

SERAFIN MORALEJO ALVAREZ

LA PRIMITIVA FACHADA NORTE  
DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

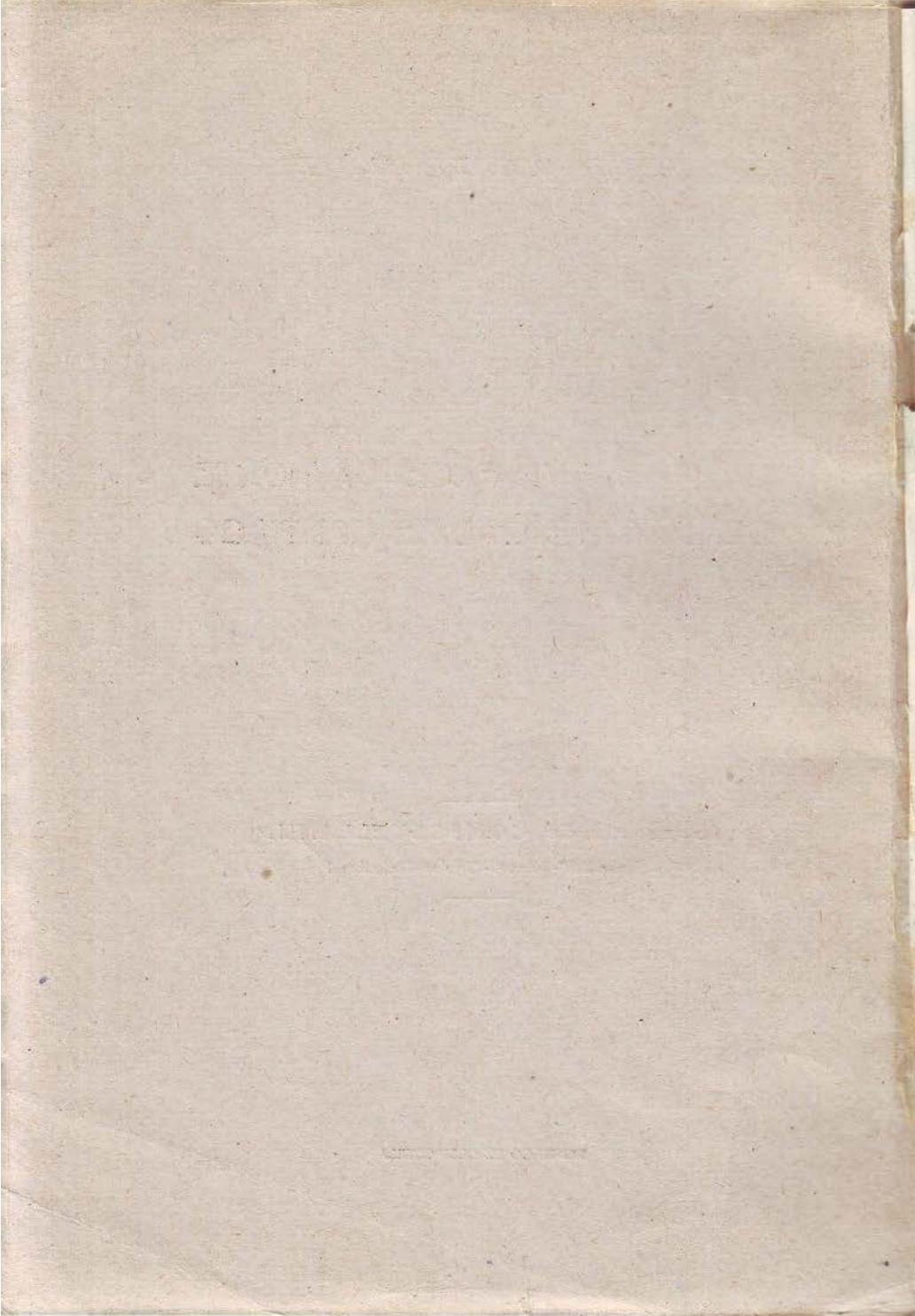
---

(Separata de COMPOSTELLANUM)

(Volumen XIV - Núm. 4 - Octubre - Diciembre, 1969)

---

SANTIAGO DE COMPOSTELA



# LA PRIMITIVA FACHADA NORTE DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO (\*)

POR SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ

El arqueólogo americano Kenneth J. Conant, en su monografía sobre la Catedral de Santiago (1), dedica un capítulo a las transformaciones sufridas por la Basílica a lo largo de la historia con el título «The modification, extension and disguise of the romanesque Cathedral». Podríamos aplicar la terminología de Conant a las diversas fases que se aprecian en la obra de la Iglesia. Distinguiríamos así, un período en que los maestros introducen «modificaciones» con fines decorativos o funcionales (pórtico occidental, fortificaciones); otra etapa en que se procede a una «ampliación» sin preocuparse por la armonía general del edificio (nuevas capillas, claustro), y, finalmente, la gran era barroca —desde 1650— en la que lo que se busca es el «disfrazar» la Basílica, en un intento de recuperar el efecto de conjunto dentro de un nuevo estilo. Es en esta última etapa en la que debemos incluir la sustitución de la primitiva «Porta Francigena» por la actual fachada de la Azabachería.

De 1750 —12 de marzo— data el primer proyecto del Cabildo de sustituir las antiguas fachadas del crucero por otras mo-

---

(\*) El presente artículo es parte del trabajo que para la obtención del Grado de Licenciatura realizó el autor, bajo la dirección del Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Santiago, Dr. D. Ramón Otero Túañez.

(1) K. J. Conant: *The early architectural history of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Harvard, 1926.

dernas (2). Quizá la situación económica —recién terminada la fachada del Obradoiro— no permitió que el proyecto fuese pronta realidad. A finales de 1757 se vuelve a tratar de la reedificación de las Platerías y de la Azabachería; en cabildos del 16 y 17 de diciembre fue tomado el acuerdo (3). El mismo día 17 se le encarga a Ferro Caaveiro la nueva traza para el hastial norte (4), y el 18 se le comunica la resolución al arzobispo Rajoy (5). Lo inmediato de las fechas indica el fervor con que se acometieron las obras, que habían de empezar en la fachada de la Azabachería «por ser la que más regularmente se presenta a la vista y entrada de los estrangeros y peregrinos; por la que se recibe la Santa Bulla de la Cruzada y ofertas reales; y la que unicamente sirve para la asistencia y vajada de nuestros Prelados a su Santa Yglesia, y a la entrada de su Palacio» (6).

Como razones para la sustitución de las primitivas portadas se invocaron «su notoria deformidad con las posteriores añadidas, como porque su antigua construcción y la distinta arquitectura, de la de su antiguo y primitivo origen a la que oi se usa; y las ruinas que han padecido, en las irrupciones y calamidades que han ocurrido y notan nuestras historias» (7). Pero más que la amenaza de ruina (8) debieron pesar en la decisión del Cabildo razones de orden estético.

Desde que se acomete la construcción del pórtico Real de la

(2) A. López Ferreiro: *Historia de la S. A. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. X, Santiago, 1903, 236.

(3) J. Couso Bouzas: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, 334.

(4) L. Ferreiro: ob. cit., 236

(5) J. Carzo García: *Coronamiento de la fachada norte o de la Azabachería*, «Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense», t. XIV, 1947, 201.

(6) Carta del Cabildo de Santiago al Arzobispo D. Bartolomé Rajoy Losada (18-XII-1757), Carro: art. cit., 201.

(7) Carta del Cabildo..., Carro: art. cit., 201.

(8) Un siglo antes, la «Porta Francigena» merecía del Cabildo «que se haga en la dicha Acebachería y sitios de casas quemadas una plaqueta para que sirva de despejo y lucimiento de la Santa Iglesia por aquella parte» (Cabildo del 27 de agosto de 1631. L. Ferreiro: ob. cit., t. IX, 1907, 97). Esto puede ser indicio de que la primitiva fachada no debía presentar, por entonces, un aspecto tan calamitoso.

Quintana hasta que se concluye la fachada de la Azabachería, las obras se suceden casi sin interrupción y con un mismo fin, respondiendo quizás a un plan preconcebido: la reestructuración del exterior de la Catedral como un todo armónico. El Barroco aporta un nuevo sentido urbanístico, buscando las grandes visiones de conjunto. Así no es de extrañar que, cuando se aprueba la planta presentada por F. Caaveiro, el Cabildo acuerde «que el Sr. Fabricero... disponga que se le dé muy breve principio, procurando se aga con el menos coste que pueda ser y UNIFORME A LA QUINTANA DE LOS MUERTOS» (9). También Rajoy accede a que cuando se fabrique la frontera del Palacio Arzobispal «sea UNIFORME A LA FACHADA» (de la Azabachería) (10). Ambas resoluciones quedaron incumplidas, pero nos prueban el sentido urbanístico de los hombres del Barroco compostelano en su propósito de «disfrazar» una Catedral cuya primitiva belleza estaban aún lejos de descubrir.

\* \* \*

La única fuente que poseemos para el conocimiento de la antigua fachada norte de la Catedral es la descripción contenida en el libro V del Códice Calixtino, redactado hacia 1140 (11).

Comparando la descripción que hace Aymerico de la portada de las Platerías con su estado actual son evidentes algunos errores de interpretación y omisiones; por otra parte, las escasas y grandilocuentes líneas dedicadas a la portada occidental resultan problemáticas y sospechosas (12). Esto nos obliga a utilizar la

(9) Carro: art. cit., 188.

(10) Contestación del Arzobispo D. Bartolomé Rajoy Losada al Cabildo de Santiago (29-XII-1757), Carro: art. cit., 203.

(11) *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Transcripción de W. M. Whithell, Santiago, 1944; Traducción castellana de A. Moralejo, J. Feo y C. Torres, Santiago, 1951; Traducción francesa del libro V por J. Vieillard: *Le Guide du pèlerin de Saint Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1963; Traducción inglesa de K. J. Conant: ob. cit., 49-52 (sólo lo referente a la Catedral). A no ser que indiquemos lo contrario, nuestras citas del Calixtino son según la traducción castellana.

(12) En la descripción del *Calixtino* (ed. cit., 560-2) se omiten las escenas de la curación del ciego y del cireneo del tímpano derecho; el Pilatos juez parece interpretarse hoy unánimemente como la coronación de espinas; casi nin-

guía del Calixtino con las debidas reservas, y, aún así, los posibles errores contenidos en la descripción de la fachada norte nos pasarán forzosamente desapercibidos.

Hay que imaginarse a Aymerico redactando su descripción, lejos ya de Santiago, a partir de notas tomadas «in situ» y confusos recuerdos, lo que nos explicaría la curiosa mezcla de exactitud y vaguedad contenida en la primera guía de la Catedral.

La descripción del Calixtino ha servido para la identificación de numerosos restos arqueológicos como procedentes de la primitiva portada norte. Gran parte de ellos se conservan adosados a la fachada de las Platerías, pero no debieron ser puestos allí inmediatamente, ya que por entonces se pensaba en destruir también la portada meridional. Lo más probable es que el primitivo plan de reedificación de las Platerías «a lo moderno» se convirtiese —quizá por razones económicas— en un adacentamiento «a lo antiguo» rellenando los huecos del friso y los contrafuertes con relieves procedentes de la puerta norte (13).

Dentro del desorden que ya por entonces debían presentar los relieves de las Platerías, pasó totalmente desapercibida, para los primeros estudiosos de la Catedral, la reciente inclusión de nuevas figuras; y como suele suceder, cuando la Historia no guarda memoria de un hecho, por cercano que sea éste, es la leyenda la que ocupa su lugar. Así, los relieves recién embutidos vinieron a ser, como los anteriores, «restos de un templo de Atenas traídos por un Almirante español» o «tomáronse varios signos

---

gún crítico acepta la interpretación que da Aymerico a la mujer con la calavera del tímpano izquierdo; las figuras de las jambas son, según la Guía, cuatro apóstoles, pero hoy sólo vemos un apóstol —S. Andrés—, Moisés, un obispo —quizás Aarón— y la mujer con cachorro de león.

Sobre la existencia de una portada occidental anterior a la de Mateo, véase: J. M. Caamaño: *Contribución al estudio del gótico en Galicia. Diócesis de Santiago*, Valladolid, 1962, 53 y ss.; J. M. Azcárate: *La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago* «Archivo Español de Arte», t. XXXVI, Madrid, 1963, 18 y ss.; R. Otero Túñez: *Problemas de la Catedral románica de Santiago*, «Compostellanum», t. X, Santiago, 1965, 965 y nota 16. Estos tres autores, desde puntos de vista muy diversos, llegan a la conclusión de que la fachada descrita por Aymerico no debió pasar de proyecto.

(13) La idea de aprovechar elementos decorativos procedentes de obras destruidas tenía ya precedente en las veinticuatro figuras de la Puerta Santa, que formaron parte del primitivo coro pétreo.

lapidarios e inscripciones de difícil lectura por secretos alquímicos dejados por Nicolas Flamel en su fabulosa peregrinación, creyóse después que provenían de la decoración iconográfica de la primitiva Catedral y por último se les ha llamado diges antiguos y tradicionales de la Iglesia» (14). La idea que prevalecía era la de que se trataba de restos de las basílicas de Alfonso II y Alfonso III (15); la encontramos ya en el siglo XVII —ciento cincuenta años antes de que se destruyese la primitiva Azabachería— aplicada a las esculturas de ambas portadas del crucero y al Pórtico de la Gloria (16). Quizá sea éste el motivo de que los relieves llegasen hasta nosotros: su valor casi mítico como reliquias de fabulosa antigüedad, cargadas con el falso prestigio de su contemporaneidad con el descubrimiento del sepulcro del Apóstol.

#### DATOS SOBRE SU ORGANIZACION ARQUITECTONICA Y DECORATIVA

Característica de la estética románica es la concepción del edificio como una suma coherente de espacios decorativos autónomos, planteándose la armonía del conjunto únicamente en sus líneas generales. Fieles a esta norma, las fachadas del crucero de la Catedral compostelana diferían bastante en su organización arquitectónica y decorativa.

Las diferencias entre las dos portadas aparecen ya en el único cuerpo conservado de la fachada norte: el piñón de remate. En

(14) J. Villa-Amil y Castro: *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la Catedral de Santiago*. Lugo, 1866 44. Estos datos que recoge Villa-Amil, aunque de evidente procedencia erudita, dan una pista sobre la posible existencia de un «folklore de las Platerías» análogo al que engendró el Pórtico de la Gloria.

La curiosa hipótesis de huellas de ocultismo en la puerta sur se explica por la semejanza de algunos signos del discutido epígrafe de la jamba con los símbolos alquímicos del hierro, mercurio y plomo.

(15) *Manual del viajero en la Catedral de Santiago*, Madrid, 1847, 52; J. M. Zepedano y Carnero: *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Lugo, 1870, 223. Villa-Amil: ob. cit., 44.

(16) Cardenal Jerónimo del Hoyo: *Memorias del Arzobispado de Santiago* (1607) Ed. Santiago, s. f., 52.

las Platerías, éste se decora con tres arcos de medio punto, cerrados los laterales y abierto el central con una saetera enmarcada por arcuación lobulada. El piñón de la Azabachería presenta también el arco lobulado, pero con un tornalluvias muy peraltado de ajedrezado; los arcos laterales, ciegos, llegan, como el central, hasta el alero, y son en mitra (17).

Nada sabemos, en cambio, del segundo cuerpo de la fachada que nos impida suponerlo en líneas generales similar al de las Platerías, que, por cierto, se nos presenta bastante alterado respecto a su esquema originario.

Según la reconstrucción del estado primitivo de las Platerías realizada por Conant (18), los contrafuertes subirían hasta el alero superior sin formar arcos, y las ventanas, con arcos lobulados, tendrían trasdós peraltado e impostas corridas a lo largo del muro. Las reformas de que fue objeto este cuerpo nos interesan porque quizá alcanzaron también a la Azabachería. Consistieron éstas en una pesada franja lisa sobre el tejazoz y prolongación de los contrafuertes, que se convierten en arcos adosados, derramados en gruesas arquivoltas que descentran las ventanas primitivas.

La decoración de los fustes y arquivoltas evoca la huella de Mateo; Conant se inclina, por esto, a atribuir dichas reformas a la campaña constructiva inmediatamente anterior a la consagración de 1211 (19), aproximadamente la misma fecha que les otorga

(17) El esquema del piñón de la Azabachería —dos arcos en mitra flanqueando uno de medio punto— parece haber sido especialmente grato a los arquitectos compostelanos, pues se empleó, antes que en la puerta norte, en el testero de la capilla del Salvador, y perdurará, avanzando el siglo XII, en la «Catedral vieja».

Este esquema decorativo tiene claros precedentes en lo prerrománico (canceles de Mérida, S. Juan de Poitiers). Para el caso santiagués se considera fuente inmediata S. Fructuoso de Montelios. A propósito de los arcos en mitra de la «Catedral vieja», Pita Andrade llama la atención sobre la presencia del motivo en el románico francés, sobre todo en Auvernia (*Varias notas para la filiación artística del maestro Mateo*, «Cuadernos de Estudios Gallegos», t. XXXII 1955, 383). Pero en la decoración del testero de la cripta santiaguesa es evidente que dichos arcos son inseparables de un esquema cuya evolución, a partir de Montelios, se puede seguir perfectamente en lo compostelano.

(18) Conant: ob. cit., lám. IV.

(19) Conant: ob. cit., 34.

Gómez Moreno (20). Se trataría, por lo tanto, de una puesta a punto del edificio para su consagración definitiva, exigida por el cambio de gusto operado entre los dos períodos del románico compostelano (21).

Los datos que tenemos sobre el cuerpo inferior de la Azabachería, aunque escasos, dejan entrever sustanciales diferencias respecto del de la puerta sur.

Como es sabido, la Catedral está emplazada sobre un desnivel de terreno que hace que quede enterrada por la parte norte y oriental mientras que, en la sur y occidental, fueron necesarias costosas obras para su firme asentamiento. La fachada de las Platerías se asienta a la altura del pavimento de la Iglesia. En la Azabachería, por el contrario, hay un desnivel de 1,15 metros aproximadamente, que se salva con una escalinata una vez traspuesto el umbral de la basílica. Este desnivel tendría que ser compensado con una menor altura en alguno de los elementos del cuerpo inferior de la fachada. Conant conjetura que los dinteles de la Azabachería estarían, como en las Platerías, a unos cinco metros del umbral, con lo cual la altura de la escalinata tendría que ser compensada en el friso (22).

Pero la altura de los dinteles no parece ser arbitraria, sino que depende de la línea de impostas, y ésta, a su vez, de la hilera inferior de ventanas que rodea el edificio. No parece, por tanto, probable que se rompiera en la Azabachería esta armonía del conjunto.

Más probable es que el desnivel estuviese compensado en la altura de los pilares, por ejemplo en los zócalos —que en las Platerías parecen excesivamente altos—, o incluso en la longitud

(20) M. Gómez Moreno habla de «decoraciones fastuosas posteriores en un siglo» (*El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, 126).

(21) L. Ferreiro atribuía estas reformas al siglo XIV, cuando «se desistió de construir el grandioso pórtico que por este tiempo se proyectaba y cuyo arranque aún se ve apoyado sobre el muro de la torre del reloj» (ob. cit., t. III, 1900, 109 y nota 1). En favor de la opinión de L. Ferreiro, debemos hacer notar que la ausencia de decoración en los fustes del lado derecho de la ventana oriental se explicaría por su falta de visibilidad, ocasionada por el arco de la torre del reloj; podría deducirse de esto que los fustes, y con ellos las arquivoltas, son posteriores en fecha a la construcción del arranque del arco.

(22) Conant: ob. cit., lám. VI.

de las columnas. Cuatro de los fragmentos de fustes que se conservan en la «catedral vieja», procedentes de la Azabachería, tienen dimensiones que oscilan entre 1,83 y 1,85 metros. La coincidencia de medidas nos sugiere que no se trata de fragmentos, sino de fustes enteros deteriorados en los extremos. Si sumamos 1,15 de desnivel y 1,85 de longitud aproximada de estas piezas, nos da 3 metros que es lo que aproximadamente miden los fustes de las Platerías.

Podría objetarse a nuestra hipótesis que, de este modo, los pilares resultarían enanos en relación con las desarrolladas arquivoltas; pero el Calixtino nos ofrece datos para invalidar la objeción. En la portada de las Platerías son once las columnas, y, siendo la central común para las dos puertas, recibe las arquivoltas exteriores de los dos arcos —que alcanzan así el mayor radio posible— en un mismo punto. En la Azabachería, por el contrario, las columnas eran doce, y aún había otra más entre las dos puertas (23); aquí las arquivoltas exteriores no morían en el mismo punto, sino cada una en una columna distinta, quedando la junta central más amplia (el ancho de dos columnas aproximadamente). De este modo el radio de las arquivoltas sería mucho más pequeño y el vano de las puertas más estrecho, proporcionado todo a la menor altura de las columnas.

Como consecuencia de todo lo antedicho, las cuidadas proporciones de la fachada meridional (24) no se cumplirían en la Azabachería, donde serían sustituidas por otras mucho menos airovas. El ancho parteluz de la Azabachería —con siete columnas, frente a cinco en las Platerías— contribuiría también a la sensación de pesadez. Las dos puertas, más separadas que en las Platerías, romperían la sensación unitaria. Si, como suponemos, la construcción de las portadas del Crucero se inició por la Azabachería, podemos considerar a ésta como el ensayo de fórmulas y proporciones que obtendrán un desarrollo más orgánico en las Platerías.

---

(23) *Códice Calixtino*: ed. cit., 560.

(24) La altura del cuerpo inferior es casi igual a su anchura. Las impostas y dinteles dividen este cuerpo, a lo alto, en dos partes iguales; lo mismo ocurre a lo ancho con el parteluz. En esquema vienen a ser, pues, cuatro cuadrados iguales inscritos en uno mayor.

La solución que se da al pilar central de la Azabachería es un buen ejemplo de lo que acabamos de decir. Por el Calixtino sabemos que «en cada entrada se encuentran por el exterior seis columnas... tres a la derecha y tres a la izquierda, es decir, seis en una entrada y seis en la otra, de forma que hay doce columnas. Y sobre la columna que está entre los dos portales por fuera, en la pared, está el Señor...» (25). A primera vista parece que hay un error: habiendo seis columnas en el pilar central —número par— es imposible que haya una «entre los dos portales». Pero examinando más atentamente el texto, se deduce que la central sería una columna suplementaria que Aymerico no cuenta entre las otras porque, por su función, no formaría parte, en sentido estricto, de las puertas, sino que estaba «por fuera, en la pared».

En el plano de Conant, la susodicha columna central aparece recibiendo dos arquivoltas, con lo que el bocelaje de la puerta norte sería más desarrollado que el de las Platerías (26). Esto presenta dos serios inconvenientes. En primer lugar, es algo insólito que unas arquivoltas sean recogidas por codillos, como tendría que ser en este caso, ya que a los lados había sólo tres columnas. Además, de este modo, se le otorgaría a la columna central una función específica «en las puertas», y, como apuntábamos antes, Aymerico da a entender que se trata de una columna independiente de las entradas, ya que está «por fuera, en la pared». En caso contrario, el autor de la guía hubiera dicho, simplemente, que las columnas eran trece.

La auténtica función de esta columna, como señaló L. Ferreiro, era la de poner en contacto ambas entradas imprimiendo unidad al pilar central «de forma que resultaba un verdadero parteluz» (27). Sugiere además L. Ferreiro —y esto nos parece menos probable— que la columna central «debía ser mucho más elevada que las que estaban contiguas», subiendo adosada al friso para sostener la figura de la Majestad (28). La hipótesis se basa en interpretar literalmente el texto del Calixtino «y sobre la columna

(25) *Calixtino*: ed. cit., 559-60.

(26) Conant: ob. cit., lám. VIII.

(27) L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 116.

(28) L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 116.

que está entre los dos portales, por fuera en la pared, está el Señor...». Concurren algunos detalles que pudieran abonarla. Recordemos que la enjuta central era más ancha que en las Platerías y que no estaba ocupada, como allí, por leones, lo que sugiere la presencia de alguna solución peculiar, sea la que propone López Ferreiro u otra cualquiera. Resaltemos también que uno de los fragmentos de fuste atribuido a la Azabachería está desbastado en el dorso como para adosar a una superficie plana —¿un friso?— más bien que a un codillo. A la conjetura de López Ferreiro le faltan, sin embargo, ejemplos coetáneos que exhiban una solución semejante (29).

Si en lo puramente arquitectónico, la fachada de las Platerías superaba a la de la Azabachería, en riqueza y ornamentación no ocurría lo mismo. En las Platerías sólo tres de las columnas son de mármol; por el contrario los fustes y fragmentos marmóreos procedentes de la Azabachería son siete, y parecen todos de columnas diferentes. Este aspecto de riqueza decorativa debió extenderse también a las arquivoltas. En portadas que atestiguan vinculación con lo compostelano, como Corullón, S. Isidoro de León, Junquera de Ambía y Leire (30), el trasdós del boelaje es de ajedrezado. Es posible que también fuera así en la Azabachería, donde ya hemos visto aparecer este elemento en el arco central del piñón.

En la disposición de las esculturas se produciría probablemente el mismo contraste que observamos en la arquitectura. La primitiva organización de las Platerías —un apostolado quizá bajo ar-

(29) No obstante debemos hacer notar que esta solución —aunque insólita en las portadas— en su esquema no hace más que repetir el de los pilares de casi todas las iglesias románicas de tres naves: varias columnas que suben hasta la misma altura para recoger los arcos formeros, y otra central que les sobrepasa a todas para alcanzar el arco fajón. Dado que la correspondencia interior-exterior es algo sustancial en la estética románica, no sería nada extraño que se repitiese dicho esquema en una portada.

(30) Corullón, aparte de las semejanzas con las Platerías, tiene una columna entorchada similar a las de la Azabachería. Junquera de Ambía tiene columnas entorchadas y una cabeza de buey en una mocheta, elementos derivados de la puerta norte. Las semejanzas con Leire son de tipo más general: derivación estilística, temas iconográficos similares y mochetas con cabezas de buey y de león.

cos (31)— se adaptaba perfectamente a la estructura del friso. En la Azabachería —a juzgar por los desiguales tamaños de los restos conservados— la disposición debió de ser menos sistemática, pero con un sentido decorativo más marcado conseguido con la alternancia de materiales: granitos oceres, rojizos y grises, y mármoles blancos y veteados (32).

### EL PROGRAMA ICONOGRAFICO: RESTOS DOCUMENTADOS EN EL CODICE CALIXTINO

Fue López Ferreiro el primero en sospechar la existencia, en el primitivo programa iconográfico de la Catedral compostelana, de una idea común, que él identificó con una exposición del dogma trinitario (33). La puerta norte, en la que —según López Ferreiro— «se hallaban esculpidos en relieve nuestros primeros padres en el Paraíso, alegorías de los doce meses del año y otras muchas figuras alusivas a la Creación del mundo» (34), estaría dedicada a la obra creadora del Padre; en las Platerías se desarrollaría la Redención, obra del Hijo, para culminar en la fachada de Occidente con la Transfiguración, operada en virtud del Espíritu Santo (35).

Azcárate, abordando la cuestión desde el punto de vista de las Platerías, ve también un programa unitario, pero que se desen-

(31) Otero Túñez: art. cit., 965.

(32) Como ha señalado R. Crozet, la alternancia de colorido es recurso muy repetido en el románico (*Diversidad y universalidad en el arte románico*, «Goya», núm. 43-5. Madrid, 1961, 16) G. Gaillard llamó la atención sobre esta particularidad como característica de lo compostelano (*Le Porche de la Gloire à Saint Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles*, «Cahiers de civilisation médiévale», t. I, Poitiers, 1958, 458). En las figuras de las Platerías no se observa la diversidad cromática con la misma intensidad que en los restos de la puerta norte.

(33) L. Ferreiro: *El Pórtico de la Gloria*, Apéndice II: *El simbolismo de las puertas antiguas de la Basílica compostelana*, Santiago, 1893.

(34) L. Ferreiro: ob. cit., 147.

(35) La interpretación de L. Ferreiro es sugestiva, pero poco verosímil; fuerza algunos datos del Calixtino, dejando a un lado otros que no encajan en el esquema.

vuelve «en torno a una ideología fundamentalmente soteriológica, de acuerdo con el espíritu de las peregrinaciones, en especial en los años jubilares» (36).

La interpretación desarrollada por Azcárate a propósito de las Platerías nos parece válida; pero en lo referente a la «Porta Francigena», tratada un poco de pasada (37), es susceptible de matizaciones que iremos exponiendo en el estudio particular del texto del Calixtino y de los restos conservados.

\* \* \*

«Y sobre la columna que está entre las dos portadas por fuera, en la pared, está el Señor sentado en un trono de majestad y con la mano derecha da la bendición y en la izquierda tiene un libro. Y alrededor de su trono, y como sosteniéndolo, están los cuatro evangelistas...» (38).

Tres son los Cristos-Majestad identificables con el que presidió el friso de la puerta norte (39). Uno de ellos (*lám. 1*), actualmente en el Museo de la Catedral, estuvo hasta hace pocos años incrustado en la cristería del Tesoro; los otros dos se pueden ver en las Platerías: uno, en el contrafuerte occidental (*lám. 2*); el otro, en el oriental (*lám. 3*).

(36) Azcárate: art. cit., 20.

(37) Según Azcárate (art. cit., 6) en la puerta norte «se desarrollaba en síntesis la exposición de la génesis del género humano y de la Encarnación del Redentor».

(38) Los párrafos que encabezan los distintos apartados de nuestro trabajo están tomados de la descripción del *Calixtino* (ed. cit., 560-1). En perjuicio de una visión unitaria, decidimos disponer fragmentariamente nuestro estudio ya que fragmentarias son nuestras fuentes arqueológicas y documentales.

(39) A. K. Porter, sin más fundamento que el ejemplo de Cluny, sitúa este Cristo-Majestad en uno de los tímpanos de la Azabachería (*Romanesque sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, 143). Sin embargo, de la descripción de Aymerico se deduce claramente que se encontraba en el friso. Pudo estar situado en la enjuta —que, como hemos visto, era bastante ancha— descansando sobre la columna central; pero es más lógico suponerlo en la parte alta del friso presidiendo el conjunto. El estar «sobre la columna» podría entenderse entonces en sentido literal —en contacto directo con ella, como quiere L. Ferreiro— o bien en un sentido más clásico: el Pantocrátor estaría en la misma línea del fuste central sin necesidad de estar adosado a él.

Interpretando al pie de la letra la descripción del Calixtino podríamos desechar en principio el del contrafuerte oriental, ya que no bendice sino que tiene la diestra extendida. El primitivo emplazamiento de esta figura pudo ser la destruida puerta de la Canónica: en el conocido dibujo de Vega y Verdugo que representa la parte oriental de la iglesia hacia 1660, se ve sobre dicha puerta un Pantocrátor o Majestad flanqueado por otras dos figuras.

Desde L. Ferreiro se viene generalmente aceptando que el Pantocrátor del Tesoro es el que procede de la Azabachería (40). Efectivamente concurren en él circunstancias que podrían avalar la atribución. Por nuestra parte señalaremos:

a) Es el más solemne de los tres, el único con mandorla.

b) La inscripción que, con dificultad, se lee en su mandorla (BENEDICAT NOS DEXTRA DEI DE SEDE MAIESTATIS), dice casi lo mismo que la descripción del Calixtino: «...residet dominus in sede maiestatis et manu dextera benedictionem innuit» (41). ¿Podría deducirse de esto que Aymerico leyó la inscripción?

c) Parece de la misma mano que la expulsión y reprensión (láms. 4 y 5), relieves contiguos según el Calixtino.

Sin embargo, la Majestad del Tesoro nos presenta el problema del adosado de los evangelistas. En las majestades con mandorla los evangelistas suelen ocupar las cuatro enjutas que quedan entre ésta y el rectángulo que la inscribe. En la Majestad del Tesoro las enjutas están decoradas con estrellas. Los evangelistas, si es que los hubo, tendrían que estar esculpidos en placas adosadas a los cuatro lados formando una cruz o bien dos a cada lado, resultando así un conjunto muy ancho.

La Majestad del contrafuerte occidental ofrece la ventaja de que nos parece reconocer uno de sus evangelistas en un relieve adosado al friso de las Platerías (lám. 4) que representa un ángel sedente con un libro en la mano. Podría ser el «signum Mathei»; es de la misma mano que la Majestad y tiene la mitad de su altura; por otra parte, la cabeza vuelta hacia la izquierda sugiere que la figura formaba grupo con otra de mayor importancia. Nos encontraríamos así con una Majestad con los evangelistas en pla-

(40) L. Ferreiro: *Historia...*, t. III, 116, nota 3.

(41) *Liber Sancti Iacobi...* Transcripción..., 360.

cas independientes, dos a cada lado, del mismo tipo que la que corona el friso de Sta. María la Real de Sangüesa o como la que vemos, más evolucionada, en el tímpano del Pórtico de la Gloria (véase dibujo).

\* \* \*

«... y a su derecha está esculpido el paraíso y en él está representado el mismo Señor otra vez reconviniendo del pecado a Adán y Eva; y a la izquierda está también en otra figura arrojándolos del paraíso».

Ambas escenas se conservan: la expulsión está encajada en el friso de las Platerías (*lám. 4*); la repreñión, embutida durante muchos años en el muro de una huerta de la calle de Pitelos, donde la localizó López Ferreiro (42), se encuentra hoy el Museo de la Catedral (*lám. 5*).

Con respecto a la expulsión del paraíso, Knowlton ha planteado una serie de problemas iconográficos que le han llevado a sugerir que dicho relieve ofrece una síntesis de la repreñión y de la expulsión (43). Se basa para ello en que en la expulsión suele ser un ángel, y no el Padre representado en el relieve santiagués, el ejecutor de la sentencia divina; observa, además,

(42) L. Ferreiro sitúa estos dos relieves a la derecha de la Majestad, basándose, quizás, en la frase «a su derecha está esculpido el paraíso...» (ob. cit., t. III, 117, nota 1). Pero del *Calistino* se deduce claramente que cada escena estaba a un lado del Pantocrátor. Es de señalar que las dos piezas, iguales en material, estilo y altura, difieren en cuanto a anchura (65 cm. la repreñión y 85, aproximadamente, la expulsión).

(43) Cit. por J. M. Pita Andrade: *Un estudio inédito sobre la Portada de las Platerías*, «Cuadernos de Estudios Gallegos», t. V, 1950, 451. El relieve en cuestión también le debió parecer de dudosa interpretación a Gómez Moreno, que lo identifica como «Adán y Eva en pecado», sin concretar a qué momento responde dentro de la narración bíblica (ob. cit., 132).

Pita Andrade señala como nota anómala, en esta misma escena, el que aparezca Yavé con nimbo crucífero, e insinúa una «presencia del Hijo como Redentor» (art. cit., 451, nota 17). La sugerencia carece de fundamento. En la plástica románica sólo se concibe la representación de Dios por medio de la Persona encarnada de la Trinidad: el Hijo. Esta peculiaridad iconográfica se apoya probablemente en Prudencio: «El Hijo verdadero es la imagen del Padre verdadero...» (*Hamartigenia*, 51. Ed. B. A. C., Madrid, 1950, 251).

que la desnudez de Adán y Eva no tiene razón de ser en una expulsión, aunque sí en la reprensión.

La primera de las objeciones de Knowlton la refuta el mismo texto bíblico. En el Génesis leemos: «Et emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis ut operaretur terram de qua sump-tus est. Eicitque Adam et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim, et flammeum gladium, atque versatilem, ad custodiendam viam ligni vitae» (44). Está claro, por tanto, que el agente de la expulsión es Yavé, y, como tal, aparece en el relieve compostelano (45). La iconografía de la expulsión obrada por un ángel, tomando literalmente la narración del Génesis, sería más bien la prohibición de volver al paraíso.

El que Adán y Eva estén desnudos sí que contradice abiertamente el texto del Génesis: «fecit quoque Dominus Deus Adae et Uxori eius tunicas pelliceas, et induit eos» (46). Sin embargo tampoco en esto la expulsión compostelana es la única excepción. Las puertas de bronce de Hildesheim nos ofrecen otra expulsión del paraíso con Adán y Eva desnudos. La irregularidad debe ser frecuente, pues Réau afirma que, en la iconografía de la expulsión, Adán y Eva «cachent leur sexe avec la paume de leurs mains» (47), señal evidente de que a menudo se les representaba desnudos. Es probable que los artistas medievales se permitiesen esta licencia frente al texto bíblico para resaltar en Adán y Eva la conciencia de desnudez, como fruto relevante de su pecado.

Problemas iconográficos más graves son los que se plantean al comparar el relieve de la expulsión con el de la reprensión. La iconografía de Dios Padre es la misma en ambas escenas, con la única diferencia del libro que lleva en la reprensión. Los ti-

(44) Gén. 3, 23-4.

(45) L. Réau señala que «dans l'art chrétien primitif c'est Dieu en personne qui chasse les coupables; mais à partir du XIIIe siècle, il se fait suppléer par un ange qui exécute sa sentence et pousse les délinquants par les épaules» (*Iconographie de l'art chrétien*, París, 1956, t. II, vol. 1, 89). El caso santiagués, mejor ajustado al texto bíblico, no es por tanto único.

(46) Gén. 3, 21. Ajustándose con rigor al texto bíblico (*Gén.* 3, 7), tampoco en la reprensión debieran aparecer desnudos Adán y Eva, ya que «con-suerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata».

(47) Réau: ob. cit., t. II, vol. I, 89.

pos de Adán y Eva, por el contrario, difieren mucho en una y otra representación. En la reprensión Adán aparece imberbe y Eva lleva el cabello liso; los ojos de ambos, en contraste con los del Padre, están sin excavar. En la expulsión Adán tiene barba; Eva presenta abundante cabellera desordenada y, como Adán, tiene los ojos excavados.

Frases hay en la narración bíblica que, interpretadas literalmente, dentro de una mentalidad medieval, se prestan a ser traducidas plásticamente en una metamorfosis física como la que vemos en los relieves compostelanos: «Seit enim Deus quod in quocunque die comederitis ex eo, aperientur oculi vestri...» «Et aperti sunt oculi amborum: cum cognovissent se esse nudos...» «Ecce Adam quasi unus ex nobis factus est...» (48). Pero todas éstas se refieren a hechos posteriores al pecado, y no nos sirven para explicar la irregularidad de los relieves de la puerta norte; a no ser que el artista quisiera señalar la metamorfosis a partir de la condenación divina o del acto mismo de la expulsión (49).

\* \* \*

«Allí mismo (junto al paraíso) pues, hay talladas por todo alrededor muchas imágenes de santos, de bestias, de hombres, de ángeles, de mujeres, de flores y de otras criaturas cuya esencia y calidad no podemos describir a causa de su gran cantidad».

L. Ferreiro interpretaba estos relieves como «figuras alusivas

(48) Gén., 3, 5, 7 y 22.

(49) En los capiteles del Santuario de Estibaliz, que narran también escenas del paraíso, Adán, antes del pecado, aparece imberbe como un adolescente; después del pecado lleva barba y cabello hirsuto. R. Pinedo ve en esta metamorfosis la representación plástica de la pérdida de la inocencia de Adán (*El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid, 1930, 47-8). El problema parecería resuelto si no fuera por el extraño caso de las Evas barbudas de St. Savin (fresco) y S. Zenón de Verona (escultura), a las que Gélis-Didot da una interpretación sobre bases totalmente opuestas a las de Pinedo: la barba no sería ya signo de inocencia perdida, sino de la perfección y poder que Eva tenía antes del pecado (v.: P. H. Michel: *La fresque romane*, París, 1961, 90).

a la creación del mundo» (50) pero no identificó ninguno de ellos para confirmar su aserto. Conant, influido por L. Ferreiro, traduce del Calixtino: «... saints, animals, men, angels, women, and other created things» (51), insinuando también la presencia de la creación en el programa iconográfico. Más adelante tendremos ocasión de comprobar que, más que la creación, el tema fundamental de la portada norte era el dualismo pecado-Redención.

Uno de los «ángeles» de que habla el Calixtino podría ser el esculpido en mármol blanco (lám. 6) conservado en el Instituto «Padre Sarmiento». Es una figura de medio cuerpo, con la cabeza vuelta hacia la derecha y a lo alto. Es de suponer que miraría hacia la Majestad central.

Las «mujeres», sin especificar, que menciona Aymerico, debían tener algo especial como para llamar la atención del autor de la guía. Una de estas mujeres pudo ser la que lleva en brazos un cachorro de león (lám. 7), actualmente en la jamba oriental de las Platerías (52).

Esta escultura se relaciona, a nuestro parecer, con un fragmento de relieve, conservado en el Museo de la Catedral, que

(50) L. Ferreiro: *El Pórtico...*, 147.

(51) Conant: ob. cit., 52. En el texto latino se lee: «ceterarumque creaturarum» (*Liber Sancti Iacobi...* transcripción... 380). En otro lugar, Conant traduce «creaturae» por «creatures» y no por «created things» (ob. cit., 54).

(52) En las jambas de la portada sur, en lugar de los cuatro apóstoles de que habla el Calixtino (ed. cit., 561), se ven hoy las figuras de S. Andrés, Moisés, Aarón y la mencionada mujer con cachorro de león, que tiene debajo otro relieve con una figura humana sentada sobre una especie de gallo. Gaillard «se contente de voir là un défaut d'observation de notre auteur qui ayant noté les quatre apôtres du portail nord se borne à dire qu'il y en a autant au portail sud» (cit. por J. Vicillard: ob. cit., 101, nota 2). Esta explicación nos parece válida; la apoya el hecho sintomático de que Aymerico diga los nombres de las figuras de jamba de la puerta norte, mientras que en la sur se limite a decir que hay cuatro apóstoles. Sin embargo, las figuras con el león y con el gallo presentan síntomas evidentes de ser aprovechadas: son dos placas independientes, embutidas de manera muy imperfecta, y no es probable que el autor de la *Guía* las confundiese con un apóstol. El emplazamiento de dichos relieves en las Platerías data probablemente de la época en que se destruyó la antigua fachada norte.

representa una mujer con dos racimos de uvas (*lám. 8*), (53). El ancho de las placas es casi el mismo en ambas figuras, que responden además a un mismo tipo físico (mejillas anchas, cabello abundante y desordenado) e iconográfico (las dos sostienen algo en el regazo y miran en la misma dirección); la mujer con uvas se podría completar conjeturalmente según el esquema de la mujer con cachorro de león sin que resultase forzada. Las dos figuras debieron pertenecer a la misma serie —las «mujeres» a que se refiere Aymerico— y cabe por tanto atribuirles un sentido alegórico semejante.

Azcárate ha encajado la interpretación que tradicionalmente se da a la mujer con cachorro de león en el esquema ideológico de las portadas, en función de símbolo correspondiente «a la naturaleza divina, como León de Judá vencedor del pecado y de la muerte» (54). En la fachada norte, donde se representaba el pecado y el anuncio de la regeneración, este simbolismo adquiriría un carácter prefigurativo de la personalidad triunfante de Cristo. No sería improbable la atribución de un sentido paralelo a la mujer con uvas, esto es, de prefiguración de la personalidad sufriendo del Salvador. Recordemos, a este respecto, que el racimo de la tierra prometida era interpretado en el simbolismo medieval como una de las concordancias que anunciaban la Pasión.

Entre las alegorías de la portada norte, debió contarse también el extraño relieve que representa una figura humana con un gallo, escena que se ha prestado a las más diversas interpretaciones (55).

(53) Según Guerra Campos, la mujer con uvas podría ser el otoño de la serie de «meses del año» (*La exposición de Arte Románico en Santiago de Compostela*. «Cuadernos de Estudios Gallegos», t. XVII, 1962, 293). Sin embargo, por su formato y material, difiere del único relieve que se atribuye a dicha serie con seguridad: el hombre calentándose al fuego (*lám. 11*).

(54) Azcárate: art. cit., 17. Esta interpretación tradicional ha sido muy criticada por W. Weisbach (*Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid, 1949, 122 y ss.). Para este autor las mujeres con animales de Toulouse y Santiago no son sino representaciones del pecado. Es de señalar que uno de los signos de deshonestidad que ve Weisbach en estas figuras —el que tengan un pie calzado y otro descalzo— aparece también en el hombre calentándose al fuego (probable mes de febrero), al que no cabe atribuir significado moral alguno.

(55) Villa-Amil veía en ella «un niño sobre un ave de cuyo pecho brotan abrasadoras llamas» (ob. cit., 46). Según Gómez Moreno es una «hembra montada en un ave, de acuerdo con la leyenda oriental de Salomón» (ob. cit.,

En ninguno de los autores que han tratado de este relieve, hemos visto alusión alguna a una especie de serpiente que lleva la figura enrollada a la cabeza. Si relacionamos esta serpiente con el ave —que indudablemente se asemeja a un gallo— nos viene a la memoria la imagen del basilisco: «Basiliscus sicut gallus sed caudam longam serpentis habet» —dice S. Alberto Magno (56)—. Desde luego la serpiente está separada del gallo, pero la separación pudo ser ocasionada por la figura humana que, al parecer, lucha con él. Notemos además que la figura vuelve la cabeza, como tratando de evitar la mirada del animal, según aconsejaban los estudiosos medievales que se hiciese 'con el basilisco, pues su vista era mortífera. En caso de tener el relieve compostelano alguna relación con la simbología del basilisco, nos encontraríamos ante una nueva prefiguración de Cristo como vencedor del mal.

Nada sabemos seguro de lo que pudieran ser los «hombres», «bestias» y «santos» que completaban la serie de criaturas. Quizá dos relieves muy mutilados e indistinguibles que se encuentran en el Museo formaron parte del grupo. Uno de ellos presenta la parte inferior de una figura que parece despegarse del suelo; en el otro se puede ver un varón sedente con una lanza o vara en la mano.

En cuanto a las «flores», sin duda fueron éstas relieves de temas vegetales semejantes a los que se ven en el friso de las Platerías.

\* \* \*

«Sin embargo, sobre la puerta que está a la izquierda, según se entra en la Catedral, está esculpida en el tímpano la anunciación de la Santísima Virgen María. Háblale también allí el ángel Gabriel.»

Según L. Ferreiro, la Virgen de esta anunciación era la que se ve, sobre ménsula y bajo dosel, entre los arcos superiores de las Platerías (57). La hipótesis carece de todo fundamento. La

131). Knowlton hace del ave un grifo (cit. por Pita: *Un estudio...*, 455). Para Weisbach se trata de una alegoría del pecado, por ver en el animal —un gallo, según él— «un símbolo de la deshonestidad» (ob. cit., 123).

(56) Cit. por Réau: ob. cit., t. I, 114.

(57) L. Ferreiro: *Historia...*, t. III, 110.

Virgen de las Platerías pertenece en efecto a una anunciación, pero de cronología muy posterior a la Azabachería.

Muy discutible nos parece también la identificación, propuesta por Knowlton, de dos figuras, muy mutiladas, del friso de las Platerías ( lám. 9) con la anunciación (58). Una de las figuras —la de la izquierda— es alada, detalle que también hace notar Alcolea (59); en la postura de su mano derecha se adivina una actitud de salutación o bendición, y la vara que lleva en la izquierda podría ser el caduceo cristianizado, que el ángel anunciador hereda de Mercurio en su calidad de mensajero divino. La identificación del personaje de la derecha con la Virgen es, por el contrario, muy problemática. Podríamos deducir de los repliegues que le caen sobre los hombros, que se trata de una figura velada; pero no le encontramos justificación, en la iconografía de María, a la especie de tabla o rollo que le cubre el costado izquierdo (60).

Aun careciendo de restos identificables con la anunciación de la puerta norte, es fácil entrever el sentido de esta escena dentro del programa iconográfico general.

Azcárate resalta el papel de este tema por representar «la En-

(58) Cit. por Pita: *Un estudio...*, 449.

(59) S. Alcolea: *La Catedral de Santiago*. Madrid, s. f., 44.

(60) L. Ferreiro tuvo ocasión de estudiar de cerca las figuras, ya que éstas se desprendieron del friso en 1884, siendo vueltas a su lugar y, al parecer, restauradas por el canónigo compostelano (*El Pórtico...*, 151-3). Es extraño que no se fijara en que la figura de la izquierda es alada, e identificase a ambos personajes con Moisés y Aarón (*Historia...*, t. III, 108). Gaillard y Porter aceptan la identificación propuesta por L. Ferreiro y añaden la fuente de donde proviene el motivo: «la disputa de Moisés y Aarón tal como se representa en el Psalterio de Albani» (cit. por Pita: *Un estudio...*, 449).

El tema que con rara unanimidad sugieren estos tres autores es poco frecuente en la escultura románica, y no se ve claro el sentido que podría tener en el esquema ideológico de las portadas compostelanas; el detalle de que la figura del supuesto Aarón sea alada contribuye a desechar la identificación propuesta. Estilísticamente, el relieve en cuestión se despega bastante de la manera de los artistas de la puerta norte, relacionándose con la segunda época de las Platerías (S. Andrés del friso, Santiago entre cipreses). Por eso Otero propone la identificación de las figuras que estudiamos con el Moisés y el Elías de la transfiguración programada para la puerta occidental (art. cit., 967). Las alas del personaje de la izquierda resultarían explicadas por representaciones similares de Elías con este atributo.

carnación del Mesías, del nuevo Adán que va a reparar el pecado» (61). Esta contraposición Adán-Cristo se continuaba en las Platerías, donde Jesús «vence las asechanzas diabólicas en lo que se opone a Adán» (62).

A nuestro parecer, paralelamente a la contraposición Adán-Cristo, se desarrollaba el dualismo simbólico María-Eva. La concepción de María como segunda Eva se remonta al siglo II (63) y la encontramos plenamente desarrollada en el conocido himno de Fortunato:

ave maris stella	sumens illud AVE
dei mater alma	Gabrielis ore
atque semper virgo	funda nos in pace
felix caeli porta	mutans nomen EVAE (64)

En los últimos cuatro versos vemos expuesta la contraposición entre María y Eva a través de un juego de palabras que será tópico en la literatura latina medieval: el AVE de la anunciación, asumido por María, es el nombre de EVA vuelto al revés; el pecado de nuestros primeros padres —que en la mente misógina medieval era fundamentalmente el pecado de Eva— trajo la expulsión del paraíso; el AVE de la anunciación abre la puerta del Cielo. La iconografía de la portada norte, que se iniciaba con el pecado para concluir con la anunciación, vendría a ser, pues, una exposición plástica del juego de palabras de Fortunato.

Este dualismo María-Eva se confirma en los tímpanos de las Platerías: el contraste entre Eva con la calavera, es decir, con la muerte en el regazo, y la Virgen de la adoración de los magos, que sostiene a Cristo, esto es, a la Vida, resulta evidente (65). Las portadas del crucero de la Catedral compostelana repre-

(61) Azcárate: art. cit., 6.

(62) Azcárate: art. cit., 9.

(63) F. J. E. Raby: *A History of Christian-Latin Poetry*, Oxford, 1953, 365.

(64) Réau: ob. cit., t. II, vol. 1, 78. Según él, el juego de palabras Ave-Eva aparece ya en S. Agustín: «latinum Ave est inversum Eva, quia Maria Evae maledictiones in benedictiones convertit».

(65) Recordemos a este respecto que E. Mâle veía en la Epifanía románica una exaltación de la Madre, más que del Hijo (*L'art religieux du XIIIe siècle en France*, París, 1928, 428).

sentan, por tanto, un eslabón digno de tener en cuenta en el desarrollo de la teoría mariológica que alcanzará su plenitud en el gótico.

Las características formales de una anunciación —sobre todo en la fórmula siríaca, que es la típicamente románica— son poco propicias para llenar un tímpano. Es posible que hubiera allí más figuras, pero el Calixtino no nos dice nada al respecto; como tampoco nos describe las escenas del tímpano derecho. Podría suponerse que la anunciación se completaba con la visitación y nacimiento, para enlazar con la adoración de las Platerías; pero hemos de hacer notar que estas escenas darían a la portada un tono narrativo que no debió tener, ya que predominaba lo simbólico y trascendental. El silencio de Aymerico puede ser indicio de que las otras figuras fuesen poco claras: quizá complicadas alegorías como las que estudiamos en el apartado precedente.

\* \* \*

«En cambio, a la izquierda de la entrada lateral sobre las puertas se ven en relieve los meses del año y otras muchas hermosas alegorías».

Casi todos los autores han unánimemente supuesto que los meses del año estarían representados por los signos del zodiaco, entre los cuales debía contarse el centauro arquero (*lám. 9*) del friso de las Platerías (66). Villa-Amil sugirió que la sirena de la parte derecha del friso (*lám. 10*) también había formado parte del zodiaco (67); del mismo parecer es Knowlton, que insinúa la identificación de dicha figura con el signo de Piscis (68). Sin embargo, la representación de Piscis por una sirena —aunque, como en este caso, lleve un pez en la mano— es algo totalmente insólito en los zodiacos. Lo que sí nos parece aceptable, en la hipótesis de ambos autores, es la presunción subyacente de que los mencionados relieves son inseparables por su forma, tamaño y

(66) Así L. Ferreiro (ob. cit., t. III, 117); Porter (ob. cit., 212-3); Azcárate (art. cit., 6-7).

(67) Villa-Amil: ob. cit., 48-9.

(68) Cit. por Pita: *Un estudio...*, 451.

sentido. G. Moreno advirtió también la relación de ambas figuras: «un centauro disparando su arco, y una sirena, quizá recibiendo la flecha y con un pez en la mano» (69). Efectivamente, la sirena presenta una flecha atravesándole el pecho y otra le pasa por detrás de la cabeza.

La asociación de centauros y sirenas es frecuente en la plástica románica. Mâle llamó la atención sobre la presencia de sirenas-pájaro junto con centauros en el románico francés, asociación que atribuía a la influencia de las miniaturas de los Bestiarios (70). Pero también son frecuentes los ejemplos de centauros-sagitarios disparando sobre sirenas-pezu (71).

El motivo pudo tener un origen puramente mecánico, como sugiere Mâle, pero es indudable que enseguida se nutrió de profundos significados morales. «Le caractère de fougue sensuelle et violence aveugle qui lui prête la mythologie grecque (al centauro) a été retenu par la symbolique chrétienne qui y reconnaît une des incarnations du démon» —observa Réau (72)—. Las flechas que arrojan los centauros representan, en el simbolismo medieval, a las tentaciones. Esta significación se basa quizá en metáforas de los salmos: «Quoniam ecce peccatores intenderunt arcum; paraverunt sagittas suas in pharetra, ut sagittent in obscuro rectos corde...». «Quia exaceruerunt ut gladium linguas suas; intenderunt arcum rem amaram. Ut sagittent in oculis immaculatum» (73).

También la tentación forma parte del repertorio simbólico de las sirenas. Según Débidour, en el románico francés es frecuente la representación de sirenas ofreciendo a los pescadores peces que figuran a las tentaciones (74). En el relieve de las Platerías nos encontramos con una versión reducida del tema: la sirena lleva un pez en la mano y toca una especie de cuerno o bocina para atraer a los navegantes.

(69) Gómez Moreno: ob. cit., 132.

(70) Mâle: ob. cit., 334-5. Sugiere este autor que el motivo tiene como origen la imitación de miniaturas de Bestiarios que estudiaban en una misma página al centauro y a la sirena.

(71) V. H. Débidour: *Le bestiaire sculpté du moyen âge en France*. 1961, 234.

(72) Réau: ob. cit., t. I, 119.

(73) *Psalm.* 10, 3 y 63, 4-5.

(74) Débidour: ob. cit., 227.

Está claro, por tanto, que el sagitario y la sirena son figuras inseparables, que formarían entre sí una serie completamente independiente de los meses del año. Su sentido ideológico, en líneas generales, resulta también claro: representaciones, por medio de híbridos, de lo que de demoníaco hay en uno y otro sexo. Seguramente eran lo que Aymerico definía como «bestias» en la portada norte, aunque también es posible que su emplazamiento primitivo fuese en las Platerías, ya que allí había «bestias» y «peces» (75).

El que los meses estuviesen representados por un zodiaco se basaba únicamente en la presencia del centauro en las Platerías. El texto del Calixtino habla simplemente de los «meses del año». El zodiaco y los meses aparecen, en otro lugar del código, como dos sistemas simbólicos relacionados entre sí, pero de ninguna manera sinónimos: cuando se narran las señales que precedieron a los apóstoles se dice que estos fueron doce «...por los doce bueyes que sostenían el mar de bronce, por las doce estrellas que se ponían en la corona de una esposa, por los doce signos del zodiaco, por los doce meses del año...» (76). Es más, el tema del zodiaco debía interesar bastante a Aymerico, ya que al describir el sepulcro de S. Gil, donde sí se representaban estos signos, se entretiene en nombrarlos uno por uno: «Aries, Tauro, Géminis...» (77); de haberlos habido en Compostela lo hubiera hecho notar explícitamente.

Los meses del año de la fachada norte estuvieron, sin duda alguna, representados por los trabajos de los meses, de los cuales nos queda el relieve del hombre calentándose al fuego (*lámina 11*) que se conserva en el Museo de la Catedral. Por su tema parece representar un mes invernal, probablemente febrero, según confirman otros menologios españoles (78) y, en lo literario, el Libro de Aleixandre:

(75) *Calixtino*: ed. cit., 562.

(76) *Calixtino*: ed. cit., 35. (Sermón del P. P. Calixto sobre la lección del Evangelio de S. Marcos: «... y designó a doce...»).

(77) *Calixtino*: ed. cit., 528.

(78) Sobre repertorios iconográficos de menologios, v.: H. Cabrol y F. Leclercq: *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et liturgie*. París, 1924-1953, pala-

«Estava don Febrero sus manos calentando...» (79).

Menologios y zodiacos de las iglesias medievales se han prestado a las más diversas interpretaciones. Esta diversidad es fruto de la ambigüedad y polivalencia que caracterizan al simbolismo medieval. Un mismo tema es susceptible de portar distintas significaciones, según el contexto iconográfico en que lo encontremos (80).

Volviendo al sermón del Calixtino, antes citado, vemos que los apóstoles «antes de nacer habían sido anunciados ya en el mundo por grandes misterios y muchos símbolos, pues están representados por... los doce signos del zodiaco, por los doce MESES DEL AÑO...» (81). La asimilación de los apóstoles al zodiaco y a los meses del año es un tópico del simbolismo medieval que se remonta a la literatura judeo-cristiana; según los ejemplos que aduce Daniélou, la alegoría se basa en las comparaciones de Cristo con el día, el sol y el año, asimilando a los apóstoles a las doce horas y a los doce meses (82).

bra «mois». En España: J. Caro Baroja: *La vida agraria reflejada en el arte español*. «Estudios de Historia Social de España», t. I, Madrid, 1949.

La identificación del hombre calentándose al fuego con febrero es insinuada también en *El Arte Románico. Catálogo. Exposición organizada por el Gobierno español bajo las auspicios del Consejo de Europa*. Barcelona-Santiago, 1961, 550.

(79) Cit. por Caro Baroja. ob. cit., 71-2. El verso pertenece al pasaje en que se describe la tienda de Alejandro, decorada, entre otros motivos, con un menologio.

(80) Mâle vio en los menologios una alegoría esencialmente polivalente, aunque insistió en la dignificación del trabajo como motivo fundamental de estas series. (*L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*. París, 1931, 63 y ss.). Réau acusa a esta interpretación de Mâle de atribuir ideas de Zola a la Edad Media, y sostiene que los meses «n'ont d'autre prétention que d'être un livre d'images à l'usage du peuple: il faut y voir un almanach plutôt qu'un catéchisme» (ob. cit., t. I, 149). La teoría de Réau no resulta convincente: el pueblo medieval, es de suponer, no necesitaba ir a las puertas de las iglesias para saber que el año se divide en doce meses.

A nuestro parecer, no debe buscarse el sentido de los menologios en los trabajos, sino en los meses mismos. Los trabajos eran signos —más accesibles que los del zodiaco para la mente popular— para reconocer los meses, que eran los que comportaban verdadero sentido alegórico.

(81) *Calixtino*: ed. cit., 35.

(82) J. Daniélou: *Les symboles chrétiens primitifs*. París, 1961, 131 y ss.

Este simbolismo sería particularmente idóneo para el menologio de la Azabachería: los doce meses se asociarían a la imagen cósmica del Cristo-Majestad, que sustituye al «annus» de los calendarios paganos, anunciando el apostolado del friso de las Platerías, lo que confirma el carácter prefigurativo de la puerta norte respecto de la meridional (83).

Nos resta, finalmente, hablar de la localización del menologio en la fachada. Los datos que proporciona el Calixtino, por querer ser demasiado precisos, resultan oscuros: «... a la izquierda de la entrada lateral sobre las puertas» leemos. Lo único que parece claro es que estaban a un lado. El «sobre las puertas» puede significar «en el dintel»: así, por ejemplo, el prendimiento de las Platerías está también «sobre las puertas» (84). Pero la anchura de la placa conservada multiplicada por doce nos da 3,24 m., longitud excesiva para los tímpanos de la Azabachería. Las figuras del friso de las Platerías también estaban, según el Calixtino, «sobre las puertas» (85). Lo más probable, por tanto, es que, al igual que el zodíaco leonés, el menologio compostelano estuviera situado en el friso, sobre la arquivolta izquierda de la Azabachería.

#### ESCULTURAS SIN RELACION CON EL PROGRAMA ICONOGRAFICO

«En las paredes hay en la parte de afuera dos grandes y feroces leones, uno a la derecha y otro a la izquierda, que siempre miran hacia las puertas como si vigilaran. Arriba, en las jambas, se ven cuatro apóstoles que llevan sendos libros en la mano izquierda y con las diestras levantadas bendicen a los que entran en la iglesia; Pedro está en la entrada de la izquierda, a la parte derecha, Pablo a la izquierda; y en la entrada derecha están el após-

(83) Según Azcárate la función de los meses del año era la de «precisar más este carácter temporal de la Encarnación y de la existencia del mundo... frente a la intemporalidad del paraíso y de lo eterno» (art. cit., 6). La idea, aunque típicamente medieval y cristiana, parece poco clara plásticamente.

(84) *Calixtino*: ed. cit., 561.

(85) *Calixtino*: ed. cit., 562.

tol Juan a la derecha y Santiago a la izquierda. Y sobre las respectivas cabezas de los apóstoles hay esculpidas las de unos bueyes, que sobresalen de los dinteles».

Concebida la basílica medieval a modo de Ciudad de Dios, sus accesos cobran especial relieve como puntos de contacto entre el espacio sagrado y el profano. Las esculturas de las impostas, jambas y mochetas —independientes del programa iconográfico pero no meramente decorativas— formaban un conjunto alegórico coherente en función de resaltar el simbolismo de las puertas como entradas al Templo de Dios (86).

Figuras de leones, que en la Azabachería debieron de estar situadas en las impostas de los contrafuertes (87), son cosa frecuente en las portadas de las iglesias románicas. Réau cita un dístico —sin mencionar la fuente— que nos da el sentido de estas figuras:

Est leo custos oculis quia dormit apertis  
Temporum idcirco positus ante fores (88).

Los apóstoles de las jambas serían del mismo tipo iconográfico que el S. Andrés de las Platerías: de pie, con el nombre grabado en las aureolas y apoyados sobre figuras demoníacas. Su función —nos la aclara el mismo Aymerico— era la de bendecir a los que entraban en la iglesia, en contraste con el carácter apotropaico de los «feroces leones» (89).

Las cabezas de bueyes que sostenían los dinteles están en evidente correlación con las de leones que se ven en las Platerías.

(86) Ningún resto ha llegado hasta nosotros de estas esculturas. Porter quiso ver uno de los apóstoles de las jambas en un relieve del contrafuerte occidental de las Platerías (ob. cit., 217). La hipótesis carece de todo fundamento; dicho relieve representa evidentemente a Cristo en Majestad (lám. 2).

(87) En las Platerías eran cuatro los leones: dos sobre las impostas de los contrafuertes y dos sobre el parteluz. En la Azabachería faltaban los del parteluz, a causa de alguna peculiaridad constructiva que no podemos conocer.

(88) Réau: ob. cit., t. I, 94.

(89) La idea de adosar figuras a las jambas parece ser de origen italiano (v. Porter: ob. cit., 218 y ss.): sin embargo, los más antiguos ejemplos lombardos y emilianos no son anteriores a las Platerías y, desde luego, de calidad muy inferior. Es de señalar, además, un posible precedente hispánico en las jambas esculpidas del arte asturiano y mozárabe.

Para explicar este detalle L. Ferreiro trae a colación «la inscripción que se leía en el monasterio de Moreaux a siete leguas de Poitiers»:

UT FUIT INTROITUS TEMPLI SANCTI SALOMONIS  
SIC EST ISTHUS IN MEDIO BOVIS ATQUE LEONIS (90).

Se trataba, por tanto, de asimilar la iglesia al Templo por excelencia: el Templo de Jerusalén. Lo extraño es que este detalle no está respaldado por ningún lugar bíblico (91). Hay que pensar en algún recuerdo confuso de construcciones orientales, como base legendaria del epígrafe de Moreaux.

#### ATRIBUCIONES NO DOCUMENTADAS EN EL CALIXTINO

Aunque no aparecen mencionados en la descripción del Calixtino, los relieves de las láminas 12 y 13, empotrados en los contrafuertes de las Platerías, encajan en el contexto ideológico de la puerta norte y a ella han sido atribuidos por L. Ferreiro (92).

La identificación de ambas escenas presenta, como veremos, grandes dificultades, de tal modo que los críticos rara vez se han pronunciado categóricamente sobre ellas (93).

(90) Recoge la inscripción Marignan (*Le Moyen Age*, Ier cuaderno, 1899, 26) Cit. por L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 116, nota 2.

(91) La única noticia que tenemos sobre la presencia de bueyes y leones asociados en la decoración del Templo de Salomón es en la descripción de las basas de bronce fundidas por Hiram para sustentar los lavabos: «Et ipsum opus basium interrasile erat: et sculpturae inter iuncturas. Et inter coronulas et plectas, leones et boves et cherubim, et in iuncturis similiter desuper: et subter leones et boves quasi loro dependentia» (*Reg.* III, 7, 23-9). El que éstas basas se situasen «quinque ad dexteram partem templi et quinque ad sinistram» (*Reg.* III 7; 39) podría explicarnos el «in medio», pero de ninguna manera el «introitus».

(92) L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 117.

(93) En el relieve de la lámina 12 se ha visto la creación de Eva (López Ferreiro: ob. cit., t. III, 117), la de Adán (G. Moreno: ob. cit., 132; Knowlton: cit. por Pita: *Un estudio...* 455; Alcolea: ob. cit., 43) y la reprensión de Eva (Knowlton: cit. por Pita, 455; Alcolea: ob. cit., 3). El de la lámina 13 se ha

Coinciden casi todas las interpretaciones en ligar los dos relieves a un ciclo del Génesis —el «paraíso» de que habla el Calixtino— y en atribuirles a ambos un significado paralelo, es decir: o ambos son creaciones o, por el contrario, son, los dos, repreñiones (94).

Aunque en lo general las escenas ofrezcan coincidencias, hay, sin embargo, pequeños matices que pueden justificar la presencia de una repreñión en la lámina 13 y de una creación en la 12.

Así, en el relieve del contrafuerte derecho (*lám. 13*) el Señor coge por los cabellos a Adán (o Eva) como si le riñese; la figura del protoplasta oculta el sexo con la mano, lo que parece excluir una creación, ya que entonces «Erat autem uterque nudus, Adam scilicet et uxor eius: et non erubescerant» (95).

En cambio, en el relieve del contrafuerte izquierdo (*lám. 12*) es más difícil ver una repreñión. Bien es verdad que, en esta escena, la desnudez de Adán aparece oculta por un arbusto que él oprime contra su vientre, recordándonos las hojas de higuera con que suele aparecer en la repreñión (96). Pero la actitud de

interpretado como la creación de Adán (Porter: ob. cit., 238; L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 117; Alcolea: ob. cit., 43), la de Eva (G. Moreno: ob. cit., 132; E. Camps Cazorla: *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, 123), la repreñión de Eva (Knowlton: cit. por Pita., 455; Alcolea: ob. cit., 43), la de Adán (J. Gudiol Ricart y J. A. Gava Nuño: *Arquitectura y escultura románicas*, Ars. Hispaniae V, Madrid, 1949, 221) e incluso como una escena erótica (Weisbach: ob. cit., 124-5). Esta última interpretación carece absolutamente de fundamento; la figura que Weisbach considera profana no es otra que la de Yavé, como atestiguan el nimbo crucífero que lleva.

Las demás interpretaciones, posibles todas ellas a causa de la ambigüedad de las escenas, varían en lo referente al sexo de las figuras que acompañan a Yavé y en si se trata de la creación o de la repreñión. En cuanto al sexo, nos parece casi seguro que la figura de la lámina 12 es Adán. Siendo, como es, obra de Esteban, en caso de tratarse de Eva lo evidenciaría con la abundante cabellera que distingue a las mujeres de este maestro.

(94) La presunción se basa en la igualdad de formato de las dos piezas y en la evidencia de que el relieve de la lámina 13, obra de un artista secundario, es copia, en cuanto a composición, del de la lámina 12. Incluso un autor —A. L. Mayer— no ve inconveniente en identificar en ambas piezas la misma escena: la creación de Adán. (*El estilo románico en España*, Madrid, 1931, 64).

(95) *Gén.* 2, 25.

(96) En una creación dicho arbusto sólo podría tener un papel simbólico; ya que la formación de Adán tuvo lugar en tierra yerma (*Gén.* 2, 5). L. Fe-

Yavé no es aquí severa; más bien parece como si estuviese modelando a Adán, en cuyo rostro se adivina la serenidad radiante del ser que se abre a la vida más que el peso de la culpa.

La identificación de ambos o uno solo de los relieves con la represión del pecado presenta el inconveniente de encontrarnos, así, ante una repetición del tema de la lámina 5; a no ser que se quisiera representar una reconvención colectiva (*lám.* 5), seguida de otra individual (a Adán y Eva por separado o a Eva sola, resaltando su papel primordial en el pecado) basándose, literalmente, en la particularización que se hace en la narración del Génesis: «Mulieri quoque dixit... Adae vero dixit...» (97).

Por el contrario, si consideramos las dos escenas como creaciones, nos encontramos con la irregularidad de la ocultación de la desnudez —aunque esto pudiera ser pudicia del escultor más que de Adán y Eva— y una extraña iconografía para la creación de la mujer —con Eva de pie, separada de Adán, sin más ejemplo comprobatorio que un mosaico de S. Marcos de Venecia (98).

Señalaremos finalmente un detalle que ha pasado desapercibido para los autores que han estudiado el relieve de la lámina 13: nos referimos a un objeto alargado —irreconocible por el mal estado de conservación de la pieza— que lleva a Yavé en la diestra. Nos atreveríamos a insinuar —con todas las reservas al caso— que podría tratarse de la costilla de Adán o quizás algún instrumento con el que Yavé forma o esculpe a Eva (99).

\* \* \*

---

rreiro; que interpretó ésta escena como la creación de Eva, ve en el arbusto<sup>1</sup> una alusión a la descendencia futura de la «mater cunctorum viventium» (ob. cit., t. III, 117).

(97) *Gén.* 3, 16 7.

(98) En la cúpula del Génesis de S. Marcos de Venecia, la creación de Eva comprende dos escenas: en una aparece el Señor sacándole la costilla a Adán; en la otra —semejante en composición a la compostelana— Yavé modela a Eva que está de pie.

(99) En representaciones medievales de la creación del mundo, aparece Yavé con atributos de arquitecto (compás). No sería del todo improbable una concepción semejante de Dios como escultor.

También puede proceder de la puerta norte un pequeño alto-relieve que representa una mujer amamantando a un niño (*lámina 10*), empotrado, con evidentes signos de haber tenido un destino anterior, en el friso de las Platerías.

Su iconografía está poco clara. A partir de G. Moreno, que sugirió que la figura en cuestión podía ser Santa María, se viene interpretando como una Virgen de la leche (100). Basándose en el animal sobre el que se sienta la mujer, se ha querido ver también en este relieve la representación de la huída a Egipto (101).

Sin embargo, la identificación de esta mujer con la Virgen, según ha señalado Weisbach (102), es bastante arriesgada; una representación de María por medio de una mujer con la cabeza descubierta, sin aureola y con las piernas cruzadas, desnudas desde la rodilla, es algo totalmente insólito en la iconografía medieval. En cuanto a la hipótesis de la huída a Egipto —aparte de las irregularidades de la supuesta Virgen— es de notar la desproporción de tamaño entre la mujer y el presunto asno que monta, al que no cabe atribuir un papel «funcional» sino simbólico o decorativo (103).

Desechada la presencia de una Virgen en el relieve que estudiamos, sólo dos interpretaciones nos parecen verosímiles. Una es la dada por Weisbach, quien identifica a la mujer con Eva amamantando a uno de sus hijos; nos encontraríamos así con una escena bastante repetida en los ciclos del Génesis: la de los trabajos de Adán y Eva después de la expulsión (104). Otra posible

(100) G. Moreno: ob. cit., 132; Camps: ob. cit., 121; Alcolea: ob. cit., 50. Gaillard la considera como la primera representación de tal tipo en el arte español, y Knowlton aduce la fuente del motivo: los manuscritos coptos (cit. por Pita: Un estudio..., 450, nota 13).

(101) J. Carro García: *Los dintelos de la fachada sur o de las Platerías de la Catedral de Santiago*. «Compostellanum», t. VII, 1962, 523.

(102) Weisbach: ob. cit., 123-4.

(103) Gaillard ha puesto en evidencia las semejanzas entre la mujer con cachorro de león y la supuesta virgen de la leche. En el animal que sirve de asiento a la primera ve este autor «une interprétation des motifs ornementaux, pattes et gueules de monstres que décoraient les extrémités des sièges primitifs» (cit. por Weisbach: ob. cit., 123).

(104) Weisbach: ob. cit., 124.

solución es incluir la figura dentro de las enigmáticas «mujeres» de que habla Aymerico, basándose en las similitudes que presenta con la pieza de la lámina 7.

\* \* \*

De significación más clara son otros dos relieves, adosados a los contrafuertes de las Platerías, que L. Ferreiro atribuye también a la Azabachería (105); representan el sacrificio de Isaac (*lám. 14*) y David tocando un instrumento de cuerda (*lám. 15*).

Porter ha resaltado el vanguardismo del sacrificio de Isaac por haberlo representado su autor con las figuras de pie, tal como se hará, más tarde, en los portales góticos (106). La audacia, como tantas otras en la historia del arte, no parece fruto del genio, sino de la necesidad de narrar la escena en un espacio reducido; sólo así se explican la ausencia del ángel —tan frecuente en esta representación—, el que el carnero esté cortado por la mitad, y la absurda postura de Isaac cogiendo por el cabello de la mano de su padre.

Más interesante es la iconografía del David. Weisbach ve en esta escena la fusión de dos temas: la concepción de David como «salmista regio» con la de «dominador del Mal y Salvador» (107). Así se explica el que aparezca tocando un instrumento al mismo tiempo que aplasta una especie de león alado con extremidades superiores humanas; por otra parte, las patas de la silla, rematadas en garras, oprimen dos cabezas de oso. Esto nos lleva a las palabras que dirige David a Saúl antes del combate con Goliath: «Pascabat servus tuus patris sui gregem, et veniebat leo, vel ursus, et tollebat arietem de medio gregis: et persequerbar eos et percutiebam, eruebamque de ore eorum: et illi consurgebant adversum me, et apprehendebam mentrum eorum, et suffocabam, interficiebamque eos» (108).

La fusión, dentro de una misma escena, de las cualidades ar-

(105) L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 119.

(106) Porter: ob. cit., 217.

(107) Weisbach: ob. cit., 133.

(108) *Sam.* I, 17, 34-6.

tísticas de David con su dominio sobre las bestias —es decir, sobre el mal— tiene, probablemente, por base la asimilación del rey israelita al Orfeo clásico, personaje en el que la música y los animales son inseparables (109). El sincretismo pudo verse favorecido por cierta calidad exorcista de la música de David: «Igitur quaecumque spiritus Domini malus arripiebat Saul, David tollebat citharam, et percutiebat manu sua et refocillabatur Saul, et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus» (110).

La inserción de David en el programa iconográfico de la puerta norte viene dada por su carácter de prefiguración de Cristo como vencedor del mal, es decir, de su aspecto triunfante, en contraste con el sacrificio de Isaac, que anunciaba la personalidad sufriente del Salvador, desarrollada en los relieves de la pasión de las Platerías.

Señala acertadamente Azcárate que Mateo concibió su pórtico como culminación del programa iconográfico general, haciendo en el parteluz y capitel central una especie de resumen de la teoría de las portadas anteriores (111). Quizá sea ésta la razón por la que Mateo incluye el sacrificio de Isaac y un joven luchando con una bestia —que se suele interpretar como David— en el fuste marmóreo del lado izquierdo, recogiendo las prefiguraciones de la portada septentrional.

Los dos relieves que hemos estudiado, aunque de muy diferente anchura, son iguales en altura y material, de lo que se deduce que su emplazamiento en el friso de la Azabachería debió de ser semejante. El arco que corona el relieve de David parece sugerir la existencia de otras figuras similares, formando una serie

(109) Esta asimilación es patente en el arte bizantino. En una miniatura del «Salterio de París» aparece David, semejante en sus atributos al Orfeo, tocando la lira y rodeado de animales, que en este caso son domésticos, como alusión a su concepción de pastor (v. D. T. Rice: *Art of the Byzantine Era*. London, 1963, 78).

Dos casos semejantes al compostelano —David salmista y vencedor de bestias— los tenemos en Toulouse: uno en la puerta de Miègeville y otro, de época tardía, en el Museo de los Agustinos.

(110) *Sam.* I, 16, 23.

(111) Azcárate: art. cit., 20.

como las de Toulouse o Moissac. Pero puede tratarse también de una especie de dosel —referencia ambiental de un personaje regio— semejante a los que aparecen en miniaturas de la época.

\* \* \*

Debemos también a L. Ferreiro la identificación de los fustes marmóreos que se conservan en la «Catedral vieja» (láms. 16-19), a los que ya aludimos en su aspecto arquitectónico, como procedentes de la puerta norte (112).

La atribución de L. Ferreiro se funda en la identidad de estilo de las piezas con otras obras procedentes de la puerta norte. La abona, además, el destino que se dio a cuatro de los fustes, que, una vez desmontados, se colocaron «sobre modernas bases y sin capiteles bajo un pésimo frontón partido» (113). La «chapuza» que describe Villa-Amil es perfectamente atribuible a los años finales del siglo XVIII, precisamente la época en que se destruye la antigua Azabachería. Nos resta ver si la rara iconografía que presentan las escenas esculpidas en los fustes podría encajar en el contexto ideológico de la fachada.

Al estudiar estas piezas, G. Moreno habló de «una turba de de escenas variadísimas y caprichosas, cuya significación, si es que trascienden de meros caprichos, queda inexplicada» (114). Nos encontramos ante un dilema ya clásico en el estudio del arte románico: frente a la tendencia de raigambre romántica a ver sím-

(112) L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 116; t. VIII, 1905, 447.

Esta atribución no es unánimemente admitida. M. Vidal Rodríguez (*El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago*, Santiago, 1926, 21) y A. del Castillo (*El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1949, láms. 46-7) los consideran procedentes de la parte destruida del Pórtico de la Gloria, basándose en su similitud con los fustes marmóreos de la gran obra del Mateo. A nuestro parecer, tal semejanza es fruto de una de tantas influencias que recibió Mateo de las primitivas portadas del crucero. Se ha sugerido también que las piezas en cuestión podrían provenir de la antigua fachada occidental (J. Filgueira Valverde: *Santiago de Compostela. Guía de sus monumentos e itinerarios*, Coruña, 1950, 79; Pita Andrade: *Varias notas...*, 395); pero la atribución no tiene más base que el discutido texto del *Calistino* al que hemos aludido en la nota 12.

(113) Villa-Amil: ob. cit., 177.

(114) G. Moreno: ob. cit., 132.

bolos y significantes en los más mínimos detalles de la plástica medieval, aparecen los positivistas, que, escudados en la famosa carta de San Bernardo, sólo ven caprichos decorativos. Hoy tiende a imponerse un término medio: el artista medieval no es solamente un teólogo como tampoco es un esteta puro; son numerosos los motivos nacidos del capricho y de la imaginación, pero pronto son asimilados a los sistemas simbólicos preconcebidos.

Volviendo a los fustes que nos ocupan, hay en ellos un rasgo que ha llamado la atención de los estudiosos; nos referimos —dicho en frase de Villa-Amil— a «su pronunciado sabor latino» (115). Efectivamente las figuras aladas de vendimiadores que se ven en algunas de estas piezas, no tienen relación alguna con los ángeles de la iconografía románica. Sus desnudos, de considerable rigor anatómico, y las clámides con que se cubren, nos traen a la memoria los «putti» o «amores» vendimiadores de los sarcófagos romanos y sobre todo paleocristianos. Figuras muy semejantes a éstas se ven en el sarcófago del «Buen Pastor y la vendimia» del Museo Lateranense, donde junto con los vendimiadores aparecen pájaros; en la lámina 17 puede verse uno de los «amores» con un ave en la mano. La similitud se hace más manifiesta en el célebre sarcófago de Junio Basso, donde los «amores» aparecen en columnillas adosadas. En otro sarcófago de mediados del siglo IV, conservado en las grutas de San Pedro (116), las escenas de vendimia forman espirales en torno a las columnas; la fuente de inspiración de los fustes compostelanos se hace así más patente. No intentamos demostrar que el artífice que labró las columnas de la Azabachería haya conocido las obras antes citadas, pero sí le debieron ser familiares otras semejantes.

El tema de la vendimia que vemos en tantos sarcófagos paleocristianos, fue tomado de la antigüedad pagana, para la cual «la recolte des fruits mùrs symbolisait... la moisson quotidienne de vies parvenues à leur terme» (117). Al ser cristianizado, este motivo tomó un sentido fundamentalmente martiriológico (118). No

(115) Villa-Amil: *ob. cit.*, 177.

(116) Lo reproducen W. F. Volvach y M. H. Hirmer: *Arte paleocristiana*, München-Firenze, 1953, lám. 45. V. también láms. 32, 76, 77 y 80.

(117) Cabrol-Leclercq: *ob. cit.*, palabra «Amours».

(118) Cabrol-Leclercq: *ob. cit.*, palabra «vigne, vignoble».

es probable que sea éste el simbolismo atribuible a los fustes de Santiago. Sin duda nos encontramos ante un caso de reinterpretación de un tema, cuyo significado primitivo se ha perdido, asimilándolo a un sistema simbólico distinto. Veamos ahora cuál puede ser éste.

Además de los fustes que se adornan con ramaje de vid, hay otros tres que presentan elementos vegetales entrelazados sin hojas y sin frutos. Si antes entre las vides veíamos figuras angélicas, ahora entre las ramas estériles aparecen seres de aspecto demoníacos, leones, ágnilas y bestias irreconocibles. Otro de los fustes (*lám. 16 a*) funde los dos temas: ángeles vendimiadores en la parte inferior y, separados por una ancha franja, ramajes entrelazados con aves de rapiña —de las cuales una arranca el último racimo que queda—, en la superior.

Es evidente que el artista ha querido representar un dualismo: por una parte, fértiles vides con figuras risueñas, por la otra, ramajes estériles con fieras y figuras demoníacas. La fuente ideológica de este tema creemos que no es otra que el tópico bíblico de la viña devastada. Leemos en el salmo 79: «Vineam de Aegypto transtulisti, et eiecisti gentes, et plantasti eam. Dux itineris fuisti in conspectu eius; plantasti radices eius, et implevit terram. Operuit montes umbra eius, et arbusta eius cedros Dei. Extendit palmites suos usque ad mare, et usque ad flumen propagine eius. Ut quid destruxisti maceriem eius, et vindemiant eam omnes qui praeter grediuntur viam? Exterminavit eam aper de silva, et singularis feras depastus est eam. Deus virtutum, convertere, respice de caelo, et vide, et visita vineam istam...» (119). Recordemos también la viña que dio agrazones en la parábola de Isaías: «Et nunc ostendam vobis quid ego faciam vineae meae: auferam sepeum eius, et erit in direptionem; diruam maceriem eius et erit in conculcationem. Et ponam eam desertam; non putabitur et non fodietur, et ascendent vepres et spinae, et nubibus mandabo ne pluant super eam imbrem» (120).

El sentido de estos lugares está claro: la viña designa al pueblo de Dios, que, por su prevaricación, recibe el castigo por mano de sus enemigos.

(119) *Psalm.* 79, 9-15.

(120) *Is.* I, 5-6. Cfr. *Ec.* 17, 3-9.

En el Nuevo Testamento, el tema adquiere una nueva dimensión con el «Ego sum vitis vera...» (121), para tomar, en la primitiva literatura cristiana, un carácter fundamentalmente eclesiológico: «La vigne du Seigneur fut d'abord la Synagogue, qui produisit du verjus au lieu de raisins. Indigné de cela, le Seigneur en planta une autre, conforme à sa volonté, l'Eglise notre Mère» (122).

En Prudencio encontramos el tema con un significado primordialmente moral: las plagas que atacan a las vides son consecuencia de la caída del hombre (123).

Podemos afirmar que en líneas generales los fustes de la Azabachería se acomodan a este simbolismo. El dualismo a que aludíamos antes encaja perfectamente en un contexto ideológico fundamentalmente dual: prevaricación y restauración, los dos grandes temas a que resumen la iconografía de la primitiva puerta norte. Podríamos ver entonces en los fustes compostelanos la representación de la humanidad antes y después del pecado o, mejor, antes y después de la Redención: las ramas estériles, pasto de alimañas, representarían a los hombres de la antigua ley o —superpuesto el sentido moral que indicamos antes— a los pecadores; las vides serían la humanidad restaurada, injertada de nuevo en Cristo —«vitis vera»— en virtud de la aceptación de María a las palabras del ángel.

El fuste c de la lámina 16 nos plantea, sin embargo, problemas iconográficos que no nos resuelven los textos antes citados. Los ramajes que envuelven a las figuras parecen situarnos en la «viña devastada», pero las escenas que allí se desarrollan —con un evidente sentido de narración— no tienen relación alguna con la Biblia.

Bouza Brey, fijándose sobre todo en la escena del caballero que lucha con las águilas, afirma que se trata de representaciones épicas, e insinúa una posible relación con la *Chanson de Roland* u otros textos de *Canciones de Gesta* (124). Compartimos la opi-

(121) *Ioan.* 15, 1-6.

(122) Daniélou: ob. cit., 34 y ss.

(123) Prudencio: *Hamartigenia*, 215-35. Ed. cit., 259.

(124) F. Bouza Brey: *Fortuna de las canciones de gesta y del héroe Roldán en el románico compostelano y en la tradición gallega*. «Compostellanum», t. X, 669-70.

nión de Bouza en lo que atañe al carácter épico de las escenas, pero la relación con la Chanson nos parece muy improbable.

Uno de los temas representados en el fuste, el del guerrero muerto o dormido sobre una barca (*lám. 19*), evoca, a nuestro parecer, motivos de la épica céltica; probablemente nos encontramos ante uno de esos viajes que, embarcados en misteriosos navíos, realizan los héroes de la epopeya irlandesa y bretona. Los otros dos temas, el guerrero luchando con aves y la mujer de rodillas ante un hombre, no tienen un carácter tan localizado.

¿Qué sentido podrían tener estas representaciones en la Azabachería? Sobre la aparición de motivos épicos en las iglesias medievales han escrito Mâle y Weisbach (125), pero no nos aclaran nada en este caso concreto.

Podemos únicamente intuir que los relieves épicos de Santiago no son epopeya pura. Cada una de las escenas aparece asociada a figuras demoníacas, bestias, sirenas y serpientes, que probablemente vienen a ser como una adjetivación de los motivos principales. En el «Turpin» tenemos un típico ejemplo de cantar épico moralizado; una función semejante pudo ser la de la epopeya plástica del fuste en cuestión: escenas de leyendas familiares a los peregrinos se convertirían, con la adición de símbolos de vicios y figuras demoníacas, en alegorías moralizantes.

## CRONOLOGIA Y ESTILO

La única fecha que conocemos, directamente relacionada con la primitiva Azabachería, es la de la colocación de la fuente del Paraíso, en 1122 (126), que nos sugiere una «urbanización» del atrio, con la basílica completamente rematada por la parte norte.

Tenemos además otras datas que, indirectamente, nos permiten precisar y adelantar en bastantes años la cronología de la fachada. La primera de ellas es la de 1103, que ostenta una de las jambas de las Platerías, referida, quizá, a la colocación de sus

(125) Mâle: *L'art religieux du XI<sup>e</sup> siècle...*, 263 y ss.; Weisbach: *ob. cit.*, 27 y ss.

(126) *Calistano*: *ed. cit.*, 558.

dinteles (127). Otra, la de 1105 —consagración de los altares de la basílica—, probablemente se relaciona con la terminación del crucero (128).

L. Ferreiro, sin abordar directamente el problema cronológico, insinúa que la portada norte es posterior a la sur, basándose en el carácter más avanzado de su decoración (129). Tenemos, sin embargo, datos suficientes para afirmar lo contrario, y que nos sirven, indirectamente, para fijar con bastante exactitud la cronología de la Azabachería.

a) En primer lugar, la fachada septentrional era la puerta por donde entraban los peregrinos —en la práctica venía a ser la principal, ya que a la occidental se le dio siempre muy poco uso— y, por lo tanto, la que más urgía para su terminación.

b) Era en la Azabachería donde se iniciaba el programa iconográfico, y es de suponer que se siguiese el mismo orden para su ejecución.

c) Sabemos que el maestro Esteban, autor de gran parte de las esculturas de la Azabachería, estaba ya en Pamplona en 1101 (130), fecha «ante quam» para la conclusión de su obra santiaguesa. La puerta sur, donde sólo en dos o tres relieves se adivina la mano del maestro, estaría en obra cuando Esteban se fue, lo que encaja con la fecha 1103 de su terminación.

d) El ejemplo de Corullón, que G. Moreno aduce para confirmar la fecha de las Platerías, se adapta con más propiedad a la Azabachería, ya que allí aparece una columna entorchada como las que estudiamos en el apartado anterior. La cronología de Corullón es 1093-1100 (131).

---

(127) G. Moreno: ob. cit., 116. Como es sabido, la lectura 1103, propuesta por G. Moreno, no es unánimemente aceptada a pesar de los casos similares que la abonan. Entre otros, v.: F. Bouza Brey: *El epigrafe fundacional de Tomonde y el de la puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago*. «Cuadernos de Estudios Gallegos», t. XVII, 1961.

(128) Otero: art. cit., 963.

(129) L. Ferreiro: ob. cit., t. III, 119.

(130) V. el apartado dedicado a Esteban.

(131) G. Moreno: ob. cit., 133.

Podemos atribuir, por tanto, a la Azabachería con bastante seguridad una fecha en torno a 1100, que adelanta ligeramente la propuesta por Porter para las dos portadas del crucero (132).

\* \* \*

Dentro de una comunidad general de estilo, se acusa fuertemente, en la decoración de las fachadas del crucero compostelano, la personalidad de un escultor —llamado por antonomasia «Maestro de las Platerías»— al que Gómez Moreno identifica con el Esteban «magistro operis Sancti Jacobi» citado en Pamplona en 1101 (133).

Siguiendo a Otero, podemos considerar obras casi seguras de Esteban, en su etapa compostelana, los cancellos de la capilla de Santa Fe, las acróteras de la misma capilla y de la de San Juan, gran parte de los capiteles del crucero, la mujer con el cráneo, el joven sobre un león, el S. Andrés de la jamba, la mujer con cachorro de león, la figura con el gallo, la creación de Adán, el David y algunos fustes entorchados (134). Añadiríamos por nuestra parte, la mujer con uvas y, quizá, el mes de febrero.

En todas las obras citadas encontramos un mismo concepto estético: las figuras se inscriben en esquemas geométricos teóri-

(132) Según Porter, «the transept portals would presumably have been sculptured in the earlier rather than in the later part of this building campaign, say between 1102 and 1112» (ob. cit., 211-2). Knowlton, que parece seguir a Porter, da para las Platerías la cronología 1105-1112, de lo que puede deducirse que reserva para la Azabachería 1102-1105 (cit. por Pita: *Un estudio...*, 448). No se nos ocultan las dificultades que plantea el sostener fechas tan tempranas para la escultura santiaguesa, pero dentro del estado actual de la cuestión nos parecen las más aceptables.

(133) G. Moreno: ob. cit., 116 y ss.; J. M. Lacarra: *La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», t. VII, 74 y ss. Gaillard no acepta la delimitación que de la obra de Esteban hace G. Moreno. Según el historiador del arte francés, «lorsque Etienne a quitté Compostelle, seules les trois chapelles du fond de déambulatoire étaient construites et l'art compostellan était encore loin d'être formé» (*L'influence du pèlerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, «Príncipe de Viana», t. XXV, 1964, 183).

(134) Otero: art. cit., 963.

cos que sabiamente se combinan con una gran sensación de vida y vigor, logrando así un raro equilibrio entre realidad y abstracción. Las anatomías presentan conquistas importantes para el momento: el cuidado con que se resaltan las tibias, tobillos, y muñecas, los torsos y piernas, vigorosos bajo ceñidas vestiduras, son indicios de observación de lo real. Resultan especialmente representativos los tipos faciales (carrillos hinchados, ojos abultados, labios gruesos), así como la forma de tallar el cabello (en mechones estrangulados cayendo las puntas en efectos rítmicos), que hará escuela. Muy característico, también, el convencionalismo de los ropajes: en pliegues paralelos, de doble talla, en forma de U, que son como la firma del maestro.

Gómez Moreno define el momento en que se desenvuelve Esteban como «fase de estabilización románica... de escasa penetración espiritual, satisfecha con virtuosismos de técnica» (135). Algo de esto hay, es verdad, pero nuestro maestro no es sólo un creador de formas bellas; su continua insistencia sobre determinados temas, que sin duda lo obsesionan, y el carácter absolutamente personal de sus «caprichos» nos hablan de un artista integral, con una propia concepción del mundo; sin duda fue hombre de apreciable cultura: capaz no sólo de crear toda la fauna simbólica que lleva su sello, sino de concebir el complejo programa iconográfico reconstruido por Azcárate.

Las fuentes de su arte están poco claras. Se ha insistido sobre la influencia de los marfiles (136), pero éstos no le resolverían todos los problemas que plantea la escultura monumental.

Los fustes entorchados de la Azabachería nos proporcionan la pista de la influencia clásica. Si bien es cierto que se aprecian en ellos varias manos no hay duda que en conjunto responden al arte de Esteban, que debió proporcionar los temas y la traza, confiando el acabado de algunas figuras a sus colaboradores y discípulos.

Hay que suponer a Esteban formándose en una región en donde la huella romana fuese considerable. El mismo sentido clásico de los fustes compostelanos aparece en los capiteles de Jaca, obra de un maestro contemporáneo o un poco anterior a Esteban

---

(135) G. Moreno: *ob. cit.*, 106.

(136) Porter: *ob. cit.*, 216-7.

y muy ligado a él, lo que parece indicar la presencia de un importante núcleo de escultores formados a partir de obras romanas en la zona alto-aragonesa (137). La vinculación de Esteban a las tierras de Navarra y alto Aragón la testimonia el auge que allí alcanzó su estilo, plasmado en algunos capiteles de Jaca (138), portada de Leire, restos de la Catedral de Pamplona y Cripta de Sos.

\* \* \*

Junto a Esteban destacan en menor grado otros dos escultores estrechamente relacionados —según Knowlton— con la escuela que enlaza Jaca con León (139). No son, como se insinúa en ocasiones, discípulos de Esteban; cada uno de ellos tiene su propio concepto de la escultura, aunque, como veremos, la portentosa personalidad de su mejor dotado contemporáneo los influyó fuertemente.

El primero de estos maestros es el que Knowlton vincula al estilo de Jaca y de la puerta del Cordero de San Isidoro de León (140), pudiendo incluso pensarse que se trata de un mismo artífice. Como obras suyas se dan los ángeles de la parte superior del fuste central de las Platerías, el ángel del friso (pre-sunto «signum Mathci»), la supuesta reprensión de Eva y el Cristo bendiciendo del contrafuerte occidental. Podemos contar también entre ellas el ángel del Instituto «Padre Sarmiento» y la figura mutilada con una lanza o vara en la mano que se guarda en el Museo de la Catedral.

Caracteriza a este maestro el gusto por volúmenes geométricos poco gratos, resaltados por una cuidada pulimentación. Los

(137) Algunas relaciones se aprecian entre las columnas compostelanas y los genios alados del sepulcro de Ramiro el Monje, sarcófago romano del siglo III que se encuentra en San Pedro el Viejo de Huesca. La fecha de reconquista de esta ciudad (1096) hace difícil el conocimiento de esta obra por parte de Esteban.

(138) Dos capiteles de Jaca presentan clara derivación del arte de Esteban. Uno de ellos figuró en la Exposición de Arte Románico de Santiago en 1961 (n.º 1.396 del catálogo). El otro es el reproducido en «Goya», núm. 43-5, 149.

(139) Knowlton: cit. por Pita: *Un estudio...*, 456.

(140) Knowlton: cit. por Pita: *Un estudio...*, 457. La relación de este maestro con el leonés fue ya advertida por Porter (ob. cit., 238).

tipos faciales son inexpressivos, con aire intemporal: ojos abultados, enormes orejas, labios gruesos y mejillas hinchadas; caracteres que ya veíamos en Esteban pero que aparecen aquí carentes de vida. La frontalidad o el perfil son las únicas actitudes de sus figuras a no ser en la repreñión de Eva, donde aparece el tres cuartos por influencia de la creación de Adán. El plegado de los ropajes es teórico y poco elegante, en consonancia con la monotonía de las estructuras corporales. A veces los pliegues son meras incisiones paralelas; otras veces se excavan profundamente, buscando efectos de claroscuro muy primarios; en el Cristo-Majestad y en la estatuaría leonesa adoptan una sección acanutada.

Todos estos caracteres nos hablan de una personalidad poco imaginativa y ecléctica. Sin embargo, en su obra leonesa, se aprecia que a medida que las esculturas disminuyen de tamaño van ganando en calidad. Así, en el zodiaco y en algunos capiteles (141) la monotonía de los graves volúmenes cede paso a la vitalidad y a la imaginación; las figuras se hacen gráciles, apareciendo desnudos de gran calidad anatómica que nos llevan a los capiteles de Jaca. Podría pensarse que nos encontramos ante dos maestros diferentes aunque con afinidades. Pero la gradación de tamaños está en perfecto paralelismo con la gradación de calidad, sin que se pueda decir donde acaba una mano para comenzar otra. Más probable es que se trate de un solo maestro de gran habilidad en la escultura a pequeña escala que se enfrenta por primera vez en Santiago con obras de gran tamaño, dando evidentes muestras de torpeza; no tendría esto nada de extraño, ya que nos encontramos en los comienzos del resurgir de la escultura monumental.

El problema cronológico de San Isidoro está sin resolver. Gómez Moreno considera las dos portadas leonesas anteriores a las de Compostela, y fecha los relieves del friso de la del Cordero, que juzga aprovechados, como posteriores a 1063 (142). Sin embargo, el análisis estilístico de la obra leonesa obliga a posponer su cronología a la de Santiago. Los tipos faciales, el cabello de

(141) V. láms. CXXI y CXXII en G. Moreno: ob. cit.

(142) G. Moreno: ob. cit., 64. Es extraño que G. Moreno no reparase en la identidad de estilo del S. Pelayo y S. Isidoro de León con el Cristo-Majestad de la lámina 2, que él atribuye a un discípulo de Esteban (ob. cit., 132).

San Pelayo, los pliegues de los ropajes y los temas esculpidos en los capiteles denuncian bien a las claras la mano del arcaizante maestro de Compostela en una fase más desarrollada de su estilo: después de haber asimilado la influencia de Esteban.

\* \* \*

El tercer escultor de la Azabachería es el bautizado por Porter como el «maestro de la traición». Su estilo se reconoce en el prendimiento de Jesús, que le da nombre, en los tres primeros apóstoles de la parte superior izquierda del friso, ángeles con trompetas, leones de las impostas, en la curación del ciego, Majestad del contrafuerte oriental, adoración de los magos, y expulsión y reprensión de la puerta norte (143).

Knowlton identifica el estilo del «maestro de la tradición» con el de la puerta del Perdón de San Isidoro (144), atribuyéndole además las columnas de mármol y los capiteles historiados de las Platerías. Por nuestra parte, incluiríamos también entre las obras de este maestro, la Majestad del Tesoro y quizás el sacrificio de Isaac. La Majestad, además de las relaciones estilísticas nos proporciona otro detalle que afirma la identificación del maestro compostelano con el leonés: la inscripción que a duras penas se lee en la mandorla (BENEDICAT NOS DEXTRA DEI SEDE MAIESTATIS) aparece también en las cartelas de dos ángeles que flanquean la Majestad de un capitel leonés: BENEDICAT NOS D. DE SEDE MAIESTATIS (145).

(143) Porter: ob. cit., 228 y ss. Las relaciones que Porter establece entre este maestro y los de Conques son difíciles de precisar. Desde luego se aprecia en la escultura de la iglesia francesa un carácter hispánico indudable. Basta para ello comparar los demonios del tímpano de Santa Fe con los del Beato de Gerona. Pero, más que de una misma mano, habría que hablar de influencia y derivación, ya que la ulterior evolución del maestro compostelano lo distancia bastante de la ingenua expresividad de Conques. Por otra parte, resulta extraño que Gaillard, que ha tratado recientemente el problema de las relaciones Conques-Santiago, no aluda para nada a la tesis de Porter (*Une abbaye de pèlerinage: Sainte-Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques*. «Compostellanum», t. X, 1965).

(144) Knowlton: cit. por Pita: *Un estudio...*, 470.

(145) La inscripción del capitel leonés la recoge G. Moreno (ob. cit., 111, lám. CXL).

Temperamentalmente, este maestro representa el polo opuesto del de la puerta del Cordero. Lo trascendental deja aquí paso a lo narrativo. Los tipos faciales no tienen apenas relación con los de Esteban a no ser en la manera de tallar los cabellos; los ojos, con las pupilas excavadas, y los bigotes, con las guías hacia arriba, les confieren una expresión ingenua y popular. La manera de concebir los ropajes lo distancia también de Esteban; los pliegues son gruesos, de sección cilíndrica, dejando entre sí espacios muy excavados. Lo acerca en cambio al maestro de las Platerías una precoz tendencia al bulto redondo: las figuras, casi siempre en tres cuartos, tienden a separarse de las placas; en la reprensión el brazo izquierdo de Adán es exento, en bulto completo, y el artista, orgulloso de su descubrimiento, repite la proeza técnica en el brazo del Cristo del prendimiento y en las piernas de la Eva de la expulsión. Ya Gaillard señaló como antecedente directo de Mateo a los escultores de León —especialmente a éste de la puerta del Perdón— «que employent une technique exceptionnelle de ronde-bosse: ils attaquent le bloc, non par une de ses surfaces, mais par trois côtés à la fois» (146).

La obra leonesa de este maestro debemos posponerla, como la del anterior, a su etapa compostelana. Comparando la Majestad del tesoro con la del capitel de San Isidoro se evidencia el carácter mucho más avanzado de esta última: la rudeza del relieve compostelano da paso a una mayor suavidad en la talla y corrección en la forma; las gruesas estrellas de la mandorla se estilizan y amaneran. Pero es en el tímpano de la puerta del Perdón donde la evolución se hace más manifiesta: las figuras pierden expresividad y movimiento para ganar en corrección formal; los tipos faciales denotan la asimilación de la manera de Esteban: los ojos tienden a abultarse y las mejillas se hinchan. El proceso evolutivo es, por tanto, muy semejante al que apreciábamos en el maestro de la puerta del Cordero.

El maestro de la puerta del Perdón, que Gómez Moreno identificaba con el Esteban de la primera época (147) se nos presenta

(146) Gaillard: *Le Porche de la Gloire...*, 470.

(147) G. Moreno: *ob. cit.*, 106.

más bien como un artífice que, trabajando en Santiago, asimiló técnicas y motivos iconográficos de su genial colega (148), para llevarlos posteriormente a León.

\* \* \*

Como se habrá podido observar estos tres artífices se reparten la totalidad de los relieves atribuidos sobre base firme a la Azabachería. El maestro de la puerta del Perdón trabajó por igual en las Platerías y en la puerta norte. Esteban y el maestro de la puerta del Cordero debieron abandonar Santiago apenas iniciada la decoración de las Platerías, ya que dejaron allí muy pocas obras (tres y una, respectivamente).

Los tres maestros presentan caracteres evidentes de coetaneidad, lo que nos indica que la decoración de la Azabachería debió de hacerse en una sola etapa. Otros relieves que hemos estudiado (la mujer amamantando a un niño; Moisés y Elías, supuesta anunciación; centauro y sirena) se relacionan estilísticamente con la transfiguración, el San Andrés y otras figuras del friso de las Platerías fechables ya hacia 1115, lo que parece reforzar las dudas sobre su atribución a la Azabachería.

---

(148) V. G. Moreno: *ob. cit.*, láms. CXXXVIII y CXL. En los capiteles de estas láminas aparecen los clásicos temas de Esteban: águilas entre ramajes, mujeres greñudas, el balletero cargando su arma, etc.

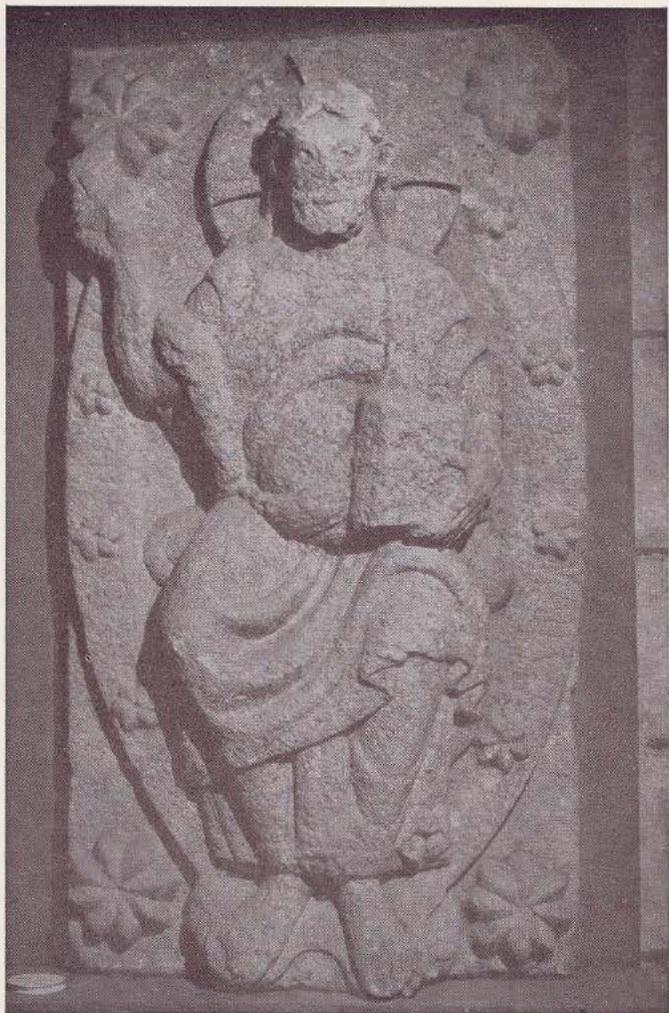


LÁMINA 1

Cristo - Majestad. Museo de la Catedral.

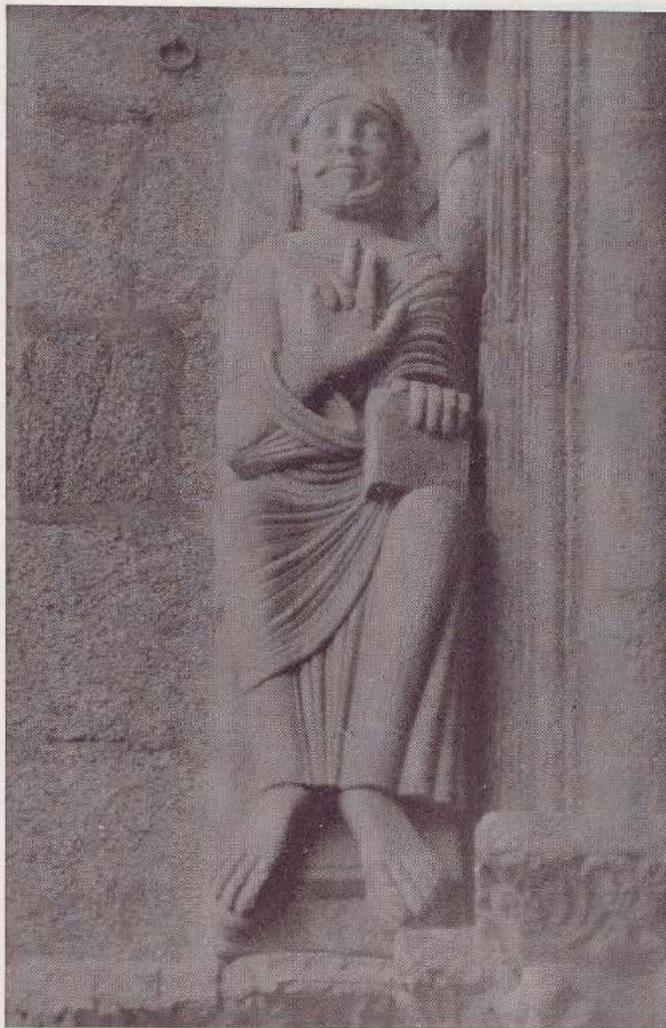
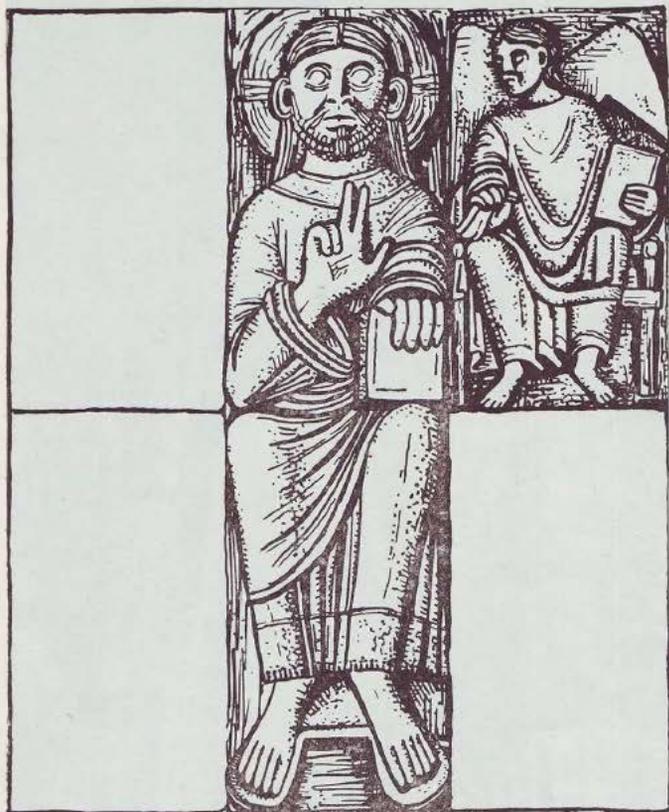


LÁMINA 2

Cristo -Majestad. Contrafuerte izquierdo de las Platerías.



Reconstrucción conjetural del Cristo-Majestad y tetramorfos de la puerta norte.  
Cristo - Majestad de la lámina 2 y ángel sedente de la lámina 4, probable  
«signum Mathei».

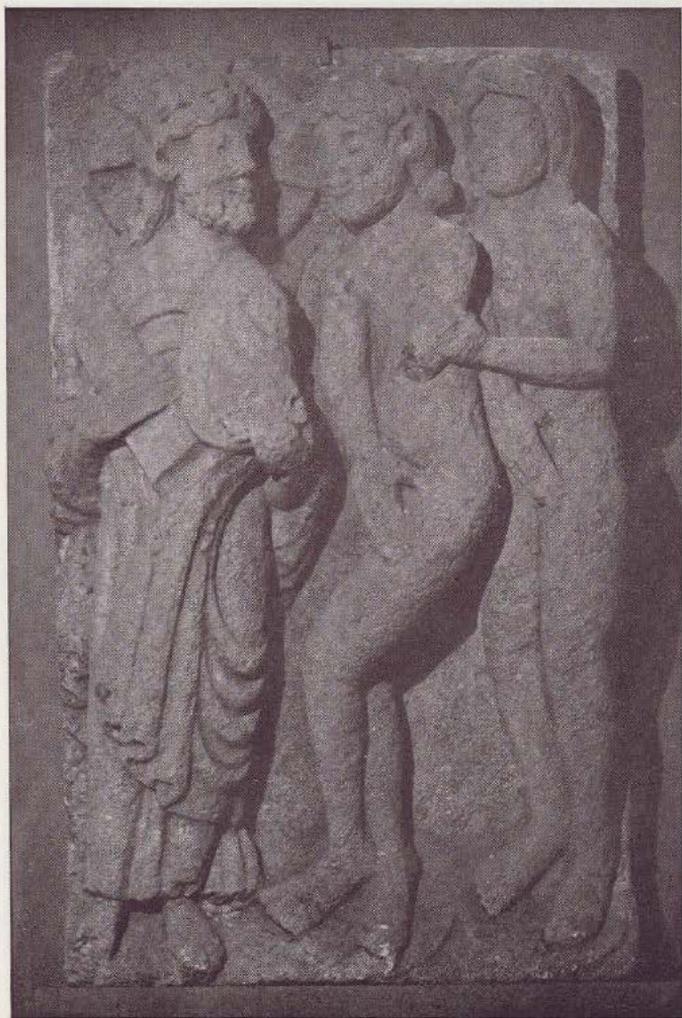


LÁMINA 5

Reprensión de Adán y Eva. Museo de la Catedral.

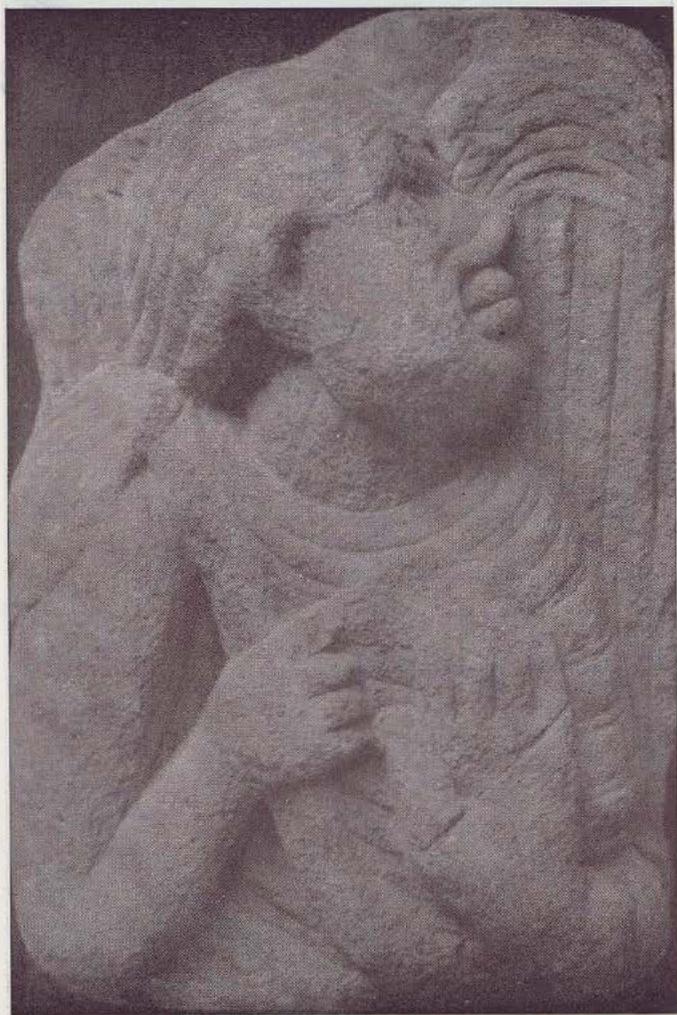


LÁMINA 6

Angel. Instituto «Padre Sarmiento».

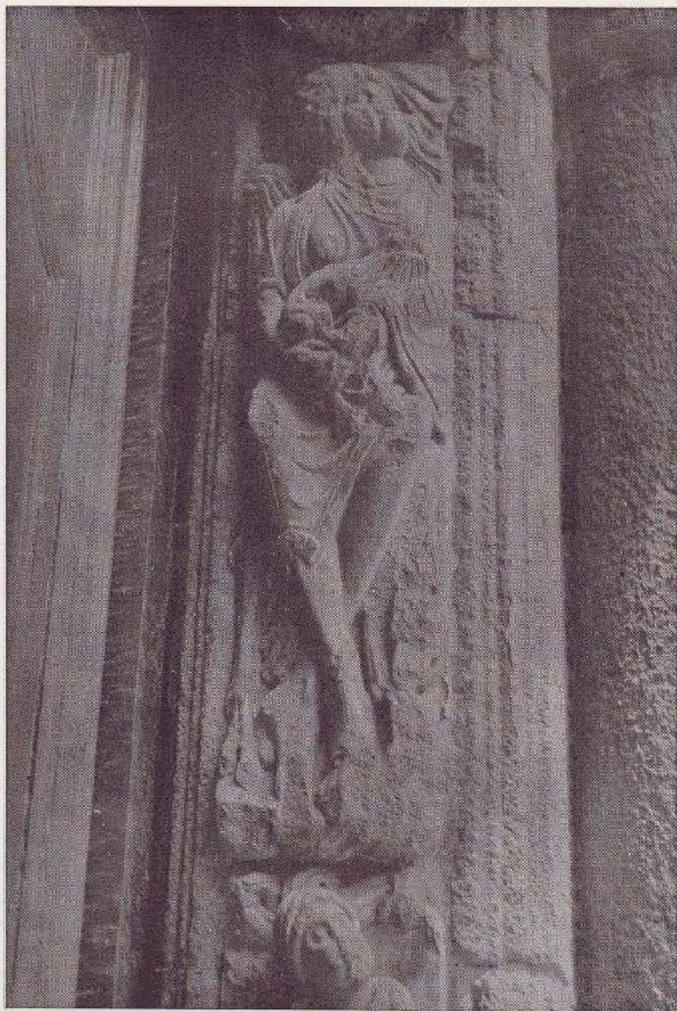


LÁMINA 7

Mujer con cachorro de león. Jamba oriental de la puerta derecha de las Platerías.



LÁMINA 8

Mujer con uvas. Museo de la Catedral.

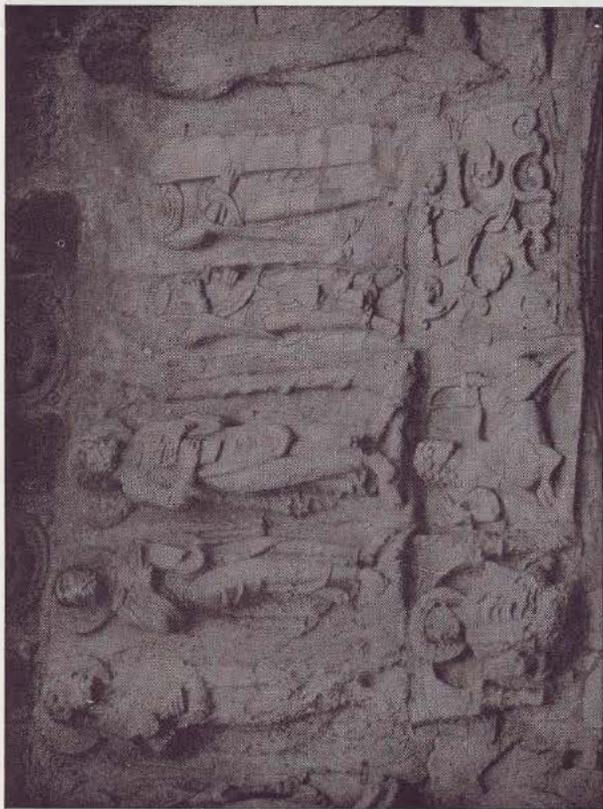


LÁMINA 9

Centauro arquero. Supuesta anunciación. Friso de las Platerías.

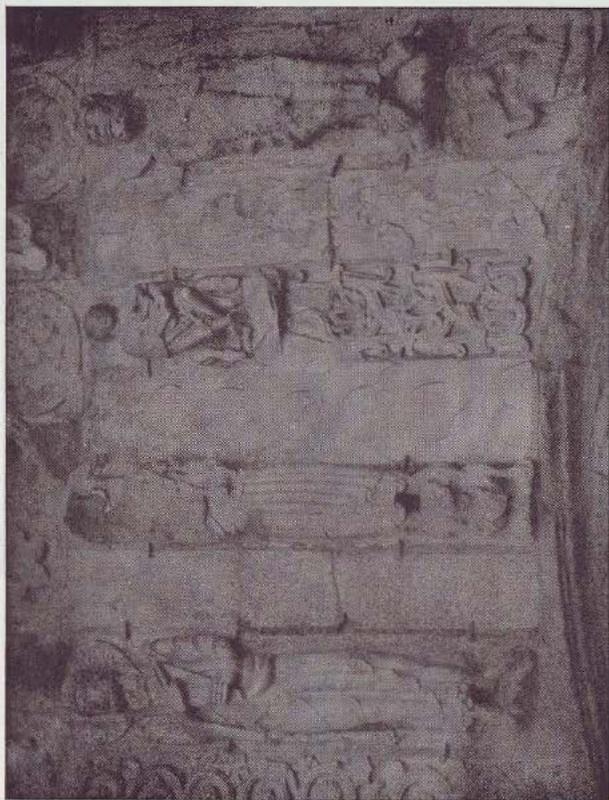


LÁMINA 10

Mujer amamantando un niño. Sirena. Friso de las Platerías.



LÁMINA 11

Hombre calentándose al fuego (febrero?). Museo de la Catedral.

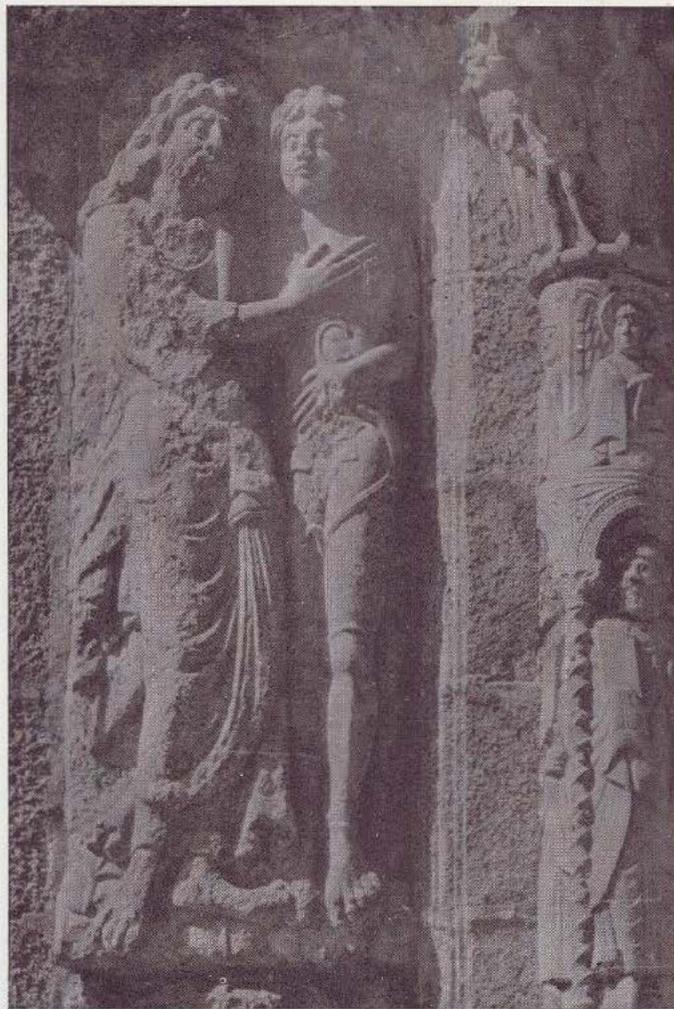


LÁMINA 12

La creación de Adán (?). Contrafuerte izquierdo de las Platerías.

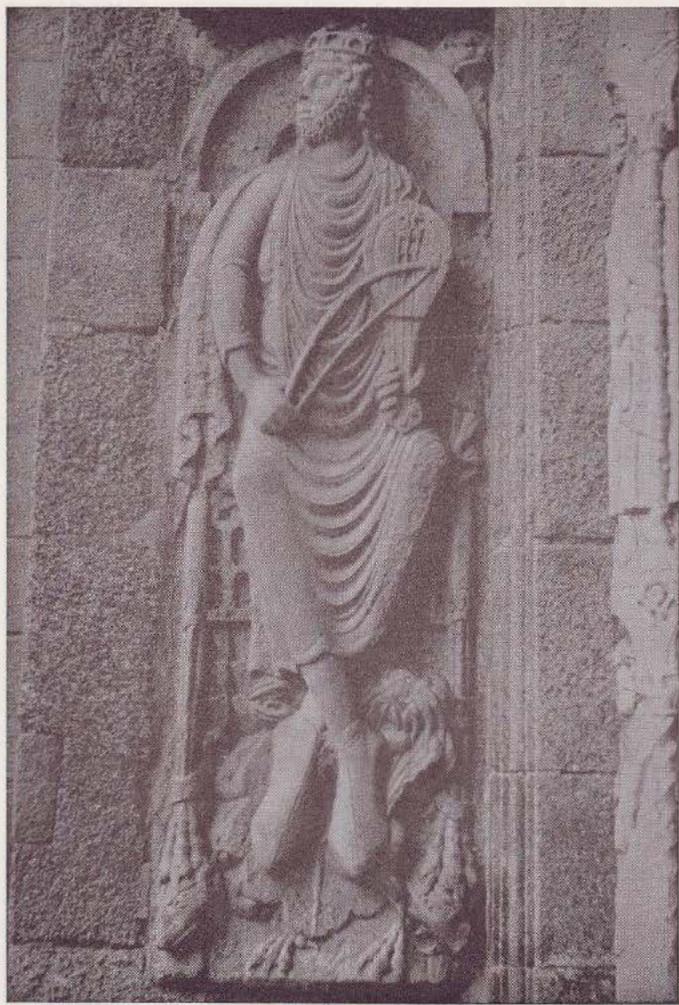


LÁMINA 15

David músico. Contrafuerte izquierdo de las Platerías.



LÁMINA 16

Fustes entorchados procedentes de la Azabachería. Museo de la Catedral.

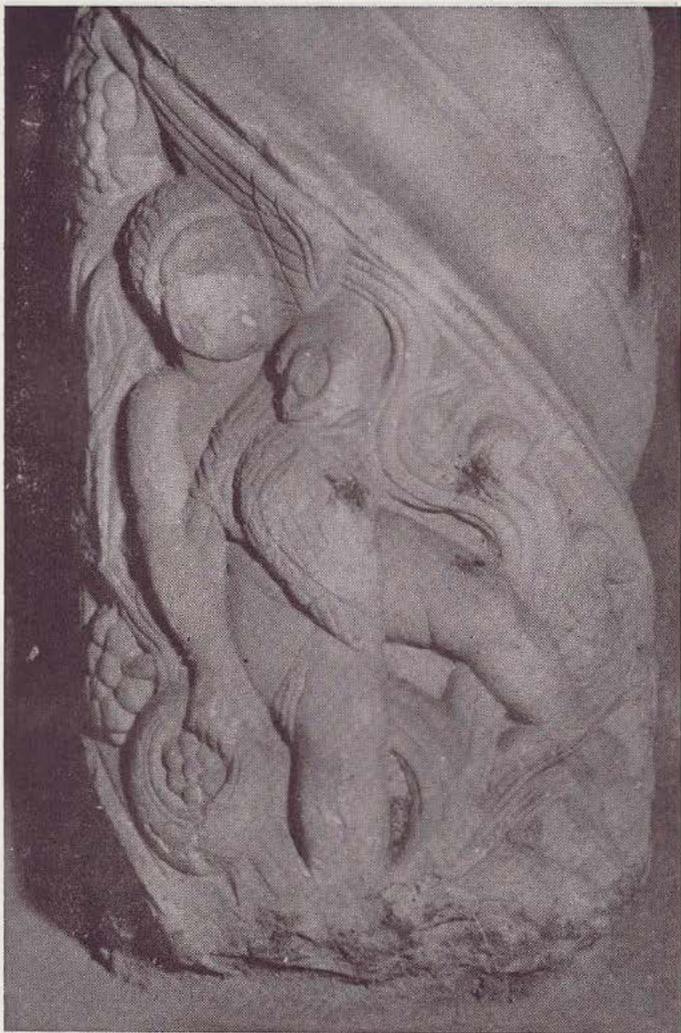


LÁMINA 17

«Amorcillo» con un ave en la mano.



LÁMINA 18

La viña devastada



LÁMINA 19

Detalle del fuste C de la lámina 16

