

EL MAESTRO MATEO Y LA TERMINACIÓN DE LA CATEDRAL ROMÁNICA DE SANTIAGO

RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN
UNIVERSIDAD DE A CORUÑA

BIOGRAFÍA DEL MAESTRO MATEO

En el siglo XVIII Cornide de Saavedra y el cura de Fruime opinaban que el maestro Mateo debía a su relación con el rey Fernando II el encargo de concluir la catedral de Santiago a cambio de un importante salario y otros privilegios. La historiografía del XIX mantuvo esta creencia y Ceán Bermúdez¹ escribió que el monarca «hizo mucho aprecio del mérito de este profesor»; Llaguno² alude a la intervención del maestro y transcribe el privilegio de Fernando II de 1168. Es decir, el monarca volvía a patrocinar la construcción de la catedral que sus antecesores, excepto Alfonso VI, habían declinado en favor de los obispos compostelanos y, en particular, de Diego Gelmírez. Neira de Mosquera³ escribió una romántica y legendaria versión del trabajo del maestro Mateo, aunque posteriormente se le consideró⁴ un «*oscuro arquitecto de D. Fernando II de León*».

La mayoría de los historiadores del XIX estimaban que el maestro Mateo era leonés y quien se ocupaba de las obras reales. Murguía⁵, sin embargo, pensaba que «más justo será creerle gallego y tal vez lucense», basándose en un *Magistro*

¹ Ceán Bermúdez, J., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III. Madrid, 1800, facsímile 1965, p. 97.

² Llaguno y Amirola, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. I. Madrid, 1829, pp. 32 y 252.

³ Neira de Mosquera, A., *Historia de una cabeza*. En «*Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*». Edición de Bibliófilos Gallegos. Santiago, 1950, pp. 27-42.

⁴ Fernández Sánchez, J. M. y Freire Barreiro, F., *Santiago, Jerusalem, Roma. Diario de una peregrinación*, t. I. Santiago, 1880, p. 71. Ídem., *Guía de Santiago y sus alrededores*. Santiago, 1885, p. 105.

⁵ Murguía, M., *El arte en Santiago durante el siglo XVIII*. Madrid, 1884, pp. 20-22, nota 1. Ídem, *Galicia*. Barcelona, 1888, p. 1094.

Matheo que suscribe como testigo un documento lucense de 1155; lo suponía, además, hijo del maestro Raimundo, al que Pallares⁶ atribuyó la catedral de Lugo. López Ferreiro⁷ comparte «la opinión del Sr. Murguía» y cree que: «No hay... indicio alguno razonable que nos obligue a dejar de tenerlo por compostelano... Consta, en efecto, que en Compostela o en Galicia residió largo número de años... y esto... favorece la suposición de que... debió de nacer y educarse en nuestra región».

La cuestión siguió viva en el siglo XX, en particular entre estudiosos extranjeros, como Bertaux⁸, que lo consideraba francés, al igual que Vidal⁹. Aunque Gaillard¹⁰ no compartía tal hipótesis creía, como todos, que se había formado en Francia. Filgueira Valverde¹¹ se replanteó la biografía del maestro Mateo a la luz de documentos fechados entre mediados del siglo XII y del XIII en los que figura el nombre de Mateo, sin que haya seguridad de que se trate del autor del Pórtico de la Gloria. Con ellos trazó un árbol genealógico en el que sus supuestos descendientes alcanzaban los años centrales del XIV. Finalmente, Yarza¹² cree que «la hipótesis de un origen compostelano no parece descabellada».

El maestro Mateo dejó huella en Santiago y todavía en el siglo XIV¹³ se tomaba el solar de su casa, próxima a la catedral, como referencia: «frente al Pórtico septentrional de la Basílica..., en el ángulo que forma el ex-monasterio de San Martín con el Palacio arzobispal»; en el «Tumbo de Tenencias», hacia 1352, se lee: «Das casas que foron de mestre Matheu», cita que se repite en 1435 en el *Tumbo de la Tenencia del Hórreo*. Esta popularidad favoreció que surgieran leyendas como la que justifica que se representara arrodillado frente al altar mayor, el popular «Santo dos Croques», que comunica su inteligencia a quien golpea en ella su frente¹⁴. Otras leyendas son dramáticas y crueles, como la que relata que le arrancaron los ojos para que no pudiera hacer otra obra similar al pórtico compostelano¹⁵.

⁶ Me refiero al canónigo de la catedral de Lugo Juan Pallares y Gaioso, autor de *Argos Divina. Sancta María de Lugo de los Ojos Grandes*, editada en Santiago en 1700 y, de nuevo, en Lugo en 1903.

⁷ López Ferreiro, A., *El Pórtico de la Gloria*. Reedición. Santiago, 1975, pp. 95-96.

⁸ Bertaux, E., *La sculpture cbretiënne en Espagne des origines au XIVe. Siècle*. Paris, 1906, p. 268.

⁹ Vidal Rodríguez, M., *El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago*. Santiago, 1926, p. 133.

¹⁰ Gaillard, G., «Le Porche de la Gloire a Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles». En *Études d'Art Roman*. Paris, 1972, p. 320.

¹¹ Filgueira Valverde, J., *Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo*. En C.E.G., t. III. Santiago, 1948, pp. 58 y ss. Reeditado en idem, *Historias de Compostela*. Santiago, 1970. Pp. 61-78.

¹² Yarza Luaces, J., *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, 1984, p. 47.

¹³ López Ferreiro, A., Ob. y edic. cits, p. 100.

¹⁴ Neira de Mosquera, A., Ob. y edic. cits, pp. 27-42.

¹⁵ Bouza Brey, F., «El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia», *Compostellanum*. V. IV. Santiago, 1959, p. 183.

Con anterioridad a su intervención en la catedral se ignora dónde trabajó. Llaguno¹⁶ publicó que «antes de este tiempo, a saber, el año 1161, construía el maestro Mateo el puente de Cesures», lo que repitió López Ferreiro. Manso¹⁷ demostró que este dato se encuentra en el benedictino Juan Sobreira: «sospecho si acaso este mismo arquitecto acabó, al tiempo de esta escritura y su data, el puente de Cesures que se estaba haciendo en 21 de octubre del año de Christo 1161», fecha de un testamento en el que se hace una donación a la obra de dicho puente. Así se relacionó al maestro Mateo con los ponteadores y, en especial, con «Pedro que reconstruyó el puente del Miño»¹⁸, ya que Pedro Peregrino sería el padre de Mateo y al inicio de su actividad sería, también, constructor de puentes.

Así pues, la primera mención cierta del maestro Mateo es el privilegio de Fernando II¹⁹ de 1168, en el que le encarga que termine la catedral, comenzada hacía casi un siglo. En él son significativas las frases que se ponen en boca del rey: «Dono y concedo a tí, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado Apóstol, cada año, y en la mitad mía de la moneda de Santiago, la pensión de dos marcos cada semana... de modo que esta pensión te valga cien maravedises cada año... te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona».

En los dinteles del Pórtico de la Gloria grabó el maestro un epígrafe que, traducido al español, dice: «En el año de la Encarnación del Señor de 1188, era 1226, en el día de las calendas de abril, los dinteles de los pórticos principales de la iglesia del bienaventurado Santiago fueron colocados por el Maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos de los mismos portales». El rey Fernando II murió en enero del mismo año y todavía pasarían más de veinte para que se terminase. Sin embargo 1188 se ha considerado, a veces, como el de la conclusión, quizá porque para Ceán Bermúdez²⁰ «concluida la obra de la catedral se puso sobre las dos puertas de la fachada principal por dentro la inscripción».

Es esta la última referencia segura relativa al maestro Mateo, aunque López Ferreiro²¹ dice que al año siguiente se le menciona en una escritura de venta de

¹⁶ Llaguno y Amirola, E., Ob. y t. I. cit., p. 33, nota 2. López Ferreiro, A., Ob. y edic. cit., p. 97.

¹⁷ Manso Porto, C. «El documento de 1161 relativo a la supuesta intervención del maestro Mateo en la construcción del puente de Cesures». En *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 105. El testamento de Odoario Alfonso está en las pp. 107-108.

¹⁸ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Traducción de Moralejo, Torres y Feo. Santiago, 1951, p. 509.

¹⁹ *Los Reyes y Santiago. Exposición de Documentos Reales de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1988, pp. 117-120. Manso Porto, C., art. cit., p. 104.

²⁰ Ceán Bermúdez, J., Ob. y t. cit., p. 98.

²¹ López Ferreiro, A., Ob. y edic. cit., p. 99. Silva, R. y Barreiro Fernández, J. R., *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*. Santiago, 1965, pp. 8 y ss.

una casa; en 1192, se quiere ver su firma entre los testigos de una donación al arzobispo don Pedro Suárez de Deza. En 1200 firma como maestro Pedro Mateo quien podría ser un hijo suyo, lo que lleva a pensar que murió antes de culminarse su proyecto, que completarían los artistas de su taller. La biografía del maestro Mateo sigue siendo hoy desconocida y enigmática casi en su totalidad.

FORMACIÓN DEL MAESTRO MATEO

El maestro Mateo conocía el arte de Borgoña, Saint-Denis, Italia, Al-Andalus y Galicia, por lo que Yarza²² opina que «su forma de hacer, pese a préstamos de aquí y de allá, no tiene equivalencia en ningún escultor o taller conocido». Es posible que viajara a Francia con miembros del cabildo compostelano, y que completara su formación en la cosmopolita ciudad de Santiago. Gómez Moreno²³ vió un «Mateo joven» en unas esculturas que atribuyó a la fachada de la cripta del Pórtico de la Gloria y concluyó que habría aprendido «en Avila tanto sus métodos constructivos como su habilidad escultórica». Moralejo²⁴, sin embargo, cree que tales figuras las esculpió el «maestro de los paños mojados» que trabajó en otras piezas de la cripta del pórtico, y para Stratford²⁵ no pertenecieron a dicha fachada y sugiere que su autor puede haber sido el maestro de los apóstoles de Carrión de los Condes.

Acerca de la formación del maestro Mateo Lambert²⁶ destacó el ascendiente borgoñón, de Saint-Denis y Chartres; a tales precedentes Yarza²⁷ añade «otras huellas que reclaman recuerdos de Italia o, tal vez, de Provenza, de la cantería de Saint Gilles-du-Gard», así como influencias del arte peninsular islámico y cristiano. Con Azcárate²⁸, pues, puede afirmarse que sus «formas arquitectónicas y escultóricas... suponen la iniciación de la estilística gótica».

²² Yarza Luaces, J., Ob. cit., pp. 7, 47-48 y 26.

²³ Gómez Moreno, M., *Prólogo*. García Guinea, M. A., «*El arte románico en Palencia*». Palencia. 1961, p. XXXVII.

²⁴ Moralejo Álvarez, S., *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*. C.E.G. T. XXVIII. Santiago, 1973, pp. 297 y ss. Reeditado en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, t. I. Xunta de Galicia, 2004, pp. 50-51. Yzquierdo Perrín, R., «Figura masculina mutilada». En *Galicia no tempo*. Santiago, 1991, pp. 193-194.

²⁵ Stratford, N., «Compostela and Burgundy? Thoughts on the Western Cryp of the Cathedral of Santiago». En *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991. P. 64.

²⁶ Lambert, E., *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*. Madrid, 1977, pp. 46-50.

²⁷ Yarza Luaces, J., Ob. cit., pp. 47-48.

²⁸ Azcárate Ristori, J. M.^a, «El protogótico». En *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1977, p. 209. Ídem, *El protogótico hispánico*. Madrid, 1974, pp. 12 y ss.

Azcárate²⁹ no dudaba de que el maestro Mateo «ha de ser considerado desde el punto de vista de su doble condición de arquitecto y escultor», sin embargo Ward³⁰ estima que «sería posiblemente más un arquitecto-gestor o superintendente de obras que el escultor que en él siempre se ha querido ver». Moralejo³¹, por su parte, opina que «hay razón para preguntarse si el nombre de Mateo, constante del principio al fin de la empresa, no habrá de ligarse más al proyecto arquitectónico o a su gestión que a una o varias de las maneras escultóricas que en ella se revelan». Con anterioridad el profesor Otero³² había advertido diferencias al estudiar «la concepción plástica y la ejecución técnica de sus distintas y múltiples figuras. Tal análisis muestra ense- guida que no todo es allí obra de Mateo», lo que le llevó a investigar su taller.

CONCLUSIÓN DE LAS NAVES DE LA CATEDRAL

Según el *Codex Calixtinus*³³ en la construcción de la catedral de Santiago «desde la colocación de la primera piedra en sus cimientos, hasta la colocación de la última, pasaron cuarenta y cuatro años», sin embargo no se consagró³⁴ hasta el 21 de abril de 1211. Los más de ciento treinta años transcurridos desde su inicio se debieron a la complejidad de la obra, al declive del terreno hacia el oeste, a la presencia de las murallas de la ciudad³⁵ y, quizá también, al poco tiempo que permanecían en el cargo los sucesores de Gelmírez, es significativo que la mayor actividad del maestro Mateo y su taller coincidiera con el episcopado, de más de veinte años, de don Pedro Suárez de Deza.

²⁹ Azcárate Ristori, J. M.ª, *El protogótico* cit., p. 212.

³⁰ Citado por Castiñeiras, M. A., *El Pórtico de la Gloria*. Madrid, 1999, p. 19.

³¹ Moralejo Álvarez, S., «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant. En Conant, K. J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1983, p. 231. Reeditado en *Patrimonio Artístico...* cit., t. I, p. 261.

³² Otero Túniz, R., «Problemas de la catedral románica de Santiago». *Compostellanum*. V. X. Santiago, 1965. P. 620.

³³ *Liber Sancti Iacobi*, Edic. cit., p. 571.

³⁴ López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, t. V, Santiago, 1902, pp. 54-58 y Apéndice IX, pp. 27-30.

³⁵ Guerra Campos, J., *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apóstol Santiago*. Santiago, 1982, pp. 383-389, y 411, fig. 111. Moralejo Álvarez, S., *Notas...* cit., p. 230. Reeditado en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 260. Ídem, «*Le lieu Saint: Le tombeau et les basiliques médiévales*». En *Santiago de Compostela. 1000 Ans de Pèlerinage Européen*. Gante, 1985, p. 52. Reeditado en «*Patrimonio artístico...* cit., t. II, p. 19. López Alsina, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Santiago, 1988, pp. 256-258.

Para Conant³⁶ «la edificación del cuerpo principal de la catedral llevó muchos años». Caamaño³⁷ se fijó en Zepedano³⁸: «En el año de 1168 las obras de esta Catedral estaban paralizadas por falta de recursos», que se destinaban a la Reconquista. En los capiteles del triforio se diferencian varios talleres³⁹, los muros perimetrales iban más adelantados que el interior, y se observan diferencias entre las partes bajas y altas de las naves. Algunos canecillos del antepenúltimo tramo del alero norte, labrados por el taller del maestro Mateo, muestran cabezas similares a las de los basamentos del Pórtico de la Gloria, y han desaparecido en los siguientes tramos, lo que hace incierta la afirmación de que «están esculpidos en formas de animales idénticas a las de los plintos que soportan el Pórtico de la Gloria»⁴⁰. En cada tramo de las tribunas se abre una ventana, de las que se cegaron las del lado sur entre los siglos XVI y XVIII.

El profesor Caamaño precisó que la cripta del Pórtico de la Gloria «alcanza... hasta la mitad del tercer tramo del templo y es desde... donde comienzan a aparecer en el templo capiteles de tipo mateano», opinión compartida por quienes⁴¹ atribuyen al maestro Mateo y su taller los tres tramos finales del triforio. Las hojas de sus capiteles reciben varios tratamientos, y uno presenta dos leonas con sus cachorros entre las patas, lo que les permite mamar. Al primer capitel del tramo noveno del triforio norte se le presta más atención por el epígrafe «GVDESTEO» de su cimacio que, posiblemente, alude al arzobispo don Pedro Gudestéiz.

En la terminación de las naves el maestro Mateo y su taller respetaron la organización y proporciones del transepto por lo que sólo en los capiteles se advierten sus técnicas e iconografías. Incluso trata de mantener aquella disposición en el cierre de las naves con el parteluz del pórtico, por otro lado tan diferente a los pilares de las naves; los arcos de descarga de los dinteles sugieren la

³⁶ Conant, K. J., *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1983, pp. 197-202.

³⁷ Caamaño Martínez, J. M.^a, *Contribución al estudio del gótico en Galicia. (Diócesis de Santiago)*. Valladolid, 1962, p. 60.

³⁸ Zepedano y Carnero, J. M.^a, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Lugo, 1870, p. 174. Existe edición facsímil. Xunta de Galicia, 1999.

³⁹ Yzquierdo Perrín, R., «Las tribunas de las naves de la catedral de Santiago: Sus muros y los capiteles del triforio norte». En *Homenaje al Profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori*. Anales de historia del arte. Nº. 4. Madrid, 1993-1994, pp. 309-319.

⁴⁰ Ward, M. L., «El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela». En *Actas del Simposio Internacional sobre «O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, p. 45.

⁴¹ Caamaño Martínez, J. M.^a, Ob. cit. P. 60. Moralejo Álvarez, S., *Notas...* cit. P. 231. Reeditado en «*Patrimonio Artístico...*» cit. T. I. P. 261. Ward, M. L., Art. cit., pp. 44-45. Yzquierdo Perrín, R., «El Maestro Mateo». *Cuadernos de Arte Español*, nº. 23. Madrid, 1992, pp. 5-7.

cadencia de los formeros, y el del tímpano, visto desde la nave central, tampoco provoca impacto visual, compositivo ni estético. El triforio, con la misma organización que en las naves, atempera este cierre que tiene como novedades el óculo y cuadrifolios que eliminan la mayor parte del muro de la zona superior y permitían que la luz del espejo de la antigua fachada occidental iluminara la nave central. El cierre de ésta resulta tan acompasado a la arquitectura y proporciones de la catedral románica que sólo al fijarse se perciben las diferencias, quizá más espectaculares al observar la parte del último pilar de las naves que mira hacia éstas y hacia el pórtico, cada una con un desarrollo muy diferente.

Entre los últimos capiteles de las naves y los de la cripta del pórtico⁴² se aprecian ciertas relaciones. Predominan los vegetales con tratamientos que revelan talleres diferentes⁴³ y, a veces, sorprendentemente parecidos a modelos cistercienses⁴⁴. En las esquinas de algunos capiteles compostelanos se ven personajes desnudos, imberbes y con ensortijados cabellos que saltan sobre las hojas, tipo que se repitió en la catedral de Ourense e, incluso, en el hospital de san Nicolás de Barcelona⁴⁵. Mayor complejidad tienen los que presentan tallos entrelazados con sirenas pájaro en diferentes actitudes. Finalmente, en otro dos leones luchan con dragones, tema que se reitera en un doselete del coro pétreo de la catedral. Por su parte algunos capiteles de la bóveda de la nave central repiten las hojas de col, quizá menos cuidadas en su labra, y el último del lado sur presenta dos posibles lobos que devoran un cuadrúpedo que parece un caballo. Los motivos y técnicas del taller del maestro Mateo en los capiteles de la bóveda de la nave central evidencian su tardía ejecución y corroboran el relato de la «Historia Compostelana»⁴⁶ de que las naves estaban cubiertas, en buena medida, por tablas y pajas.

⁴² Stratford, N., Art. cit., pp. 53 y ss. D'Emilio, J., «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión». En *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 83 y ss.

⁴³ Estas diferencias han permitido a D'Emilio [art. cit., p. 84] hablar de «capiteles Gudesteo», por el epígrafe del cimacio de uno de ellos, y para distinguirlos de otros.

⁴⁴ Sobre la contemporaneidad del maestro Mateo y la construcción de Moreruela véanse Lambert, E., Ob. cit. Pp. 85-87. Torres Balbas, L., «Arquitectura gótica». *Ars Hispaniae*. V. VII. Madrid, 1952, pp. 17, 20 y 23. Otro capitel de este tipo, aunque con ligeras diferencias, se encuentra en el pilar occidental de la cripta del Pórtico de la Gloria. Véase Stratford, N., art. cit., p. 58, y Plate I y 4.

⁴⁵ Este capitel, hoy en la sala 31 del Museo de Arte de Cataluña, tiene el nº 14202 y lo reproduce Ainaud de Lasarte, J., *Arte Románico. Guía*. Barcelona, 1973, p. 209.

⁴⁶ Cuando en 1117 los compostelanos se sublevaron contra la reina Urraca y el obispo Gelmírez prendieron fuego a la catedral al refugiarse ambos en ella, su propagación fue fácil «ya que gran parte... estaba cubierta con tablas y tamariscos». No estaba, pues, «cubierta con tejas y plomo», como dice el Calixtino, aunque aclara que no todo estaba terminado. *Historia Compostelana*. Ediciones españolas: Suárez, M. y Campelo, J. Santiago, 1950, p. 220. Falque, E. Madrid, 1994, p. 273. *Liber Sancti Iacobi*. Edic. cit., p. 563.

CRIPTA DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

El declive natural del terreno en que se levanta la catedral alcanza en el extremo occidental la altura suficiente para una cripta que se creyó iniciada antes de 1168 y remodelada por el maestro Mateo, aunque hoy no se duda de su autoría⁴⁷, ni del influjo borgoñón⁴⁸. Un pilar al que se adosan ocho columnas, cuatro entregas; y otras tantas, acodilladas y más delgadas, la preside y articula sus espacios. En él se apoyan los arcos del deambulatorio que se genera a su alrededor, y las bóvedas de crucería de un transepto delantero, organización que deriva del gótico temprano francés⁴⁹ al definir sus espacios los arcos y fustes; incluso el vocabulario de sus molduras se encuentra en edificios góticos de París y su entorno de entre 1135 y 1170. Sobre este pilar se levanta el parteluz del pórtico.

El testero de la capilla central de tan peculiar girola tiene esbeltas columnas que sostienen unos arcos cuyos bocelos son como los que se acaban de citar, origen igualmente atribuible a las columnas pareadas de la entrada. Sus capiteles son relacionables con la catedral de Noyon y otras obras francesas, aunque es obvio que el conjunto de esta girola se inspira en la de la propia catedral compostelana⁵⁰, por lo que puede hablarse de un excepcional maridaje entre la tradición románica y un gótico naciente.

El transepto se articula en cuatro tramos y destacan sus bóvedas de crucería cuatripartita. En las claves centrales se ven un par de ángeles astróforos: uno con un llameante disco solar; otro, con las manos veladas, sujeta un creciente lunar. Semejan emerger de la piedra y asoman entre una corona de hojas que, por su profunda labra, llegan a recordar Avallon⁵¹. Moralejo⁵² percibió que «estos ángeles astróforos son obra de manos y aún de talleres diferentes: el moderado relieve de la clave del sol, que apenas ofrece posibilidades para el juego lumínico, contrasta con la valiente proyección de volúmenes de la otra clave, donde nos sentimos inclinados a reconocer una manera aproximada a la del que hemos llama-

⁴⁷ Caamaño Martínez J. M.^a, «Pervivencia y ecos del Pórtico de la Gloria en el gótico gallego». *Actas Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 53 y ss. Ward, M.L. Art. cit., pp. 43-46. Stratford, N., art. cit., pp. 53 y ss.

⁴⁸ Lambert, E., ob. cit., p. 46.

⁴⁹ Stratford, N. art. cit., p. 57.

⁵⁰ Pita Andrade, J. M., *Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo*. C.E.G., T. X. Santiago, 1955, pp. 378-387. Ídem., *Notas sobre la primitiva estructura del Pórtico de la Gloria*. En *Miscelánea de arte*. Madrid, 1982, pp. 16-18. Stratford, N., Art. cit., p. 56 y Plate I, II y III.

⁵¹ Stratford, N., art. cit., p. 60.

⁵² Moralejo Álvarez, S. *Esculturas compostelanas...* cit., pp. 300-301; véanse también las notas 18 y 19. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I., p. 51.

do «maestro de los paños mojados», así como su valor iconográfico ya que el «sistema simbólico no es cometido exclusivo de las figuraciones, sino también del total organismo arquitectónico que las soporta, que se convierte así él mismo en estructura figurativa de carácter cósmico y escatológico» basado en el Apocalipsis.

La cripta, pues, representa al mundo material iluminado por astros, de los que la Nueva Jerusalén «no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba y su lumbrera era el Cordero»⁵³. Desde los extremos del crucero unas angostas escaleras permitían acceder a las naves de la catedral, lo que hoy sólo es posible desde el lado norte al haberse macizado la del sur por problemas de estabilidad de la torre de las campanas. Los capiteles, en cuya talla intervinieron diferentes talleres, han sido tratados por diversos estudiosos⁵⁴.

La articulación del transepto determina una doble portada hacia el oeste, que evoca las fachadas de la iglesia superior. Destaca su rica ornamentación y el virtuosismo de la labra, en especial de las jambas, en cuyas rosetas y medallones se han visto modelos de Avallon y Vezelay⁵⁵. Ante esta portada se construyó un sencillo pórtico abovedado en el siglo XIII que se extendía, al menos, hasta el eje de las torres. Tanto este pórtico como la fachada de la cripta fueron alterados al edificarse, a comienzos del XVII, la escalinata del Obradoiro⁵⁶. Se ha polemizado acerca de la supuesta fachada de la cripta, a la que se atribuyeron varias esculturas mutiladas. Una la supuso Gómez Moreno obra de «Mateo joven», quien se habría formado con Fruchel; otra, la asignó Moralejo al «maestro de los paños mojados». Es dudoso, sin embargo, que procedan de tal fachada que pudo no recibir un tratamiento significativo, en opinión de algunos otros estudiosos⁵⁷.

Con la fachada de la cripta suele relacionarse el acceso a la lonja de la catedral. Algunos⁵⁸ creen que había unas escaleras que desembocaban ante las

⁵³ Ap. 21, 23.

⁵⁴ Moralejo Álvarez, S., *Esculturas compostelanas...* cit., pp. 303-304. Reimpreso en «*Patrimonio artístico...*» cit., t. I, pp. 52-53. Stratford, N., art. cit., pp. 58 y ss. D'Emilio, J., art. cit., pp. 83-85.

⁵⁵ Stratford, N., art. cit., pp. 61-62.

⁵⁶ Véanse los dibujos publicados en Soraluze Blond, J.R. y Fernández Fernández, X., *Arquitecturas da provincia da Coruña*. V. XI. *Santiago de Compostela*. A Coruña, 1999, pp. 74-75.

⁵⁷ Gómez Moreno, M., *Prólogo* cit., pp. XI-XII. Pita Andrade, J. M., *Visión actual del románico de Galicia*. C.E.G. T. XVII. Santiago, 1962, pp. 145 y ss. Otero Túñez, R., art. cit., p. 976. Chamoso Lamas, M., *Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la catedral de Santiago*. C.E.G. T. XIV. Santiago, 1959, pp. 202-208. Moralejo Álvarez, S., *Esculturas compostelanas...* cit., pp. 294-300. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, pp. 47-50. Stratford, N., Art. cit. P. 64. Yzquierdo Perrín, R., «Figura masculina mutilada». En *Galicia no Tempo*. Santiago, 1991, p. 193.

⁵⁸ Puente Míguez, J. A., «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria y el problema de sus accesos». *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 117-127. En particular las figs. 8 y 9. Yarza Luaces, J., ob. cit., pp. 30-31.

puertas laterales del hastial y dejaban libre la portada de la propia cripta. Es lástima que la intervención realizada en la terraza del Obradoiro⁵⁹ en 1978 no estudiara esta hipótesis con detenimiento, aunque tampoco ha de olvidarse que, hasta hace pocos años, la fachada principal de la catedral de Ourense carecía de acceso y que lo mismo ocurre en San Esteban de Ribas de Miño⁶⁰.

EL PÓRTICO DE LA GLORIA

Lambert⁶¹ escribió: «Por la amplitud épica de su concepción y por la grandiosidad de la escultura, el Pórtico de la Gloria es evidentemente una obra única que supera a todas las contemporáneas», juicio fácil de compartir. Sin embargo se corre el riesgo de contemplarlo como una pantalla que pone ante los ojos del visitante una completa visión apocalíptica, sin percatarse de que lo creado por el maestro Mateo es un espacio sagrado que nos envuelve con su arquitectura y con los ángeles y serafines que, desde la contraportada del Obradoiro, adoran al Cristo que, en el tímpano, exhibe las llagas de su Pasión. Tal espacio es un amplio nártex que se aloja entre las torres de la fachada, lo que podría tener influencia borgoñona, y obliga a que los arcos laterales sean un poco más estrechos que las naves, que queden descentrados⁶² con respecto a ellas y que la anchura del nártex sea ligeramente menor a la de las naves catedralicias.

Las innovaciones que el maestro Mateo introdujo en el Pórtico de la Gloria fueron numerosas. En los basamentos de los pilares labró animales fantásticos, monstruosas cabezas con enormes picos, leones, escenas de lucha; en el del parteluz un hombre, quizá Sansón, abre las fauces a dos leones. Recuerdan fórmulas italianas o francesas aunque también se han relacionado con interpretaciones bizantinas del Juicio Final. Suelen considerarse, de manera global, como

⁵⁹ «Obras polémicas na catedral de Santiago». En *Obradoiro*. nº 0. Santiago, 1978, pp. 35 y ss.

⁶⁰ Pita Andrade, J. M., *La Catedral de Orense en la encrucijada del arte protogótico*. Orense, 1988, pp. 82 y 84. Reeditado en *Arte y ciudad. Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*. Santiago, 2000, pp. 131-132. Yzquierdo Perrín, R., «La expansión del arte del Maestro Mateo: San Esteban de Ribas de Miño». En *Jubilatio*, t. II. Santiago, 1987, pp. 578 y ss. Véase en la p. 587 la Lam. I.

⁶¹ Lambert, E., ob. cit., pp. 45-50, en particular p. 46.

⁶² Véase el alzado desde las naves de la catedral publicado en Soraluze Blond, J. R. y Fernández Fernández, X., ob. y v. cit., p. 70.

⁶³ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 67-72. Lambert, E., ob. cit., pp. 45-50. Gaillard, G., «Le Porche de la Gloire a Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles». En *Études d'Art Roman*. Paris, 1972, pp. 320-332. Pita Andrade, J. M., *Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo*. C.E.G. T. X. Santiago, 1955, pp. 377 y ss.; Otero Túñez, R., art. cit., pp. 618 y ss. Yarza Luaces, J., Ob. cit., pp. 11 y ss. y 32-33. Moralejo Álvarez, S., «Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 16. 1985, pp. 94-107.

la representación de los vicios vencidos por la virtud; ultimamente Castiñeiras⁶³ cree que «*quíxose evocar, de xeito sinóptico, a visión das catros bestas de Daniel e outras pasaxes da vida do profeta, seguindo fórmulas propias dos ciclos veterotestamentarios altomedievais*».

Los pilares, que hacia las naves son como los demás de la catedral, hacia el pórtico tienen acodilladas columnas lisas de granito, o de mármol del país decoradas; entre ellas se levantan otras entregas, de doble altura, que sostienen los arcos de las bóvedas. El parteluz lo forma un haz de cinco columnas, de la altura de las entregas, labradas en un enorme bloque granítico. A él se adosó un fuste de mármol con el primer árbol de Jesé de España⁶⁴, genealogía humana de Cristo que se completa con la divina, esculpida como Trinidad Trono de Gracia⁶⁵ en el único capitel de mármol del pórtico. Para Moralejo⁶⁶ el Santiago sedente situado encima de este capitel interrumpe el hilo conceptual, pues en el del parteluz se representan las tentaciones de Jesús en el desierto. En los otros fustes de mármol del arco central, además de motivos vegetales y diferentes figuras, se ve, en el izquierdo, el sacrificio de Isaac; en el derecho, la resurrección de los muertos, relacionada con el juicio del arco del mismo lado. La mayoría de los capiteles muestran hojas y animales afrontados, al igual que los de las estatuas-columnas de la parte alta, pero alguno representa con crudeza el castigo de pecados execrables como, por ejemplo, la blasfemia.

Sobre el primer cuerpo de columnas se levantan las estatuas-columnas, quizá las más antiguas de la Península, que representan profetas, apóstoles y algunos otros personajes, a veces difíciles de identificar al haberse borrado las cartelas y faltar otros signos de reconocimiento. Bajo el arco central se emparejan Moisés, con las tablas de la ley, y Pedro, con las llaves, guías del pueblo de Dios; Isaías y san Pablo, profeta y apóstol por excelencia; con la sonriente figura de Daniel, forma pareja Santiago, con báculo, cierto parecido a Cristo y un epígrafe apropiado. Por último, Jeremías y Juan, autores de visiones paralelas. La identificación de las estatuas-columnas de los arcos laterales ha generado

Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 309-317. Castiñeiras González, M. A., «A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés». En «Profano y pagano en el arte gallego». *Semata*, nº 14. Santiago, 2003, pp. 294-297.

⁶⁴ Pita Andrade, J. M., *Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La buella de Saint-Denis*. C.E.G., t. VII. Santiago, 1952, p. 380. Yarza Luaces, J., ob. cit., p. 24.

⁶⁵ Para Germán de Pamplona el conjunto del fuste y capitel forman un excepcional «Árbol de Jesé trinitario» que junto con el del claustro de Silos «constituyen dos ejemplares únicos por mí conocidos en el románico europeo». Pamplona, G. de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, 1970, pp. 75-76 y 89, fig. 32.

⁶⁶ Moralejo Álvarez, S., «Le Porche de la Gloire...» cit., p. 106. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 316.

diferentes opiniones⁶⁷ y también se discute la de algunas de las colocadas en la contraportada del Obradoiro⁶⁸. Su naturalismo hizo escribir a Rosalía: «¿Estarán vivos?. Serán de pedra/ aqués sembrantes tan verdadeiros,/ aquelas túnicas maravilhosas,/ aqueles ollos de vida cheos?».

El Santiago del parteluz⁶⁹ se sienta en silla de tijeras apoyada en leones. Con su mano derecha agarra una cartela en la que se leía «Me envió el Señor», aludiendo a su predicación en Hispania; apoya la otra mano en un báculo en tau, como el que entonces usaban los arzobispos compostelanos, y orla su cabeza una aureola de bronce con cabujones de vidrio, única pieza metálica en el pórtico encajada entre ella y el parteluz. Su aspecto afable y bonachón hizo escribir a Cunqueiro: «El viejo Apóstol, en el Pórtico, apoyado en su cayado, está como siempre, fácil a la conversación, dialogante y cordial... Yo me arrimo a una columna y le hablo natural y fatigado, confiado»⁷⁰.

El tímpano, cuyos dinteles colocó el maestro Mateo el primero de abril de 1188, es comparable con los más representativos de Francia. Sus relieves tienen un desigual volumen, están encastrados en él y fueron labrados por diferentes escultores. Es opinable⁷¹ si los arcos laterales tuvieron o no tímpanos y, a veces, se ha atribuido a uno de ellos un fragmento de una psicostasis, o peso de las almas perteneciente a una colección privada. La pintura completaba la obra y, a pesar de los repintes⁷², en algunos puntos todavía se ve la original, formada por una fina capa al temple cuyos colores coinciden con los del coro pétreo: oro, blanco, negro, rojo y azul.

Preside el tímpano un impresionante Cristo sedente que muestra sus llagas⁷³, coronado y con nimbo crucífero. Le flanquean ángeles turiferarios, en forzado

⁶⁷ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., p. 56. Castillo, A. del, *El Pórtico de la Gloria*. Santiago, 1949, p. 30. López Campos, A., *El Pórtico de la Gloria del maestro Mateo*. Santiago, 1989, p. 36. Otero Túnez, R., «Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria». *Homenaje al Profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori. Anales de historia del arte*. nº 4. Madrid, 1993-1994, pp. 466-468. Véanse en las pp. 463-466 las identificaciones que se han hecho de estas figuras

⁶⁸ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 57 y 59-60. Moralejo Álvarez, S., *O Pórtico da Gloria contado a mozos e nenos*. Santiago, 1988. Díptico.

⁶⁹ Esta imagen parece hacer realidad lo escrito por el Papa Calixto en el sermón para la festividad del traslado de los restos de Santiago: «mereció sentarse más cerca de Cristo que todos los demás apóstoles, en elevadísimo trono». *Liber Sancti Iacobi*. Edic. cit., p. 243.

⁷⁰ Castro, Rosalía de, *Follas Novas. Obras completas*. Recopilación de García Martí, V. Madrid, 1972, p. 427. Cunqueiro, A., «Visitando a Santiago apóstol». En *O reino da chuvia. Artigos esquencidos*. Recopilación de Mabel Mato. Lugo, 1992, p. 176.

⁷¹ Castillo, A. del, Ob. cit. Pp. 17-18, 25, y 27-28. Moralejo Álvarez, S., *Le Porche...* cit. P. 95 y Fig. 4. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, p. 309 y fig. 4.

⁷² En 1993 se limpió y consolidó parte de la policromía del pórtico, poniendo de manifiesto las numerosísimas capas pictóricas acumuladas a lo largo de los siglos.

⁷³ Véase un singular estudio de sus proporciones en Soraluze Blond, J. R. y Fernández Fernández, X., ob. y v. cits., pp. 76-77. Castiñeiras González, M. A., «La persuasión como motivo central del discurs-

escorzo y minuciosidad en sus incensarios, y a los lados los evangelistas con sus símbolos. La visión apocalíptica continúa con los ángeles que portan las *arma Christi*, con las manos veladas los que llevan los que han estado en contacto con el cuerpo de Cristo, como prescribían ciertas normas litúrgicas⁷⁴. Los bienaventurados completan el tímpano y entorno al arco se sientan los Ancianos⁷⁵, ocupados en afinar sus instrumentos musicales para comenzar la música en honor del Cordero, algunos también sostienen redomas, representación de las copas de perfume que menciona san Juan. La colocación de las primeras figuras de cada lado obligó a drásticos y expeditos recortes en las ropas de los ángeles que pasan hacia la gloria a los bienaventurados.

Estos ángeles enlazan los arcos laterales con el central y establecen una unidad conceptual propia de las fachadas góticas. Las almas se representan como niños desnudos, sin sexo que, cuando pertenecen al pueblo elegido por Dios, —arco izquierdo—, son coronados en el tránsito hacia el tímpano por un ángel que tiene sobre un brazo una serie de coronas; los del arco derecho caminan de la mano o en el regazo de otros ángeles y reciben su corona al llegar a la gloria, son los redimidos por Cristo, los que «vienen de la gran tribulación; han lavado sus vestiduras y las han blanqueado con la sangre del Cordero»⁷⁶. Frente al tímpano ángeles y serafines adoran al Salvador y con las estatuas-columnas de esta parte crean una unidad conceptual y espacial. El pórtico es, pues, un espacio místico en el que el fiel se siente inmerso al contemplar la obra a la luz de la fe y recordar los textos que lo inspiraron. Se supera así la visión de una pantalla admirablemente esculpida y se penetra en un ambiente apocalíptico que completan los ángeles trompeteros de las esquinas.

Las arquivoltas de la izquierda originaron diversas interpretaciones y matices⁷⁷. En el arco superior se representa al pueblo judío, oprimido por la rigidez de la ley mosaica, representada por el bocel que dificulta sus movimientos; en el inferior, se ven personajes del Antiguo Testamento que flanquean a Cristo en su

so: La boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria». En *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*. Santiago, 2003, pp. 245-248.

⁷⁴ Moralejo Álvarez, S., «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria». En *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1988, p. 24. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. II, p. 115.

⁷⁵ Klein, P. K., «Les Vingt-quatre vieillards aux portails eschatologiques du XIII^e siècle. (Autun, Saint-Denis, Santiago)». En *Actas Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 355-359. Pita Andrade, J.M., *Las redomas que sostienen los ancianos del Pórtico de la Gloria*. C.E.G. T. IV. Santiago, 1948, pp. 213 y ss

⁷⁶ Ap. 7.14.

⁷⁷ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 42 y ss. Otero Túnez, R., *Problemas...* cit., pp. 613 y ss. Silva, R., ob. cit., pp. 95-101. Moralejo Álvarez, S., *Le Porche...* cit., pp. 98-103. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I, pp. 311-314.

descenso al Limbo, peculiar anástasis que, en cierto modo, se equilibra con el Juicio Final de las arquivoltas de la derecha⁷⁸, presidido por las cabezas de Cristo y san Miguel. A su derecha e izquierda se encuentran, respectivamente, los bienaventurados y los condenados. Los primeros se representan como niños desnudos, amorosamente acompañados por ángeles, que, a veces, se vuelven curiosos y asustados a ver los horribles castigos que unos monstruosos y grotescos demonios infligen a los réprobos⁷⁹. Mientras en el arco central e izquierdo las imágenes se disponían de manera radial, en el derecho lo hacen, como en el gótico, longitudinalmente. Bóvedas de crucería cuatrigrada cubren los tramos del pórtico y en sus arcos, nervios y claves se utilizan motivos vegetales. Sus arranques se enjarjan tras las figuras de los ángeles, lo que evita tener que dotar a cada uno de su correspondiente elemento de apoyo.

En el pórtico trabajaron varios maestros⁸⁰. El estilo de Mateo se reconoce porque «las cabezas están suavemente modeladas, hasta conseguir una expresión de beatífica serenidad. Cabellos y barbas alternan finos mechones, que a menudo culminan en bucles de forma cónica o de caracol, con surcos cual ondas de trazo continuo. Los paños poseen extraordinaria blandura, acusando las formas corpóreas y proyectando hacia los lados, como impulsados por suave brisa, espesos pliegues de grandes curvas elípticas. El relieve es poco profundo y dispuesto sólo en dos o tres superficies, nítidamente visibles, sobre todo al resolver Mateo el característico escote de embudo con su frente plano», características que se ven en los Ancianos; Cristo del tímpano, Santiago del partereluz, Moisés, Isaías, Daniel, Jeremías, Andrés y Felipe... En otras figuras se observa «cierta tosquedad y falta de blandura de algunos miembros y paños tensos que acusan la intervención de discípulos», así los evangelistas, ángeles, bienaventurados, figuras del arco izquierdo y el popular «Santo dos Croques». En ellas existe «una propensión a alargar los rostros, ahora menos expresivos, a hacer más sueltos los bucles de la cabellera, a esquematizar los pliegues, que pierden blandura, y a descuidar la ejecución». Otros artistas serían el «maestro de los apóstoles», por haber tallado este grupo; el «maestro de la contraportada del Obradoiro», y algunos más.

⁷⁸ López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 45 y ss. Otero Túñez, R., *Problemas...* cit., p. 616. Silva, R., ob. cit., pp. 101-107. Yarza Luaces, J., ob. cit., pp. 41-43. Moralejo Álvarez, S., «Le Porche...» cit., pp. 94-95. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. I., p. 309.

⁷⁹ Mariño, B., «El infierno del Pórtico de la Gloria». *Actas del Simposio Internacional sobre O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo*. Santiago, 1991, pp. 383-386.

⁸⁰ Otero Túñez, R., *Problemas...* cit., pp. 620-623. Ídem., *Los apóstoles...* cit., pp. 466-468. Yarza Luaces, J., ob. cit., pp. 48-50. Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R., *El coro del maestro Mateo*. A Coruña, 1990, pp. 144-145.

TRIBUNA DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

Remata la visión apocalíptica del Pórtico de la Gloria con el Agnus Dei que campea en la clave de la bóveda de la tribuna, apoyada en ángeles turiferarios. Rebasa la altura de la cubierta de las naves, lo que permite abrir rosetones hacia los cuatro puntos cardinales y que reciba luz durante todo el día, haciendo realidad lo dicho en el Apocalipsis de la Jerusalén celeste: «La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna... pues la gloria de Dios la ilumina y su lámpara es el Cordero»⁸¹. Sobre el triforio se abren dos vanos tetralobulados y un gran óculo que permitía que la luz que entraba por el rosetón de la fachada llegara a la nave, lo que revela que Mateo la valoraba con una mentalidad más gótica que románica. Tensión entre innovación y tradición que, de nuevo, se percibe en los arcos apuntados perfilados por billetes que articulan los tramos de la tribuna.

FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

La breve e imprecisa descripción de la fachada occidental que figura en el Calixtino contrasta con la minuciosidad de las del transepto, lo que confirma que era un proyecto que no se realizó⁸² al reemplazarlo el de maestro Mateo. Esta fachada no se modificó hasta que en 1519 decidió el cabildo cerrar la catedral por la noche⁸³ y las grandes proporciones del arco central obligaron a dividirlo en dos más pequeños, con lo que se perdió la visión del Pórtico de la Gloria desde el exterior. En 1738 «la ruina que padece el espejo y... la falta que hace la torre por la ygualdad con la otra»⁸⁴ determinaron que se derribara la fachada medieval para sustituirla por la del Obradoiro sin que todo el conjunto viniera al suelo, arriesgada empresa que la perfección de la técnica arquitectónica empleada por el maestro Mateo, y los conocimientos de Fernando de Casas hicieron posible. Lo que queda en la contraportada, las piezas recuperadas y el exacto dibujo hecho en 1657 por el canónigo Vega y Verdugo, permiten reconstituir el antiguo imafrente.

El arco central tenía unos ocho metros de luz y constaba de tres arquivoltas. La mayor mantenía el mensaje apocalíptico con ángeles astróforos⁸⁵ en su cla-

⁸¹ Ap. 21, 23.

⁸² *Liber Sancti Iacobi...* ed. cit., pp. 556-563. López Ferreiro, A., *El Pórtico...* cit., pp. 13-14. Vidal Rodríguez, M., ob. cit., p. 12. Caamaño Martínez, J.M^a., *Contribución...* cit., pp. 53-61. Otero Túñez, R., *Problemas...* cit., p. 620 y nota 80. Yzquierdo Perrín, R., «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones». *Abrente*, nº 19-20. A Coruña, 1987-1988, pp. 7-8 y nota 2.

⁸³ Hasta entonces la catedral no se cerraba, circunstancia destacada en el sermón del papa Calixto para la festividad jacobea del 30 de diciembre: «Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche» *Liber Sancti Iacobi...* ed. cit., pp. 200-201.

⁸⁴ García Iglesias, X. M., *Fernando de Casas Novoa*. Santiago, 1993, p. 211.

⁸⁵ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 8-14 y Lam. V, figs. 1 y 2. Ídem., *El Maestro Mateo...* cit., pp. 17-19.

ve; la siguiente se decoraba con grandes hojas radiales y un entrelazo de tipo almohade en la parte superior de su rosca, motivo que se repite alrededor de los arcos trebolados del arco menor que cobijan florones con botón. Las puertas laterales eran más sencillas, de la izquierda no se conocen restos, y de la derecha proceden unas dovelas con el castigo de los lujuriosos, tema que guarda relación con el Juicio Final del arco del pórtico. Sobre las puertas se abrían unos rosetones.

En la fachada también había estatuas-columnas de las que se conocen varias⁸⁶. Bajo el arco central pudieron estar las de David y Salomón que, desde el siglo XVII, rematan el pretil del Obradoiro, se retalló su dorso y se grabó su nombre. Destaca el detalle del arpa-saliterio de David y la tosca cabeza de Salomón que hacia 1730 sustituyó a la original. Dos figuras similares las compró el Ayuntamiento de Santiago en 1948 y hacia 1960 se las regaló al general Franco, perteneciendo a su heredera. Otras dos, talladas en tableros rectangulares por haber estado colocadas en las jambas, las adquirió el Museo de Pontevedra en torno a 1957. La identificación de estas cuatro figuras es dudosa⁸⁷, aunque no su pertenencia al Antiguo Testamento: Abraham, Jacob, Ezequiel o Amós, son los nombres propuestos. A veces se añade una figura, decapitada y sedente, que, sin razones convincentes⁸⁸, suele identificarse con el rey Fernando II. Pertenece a una colección privada, al igual que una magnífica cabeza⁸⁹ de una estatua-columna desaparecida. El cuerpo se labraba en el bloque de la columna; la cabeza, aparte y se encajaba mediante un vástago de piedra en dicho cuerpo. Su colocación en alto, la perfección del trabajo y la pintura hacen imperceptible el acoplamiento.

Un tejazoz con arcos de medio punto⁹⁰, del que se encontraron cinco piezas, cerraba el primer cuerpo del hastial medieval. Cada arco, perfilado por una cinta y con rosetas en las enjutas, cobija el busto de un ángel. El segundo cuerpo correspondía a la tribuna y en él se abrían ventanas como las demás del edificio, los arcos de las laterales se conservan por el interior al apoyarse sobre ellos las bóvedas de cuarto de círculo de la tribuna, pero por fuera están barroquizadas; las centrales, sin embargo, desaparecieron al abrir en su lugar y en el del rosetón superior los grandes huecos del Obradoiro.

⁸⁶ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 14-27.

⁸⁷ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 15-18.

⁸⁸ Moralejo Álvarez, S., «El 1 de abril...» cit., p. 27. Reimpreso en *Patrimonio artístico...* cit., t. II, pp. 116-117. Valle Pérez, J. C., «Sobre o Rei Bíblico. Pontemaceira». En *Galicia no Tempo. 1991. Conferencias/ Outros estudos*. Santiago, 1991, p. 437.

⁸⁹ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 19-21, y láms II, III y IV.

⁹⁰ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 27-30, y Lám. VI, Fig. 1, 2 y 3.

Las calles laterales de la fachada medieval remataban con una peculiar estructura que ocultaba un estrecho pasadizo que desde las torres accedía al rosetón central, y actuaba de arbotante entre éste y las torres. El rosetón, «espejo grande» le llaman en el siglo XVI, presidía el cuerpo central de la fachada, y en sus ángulos se abrían cuatro ojos de buey⁹¹. Según el dibujo de Vega y Verdugo su tracería coincide con unos restos exhibidos en el Museo de la Catedral, aunque sus proporciones son diferentes y cabe imaginar que pertenezcan al centro del «*espejo*», que tendría a su alrededor un anillo. El costoso mantenimiento de la vidriera del rosetón animó al cabildo a aprobar su destrucción y renovar la fachada.

Las cuadradas torres laterales son coetáneas del pórtico⁹² y se organizaban en calles y cuerpos. El primero llegaba hasta el arranque del rosetón central y terminaba con arcos de medio punto apeados en ménsulas; los del segundo, visibles por la parte posterior y laterales del Obradoiro, se apoyaban en columnas. En la torre izquierda había otro cuerpo más bajo que se cubría con tejado a cuatro vertientes; mientras en la derecha alcanzaba mayor altura. En el núcleo de las torres se superponen estancias abovedadas, y a su alrededor se desarrollan las escaleras, estructura que mantienen las torres del Obradoiro al haber aprovechado la fábrica medieval.

CORO PÉTREO

El Maestro Mateo y su taller construyeron un coro pétreo en los primeros tramos de la nave central de la catedral, en la que permaneció hasta 1604. Castellá Ferrer⁹³, que alcanzó a conocerlo, lamentó su derribo: «Se ha deshecho el más lindo Coro antiguo que avía en España». Su organización arquitectónica en dos sectores era idónea para la salmodia dialogada que el cabildo practicaba en él.

Se accedía al recinto del coro por una puerta abierta en el centro de la cabecera y la sillería la formaban asientos altos y bajos. Las sillas altas, reservadas a los clérigos de mayor dignidad en el cabildo, eran treinta y seis: quince a cada lado de los tres primeros tramos de la nave central; y seis, en la cabecera, con la puerta en medio. Otros tantos asientos correspondían a la sillería baja, destinada al clero de menor categoría, que no era más que un sencillo banco, mientras las sillas altas eran como tronos con temas iconográficos y rica

⁹¹ Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 31-39, figs. 1, 2 y 3.

⁹² Caamaño Martínez, J. M.^a, *Contribución al estudio...* cit., pp. 59-60. Yzquierdo Perrín, R., *La fachada exterior...* cit., pp. 39-42.

⁹³ Castellá Ferrer, M., *Historia del Apóstol de Jesu Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*. Libro IV. Santiago, 1610, fol. 475.

decoración en su remate. En la cabecera había una tribuna elevada, llamada «Iube» o «leedoiro», desde la que se hacían las lecturas litúrgicas y predicaciones a los fieles. Bajo esta tribuna se fundaron capillas en el siglo XIV. Cerraba el espacio coral un muro con arcadas ciegas y relieves que complementaban la iconografía del Pórtico de la Gloria al representar las murallas y accesos a la Jerusalén celeste. Desde 1288 la comunicación del coro con el presbiterio, la llamada vía sacra, la acotaba una cadena.

Al derribarse el coro las piezas más significativas se reutilizaron en diversas obras, por ejemplo la fachada de la Puerta Santa, pero la mayoría sirvió de material de construcción y de relleno, lo que posibilitó su recuperación⁹⁴, estudio y reconstrucción. Ésta se basa en la certeza de que el sepulcro de la iglesia de la Magdalena de Zamora se inspiró en su estructura arquitectónica. En 1953 el profesor Pita publicó los dibujos correspondientes a una silla y su fachada; en 1961, Chamoso Lamas reconstruyó un primer sitial que se exhibió en el Museo de la Catedral hasta 1970, año en el que Chamoso y Pita prepararon dos sillas que se expusieron en el mismo museo hasta 1985. Entonces los profesores Otero Túnuez e Yzquierdo Perrín reconstruyeron tres siales con su fachada⁹⁵ para una exposición de Europolia que tuvo lugar en Gante. Finalmente, entre 1995 y 1999 ambos profesores reconstruyeron diecisiete sillas en una nueva sala del museo catedralicio, obra de recuperación realizada gracias al generoso mecenazgo de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa⁹⁶. Las proporciones de la sala permitieron recrear el espacio del coro medieval, pero sólo un fragmento de su fachada. En los trabajos se utilizaron únicamente piezas y fragmentos pertenecientes al Museo de la Catedral; en los trozos que se labraron para completar las piezas incompletas se tallaron, incluso, las superficies de fractura en un granito diferente del original y se unieron mediante técnicas y materiales reversibles. Las piezas totalmente nuevas se dejaron abocetadas.

La parte inferior de las sillas la forma un banco con arquitos ciegos que alternan con ménsulas vegetales en las que se apoyan las columnas que sos-

⁹⁴ Otero Túnuez, R. e Yzquierdo Perrín, R., *El coro del maestro Mateo*. A Coruña, 1990, pp. 35-59, y 196.

⁹⁵ Filgueira Valverde, F. y Ramón y Fernández Oxea, J., *Baldaquinos gallegos*. A Coruña, 1987, pp. 17-19. Pita Andrade, J. M., *El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca*. C.E.G., t. VIII. Santiago, 1953, pp. 216-221, véanse también los dibujos de la p. 220. Ídem, «El coro pétreo de Maestre Mateo en la catedral de Santiago». En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. V. I. Granada, 1976, p. 449. Chamoso Lamas, M., «La Exposición de Arte Románico». *Compostellanum*. V. VII. Santiago, 1962, p. 231. Ídem., *Galice Roman*. La Pierre-qui-Vire, 1973, p. 406, fig. 168. Otero Túnuez, R. e Yzquierdo Perrín, R. «Reconstruction de trois stalles de choeur». *Santiago de Compostelle. 1000 ans de Pèlerinage Européen*. Gante, 1985, pp. 219-224, ficha 26. Ídem, *El coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990, pp. 69 y ss.

⁹⁶ Yzquierdo Perrín, R., *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*. A Coruña, 1999. Existe CD interactivo.

tienen los plafones y doseletes. Es posible que algunos fustes estuvieran decorados y en los capiteles se ven hojas y, a veces, sirenas-pájaro. En ellos se apoyan unos dinteles, que funcionan como vigas pétreas, entre los que encajan los plafones. En éstos un círculo encierra una composición floral con botón. En el borde delantero de los sofitos se apoyan los doseletes que alternan con figuras de niños y remata una rica cornisa. Esta hermosa crestería es de gran valor escultórico e iconográfico.

En los doseletes unos arcos trebolados cobijan una variopinta fauna inspirada en los bestiarios que alude a los vicios: sirenas de diverso tipo y disposición, centauros prestos a disparar sus arcos, temibles dragones, basiliscos y grifos, fieros leones y otros animales. La mayoría se dispone formando parejas afrontadas, aunque en algunos se representan combates entre una sirena o un león con una serpiente; sólo en uno se ve a unos hombres que estrangulan sirenas. Sobre el arco trebolado se desarrolla un torreón y, en los extremos, se levantan columnas que rematan en castilletes. En estas arquitecturas se rasgan estrechas ventanas caladas. Sobre las columnas se sitúan figuras infantiles en pie, con largas cartelas en sus manos. Representan la inocencia de quienes cantan las alabanzas del Creador, en contraposición a los vicios simbolizados por los animales. Una cornisa con hojas y bolas remata esta magnífica crestería, a la que la policromía a base de rojo, blanco, negro, azul y oro, de la que quedan restos, daba mayor realce.

La cerca del coro presenta, hasta la altura de los plafones del interior, una elegante y sobria arquería ciega, salvo bajo el «leodoiro». Sobre una imposta van las figuras sedentes de profetas, apóstoles y reyes de Israel que alternan con torreones poligonales de cuidada labra que representan las murallas de la Jerusalén celeste a la que se accede a través de la doctrina del Antiguo y Nuevo Testamentos. Una cornisa con palmetas anilladas remata este magnífico cierre. El trascoro lo presidía una Epifanía que aludía a la redención de Cristo, pero de ella sólo queda una pieza con un torreón con las cabezas de los caballos de los magos.

El coro pétreo lo concibió el maestro Mateo y en su ejecución participó él y otros artífices de su taller. Su iconografía se basa en el Apocalipsis⁹⁷, ya que la Jerusalén celeste: «Tiene un muro grande y elevado, con doce puertas, y encima ... los nombres de los doce apóstoles del Cordero». La terminación del Pórtico de la Gloria y del coro pétreo permitieron que se consagrara la catedral en abril de 1211.

⁹⁷ Ap. 21, 12-14.



Fig. 1. El popular «Santo dos Croques» podría representar al maestro Mateo como oferente de su obra. (Archivo Yzquierdo).

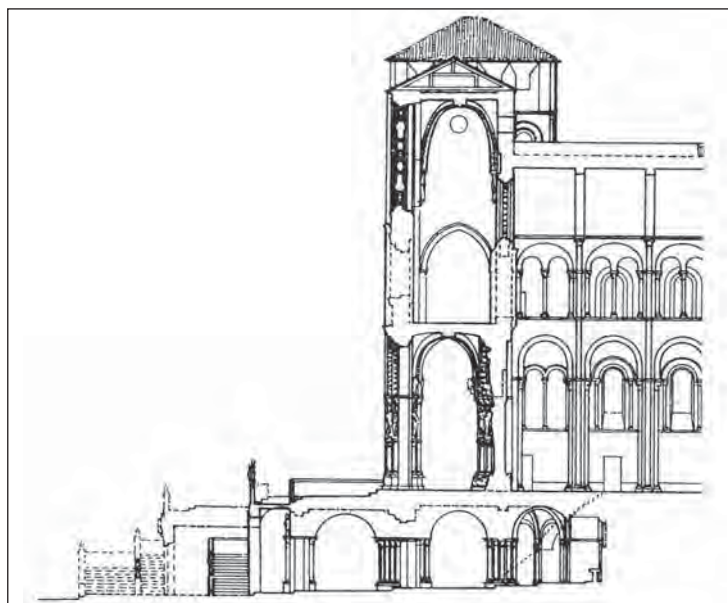


Fig. 2. Sección longitudinal del extremo occidental de la catedral de Santiago, según Conant. El cuerpo inferior corresponde a la cripta y escaleras actuales; el central, al Pórtico de la Gloria con su nártex, fachada y lonja; encima, la tribuna y atrás una de las torres de la fachada.



Fig. 3. Últimos tramos del muro norte de la catedral en cuyos canecillos intervino el taller del maestro Mateo. A la derecha muro de la torre medieval, hoy Torre de la Carraca. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 4. Cierre de la nave mayor de la catedral. En el parteluz del Pórtico de la Gloria se apean los arcos de descarga de los dinteles; más arriba, el arco del tímpano, triforio, el gran óculo y vanos laterales. En la nave está colgado el gallardete de la batalla de Lepanto. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 5. Capitel con dragones y leones afrontados. Nave norte. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 6. Interior de la cripta del Pórtico de la Gloria desde su portada: al fondo la girola con sus capillas; a la izquierda, puerta del acceso a la nave norte. (Archivo Yzquierdo).

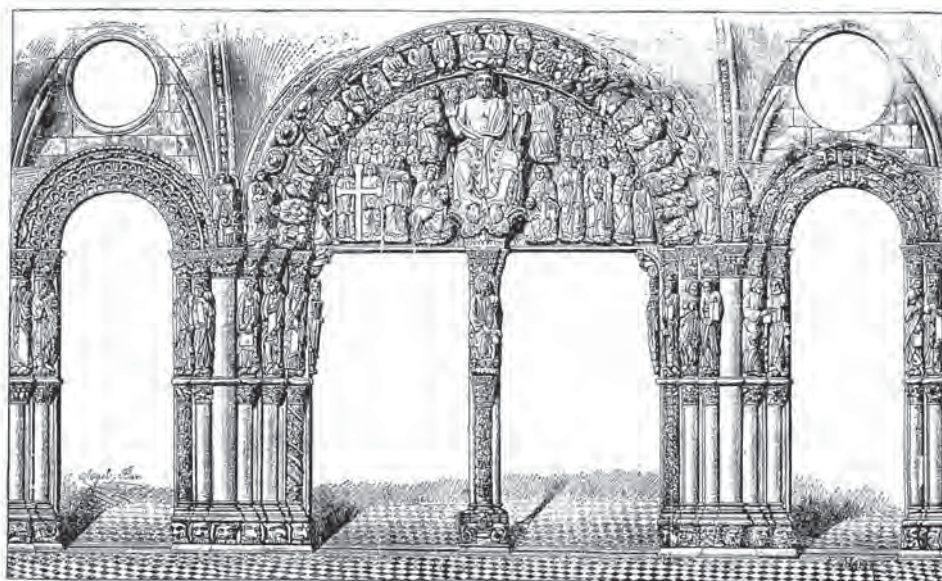


Fig. 7. Pórtico de la Gloria. Dibujo de Ángel Bar, de 1892, grabado por E. Mayer.



Fig. 8. Capitel del parteluz del Pórtico de la Gloria. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 9. Sonriente rostro del profeta Daniel.
(Archivo Yzquierdo).

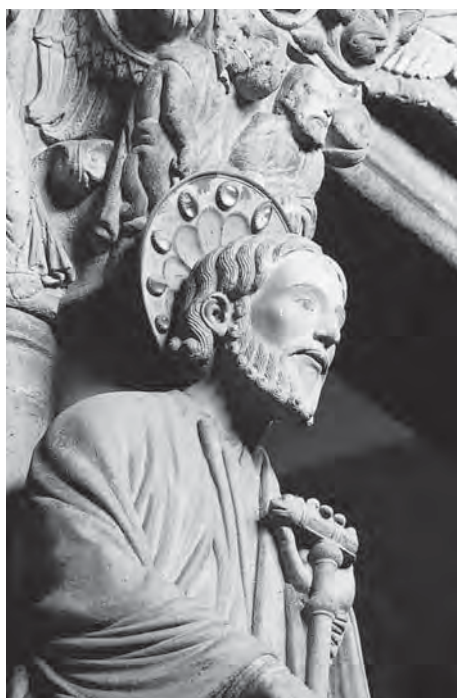


Fig. 10. Detalle del Santiago del parteluz del
Pórtico de la Gloria. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 11. El fímpano del Pórtico de la Gloria visto a su altura. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 12. Detalle del centro del fímpano del Pórtico de la Gloria. Fotografiado a su altura. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 13. Primeros Ancianos de la izquierda del Pórtico de la Gloria. Obsérvense los huecos creados para encajar sus cabezas. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 14. Arco izquierdo del Pórtico de la Gloria. Sobre la columna un ángel corona a los bienaventurados. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 15. Arco derecho del Pórtico de la Gloria. Ángel trompetero y réprobos atormentados por demonios. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 16. Serafín y ángel en adoración en la contraportada del Obradoiro. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 17. Clave de la tribuna del Pórtico de la Gloria: «La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna... pues la gloria de Dios la ilumina y su lámpara es el Cordero» (Ap. 21.23). (Archivo Yzquierdo).

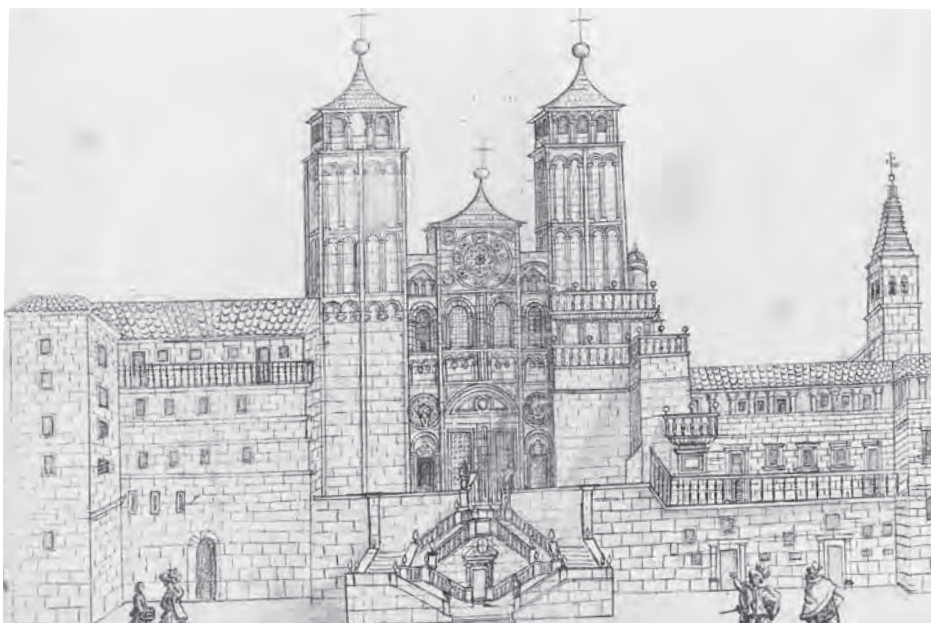


Fig. 18. Dibujo de 1657 del canónigo Vega y Verdugo que muestra cómo quedaría la fachada medieval de realizarse las modificaciones que proponía. Archivo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 19. Reconstrucción de una parte del arco central de la fachada occidental medieval. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).

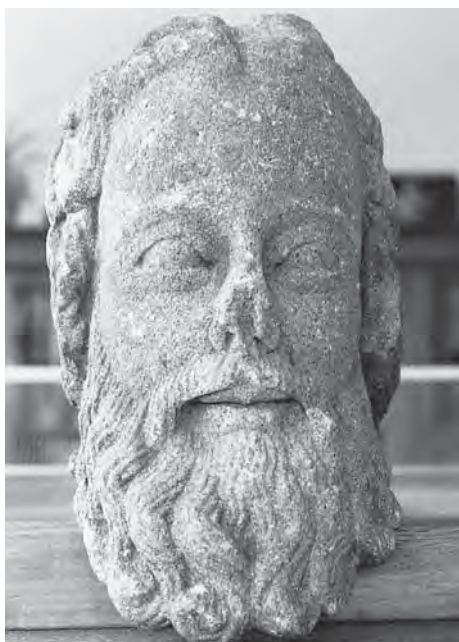


Fig. 20-21. Cabeza de una estatua-columna de la fachada del Pórtico de la Gloria: de frente y de su tronco con el cuerpo. Colección particular. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 22. Cuerpo románico de la torre medieval en la de las Campanas. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 23. Sillas del coro pétreo reconstruidas en el Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 24. Plafones de las sillas reconstruidas y sus dinteles intermedios. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 25. Detalle de la crestería de las sillas del coro pétreo. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 26. Detalle del remate del muro exterior del coro pétreo. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).



Fig. 27. Puerta Santa de la Catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).