

SANTIAGO DE COMPOSTELA Y LOS PORTALES «PARLANTES» DEL ROMÁNICO

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona

El origen y desarrollo del portal románico esculpado en las primeras décadas del siglo XII sigue siendo para nosotros una gran incógnita. Para la explicación de los extensos programas iconográficos que los caracterizan, la historiografía artística ha basculado entre dos polos. Por un lado, los defensores de una visión intemporal y ritual, que ven en estos conjuntos de imágenes una muestra de la voluntad de la Iglesia por la exteriorización de la liturgia. Por otro, los entusiastas en encontrar para cada portal una relación directa con un hecho o un personaje histórico concreto. A mi entender, la cuestión resulta absolutamente apropiada para plantear aquí los famosos límites de la iconología de Erwin Panofsky y, en especial, la esencia y el papel del tercer nivel de interpretación en la formación del programa iconográfico: ¿inconsciente o consciente?, ¿ritual o individual?

En todo caso, nadie duda de que el lugar por excelencia de la figuración monumental románica sea la portada esculpada, un nuevo género emergente que se convertirá en una verdadera «invención» de aquella época. Estos monumentales accesos en piedra tienen además mucho de vivos, de parlantes, de sugerentes reflejos o ecos de ceremonias «vivas» que son inmortalizadas en piedra.

La idea de que los portales románicos son una especie de *liturgical performance* (representación o actuación litúrgica) es muy antigua. Su punto de partida estaría en el afán de la Reforma Gregoriana por cristianizar la socie-

dad y conferir así al estamento eclesiástico un papel preponderante en la misma. Ello se habría traducido, desde el punto de vista artístico, en la eclosión de estos monumentales ingresos a los nuevos templos. Con ellos el centro del santuario se habría desplazado —o más bien extendido— del altar a la calle, del interior al exterior, en un esfuerzo por conectar con el público transeúnte: los fieles que entran en el templo, los ciudadanos que desarrollan las transacciones de la vida cotidiana en las plazas adyacentes o los devotos peregrinos que recorren los caminos en busca de los santuarios más célebres repararían (animados al menos en el norte de Italia por las llamadas de atención de las inscripciones de Niccolò) en los relieves que ornamentaban y embellecían las fachadas románicas. Dicho recurso se convirtió, junto a la sermonística y al drama litúrgico, en uno de los géneros más desarrollados por la renovada Iglesia gregoriana para atraer la atención del público y hacer así más atractivo el dogma cristiano.

Autores como Roberto Salvini (1969), Willibald Sauerländer (1992: 29), Serafin Moralejo (1985) o Arturo Carlo Quintavalle (1991: 53) han profundizado precisamente en el impacto que supuso el uso de estos nuevos *mass media* en la configuración de una cultura visual románica. La creación del nuevo género artístico de las «portadas parlantes», en las que las figuras no sólo se acompañan profusamente de textos —*tituli et explanationes*— sino que también remiten indiscutiblemente a un texto o textos que les confieren un sentido, constituye sin duda uno de las grandes originalidades de los monumentos románicos. La retórica de los amplios programas iconográficos desplegados en las fachadas ha sido comparada por los citados autores con otros géneros emergentes: el *sermo rusticus* en el caso de Conques (Sauerländer 1979), el mester de juglaría y el mester de clerecía a lo largo del Camino de Santiago (Moralejo 1985), o el *epos* cristiano en la denominada *officina* de Matilde de Toscana (Quintavalle 1991).

De hecho, muchos autores han señalado el carácter intertextual, vernacular y absolutamente directo del programa iconográfico del portal occidental de Santa Fe de Conques (Bousquet 1948: 42), situado precisamente en la Via Podiensis, una de las cuatro que atravesaba Francia, camino a Compostela, según la *Guía del Códice Calixtino*. En dicha fachada, el espectador/peregrino podía encontrar en la absoluta variedad de sus imágenes referencias más o menos explícitas a las historias narradas en los milagros recogidos en el *Liber sancte Fidis*. Dicho texto, que había sido redactado en 1020 por Bernard d'Angers, se completa en el segundo cuarto del siglo XI, con dos nuevos libros

de milagros. Se trataba, a fin de cuentas, de un verdadero texto de propaganda del santuario, en el que —además de los milagros— se incluía el texto de Pasión y Traslación de Santa Fe. No hay que olvidar que todas estas composiciones se recitaban hasta la saciedad en la abadía en forma de sermones públicos, puesto que en 1106 el papa Pascual II concede al entonces abad Bégon III, con toda probabilidad el promotor del portal, el derecho a leer estos textos —Pasión, Traslación y Milagros— durante los días de la festividad de Santa Fe.¹

En las variadas imágenes del portal encontramos ecos de las historias y de los ritos propios de este centro de peregrinación, que los devotos y peregrinos de Santa Fe podían reconocer perfectamente (Bousquet 1948: 42; Sauerländer 1979: 44; Bonne 1985: 203-204; Castiñeiras 2009b). Una de ellas se encuentra en la célebre figuración del Infierno, en la escena de la caída del guerrero del caballo (fig. 1), la cual si bien se ha interpretado, siguiendo la *Psicomaquia* de Prudencio, como el castigo de la Soberbia, podía ser perfectamente leída, en clave local, como una referencia al trágico final del caballero Rainon, señor de Aubin, el cual, según el *Liber Miraculorum sancte Fidis*, se había apoderado previamente de los bienes y terrenos de la abadía.² De la misma manera, en el lado del Paraíso y de los elegidos, el gesto de *proskynesis* o adoración de Santa Fe ante la mano de Dios recordaba a los peregrinos el ritual de postrarse a tierra que éstos efectuaban delante de la estatua-ídolo de Santa Fe para recibir su gracia (fig. 2).³ Por último, los ángeles que, en el alto

¹ Me refiero a la copia del *Liber Miraculorum sanctis Fidis* del priorato de Sélestas (Bibliothèque Humaniste Ms. lat. 22), realizada entre 1094 y 1106 (*Livre des Miracles de Sainte Foy* 1994; Castiñeiras 2009b).

² «Il allait bientôt les atteindre, lorsque, par un effet de la vengeance divine, son cheval se renverse subitement, les sabots en l'air, la tête dans la poussière. Le cavalier, précipité en avant, est projeté au loin avec une telle violence, qu'il périt le cou tordu, le crâne fracassé et mi en pièces [...]. Quel spectacle, pour un écolâtre tel que moi, de contempler l'Orgueil, non dans l'abstraction, com je l'ai lu dans la Psychomachie de Prudente, mais substantiellement incarné dans un corps, étendu terrassé, et précipité sans retour du fait de son faste superbe dans le gouffre sans fond du grand abîme, creusé perfidement sous ses pieds par le piège du pêche!» *Liber Miraculorum Sancte Fidis* I, V («De celui qui, en se précipitant sur un moine de sainte Foy, fit une chute où il trouva la mort», Servières-Boulliet 1900-1901: II, 458. Véase Bousquet 1948: 43-46; Bonne 1985: 203-204; Castiñeiras 2009b: 242).

³ «Saisie de frayeur, il s'éveille, appelle l'enfant (son fils) et se fait de nouveau conduire devant l'autel de la sainte. Là il se prosterne entièrement dans la poussière, redouble ses prières et demande instamment que la vue lui soit rendue. Peu après, il se relève; mais, saisi d'une violente

de los cielos, hacen sonar sus olifantes para anunciar el Juicio Final del Evangelio de Mateo 25 no son otra cosa que una evocación de los sonadores de olifante de la propia abadía. Éstos soplaban con fuerza sus instrumentos el día de la festividad de la santa, con motivo de la procesión de la estatua acompañada de la exposición pública de sus reliquias, con el objeto de recordar a los fieles el carácter sacro de la misma y espantar así todos los demonios.⁴

Las referencias a la liturgia propia de la abadía están confirmadas por las inscripciones del portal. Sobre los brazos de la cruz que se alza detrás del Cristo-Juez se lee lo siguiente: «[O]c signum crucis erat in caelo cum» (fig. 3). Se trata, como han subrayado Robert Favreau (2002: 24) y Anne-Marie Bouché (2006: 317-318), de los versos que se cantaban, en forma de responso, durante la vigilia de las festividades de la Invención (3 de mayo) y de la Exaltación de la Vera Cruz (14 de septiembre): «Hoc signum erit in caelo, alleluia, cum Dominus ad iudicandum venerit, alleluia»⁵. Además, el texto posee un sentido directamente ligado a la cultura de la peregrinación que no debemos perder de vista: se trataba, en realidad, de la antífona que se cantaba cuando el peregrino, antes de iniciar su viaje, se ungía en la frente con el signo de la cruz: «Adoramus te, Christe, quia hoc signum crucis erit in caelo cum Dominus ad iudicandum venerit».

Además, estoy convencido de que Conques es uno de los primeros portales parlantes del Románico: una obra perfecta para un centro de peregrinación en el Camino hacia Compostela. El portal actúa, con respecto al pere-

douleur aux tempes et au cerveau, il est obligé, pour se tenir debout, de s'appuyer sur l'épaule d'un paysan qui se trouvait près de lui. Bientôt un flot de sang jaillit de ses deux yeux et inonde entièrement sa barbe et ses vêtements. Au bout d'un moment, il commence à percevoir quelque lumière; il lève aussitôt les yeux, distingue de plus en plus nettement les objets qui l'entourent et les désigne du doigt». *Liber Miraculorum Sancte Fidis* III, 6 («D'un aveugle à qui la vue fut rendue», Servièrès-Boulliet 1900-1901: II, 533).

⁴ «Pour cela, ils ordonnent une procession solennelle du clergé e du peuple, portant à la main des cierges et des lampes, au milieu de la plus grande pompe. Les châsses vénérables sont précédées de la croix processionnelle couverte d'or, décorée de reliquaires et resplendissante de pierres précieuses. Parmi les jeunes novices, les uns portent les livres des Evangiles et l'eau bénite, les autres frappent sur des cymbales ou sonnent des olifants, sorte de cors d'ivoire que les nobles pèlerins ont offerts au monastère en guise de décoration. Dans ces processions, la sainte opérât une multitude vraiment incroyable de miracles. Mais, dans ce récit, nous ne parlerons que de celle qui fut exécutée au Auvergne» (*Liber Miraculorum Sancte Fides* II, 4, Servièrès-Boulliet 1900-1901: I, 508).

⁵ «Este signo aparecerá en el cielo, Aleluya, cuando el Señor venga a juzgarnos, Aleluya».

grino, de la misma manera que los textos recitados del *Libro de Milagros de Santa Fe*: su objetivo es conmover al espectador y hacerlo partícipe de la exaltación del culto a las reliquias como medio para alcanzar un lugar privilegiado en el más allá. Por otra parte, resultan obvias las relaciones formales, iconográficas y funcionales, entre el portal de Conques y otra gran puerta de una iglesia de peregrinación: la fachada de Platerías de la catedral de Santiago. Con toda probabilidad, ambas obras se realizaron en la primera década del siglo XII y comparten un repertorio formal e iconográfico propio de esta cultura «parlante» de la peregrinación (Castiñeiras 2009b).

El valor simbólico, público y parlante de la fachada de Platerías residía en la propia función de ese espacio en la primeras dos décadas del siglo XII (fig. 4). Se trataba del atrio contiguo al primitivo palacio episcopal, con funciones propias de una «arquitectura del poder», pues en esta *platea Palatii*, situada delante de la fachada de Platerías, se celebraban todos los viernes, según la *Historia Compostelana*, juicios presididos por el propio obispo junto a un consejo de canónigos-jueces (Castiñeiras 1995; 2009a). Basándose en esa misma condición de puerta, por antonomasia, del obispo y de la justicia, se ha sugerido que ella haya servido también de ingreso y salida triunfal del rey-ñño, Alfonso VII, con motivo de su coronación en la catedral de Santiago en 1111 ante el altar del Apóstol. A la función judicial de la fachada se refieren figuras como los ángeles trompeteros del Juicio Final (Mateo, 25), los feroces leones alusivos del juez bíblico por excelencia, Salomón, así como el crudo castigo del relieve de la Mujer de la Calavera (fig. 5). Delante de estas imágenes, el obispo Gelmírez solía celebrar las audiencias públicas, donde oíría causas relacionadas con el adulterio, término por el que entonces se entendían también los casos de concubinato de mujeres con clérigos, una costumbre nicolaísta que el obispo quiso erradicar a través de cánones conciliares y sentencias ejemplarizantes. Es decir, la fachada de Platerías sería un verdadero *visual manifesto* de la Reforma Gregoriana aplicada a la promoción de la sede compostelana.

No obstante, muy probablemente, la estatua de la misteriosa Mujer de la Calavera (Moralejo 1985: 66 y 1989: 42; Castiñeiras 1995; Williams 2003; Castiñeiras 2009: 262-264) originalmente fue pensada para el tímpano derecho de la primitiva puerta norte, ya que su contenido profano, moralizante y caballeresco enlaza con otra historia representada en una de las columnas entorchadas de aquella fachada: los episodios de los desdichados amores de Tristán e Isolda (fig. 6). Como señaló en su día Moralejo, el tema aparece repre-

sentado algunas décadas antes de su fijación por escrito en el *Roman de Tristan*. En el registro inferior, el guerrero desfallecido o dormido sobre una barca, con su caballo a bordo, parece evocar el viaje que Tristán emprende hacia Irlanda en busca del ungüento que puede salvarle tras ser herido por la lanza envenenada del Morhot. En el segundo y tercer registro se evoca quizá el segundo viaje a Irlanda del héroe, en el que éste, tras luchar contra un dragón es curado y vendado por Isolda (véase Moralejo 1985: 68; Castiñeiras 1995: 94-95). Sin embargo, hasta el momento, nadie había reparado en que, una de las versiones más antiguas de la leyenda, el *Tristan* de Thomas, escrita por un clérigo anglonormando hacia 1155 en la corte de Leonor de Aquitania, se incluía la referencia al *exemplum libidinis* encarnado por la Mujer de la Calavera: el del amante asesinado por el marido de la mujer adúltera y su consiguiente castigo. Así en el *Tristán* de Thomas, Isolda, una vez casada con el rey Marke de Cornualles, entonaba, acompañada al arpa por Tristán, el trágico *Lai de Guirun*, que narra la historia de un amante asesinado por el esposo de la amada, la cual fue obligada después a comer su corazón servido a la mesa (vv. 781-790):

En sa chambre se set un jorE fair un lai pitus d'amur:Coment dan Guirun fu surpris, Pur l'amur de la dame ocis Qu'ils sur tute rien ama,E coment li cuns puis li donaLe cuer Guirun a sa moillierPar engin un jor a mangier,E la dolur que la dame outQuant la mort de sun ami sout.

Ese mismo *Lai Guirun* se recoge, años más tarde, en el *Tristán* de Gottfried von Strassburg (1205-1210), pero esta vez Tristán se conmueve en presencia de su tío Marke de Cornualles al escuchar la interpretación de esta bella melodía por parte de un arpista galés:

Ocurrió un día, poco después de comer, en el lugar donde era costumbre que se sentaran a charlar, que estaba Marke escuchando atentamente una melodía interpretada por un arpista, un maestro de su especialidad y el mejor que se conocía. Procedía de Gales. Tristán de Parmenia vino a sumarse a ellos, sentándose a los pies del rey para escuchar interesado la melodía y los tonos deliciosos. Incluso aunque se lo hubiesen prohibido bajo amenaza de muerte, no habría podido ocultar que estaba muy conmovido y que el corazón se le colmaba de añoranza. Dijo: «Maestro, tocáis bien. Las notas están bien reproducidas, con sentimiento y tal y como fueron pensadas. Fueron escritas por bretones que trataron acerca del Señor Gurún y de su amada.

En este primitivo contexto de la *porta francigena*, la imagen cobraría todo su sentido, ya que serviría de *exemplum libidinis* de las consecuencias de amores locos como los de Tristán e Isolda, que siempre terminaban con la trágica muerte de sus protagonistas. La figura, en su temprano exilio de Platerías (ya que nunca llegó a colocarse en la puerta norte), no habría, sin embargo, perdido nunca su contenido trágico y moralizante, ya que, según la *Guía del Códice Calixtino* (V, 9), sobre ella se realizaba siempre un comentario, nada ajeno al *lais* cantado por Tristán:

Y no ha de relegarse al olvido que junto a la tentación del Señor está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces por día a besarla. ¡Oh cuán grande y admirable castigo de la mujer adúltera para contarle a todos! (*Liber sancti Iacobi* 1951: 562).

La afirmación y progresiva exageración, a lo largo del siglo XII, de este nuevo medio de expresión (la portada románica), cuyo objetivo era conmover la curiosidad del espectador para hacerlo entrar en el interior, llevó a Charles F. Altman (1980) a parangonar la portada esculturada románica con el *movie marquee* o marquesina de cine de nuestra cultura contemporánea. Se trata, sin duda, de una comparación exagerada pero que esconde en sí misma una certeza innegable: en un mundo oscuro, en el que cuando caía la noche las antorchas y velas iluminaban débilmente unos edificios —en su mayoría de pobre construcción— la contemplación de cualquiera de estas lujosas fachadas de piedra las convertía en verdaderas obras de arte.

Las portadas esculturadas románicas, que buscaban recuperar el antiguo sentido de la *scaenae frons* en los espacios públicos y en las que las imágenes adquirían el estatus de parlantes, no podían ser ajenas a la emergencia del género escénico por excelencia —el drama litúrgico—, en el que se hacían igualmente atractivos y accesibles temas del dogma cristiano con un sentido eminentemente didáctico. Autores pioneros en el estudio de la iconografía, como Émile Mâle (1928: 121-150), habían señalado la influencia de la representación de estos dramas litúrgicos en la iconografía de los grandes portales de las iglesias medievales. Las ceremonias cantadas, que a partir de los siglos X y XI se celebraban en monasterios y catedrales para enriquecer tanto la liturgia del ciclo de la Pascua como la de la Navidad, ejercieron un importante papel en la renovación y monumentalización de la iconografía cristiana. Una de es-

tas piezas era el *Ordo Prophetarum*, un drama litúrgico que describía el anuncio de la venida del Mesías por parte tanto de los profetas bíblicos del Antiguo Testamento como de los paganos. Su interpretación tenía lugar en los maitines de la fiesta de Navidad, durante lo que en castellano se denomina Nochebuena o Misa del Gallo, y su objetivo era, además de embellecer la liturgia, hacer explícitos los misterios de la Encarnación. Esa doble función estética y devocional del drama es la que seguramente provocó su rápida plasmación en un medio tan abierto a los fieles como los ingresos de las iglesias, donde las imágenes ornaban pero también enseñaban a los espectadores, de manera didáctica, los dogmas de la fe, dentro de los ideales propios del arte de la Reforma Gregoriana. Testimonios en piedra, ahora enmudecidos, de aquellas *performances* natalicias se encuentran diseminados en monumentos del siglo XII en Italia, Francia y España. Entre ellos destacan los relieves de profetas (Isaías, Jeremías, Daniel y Ezequiel) con filacterias de las jambas del portal central de la fachada occidental de la catedral de Cremona (1107), las columnas de los portales de las Catedrales de Ferrara y Verona (Glass 2001), las figuras del friso de la fachada occidental de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers y las monumentales estatuas-columnas del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela.

Se conservan tan sólo tres piezas con la ceremonia propiamente dicha del *Ordo Prophetarum* o Procesión de los Profetas: la del monasterio de San Marcial de Limoges, realizada entre finales del siglo XI e inicios del XII (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 1139, fols. 55v-58r); la de la catedral de Laon, del siglo XIII y la de la catedral de Ruán, del siglo XIV (Castro 1997: 55; Young 1933, II: 125-171; Fletcher Collins 1972: 146-149). Todas ellas presentan la originalidad de ser elaboraciones literarias de un sermón, y no de un tropo, antífona, responsorio o poema lírico, como era habitual en otras composiciones dramáticas. De hecho, el texto homilético del que parten es el célebre sermón *Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos* (o *De symbolo*), atribuido a San Agustín durante toda la Edad Media, si bien su autoría es de otro obispo cartaginés, un tal Quoduldeus, del siglo V (*Opera Quoduldeus* 1976). La homilía, que gozó de una gran difusión en breviarios y leccionarios, se leía en el oficio de maitines de Navidad e incluía el apocalíptico *Canto de la Sibila*. La función litúrgica, argumento y protagonistas del sermón de Quoduldeus sirvieron de base para la composición de los citados *ordines* franceses, en los que el texto se presenta convertido en un diálogo cantado con indudables elementos dramáticos. Como si de un juicio se tratase, el *praecentor* o maestro de

canto, es decir, San Agustín, iba llamando a los testigos para convencer al pueblo judío, representado por Israel, de que Cristo era el Mesías, el Hijo de Dios. Estos recursos dramáticos resultan muy obvios en las versiones de Laon y de Ruán, en las que el afán de mimesis hizo no sólo que los personajes aparecieran perfectamente caracterizados en aspecto y vestimenta, sino que también los elementos de *attrezzo* adquiriesen cierta relevancia en escena: palmas, mula de Balaam, espada, cartelas e incluso un horno en medio de la nave.

No obstante, las cuatro figuras parlantes del portal de Cremona (1107-1117) reflejan todavía un estadio previo al desarrollo del drama, pues los textos que exhiben tres de los profetas en sus cartelas desplegadas —Isaías, Jeremías y Daniel— se corresponden *ad pedem litterae* con las palabras atribuidas a cada uno de ellos en el citado sermón *De symbolo* (*Opera Quoduldeus* 1976). Las palabras de los profetas se extraen precisamente de las partes en las que el oficiante impostaba la voz para entonar su profecía. Por su parte, tanto en el caso de Jeremías como de Daniel, las inscripciones recogen formas verbales adecuadas para introducir la lectura, como *inquit* (él dice) o el imperativo *dic* (di), de las que se habría podido prescindir perfectamente en la portada. Del mismo modo, el nombre de Daniel se escribe con *h* intercalada —Danihel—, tal y como habitualmente aparece en las versiones manuscritas del sermón. Por ello, resulta muy plausible que Wiligelmo —el escultor del portal de Cremona—, gracias a la mediación del comitente del programa iconográfico, haya podido acceder al leccionario o breviario donde se encontraba la *lectio* de los maitines de Navidad y copiar directamente las rúbricas correspondientes a dichos profetas (Glass 2001; Castiñeiras 2007).

Sin embargo, la huella más evidente de la ceremonia paralitúrgica del *Ordo Prophetarum* en la iconografía monumental del Románico se encuentra en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, realizado bajo la dirección del Maestro Mateo entre 1168 y 1188. En la presente contribución vuelvo a proponer, con algunos matices, la revolucionaria y genial interpretación que Serafín Moralejo avanzó en 1988 y 1993. A fecha de hoy, en efecto, puede afirmarse sin rubor alguno que el pórtico occidental compostelano constituye el testimonio más evidente del impacto de esta ceremonia paralitúrgica en la iconografía monumental románica, ya que supera con creces las versiones monumentales del *Ordo* que se encuentran reflejadas en las fachadas occidentales de las catedrales de Cremona, Ferrara, Verona o de la iglesia de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (Mâle 1928; Glass 2001).

La obra compostelana supondría pues un broche de oro a esta tradición que había aunado en distintas partes de Europa el emergente género del drama litúrgico con el de los programas monumentales románicos de decoración de fachadas. Con respecto a los ejemplos citados, la originalidad de Mateo radiaría en haber desarrollado el ciclo en todo el espacio del nártex occidental de la basílica. De hecho, en su obra la serie estatuaria de profetas no se limita al *frontis* interior sino que se extiende a toda la contrafachada del edificio, envolviendo así al espectador en un bosque de figuras que están «interpretando» de forma dramatizada la historia de la salvación. En la ordenación de estos personajes, Moralejo percibió una procesión muy semejante a la de la versión más antigua del *Ordo*: el texto musicado de Saint-Martial de Limoges⁶ de finales del siglo XI, en el que Moisés comienza la procesión de los profetas para después dar paso a Isaías, Jeremías y Daniel. En el caso compostelano igualmente le corresponde la cabeza de la serie al legislador Moisés, al que siguen Isaías, Daniel y Jeremías, todos ellos figurados como estatuas-columnas y situados en la banda izquierda del arco central (fig. 7). Se trata de personajes perfectamente identificables, ya que en su calidad de estatuas-parlantes exhiben en sus cartelas los textos de su profecía. Aunque se ha dicho que los textos de sus pergaminos están en gran parte repintados en una época posterior —una incógnita todavía por esclarecer— y que las frases que contienen no coinciden en absoluto con las que estos mismos recitaban en el *Ordo*, el grupo se sitúa bajo la atenta mirada de un ángel-ménsula que despliega una cartela que no permite dudar sobre la identidad y objeto de la presencia de los profetas efigiados, ya que en ésta se lee: «[P]rophetæ predicaverunt naci salvatorem de virgine marie». ⁷ Ninguna frase podía ser más contundente para introducirnos en este peculiar *Ordo Prophetarum* pétreo.

En opinión de Moralejo (1993: 33), la pista para solucionar el enigma se encuentra en la «copia medieval» del Pórtico de la Gloria que se realizó hacia 1230 en el denominado «el Pórtico del Paraíso» de la catedral de Orense. En este último, los profetas Isaías y Daniel exhiben respectivamente en sus cartelas los textos «ecce virgo» (He aquí la Virgen) y «Cum ven(er)it s(an)c(tus)» (Cuando venga el Santo), los cuales bien podrían haber estado originalmente escritos sobre las cartelas de los mismos personajes en Compostela. Dichas citas

⁶ París, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 1139, fols. 55v-58r.

⁷ «Los profetas predicaron que nacería el Salvador de la Virgen María».

están tomadas del célebre sermón *De symbolo*. Esta homilía, que gozó de una gran difusión en breviarios y leccionarios, es la que sirvió de base para la composición del *Ordo* de Limoges, así como a otras tantas versiones del drama (Laon, Ruán). De esta manera, en Compostela y en Orense nos encontraríamos probablemente ante versiones libres y originales del *Ordo*, en las que algunas cuestiones se resolvieron acudiendo directamente al sermón,⁸ el cual sabemos que era perfectamente interpretado en la liturgia de la catedral compostelana.

El conjunto orensano también podría darnos la clave para la identificación de las cuatro figuras que decoran ambos lados del ingreso lateral izquierdo. Antonio López Ferreiro (1892: 84-85) había propuesto que se trataba, de izquierda a derecha, de los profetas menores: Oseas, Joel, Amós y Abdías. Sin embargo, la lógica nos lleva a pensar en una secuencia más acorde con la disposición de los profetas en ese mismo arco lateral izquierdo en Orense, ya que allí éstos todavía conservan su identificación en sus cartelas: Oseas, Malaquías, Ezequiel y Habacuc (Carrero 2000: 23-24). La secuencia orensana resulta muy adecuada para completar el *Ordo* del Pórtico en la entrada lateral izquierda: Habacuc sería el profeta ligeramente encorvado que se representa en el extremo derecho, colindando así con los profetas mayores. De hecho, un Habacuc igualmente encorvado entraba en escena en Limoges tras el grupo de los profetas mayores.

Otros personajes que se representan en la contrafachada del pórtico también actuaban en el *Ordo* lemosino, como es el caso de San Juan Bautista, pariente de Cristo, así como el poeta latino Virgilio y la Sibila Eritrea, que a pesar de su gentilidad anunciaron también la venida del Mesías. A ellos se les podría añadir el rey Nabucodonosor, probablemente figurado a gatas en la basa del machón derecho del arco central, siguiendo el sueño de Daniel (4, 23, 22), en el que se narra la humillación del monarca caminando entre bestias (Castiñeiras 2003). De hecho, la figura se encuentra delante de la estatua de Virgilio, puesto que el monarca de Babilonia salía a escena después de la intervención de dicho poeta.

Ajenos al *Ordo* lemosino son, sin embargo, dos personajes vinculados también a la gentilidad y figurados en la contrafachada: Balaam, el cual, con sus zuecos, está muy presente en los *Ordines* de Laon e Ruán, y la Reina de Saba, ausente en todos los textos conocidos pero que, como demostró Mora-

⁸ En opinión de Dorothy Glass (2001), ese mismo fenómeno ocurre en los ciclos padanos de Cremona, Piacenza, Ferrara y Verona.

lejo (1993), era considerada uno de los testigos de Cristo el día del Juicio Final (Mt. 12, 42). La caracterización, vestimenta y *attrezzo* de todos los personajes coinciden también con las rúbricas de las versiones tardías de Laon y Ruán que nos hablan de los barbados Isaías y Jeremías, del rostro juvenil de Daniel, de un Moisés «tabula legis ferens» o del cálamo de Virgilio (fig. 9).⁹ Además, la innegable caracterización teatral de las figuras del conjunto, viene dada sobre todo por los personajes principales de la procesión, los cuales —a mi entender— están realizados para encarnar los cuatro caracteres humanos de la antigua fisiognomía. Así tenemos a un flemático Jeremías, a un sanguíneo Daniel, a un melancólico Isaías y a un colérico Moisés (Castiñeiras 2004). Estas complejiones, tal y como se describen en la tratadística medieval, coinciden con el retrato que la Biblia ofrece de cada uno de ellos, pero también con las indicaciones de aspecto y carácter que les adjudicaban las rúbricas del *Ordo Prophetarum*. Además, por composición simétrica, los apóstoles del lado derecho del ingreso central presentan una variada caracterización muy similar a la de los profetas, con el fin de repetir el esquema de los temperamentos: Juan, triste y melancólico; Santiago, amable y sanguíneo; Pablo, colérico, señala la tierra; Pedro, flemático, contenido y autoritario.

Por ello en el año 2004 la Asociación para a Promoción da Música (AC-TUS) promovió, en la catedral de Santiago y bajo la dirección de Francisco Luengo, la representación de un original *Ordo Prophetarum* como homenaje al Prof. Serafín Moralejo. Para el espectáculo, producido por Mercedes Pintos con mi asesoría científica, se combinó el texto y la música de la versión de Limoges con la escenografía del Pórtico de la Gloria (*Ordo Prophetarum* 2006). Esta experiencia única, que desde entonces se ha venido repitiendo cada año, me ha ayudado a entender mejor el verdadero sentido de la iconografía del pórtico y su deuda incontestable con la tradición litúrgica de la Navidad. Tanto en el *Sermo de Symbolo* como en los *Ordines* la procesión terminaba con el estremecedor *Canto de la Sibila*, en el que se narra con especial crudeza los Signos del Juicio Final: el Descenso al Limbo, el Infierno o la Parousía de Cristo mostrando las llagas.¹⁰ No es por casualidad que la figura de la

⁹ Remito a las rúbricas de la edición de Karl Young, 1933, II: 145 (Laon) y 156-165 (Ruán). Para un comentario general sobre la puesta en escena de los personajes, véase Fletcher Collins (1972: 146-149 y 317-319).

¹⁰ «E celo rex adueniet per secula futurus, / scilicet in carne praesens, ut iudicet orbem» (vv. 2-3); «Inquirens tetri portas effriget auerni», v. 14; en Castro 1997: 288-291.

Sibila (fig. 8) se coloque en el nártex compostelano en la contrafachada, de cara a los tres arcos del pórtico que desarrollan precisamente un monumental programa basado en el Descenso al Limbo (arco izquierdo), el Juicio Final (arco derecho) y la Gloria de Cristo mostrando las llagas (arco central). Por si había todavía un atisbo de duda sobre el conocimiento de estas composiciones dramáticas en Compostela, dos testimonios tardíos parecen corroborar esta tradición: el primero es el *Breviario de Miranda*, un manuscrito de mediados del siglo XV —conservado en el Archivo de la catedral de Santiago— en donde se incluye el *Canto de la Sibila*; el segundo, un breviario compostelano editado en Lisboa en 1497¹¹ (Castro 1997: 287-293), en el que el *Canto* se incluye tras la recitación del *Sermo de Symbolo*.

La historia de las grandes portadas románicas es, pues, en gran parte deudora de estas singulares *performances* litúrgicas. ¡Ojalá que la inminente restauración del pórtico por parte de la Fundación Pedro Barrié de la Baza, bajo la dirección técnica de Iago Seara y Ana Laborde, sirva para desvelarnos todavía alguno de estos misterios! ¿Se desvelará el color primigenio de la indumentaria de los profetas? ¿Podremos finalmente leer el texto original de sus cartelas?

FUENTES IMPRESAS

- Liber sancti Iacobi «Codex Calixtinus»* (1951): Trad. esp. Moralejo, Abelardo/Torres, Casimiro/Feo, Julio. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Livre des Miracles de Sainte Foy 1094-1099* (1994): Trad. fr. Walter, Robert. Sélestat: Les Amis de la Bibliothèque humaniste de Sélestat.
- Opera Quodvulteo Carthaginensi Episcopo Tributa* (1976): Ed. Braun, René. (Corpus Christianorum, Series Latina, LX). Turnhout: Typographi Brepols Editores Pontifici, pp. 227-258.
- Ordo Prophetarum. Drama Litúrgico do século XII* (2006). Con textos de Luengo, Francisco/Castiñeiras, Manuel/Pintos, Mercedes. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

¹¹ Madrid, Biblioteca Nacional, Incunables 874.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Charles F. (1980): «The Medieval Marquee: Church Portal Sculpture as Publicity». En: *Journal of Popular Culture* 14, 1, pp. 37-46.
- BOCCACCIO, Giovanni (1987): *Decameron*. Milano: Guerardo Casini Editore.
- BONNE, Jean-Claude (1985): *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*. Aleçon (Orne): Le Sycomore.
- BOUCHÉ, Anne-Marie (2006): «Vox imaginis: Anomaly and Enigma in Romanesque Art». En: Hamburger, Jeffrey E./Bouché, Anne-Marie (eds.): *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton (NJ): Princeton University Press, pp. 306-335.
- BOUSQUET, Louis (1948): *Le Jugement Dernier au Tympan de l'église Sainte-Foy de Conques*. Rodez: Carrère.
- CARRERO, Eduardo (2000): *El Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense*. Ourense: Grupo Francisco de Moure, Ediciones Monte Casino (Benedictinas).
- CASTIÑEIRAS, Manuel (1995): «Introitus pulcre refulget: algunas reflexiones sobre el programa iconográfico de las portadas románicas del transepto de la catedral». En: *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura, pp. 85-103.
- (2003): «A poética das marxes: Bestiario, fábulas e mundo ó revés». En: *Sémata* 12, pp. 293-334. (También en: Castiñeiras, Manuel/Díez Platas Fátima [eds.]: *Profano y pagano en el arte gallego* [2002]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.)
- (2004): «O profeta Daniel na arte europea». En: Villares, Ramón (dir.): *Galicia, o sorriso de Daniel*. Catálogo de la Exposición celebrada por el Consello da Cultura Galega con motivo del Fórum de las Culturas de Barcelona. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 30-45.
- (2007): «Cremona y Compostela: de la performance a la piedra». En: Calzona, A./Campari, R./Mussini, M (eds.): *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*. Milano: Università di Parma-Electa, pp. 173-179.
- (2009a): «La Catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo». En: Huerta, Pedro Luis (ed.): *Siete Maravillas del Románico Español*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 227-289.
- (2009b): «Da Conques a Compostella: retórica e performance nell'era dei portali parlanti». En: Quintavalle, Arturo Carlo (ed.): *Medievo: Immagine e Memoria*. XI Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-28 settembre 2008). Milano: Università degli Studi di Parma-Electa, pp. 233-251.
- CASTRO, Eva (1997): *Teatro Medieval. 1. El Drama Litúrgico*. Barcelona: Crítica.

- FAVREAU, Robert/MICHAUD, Jean/LEPLANT, Bernadette (2002): *Corpus des Inscriptions de la France Médiéval. IX. Aveyron, Lot, Tarn*. Paris: Ed. du CNRS.
- FLETCHER, Collins Jr. (1972): *The Production of Medieval Church Music-Drama*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- GLASS, Dorothy (2001): «Otages de l'historiographie: l'Ordo Prophetarum en Italie». En: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 44, pp. 259-273.
- GOTTFRIED VON STRAßBURG (1987): *Tristán. Tristán e Isolda*, trad. esp. Dietz, Bernd. Madrid: Siruela.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio³ (1999) [1892]: *El Pórtico de la Gloria, Platerías y otras puertas de la Basílica*. Santiago de Compostela: Ed. Follas Novas-Ed. Monte Casino.
- MALE, Émile (1928): *L'Art religieux du XI^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie au Moyen Âge*. Paris: Librairie Armand Colin.
- MORALEJO, Serafin (1985): «Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: románico, romance y roman». En: *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* 17, pp. 61-70.
- (1988): «Entre el Grial y la Divina Comedia». En: *La Voz de Galicia* 1-IV.
- (1989): «Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo». En: Castelnovo, Enrico/Peroni, Adriano/Settis, Salvatore (eds.): *Willigelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Modena: Panini Franco Cosimo, pp. 35-51.
- (1993): «El Pórtico de la Gloria». En: *FMR, Franco Maria Ricci* 199, pp. 28-46.
- PAREDES, Juan (2001): «Del "utile consiglio" y las "sollazzevoli cose". El Decameron en el marco de la cultura popular». En: *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, pp. 119-136.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo (1991): *Willigelmo e Matilde. L'officina romanica*. Milano: Electa.
- ROSSI, Luciano (1983): «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal «Lai Guirun» al Decameron». En: *Studi Provenzali e Francesi 1982*, Taviani, Giuseppe (ed.): L'Aquila: Japadre, pp. 28-128.
- SALVINI, Roberto (1969): *Medieval Sculpture*. London: Michael Joseph.
- SAUERLÄNDER, Willibald (1979): «Omnes perversi sic sunt in tartara mersi. Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte Foy in Conques». En: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft in Göttingen*, pp. 33-47.
- (1992): «Romanesque Sculpture and its Architectural Context». En: Kahn, Deborah (ed.): *The Romanesque Frieze and its Spectator*. London: Harvey Miller Publishers, pp. 17-47.
- SERVIÈRES, Louis-Bernard-J./BOULLIET, Auguste (1900-1901): *Sainte Foy. Vierge et martyre d'Agen*. Rodez: E. Carrère, 2 vols.
- THOMAS (1960): *Les fragments du «Roman de Tristan», poème du XII^e siècle*, Bartina H. Wind (ed.). Genève/Paris: Droz/Minard, 1960 (*Textes littéraires français*, 92).

WILLIAMS, John (1976): «Spain or Toulouse a Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela». En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1973. Granada: Universidad de Granada, vol. I, pp. 557-567.

— (2003): «La Mujer del Cráneo y la simbología románica». En: *Quintana 2*, pp. 13-27.

YOUNG, Karl (1933): *The Drama of the Medieval Church*. Oxford: Clarendon Press, 2 vols.

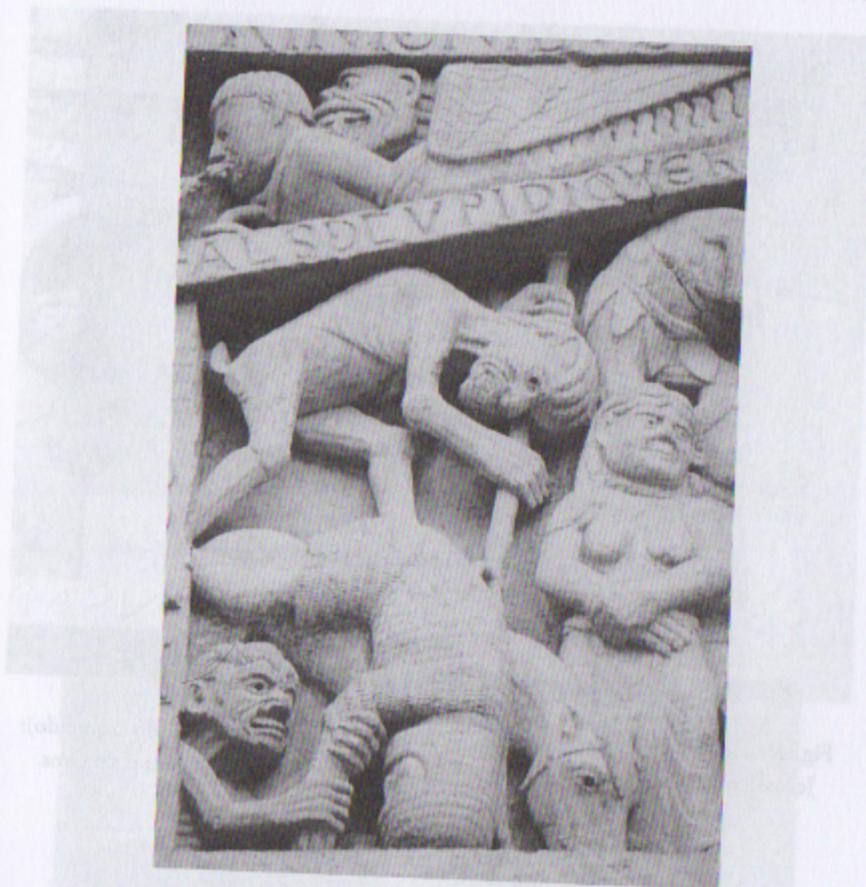


Fig. 1: Conques (Aveyron), Santa Fe, Portal Occidental (tímpano, lado derecho): Infierno, Castigo de la Soberbia o trágico final del caballero Rainon.



Fig. 2: Conques (Aveyron), Santa Fe, Portal Occidental (tímpano, lado izquierdo): Jerusalén Celeste, Santa Fe —arrodillada— es bendecida por la Mano de Dios.



Fig. 3: Conques (Aveyron), Santa Fe, Portal Occidental (tímpano, parte central superior): ángeles con los *arma Christi*.

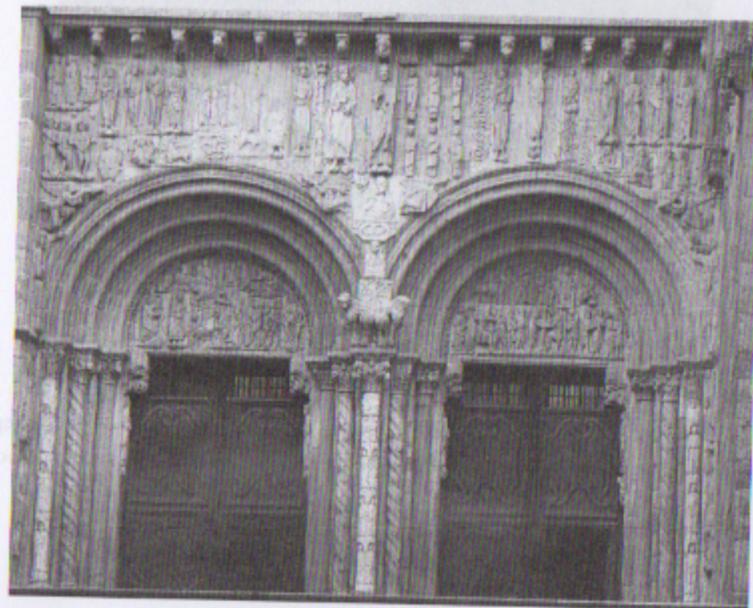


Fig. 4: Santiago de Compostela, catedral, portal del brazo sur del transepto. Puerta de Platerías.



Fig. 5: Santiago de Compostela, catedral, portal del brazo sur del transepto. Puerta de Platerías (tímpano de la entrada occidental): Mujer de la Calavera.



Fig. 6: Santiago de Compostela, Museo de la Catedral: Tristán es curado y vendado por Isolda (?), (columna entorchada procedente de la primitiva *Porta Francigena*).



Fig. 7: Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria (entrada central, machón norte): Jeremías, Daniel, Isaías y Moisés.



Fig. 8: Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria (contrafachada): Sibila Eritrea.



Fig. 9: Santiago de Compostela, Pórtico de la Gloria (contrafachada): el vate Virgilio.

«QUIEN OS ACOJA, ME ACOGERÁ A MÍ»
LA DIVULGACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS IDEALES
CARITATIVOS DEL CAMINO DE SANTIAGO

Johanna Wirth Calvo
Universidad de Zúrich

El Camino de Santiago —continuación en la Edad Media de una vía de comunicación ya existente en gran parte en tiempos de los romanos que unía la Galia con la parte más occidental de España— se convirtió, tras el hallazgo del sepulcro del apóstol, en ruta de peregrinaje, por lo que muchos franceses se encaminaron a España. Como se mostrará a continuación, éstos asumieron, tras la Reconquista, funciones clave en la reconstrucción de la estructura administrativa eclesiástica.

Los obispos reformistas franceses —quienes inicialmente se establecieron en León, Burgos y Sahagún, y a partir del año 1100 más al sur— recurrieron a la imagen de las obras de misericordia, muy popular en los movimientos laicos de pobreza, para crear así una posibilidad de identificación de los diversos grupos de población en la heterogénea sociedad de Castilla. En base a esta imagen, se puede mostrar la complejidad y la larga duración de la reforma eclesiástica que, partiendo de los grandes centros, fue extendiéndose por el Camino de Santiago y finalmente se impuso en toda Castilla.

El Camino de Santiago: encrucijada de saberes

En la memoria de
Celia Salgado López
Itziar López Guil
Luís Manuel Calvo Salgado
(eds.)

Iberoamericana - Vervuert - 2011

