

Francia y otros ámbitos europeos. La imagen de Santiago, esbozo de una geografía

Situar en el contexto en el que nacieron las muchas obras difundidas a través de Europa por la historia y la leyenda de Santiago el Mayor, se presenta como una buena oportunidad para redefinir la originalidad de cada país en este gran concierto cultural, en el que todo se presenta con armonía, a pesar de la diversidad de voces e instrumentos.

No es fácil hallar un tema histórico-artístico tan interesante y menos repetitivo que la iconografía del Apóstol Santiago, lo cual refleja la vitalidad y el extraordinario dinamismo de su culto en épocas muy prolongadas de la historia. Nos limitaremos, en este panorama, al período que va desde los orígenes hasta el umbral del siglo XVI.

Siglo XII: de Galicia a Italia

No es necesario extenderse en la especificidad de Galicia y de la provincia eclesiástica de Santiago, en las cuales la imagen del Apóstol quedó fijada, en sus rasgos definitivos, por el Maestro Mateo a finales del siglo XII en el Pórtico de la Gloria. Es el Apóstol que reina, desenrolla en una mano una filacteria y con la otra se apoya en el bastón arzobispal en forma de "tau". Sentada o de pie, esta solemne imagen ejerce una gran influencia hasta el siglo XV. La presencia esporádica en la Bretaña francesa de efigies inspiradas en este modelo testimonia, a finales de la Edad Media, las relaciones directamente establecidas con Compostela, en ocasiones quizá por peregrinaciones marítimas. También es en el medio compostelano, a finales del siglo XII, donde se elabora la imagen ecuestre del *Miles Christi*, estandarte y defensa de la fe, que conoció una difusión espectacular en la Edad Moderna, con la proliferación de las iconografías del matamoros, mataindios y mataturcos, en el antiguo y en el nuevo mundo.

Más compleja es la situación de León, Castilla y Aquitania. Parece ser que fue en este espacio geográfico a caballo de los Pirineos, donde surgió durante el siglo XII, en santuarios de peregrinación independientes del compostelano –Santa Marta de Tera, San Salvador de Oviedo–, la imagen del Apóstol Peregrino. Esta iconografía apareció tempranamente en Saintonge, en la arquivolta de la portada de la iglesia del Douhet, antes de desarrollarse, a principios del siglo XIII, en el portal de la iglesia abacial de Mimizam, que no ignora la manera castellana de disponer en friso al colegio apostólico. Es importante subrayar que es en esta misma zona, que comprende de Provenza

a Castilla, pasando por el Languedoc, donde el encuentro de los peregrinos de Emaús, relacionado con el ciclo litúrgico de las fiestas pascuales, despliega sus más famosas representaciones: bajorrelieves de los claustros de Silos, de San-Guilhem-del-Desierto, de Arles y de Viviers y capitel del claustro de la Daurade en Toulouse.

Si echamos un vistazo al arco mediterráneo, desde Cataluña hasta la Italia del norte, podemos distinguir la génesis y la extensión de una modalidad particular de la imagen de Santiago peregrino, en la cual el Apóstol está caracterizado por llevar la *sclavina* o “esclavina” que es un grueso manto de piel de animal. Un hito precoz de esta iconografía destaca sobre una estela funeraria de mediados del siglo XII, conservada en la iglesia de Santiago de Montner, en el Rosellón. En estas mismas regiones la esclavina tiene gran éxito hasta el siglo XV, incluso a veces se llega a comparar al Apóstol, cuando su barba se confunde con la vellosidad del manto, con la apariencia de un “salvaje”. En Aragón y en Levante, la esclavina que sirve de túnica a Santiago está a menudo disimulada, sobre todo a finales del siglo XV, bajo una espléndida capa de corzo. Así la pobreza y la gloria del Apóstol aparecen íntimamente ligadas en una misma imagen.

Debemos señalar, sin embargo, que el uso de este manto rústico no se limita únicamente al área mediterránea. Margery Kempe, en previsión de su embarque a Galicia, había adquirido una de estas ropas de piel que denomina *pylche*. Es posible que la curiosa escultura descubierta en Betanzos en 1992 lleve la marca de estos peregrinos insulares, ya que una hermosa vidriera de la iglesia de Santa María d’East Brent, en el Somerset, muestra al Apóstol vestido con una túnica de piel parecida y, como en Betanzos, su bordón está ornado con una correa entrecruzada. La estatua de Betanzos se atribuye a finales del siglo XIV, mientras que la vidriera tiene fecha del siglo siguiente.

Siglo XIII: la alternativa del bastón y de la espada

Al atravesar las orillas del Loira hay que realizar un alto inevitable en Nuestra Señora de Chartres, cuya célebre vidriera, ideada y realizada en gran parte en el primer cuarto del siglo XIII, ofrece los más antiguos ejemplos conocidos de la iconografía de Santiago en la Francia septentrional, si excluimos algunos vestigios de frescos románicos diseminados en el valle del Loira. Émile Mâle ya había llamado la atención sobre el carácter totalmente excepcional de este conjunto. En Chartres, cuando no tiene la palma del martirio, el Apóstol lleva curiosamente una cruz de asta fijada a un corto bastón, y cuando sus conchas no adornan su manto, tapizan el fondo de la composición. Por si todas estas presencias no bastan para hacer del Apóstol un peregrino, la unión entre Santiago y su santuario se refuerza con elocuencia.

El motivo del manto cubierto de conchas se encuentra, a partir de mediados del siglo XIII, en una vidriera de la iglesia de San Esteban de Brie-Comte-Robert, asociado al sombrero de peregrino sellado con una concha frontal. En los siglos XIV y XV alcanza el noroeste de Inglaterra, donde se expande a través de Normandía, mientras que en el sudeste, a través del canal de Saona y el cauce del Ródano, llega a la planicie suiza



Imagen de Santiago. Portada sur de la catedral de Chartres. Siglo XIII (Francia)

y al cantón de Grisón. Lo encontramos incluso en Venecia, donde lo observamos en el políptico de la Anunciación, pintado por Lorenzo Veneciano en 1371. Pero desde su aparición en Brie-Comte-Robert, las conchas ya no son un elemento autónomo, pues se combinan con el sombrero de peregrino, además la imagen se completa con la adopción del bastón: castillo de Rouen, 1260.

La aportación de Chartres no se limita al invento de un motivo decorativo. En torno a 1215 se instala el colegio apostólico esculpido para la portada central del crucero sur de la Catedral de Chartres. En este conjunto surgió una nueva figura de Santiago en la que se produce una interrelación de sus atributos que confunden, en una misma imagen, al Apóstol del martirio y al Apóstol peregrino. Toma del peregrino

el zurrón, cuya correa y solapa están ornadas, cada una de ellas, por dos valvas de pecten, mientras que de la escena de la decapitación, retiene la espada que lleva en sus manos, cuidadosamente encajada en su vaina. De alguna manera esta imagen se inscribe en lo iniciado en las vidrieras de la nave y del coro, ya que la espada del suplicio viene lógicamente a sustituir a la palma del martirio, mientras que la concha itinerante se fija al zurrón. Ya sea el fruto de una generación espontánea o el resultado de una reflexión madura, esta asociación parece marcar el punto de partida de dos tendencias divergentes.

De hecho, el encuentro simultáneo de estos dos rasgos, que actualizan al Apóstol haciendo

el martirio contemporáneo del peregrino, se encuentra una vez más sobre el medallón de consagración de la iglesia abacial de la Sauve-Majeure, del que no se sabe si debe algo al modelo de Chartres. La monumental estatua de esta catedral fue imitada una sola vez: en Amiens, en el portal central de la fachada occidental de la catedral de Nuestra Señora. En otros lugares el modelo propuesto ofrece cierta extrañeza, como en Reims y en Larchant, donde se juzgó oportuno añadir el libro a la espada y al **ZURRÓN**, mientras que en la iglesia abacial de la Couture, en Le Mans, el bordón acompaña a la espada. Todo ocurre como si la conjugación de la espada con el libro o el bordón crease un malestar o provocase cierta sobrecarga icónica.

Desde el punto de vista de la iconografía jacobea, en la segunda mitad del siglo XIII, Francia parece claramente dividida en dos tendencias. En las vidrieras del norte

Siglo XIV

La túnica y la toga

Desde finales del siglo XIII, pero sobre todo en el siglo XIV, el arte gótico se afina hasta el punto de acusar un cierto manierismo, dando origen al estilo conocido como Gótico internacional, ampliamente extendido por toda Europa. En este ambiente estético, las imágenes de los apóstoles, como las de la Virgen, se descaderan; la fluidez añadida al movimiento del ropaje imprime a las figuras una gracia y un movimiento inigualables. La túnica y el manto apostólicos se prestan particularmente bien a este juego, mientras que barbas y cabellos ondulan delicadamente.

En Italia, con la salvedad de una extraña esclavina, apenas se reconoce el derecho de modificar la ropa tradicional del Apóstol, asunto confirmado en lo profundo de esta tendencia en el arte de aquel país. Las imágenes se conforman con adoptar únicamente los atributos del peregrino, limitados a la escarcela y al bordón y a la exclusión de cualquier otro, con la condición explícita de que no perturben en nada la majestad y disposición de su traje y porte. Por eso el Apóstol, que nunca se deshizo del libro, puede sujetar adecuadamente el bordón. Sin embargo, la escarcela sólo aparece bajo la forma de una discreta limosnera sellada con una minúscula concha, generalmente atada a la empuñadura del bordón. Es necesario destacar una ciudad excepcionalmente adicta al Apóstol, como es el caso de Pistoia, donde Santiago consiente en coser a su hombro una concha, o en cargar el saco al hombro, aunque eso en muy escasas representaciones.

En los países germánicos el manierismo del Gótico internacional se pone de acuerdo en el mantenimiento del pecten llevado en abanico, tempranamente asociado al libro y al bordón. En cambio elimina la concha puesta a la manera de un broche, como se puede ver en el famoso fresco de Linz am Rhein, donde Santiago corona a los peregrinos que se le acercan. La *vieira*, sin embargo, regresa a las prendas del Apóstol tan pronto como éste se ocupa en coronar a sus peregrinos, como podemos constatar en la vidriera de Neuwiller-lès-Saverne, conservada en el museo de Karlsruhe.

Francia, que ve a Santiago confirmado en su apostolicidad monumental vestido con la toga y la túnica, se consuela, sin embargo, con el aditamento de la escarcela. Escultores y maestros de vidrieras se ponen de acuerdo en hacerla caer muy abajo del costado, de tal manera que estropee lo menos posible el drapeado del ropaje, como sucede en la imagen del colegio apostólico de la capilla del Hospital de Santiago en París, conservada en el Museo de Cluny. En general, el Apóstol coge el libro en la mano izquierda y el bordón en la derecha. Excepcionalmente, como en el colegio apostólico de Jumièges, transferido a Bernay, Santiago se presenta con el saco recto en la mano. La correa de cuero y la concha dorada que se redondea sobre la solapa del zurrón así lo confirman. En otros lugares, sin embargo, Santiago se contenta con el bordón, como sucede en la Catedral de Rouen, donde carece de atributos, salvo el libro, como en Santiago de Montebourg, en el Cotentin. Al contrario sucede cuando el Apóstol aparece cargado con todos sus posibles atributos, sombrero incluido; así lo demuestran admirables esculturas como la del Museo de los Augustinos de Toulouse, que proviene de la capilla de Rieux, o las de Cunac, en el Tarn y de Orbehay en el Cotentin. Tam-

bién aparece así en el colegio apostólico ubicado en las vidrieras altas de la iglesia abacial de San Ouen de Rouen o en un fresco del monasterio de los jacobinos de Guebwiller, en Alsacia. De tal versatilidad se deduce que el estilo artístico es indiferente a la presencia o a la ausencia de los atributos.

La imaginería jacobea desborda Francia, tanto por el norte como por el sur, siendo bien significativa su presencia en Inglaterra y Navarra, asumiendo ciertos particularismos. Es singular constatar que en Inglaterra, en South Newington, tanto en el fresco votivo mencionado anteriormente como en una vidriera de la iglesia de Santa María de Beckley, en el condado de Oxford, la elegancia del ropaje se acompaña con un sombrero de pico a lo "Robín de los bosques". La famosa "Syon Cope" conservada en el Victoria y Albert Museum, sin embargo, se ahorra esta extrañeza. Al contrario, este sombrero inesperado es exactamente igual al que observamos en Navarra, donde el pico hace sombra al rostro del Apóstol, en San Saturnino de Pamplona y en el Santo Sepulcro de Estella, así como en Puente la Reina o en la magnífica efigie polícroma del portal de Santa María de los Reyes, en Laguardia.

Este rasgo del ropaje aparece también en la figura del Apóstol que orna una de las superficies abovedadas de la portada del crucero sur de la Catedral San Andrés de Burdeos, edificada en el siglo XIV. Se nota también en una pequeña estatua de madera encolada de la Catedral de Clermont, en Auvernia, y también creemos vislumbrarlo en las dos imágenes del Apóstol que ennoblecen la colegiata de Mussy-sur-Seine, en los interiores de la Borgoña y de la Champaña. Aunque el toque de color local que este elemento introduce en un arte donde domina el idealismo del ropaje no podría ser mirado de otra manera que como una variante, a menos que se opongan al modelo del sombrero redondo con los bordes subidos y anchos que se ven en Orbehaye, en Cunac y en Toulouse.

El jubón y la ropilla

Al mismo tiempo que los artistas rivalizan en virtuosismo al representar la sutileza del ropaje, derivado de la gran estatuaria del siglo XIII, se afirma en los albores del siglo XIV, otra tendencia, cuyo origen quizá sea preciso buscar en el crisol que constituye entonces el ambiente artístico parisino. Esta tendencia rompe deliberadamente con el empleo tradicional de la túnica y el manto, a los que sustituyen el jubón y la ropilla, tomados de la ropa usual de las gentes. Los atributos del peregrino encajan perfectamente con el nuevo hábito del santo; por ello, con el cuerpo enfundando en las telas, el hábito cae recto sin hacer ningún pliegue. Un sombrero con el ala bajada, con su solideo redondeado o abombado, parecido al de los segadores, completa esta indumentaria que tiene todo el rigor de un uniforme.

En esta ocasión es evidente que el Apóstol se ha vestido por completo la ropa del peregrino. Esta vestimenta se ve perfectamente en la minúscula efigie modelada por Jehan Pucelle entre 1319 y 1324 para el gran sello de la hermandad parisina de Santiago. La ropilla de mangas cortas y escotadas deja aparecer el jubón que, más largo, baja hasta los pies de Santiago. La paradoja es que en este tipo de representación el estilo con el que aparece este hábito, da a la silueta del Apóstol un aire de gran liber-



Santiago sedente siglo XIV.
Catedral de Beauvais (Francia)

tad y elegancia. Liberado del manto, que generalmente cubre los hombros y está atado a la cintura, el cuerpo del santo aparece ahora totalmente despejado.

A decir verdad, esta versión del Apóstol peregrino que parece nacer en toda su novedad en el umbral del siglo XIV, se fue fraguando en el siglo precedente. Lo viste en su ingenuidad nativa, la impresionante imagen del Cristo de Emaús, pintado sobre el salterio de la reina Ingeburge de Dinamarca, esposa de Felipe Augusto, ilustrado entre 1194 y 1205. En la Catedral de Reims, uno de los grandes peregrinos de Emaús esculpido a un lado del rosetón de la fachada occidental, vestía también el jubón y la ropilla, llevando incluso esa cuerdecilla de bellotas que el sombrero de Santiago no abandonará a lo largo del siglo XIV.

Pero no hay que engañarse. Esta imagen idealizada participa, a su manera, del estilo que impregna el arte de su tiempo. El Apóstol imperceptiblemente descaderado y vestido con ligereza, sigue siendo inaccesible a sus peregrinos. Los pies desnudos, el libro y la aureola en la que destaca su rostro rejuvenecido por una corta barba, los ángeles que a veces lo rodean, les muestra claramente con quien deben entenderse las.

Es esta imagen la que Geoffroy Coquatrix, maestro de las finanzas del rey Felipe el Hermoso, regaló a los canónigos de Compostela a principios del siglo XIV. Este noble de la capital, que se calificaba a sí mismo *cives parisiensis*, era miembro de la hermandad de peregrinos de París, que conocía entonces un esplendor sin precedente. La ofrenda debió provocar alguna sorpresa en Compostela porque, como interés añadido, la pieza de orfebrería llevaba a su santuario uno

de los dientes del Apóstol, guardado en el bello relicario que la escultura porta en su mano derecha.

Lo curioso es que esta misma imagen de Santiago también se encuentra representada en el sello que había hecho grabar Berengel de Landoria, promovido arzobispo de Santiago por el papa Juan XXII, el 15 de julio de 1317. La presencia en el mismo sello de la Virgen con el Niño y de los dos santos patronos del prelado, Santo Domingo y Santiago, sugiere, por comparación, un parecido razonable entre la vestimenta del Apóstol y el hábito religioso dominico. El cabildo de Compostela tuvo que dar razón a su arzobispo. En Galicia, en la tierra evangelizada por Santiago, parece que no convenía que el Apóstol se apoyase sobre un vulgar bordón de peregrino. En el nuevo sello del que se sirve Berengel de Landoira en 1324, se ve arrodillado al arzobispo a los pies de Santiago sentado en majestad. En esta ocasión el Apóstol sostiene un alto bastón en forma de "Tau" que traduce a los ojos de los presentes su suprema dignidad. Para recuperar la túnica y el manto apostólicos, que es lo que la imagen constata, era necesario renunciar al jubón y a la ropilla.

Sin embargo, en los mismos años, los cofrades parisinos no dudan en alzar sobre el altar de su capilla una formidable efigie de Santiago tallada en un bloque de caliza que lo descubre sentado en una piedra, vestido con el jubón y la ropilla, sombrero en la cabeza, zurrón a un lado, bordón y libro en la mano. Si un clérigo de Compostela hubiera podido examinar esta imagen, sin duda se habría extrañado. Sobre el significado de la roca que aparece en las imágenes sedentes de Beauvais, de Melun y de Banthelu, puede pensarse que se trata del maravilloso “pedrón” de una de las leyendas que el *Liber Sancti Jacobi* se había apurado a condenar, según la cual el Apóstol fue acostado en una piedra al llegar a Galicia y ésta adoptó la forma de su cuerpo.

En cuanto al jubón y la ropilla, ya sea con o sin doblez, capucha o sembrada de conchas, todos los artistas y promotores debían estar a favor de ellos durante el reinado de los Lis, en Champaña, en Normandía, en el Cotentin e incluso en la Inglaterra rival, como observamos en Acaster Malbis, sin lograr, no obstante, eclipsar la tradicional asociación de la túnica y el manto. Así pues, asistimos a la cohabitación de dos tipos iconográficos. Hay que pensar, por otra parte, que los contemporáneos no veían ninguna incompatibilidad entre ambos, ya que en la capilla del Hospital de Santiago de los Peregrinos de París, ambas tendencias estaban representadas.

Pero en lo que concierne a Inglaterra, no podemos olvidar que desde finales del siglo XIV, y durante una buena parte del siglo siguiente, los talleres de Nottingham exportaban, a través del continente, un modelo autóctono. Santiago aparece en estos nobles alabastros con un gran vestido de pliegues rectos que no excluye el manto puesto sobre los hombros. Está tocado con un sombrero cuyo perfil adopta, en ocasiones, el aspecto de una mitra. En paralelo con el bordón que tiene y que hace juego con el libro, el pliegue del medio de su vestido está cubierto de arriba abajo con una serie de conchas enroscadas y dispuestas como botones. Este rasgo insólito se acompaña con un mechón de pelos que traiciona la verdadera naturaleza del vestido. Es necesario, sin embargo, apresurarse a añadir que este modelo todavía no excluye la representación del Apóstol vestido con túnica y toga plisada, como lo demuestra el Santiago del retablo de alabastro de Rabastens o el del museo de Lille.

Siglo XV: el empuje del realismo

Es fácil constatar que esa misma diferenciación persiste a lo largo del siglo XV, aunque con ciertas particularidades. Cansados de las contradicciones producidas por los intercambios impuestos por la idealización y la actualización de los atributos jacobeos, se decide introducir una nota de mayor realismo en la representación del Apóstol. Por un lado se encuentra la túnica y el mantón, que autoriza los efectos de ropaje y, del otro, el vestido de una pieza entera que cae lisa. El punto común en todos los casos es que la tela aparece ahora más gruesa y que el artista se las ingenia para dotar al Apóstol de una mayor confortabilidad en la vestimenta, prodigando cinturas, botones y broches, elementos eminentemente útiles.

El estilo que se desarrolla entonces en Flandes y en los países germánicos favorece la incorporación de numerosos elementos que ayudan a proteger a Santiago de

la intemperie. El Apóstol se calza con botas que tienen uno, dos o incluso tres lazos. Se equipa con una cantimplora y una calabaza llena. A partir de ahora se cuelgan a su cintura el rosario, la escudilla y la espada. Algunos artistas multiplican las insignias jacobeanas sobre el ala levantada del gran sombrero de fieltro. El libro al que el Apóstol se agarra contra viento y marea es objeto de cuidados extremos y se protege en una funda de cuero concebida a propósito para resistir las inclemencias de los viajes más duros. Se llega al extremo de llevar el rasgo naturalista hasta el punto de rozar la excentricidad, como sucede con el sombrero solideo cilíndrico, desmesuradamente elevado, que porta la imagen de Santiago conservada en la Liebieghaus de Francfort-Suer-Le Main, o el que se pone como una tiara sobre la cabeza de la curiosa estatua del museo regional de Aosta (Italia). Esto demuestra, por otra parte, a semejanza de la estatua de la iglesia de Issime –también en el valle de Aosta–, que los Alpes italianos están muy influenciados por la corriente realista internacional. A principios del siglo XIV, la Catedral de León ya tenía en el portal norte un ejemplo de esta exhuberancia formal.

Algunos particularismos, sin embargo, permanecen en algunas áreas: en la Renania, la llanura suiza, Alemania y sobre todo, en Italia. Se admite, por ejemplo, que la concha se cosa en la túnica a la altura del hombro (Italia) o en el ancho cuello del manto (Flandes, Alemania). Del mismo modo, en el sombrero donde la concha sigue apareciendo, se duda en multiplicarla. Sólo a fines de siglo es cuando los pequeños bordoncillos comienzan a acompañarla. De hecho, en esa época no era muy corriente coser conchas en las bolsas de cuero que los artistas flamencos y alemanes localizaban en la espalda del Apóstol, de tal manera que un largo talabarte cruzaba, a menudo, la parte superior del busto de Santiago. No se observa mucho este detalle en Francia donde el zurrón sigue llevándose sobre el costillar o colgado en el bordón, y por supuesto, está ausente en Italia, fiel a su concepción minimalista.

En España y Portugal, donde tantas influencias confluyen, la geografía artística aparece confusa. Sin embargo, hay un detalle que parece más específicamente germánico o flamenco; se trata de la concha colgada en el bordón que se ve excepcionalmente en Francia, como en la imagen de Santiago del hospital de San Juan en Angers, y en Italia, donde lo observamos en un retablo de Bartolomeo Vivarini, pintado en 1490 y conservado en el Getty Museum de Malibú, en California. Del mismo modo, la vara alrededor de la cual se enrolla un filamento que retiene la concha, es una característica exclusiva de Flandes, que llega a veces hasta la Borgoña y que se implica con la larga supervivencia de una leyenda.

Vida terrestre y póstuma

Existe una representación del Apóstol de la que se desconoció durante mucho tiempo su papel capital, íntimamente ligada al culto de Santiago vivido como parte esencial de la peregrinación y que constituye el exvoto por excelencia. Se trata de la majestad de Santiago al pie del cual se arrodillan uno o dos peregrinos, hombre o mujer. Esta imagen, más esculpida que pintada, aparece extendida en todo el norte de Francia, Bretaña incluida, así como en Alemania y Suiza. Es más escasa en Italia.

donde fue introducida en el siglo XIV, en el célebre *Altare Argenteo* de Pistoia, y la encontramos esporádicamente en Perugia.

Las majestades gallegas dependen directamente de las compostelanas, con algunas variantes. Son fieles al "Tau" y a la filacteria, aunque los atributos de los peregrinos ganan progresivamente terreno en el siglo XV. Las conchas que portan siguen los modelos compostelanos, permaneciendo como *intersigna beati Jacobi* por excelencia y, como tal, no es al peregrino a quien designan, sino al propio Apóstol.

No sucedía así en el resto de Europa donde, desde el siglo XIV, las majestades de Santiago visten el traje del peregrino. Estas majestades reflejan de modo elocuente la evolución artística de cada país. Sin embargo, se distribuyen en dos grupos, según el Apóstol corone o no a los peregrinos. Este gesto que se relaciona con la costumbre de tocar o de ponerse la corona que estaba colgada sobre la imagen del Santiago del altar mayor del santuario compostelano, sólo se conoce en países de lengua germánica, ya que este uso estaba reservado a los peregrinos de estas regiones. Aparentemente no se observa ni en Inglaterra, ni en Francia, ni en Italia, ni en España, donde existen, no obstante, algunas majestades del Apóstol independientes del modelo gallego. De la misma manera la imagen conmovedora del Santo, asesor del Último Juicio, que de pie o sentado sostiene los bordones y las escarcelas de los peregrinos por los que aboga, se encuentra en Renania. Se conocen dos buenos ejemplos de este tipo iconográfico: el altorrelieve del convento de los Agustinos de Mainz (Maguncia) y la escultura de Santiago del Santo Sepulcro de la catedral de Constance.

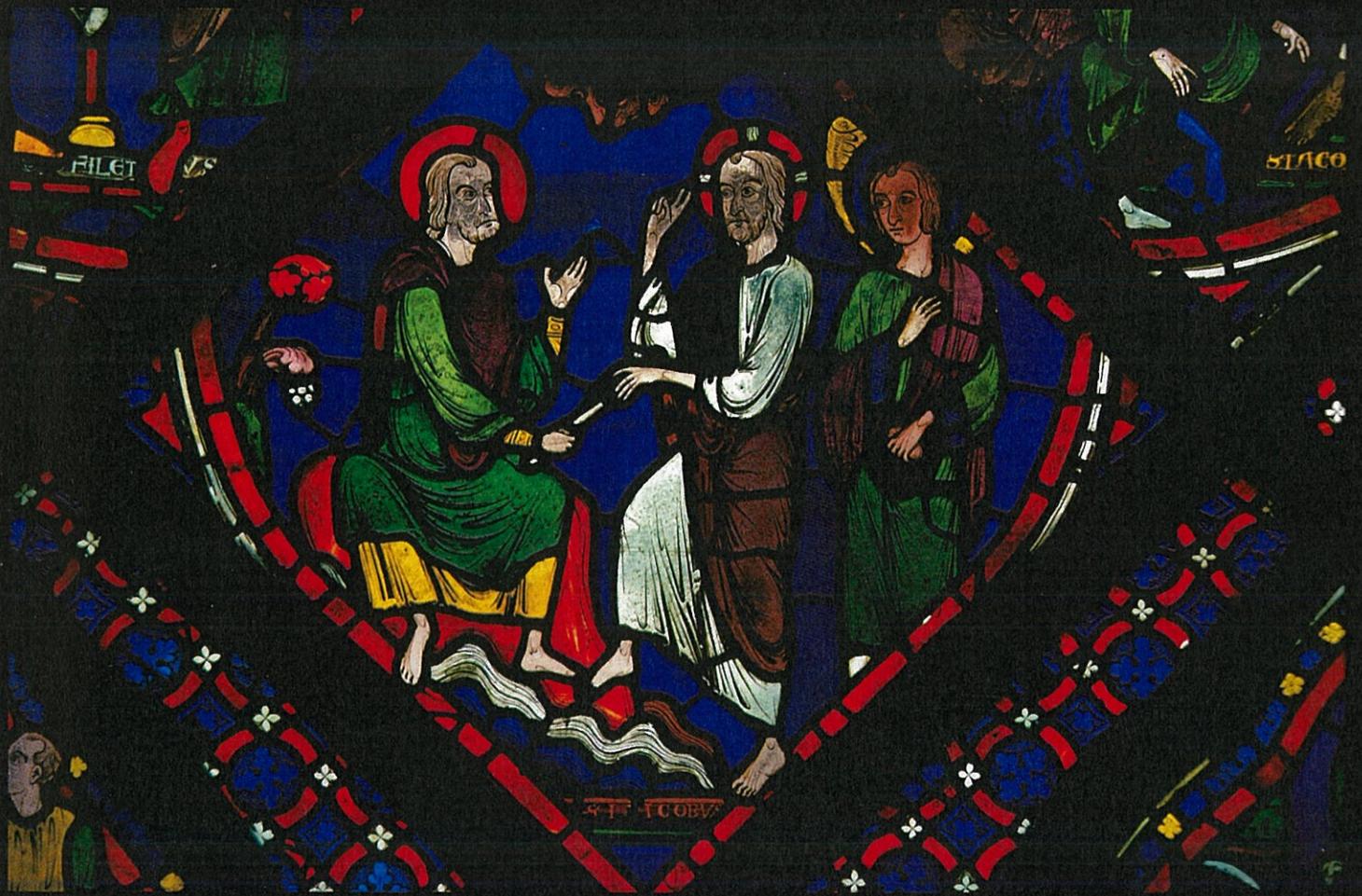
Estas peculiaridades iconográficas están ausentes en otros lugares, en cambio la encontramos en Îlle de France, Bretaña y Normandía, un gesto que traiciona la relación privilegiada que las majestades de estos países mantienen con el santuario gallego. Se trata del índice que señala la filacteria: gesto característico del Apóstol que reina sobre el altar mayor de la catedral de Santiago. El relato de Jean de Tournai demuestra claramente que los peregrinos no eran indiferentes a esta señal, que ratificaba a sus ojos la presencia viva del Apóstol.

Pero más sorprendente aún es la relación que las más antiguas imágenes sedentes de Îlle de France permiten descubrir entre la majestad del santo y la milagrosa traslación de su cuerpo. Estas esculturas, fechadas en el siglo XIV, muestran al Apóstol sentado en una roca y recogen este tema de las vidrieras de las grandes catedrales del norte de Francia del siglo XIII.

En efecto, en Chartres, en Amiens, en Reims, en Troyes, en Tours, en Le Mans, así como en la escultura del siglo siguiente, en París y en Auxerre, Santiago aparece sentado en su "pedrón". Cristo se acerca a su discípulo y le tiende una rama descortezada y, al tiempo, con el pie lo propulsa hacia las olas. La homilía *Veneranda dies* que revela el origen de esta imagen, demuestra que en realidad se trata de la combinación de dos tradiciones, aunque el autor del sermón se demora en estos relatos sólo para denunciar su carácter fantástico y apócrifo. Sin embargo, hay que creer que estas leyendas enraizaron en Îlle de France, ya que en el siglo XIV en París, en Beauvais, en Banthelu y en Melun, clérigos y artistas se atrevieron a instalar, en el altar, la majestad del Apóstol sentado en su pedrón.

En muchas leyendas encontramos esta escena, mientras que, por el contrario, los textos que esta imagen ilustra no hacen la menor alusión a lo que representa. Más ex-

Jesús envía a Santiago a la misión apostólica. Vidriera de la catedral de Chartres, siglo XIII (Francia)





traño todavía es en el siglo XIV, la estatua de Santiago que se ve en el pórtico de San Pedro de Vitoria: el Apóstol se dispone a recibir el golpe fatal que le asesta el verdugo, inclinando la cabeza sobre el pedrón, reconocible por las olas que lo bañan. Esta representación no es otra cosa que la piedra del sacrificio. Pierre de Courbican escribía durante la segunda mitad del siglo XIII, que “Santiago pasó el mar, sin ningún barco, / Ya que una piedra lo llevó sobre la ola directamente / Mientras dormía muy suavemente / De manera que no se despertó antes de atracar”. Esta leyenda no está consignada en ningún texto, por lo que hay que creer que sólo tuvo un soporte oral.

La imagen del viaje onírico del Apóstol sobre su roca se habría difundido en Flandes en libros de horas y breviarios durante los siglos XV y XVI, cuando el sentido y origen de esta escena ya se había olvidado. Sin embargo, puede ser que poemas orales –como el anterior– tuviesen una larga popularidad en Bélgica y ya se conocieran en aquella época.

Lo que no es menos curioso es la adaptación que se hace de esta escena. Ya no es una palma lo que Cristo da al Apóstol a punto de marchar a la deriva sino el bordón, la esclavina e incluso el sombrero de peregrino, signos de su misión. Sin embargo, la palma tiene larga vida. Subsiste durante mucho tiempo bajo la forma estilizada de una varilla flexible a la que se enrolla un hilo que retiene una concha.

Por todas partes, la traslación de Santiago se efectúa en barco, como lo quiere la tradición oficial escrita. Una de las más antiguas representaciones de la barca guiada por los ángeles esta acuñada en una moneda distribuida durante el reinado de Fernando II de Castilla (1157-1188). Se conoce el fresco de la capilla de Santiago de Rabastens, en el siglo XIV, donde el Apóstol está velado por sus seis discípulos. El pedrón que surgió de la leyenda primitiva no sobrevivió, excepto bajo la forma de esa piedra que tomó la figura del cuerpo santo que se había depositado en ella. En el siglo XVI, este episodio está representado en una vidriera de la capilla de Nuestra Señora de Crann en Spezet, en el *finisterre* bretón. Pero atención, pues la tabla sobre la cual está extendido el cuerpo de Santiago en la escena de la traslación figurada en el último de los cinco de alabastro del retablo ofrecido en 1456 por John Goodyear, el aparente ataúd, podría ser una de esas múltiples representaciones del pedrón antropomorfo, ya que no se asegura que estuviese depositado en el fondo de la barca.

Si la visión fulgurante del *strenuissimus* partiendo la nube conoce a partir de los siglos XIV y XV, una larga preferencia en la Península Ibérica y más allá, en el Nuevo Mundo, no quiere decir que la imagen del celeste caballero fuese desconocida en otros lugares. Antes de conquistar Europa en las filas de los tercios movilizados para la defensa de un imperio sobre el cual el sol no se ponía, esta aparición atronadora fue bien conocida en Francia. Podía verse, por ejemplo, en la capilla de Santiago de la catedral de Albi. En Champaña, entre los siglos XV y XVI, su representación goza de una difusión desconocida hasta esa época. De estas imágenes, su vidriera ha conservado su brillante colorido. Solamente una depende del grabado de Martin Schöngauer: la de Nuestra Señora en Vaux de Châlons, en ella se muestra al Apóstol cargando el bordón en el puño. La admirable grisalla de la capilla de Santiago, en San Pantaleón de Troyes está inspirada en otras fuentes renacentistas que nada deben al Maestro Colmar. Las llamadas reiteradas del Papa a combatir por la liberación de la cristiandad amenazada por los turcos, encuentran en estas vidrieras dedicadas al Apóstol luchando, un eco inesperado. Italia no parece poseer obras similares.

*Milagro del ahorcado.
Vidriera de la catedral de Tours,
Ca. 1250 (Francia)*

Milagros

Antes de entrar en la geografía de los milagros, conviene evocar uno de los momentos clave en la vida de Santiago. En principio, parece razonable pensar que este episodio debería haber gozado de una mayor difusión, ya que hace referencia al texto evangélico elegido para ser leído el día de su celebración, como se afirma en el *Liber Sancti Jacobi* y en muchos misales. Sin embargo, según parece, no es así. La mejor prueba es que los milagros atribuidos a Santiago han conocido un éxito tal en los caminos de peregrinación, que casi han suplantado a los episodios de la vida del Apóstol.

El tema en cuestión es la famosa petición dirigida a Cristo por “la madre de los hijos de Zebedeo”, según relata el evangelista san Mateo (20, 20-24). Para hallar un eco iconográfico de esta narración hay que esperar al acuerdo fechado en 1522, relativo a la “mesa del altar”, solicitada por los cofrades de Santiago de Chalon-sur-Saône, en el Beaujolais. El acto estipula que se pintará “en el ventanal que está a la mano derecha (...) la madre de dicho Santiago presentando a San Juan Evangelista y a su hermano a nuestro Señor para estar sentado uno a la derecha y el otro a la izquierda de éste, según el texto del Evangelio”. Esta mención podría designar una de las primeras representaciones conocidas del tema, si la amplitud de las lamentables destrucciones no invitase a ser prudente. La única escena que describe este episodio se encuentra sobre un panel de un retablo desmembrado, perteneciente a la iglesia de Santiago de Nahuja, en el Rosellón, fechado en la primera mitad del siglo XVI.

Es posible que esta sorprendente coincidencia indique que asistimos, a principios del siglo XVI, a un retorno de la iconografía de Santiago íntimamente vinculado a los evangelios. A finales del siglo precedente, el hecho de que el Apóstol se representase leyendo, cautivado por el texto del libro que mantiene abierto en sus manos, deja presentir este cambio de interés: el retablo encargado por los peregrinos de Chalon-sur-Saône, presentado a la manera de tríptico, es buena prueba de ello. La decapitación del Apóstol ocupaba el panel central y estaba acompañada, por un lado, por la escena de la petición de María Salomé y por el otro por la Transfiguración del Señor. En el lado externo de los paneles figuraban las peripecias del relato del milagro del ahorcado, ejecutadas en grisalla, para destacar más claramente la jerarquía de los géneros.

El hecho de que el milagro del ahorcado descolgado, prontamente asociado al prodigio de las aves resucitadas, sea el único representado gracias a los peregrinos de Chalon, atestigua su inmensa popularidad en Occidente. De los veintidós *exempla* reunidos en el *Liber miraculorum*, el del peregrino ahorcado fue el que tuvo mayor repercusión. Para intentar explicarlo simplemente diremos lo siguiente: la versión primitiva adoptada por la *Leyenda dorada*, que se propagó por toda Europa, reconoce sólo a tres protagonistas: el padre, el hijo, y el hospedero malvado. Sin embargo, a partir de mediados del siglo XIII, la madre del pequeño peregrino hace su aparición en la gran vidriera de la historia de Santiago integrada en el coro de la catedral de San Gatien de Tours. Sobre un total de veinticuatro medallones, al menos diez de ellos están dedicados al relato de este único milagro, incluidos entre las escenas del bautizo de Josías y la decapitación del Apóstol, con el que se finaliza el programa de la vidriera. Si en este vitral el artista representa a la madre del peregrino, ignora o evita todo lo referente al prodigio de las aves resucitadas.

Sin embargo, no duda en modificar sustancialmente el desarrollo de la intriga, preocupado por hacer progresar el relato de una manera lineal y un tanto impaciente. Ante el desenlace del asunto, el autor y/o el comitente de la obra juzgaron insoportable y tal vez inútil tener que esperar treinta y seis días para asistir a la liberación del hijo injustamente condenado. En esta obra está claro que Santiago, viendo a los afligidos padres alejándose y perseverando en su peregrinaje, cogió de inmediato al hijo en la grupa de su caballo para devolvérselo cuanto antes a sus padres. Y eso es lo que hizo. Al final del penúltimo registro, el vigésimo medallón representa al Apóstol a caballo con el hijo montado en la grupa del animal. Santiago se cuida de la seguridad del joven peregrino, sujetándolo por el bordón. En el medallón veintidós, la madre que ha acabado su acción de gracias, se da la vuelta y divisa a su hijo vivo, delicadamente empujado por Santiago hacia ella (medallón 21). La familia reunida retorna alegre a su patria. El relato olvida al hospedero tentado por el diablo, y evita así aplicar la ley del Talión.

Si examinamos el retablo de San Jaume de Frontayà, correctamente restaurado y conservado en el Museo Diocesano de Solsona, constatamos que el autor de esta obra, fechada a principios del siglo XIV, conoce el engaño tramado por la sirvienta rechazada. La mujer permanece en el umbral de la puerta mientras los peregrinos, padre e hijo, se marchan del albergue; en ese momento la mujer deja caer la fatal copa en el saco del hijo. En este caso el pintor ignora a la madre, y como en Tours, la salvación del joven peregrino no se adelanta con la acción del juez ni con el milagro de las aves asadas que resucitan y cantan. Es probable que, en aquellos años, la versión que Nompert de Caumont recogió en 1417 en Santo Domingo de la Calzada todavía no hubiese sido elaborada.

Una vez adoptado por la corriente realista del siglo XV el milagro del gallo y la gallina, observamos que las representaciones del milagro del ahorcado reproducen, entre los países germánicos y el resto de la cristiandad, una fisura análoga a la observada en el caso de la majestad del Apóstol, según este corone o no a sus peregrinos. En Suiza, en Alemania o en Alsacia los imagineros, al mismo tiempo que adoptan la familia trinitaria quedan obstinadamente apegados al tema de la avaricia del hospedero, mientras que en los países latinos e incluso en Inglaterra, parece que ceden al encanto de la sirvienta despechada.

Otros milagros han contado con la atención de los imagineros. Es el caso del de los treinta caballeros loreneses, donde se exalta la solidaridad entre peregrinos y se sugiere que más vale abstenerse que faltar a la palabra. Muy pronto, a semejanza del ahorcado descolgado, este milagro jacobeo gozó de gran popularidad. Está presente, por ejemplo, a principios del siglo XIV, en el retablo de San Jaume de Frontayà. A finales de este mismo siglo lo encontramos pintado en el *Liber Consortii Sancti Jacobi*, conservado en la Biblioteca Palatina de Parma, y también se ve en una vidriera del siglo XV de la iglesia de Santo Domingo de Perugia.

En Frontanyà, la escena es doble. El artista eligió representar el momento más trágico, cuando el único peregrino que se había negado a prestar juramento y que se había quedado a velar al enfermo, se encuentra desamparado en plena noche, en la montaña de Roncesvalles, al lado del cadáver de su compañero. A punto de morir de terror, llega de pronto un caballero que lo sube a la grupa del corcel, junto a su compañero

fallecido. Aparece representado el peregrino vivo, muy afligido, sentado sobre una roca y justo a su lado la escena del Apóstol ecuestre portando en el caballo a los dos compañeros, al muerto delante y al vivo en la grupa.

Esta última escena está bellamente representada en la única estampa del manuscrito de Parma. Santiago montando en un caballo de batalla blanco, vestido con túnica azul constelada de conchas y un manto escarlata, retiene en sus brazos el cuerpo inerte del peregrino muerto, mientras que, en la grupa del brioso animal, el vivo se agarra al Apóstol. Santiago el Mayor había ordenado al vivo que recogiese al muerto, se lo diese y luego subiese detrás: "Trade mihi hunc mortuum, et tu ascende post me super equum", dice el Zebedeo en la versión recopilada por Vincent de Beauvais. Los peregrinos visten una esclavina marrón y una ropilla del mismo color. Llevan en el costillar un saco de piel tintado de negro, punteado con tres conchas. Cada bordón está pasado en bandolera a la manera de un fusil, como se ve en otros lugares de Italia y también en la Provenza. La aureola amarilla y bordeada de rojo que destaca el rostro del apóstol incide poderosamente en la intensidad del tema relatado en esta miniatura toscana.

Es igualmente interesante descubrir en los archivos municipales de Marsella la mención de otra representación de este mismo milagro. El 22 de noviembre de 1485 el maestro Jacques Chabas, cura de los Accoules, solicita a un pintor llamado Jean Boucher un retablo en honor a San Esteban, Santiago y Santa Catalina. Los términos del acuerdo muestran que el comitente selecciona para la obra dos milagros del Apóstol. El segundo es justamente el de los treinta loreneses y los términos del documento prueban que el cura de los Accoules tenía en mente la escena que acabamos de describir: "*Item, XI et ultima ystoria erit quando sanctus Jacobus equitando portavit mortuum peregrinum ante se et retro vivum peregrinum, qui erant de Lotaringia oriundi*". En esta época es obvio que este hecho milagroso se había convertido en imagen emblemática de la ayuda prodigada por el apóstol a sus peregrinos en situación desesperada.

Por el contrario, el primer milagro citado en el acuerdo parece más bien insignificante. Se trata del milagro XIV del libro II del *Codex Calixtinus*, que es el décimo del *Libellus* de Vincent de Beauvais y el octavo de *La leyenda dorada*. En cada transcripción la fuerza del relato decae. Recordaremos con Santiago de Voragine que se trata de un vendedor injustamente encerrado en una torre, que suplica al apóstol su liberación. Santiago no se anda con rodeos. Inclina la torre hasta el suelo y así el vendedor sólo tiene que marcharse por su propio pie. El *Liber Sancti Jacobi* añade que el vendedor, tras el milagro, ofreció sus cadenas al santuario compostelano donde, por un tiempo, se dejaron colgadas sobre el altar mayor. Pero de eso nadie se acordaba a fines del XV; sólo el recuerdo de la torre inclinada quedaba en la imaginación popular y es lo que resalta el texto del acuerdo del 1485 hallado en Marsella, que estipula: "*Item, decima ystoria in ordine altaris erit quando sanctus Jacobus fecit inclinare turrim*".

En fechas recientes Fabio Marcelli llamó la atención sobre un fresco de la iglesia demolida de San Giacomo en el Coliseo, en Roma, únicamente conocido por un dibujo de Séroux d'Angicourt, realizado a principios del siglo XIX y conservado en los archivos del Vaticano. Es sorprendente encontrar en el registro superior de esta obra perdida, a un lado y a otro del apóstol sentado en majestad bajo palio, los dos milagros que acabamos de relatar: el de los treinta loreneses y el de la torre inclinada. En

el registro inferior había dos escenas que completaban el programa, creando una especie de tríptico: el milagro del ahorcado y el bautizo de Josías. Si la representación de la cabalgata nocturna de Santiago, entre la vida y la muerte, aparece conforme a lo dicho anteriormente (Parma), queda la representación de la torre inclinada, de la cual no se conoce ningún otro ejemplar. El croquis conservado de la escena muestra al Apóstol de pie, ante una torre de sección cuadrada que se dobla para permitirle recoger a su devoto suplicante y llevarlo en sus brazos, como Abraham haría con un alma piadosa.

Aparentemente, la asociación de estos milagros, ignorada en otros lugares de Europa, diseña nuevamente una zona de sensibilidad jacobea muy particular, que comprende todo el arco mediterráneo occidental, pasando por la Provenza e Italia. Como los ejemplos precedentes, este caso romano parece demostrar que, a condición de situar las obras en su contexto, el estudio comparativo de la iconografía de Santiago puede seguir ofreciendo abundantes sorpresas.

Sentimientos de Camino

- 21 Sentimientos de Camino. José Manuel García Iglesias

Santiago, amigo del Señor

- 27 Historia. José Fernández Lago
39 La vida del Apóstol Santiago en el arte. Francisco José Portela Sandoval

Por los caminos de Europa

- 51 El norte de Europa y lo jacobeo. Vicente Almazán
59 Inglaterra. Peregrinos a Santiago. Wendy R. Childs
67 El mundo eslavo y el culto a Santiago. Robert Plötz
77 Alemania jacobea. Robert Plötz
87 Italia y el mundo mediterráneo. Paolo Caucci von Saucken
95 Francia y otros ámbitos europeos.
La imagen de Santiago, esbozo de una geografía. Humbert Jacomet

La Península Ibérica y la cultura jacobea

Por tierras de Portugal

- 117 La peregrinación a Compostela. Humberto Baquero Moreno
127 El culto a Santiago y el arte portugués de la Edad Moderna. Vitor Serrão

El Camino Francés en España

- 139 Aragón, cabeza de una Corona. M^a Carmen Lacarra Ducay
151 El Camino y Navarra. Ricardo Fernández Gracia
169 Castilla y La Rioja, esencia del Camino Francés. Patricia Andrés
201 León, encrucijada jacobea. José Carlos Brasas Egidio
217 Por las sendas del Norte peninsular. Germán Ramallo Asensio

El culto a Santiago en las otras tierras de España

- 231 La presencia jacobea en la Vía de la Plata a su paso por Extremadura.
Pilar Mogollón Cano-Cortés
237 Ecos santiaguistas en Andalucía y Canarias. Antonio de la Banda y Vargas
245 El culto jacobeo en el oriente hispánico: Cataluña, Valencia y Baleares.
Francisco Singul
259 El culto a Santiago en el antiguo reino de Murcia. Cristóbal Belda Navarro

Al final del Camino: Galicia y Santiago de Compostela

- 271 Galicia, el bordón de Santiago. Los Caminos a Compostela. Francisco Singul
279 El nacimiento de Compostela. Fernando López Alsina
287 Locus Sancti Iacobi. La ciudad de Santiago en la Edad Moderna:
su aspecto y sus gentes. Roberto J. López
303 La catedral de Santiago como proyecto. Francisco Singul



XACOBEO
Galicia 2004

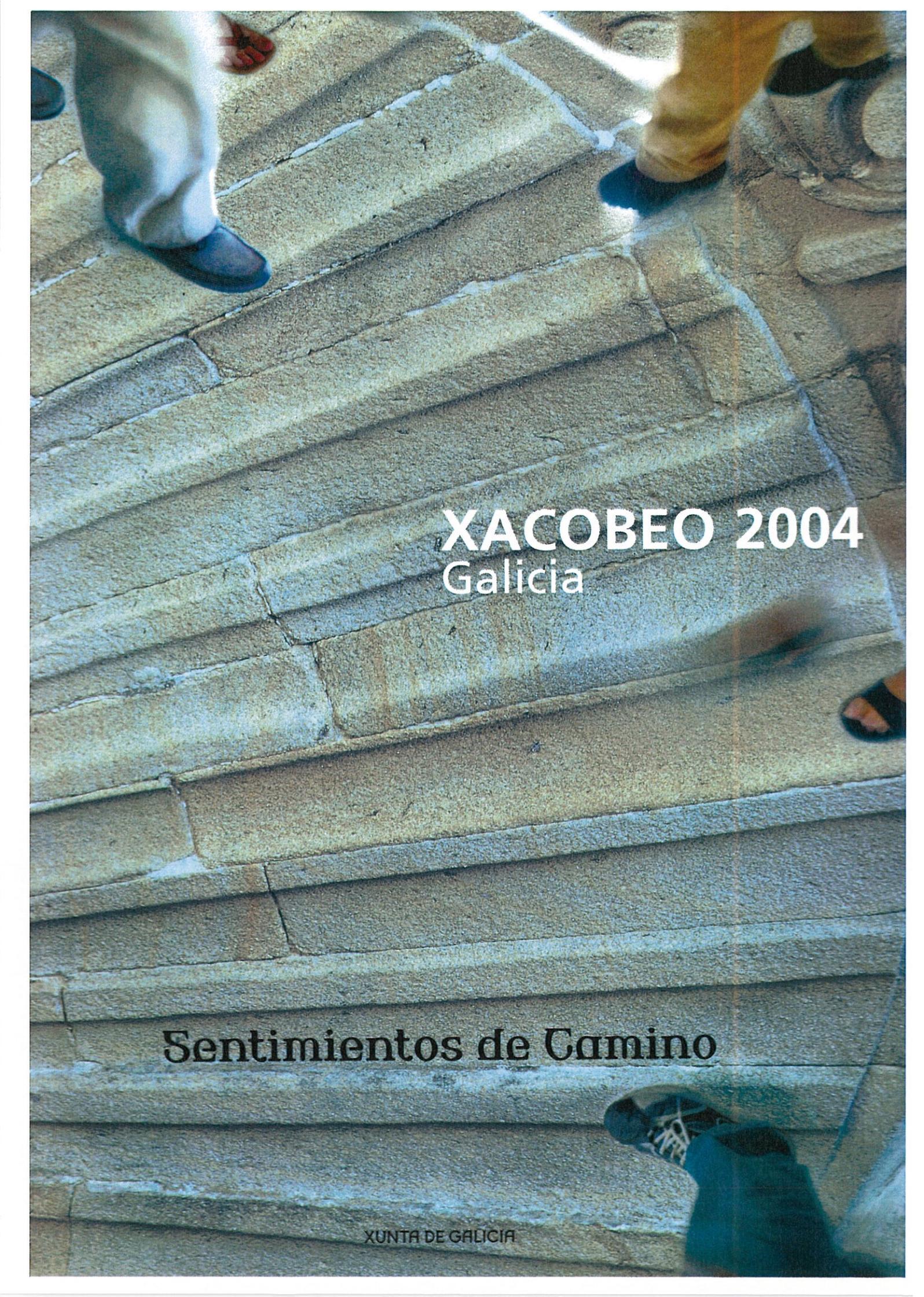
Sentimientos de Camino

XUNTA DE GALICIA

Colaboración



Instituto Cervantes



XACOBEO 2004
Galicia

Sentimientos de Camino

XUNTA DE GALICIA