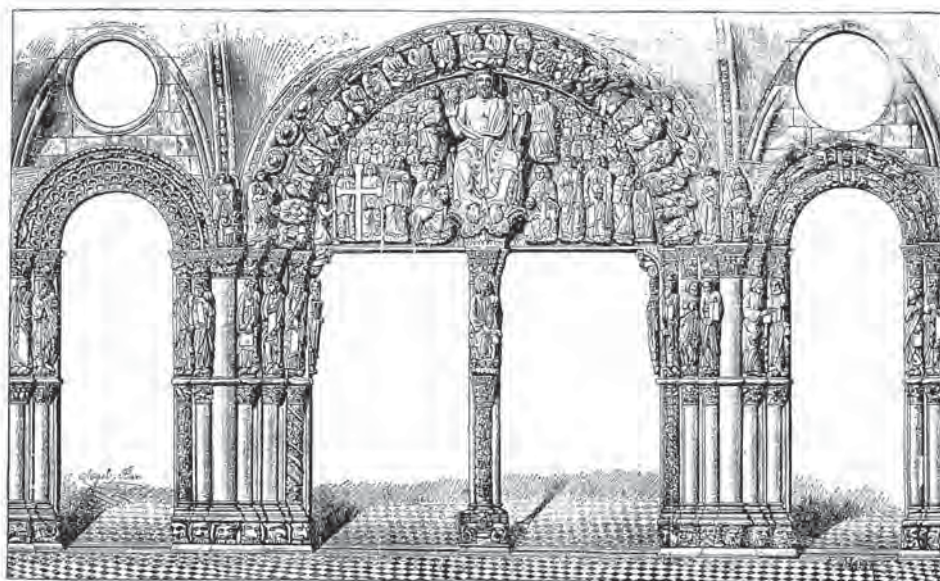


Fig. 7. Pórtico de la Gloria. Dibujo de Ángel Bar, de 1892, grabado por E. Mayer.



Fig. 8. Capitel del parteluz del Pórtico de la Gloria. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 9. Sonriente rostro del profeta Daniel.
(Archivo Yzquierdo).

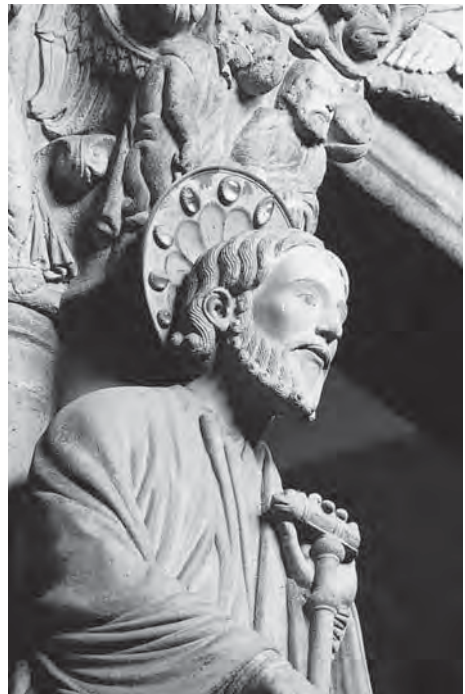


Fig. 10. Detalle del Santiago del parteluz del
Pórtico de la Gloria. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 11. El fímpano del Pórtico de la Gloria visto a su altura. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 12. Detalle del centro del fímpano del Pórtico de la Gloria. Fotografiado a su altura. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 13. Primeros Ancianos de la izquierda del Pórtico de la Gloria. Obsérvense los huecos creados para encajar sus cabezas. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 14. Arco izquierdo del Pórtico de la Gloria. Sobre la columna un ángel corona a los bienaventurados. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 15. Arco derecho del Pórtico de la Gloria. Ángel trompetero y réprobos atormentados por demonios. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 16. Serafín y ángel en adoración en la contraportada del Obradoiro. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 17. Clave de la tribuna del Pórtico de la Gloria: «La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna... pues la gloria de Dios la ilumina y su lámpara es el Cordero» (Ap. 21.23). (Archivo Yzquierdo).

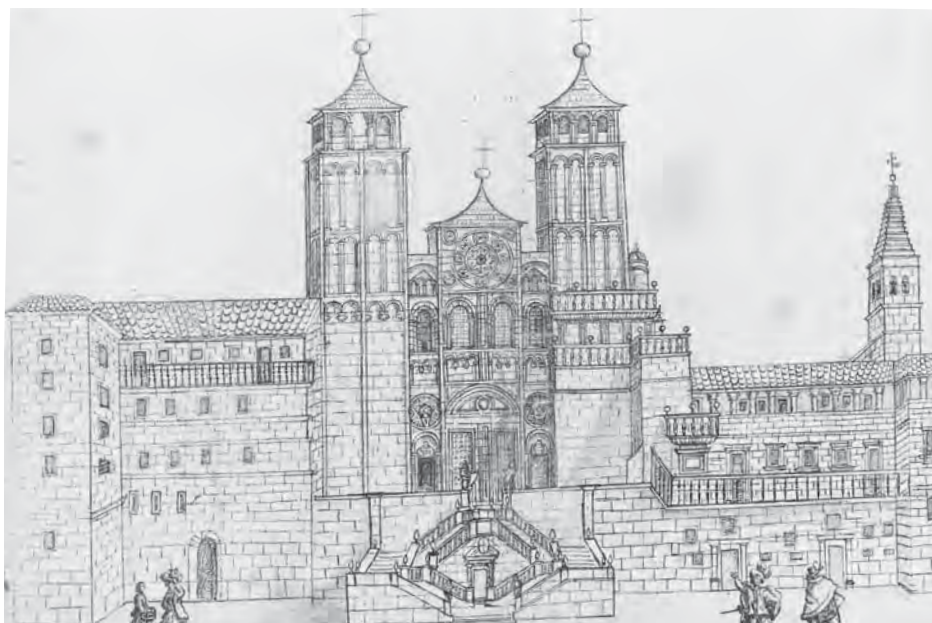


Fig. 18. Dibujo de 1657 del canónigo Vega y Verdugo que muestra cómo quedaría la fachada medieval de realizarse las modificaciones que proponía. Archivo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 19. Reconstrucción de una parte del arco central de la fachada occidental medieval. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).

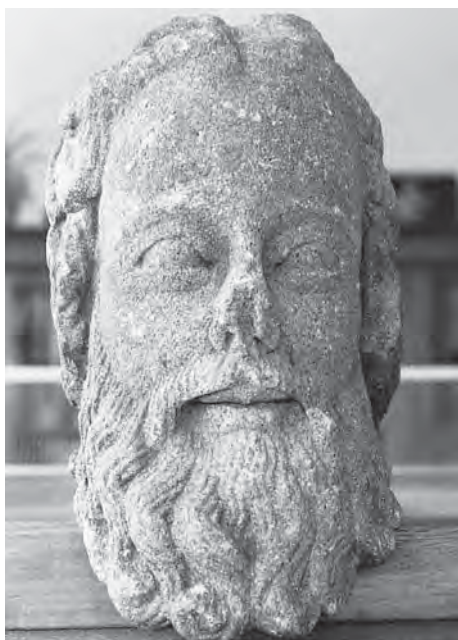


Fig. 20-21. Cabeza de una estatua-columna de la fachada del Pórtico de la Gloria: de frente y de su tronco con el cuerpo. Colección particular. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 22. Cuerpo románico de la torre medieval en la de las Campanas. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 23. Sillas del coro pétreo reconstruidas en el Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 24. Plafones de las sillas reconstruidas y sus dinteles intermedios. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 25. Detalle de la crestería de las sillas del coro pétreo. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 26. Detalle del remate del muro exterior del coro pétreo. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 27. Puerta Santa de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).

CUENTOS Y LEYENDAS EN EL CAMINO DE SANTIAGO*

MARÍA JESÚS LACARRA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

La figura de Santiago ha protagonizado desde los más remotos tiempos medievales innumerables milagros, en los que se han mezclado ingredientes religiosos con legendarios y folclóricos. El texto más antiguo al que podemos remontarnos para conocer su origen es el *Liber Sancti Jacobi*, redactado probablemente en Compostela poco después de 1140¹. Se trata de un códice misceláneo, que en su versión más conocida y completa, el denominado *Códice Calixtino*, consta de cinco libros:

Libro I: contenido litúrgico

Libro II: milagros de Santiago

Libro III: traslación del cuerpo del Santo a Compostela

Libro IV: crónica de Turpín

Libro V: guía del peregrino

En el libro segundo se recopilan veintidós milagros, formando un todo homogéneo, aunque en apéndice, y dispersos por el resto del códice, se incluyen algunos más. Desde el punto de vista formal, coinciden en gran medida con el modelo del milagro literario románico, cuyas características estableció Uda Ebel en un clásico trabajo². Según sus conclusiones, entre los siglos XII y

* Para la realización de este trabajo he contado con la ayuda del Programa de Investigación BFF 2002-00903.

¹ Cito el texto latino por la siguiente edición: *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, ed. K. Herbers y M. Santos Noia, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998; sigo la traducción de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, CSIC (Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos), 1951 (reed. por X. Carro Otero, Xunta de Galicia, 1992). Para su estudio, véase Manuel Díaz y Díaz, con la colaboración de M. A. Araceli García Piñeiro y Pilar del Oro Trigo, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago: estudio codicológico y de contenido*, Santiago, Centro de Estudios Jacobeos, 1988.

² Uda Ebel, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, Carl Winter, 1965; Jesús Montoya, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada, Universidad, 1981; Mercedes Brea y Elvira Fidalgo, «Hacia una tipología del milagro literario», *Crisol*, 4 (2000), 111-133.

XIII el milagro se va independizando y convirtiéndose en un género literario autónomo y, en cierto modo, diferente a los relatos milagrosos que acompañaban las vidas de los santos en los legendarios primitivos. El prodigio no se opera ahora para señalar al santo sino para beneficiar a su devoto que pasa por una grave crisis, y se cierra con su gratitud y el anuncio público de lo ocurrido. A esta categoría de milagros de auxilio o perdón, se añaden otras en las que el santo castiga a quienes incumplen sus deberes o premia a quienes han llevado una vida intachable.

La gran mayoría de los recogidos en el *Liber Sancti Jacobi* pertenecen a esta primera categoría. Santiago ayuda y protege a sus peregrinos cuando sufren percances en el transcurso del viaje, debidos a la enfermedad o a la maldad de muchos posaderos, modelo al que pertenecen, por ejemplo, los números 3, 5, 6, 17, etc.; les salva de sus enemigos, bien sea en las batallas, como en 9, 15, 19, bien liberándoles del cautiverio, como en 1, 11, 14 ó 20. A diferencia de lo que ocurre en otras tradiciones, en la compilación del *Liber* escasean los milagros de castigo, salvo que incluyamos en ese apartado el 9, en el que inicialmente Santiago proporciona una grave dolencia a un caballero francés que incumplió su promesa de viajar hasta su sepulcro, o el 13, en el que retuerce el brazo del agresor de un campesino. Por último, solo en una ocasión, milagro 19, estamos cerca de un milagro de glorificación, destinado a provocar la admiración hacia el Santo. La aparición de Santiago ante el obispo de Grecia, armado y resplandeciente y con las llaves de la ciudad de Coimbra, contribuye a reforzar su doble imagen, como protector y caballero. El objetivo de esta inclinación del *Liber Sancti Jacobi* por los milagros de auxilio hay que verlo en su condición propagandística del santuario y en el intento de convencer a sus peregrinos de que contarán con la protección del Santo para superar los peligros del camino.

Si atendemos a la ubicación de los milagros, observamos que un porcentaje reducido se producen en Compostela (2, 15, 16, 18, 21), en un nuevo contraste con otras colecciones, en las que se vincula el prodigio al lugar sagrado donde reposan los restos del santo. Santiago responde a las peticiones de ayuda de sus devotos, aunque estén muy lejos de su santuario, rompiendo las cadenas de su cautiverio o salvándolos de la muerte; un caso extremo lo encontramos en los cuatro milagros que transcurren durante una travesía en barco (7-10), que forman un bloque homogéneo, posible indicio de un origen independiente. De esa manera se pone de manifiesto el gran poder del Santo y su universalidad que le lleva a operar milagros en cualquier lugar, bastando para ello que se implore su ayuda. Los beneficiarios agradecen, sin embargo, su intervención prometiendo realizar la peregrinación jacobea.

Los protagonistas pertenecen a distintos estamentos sociales, desde artesanos, como el peletero del milagro 17, mercaderes (14, 22) o religiosos (8, 19),

pero hay un predominio de miembros de la baja nobleza y caballeros (1, 4, 6, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20), en un indicio claro del tipo de público hacia el que se dirige la colección. En su gran mayoría proceden de Francia (3, 6, 13, 16, 17, 18, 20, 21) o Italia (2, 11, 12, 15), aunque también encontramos alemanes (5, 7), catalanes (1 y 22) y un griego (19). Los naturales del país no suelen salir muy bien parados, si pensamos en los posaderos ladrones o despreocupados ante las desgracias de los viajeros (5, 6) y en el miedo que suscitan los pobladores de las montañas del País Vasco (4). Sin embargo, la colección se abre y se cierra con sendos milagros en los que los beneficiarios son peninsulares. En el primero, situado en tiempos del rey Alfonso VI, veinte cristianos son cautivados por los moros en Zaragoza y solicitan la ayuda de Santiago. El Santo suelta sus ataduras, los saca de prisión, abre las puertas de la ciudad y los conduce hasta un lugar seguro. De este modo queda establecida ya su implicación en los avatares de la reconquista. En el último, un peregrino, natural de Barcelona, pide ante el sepulcro de Santiago que le conceda su protección si llega a ser hecho prisionero, pero no le solicita la salvación de su alma. Por trece ocasiones van a intentar apresarle y siempre Santiago romperá sus cadenas. El narrador, que afirma habérselo encontrado entre Estella y Logroño, con los eslabones en la mano, aprovecha para extraer una lección final dirigida a todos sus lectores y oyentes: hay que pedir lo necesario para el cuerpo, pero, sobre todo, la vida del alma³.

Formalmente los veintidós milagros reúnen ciertas características comunes, con una referencia cronológica al principio y una frase formularia como conclusión (*A Domino factum est istud et est mirabile in oculis nostris*, procedente del Salmo 117, 23). Una mayoría se localizan entre las últimas décadas del siglo XI y las primeras del siglo XII, y sólo en muy pocos casos, como en los milagros 1, 2, 16 a 21, carecemos de una indicación temporal; por su parte, en los milagros 16 a 18 falta la fórmula final. Si a esto sumamos la presencia de un prólogo, en el que el supuesto autor, el papa Calixto II, justifica su labor como una cuidada selección de los milagros más veraces, un breve epílogo y las coincidencias espaciales entre el primero y el último, ya señaladas, conta-

³ Para el estudio de los milagros del *Códice Calixtino* sigue siendo muy útil el trabajo clásico de Pierre David, «Études sur le Livre de Saint-Jacques», *Bulletin des Études Portugaises*, 10 (1945), 1-41; 11 (1947), 113-185; 12 (1948), 70-223 y 13 (1949), 52-104; con una perspectiva más actual, véanse los trabajos de Klaus Herbers, «The Miracles of St. James», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. John Williams y Alison Stones, Tübingen, Gunter Narr, 1992, pp. 11-35; «Milagro y aventura», en *Pensamiento, arte y literatura en el Camino de Santiago*, coord. Ángel Álvarez Gómez, Vigo, Xunta de Galicia. Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, 1993, pp. 73-99; y la clasificación de André Moisan, en *«Le Livre de Saint Jacques» ou «Codex Calixtinus» de Compostelle. Étude critique et littéraire*, Ginebra, Slatkine, 1992, pp. 133-148; muy desigual es el volumen de Marie de Menaca, *Histoire de Saint Jacques et de ses miracles au Moyen Age*, Nantes, Presses de l'Université, 1987.

mos con todos los ingredientes para considerar que el Libro II constituye una colección estructurada y bastante homogénea⁴.

Su repercusión fue enorme a partir del siglo XIII, a lo que contribuyeron los dominicos y su nueva concepción de la hagiografía, aunque se perdió la unidad formal. Vicente de Beauvais reunió en el libro 26 de su *Speculum historiae*, redactado hacia 1257-1270, treinta milagros atribuidos a Santiago, de los que sólo dieciocho coinciden con el núcleo primitivo del *Códice Calixtino*, y les asignó una nueva ordenación. A esto hay que sumar su inserción en el legendario más célebre de la Edad Media, la *Legenda aurea* del dominico Jacobo de Vorágine (†1298). La obra, compuesta entre 1261-1266, sigue el orden del calendario litúrgico y asigna para cada día un resumen de la vida del santo y de sus milagros. Vorágine incluyó en ella doce milagros jacobeos, once retomados de la obra de Beauvais, más uno («El incendiario salvado»), localizado en Italia en 1238 que pudo conocer por tradición local⁵. Esta obra sirvió para suministrar a los predicadores unos relatos hagiográficos breves y preparados ya para ser utilizados en el sermón. En gran medida la popularidad medieval de los milagros de Santiago pasa por estos dos textos, por lo que al trazar un cuadro de su difusión hispánica nos ha parecido conveniente incluirlos. En él hemos tratado de reflejar la pervivencia en la tradición medieval hispánica de los milagros que constituyen el libro segundo del *Códice Calixtino*. Este *corpus* de 22 milagros se verá incrementado con el paso del tiempo, bien sea por la adición de nuevas tradiciones locales o bien por la atribución a Santiago de prodigios operados por otros santos, y modificado con el olvido de algunos de ellos⁶; sin embargo, en el gráfico sólo se rastrea la huella del núcleo original. La incorporación en la última columna de las referencias correspondientes al *Index Exemplorum* de F. Tubach permite comprobar cómo algunos de los milagros

⁴ A ello cabría añadir el posible simbolismo numérico que llevó a su compilador a recoger sólo 22 milagros, los mismos que tenía la colección de San Gil, con la que guarda algunos paralelismos; véase Pierre David, art. cit., pág. 182.

⁵ Vicente de Beauvais (Vicentius Bellovacensis), *Speculum Quadruplex sive Speculus maius (Naturales/ Doctrinale/ Morale/ Historiale)*, Douai, Baltazaris Belleri, 1624 (Reed. Graz, Akademische Druck, 1964); Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, ed. G. P. Maggioni, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 1998; de los once restantes conviene señalar que sólo nueve coinciden con el *Códice Calixtino*, puesto que Vorágine retoma de Beauvais el relato del peregrino suicida (n.º 5) y el milagro de Santiago y el peregrino hambriento (n.º 10), incluido en un apéndice (pág. 589 de la traducción castellana). Para un estudio de estas obras y su repercusión en la tradición ejemplar, véase Marie Anne Polo de Beaulieu, «Saint Jacques et les pèlerins dans les exempla», *Saint Jacques et la France. Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac*, sous la dir. de Adeline Rucquoi, París, Cerf Histoire, 2003, pp. 369-394.

⁶ Como señala Pierre David, art. cit., 11 (1947), pp. 175-176, muchos manuscritos de *Liber Sancti Jacobi* ya ampliaban los veintidós milagros con otros procedentes de los apéndices del *Códice* o de tradiciones locales. A esta capacidad de transformación alude K. Herbers cuando acuña su concepto de «milagros vivientes», en «Milagro y aventura», art. cit., p. 76.

gozaron de amplia popularidad en las colecciones de *exempla*, mientras que otros no han dejado prácticamente ninguna huella⁷.

Se conservan dos traducciones bastante fieles del segundo libro del *Códice Calixtino*, una al castellano y otra al gallego⁸. En la primera se incluyen todos los milagros de la fuente latina, a excepción del último, narrados en un estilo bastante coloquial, con abundantes fórmulas de oralidad («Mucho es buena cosa de oír, omne, e entender los grandes miraglos del bien aventurado apóstol Santiago. Ca mucha buena fazaña puede ende tomar e sabrosa de contar», pág. 77). Algunas transformaciones en relación al modelo parecen indicar que esta versión pudo estar escrita por un clérigo, quien se dirige a un público más amplio, entre el que no abundarían precisamente los caballeros; así la afirmación del texto latino de que todo hombre es mentiroso («omnis homo mendax dicitur», pág. 167) se convierte en el texto castellano en «porque los cavalleros son más mentirales a las cosas de Dios que otros omnes» (pág. 69). Por su parte, en la versión gallega faltan el primer milagro y el último, se trastoca el orden del 5.º y el 6.º y se añaden cuatro, cuya procedencia no ha sido posible determinar.

Junto a estas dos obras, hay que añadir las versiones, manuscritas e impresas de la tradición del *Flos sanctorum*, en gran parte todavía inéditas. Estas traducciones castellanas derivan todas de la *Legenda aurea*, aunque a partir de dos traducciones distintas que los hagiógrafos han denominado A y B⁹. En los manuscritos de la compilación A no se conserva la vida de Santiago, por lo que contamos sólo con testimonios impresos. En la versión compilada por Gonzalo de Ocaña y Pedro de la Vega, impresa en 1558, se incluyen trece milagros. De ellos, únicamente ocho corresponden al núcleo original del *Liber*; abreviados y recogidos en un orden diferente; se trata, como lo refleja el cuadro adjunto, de los milagros 2, 4, 5, 9, 16, 17, 19 y 22. Podemos observar cómo se transmiten los milagros considerados más espectaculares, como el de «El ahorcado salvado por el santo» (5), «El peregrino castrado» (17) y «El muerto que regresó a la vida»

⁷ Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1969.

⁸ El texto castellano ha sido editado por Jane E. Connolly, *Los Miraglos de Santiago (Biblioteca Nacional de Madrid MS 10252)*, Salamanca, Universidad, 1991, y el gallego, *Miragres de Santiago*, por José L. Pensado, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 1958.

⁹ Para la compilación A me he servido del impreso de Gonzalo de Ocaña y Pedro de la Vega, revisado por fray Martín de Lilio, *Flos Sanctorum*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1558 (BNM R-8029). De la compilación B he consultado tres manuscritos inéditos: el ms. 15001 de la Fundación Lázaro Galdiano y los dos testimonios escurialenses h-I-14 y k-II-12, así como el ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, editado por Fernando Baños e Isabel Uría, Santander, Asociación Cultural Año Jubilar Lebaniego/Sociedad Menéndez Pelayo, 2000. Los testimonios impresos utilizados, titulados *Leyenda de los santos*, han sido el incunable probablemente editado en Burgos por Juan de Burgos hacia 1499 (British Library IB 53312) y el impreso en Salamanca en 1520. He podido consultar estos materiales gracias a la generosidad del profesor José Aragüés.

(16), y aquellos que podían considerarse «nacionales», desde una perspectiva ya del siglo XVI («Los cautivos en Zaragoza», 1; «La toma de Coimbra», 19; o «La liberación del barcelonés», 22). Junto a estos, el impreso incorpora cinco milagros más: dos proceden de la *Legenda aurea* («El suicida engañado por el diablo» y «El incendiario»), otros dos son de temática nacional y de transmisión cronística («La batalla de Clavijo» y «El saqueo de Compostela por Almanzor»), y uno de tradición cisterciense (Tubach, 5183). De la denominada compilación B se conservan tanto testimonios manuscritos como impresos. Los primeros siguen muy fielmente el texto de Vorágine, transmitiendo los milagros en el mismo orden y en una traducción muy literal; sólo falta el último relato, «El incendiario», posiblemente adición del italiano, ya que se localiza en el año 1238 en Prato, entre Florencia y Pistoia. Por el contrario, los testimonios impresos solo seleccionan cuatro: «Los treinta de Lorena» (4), «El ahorcado salvado por el santo» (5), «El peregrino castrado» (17) y «La liberación del barcelonés» (22).

Por último, tanto en colecciones de ejemplos como de milagros marianos, reencontramos los mismos relatos, en unos casos en versiones muy similares y en otros, con interesantes variantes (señaladas como «var.» en el cuadro). Tres son las colecciones de ejemplos tenidas en cuenta: dos castellanas, el *Libro de los exemplos por a.b.c.*, escrito por Clemente Sánchez en el primer tercio del siglo XV, y el *Espéculo de los legos*, traducción del *Speculum laicorum*, de mediados del XV, y una catalana, el *Recull de exemplis*, versión del *Alphabetum narrationum*, de comienzos del XV. Junto a ellas, también se encuentran algunos milagros coincidentes en dos colecciones marianas del siglo XIII: los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X¹⁰. Seguidamente me detendré en el estudio de algunos milagros para poder observar con más detenimiento las transformaciones que van sufriendo con el paso del tiempo, al volcarse en otros moldes genéricos, como el del *exemplum*, o al fusionarse, en algunos casos, con otras tradiciones locales.

El milagro 4, muy popular en la tradición literaria e iconográfica, cuenta la historia de treinta caballeros de Lorena que, antes de peregrinar a Compostela, firman un trato, según el cual se ayudarán siempre en el camino; sólo uno se niega a rubricar el pacto. Emprenden el viaje y, al llegar a las montañas del País Vasco, uno de ellos se pone muy enfermo. Los demás lo llevan a caballo o, incluso, en brazos durante quince días, pero al final lo abandonan y sólo

¹⁰ Cito por las siguientes ediciones: *Libro de los exemplos por a.b.c.*, ed. J. E. Keller, Madrid, CSIC, 1961; *Espéculo de los legos*, ed. J. M.^a Mohedano, Madrid, CSIC, 1951; *Arnoldus Leodiensis. Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet*, ed. J. A. Ysern Lagarda, Barcelona, Editorial Barcino, 2004; *Gonzalo de Berceo. Obras Completas II: Los Milagros de Nuestra Señora*, estudio y edición crítica por B. Dutton, Londres, Tamesis Books, 1971; Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, ed. W. Mettmann, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 134), 1984.

aquel que no había firmado el acuerdo permanece con él hasta su muerte. Pasa entonces por un mal momento, lleno de angustia, soledad y miedo, hasta que se le aparece Santiago resplandeciente y se lleva a ambos en su caballo hasta Compostela. Tras enterrar allí al peregrino muerto, su amigo emprende el camino de regreso y en León se encuentra con sus compañeros quienes escuchan atónitos el relato de su peregrinación.

En el *Espéculo de los legos*, 285, tenemos una versión muy próxima a este milagro, con referencia expresa al Apóstol:

En aún en los miraglos de Santiago el Mayor se lee que unos peregrinos que ivan en romería a visitar el su sepulcro, prometieron de non se dexar los unos a los otros e de se servir e ayudar en qualquier nesçesidad. E commo después de algunos días enfermase el uno dellos, e lo troxiesen quinze días los compañeros con mucho trabajo e afán, cansados de servirle e acompañarle, dexáronle e fuéronse a su romeraje. E uno dellos, que non le prometiera la fe, nin era obligado a quedar con él, quedó con él a lo servir fasta que muriese. E commo el enfermo muriese en el monte de Sant Miguel, e començase a anocheçer, avía muy grand temor el bivo de dormir allí con él e començó a llamar en su ayuda llorando al bienaventurado Santiago. E vino luego un cavallero ençima de un cavallo e preguntole porqué llorava, e él respondió e dixo que porque era muerto su compañero e venía la noche e non avía logar de lo enterrar e temía mucho de quedar allí con él. E díxole el cavallero que venía en el cavallo que le diese el muerto e él lo llevaría delante sí e que cavalgase él a las ancas. E commo el bivo lo fiziese así, anduvieron aquella noche doze jornadas e al alva llegaron a media legua de la eglesia de Santiago, e el cavallero puso allí el muerto e dixo al conpañero: —Ve e di a los canónigos de la eglesia de Santiago que Santiago les manda que vengán a enterrar este muerto. E di a tus conpañeros que perdieron el meresçimiento de la su romería por el quebrantamiento de la fe que le avían prometido, e sabe que tú as avido grand meresçimiento delante Dios e del Apóstol Santiago por la caridad que feziste a este su romero enfermo.

En el texto castellano ha desaparecido la localización cronológica (fechado en el año 1080 en el original), el número, el origen social y la procedencia de sus protagonistas, así como los detalles topográficos del camino; también se ha borrado la alusión a los peligrosos nativos («el vivo, muy asustado por la soledad del lugar, la oscuridad de la noche, la presencia del muerto y el horror de la bárbara gente de los vascos impíos que habita cerca de los puertos...», pág. 345). La abreviación del relato implica un cambio de estilo, así como la supresión del encuentro en León entre el fiel caballero y sus antiguos compañeros. Esta última escena refuerza en el modelo la veracidad del milagro, ya que los peregrinos, todavía caminando hacia Compostela, se sorprenderán y admirarán de las palabras de su amigo, que ya regresa, pero no es tan necesaria cuando se trata de

un *exemplum*. Por otra parte, su presencia en varias tradiciones, como lo refleja el cuadro, se explica porque reúne unos ingredientes especialmente atractivos para un público medieval. El milagro se sustenta sobre el tema del pacto de fidelidad y su quebrantamiento, superado por el ideal de amistad. El protagonista que, pese a no suscribir el trato, acompaña al amigo hasta la muerte, puede parangonarse con otros casos de amigos perfectos que eran muy populares en la tradición medieval¹¹. Su angustia, al verse sólo junto a un cadáver en la oscuridad y en un paisaje agreste, sería fácilmente compartida por los lectores, así como la alegría por la aparición de Santiago a caballo en medio de la noche.

El segundo relato del *Códice Calixtino* ejemplifica muy bien cómo se va configurando narrativamente la materia hagiográfica. Cuenta la historia de un italiano, autor de una maldad tal que su párroco no se atrevió a imponerle penitencia. Sin embargo, envió al pecador a Compostela con una cédula en la que constaba su pecado para que se sometiese al juicio del obispo del lugar. El peregrino, arrepentido y con lágrimas, depositó el manuscrito junto al altar y cuando el prelado quiso leerlo, no encontró en él nada escrito. Como milagro jacobeo no se recoge en la tradición ejemplar hispánica, pero sí hay versiones muy próximas, como ésta del *Libro de los exemplos por a.b.c.*, 72, que se señala, por tanto, en el cuadro como una variante:

Dizen que un clérigo yéndose a confessar ovo tan grand contrición e devoción que por el grand lloro e lágrimas nunca pudo hablar nin dezir cosa alguna. E desde esto vio el confessor, díxole: —Fijo, pues tú por tu boca non puedes dezir tus pecados, ve e escrívelos todos en una carta e trahela a mí.

E él fizolo assí e el confessor desde vio la carta, falló en ella algunos pecados de que non sabía dar consejo. E de consentimiento del que se confessara, fue al obispo que le mandase e consejase lo que avía de fazer. E quando mostró la carta al obispo, fallaron todos los pecados de la carta raídos e quitados; estonçe el obispo e el saçerdote muy alegres recontaron el fecho al clérigo e dixiéronle que le eran perdonados los pecados por el mérito de su confesión e contrición devota con lágrimas.

Los estudiosos del *Códice Calixtino* ya señalaron que una de las versiones más antiguas de esta milagro se atribuía a San Gil, quien habría borrado así los graves pecados de Carlomagno, en concreto sus relaciones incestuosas, fruto de las cuales habría sido el nacimiento de Roldán¹². Junto al milagro hagiográfico,

¹¹ Para el tema de la amistad forjada en la peregrinación, véase Luis Vázquez de Parga, José María Lacarra, Juan Uría Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, CSIC, 1948 (facsimil Pamplona, Iberdrola-Gobierno de Navarra, 1992), vol. I, pp. 519-525.

¹² Rita Lejeune, «Le péché de Charlemagne et la Chanson de Roland», *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 339-371; Jean-Charles Payen, *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*, Genève, Droz, 1968, esp. pp. 132 y ss.; P. David, art. cit.

atribuido en ocasiones a otros santos, como san Basilio, tenemos el *exemplum*, como éste, en el que no aparece ningún intermediario divino; la presencia de la anécdota en los ejemplarios y en los confesionales sirve claramente para reforzar la tesis del contricionismo. El arrepentimiento interior, manifestado con abundancia de lágrimas, borra los pecados, lo que se quiere representar plásticamente con la imagen del texto en blanco. Se trataría de un motivo hagiográfico, que podríamos enunciar como «la cédula, donde están escritos los pecados, se borra tras el arrepentimiento del pecador», y que se resolvería con o sin la participación de un santo.

Algunos de estos milagros, por sus características especialmente dramáticas, o por haberse asociado a tradiciones locales han tenido una mayor repercusión, como ocurre con el número 5, el ahorcado milagrosamente salvado, o con el número 17, el romero mutilado. Ambos son ejemplos de milagros ocurridos en el transcurso de la peregrinación: en un caso, el grave problema surge ante la maldad del posadero; en otro, lo causa el diablo por un pecado del romero. Poco importa que el origen de estas historias no sea hispano, pues se han integrado tan perfectamente en la tradición literaria y folclórica peninsular que forman parte de ella y cuentan con numerosas versiones que se prolongan hasta la actualidad.

El milagro 17 del *Códice Calixtino*, «El romero mutilado», alcanzó una gran repercusión, que tuvo también su reflejo en la tradición hispánica, pero, a diferencia de lo que ocurrirá con el número 5, su difusión quedará más limitada al periodo medieval, posiblemente por su temática. Cerca de Lyon vivía un humilde peletero, Giraldo, que todos los años peregrinaba a Compostela. Era huérfano y residía solo con su anciana madre, llevando una vida casta, pero un día, justo antes de iniciar su peregrinación, fue vencido por el placer de la carne. A la mañana siguiente emprendió el camino con dos vecinos y un burrito, al que se sumó después un mendigo que recogieron por caridad. Durante la ruta se le apareció el demonio en forma de Santiago, para recriminarle que hubiera empezado el viaje en pecado, sin haberse confesado. Cuando Giraldo está ya planeando regresar, se le reaparece el diablo para darle un consejo: si pretende salvarse, debe cortarse las partes con las que pecó. Giraldo se resiste, señalando que el suicidio es un pecado, pero el diablo (siempre bajo la apariencia del Santo) lo tranquiliza, diciéndole que él vendrá a recoger su alma. Confiado en esto, el peregrino espera a que llegue la noche para sacar un cuchillo y amputarse sus partes viriles. Cuando al día siguiente van a enterrarlo, el muerto vuelve en sí y les cuenta a los asistentes su maravillosa experiencia. Un tropel de demonios vino en busca de su alma y la condujeron hasta Roma, pero a las afueras de la ciudad les salió al paso Santiago, quien reclamó a su peregrino. Una vez en Roma, toda la comitiva llegó a un prado donde se celebraba una asamblea, presidida por la Virgen. Santiago se presentó ante ella, asumiendo el papel de abogado del suicida para hacer la relación del pleito, y

María amonestó a los demonios y les ordenó que aquella alma fuese devuelta a su cuerpo, acción de la que se encargó el mismo Apóstol. El relato concluye contando cómo los testigos de su vuelta a la vida retuvieron varios días a Giraldo y curaron sus heridas y cómo éste enseñaba sus cicatrices. Una vez recuperado, continuó el viaje y se encontró en el camino a los antiguos compañeros que regresaban y les contó lo ocurrido para que ellos a su vez difundieran la noticia en su tierra.

En el *Códice Calixtino* es el único relato que merece el calificativo de «milagro grande», lo que no nos sorprende dada la espectacularidad de la historia, y se indica que se tomó como motivo principal para la institución de una fiesta conmemorativa de los milagros. Como estableció Abelardo Moralejo, circulaban ya dos versiones anteriores a ésta, con ligeras variaciones: un asunto similar se trataba en un poema de Guaiferio de Benevento del siglo XI, sin especificar el tipo de pecado y, por tanto, sin castración, y en la autobiografía de Guiberto de Nogent, de finales del XI o comienzos del XII, donde el peregrino hacía el camino con el cinturón de la mujer para recordarla¹³. En la literatura peninsular lo recogen numerosos testimonios, entre los que hay que incluir el milagro 8 de Gonzalo de Berceo, y la cantiga 26 de Alfonso X¹⁴. La popularidad de esta historia reside en la reunión de una serie de motivos, esencialmente dramáticos, en un solo milagro. A los ingredientes de sexo y violencia, se añaden en este caso el suicidio y la resurrección, factores todos ellos que explican ese calificativo de «milagro grande», ya mencionado.

Entre las habituales atribuciones diabólicas no es rara su transformación en joven doncella, ángel, monje, etc., para engañar mejor a los humanos. En este caso el diablo, llevado de una gran osadía, se aparece al peregrino bajo la apariencia del mismo Santiago, invitándole a cometer uno de los peores pecados que puede llevar nunca a cabo el cristiano: el quitarse a sí mismo la vida. La invitación al suicidio realizada por el diablo implicaba la muerte en pecado

¹³ Abelardo Moralejo, «Tres versiones del milagro XVII del Libro II del Calixtino», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI (1951), 337-352, con transcripción y traducción de los textos. Posiblemente las tres versiones, Guaiferio, Guiberto y la incluida en el *Códice Calixtino*, derivan de una fuente común, aunque después dan de nuevo lugar a dos milagros de Santiago: uno, con el relato de la castración, y otro, sólo con suicidio inducido por el diablo, pero sin especificar el pecado, como ocurría en Guaiferio. Esa doble versión llega a la Península a través de las traducciones del *Flos sanctorum*.

¹⁴ Entre los estudios sobre las versiones hispanas, véase B. Varela Jácome, «Un milagro jacobeo en Berceo y Alfonso X», *Compostellanum*, 6 (1961), pp. 49-56; Rameline Marsan, *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII-XV siècles)*, París, Librairie C. Klincksieck, 1974, pp. 253-259; J. E. Connolly, «Three Peninsular Versions of a Miracle of St. James», en *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsb*, ed. A. D. Jane, J. E. Connolly, A. Deyermund y B. Dutton, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 37-46 y Mercedes Brea, «Santiago y María: el milagro del peregrino engañado por el diablo», en *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 591-607.

mortal, de lo que era bien consciente el peregrino, de ahí sus vacilaciones. En la Edad Media se pensaba que sólo los que dudaban de la misericordia divina, por tentación diabólica o por la pérdida de un ser amado, podían llegar a tal extremo de *desesperatio*. Esta era precisamente la palabra clave para aludir al suicidio medieval, ya que el término actual, como recuerda J. C. Schmitt, no existía en la Edad Media; en España sólo recoge la voz el *Diccionario de la Academia* a partir de 1817¹⁵. El pecador quedaba expulsado de la comunidad de los vivos y de los muertos y su cuerpo a veces se arrojaba a un pozo con la cabeza hacia el fondo para que encontrara rápidamente el camino del infierno o se encerraba en un tonel; por todos los medios se trataba de evitar que siguiera importunando a los vivos.

La Iglesia recurría a narraciones ejemplares para mostrar a los fieles cómo los desesperados podían salvarse *in extremis* de la condena eterna, y este relato jacobeo se convirtió así en uno de los ejemplos más célebres. En él se contraponen el pecado, como un hecho aislado, a una vida de castidad y devoción, y se insiste, sobre todo, en que Giraldo ha sido inducido al suicidio por la traición del demonio, quien ha adoptado la forma del Santo para engañar al peregrino. Todo esto explica que el mismo Santiago cumpla una doble función, similar a la de un abogado defensor y protector de su peregrino, por un lado, y acusador, por otro, ya que su personalidad ha sido suplantada. Las palabras del peletero son un auténtico relato de un viaje al más allá en primera persona, género muy popular en la época, expuesto ante una multitud atónita ante la resurrección del muerto. Por último, la admiración de los presentes se extiende a otros muchos, porque se insiste en cómo se fue divulgando el milagro y en cómo muchos vieron personalmente las cicatrices.

Por su parte, el «Milagro del ahorcado», menos espectacular que el anterior, conjuga una serie de motivos tradicionales que le garantizan la perduración en el tiempo. Cuenta la historia cómo una familia de ricos peregrinos alemanes hicieron un alto en el camino en Tolosa (la actual Toulouse) y el posadero, tras emborracharles, escondió una copa de plata en su zurrón con la esperanza de que, al descubrirse el robo, la justicia le haría dueño de todos sus bienes. El padre y el hijo fueron conducidos ante el juez y el joven prefirió declararse culpable antes que ver morir a su padre. Una vez ahorcado, prosiguen todos su peregrinación, pero a su regreso, transcurridos ya treinta y seis días, el padre se dirigió al mismo lugar para contemplar el cadáver de su hijo. Su asombro fue mayúsculo al escuchar hablar al joven, diciéndole: «No llores, queridísimo padre, por mi pena, pues no es ninguna, sino más bien alégrate, porque me

¹⁵ Sobre el suicidio en la Edad Media, véanse las interesantes precisiones de J.-C. Schmitt, «Le suicide au Moyen Age», *Annales. E. S. C.*, 311 (1976), 3-19.

siento ahora más a gusto que jamás en toda mi vida pasada. Porque el muy bienaventurado Santiago, sosteniéndome con sus manos, me consuela con toda clase de dulzuras» (pág. 348). Una vez conocido el suceso extraordinario, decidieron colgar al posadero.

Esta versión, difundida a través del *Códice Calixtino* y sus traducciones, gira en torno a un motivo muy popular en la tradición literaria y folclórica, la acusación falsa de un inocente. Unas veces, puede ser culpado de un robo no cometido, al igual que sucede en la Biblia cuando José ordena a su mayordomo que oculte una copa de plata en el saco de Benjamín (*Génesis*, 44, 1-13)¹⁶; otras veces un personaje fracasa en sus intentos de seducción y se venga acusando al contrario de violación, lo que de nuevo nos recuerda la historia de José y Putifar, la mujer del Faraón, aunque los paralelos son muy numerosos (*Génesis*, 39, 7-20)¹⁷. El milagro se produce cuando el joven sobrevive felizmente en la horca, gracias a que Santiago lo está sosteniendo con sus manos. De nuevo estamos ante un tema muy popular en la literatura religiosa medieval, con numerosas variaciones: en unos casos, el ahorcado es un ladrón, culpable del delito cometido, pero a su vez muy devoto de algún santo o de la Virgen, quienes se encargarán de sostenerle; en otras, se trata, como aquí, de un inocente, injustamente condenado, y milagrosamente salvado. En los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, un «ladrón devoto» (mil. 6) es salvado milagrosamente de la horca gracias a que la Virgen «metioli so los pïedes do estava colgado /las sus manos preciosas» (estrofa 150ab), tema que también recrea Alfonso X en la cantiga n.º 13, y encontramos en varios ejemplarios¹⁸. Por el contrario, la cantiga 175 parece una versión del milagro jacobeo, aunque desde un principio Alfonso X se encarga de indicar que «él sobre todas las cousas amava Santa María». La historia coincide en sus rasgos esenciales con el relato del *Códice Calixtino*, pero con una

¹⁶ De acuerdo con la clasificación folclórica, corresponde al motivo H 151.4: «Reconocido por hallar una copa en su saco».

¹⁷ Motivo K 2111: «La mujer de Putifar».

¹⁸ B. de Gaiffier, «Un theme hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé», en *Études critiques d'hagiographie et d'icologie*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1967, pp. 194-232; corresponde al motivo V 254 1. 1.: «La Virgen salva al ladrón ahorcado». Con un sentido opuesto circuló el ejemplo del ladrón que pactó con el diablo, quien le libra varias veces de la horca. En el *Libro de buen amor* (cc. 1.454-1.479), el ladrón es sostenido en los hombros por el diablo, hasta que éste se cansa, da un salto y lo deja a su suerte. También dentro del *Libro del caballero Zifar* hay un episodio cercano, en el que el ribaldo es falsamente acusado de un robo y es salvado por el protagonista cuando está a punto de morir en la horca. Véase Juan Manuel Cacho Blecua, «La configuración literaria del ribaldo en el *Libro del caballero Zifar*: modelos cultos y folclóricos», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria; Año Jubilar Lebaniego; AHLM, 2000, pp. 427-440 (432-433).

diferencia fundamental: el ahorcado ha sido suspendido milagrosamente por las manos de la Virgen¹⁹.

A finales de la Edad Media este milagro sufrió importantes cambios, transmitidos a través de itinerarios y relatos de peregrinos. Según estas versiones, tres miembros de una familia iban en peregrinación y se detuvieron en Santo Domingo de la Calzada, donde la sirvienta de la posada se enamoró del más joven y, como éste la rechazó, ella le escondió una preciosa pieza entre la ropa y posteriormente lo acusó de robo. El joven fue juzgado culpable y colgado, pero, al regresar de su peregrinación, los padres todavía lo hallaron con vida. Fueron corriendo a darle noticia al juez del suceso, el cual se encontraba comiendo un gallo y una gallina, y éste, escéptico, les respondió que sólo creería que el ahorcado seguía vivo, si esos animales resucitaran. Al producirse el segundo prodigio, la sirvienta fue colgada y, como recuerdo, se guardan desde entonces unos animales similares en la catedral de Sto. Domingo de la Calzada. Esta tradición ya debía de estar arraigada a mediados del siglo XIV, puesto que Clemente VI, en una bula fechada en 1350, concedía indulgencias a quienes mirasen el gallo y la gallina que estaban en la catedral, lo que resulta, sin embargo, difícil de compaginar con el hecho de que la mayoría de los testimonios escritos e iconográficos se recogen a partir del siglo XV²⁰. En la Península la versión más antigua remonta a 1460, fecha aproximada de redac-

¹⁹ Las *Cantigas* contienen con mucha frecuencia una cierta antipropaganda del camino de Santiago, al destacar el poder taumatúrgico de otros santuarios, como el de Villalcázar de la Sirga en Palencia. Para este aspecto, véanse, entre otros, los estudios de J. E. Keller, «King Alfonso's Virgin of Villa-Sirga: Rival of St. James of Compostela», en *Collectanea hispanica: Folklore and Brief Narrative Studies*, ed. Dennis P. Seniff, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987, pp. 61-68 y «More on the Rivalry between Santa María and Santiago de Compostela», *Ibidem*, pp. 69-76; Paule Béterous, «L'image du pèlerin dans les miracles de Notre-Dame au XIII siècle. Principalement dans les *Cantigas de Santa María* d'Alphonse le Sage, roi de Castille, 1221-1285», en *L'image du pèlerin au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime*, sous la dir. de Pierre André Sigal, Toulouse, Association des Amis de Rocamadour, 1994, pp. 12-23; Mercedes Brea, art. cit.

²⁰ El testimonio más antiguo conocido se encuentra en el relato del viaje a Compostela del señor de Caumont, fechado en 1417, cuya traducción se recoge en Luis Vázquez de Parga, ob. cit., vol. I, pp. 578-579. Son numerosísimos los trabajos que estudian este milagro desde distintas perspectivas: Rodolf Llorens i Jordana, «Sobre una llegenda popular medieval. Un penjat preservat de morir miraculosament. Un gall i gallina ressuscitats miraculosament», *Arxiu de tradicions populars*, dir. Valeri Serra i Boldu, fasc. IV, 1928, pp. 20-210 y fasc. V, 1929, pp. 266-274 (facsimilar, Barcelona, Olañeta, 1980), rastrea el tema desde el *Códice Calixtino* hasta el folclore catalán; Rameline Marsan, ob. cit., pp. 427-430, atiende a las versiones peninsulares medievales; J. Fradejas, «Leyenda del gallo de Santo Domingo», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 12 (1990), 7-60, realiza el estudio más completo hasta la fecha, con transcripción de numerosas versiones paralelas; Javier Pérez Escotado, «El portento del gallo y la gallina y su recepción en la literatura culta española», en Javier Pérez Escotado (coord.), *Literatura y milagro en Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, IER, 2002, pp. 29-56, menciona la bula de Clemente VI; Luis Calvo Salgado, *Milagros y mendigas en Burgos y La Rioja (1554-1559)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pág. 90, cita otros testimonios latinos de la versión completa del milagro.

ción del *Spill* de Jaume Roig, en cuyo libro segundo narra el protagonista su peregrinación a Compostela. Al llegar a Santo Domingo de la Calzada cuenta el milagro, con la resurrección de dos aves asadas, como un suceso que él hubiera presenciado directamente²¹.

Esta versión amalgama junto a los motivos ya comentados, uno nuevo, el del animal asado que resucita, también con amplia difusión en la tradición literaria y folclórica²². Como un motivo profano, el animal asado, o simplemente muerto, vuelve a la vida para mostrar la inocencia de un acusado o para señalar los poderes sobrenaturales de alguien, en muchas ocasiones puestos en duda por los incrédulos. En la tradición oral hispánica están atestiguadas ambas posibilidades; para la primera podemos recordar este cuento, recogido en 1987 por Antonio Lorenzo, que mantiene interesantes paralelismos con el relato hagiográfico:

Otra vez llegaron Cristo y San Pedro (les pasaban muchos achaques) a una casa ...y eran incrédulos; y fue el posadero y mató el gallo y se lo metió en las alforjas de ellos. Ya iban por su camino alante a pedir y en el camino fue el posadero y dio cuenta a la Guardia Civil y en el camino los cogieron: —Ustedes, ¡vuelvan pa acá!— y los pobres no sabían que llevaban en el éste el gallo.

—¡Si nosotros no hemos hecho nada!

—Nada, nada, vuelvan ustedes pa atrás.

Vuelven pa atrás y le dice: —Ustedes le han robado el gallo a la posadera.

—Nosotros no hemos robado el gallo por nada.

Les llevan a declarar y eso, y dice el Señor: —Yo no necesito ningún testigo; yo el testigo que necesito lo llevo.

Cogió el gallo, lo sacó de las alforjas y lo puso así, encima de la mesa de la Audiencia, con su cabeza. Y entonces va y le dice: —Gallo, ¿quién te ha muerto?

—¡Mi amo el tuerto! ¡Mi amo el tuerto!—dijo el gallo.

Y es que era tuerto el posadero. ¡Mire usted qué milagro tan hermoso que hizo el Señor!²³.

²¹ Jaume Roig, *Espejo*, pról. y notas Jaume Vidal, Madrid-Barcelona, Alianza Editorial-Enciclopedia Catalana, 1987, pág. 39.

²² Motivo E 168: «Animales asados recuperan la vida». Una tradición similar está arraigada en la villa portuguesa de Barcelos. Véase, F. de Castro Pires de Lima, *A Lenda do Senbor do Galo de Barcelos e o Milagre do enforcado*, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1965.

²³ Julio Camarena y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español. Cuentos religiosos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pág. 149.

La segunda opción se refleja en este otro cuento, recogido por Julio Caro Baroja, donde el canto del gallo confirma las dotes adivinatorias del señor de la casa:

En la casa A. de Vera había, hace ya bastantes años, un señor que sabía mucho. Dicen que tenía trato con el demonio. Sabía leer unos libros de hechicerías, que más tarde quemó el vicario. Una noche estaban asando un capón en la cocina de la casa, cuando él llegó. Era una noche muy fría de invierno. Dicen que al sentarse el señor a la orilla del fuego dijo: —¡Uf! ¡Qué frío hace! En los montes de Jaca está nevando.

Una que estaba allí le respondió: —Bastante sabe usted, ni nadie de Vera, de lo que pasa tan lejos.

Él dijo: —Tan seguro es que en los montes de Jaca está nevando como que este capón que está en el asador va a hacer ahora mismo cucurucú.

No había terminado de decir estas palabras, cuando el capón empezó a cantar fuertemente, ante el espanto de los que en la cocina se hallaban²⁴.

La resurrección del gallo también puede ser un motivo hagiográfico atribuido a distintos santos, como San Pedro Damiano, San Nicolás de Tolentino o Santo Domingo de la Calzada; se trata en todos los casos de santos medievales, cuyos milagros se van configurando a veces a partir de una suma de tradiciones folclóricas y asignándoles prodigios previamente atribuidos a otros santos. Especialmente interesante para el caso que nos ocupa es la relación de los milagros operados por este último, aunque para conocerlos hay que recurrir a las versiones hispanas tardías del *Flos sanctorum*, en las que se amplía el *corpus* original de Vorágine, enriqueciéndolo con un santoral propio, como ocurre, ya en el XVI, con la recopilación de Gonzalo de Ocaña y Pedro de la Vega. Entre los numerosos milagros realizado por el Santo tras su muerte, se cuentan varios en los que se destaca su capacidad para liberar a los cristianos cautivos. Así un día, cuando uno de ellos se encomendaba al Santo:

mandó matar un gallo para comer el moro que lo tenía preso y llamó a las guardas que comiesen allí con él. Y dijo uno de los que lo guardaban: —Mucho temo que ha de librar a este cristiano Sancto Domingo de la Calzada.

Y díjole el moro, su señor: —Así como es cosa que no puede ser que cante aqueste gallo que tengo en este assador, así es cosa que no puede ser que libre Santo Domingo a este cristiano que yo tengo captivo.

E començó luego a cantar²⁵.

²⁴ Julio Caro Baroja, «Augurium ex pullis», en *Corona de estudios*, Madrid, CSIC, 1941, págs. 63-76 (p.76); también citado por J. Fradejas, art. cit., pág. 16.

²⁵ Gonzalo de Ocaña, *La vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo y las historias de las festividades de su Sanctísima Madre, con las de los santos apóstoles, mártires, confesores y vírgines*, Zaragoza, Jorge

En conclusión, parece muy probable que el núcleo primitivo del milagro jacobeo sólo constara de la salvación del ahorcado, como refleja el *Códice Calixtino*, siguiendo un tipo hagiográfico que en otras ocasiones protagonizan otros santos o la Virgen, según las tradiciones. A partir del siglo XV se atestigua ya la prolongación de la historia con la resurrección de las aves de corral, lo que acarreará otras transformaciones importantes para la difusión del milagro en la tradición hispánica: Santiago se verá en muchos casos desplazado por Santo Domingo de la Calzada, con el consiguiente cambio en el espacio de la historia. Es posible que inicialmente el prodigio de las aves correspondiera en la tradición local al milagro del cristiano cautivo realizado por Santo Domingo de la Calzada, y que sólo desde finales del XIV se fusionara con el milagro jacobeo²⁶. Finalmente la exótica presencia de ambos animales dentro de la catedral, renovados, según se decía, cada siete años, y la costumbre de los peregrinos de abandonar la ciudad llevando consigo una pluma de aquellas aves en el sombrero contribuirían a su popularización²⁷. De nuevo, la periodicidad con la que los animales son sustituidos por otros iguales, así como la referencia a las plumas inagotables, nos lleva a la tradición folclórica. Ahora bien, ¿por qué se ha producido este desplazamiento de un milagro jacobeo hasta el punto de ser ya más conocido en su nueva atribución? Convendría recordar que era frecuente la «rivalidad» entre los distintos santuarios ubicados en el camino o en su proximidad y el sepulcro del Apóstol como un mecanismo para atraer peregrinos hacia otros lugares santos. Ello comportaba que, con frecuencia, se insistiera en que en estos centros religiosos más modestos también se operaban milagros, dado que sus protagonistas estaban menos solicitados que Santiago. Este procedimiento, que es muy visible en las *Cantigas de Santa María*, se reconoce también en los distintos milagros que la tradición del *Flos sanctorum* atribuía a Santo Domingo. Por ejemplo, un francés endemoniado se dirige a Compostela para curarse, y, quienes lo llevan, lo dejan atado junto al sepulcro de Santo Domingo y queda completamente sano; otros peregrinos franceses tienen un percance y uno de ellos cae a un río. Llama a Santo Domingo y, con su ayuda, sale del agua sin mojarse; un peregrino alemán, al llegar a Santo Domingo de

Cocci, 1516, fol. CXCVIIv (BNM R-23859). Un milagro bastante próximo, que también incluye el motivo de los animales resucitados, se atribuye a Santo Domingo de Silos, en hagiografías tardías, por lo que quizá se deba a influencia del Santo de la Calzada y no a la inversa, como había sugerido Ana Galilea Antón, «Un frontal navarro, dedicado a Santo Domingo de Silos, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», en *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1996, pp. 449-459.

²⁶ Curiosamente en el artículo dedicado a Santo Domingo de la Calzada en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa, 1908, vol. 54, p. 376, se vincula la presencia de las aves en la catedral sólo al milagro del cautivo y se indica que se sustituyen cada 12 de mayo.

²⁷ Los viajeros supersticiosos creían que si estas aves se comían unas migajas de pan llegarían sin contratiempo a Compostela y, en caso contrario, morirían por el camino. El dato lo recoge J. Caro Baroja, art. cit., pp. 67-68, como un eco de la tradición romana de sacar augurios de los pollos.

la Calzada, es herido en un ojo. Regresa de su peregrinación por el mismo lugar y allí, tras rezar tres veces con «devoción y gemidos» ante el sepulcro del Santo, recupera la vista. El mensaje de estos milagros, en especial de este último, parece claro: algunos enfermos o heridos no necesitan llegar hasta Compostela porque en el camino pasan por otro santuario tan taumatúrgico o más que el sepulcro del Apóstol²⁸. Así las cosas no parece difícil suponer que la adición del «motivo del gallo y la gallina» al milagro del ahorcado comportara el desplazamiento de un milagro del *Códice Calixtino* hasta Santo Domingo de la Calzada y, dado el arraigo que adquirió en la localidad, con la ubicación del singular gallinero en el interior de la catedral, acabó convirtiéndose en un reclamo que ningún viajero en los siglos siguientes quería dejar de visitar.

El estudio singularizado de algunos relatos del libro segundo del *Códice Calixtino* nos ha permitido observar cómo se configura un milagro, los cambios que se operan cuando se vuelca sobre otros moldes genéricos, como es el caso del *exemplum*, y las transformaciones que algunos han ido sufriendo al fusionarse con otras tradiciones locales. En muchos casos, bajo las diferentes atribuciones, se descubren los ecos de las tensiones que el culto a Santiago originó en la Península, donde distintas devociones pugnaban con el culto al Apóstol, en busca del mayor rendimiento económico de santuarios o monasterios. Sin olvidar, por último, que los milagros insertados en el *Códice Calixtino* contribuyeron a la difusión de una serie de motivos hagiográficos e iconográficos, cuyo éxito fue tal que acabaron casi por suplantar a los episodios de la vida del Apóstol.

²⁸ Gonzalo de Ocaña, *La vida y pasión...*, ob. cit., fols. CXCVIr-CXCVIIIv.

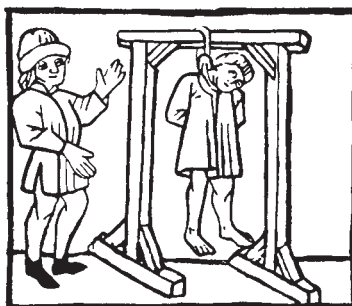
Codex Calixtinus	Traducción castellana	Traducción gallega	Vicente de Beauvais	Jacobo de Vorágine	<i>Flos Sanctorum</i>	<i>Flos Sanctorum</i>	Versiones hispanas med.	Tubach
1. Santiago libera a veinte cristianos cautivos en Zaragoza.	1	falta	31a	falta	9	falta		
2. Se borra un pergamino con los pecados de un peregrino.	2	22 frag.	31b	2	1	2	<i>Exemplos</i> , 72, var.; <i>Recull</i> 85 y 174, var.	1202a
3. Un joven muere durante la peregrinación; Santiago lo resucita.	3	3	36c	falta	falta	falta		
4. Treinta caballeros pactan ayudarse mutuamente. Sólo cumple el trato uno y cuida de un compañero enfermo.	4	4	32	3	2	3	<i>Espéculo</i> , 285; <i>Recull</i> , 324	3783
5. Un joven es ahorcado injustamente; Santiago lo sostiene.	5	6 frag.	33a	4	3	4	<i>Exemplos</i> , 38, 48 var. y 270 var.; <i>Recull</i> , 325; <i>Spill</i> , II, 2; Cessoles, III, 6, <i>Camtigas</i> , 175 y 13, var.; Berceo, 6, var.	2236, 3796, 2234
6. Santiago socorre a una familia francesa y le presta un asno.	6	5	33b	7	falta	7		3790
7. Santiago rescata a un marinero caído al mar.	7	7	34a	falta	falta	falta		
8. Santiago salva a unos peregrinos que caen al mar.	8	8	34b	falta	falta	falta		

Codex Calixtinus	Traducción castellana	Traducción gallega	Vicente de Beauvais	Jacobo de Vorágine	<i>Flos Sanctorum</i>	<i>Flos Sanctorum</i>	Versiones hispanas med.	Tubach
9. Santiago cura a un caballero bajo la promesa de hacer el camino.	9	9	falta	falta	falta	falta		
10. Santiago salva a un peregrino que cae al mar.	10	10	35a	falta	falta	falta		
11. Santiago ayuda a evadirse a un cautivo.	11	11	35b	1	falta	1		4932
12. Un caballero enfermo se cura con una concha jacobea.	12	12	falta	falta	falta	falta		
13. Santiago auxilia a un campesino atacado por un caballero.	13	13	falta	falta	falta	falta		
14. Una torre se inclina hasta el suelo para que escape un mercader.	14	14	36a	8	falta	8		2768
15. Santiago auxilia a un combatiente, bajo la promesa de hacer el camino.	15	15	36b	falta	falta	falta		
16. Un peregrino ayuda a otros y Santiago le recompensa.	16	16	37	9	6	9		3795
17. Un peregrino se autoutiliza engañado por el diablo.	17	17 frag.	38	6	5	6	Berceo, 8; <i>Canitiga</i> , 26; <i>Recull</i> , 327	3788
18. Santiago permite que unos peregrinos velen en su sepulcro.	18	18	40a	falta	falta	falta		

Codex Calixtinus	Traducción castellana	Traducción gallega	Vicente de Beauvais	Jacobo de Vorágine	<i>Flos Sanctorum</i>	<i>Flos Sanctorum</i>	Versiones hispanas med.	Tubach
19. Visión del obispo griego y anuncio de la toma de Coimbra.	19	19	40b	falta	7	falta	<i>Silense</i> <i>PCG, 807</i>	
20. Santiago salva a un caballero que va a ser decapitado.	20	20	40c	falta	falta	falta		
21. Santiago cura a un peregrino francés lisiado.	21	21	falta	falta	falta	falta		
22. Santiago rescata trece veces a un peregrino barcelonés	falta	falta	39a	11	10	11		



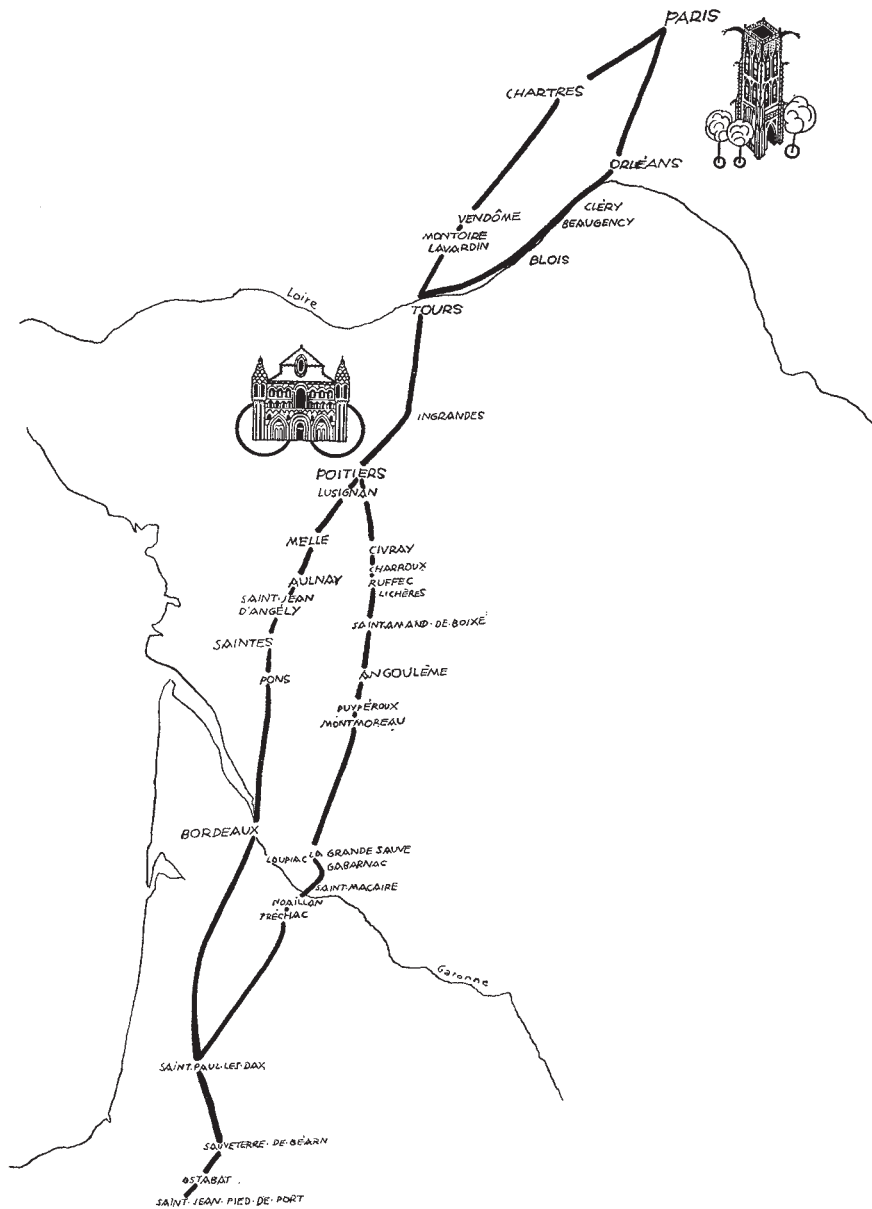
Santiago el Mayor, estampa popular.



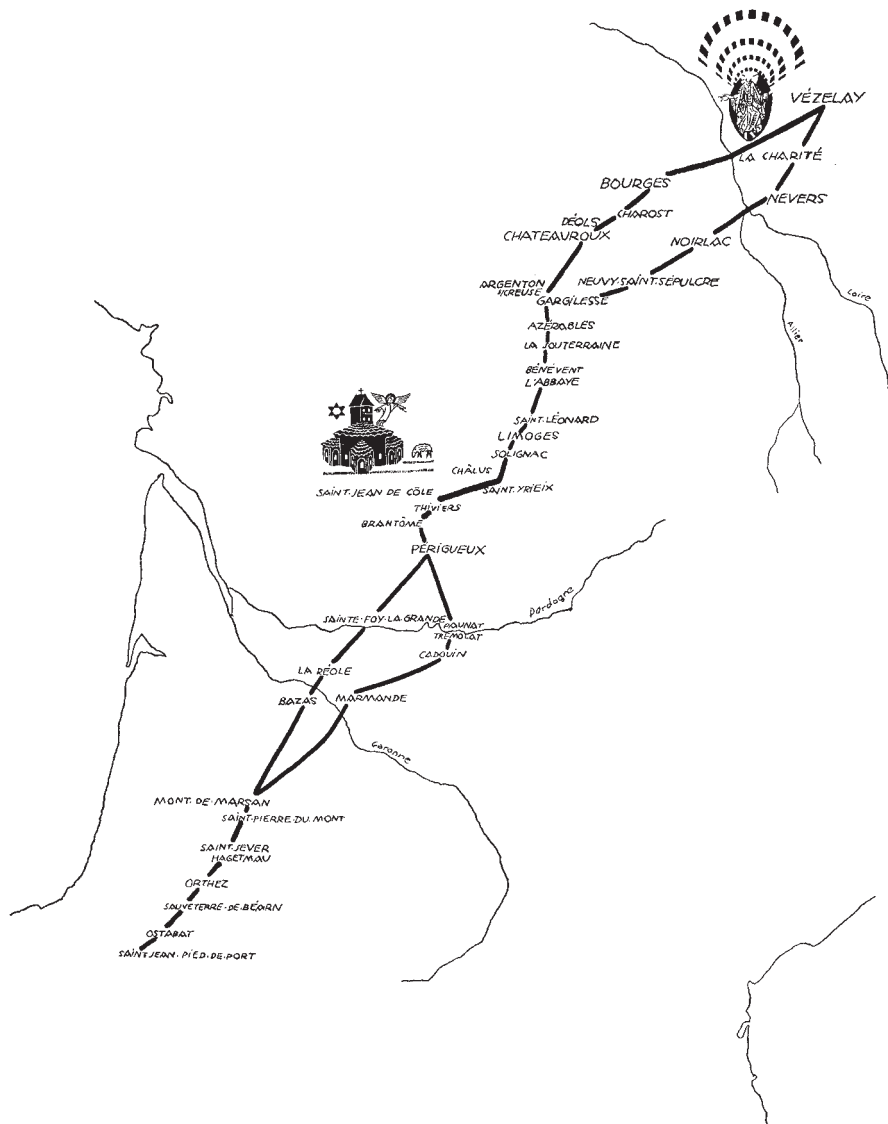
Milagro del peregrino, la horca y los gallos en una xilografía alemana de alrededor de 1460. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: los peregrinos, padres e hijo, cenan en un albergue; el hostelero oculta una jarra de plata en el equipaje del peregrino dormido; es descubierto el fingido robo; el peregrino joven es ahorcado; el padre y la madre del peregrino ajusticiado siguen su viaje hacia Compostela; al regreso visitan a su hijo que creían muerto y se encuentran con que Santiago lo ha mantenido vivo; el milagro de los gallos; el hostelero y su hijo son castigados en la horca.



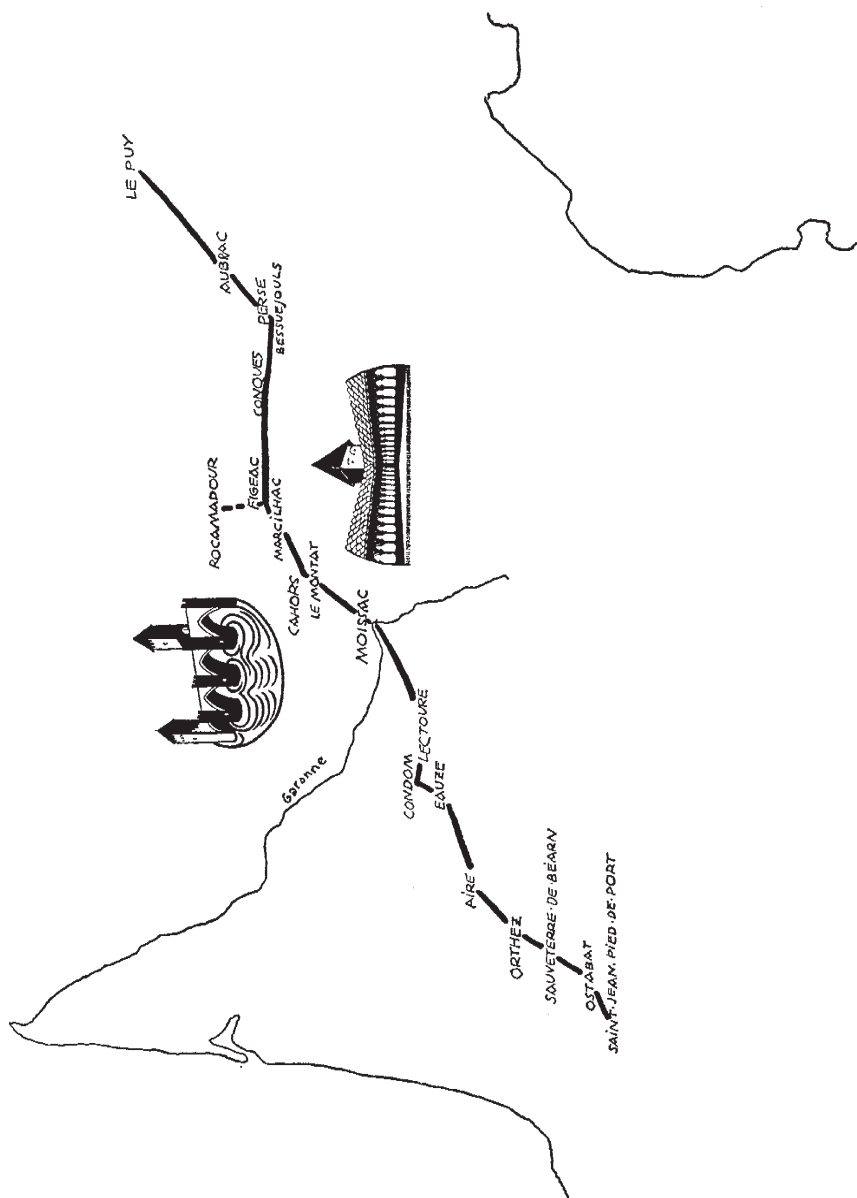
Los grabados reproducidos en las páginas 307-312 han sido tomados del libro *Les chemins de Saint Jacques*, publicado por Zodiaque en 1970. Según los dibujos de Yves.



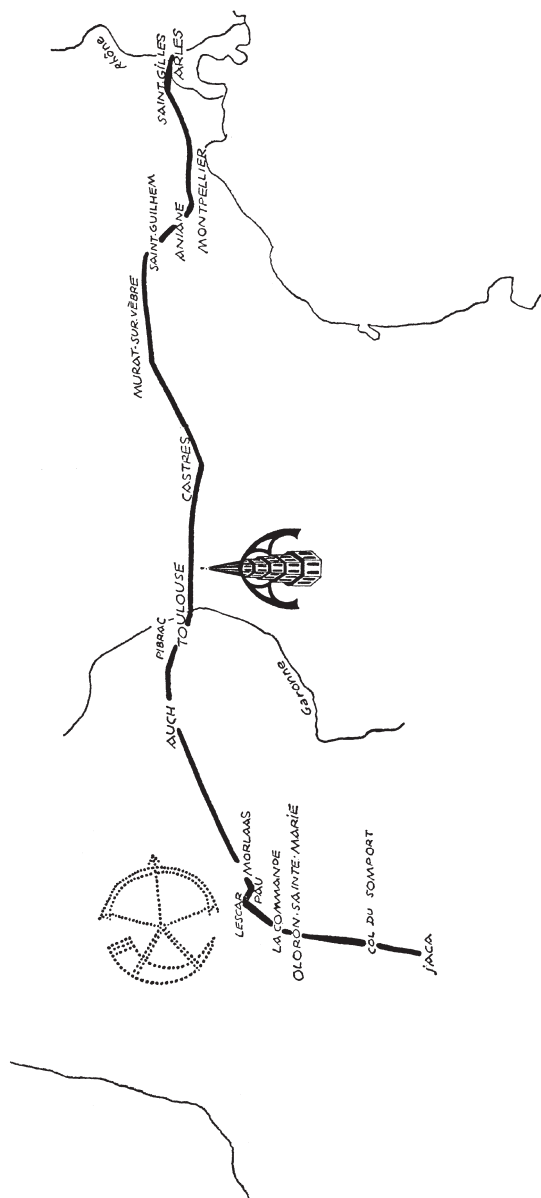
Ruta de Tours



Ruta de Vézelay



Ruta de le Puy



Ruta de Ariés

MÚSICA Y MÚSICOS EN EL CAMINO DE SANTIAGO

CARLOS VILLANUEVA
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO

PLANTEAMIENTO

Delimitando un marco cronológico entre 1050 y 1250, el apoyo musical a los programas iconográficos de las iglesias del Camino de Santiago es muy rico, variado y expuesto en diferentes capas de mensaje y comprensión, como sucede con el planteamiento exegético de cualquier texto bíblico: estampas descriptivas de captación inmediata, al lado de otras de profunda complejidad teológica más propias del claustro del convento o del aula de la universidad medieval (VILLANUEVA, 1992).

Y es que cualquier representación, cualquier icono elegido con una intención didáctica para la fachada de una iglesia del medioevo, adquiere el rango epistemológico al que se refería el Abad Joaquín de Fiore cuando realizaba dibujos de instrumentos musicales y esquemas geométricos para la enseñanza de las verdades de la fe, con la intención de *mostrar la imagen de lo material para llegar a lo inmaterial* (Villanueva, 2000). Idea perfectamente expuesta por Regino de Prum en su *Epístola de harmonica institutione. La música natural* —nos dice— *precede con mucho a la artificial, pero nadie puede reconocer la fuerza de la música natural a no ser mediante la artificial...* [y luego añade] *de la misma manera que mediante una cosa visible podemos demostrar lo invisible* (M. GERBERT, I: 236; cit. por A. MEDINA, 1998: 65)

En un ejercicio de diseño de época, como haría un publicista del siglo XII, trataré de presentarles algunas propuestas —referidas a los objetos musicales— que diseñadores tan magníficos como el Maestro Mateo o el Abad de Fiore, y tantos otros escultores, ofrecían en sus propuestas iconográficas. Antes, haré un breve repaso descriptivo de las figuras que nos encontramos en el Camino de Santiago, músicos tañendo o afinando sus instrumentos:



Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago. 1188.



Pórtico de S. Miguel de Estella (Navarra) ca. 1190.

— *Ancianos del Apocalipsis*, el motivo temático más exclusivo y frecuente que encontramos antes y después de la entrega de la obra del maestro Mateo, en 1188; tanto en realizaciones de gran perfección, variedad, y dinamismo (Santo Domingo de Soria, ca. 1150, o San Miguel de Estella, ca. 1190), como en reproducciones de menor formato (Ahedo de Butrón, Moradillo de Sedano, en la provincia de Burgos, coetáneas a la obra de Mateo), o bien en copias directas del pórtico compostelano (la fachada occidental de Sta. María de Toro, o el Pórtico de la catedral de Orense, entre otras).

A la vuelta del siglo XIII la temática se va abriendo hacia nuevas tendencias más humanizadoras del gesto, más individualizadoras en la tipología de los instrumentos, más variadas en la temática y en los propios grupos, tal y como vemos en la Puerta del Sarmental de Burgos (ca. 1240), en las portadas de San Juan y San Froilán de la catedral de León, o en tantas otras derivaciones de estos dos grandes referentes (en Sasamón, en el Burgo de Osma, entre otros ejemplos).

— En Galicia, en Aragón, en la Rioja, en Navarra, en Euskadi, en Castilla, o en Cantabria, todo se llena de música: el tema de los 24 ancianos o bien del *Rey David*, solo o con alguno de sus músicos, con un contenido contextual (la representación de la Jerusalén Celeste) o bien penitencial (acompañamiento de los *salmos penitenciales*).

— Ancianos del Apocalipsis y Rey David se ven flanqueados —en «los márgenes del Románico» de las Iglesias— por animadas *escenas de juglares*, contorsionistas, bailarinas, o animales músicos, que ponen el mundo del revés (CASTIÑEIRAS, 2002). Nada más didáctico y contrastante que la representación de vicios y virtudes en un espacio marginal de la iglesia, con su vocabulario y su sintaxis propios. ¿Qué mejor estampa que el ruido, la desafinación implícita del animal músico, de una banda de juglares, para mostrar a un público iletrado, a través de un *sermo humilis*, la realidad marginal del pecado? Las relaciones entre unos y otros [clérigos y juglares], entre la Iglesia y la cultura profana en general —en opinión de S. Moralejo— fueron contradictorias, ambivalentes o quizá mejor, paradójicas. Abundan por un lado las censuras morales contra los juglares, contra la *curiositas* y la sensualidad que provocan; pero, al mismo tiempo, y a juzgar por el generoso espacio que se les concede en la decoración de las iglesias, parece adivinarse en el clérigo una secreta admiración por el juglar, por su capacidad de convocatoria, por la dura competencia que su tosca literatura oral o sus músicas, danzas y acrobacias representan para la palabra de Dios (MORALEJO, 1985).

Con cincel firme y de gran expresión, o bien con rústicas representaciones, esta reinversión de los valores, tan típica de la liturgia navideña, la representación profana de la juglaría se extiende por todo el Camino: en iglesias o edificios civiles con gran inversión de fábrica, como en Santo Domingo de la



Sta. María la Real Sangüesa (Navarra): contorsionistas y juglares.

Calzada, Sangüesa, Santiago de Carrión de los Condes, o en el Palacio de Gelmírez (Santiago), o bien en pequeñas iglesias rurales como Cerezo de Riotirón (Burgos), Madrigal del Monte (Burgos), San Xulián de Moraime (A Coruña), San Martín de Artaiz (Navarra), Cervatos (Palencia), entre otras muchas.

Euntes de claritate in claritate (Abad de Fiore)

Junto con otras motivaciones pedagógicas, buena parte de los pretextos musicales que jalonan el Camino de Santiago guardan relación con temas propios de la peregrinación. Digamos que la música se integra en una catequesis dirigida de manera especial al peregrino: el inequívoco sentido de llegada esperanzada a una meta religiosa cuando se culmina una etapa (*euntes de claritate in claritate*), cuando resta una etapa menos; el sentido penitencial, el sentido de sacrificio que encierra cualquier recorrido hacia lugar sagrado.

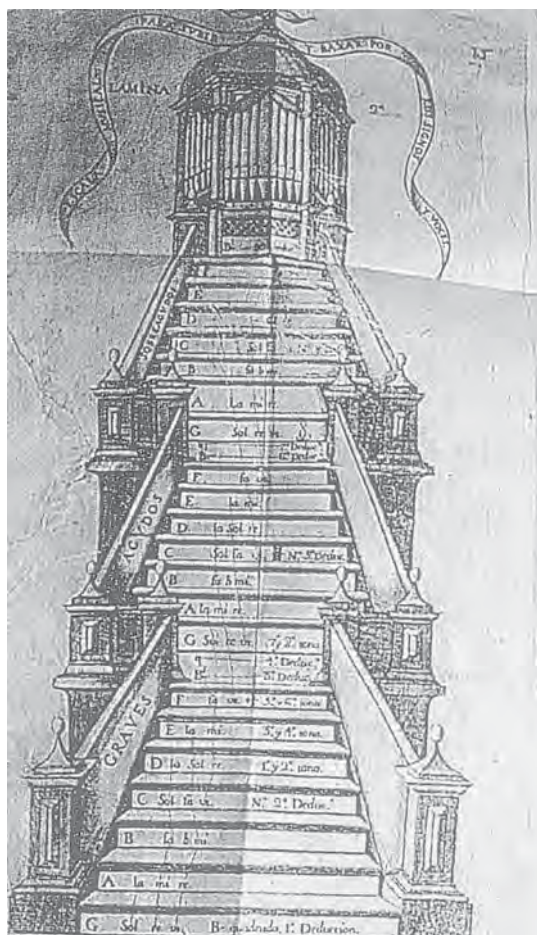


Pórtico de la Gloria: ancianos 1 y 2 afinando.

Este sentido penitencial, con la suma de esfuerzo y recompensa, presente en el contexto de cualquier peregrinación, se convierte con cualquier excusa musical en piedra angular tratándose de la peregrinación a Compostela que teológicamente representa la Nueva Jerusalén. Veamos de qué manera y con qué diferentes tipologías y pretextos.

EL MÚSICO AFINANDO

Buena parte de las representaciones musicales del Apocalipsis nos muestran a los Ancianos en actitud de afinar. Las orquestas pétreas del Apocalipsis no suelen presentarse tocando, sino afinando o preparando sus instrumentos mientras dialogan (apretando las clavijas, tensando cuerdas, moviendo puentes, dando la nota...) Son diferentes, si bien complementarias, las razones que abonan esta masiva actitud de los músicos esculpidos en la piedra: por un lado, la propia descripción evangélica de San Juan, con la estampa más inmediata y epidérmica en su interpretación, de la narración del Pantocrator rodeado de los 24 ancianos: esperando el *Cántico Nuevo*, preparándolo (VILLANUEVA, 1992).



Tratado de solfeo (s. XVIII).

Por otro lado, el contenido simbólico de la afinación que representa el cambio espiritual que se opera en el pecador arrepentido, que ya se prepara para entonar el *Cántico Nuevo*: somos instrumentos en las manos del Creador (CONNOLLY, 1992). Todo peregrinaje lleva implícito la preparación, el sacrificio y el arrepentimiento. Una buena *imago* para intentar mostrar *lo invisible a través de lo invisible*, como lo expresaba Regino de Prum.

No es casual que desde la época medieval hasta el siglo XVIII, el aprendizaje musical se representase como una escalara ascendente, angosta y quebrada, que se va haciendo más intransitable conforme progresamos en el aprendizaje del sistema de solfeo *exacordal* hasta alcanzar una meta: una peregrinación intelectual, no exenta de esfuerzo y de sacrificio, que en ciertas representaciones aparece indicado como la Nueva Jerusalén (A. MEDINA, 1998).

Hablando de afinación, un buen término latino para designar afinación es *temperare*, palabra que nos trae múltiples significados:

- Temperar supone aplicar las proporciones exactas a la división de la cuerda.
- El universo físico y el alma estaban regidos por los cuatro temperamentos, que se hallaban íntimamente relacionados con las cuatro pasiones.
- Cuando dos ancianos del Pórtico de Ahedo de Butrón o de Compostela dan la nota al resto de la orquesta, sin duda, están intentando afinar con las proporciones adecuadas, las justas para entonar el Cántico Nuevo. Tenemos, pues, que afinar nuestro instrumento interior para poder formar parte de un conjunto *afinado*, porque en el *Cántico Nuevo* no se admite la intemperancia...

Anota Thomas Connolly: ... *quiero pensar que cuando los peregrinos pasaban por debajo del Pórtico de la Gloria habrían comprendido que aquella gran orquesta que afina representaba la preparación de una nueva música, del Cántico Nuevo, con un instrumento afinador por excelencia como es el organistrum dando la nota con sus intervalos perfectos [temperados], con los otros anciano afinando sus salterios y arpas, sus violas y laúdes, algo similar a cuando en los prolegómenos de un concierto escuchamos el sonido de la afinación de la orquesta que nos anuncia la promesa de un gran concierto, nada menos en este caso del que acompaña la misma alegría de Cristo en la Gloria* (CONNOLLY, 1992: 77).

David es también el icono más representativo de la oración y de la contricción, en su doble imagen musical:

a) De pecador arrepentido que, retomando el tema del *Orfeo músico*, capaz de controlar las pasiones con el propio orden musical, entona los salmos. También está relacionada la figura de David con la de los 7 *salmos penitenciales*: los salmos 6, 31, 37, 50, 101, 129, y 142 (asociados por primera vez en esta línea penitencial por Casiodoro). La humanidad del relato y del arrepentimiento los hicieron objeto de catequesis importante en la primera época de la Iglesia. El salmo 50, o *Miserere*, escrito por el Rey David tras la recriminación del profeta por su adulterio, es el más famoso de ellos. Los salmos penitenciales guardan estrecha relación con el viaje interior del alma del cristiano; el arrepentimiento y la humillación de David es el ejemplo de ese viaje penitencial del alma, tema de hondo contenido peregrino, según leemos en los sermones del medioevo.

b) David también aparece en la representaciones como receptor de los peregrinos que llegaban al templo de Jerusalén (Compostela, sin duda, a través de todas las imágenes y narraciones del medioevo, y por derivación cualquiera de las postas del camino, cualquiera de las etapas que se convierten por derecho



Catedral de Santiago: Fachada de Platerías.

propio en una *Nueva Jerusalén*). Allí estaba David con sus levitas cantando y acompañando los salmos. Las referencias a la recreación ideal del Templo de Jerusalén mediante la música davídica la tenemos en las diferentes representaciones de los 15 escalones del Templo, en donde David se reunía con los Levitas para cantar los *Salmos Graduales* (o de la subida al Templo). No es difícil seguir este razonamiento si nos molestamos en contar los 15 escalones que preceden a la puerta de las Platerías de Santiago de Compostela en donde, precisamente y no de manera casual, se representa a David tañendo una viola, imagen que se repite en otras iglesias del Camino (en la Catedral de Jaca, en Santo Domingo de la Calzada, o en Agüero, entre otras). La puerta de las Platerías de la catedral compostelana, precedida de 15 escalones, acoge, a su lado izquierdo, la imagen de David tañendo una viola (Villanueva, 2000).

c) Del mismo modo, en el *Códice Calixtino* —una treintena de años anterior a la realización del Pórtico de la Gloria— se nos narra la entrada de peregrinos repletos de instrumentos propios de cada país, como se dice en el sermón *Veneranda Dies*:

Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar del venerable Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los



Rey David (fachada de Platerías).

francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas, rottas británicas o galas, otros cantando con cítaras, acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos.

Mas que una estampa descriptiva de la realidad, se nos presenta como una idealización de los peregrinos en el templo de Jerusalén:

Pues —como se indica en el Seudo-Calixto— la sagrada virtud del Apóstol trasladada desde la región de Jerusalén, brilla en Galicia con los milagros divinos. Pues junto a la basílica con frecuencia hace Dios milagros por su mediación. Vienen los enfermos y son curados, los ciegos ven la luz, los tullidos se levantan, los mudos hablan, los endemoniados se libran de la posesión del dia-



Pórtico de la Gloria: Juan Bautista.

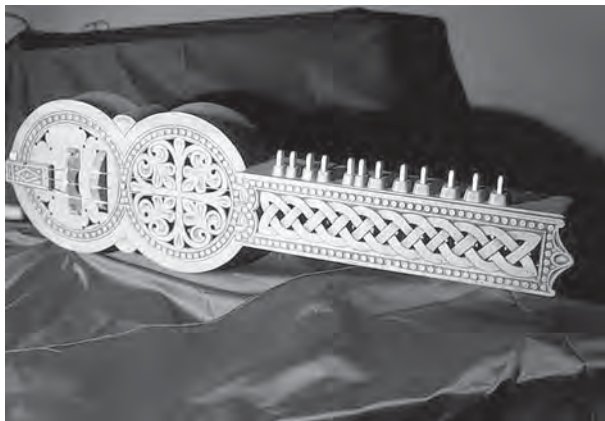
blo, los tristes son consolados, y lo que es mayor portento, son oídas las oraciones de los fieles, y allí se dejan las cargas pesadas de los delitos y se rompen las cadenas de los pecados (del Sermón *Veneranda dies*) (COD. CALIXTINO, 1992)

Pienso que no se trata de un relato realista (como opina LÓPEZ-CALO, 1982), sino de una referencia al Templo de Jerusalén. El canto y el uso de instrumentos, su representación en imágenes, se convertirá, pues, en un tópico de constante reflexión que, como veremos, guarda íntima relación con la tipología más íntima del peregrino: la penitencia, el arrepentimiento y el perdón.

Ad allegoriam y ad moralitatem

No podemos entretenernos en describir, por falta de oportunidad y tiempo, otros pretextos más sutiles para traer y justificar el icono musical a los templos; me limitaré a recordar alguno de ellos:

a) La presencia activa de personajes de algunos dramas medievales, para reforzar el plan iconográfico: como la aparición como testigos de los personajes del *Ordo Profetarum* que, como estudió Serafín Moralejo, justifica la presencia en el Pórtico de la Gloria: Moisés, Isaías, Daniel, Balaam, Juan Bautista, la Reina de Saba, La Sibila, Virgilio, que pueden ser llamados a declarar en cualquier momento en el llamado *juicio/procesión de los profetas*.



Organistrum ap. Pórtico de la Gloria (Christian Rault, 1994).

b) El valor del instrumento musical como elemento pedagógico para la enseñanza en los claustros de los conventos. Tengo abierta una línea de investigación que en algún momento tendré que cerrar con soluciones sobre las figuras musicales del Abad Joaquín de Fiore que, usando el principio del paso *de lo material a lo inmaterial*, dejó escrita una «teología de las formas» realmente excepcional: sobre el *organistrum*, el salterio de diez cuerdas y otras formas musicales (VILLANUEVA, 2000).

c) Finalmente, a partir de la lectura de determinados textos bíblicos Th. Connolly (1993) detecta un elemento exegético que justifica la presencia de instrumentos en un contexto penitencial y de peregrinación, lo que refiere como *el paso de la alegría a la tristeza*. El profesor australiano sugiere que, precisamente cuando empiezan a surgir las órdenes mendicantes, al tocar el tema del arrepentimiento, fue muy socorrida en los sermones medievales y en la iconografía la imagen bíblica que describe, por medio de los instrumentos musicales, el paso de la tristeza a la alegría; este cambio de actitud conecta directamente con los *Salmos Penitenciales* y con la propia visión idílica del *Cántico Nuevo*.

Sugiero, pues, que la popularidad de estos textos, que encierran una alusión musical/penitencial tan rica, provienen de la actitud fundamental antigua y medieval que he descrito: un cambio interior y espiritual, causado mediante la gracia, implica necesariamente la afluencia de las pasiones, sobre todo, de las pasiones principales de tristeza y alegría, que operan de acuerdo con las leyes musicales de proporción.

En síntesis, con referencia peregrina, podríamos destacar, como ya indicábamos líneas más arriba, los tres elementos primordiales de estas descripciones bíblicas de contenido penitencial y peregrino:



Pórtico de la Gloria: parteluz.

- En primer lugar, el cambio de la tristeza a la alegría, implícito en todo caminante que vislumbra el fin de una etapa.
- En segundo término, la entrada por el portal, una postura activa a la que se accede tras subir los 15 escalones cantando los *Salms Graduales*, y que precede a la entonación del *Cántico Nuevo*.
- Finalmente, el cambio expresivo en el canto que se entona: del sentido de duelo, de la *Antigua Ley*, se pasa al canto de alegría de la *Nueva Ley*. Los instrumentos prefiguran este estado de cosas.

El Antiguo Testamento usa constantemente el pretexto del uso de los instrumentos, del cambio de la canción, para ejemplificar el paso del estado de tristeza, de sombra, al de alegría, de gracia (CONNOLLY, 1993):

Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos y llorábamos acordándonos de Sión. De los sauces que hay allí colgábamos nuestras cítaras, porque los que nos tenían cautivos nos pedían canciones, los que nos habían llevado atados nos, demandaban alegría: «Cantadnos algunos cánticos de Sión» ¿Pero cómo vamos a cantar las canciones de Yavé en tierra extranjera? (Ps. 132)

Recordemos este mismo referente en la descripción de David, que abandona el arpa para hacer penitencia:

Mi arpa se trocó en duelo, y mi flauta en voz de plañideras.

El Camino de Santiago, por causas conocidas, y otras por investigar, potencia y favorece de manera muy notable la temática musical en sus pórticos pétreos, bien mediante los ancianos del Apocalipsis, el rey David, o con otros motivos temáticos referentes al *Cántico Nuevo*, a la penitencia o a los vicios y las virtudes, hechos que hay que relacionarlos con el trasiego ideológico en el que se entremezclan la teología, la patrística y la filosofía clásica con otras fuentes judaicas o árabes, religiosas o profanas, para dar vida con ello a una especial didáctica musical de gran trascendencia en los estudios teóricos de la Edad Media: enseñanza que se trasladará de los conventos a las universidades con lenguaje más sofisticado. El instrumento musical se convierte en una referencia, en un icono, en un objeto mediante el cual el escultor medieval, el teólogo, el teórico, trata de llegar a lo inmaterial por el significado de las cosas terrestres... Y nada más carnal, terrenal, cotidiano y funcional que un instrumento de música.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Liber Sancti Iacobi. Códice Calixtino.* Traducción A. Moralejo y otros. Xunta de Galicia. Santiago, 1992.
- M. CASTIÑEIRAS, «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés», *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 14 (2002) 293.
- Th. CONNOLLY, «Entrando por la alegría del Señor», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria y la música de su tiempo*. López-Calo (ed.), Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1992, p. 51.
- M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*. St. Blasien 1794. Georg Olm Verlag, Bodenheim, Reed. 1990.
- J. LÓPEZ-CALO, *La música medieval en Galicia*. Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1982.
- A. MEDINA, «Notas sobre la simbólica musical del Camino», *Romerías y peregrinaciones*. Cuadernos del CEMYR nº 6(1998) 63.
- S. MORALEJO. «Artistas, patronos y público en el Arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, vol. XXX, nos. 3-4 (1985) 419.
- C. VILLANUEVA, «La *imago musicae* del Pórtico de la Gloria», *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria y la música de su tiempo*. López-Calo (ed.), Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1992, p. 113.
- , «Música y peregrinación: imagen en piedra para una catequesis. El Maestro Mateo y Joaquín de Fiore», *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino. Actas de V congreso internacional de Estudios Xacobeos*. Santiago, 2000, p. 333.

ÍNDICE GENERAL

Presentación.	
M. ^a del Carmen LACARRA DUCAY	5
<i>Los Caminos de Santiago Aragón, Somport y Jaca</i>	
Domingo J. BUESA CONDE	7
<i>El Camino de Santiago en Navarra: Pamplona, Sangüesa y Estella</i>	
Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ	29
<i>La peregrinación, el arca de las reliquias y su influencia artística en San Salvador de Oviedo en el siglo XII</i>	
Soledad ÁLVAREZ MARTÍNEZ	63
<i>Los caminos de Santiago en Aragón: las rutas por el valle del Ebro.</i>	
<i>El Camino jacobeo del Ebro</i>	
Belén BOLOQUI LARRAYA	87
<i>Los sepulcros de los santos constructores del Camino a Santiago de Compostela</i>	
Soledad DE SILVA Y VERÁSTEGUI	129
<i>Iconografía jacobea en azabache</i>	
Ángela FRANCO MATA	169
<i>La meta del camino: la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez</i>	
Manuel A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ	213
<i>El maestro Mateo</i>	
Ramón YZQUERDO PERRÍN	253
<i>Cuentos y leyendas en el camino de Santiago</i>	
M. ^a Jesús LACARRA	285
<i>Música y músicos en el camino de Santiago</i>	
Carlos VILLANUEVA	313

CÁTEDRA GOYA
ÚLTIMAS PUBLICACIONES

- *Las Artes en Aragón en la época de Fernando el Católico* (1993).
- *Las Artes plásticas en Aragón en el siglo XVIII* (1995).
- *Difusión del Arte Romano en Aragón* (1996).
- *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo* (1997).
- *Los monasterios aragoneses* (2000).
- *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco* (2002).
- *Historia y política a través de la Escultura pública, 1820-1920* (2003).
- *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar* (2004).

