

CENTRO ITALIANO STUDI COMPOSTELLANI

ATTI
del Convegno Internazionale di Studi

Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea

Perugia 23-24-25 Settembre 1983



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA

Estratto

SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ

**La imagen arquitectónica de la Catedral
de Santiago de Compostela**



SERAFÍN MORALEJO ÁLVAREZ

La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela

En un congreso puesto bajo la rúbrica de *Il pellegrinaggio a Santiago e la letteratura jacobea*, parece obligado que la presencia de la Historia del Arte se produzca igualmente *sub specie litterarum*. Me propongo, en efecto, tratar de la Catedral de Santiago en lo que tiene de "texto", de entramado de signos y símbolos; no ya en sus bien conocidos programas escultóricos, sino en su misma estructura arquitectónica. Al margen de sus valores formales o de sus servidumbres funcionales y técnicas, la arquitectura puede y debe ser abordada como imagen y susceptible, por tanto, de una iconografía; imagen, en el más amplio y figurado sentido del término, comprendiendo lo que se entiende por buena o mala "imagen" de un hombre público o institución - e instituciones son, al fin y al cabo, los edificios -, con los gastos de "representación" a que ello da lugar. En el caso de la arquitectura, éstos van, desde Vitrubio, en la cuenta de lo que se conoce por "decoro": la adecuación de la fábrica y su ornato a su función, lo que ha de entenderse en un plano expresivo más que pragmático. Por imagen entenderemos, en suma, todo aquello que hace a la arquitectura "portadora de significación", recurriendo al título de la clásica obra de G. Bandmann¹.

1 G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1981 (1ª ed. 1951). Para los aspectos simbólicos e iconográficos de la arquitectura medieval, en el sentido en que aquí se abordan, véanse también los estudios, tan clásicos como pioneros, de J. SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der*

1. AD EXEMPLUM OCTAVIANI CAESARIS

Un pasaje del acta de consagración de la basílica de Alfonso III, del 899, nos introduce de lleno en la amplia acepción reivindicada para las imágenes². Al referirse a la iglesia anterior, de Alfonso II, se la describe sucinta y peyorativamente como "ex petra et luto opere parvo", expresión que ha de verse en contraste con el lujo de materiales - "petras marmoreas" - al que se recurrió, en alguna medida, en la nueva fábrica. Tan escueta noticia ha venido siendo interpretada en sentido literal y dando pie incluso a especulaciones sobre el tipo de construcción que de ella se desprendería para el primer templo jacobeo. Creo, sin embargo, que debió haberse reparado, como lo hizo ya J. Williams, en la sospechosa coincidencia de los términos del acta con los de la inscripción que, en San Isidoro de León, conmemora la sustitución por Fernando I de una iglesia "quae olim fuit lutea" por otra "lapidea"³.

Similares términos concurren en la *Vita Gauzlini* a propósito de la

Auffassung des Mittelalters, Freiburg 1924; R. KRAUTHEIMER, *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", V, 1942, pp. 1-33; K. LEHMANN, *The Dome of Heaven*, "Art Bulletin", XXVII, 1945, pp. 1-27; H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950; y *Épocas y obras artísticas*, Madrid 1965 (especialmente, los artículos VI, VII, XIII y XIV); E. BALDWIN SMITH, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, New York 1978 (1ª ed. 1956). Sobre la Catedral compostelana, K. J. CONANT, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago 1983, con reedición facsímil del original inglés y una puesta al día crítica y bibliográfica (S. MORALEJO, *Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant*, pp. 91-116).

2 Reproduce y glosa este importante documento A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, II, Santiago 1899, pp. 183-201 y ap. XXV, pp. 50-53. Véase también, para la defensa de su autenticidad sustancial, C. SÁNCHEZ-ALBORNOZ, *Mármoles romanos en la iglesia alfonsí de Compostela, Estudios sobre Galicia en la temprana Edad Media*, La Coruña 1981, pp. 511-548. Discrepo en cuanto a la lectura "per Portum" (= Oporto) que da este autor, en lugar de "per pontum", en el pasaje al que luego se hará referencia. Para la basílica de Alfonso III y su antecesora, véase J. GUERRA CAMPOS, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago 1982, pp. 339-368.

3 J. WILLIAMS, *San Isidoro in León. Evidence for a New History*, "Art Bulletin", LV, 1973, pp. 171-184, espec. p. 178, n. 24, con referencia no directamente al acta, sino a la interpolación pelagiana, con ella relacionada, a Sampiro. Para las inscripciones leonesas, M. RISCO, *Iglesia de León, y monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, Madrid 1792, pp. 148 y 150.

reconstrucción de Fleury, donde viejas estructuras de ladrillo pasaron a ser marmóreas, y algo parecido se atribuye en Cluny a san Odilón, quien se encontró un claustro "ligneum" y lo rehizo "marmoreum". No cabe duda pues de que por debajo de todos estos textos fluye un mismo *topos* retórico - de superación o "sobrepajamiento", en la terminología de E. R. Curtius -, cuya fuente última confiesa al propio cronista cluniacense al indicar que Odilón procedió así "ad exemplum Octaviani Caesaris", quien, según Suetonio, recibió una Roma "lateritiam" y dejó otra "marmoream"⁴.

El mismo modelo estaba sin duda en la mente de Alfonso III o de su cancillería, de acuerdo con un programa de *renovatio* que iba más allá del orden de los godos. El redactor del acta parece en efecto consciente del remoto origen romano de las "petras marmoreas" y columnas utilizadas en la basílica compostelana ("quas avi nostri ratibus per Pontum transvexerunt"). Con el arte asturiano, el recurso a restos y modelos antiguos deja de ser procura indiscriminada de inspiración o de materias primas para serlo de insignias o símbolos con que condecorar, y no sólo decorar, un edificio. El expolio adquiere entonces entre nosotros ese carácter de legitimación de poder que A. Esch ha señalado para los ejemplos ultrapirenaicos⁵, pero con un importante matiz determinado por las específicas condiciones hispánicas. El acta de consagración compostelana pone particular énfasis en el hecho de que los materiales en cuestión fueran botín de una expedición "inter agmina maurorum" y procediesen de "pulcras domos (...) quae ab inimicis destructae manebant". A la idea de legitimación con los despojos de un poder prestigioso, se une pues la de

4 J. ADHÉMAR, *Les influences antiques dans l'art du moyen âge français*, London 1939, p. 103, n. 2, quien glosa ya los textos citados en relación con su fuente (*Vita Sancti Odilonis*, I, 13, *P.L.*, CXLII, col. 908; ANDRÉ DE FLEURY, *Vita Gauzlini*, ed. L. Delisle, "Mémoires de la société archéologique et historique de l'Orléannais", II, 1863, p. 315; SÜETONIO, II, 28, ed. J.C. Rolfe, Cambridge 1970, I, p. 166). Otros ecos posibles del mismo *topos* han sido señalados por J. BOUSQUET, en noticias referentes a la Catedral de Bremen y a Saint-Géraud de Aurillac (*Problèmes d'origine des cloîtres romans*, "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", VII, 1976, pp. 21-25). La fecha de todos los testimonios referidos, en los siglos XI y XII, podría llevar a replantear la posibilidad, si no de la falsedad total del acta compostelana, al menos de interpolaciones o adobos de importancia.

5 A. ESCH, *Spolien: Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, "Archiv für Kulturgeschichte", LI, 1969, pp. 1-64.

su rescate de manos del adversario que vino a romper la tradición que ahora se pretende reanudar. La segunda basílica jacobea condensaba así, en su imagen, un germen de la idea de reconquista.

2. MARTYRIUM

La voluntad de vinculación a un pasado encarnado en restos que calificaríamos hoy de arqueológicos, persistió, aunque transformada, en la actual catedral románica. J. Williams ha llamado recientemente la atención sobre el hecho, no suficientemente valorado en conjunto, de que las iglesias del grupo llamado de peregrinación se erigieron, con la sola excepción de la de Conques, sobre restos de estructuras martiriales dedicadas a santos unidos por la común condición de la apostolicidad, fuera ésta apócrifa - como en el caso de san Marcial - o entendida *lato sensu*, como en los de san Martín y san Saturnino⁶.

Los restos del viejo edificio quedaban así "engastados" en el nuevo - como dice J. Guerra Campos a propósito de Santiago⁷ - o bien la nueva fábrica se concebía como "relicario" - en expresión de Williams -, para alojar no sólo un cuerpo, sino también una arquitectura ya santa y venerable. Retengamos los felices y coincidentes términos empleados por ambos autores, pues creo que su oportunidad va más allá de su fuerza gráfica como metáforas, para dar con la clave de un pensamiento y *modus operandi* genuinamente medievales, intensamente marcados por los procedimientos de las artes suntuarias y en relación precisamente con el reciclaje de materiales o piezas antiguas. El proceder de nuestros arquitectos no difería así más que en escala del del orfebre otoniano que insertaba un camafeo augusteo, quizá supuesto retrato de Constantino, en una cruz imperial, o del de Gelmírez al decorar su retablo con "antiquitatibus", que serían sin duda entalles o camafeos⁸.

6 J. WILLIAMS, *La arquitectura del Camino de Santiago*, conferencia pronunciada en la Universidad de Santiago (mayo de 1982), dentro del ciclo *La peregrinación a Santiago y el arte románico*, en trámite de publicación.

7 GUERRA CAMPOS, *Exploraciones*, pp. 198-276, para los sucesivos estados que conoció el mausoleo.

8 W.S. HECKSCHER, *Relics of Pagan Antiquity in Medieval setting*, "Journal of the Warburg Institute", I, 1937-1938, pp. 204-220. Para el caso compostelano y las em-

La propia guía de *Liber Sancti Iacobi* recurre al término figurado de "corona", con resonancias otra vez suntuarias, para designar el deambulatorio que rodea la capilla mayor y el sepulcro jacobeo⁹. Y los florones de esta corona - por seguir con la imagen propuesta - fueron a su vez "engastados" con tres de los cuerpos santos que Gelmírez obtuvo de su pío latrocinio en Braga¹⁰. A la vez que se eliminaba una posible competencia, se dotaba así al cuerpo de Santiago de una guardia de honor que venía a colmar un desazonante vacío de tradición en la sede compostelana.

3. UT PICTURA ARCHITECTURA

La instalación de los santos bracarenses en las tres capillas orientales de la girola no supuso alteración en las advocaciones de éstas, previstas ya desde el inicio de las obras y heredadas de una iglesia anterior, dependiente de Antealtares, que se situaba a la cabecera de la basílica apostólica, de algún modo articulada con ella pero no asimilable, según se deduce de la Concordia de 1077¹¹. La disposición en planta de estas capillas

presas suntuarias de Gelmírez, LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, IV, p. 158; J. FILGUEIRA VALVERDE y A. BLANCO FREIJEIRO, *Camafleos y entalles del Tesoro compostelano*, "Cuadernos de Estudios Gallegos", XIII, 1958, pp. 137-145; S. MORALEJO, *Ars Sacra et sculpture romane monumentale: le Trésor et le chantier de Compostelle*, "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa", XI, 1980, pp. 189-238. espec. pp. 230-231.

9 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, ed. W.M. Whitehill, Santiago 1944, p. 383. En otro pasaje se utiliza el sinónimo "lauream" (*Ibidem*, p. 376), que parece ser *hapax* en el glosario artístico medieval (J. VIELLIARD, *Le guide du pèlerin à Saint-Jacques*, Mâcon 1953, p. 87, n. 13). Ambos términos se integran en una lectura antropomórfica y antropométrica de la iglesia - se habla de "caput", "membra", "corpus", "hominis status" etc. - en la que se transparenta una adaptación cristiana del *homo quadratus* vitrubiano (E. DE BRUYNE, *Estudios de estética medieval*, II, Madrid 1959, p. 97; PH. VERDIER, *La participation populaire à la création et à la jouissance de l'oeuvre d'art, La culture populaire au Moyen Age*, Montréal 1979, p. 72).

10 *Historia Compostelana*, trad. M. Suárez y J. Campelo, Santiago 1950, pp. 49-50. Para el sentido de esta hazaña gelmiriana - nada excepcional por cierto en la época (véase P.J. GEARY, *Furta Sacra. Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1978) - véase L. VONES, *Die Historia Compostelana und die Kirchenpolitik des nordwestspanischen Raumes. 1070-1130*, Köln 1980, pp. 219-279.

11 Tras mencionar la basílica apostólica y su baptisterio, la concordia de Antealtares se refiere, en efecto, a una tercera iglesia "tria continentem altaria [...] in honorem sancti Salvatoris [...] sancti Pactri [...] beati Iohannis apostoli" (LÓPEZ FERREIRO, *Histo-*

me parece significativa y susceptible de una lectura iconográfica (fig. 1). La axial se dedicó al Salvador; la contigua por la izquierda, a San Pedro, y la de la derecha, a san Juan, atendiendo así en parte a la osada recomendación de su madre, María de Zebedeo. Con la capilla de Santiago, situada en eje con la del Salvador, vendríamos pues a tener a los protagonistas

ria, III, ap. I, p. 4). Ya López Ferreiro conjeturó que el altar del Salvador se encontraría en una capilla independiente, como apéndice al mausoleo apostólico (*Historia*, II, p. 186), y Conant no parece dudar de que se trata de dos basílicas o, al menos, recintos diferentes, con los tres altares mencionados al oriente del mausoleo (*Arquitectura*, pp. 21-22; ed. inglesa, pp. 7-8). Las hipótesis suscitadas tras las modernas excavaciones han fiado más, sin embargo, en la vaga topografía del acta del 899, situando los tres altares, junto con el de Santiago, en la basílica de éste, o bien, como ha hecho recientemente Guerra Campos, suponiendo una simétrica duplicación de los altares, con las mismas advocaciones, en la basílica apostólica y en la monástica, con lo que se obviarían las aparentes contradicciones entre el acta y la concordia (*Exploraciones*, pp. 372-378, fig. 105). Creo, no obstante, que tales divergencias pueden responder a los diferentes estados a que uno y otro documento se refieren. El acta puede dar fe - y relativa, por lo confuso de su tradición textual - de la situación anterior a las destrucciones de Almanzor, pero la concordia refleja en todo caso la posterior reconstrucción del conjunto y es por tanto el testimonio más seguro para la interpretación de las excavaciones; testimonio, además, no aislado, pues un documento de Alfonso V, de 1019, habla del "*Templum sancti Salvatoris circa aulam beati Iacobi*" (LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, II, ap. LXXXVI, p. 212), distinguiendo pues ambos recintos, y quizás en el mismo sentido haya que interpretar, en la propia acta, la decisión de Alfonso III de "*aedificare domum Domini et restaurare templum ad tumulum sepulchri Apostoli*" (*Ibidem*, ap. XXV, pp. 50-51), con aparente diferenciación de dos estructuras. La localización de los altares de san Juan y san Pedro en los extremos orientales de las naves laterales es por otra parte muy difícil de conciliar con los resultados de las excavaciones, que han revelado un mismo nivel de pavimento en toda la longitud de la nave izquierda. La elevación de nivel que conjetura M. Núñez Rodríguez para estos presuntos ábsides carece pues de todo fundamento arqueológico' (*Arquitectura prerrománica*, en *Historia da arquitectura galega*, Santiago 1978, p. 142, fig. 41). Si se detectaron en cambio, en las mismas excavaciones, restos de un pavimento más elevado al este del cierre de la basílica apostólica, y si no se han encontrado otros indicios de la iglesia "*tria continentem altaria*" se deberá tanto a que su espacio lo ocupará hoy en buena parte la actual capilla del Salvador como a la abrupta elevación del terreno que se observa al este del mausoleo, y que nos priva prácticamente de niveles arqueológicos. Finalmente, si los tres altares en cuestión hubieran estado localizados en la basílica apostólica, habría que preguntarse por qué sólo se nos da noticia de ellos en 1077, testimoniando ya de su desaparición, y no se los menciona en cambio en las detalladas referencias de la *Historia Compostelana* a las intervenciones de Gelmírez en dicho monumento, en 1105 y 1112.

de la Transfiguración y en una disposición que recuerda la que éstos suelen adoptar en la iconografía tradicional de dicho episodio. Como precedente de esta posible versión arquitectónica de la Transfiguración cabe invocar los santuarios que se erigieron en el Tabor como materialización de los tres pabellones que Pedro propuso construir para perpetuar aquella primicia de la Gloria. De ellos son eco evidente las tres capillas figuradas en representaciones de la Transfiguración, que nos ofrecen un marfil carolingio y sendos capiteles de Moissac, Toulouse y Saint-Nectaire¹².

A este respecto, habría que preguntarse si la extraña cabecera trifforme de la capilla del Salvador, con dos pequeños nichos flanqueando otro mayor, no sería también susceptible de una interpretación icónica, en relación con la aparición trinitaria de Jesús entre Moisés y Elías. La pérdida de la decoración pictórica que ésta y otras capillas hubieron de poseer, precisando quizás imágenes de las que la arquitectura puede sólo dar un esquivo diagrama, nos priva de la verificación de la hipótesis.

En todo caso, cualquier alusión a la Transfiguración, fuera programada o fruto de una arbitraria asociación *a posteriori*, sería bien acogida en la iglesia compostelana. Dicho episodio es, de hecho, el más reiteradamente evocado, entre los evangélicos, en la extensa literatura y liturgia del *Calixtino*; no en vano se ofrecía como la más alta ocasión que Santiago conoció, asociado al anticipo de la Gloria de Cristo¹³.

La Transfiguración estaba prevista como tema iconográfico de la portada occidental y algunos de los relieves que la compondrían se encuentran hoy en el friso de las Platerías. Ya Ole Naesgaard notó la coincidencia entre las figuras que centran dicho friso y las advocaciones de las capillas de la cabecera¹⁴. En uno y otro caso, a los tres apóstoles ya mencionados se une

12 A. GRABAR, *Martyrium*, Paris 1946, p. 190 sgg. y 195, n. 2; Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Gêneve 1969, p. 102 y lám. XIV, fig. 2. Para los testimonios iconográficos citados véase A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin 1914, n. 69 (marfil del Victoria & Albert Museum); M. SCHAPIRO, *Romanesque Art*, New York 1977, p. 166, fig. 40 (capitel del Moissac); P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, Paris 1961, n. 110 (capitel de La Daurade); Z. SWIECHOWSKI, *La sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand 1973, láms. 76-77 (capitel de Saint-Nectaire).

13 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago 1951, p. 631, con las referencias a "Tabor, monte" del índice toponímico.

14 O. NAESGAARD, *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculp-*

san Andrés, quien gozó en nuestra basílica de particular honor — hasta tres veces se le representa en la portada de las Platerías —, tan sólo explicable por ventura de una voluntad de simetría, formal y conceptual a la vez: Andrés era la pareja obligada de su hermano Pedro, en correspondencia con la que componían los hijos de Zebedeo, siendo por otra parte, los cuatro, primicias del colegio apostólico¹⁵.

La situación de la *confessio* pudiera igualmente obedecer en parte a razones de estrategia simbólica. Obvia y obligada era su estrecha vinculación al *martyrium* apostólico, pero tampoco puede olvidarse que su altar, dedicado a la Magdalena, venía a quedar, en sentido figurado, 'a los pies' del del Salvador (fig. 1), componiendo así, en versión planimétrica, el adecuado cuadro penitencial descrito en el Evangelio¹⁶.

Que ésta y otras asociaciones que señalamos fueran intencionales o, al menos, asumidas en su época, no puede darse por seguro. Pero indicio cierto de que especulaciones de este orden no eran extrañas a quienes decidieron el programa de la catedral lo ofrece el hecho de que a san Miguel, de acuerdo con su calidad de jefe de la milicia celeste, se le dedicara un altar 'in sublimi', en las alturas figuradas por la tribuna de la girola. Con

ture vers 1100, Aarhus 1962, pp. 27-28. Para los relieves de la Transfiguración en la portada de las Platerías véase J. M. DE AZCÁRATE, *La Portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago*, «Archivo Español de Arte», XXXVI, 1963, pp. 1-20; R. OTERO TÚÑEZ, *Problemas de la catedral románica de Santiago*, «Compostellannum», X, 1965 pp. 961-980; S. MORALEJO, *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane*, «Les dossiers de l'archéologie», XX, 1977, pp. 86-103.

15 Se representa a san Andrés, identificado por la inscripción de su nimbo, en la jamba derecha de la puerta de la izquierda (G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, Paris 1938, lám. CVII). También con inscripción, reaparece en el friso, a la derecha de Santiago (*Ibidem*, lám. CX), y, con una cruz como atributo, en el grupo de apóstoles del extremo derecho (*Ibidem*, lám. CIX). Quizá no falte tampoco, aunque no esté identificado, en el apostolado que decora las columnas marmóreas de la misma portada, con lo que serían cuatro las imágenes de este apóstol. Tales repeticiones han de ser tenidas en cuenta a la hora de establecer el estado primitivo de la portada o su proyecto inicial.

16 A los pies de Cristo aparece la Magdalena no sólo en el clásico tema penitencial de la comida en casa de Simón, sino también en algunas representaciones del *Noli me tangere*, de la Resurrección de Lázaro y, posteriormente, en crucifixiones y plantos de Cristo. Sobre la *confessio*, su localización y posible disposición, véase GUERRA CAMPOS, *Exploraciones*, pp. 112-116, 296-297 y fig. 66.

ello se seguía la tradición carolingia que otorgaba al arcángel las capillas altas, como vigía y guardián del santuario¹⁷.

4. PEREGRINATIO

Hasta aquí hemos considerado la planta de la catedral compostelana como una trama de posibles interrelaciones figurativas, pero ajustándonos a una lectura estática. A ésta cabe superponer otra de carácter dinámico, acorde con lo que constituye precisamente la aportación más decisiva del tipo de iglesia de peregrinación: el haber compaginado las exigencias de una liturgia estable, asentada en la capilla mayor y en el coro, con el movimiento de multitudes, no menos litúrgico, suscitado por el culto a las reliquias. Desde mucho antes de que existieran las iglesias de peregrinación, la liturgia cristiana revestía ya un carácter dinámico, con abundante y plástico recurso a procesiones. Pero es el tipo de iglesia que nos ocupa el primero en organizarse como espacio procesional, itinerario — al igual que las peregrinaciones dieron origen a ciudades 'itinerarias' —, articulando sus miembros en función del tráfico de que iba a ser escenario¹⁸.

Más allá de la eficacia funcional de esta solución, cabe considerarla también bajo un aspecto figurativo, como metáfora que condensaría todo el trayecto realizado por el peregrino hasta alcanzar el santuario jacobeo. Recorriendo ese otro 'camino', que configuran las colaterales orientales del transepto y el deambulatorio, el peregrino tenía ocasión de visitar, a san Pedro, a san Martín, a santa Fe, a la Magdalena o a san Nicolás, si es que no lo había hecho ya en Roma, en Tours, en Conques, en Vézelay o en Bari, en santuarios todos ellos hermanados con el de Compostela. La última de las advocaciones citadas, la de san Nicolás, resulta particularmente

17 *Historia Compostelana*, p. 59; *Liber Sancti Iacobi*, p. 564. Véase J. VALLERY-RADOT, *Note sur les chapelles hautes dédiées a Saint-Michel*, «Bulletin Monumental», LXXXVIII, 1929, pp. 453-478.

18 Sobre las iglesias de peregrinación, remito al trabajo de Williams citado en la nota 6, y a mis "Notas" a la reedición de Conant, cit. en la nota 1, con bibliografía. Para la «liturgia pèrègrinante», C. HEITZ, *Autels et fêtes de saints (VIII^e-XI^e siècles)*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XIII, 1982, pp. 75-98; F. MÖBIUS, 'Die Ecclesia Maior von Centula (790-799). Wanderliturgie im höfischen Kontext,' «Kritische Berichte», XI, 1983, pp. 42-58.

significativa por su estratégica localización en la primera capilla que encontraban los peregrinos al acceder por la puerta *francigena* o de la Azabachería (fig. 1). Una situación idéntica ocupaba la capilla del santo en Cluny, lo que se explica, al menos en el caso de Compostela, por la condi-

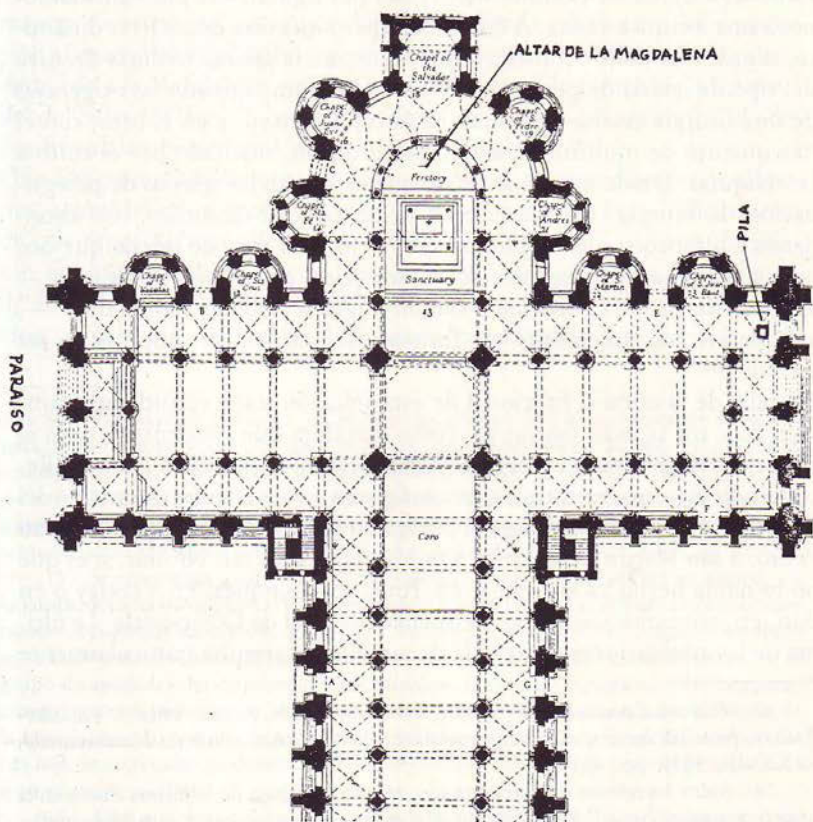


Fig. 1
Planta de la Catedral de Santiago, con la distribución original de sus capillas (K. J. Conant).

ción de patrono de caminantes y peregrinos con que se le distinguía¹⁹. Ni siquiera pues en la casa del señor Santiago renunciaba el santo de Bari a sus derechos de peaje espiritual. Con la acción de gracias por el buen término de su viaje, allí iniciarían los romeros su peregrinar final por la basílica compostelana.

Una similar significación 'liminar' puede reconocerse en la dedicación a san Juan Bautista de la capilla correlativa del otro extremo del transepto, con función de baptisterio, según testimonia todavía la pila de mármol, datable quizá de los tiempos de Alfonso II, que en su proximidad se encuentra²⁰. Al igual que san Nicolás presidía el acceso de peregrinos y extranjeros, los naturales de la ciudad accedían a la iglesia — en sentido físico y espiritual a la vez — a través del bautismo. Es de notar que en la primitiva basílica de Alfonso III el oratorio del Bautista se encontraba al lado opuesto, «ad aquilonem», como han permitido verificar las excavaciones. En su traslado al lado sur, en la nueva basílica románica, debieron influir razones que podríamos calificar de 'urbanísticas'. Era hacia ese costado hacia donde se orientaba por entonces el crecimiento de la ciudad, hacia el «vicus novus» y el «villare»²¹.

19 La condición de san Nicolás como patrono de viajeros fue ya recordada por VIELLIARD, *Le guide*, p. 106, n. 2, y la coincidencia de localización de su capilla con Cluny la señala HEITZ, *Autels et fêtes de saints*, p. 88, aunque sin proponer otra explicación que una posible influencia. Señalamos que una situación homóloga tiene la capilla del santo en la Catedral de Burgos, heredada quizás de la precedente románica, y que en la Catedral de Jaca la misma advocación se situaba también al norte, aunque en una dependencia aneja.

20 LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, II, pp. 30-32, con ilustración.

21 Quizá la proximidad al baptisterio sea un factor a tener en cuenta para la comprensión de algunos matices del complejo programa de la portada de las Platerías. Pienso, concretamente, en la importancia que allí se da a la triple tentación de Cristo, que cabría poner en relación con la triple renuncia a Satanás del ritual del Bautismo. Una representación del Bautismo de Cristo que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de Santa Catalina de Montefaro, es de mano y material documentados en la portada de las Platerías. Habida cuenta de la carencia de contexto en su lugar de procedencia, se hace tentadora la especulación de que provenga de Compostela y que fuera posteriormente desechada y trasladada a Montefaro con ocasión de alguna de las reformas sufridas por la catedral. Bien en las Platerías o en la puerta menor que se abrió entre las capillas de san Martín y de san Juan Bautista — puerta que en el dibujo de Vega y Verdugo presenta decoración escultórica — pudo tener dicha pieza su emplazamiento originario.

5. CELESTIS IERUSALEM

Una posible alusión a los sacramentos fue ya notada por López Ferreiro en las siete puertas menores con que contaba originariamente la basílica compostelana²². El edificio material se trascendía así en imagen espiritual de la *Ecclesia* y, en una perspectiva anagógica, en prefiguración de la Jerusalén futura.

La Jerusalén Celeste era, en efecto, el modelo último a que apuntaba, más o menos explícitamente, toda iglesia medieval. Pero sólo en una iglesia de peregrinación como la de Santiago, asistida además por un generoso patronazgo regio, podía alcanzar tal imagen plena justificación; sólo a ella podían aplicarse en rigor las palabras del *Apocalipsis*: "Las naciones caminarán a su luz, y los reyes de la tierra irán a llevarle su esplendor" (*Ap.* 21, 24). De ello es bien consciente el redactor del sermón *Veneranda Dies*, incluido en el Calixtino, cuando se recrea en la enumeración de las *naciones* que por entonces aflúan a la basílica apostólica - "francos, normandos, escoceses, irlandeses" etc. -²³, como avanzada de toda una Iglesia peregrina en la Tierra. Dicho sermón estaba además previsto para la conmemoración de la Traslación de Santiago, fiesta que el propio Calixtino describe ya como ocasión de una espléndida ofrenda regia, precedida de solemne procesión²⁴.

El *Veneranda Dies* prosigue su glosa mística del santuario jacobeo con una fraseología que no puede ocultar su inspiración apocalíptica: "Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche; ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella; pues con la luz espléndida de las velas y cirios brilla como el mediodía" - términos que nos hacen evocar la Jerusalén descrita por Juan: "La ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la Gloria de Dios y su lámpara es el Cordero", o "Sus puertas no se cerrarán con el día - porque allí no habrá noche - y traerán a ella su esplendor y los tesoros de las naciones" (*Ap.* 21, 23-26) -.

22 LÓPEZ FERREIRO, *El simbolismo de las puertas antiguas de la basílica compostelana*, en *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor*, Santiago 1975, p. 105, (publicado inicialmente en «El Porvenir», 18-XI-1878).

23 Para los pasajes que comentaremos, véase *Liber Sancti Iacobi*, pp. 187-234, espec. pp. 198-201.

24 *Ibidem*, pp. 399-401.

Que las puertas de la basílica compostelana no se cerraban de día ni de noche no es pura retórica o inercia de un símil de pie forzado. Sabemos, en efecto, que su fachada occidental careció de puertas hasta bien entrado el siglo XVI, cuando el cabildo decidió cerrarla en evitación de los escándalos a que ello daba lugar²⁵. Pero cuando se escribía el *Veneranda Dies*, nuestra catedral carecía además de fachada occidental, lo que haría todavía más literales las palabras que comentamos y más oportuna su evocación simbólica. Al proyectar dicha fachada, el maestro Mateo hubo de tener muy presente el sermón aquí glosado, pues concibió el Pórtico de la Gloria no sólo como nártex abierto al exterior y al interior, sino como una estructura figurativa de resonancias apocalípticas. No me refiero ya a su programa escultórico, donde la Nueva Jerusalén aparece todavía en el trance de su constitución histórica. La evocación de la Ciudad Celeste, en su perfección arquetéptica y futura, es allí función primordial de la arquitectura, de la tribuna que se asienta sobre el Pórtico de la Gloria, en conexión con la cripta que le sirve de soporte (fig. 2).

En efecto, dos de las claves de bóveda de la cripta o "catedral vieja" se decoran con representaciones de ángeles portadores del sol y de la luna (fig. 3, 4), lo que nos indica que su cubierta se entendía como imagen de la bóveda celeste, sobre la que se asienta la Gloria²⁶. Es además muy posible que la decoración pictórica original de los plementos contribuyera a hacer más sensible tal evocación, y el carácter terrenal de dicha dependencia parece confirmarlo la iconografía de sus capiteles, alusiva a vicios

25 LÓPEZ FERREIRO, *Historia*, VIII, pp. 55-58 y ap IX, pp. 41-42. Recuérdese que por entonces estaría ya en pleno funcionamiento el Hospital Real, que liberaría a la catedral, y particularmente a sus tribunas, de la función de albergue subsidiario que hubo de cumplir.

26 Llamé ya la atención sobre la iconografía de estas claves y las implicaciones simbólicas que aquí se desarrollan en S. MORALEJO, *Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII*, «Cuadernos de Estudios Gallegos», XXVIII, 1973, pp. 294-310, espec. pp. 300-301, figg. 3, 4. Claves similares — o derivadas de éstas —, por su temática o composición, se encuentran en el salón del llamado Palacio de Gelmírez, en el arco toral y en la portada norte de la Catedral de Orense, y en la Catedral de Salamanca e iglesia de San Martín, en la misma ciudad (véase H. PRADALIER, *La sculpture monumentale à la Catedral Vieja de Salamanca*, tesis de tercer ciclo, Université de Toulouse-Le Mirail 1978, pp. 219 y 226; láms. CXXIII-CXXIV y CXXXIX).

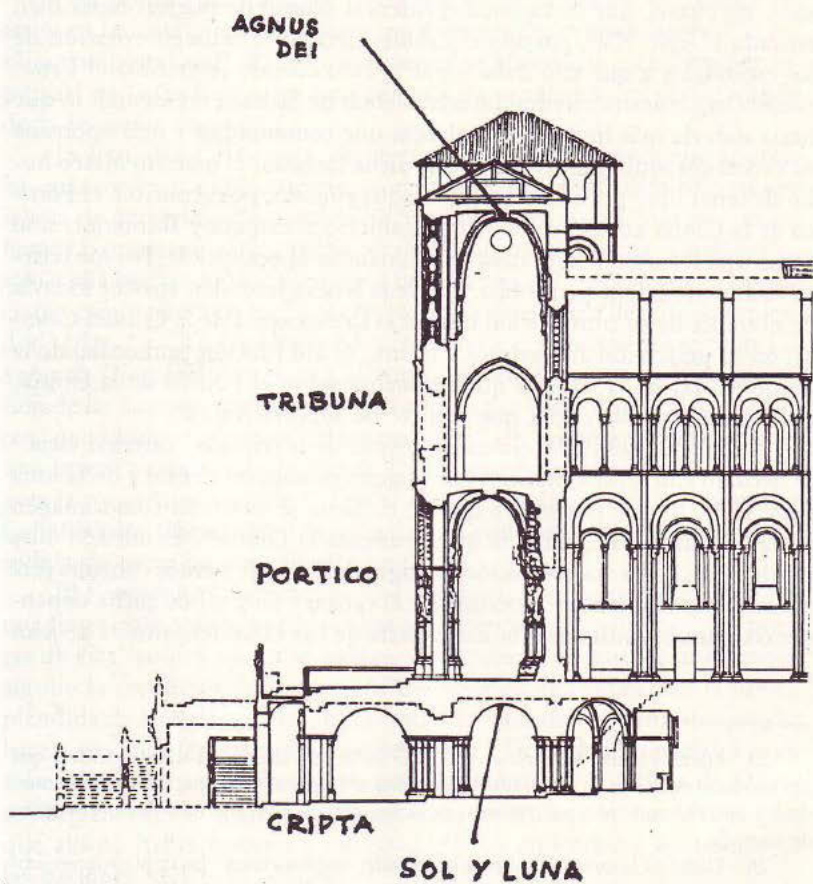


Fig. 2
Sección de la fachada occidental de la Catedral de Santiago (K. J. Conant).

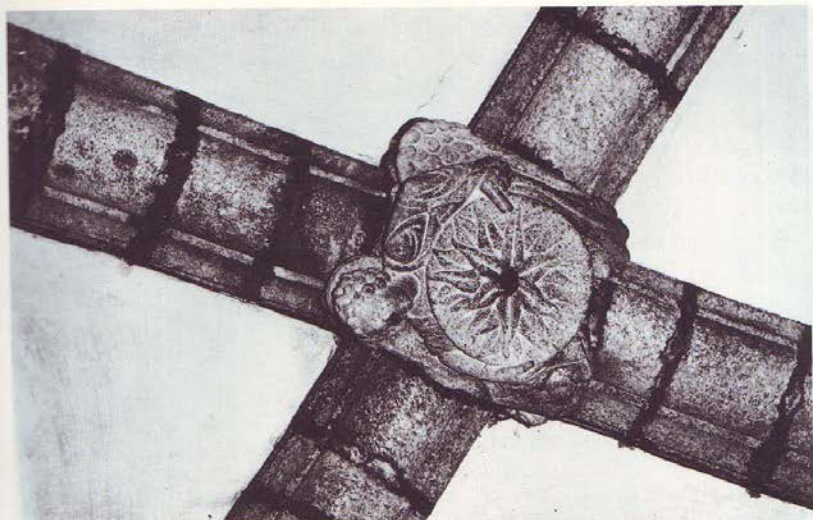


Fig. 3
Cripta del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. Angel portador de Sol. (Foto: Guitián).



Fig. 4
Cripta del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. Angel portador de la Luna. (Foto: Guitián).

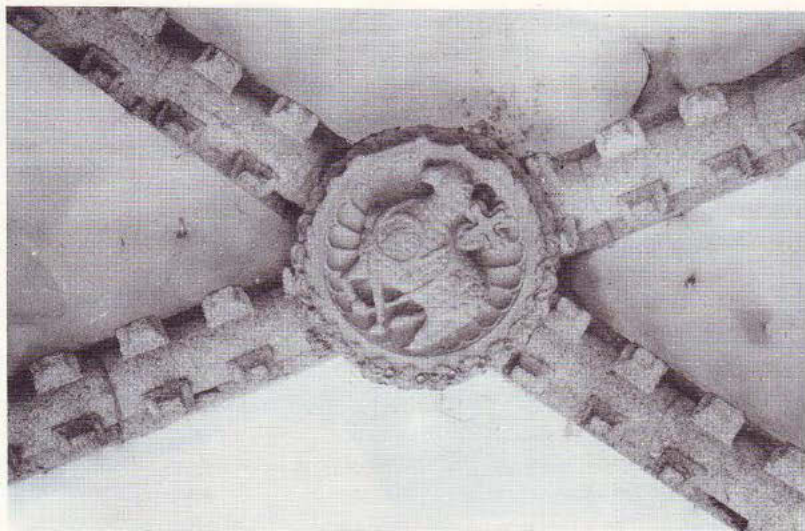


Fig. 5
Tribuna sobre el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago. Agnus Dei. (Foto: J. A. Puente).

humanos y con ausencia de toda representación específicamente sacra²⁷. La bóveda de la tribuna se decora en cambio con una representación del Cordero, que recibe el homenaje de cuatro ángeles turiferarios que se adosan a los arcos cruceros (fig. 5). Los motivos que decoran las tres claves han de verse pues en una correlación simbólica, de cuyo sentido da cuenta uno de los pasajes apocalípticos antes aducidos: “La ciudad no necesita ni de *sol* ni de *luna* que la alumbren, porque la ilumina la Gloria de Dios y su *lámpara es el Cordero*” (Ap. 21,23)²⁸. El hecho de que las claves de

27 Los capiteles del acceso al ábside parecen aludir a la discordia y la soberbia (véase reproducción en P. DE PALOL, *Early Medieval Art in Spain*, London 1967, lám. 108). La danzarina que decora otro de los capiteles (MORALEJO, *Esculturas compostelanas*, fig. 3) podría hacer referencia a la lujuria, en la tradición iconográfica de Prudencio.

28 La concepción del Cordero como luminaria es particularmente explícita en el *Evangelionario* de Saint-Médard de Soissons, en el que dicho motivo irradia sobre la Jerusalén Celeste a la que sirve de coronamiento (J. HUBERT, J. PORCHER, y W. F. VOL-

bóveda fueran a menudo utilizadas como soportes para la suspensión de luminarias - lo que certifican los ganchos que aun hoy conservan las de la cripta compostelana - contribuiría a hacer todavía más eficaz el simbolismo propuesto: la metáfora se veía así reforzada por la metonimia. No puede haber duda, pues, de que la tribuna de la *Westwerk* de la catedral compostelana se concibió como imagen arquitectónica de la Nueva Jeru-

BACH, *El Imperio Carolingio*, Madrid 1968, p. 86, fig. 74). La asociación del Cordero con motivos astrales se documenta, por lo menos, desde la bóveda del *bema* de San Vital de Ravenna, y de su plena vigencia en el románico dan cuenta los casos, no excepcionales, en que los signos del zodiaco acompañan al *Agnus Dei* o éste se asimila a Aries (S. MORALEJO, *Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Léon: Les signes du zodiaque*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», VIII, 1977, pp. 137-173, espec. pp. 158-159). Con ello, no se hacía sino reintegrar al Cordero apocalíptico a su posible fuente de inspiración en la imaginería astrológica (véase F. BOLL, *Aus der Offenbarung Johannis. Hellenistische Studien zum Weltbild der Apokalypse*, Leipzig 1914, espec. pp. 44-45). Se encuentra, por otra parte, al Cordero flanqueado por el sol y la luna en un capitel de la cripta de Fischbeck, en Sajonia (W. VON BLANKENBURG, *Heilige und dämonische Tiere*, Leipzig 1943, pp. 211-214 y fig. 94), asociación que se repite en el dintel de la capilla de los Deza, en San Pedro de Ansemil. Este último ejemplo nos lleva a preguntarnos si las rosáceas que se asocian al *Agnus Dei* en la serie de tímpanos gallegos derivados del de San Pedro de Fora, no serán también motivos astrales. Los paralelos coetáneos que ofrecen las cruces de consagración de la propia catedral compostelana inclinan a una respuesta afirmativa, en la que abunda el hecho de que las otras dos claves de la "catedral vieja" — parejas de las del sol y de la luna — se decoran con motivos vegetales similares. El *Agnus Dei* es, en fin, huesped habitual de claves de bóvedas y arcos, sean figuradas — en mosaico o pintura — o bien reales, esculpidas como la compostelana. En una enumeración que difícilmente podría ser exhaustiva, recordemos los paralelos que proporcionan la tribuna occidental de la Catedral de Gurk — significativo por su contexto homólogo al compostelano y por tratarse además de una figuración explícita de la Nueva Jerusalén —, el ya mencionado presbiterio de San Vital de Ravenna, los presbiterios de las iglesias de Le Thor (Vaucluse), Nant (Aveyron) y colegiata de Arbas, transeptos de Saint-Sernin de Toulouse y de la Catedral de Orense (donde hemos visto ya una clave con el sol y otra con la luna), y el nártex de Cluny. Véase, para otros ejemplos, R. BRANNER, *Keystones and Kings. Iconography and Topography in the Gothic Vaults of the Île-de-France*, «Gazette-des-Beaux-Arts», LVII, 1961, p. 65 sgg. y O. BEIGBEDER, *Lexique des symboles*, La Pierre-qui-Vire, 1969, p. 51 y pp. 154-155, quien interpreta ya el motivo en relación con el texto apocalíptico en cuestión. Sin alejarnos del marco de referencias astrales y pensando en el apostolado columnario que sirve en parte de soporte a la tribuna occidental compostelana, no estará de más recordar que san Ireneo llamaba ya a los apóstoles «*dodecastylum firmamentum Ecclesiae*» (*Adversus haereses*, IV, 21, 3; P.G., VII, col. 1045).

salén, al igual que estructuras similares en Corvey, Centula o Fleury²⁹.

Que tal evocación tuviera lugar en la tribuna, en un lugar alto, era por otro lado obvio y de rigor. Las tribunas, distinguidas con el honorífico título de "palacio", son precisamente ocasión de la casi única efusión emotiva que se permite la estricta prosa de la guía del Calixtino al describir la catedral: "Quien por arriba va a través de las naves del triforio, aunque suba triste se anima al ver la espléndida belleza de este templo"³⁰, términos que tienen su correlato en la *ekphrasis* mística que del mismo edificio nos brinda el *Veneranda Dies*: "Si alguno se acerca triste, se retira alegre"³¹.

Se equivocaría quien viera en el primero de los pasajes citados una espontánea e ingenua muestra de apreciación estética por parte del redactor de la Guía. Como bien ha visto Yves Christe, en términos muy similares se producía ya Dion Crisóstomo glosando el efecto del Zeus de Fidias³². Estamos pues ante una vieja tradición, de raíces helenísticas, que configura la experiencia estética como vehículo de experiencias místicas y morales, y que alcanzaría su formulación clásica en la *via anagogica* con

29 Para las estructuras occidentales de éstas y otras iglesias como figuración de la Jerusalén Celeste, y su trasfondo en el componente apocalíptico de la liturgia pascual, véase C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris 1963, pp. 77-102, y *Retentissements de l'Apocalypse dans l'art de l'époque carolingienne, L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Gênevè 1979, pp. 217-243; Y. CHRISTE, *Et super muros eius angelorum custodia*, «Cahiers de civilisation médiévale», XXIV, 1981, pp. 173-179. En términos más generales, para la relación entre la Nueva Jerusalén y la iglesia cristiana, véase la bibliografía citada en la nota 1.

30 *Liber Sancti Iacobi*, p. 556.

31 *Ibidem*, p. 200. «Si tristis accedit quis, letus recedit» (ed. Whitehill, p. 149), términos a comparar con uno de los versos de la inscripción de tenor penitencial que puso Ederonio en la basílica orensana por él restaurada en 1084: «Qui tristis veniet, laetus obinde reddit» (FLÓREZ, *España Sagrada*, XVII, Madrid 1763, p. 78).

32 CHRISTE, *Les grands portails romans*, p. 13. Glosa también este pasaje DE BRUYNE, *Estudios de estética*, II, pp. 96-98. Por su parte, Verdier señala la rareza en Occidente de "cette vision de l'église de haut en bas, comme delassement des sens et joie de l'âme", considerándola más propia de las *ekphrasis* suscitadas por las iglesias bizantinas (*La participation populaire*, p. 71). No me ha sido posible consultar E. DEUBERPAULI y D. GAMBONI, *Sur trois textes fameux du Moyen Age (Suger, Théophile, le Guide du Pèlerin de Compostelle)*, «Etudes et Lettres», Université de Lausanne, II, 1980, que seguramente habría sido útil para nuestra discusión.

que el abad Sugerio justificaría el esplendor suntuario de Saint-Denis³³. La ausencia de puertas, el recurso a las claves de bóveda para suspender lámparas o la exaltación que se pueda sentir al subir a una tribuna, son otras tantas realidades físicas que pueden trascenderse en experiencia de lo inmaterial e ininteligible.

6. PARADISUS

Es muy posible que este complejo sistema de topografía mística se extendiese a los exteriores contiguos a la catedral, en particular, al "Paraíso" - la actual plaza de la Azabachería - que se encontraba ante la fachada norte. Que tan común denominación, para los atrios de las basílicas medievales, tenga su origen en una evocación del "paradisus voluptatis", no parece probado. Jean-Charles Picard se inclina más bien a ver en dicho término un "lieu-dit", un topónimo ligado en principio y en exclusiva al cuadripórtico de San Pedro del Vaticano, inspirado tal vez por la decoración paradisíaca - celeste, no terrenal - de su fachada, y posteriormente generalizado, *consuetudine romana*, al amparo de las peregrinaciones y de los ideales de *renovatio*³⁴. No faltan sin embargo argumentos en favor de la interpretación de ciertos paraísos o *parvis* medievales como alusivos al del *Génesis*, y tal me parece ser el caso del compostelano si tenemos en cuenta la monumental fuente allí elevada por el tesorero Bernardo en 1122, descrita con todo detalle por el *Calixtino* y la *Historia Compostelana*³⁵.

33 E. PANOFSKY, *Abbot Suger, On the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, 2ª ed., Princeton 1979.

34 J.-CH. PICARD, *Les origines du mot paradisus-parvis*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age, Temps modernes», LXXXVIII, 1971, pp. 159-186. La tesis de un origen local de la apelación y de su difusión por imitación de la estructura a que daba nombre, tiene sólido y explícito apoyo en textos que se refieren a atrios y claustros dispuestos «Romano more» (Fulda) o bien que «nos romana consuetudine paradysum vocitamus» (Monte Cassino) (*Ibidem*, VI, p. 169, y IV, 171). Una vez más habría que invocar, pues, el viaje de Gelmírez a Roma y su voluntad de emulación de la sede papal, para dar cuenta del Paraíso compostelano.

35 Los textos que comentaremos se encuentran en el *Liber Sancti Iacobi*, pp. 557-559, y en la *Historia Compostelana*, pp. 335-337. Menciona también la fuente, aunque en términos muy confusos, el obispo armenio Mártir, peregrino en 1489 (*Viajes de*

En efecto, se nos dice, en el primero de estos textos, que sobre su pila, capaz para el baño de quince hombres juntos, se erguía una columna de bronce de sección heptagonal, forma de tan difícil justificación funcional o estética como de obvias resonancias simbólicas, alusiva quizás a los siete sacramentos.

Los surtidores, en número no menos simbólico de cuatro, eran sendos leones, que podemos imaginar unidos por las grupas como la pareja que corona, en piedra, el parteluz de la portada de las Platerías (fig. 6)

Cuatro leones, dispuestos de manera similar y también sobre un soporte columnario, hacen igualmente oficio de surtidores en una fuente románica, procedente de Campania, que se encuentra en una colección de Minneapolis³⁶. En realidad, la asociación de estos animales con las

extranjeros por España y Portugal, I, Madrid 1952, pp. 424-425). Precisamente fue también la presencia de una fuente o *cantharus*, bajo un baldaquino sostenido por ocho columnas — evocador por cierto de la *Fons Vitae* de los manuscritos carolingios —, uno de los argumentos esgrimidos en favor de la relación entre el Paraíso del Vaticano y el descrito en el *Génesis*, tesis defendida por E. Schlee, en obra que no he podido consultar (*Die Ikonographie der Paradiesflüsse*, Leipzig 1937, cit. por PICARD, *Les origines*, p. 172, n. 3) y L.-I. RINGBOM, *Graltempel und Paradies*, Stockholm 1951, pp. 419-421, entre otros. Por otra parte, como reconoce el propio Picard, hay al menos un texto, referido a San Bonifacio de Fulda, en el que el correspondiente Paraíso es descrito como digno del nombre de «Paradisum voluptatis» (*Les origines* p. 169, n. 2), pero dicho autor prefiere pensar en una reinterpretación *a posteriori* del término, al igual que en el caso de otro texto que aparentemente abonaría la tesis de que los *parvis* o paraísos deben su nombre a su uso cementerial (*Ibidem*, p. 174, n. 2). Sea o no una explicación etimológicamente correcta, es ya suficiente para la argumentación que aquí se desarrollará al encontrarnos al menos con un testimonio medieval de la ecuación del Paraíso-atrío con el Paraíso terrenal. Añádase, por otra parte, que el Paraíso de Hildesheim se encontraba ante las famosas puertas bronceas, que exhibían un ciclo del *Génesis* (*Ibidem*, p. 169, n. 2), comparable al que presidía el Paraíso compostelano (v. *infra*, n. 46).

36 G. ZARNECKI, *A Late Romanesque Fountain from Campania*, en *Studies in Romanesque Sculpture*, X, London 1979, pp. 1-10, fig. 2. Merece también citarse la fuente del claustro de Monreale, con una gran columna central y máscaras de leones entre sus surtidores (*Ibidem*, fig. 1; B.M. ALFIERI, *Il Duomo di Monreale*, Novara 1983, pp. 70-71); éstas se encuentran también en la monumental fuente o pila bautismal de San Frediano de Lucca (H. DECKER, *El arte románico en Italia*, Barcelona 1969, lám. 51). Sobre fuentes y pilas de claustro, destino original como veremos de la fuente compostelana, véase X. BARRAL I ALTET *Fontaines et vasques romanes provenant de cloîtres méridionaux: problèmes de typologie et d'attribution*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», VII, 1976, pp. 123-125.

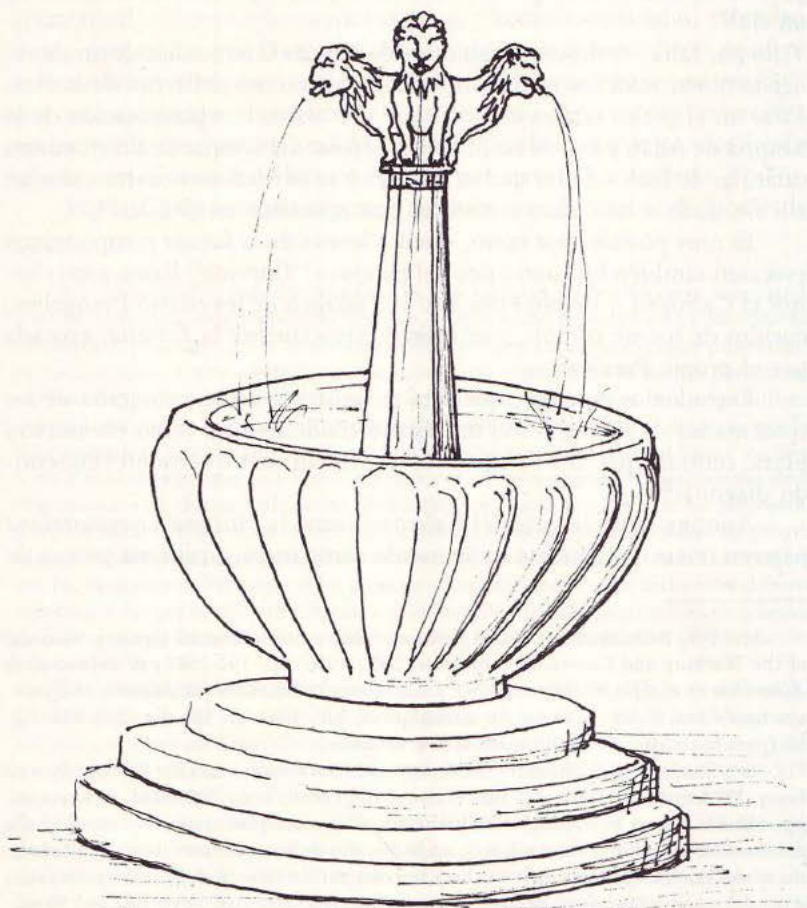


Fig. 6
Reconstrucción hipotética de la fuente del Paraíso de la Catedral de Santiago, según la descripción del Liber Sancti Iacobi.

fuentes remonta al mundo antiguo y recibió un notable impulso en la imaginería islámica, en la que sirven incluso para figurar el nacimiento de un río³⁷.

Y no por falta - o desconocimiento - de jalones intermedios dejan de tener también valor los testimonios del renacimiento del tema de la *Fons Vitae* en el gótico tardío, como el que nos ofrece la representación de la historia de Adán y Eva en las *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry: cuatro carátulas de león - de las que se ven tres y se adivina una cuarta - aluden allí sin duda a las cuatro corrientes que manaban en el Edén³⁸.

Es muy posible, por tanto, que los leones de la fuente compostelana evocasen también los cuatro ríos del paraíso - "flumina" llama a sus chorros el *Calixtino* -, siendo éstos a su vez imagen de los cuatro Evangelios, nacidos de fuente común, que irrigan místicamente la *Ecclesia*, evocada por el propio Paraíso³⁹.

Recordemos, además, que éste se figuraba, en la cartografía de los comentarios de Beato, como un espacio cuadrangular, como era nuestra plaza, centrado por una fuente de la que fluían cuatro corrientes en sentido diagonal⁴⁰.

Aunque tanto la guía del *Calixtino* como la *Historia Compostelana* parecen tratar de la fuente de Bernardo como mera y utilitaria proeza de

37 F.P. BARGHEBUHR, *The Alhambra Palace of the Eleventh Century*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIX, 1956, pp. 192-258; y *El Palacio de la Alhambra en el siglo XI*, México 1966; C.D. NORDSTRÖM, *Rabbinic Features in Byzantine and Catalan Art*, «Cahiers Archéologiques», XV, 1965, p. 181, fig. 2, y 197, fig. 12 (para la transmisión del motivo al arte cristiano).

38 Excelente reproducción, en M. THOMAS, *Buchmalerei aus der Zeit des Jean de Berry*, München 1979, lám. 27. Para el tema, en general, véase RINGBOM, *Graltempel*, pp. 403-434, espec. p. 424, fig. 122, y 425, fig. 123, con reproducción de una xilografía del maestro de la *Virgo inter virgines*, en la que dos de los surtidores de los ríos paradisiacos son también cabezas de león. Para la iconografía medieval del Paraíso y sus raíces o paralelos orientales véase, del mismo autor, *Paradisus terrestris. Myt, Bild och Verklighet*, Helsinki 1958 (con resumen en inglés).

39 Para la interpretación simbólica de la fuente y ríos del Paraíso, véase P. A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, «Dumbarton Oaks Papers», V, 1950, pp. 43-138; V. H. ELBERN, *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», XVII, 1963, pp. 130-137.

40 Así, en el Beato del Burgo de Osma (*Les Jours de l'Apocalypse*, La Pierre-qui-Vire, 1967, lám. 23).

ingeniería hidráulica, ambos textos dejan al menos abierta una puerta, por implicación, para especulaciones simbólicas del orden de las aquí apuntadas⁴¹. El segundo canta sus aguas "como santificadas, salubérrimas y preparadas por Dios para servicio de los hombres", y el primero, al describir su "limpha" como "caliente en invierno y fresca en verano", nos hace inevitablemente pensar en las "fuentes claras corrientes/ en verano bien frías, en invierno calientes" del "prado igual de paraíso" en el que reposó Gonzalo de Berceo, yendo por cierto "en romería"⁴².

Por la *Compostelana* sabemos también que la taza de la fuente del

41 En general, el redactor de la Guía es muy sobrio en las descripciones; aun cuando trata de esculturas o de mobiliario litúrgico — que nadie reputaría de exclusivamente decorativo o funcional —, se limita a identificar motivos sin aventurar ideas programáticas de conjunto. Como ejemplo, paralelo en cierto modo al de la fuente por tratarse también de un 'útil', sirva su descripción de la lámpara que regaló a la catedral Alfonso el Batallador (*Liber Sancti Iacobi*, pp. 568-569): aunque señala que se decoraba con los doce apóstoles y que sus siete mecheros figuraban los dones del Espíritu Santo, no llega a decir sin embargo que se trataba, obviamente, de una original representación de la Pentecostés, con «fuego real» (véase MORALEJO, *Ars Sacra*, p. 234). Se ha pretendido a veces utilizar la Guía como testimonio de lo hermético que podían resultar los programas medievales para sus propios destinatarios o incluso de la falta de coherencia de aquéllos. Me pregunto sin embargo, si los silencios o imprecisiones de este texto no se deberán más bien a dar por obvias o implícitas las conclusiones últimas, para lectores en posesión de unas claves de las que nosotros carecemos. Para los textos que se citan a continuación, véase *supra*, n. 35.

42 GONZALO DE BERCEO, *Los milagros de Nuestra Señora, Obras Completas*, II, London 1971, pp. 29-30, est. 3 y 14. E. R. Curtius considera propia de Berceo esta contribución al *locus amoenus* (*Literatura europea y Edad Media Latina*, I, México 1955, pp. 288-289, n. 38), sin otros precedentes que ISIDORO, *Etym.*, XIII, xiii, 10 (véase XIV, v, 13-14) y AGUSTÍN (*De Civitate*, XXV, v, ed. W. M. Green, London 1972, p. 26, n. 2, con la indicación de Plinio y Solino como fuentes últimas del pasaje). Dutton, por su parte, se limita a citar a Isidoro (*Los Milagros*, p. 42), subrayando además lo relativo del precedente, pues se trata allí de fuentes que cambian de temperatura del día a la noche, no con las estaciones, y — añadiría yo — no precisamente en beneficio de los usuarios: «Apud Garamantes fontem esse ita algentem die ut non bibatur, ita ardentem nocte ut non tangatur». El hecho sin embargo de que dicha región se localizase en Etiopía o en sus confines, hacia donde fluía por cierto el Gehon, uno de los cuatro ríos paradisiacos (*Gen.* 2, 13), pudo contribuir a acercar el *topos* a nuestros parajes místicos, mediando quizás en su reinterpretación la «perpetua aeris temperie» («non ibi frigus, nos aestus») del Paraíso isidoriano (*Etym.*, XIV, iii, 3). En todo caso, parece claro que hay que postular una fuente desconocida, común a Berceo y al *Liber Sancti Iacobi*, para el motivo en cuestión.

Paraíso había sido proyectada por Gelmírez para el claustro, marco en el que también hubiera encontrado resonancia adecuada el alegorismo aquí propuesto⁴³. Si esta taza es, como se viene creyendo, la que se encuentra en el centro del claustro actual - reintegrada pues a su primer y frustrado destino -⁴⁴, quizá no sea ocioso señalar que su decoración de gajos tiene paralelos abundantes tanto en pilas bautismales como en cálices eucarísticos, objetos ambos partícipes de una común referencia simbólica a la *Fons Vitae*⁴⁵.

Pero quizá fuera la penitencia - sin excluir alusiones a otros sacramentos - el referente místico fundamental de la fuente compostelana. O.K. Werckmeister ha apuntado la posibilidad de que el programa iconográfico de la desaparecida fachada norte haya servido a un contenido y función penitenciales, como sugieren su localización *ad aquilonem* y el protagonismo que en él se concedía al pecado y expulsión de Adán y Eva⁴⁶. Tal

43 Para el claustro románico y su ámbito simbólico, remito a los números monográficos sobre el tema de «Gesta», XII, 1973, y «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», VII, 1976.

44 M. CHAMOSO LAMAS, *Santiago de Compostela*, Barcelona 1961, p. 115. Me parece aceptable esta identificación, con la reserva a que obliga el hecho de que la decoración gallonada de la pieza encuentra sus más próximos paralelos formales en la obra y tradición de Mateo: aguamanil de los atributos de la Pasión en el Pórtico de la Gloria; redomas de alguno de los ancianos en el mismo conjunto y en las ménsulas del Palacio de Gelmírez; cazoleta de una pesa de almas, en propiedad de un particular; pila del claustro de Sar etc..

45 Véase *supra*, nota 39. Para cálices gallonados, ELBERN, *Der eucaristische Kelch*, figs. 16, 17, 19, 25, 30, 32, 33 y 34. En Galicia, las pilas de La Mezquita (hoy, en colección particular) y de Santa María de Cambre (posiblemente claustral, como la ya mencionada de Sar) parecen ecos simplificados de la compostelana. Variaciones sobre la decoración de gallones son frecuentes entre las pilas de Cantabria (véase M. A. GARCÍA GUINEA, *El románico en Santander*, I, Santander 1979, pp. 278-297). Por supuesto que no pretendo atribuir a este motivo ornamental un contenido simbólico intrínseco, sino un papel de cauce morfológico para asimilaciones o trasvases de sentido.

46 O. K. WERCKMEISTER, *The Intel Fragment Reproducing Eve from Saint-Lazare, Autun*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV, 1972, pp. 1-30, espec. n. 109. Véase también S. MORALEJO, *La sculpture romane à la cathédrale de Jaca, Etat des questions*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», X, 1979, pp. 94-97 (para otros programas hispánicos de contenido penitencial); y *La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago de Compostela*, «Compostellanum», XIV, 1969, pp. 623-668; y *Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane*, pp. 91-98 (para

significación no podría ser más oportuna para un santuario de peregrinación y, particularmente, para la portada destinada a la recepción de los romeros. El *Veneranda Dies* no olvida por ello encabezar el censo de peregrinos y penitentes ilustres con el propio Adán⁴⁷, quien, por otra parte, es sabido que desempeñaba un importante papel, fuera por subrogación, en el ritual de la penitencia pública de la época. Este se iniciaba el Miércoles de Ceniza, con una ceremonia que tenía su dramática culminación en la rememoración de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, en la que los papeles de Adán y de Yavéh correspondían, respectivamente, a uno de los penitentes y al prelado oficiante⁴⁸. Es pues muy probable que a su reconocida función de foro y bullicioso mercado, el Paraíso compostelano uniera la de escenario y decorado adecuados, con la fuente e imaginería que lo presidían, para la plástica liturgia medieval de la penitencia pública.

Addenda: El artículo de J. Williams que se cita en la n. 6, ha sido publicado en "Compostellanum", XXIX, 1984, pp. 267-290. Para la iconografía de la Jerusalén Celeste y sus repercusiones arquitectónicas (nn. 28 y 29), véase también *La Gerusalemme Celeste. La dimora di Dio con gli uomini*, Milano, 1983.

la reconstrucción del programa de la portada, presidido por las ideas de pecado y regeneración).

47 *Liber Sancti Iacobi*, p. 207: «Adán es considerado como el primer peregrino, pues por haber traspasado el precepto de Dios tiene que salir del Paraíso y es lanzado como al destierro de este mundo, y por la sangre de Cristo y su gracia es salvado. Del mismo modo, el peregrino, alejándose de su domicilio, es enviado a la peregrinación por un sacerdote en pena de sus pecados, como a un destierro, y por la gracia de Dios, si se confiesa y termina su vida abrazando la penitencia, se salva».

48 WERCKMEISTER, *The Lintel Fragment*, con abundante bibliografía; C. VOGEL, *Les rites de la pénitence publique aux X^e et XI^e siècles*, «Mélanges offerts à René Crozet», I, Poitiers 1966, pp. 137-144, y *Le pêcheur et la pénitence au Moyen Age*, Paris 1969; E. SAUSER, *Die 'Adamsforte' und ihre Bedeutung in der alten Bussliturgie*, «Bibel und Liturgie», XXIII, 1956, pp. 189-192. El texto citado en la nota anterior ha de interpretarse a la luz de este uso litúrgico, que daría al Paraíso compostelano una doble acepción simbólica: lugar de acogida para el peregrino ya reconciliado al término de su viaje, y de 'partida' para el penitente sujeto a los ritos descritos.

