

Cuando Brilla la Luz del Quinto Día: El Pórtico de la Gloria y la Visión de Mateo en el Espejo de la Historia

Francisco Prado-Vilar

Francisco Prado-Vilar (Ph.D., Harvard University) es profesor investigador del Departamento de Historia del Arte I de la Universidad Complutense de Madrid, miembro del Comité del Sello de Patrimonio Europeo (UE), y coordinador científico del Programa Catedral de Santiago, encargado de la restauración del Pórtico de la Gloria. Dirige el grupo de investigación internacional HAR2010-2035: *Arte medieval español y cultura europea: trasfondo clásico e impacto en los discursos de la modernidad* y es comisario de la exposición *Pórtico Virtual. Las claves de la restauración del Pórtico de la Gloria* (Santiago, Lisboa, Berlín, Londres, Madrid), producida por la Fundación Barrié. Su trabajo intelectual se caracteriza por su orientación interdisciplinaria y teórica, el interés por el análisis de cuestiones paradigmáticas para el entendimiento de las funciones de la representación a través de diversos periodos, y la exploración de problemáticas históricas que son relevantes para la cultura y sociedad contemporáneas. Ha publicado estudios de gran variedad temática y metodológica sobre la cultura visual del Islam, el arte románico, las artes figurativas del gótico y la pintura hispano-flamenca. Participa activamente en iniciativas educativas destinadas a promocionar el interés en la conservación del patrimonio y la importancia del estudio del arte para la formación de generaciones futuras. En 2013 publicará *Tears from Flanders: Memory, Prophecy, and the Consolation of Painting* (Brepols, en prensa) y *Lacrimae rerum: Mito, belleza y tragedia en el arte románico español* (Nigra-Trea, en prensa).

Fotografías del autor salvo las señaladas en los pies de foto.





Fig. 1.—**a)** Alfonso IX, Tumbo A, Ms. 1, fol. 62v. Archivo de la catedral de Santiago de Compostela. **b)** Cruz de consagración, catedral de Santiago de Compostela. Fotografía: Antonio García Omedes.

*Hoc in honore Dei templum Iacobi Zebedei quartus Petrus ei quinte dico luce diei*¹.

EL 21 de abril de 1211 Alfonso IX, último monarca del Reino independiente de León, vio amanecer en Santiago de Compostela, donde se encontraba para participar en la solemne consagración de la catedral (Fig. 1). Doce cruces doradas inscritas con disticos latinos engalanaban el perímetro interior del magnífico templo, señalando los lugares en los que habría de detenerse la comitiva procesional para que el arzobispo Pedro Muñiz procediese a ungir e incensar cada una de ellas. Con esta ceremonia alcanzaba su plenitud simbólica el hermoso edificio cuya construcción se había prolongado durante más de cien años, recibiendo un impulso definitivo en 1168 cuando Fernando II extendió un privilegio al maestro Mateo, otorgándole una pensión vitalicia

para que se encargase de su finalización². El nombre de este artífice reaparecerá de forma ostentosa dos décadas más tarde en la inscripción del tímpano del Pórtico de la Gloria, donde se conmemora el asentamiento de los dinteles el 1 de abril de 1188, apenas tres meses después de que Alfonso, con tan solo diecisiete años, se hubiese convertido en rey de León y Galicia tras la muerte de su padre³.

Siguiendo los diseños de Fernando II, quien eligió Santiago como lugar de enterramiento dando carta de naturaleza a la instauración de un nuevo panteón real, su hijo Alfonso consolidará el estatus de la catedral compostelana como centro sacro y

¹ Inscripción de una de las cruces de consagración de la catedral de Santiago, situada actualmente en el muro norte del cuerpo de naves, adyacente al Pórtico de la Gloria: «En honor de Dios yo, Pedro IV, le dedico este templo de Santiago Zebedeo cuando brilla la luz del quinto día».

² Para este documento: J. I. Cabano Vázquez, coord., *Los Reyes y Santiago. Exposición de documentos reales de la Catedral de Santiago de Compostela ante el VIII Centenario del Pórtico de la Gloria. Guía de la exposición* (Santiago de Compostela: Cabildo de la Catedral de Santiago, 1988), pp. 117-20.

³ Para esta inscripción y el contexto histórico del Pórtico, véase el extraordinario artículo de S. Moralejo Álvarez, «El 1 de abril de 1188, Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1988), pp. 19-36.

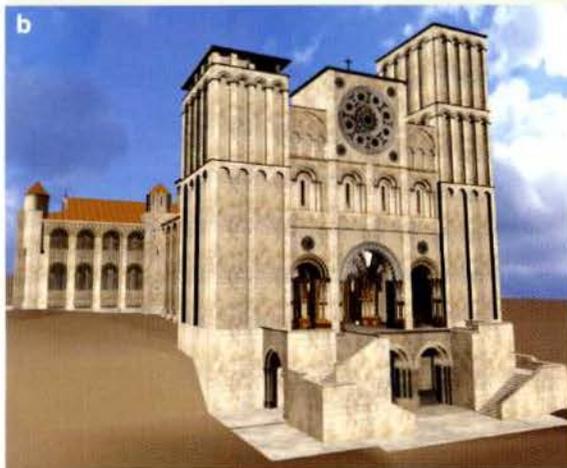


Fig. 2.—**a)** San Juan ante la Nueva Jerusalén, *Apocalipsis*, Ms L.A.139-Lisboa, fol. 74r. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. **b)** Reconstrucción virtual de la catedral de Santiago de Compostela. Imagen: © 2012 y con permiso de The Regents of the University of California, imagen creada por John Dagenais y el UCLA Experiential Technologies Center.

simbólico de la monarquía leonesa, viajando varias veces a la ciudad gallega a lo largo de su reinado con motivo de acontecimientos importantes como su investidura como caballero ante el altar del Apóstol en 1197⁴. Durante ese tiempo, el monarca habría sido testigo de los avances en las obras del gran proyecto del maestro Mateo, que habría de culminar con la erección de la fachada occidental y el espectacular coro pétreo situado en la nave central, completando de esa forma la transformación monumental de un edificio concebido, en origen, como un templo de peregrinación, en una majestuosa catedral real, la nueva Reims y Saint-Denis de la dinastía leonesa⁵.

Revelación

Ascendiendo por la escalinata que conducía a la entrada del templo en aquella mañana de jueves de la segunda semana de Pascua en compañía del arzobispo, Alfonso debió de haberse sentido como San Juan, siendo conducido por un ángel ante una materialización visionaria de la Jerusalén celeste (Figs. 2 y 3). «La ciudad no necesita de sol ni de luna que la alumbren», dice Juan en el libro del Apocalipsis, «porque la ilumina la Gloria de Dios, y

⁴ Para este panteón real y las espléndidas efigies funerarias de Fernando II y Alfonso IX, de filiación mateana: S. Moralejo Álvarez, «¿Raimundo de Borgoña (+1107) o Fernando Alfonso (+1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano», en *Galicja en la Edad Media* (Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, 1990), pp. 161-80.

⁵ Para las intervenciones de Mateo más allá del Pórtico: R. Yzquierdo Perrin, «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones», *Abrente* 19-20 (1987-1988), pp. 7-42; *id.*, «El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago», en *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*, M. C. Lacarra Ducay, ed. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005), pp. 253-84; M. Castiñeiras, «El Maestro Mateo o la unidad de las artes», en *Maestros del románico en el Camino de Santiago* (Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 2010), pp. 187-233; y F. Prado-Vilar, «Mateo, su entorno y su proyección (I)», en *Gallaecia Petrea* (Santiago de Compostela: Fundación Cidade da Cultura de Galicia, 2012), pp. 378-81. Para la historia del coro pétreo, su desmantelamiento y recuperación arqueológica: R. Otero Túnhez y R. Yzquierdo Perrin, *El coro del maestro Mateo* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990). Su reconstrucción virtual en R. Yzquierdo Perrin, *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo* (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999).

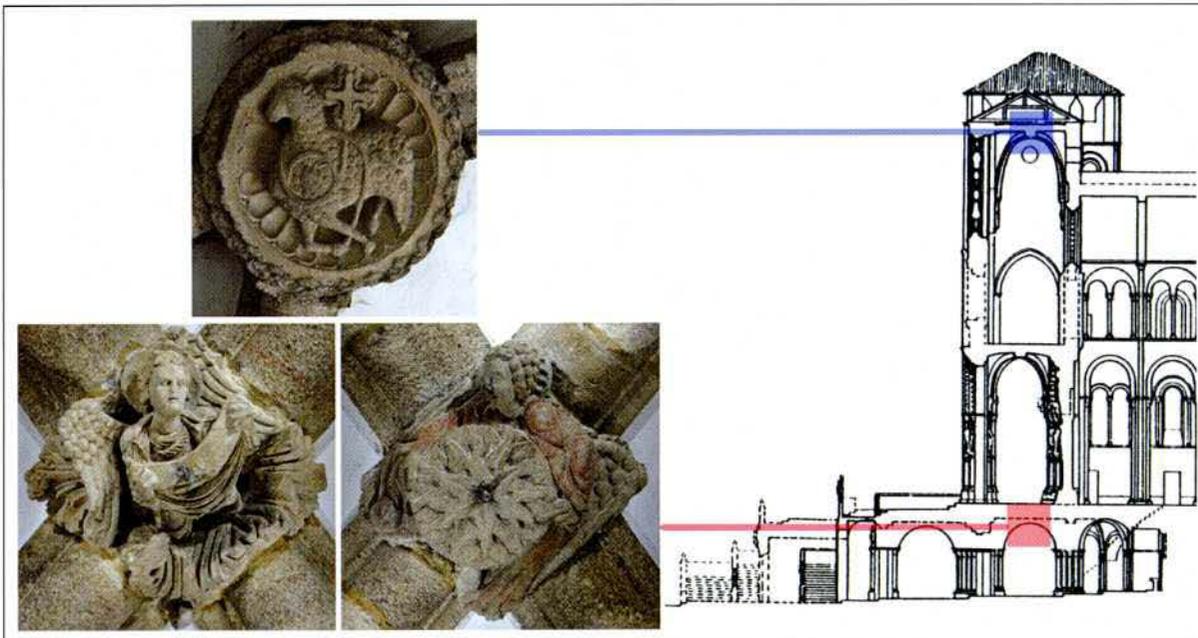


Fig. 3.—Claves de bóveda del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela.

su lámpara es el cordero... A su luz caminarán las naciones, y los reyes de la tierra llevarán a ella sus riquezas» (Apoc. 21: 23-26). Entonando este pasaje, que ofrece una sugerente referencia bíblica para esa Compostela que se estaba transformando en la Nueva Jerusalén de occidente a donde caminaban naciones y reyes de la tierra, el arzobispo pudo haberle explicado a Alfonso que la cripta que estaban dejando abajo, a nivel del suelo, representaba el mundo terreno —un universo dominado por una vegetación frondosa que se propagaba por arcos, jambas y capiteles, y que estaba habitada por hombres, animales y seres híbridos sometidos a las tentaciones y ataduras carnales del teatro del mundo. Allí mujeres danzaban compulsivamente como si fuesen ménades en un ritual dionisiaco. Y también allí hacía su aparición, como en tantos otros monumentos del camino de Santiago, desde Moissac hasta Conques, el popular episodio del ascenso de Alejandro Magno, ese rey macedonio que según la leyenda había iniciado un vuelo propulsado por dos

grandes aves hasta alcanzar los confines últimos de la tierra por donde se curva el cielo y, desde las alturas, poder ver el inmenso océano⁶. Este cielo estaba figurado en las bóvedas de la cripta que, al igual que la tierra descrita en el pasaje apocalíptico, necesitaba la luz artificial de los astros para iluminarse, un sol y una luna, que aparecen sostenidos por ángeles en las claves de donde colgaban lámparas. Luego el arzobispo pudo haberle explicado al rey que la tribuna diáfana que corona ese nártex de tres pisos concebido por el maestro Mateo completaba la visión de San Juan, evocando el universo del espíritu, la Jerusalén celeste iluminada por la gloria

⁶ Sobre la presencia de otros temas clásicos en la catedral de Santiago en relación al desarrollo de una iconografía heroica del viaje: F. Prado-Vilar, «Nostos: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible», en *Compostela y Europa: La Historia de Diego Gelmírez* (Milán: Skira, 2010), pp. 260-69; e *id.*, «Flabellum: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual», *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario* (2011), pp. 275-311.

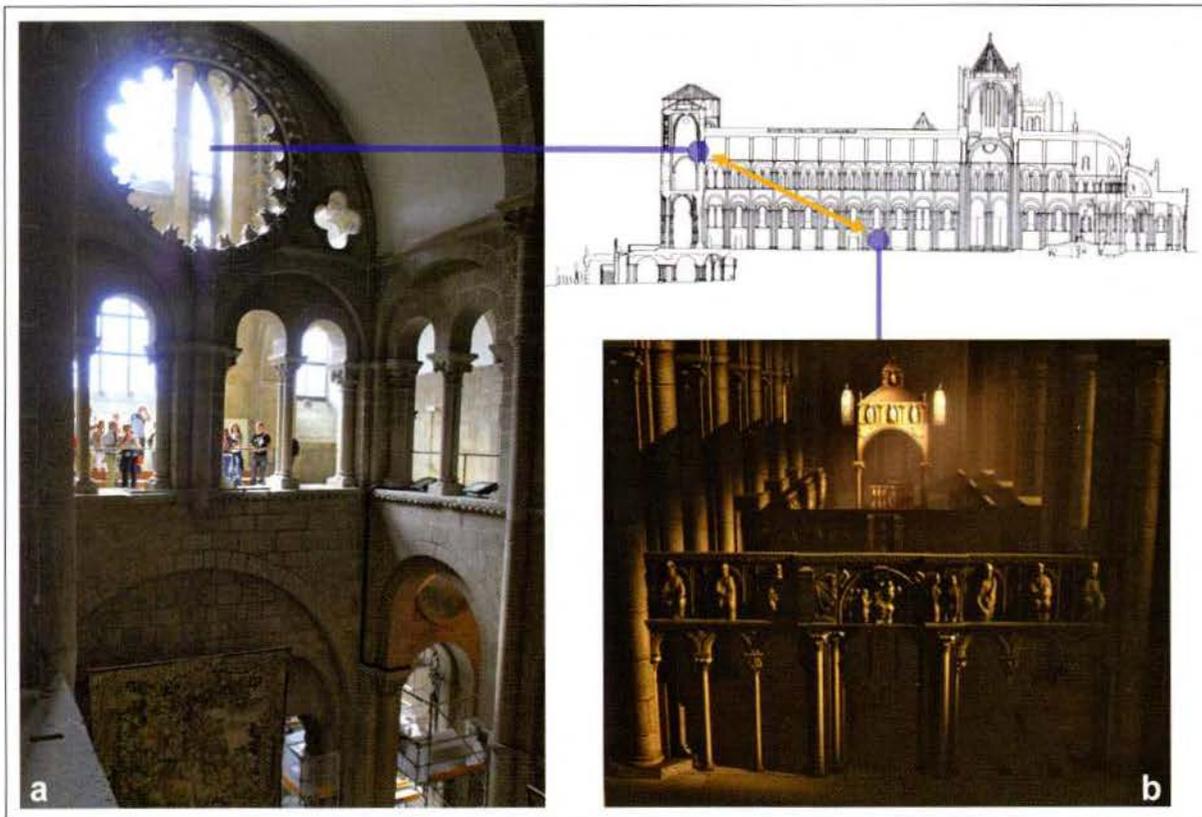


Fig. 4.—**a)** Tribuna del Pórtico de la Gloria desde la nave central. Catedral de Santiago de Compostela. Fotografía: Antonio García Omedes. **b)** Coro pétreo del Maestro Mateo, reconstrucción virtual. Fundación Barrié.

de Dios y cuya lámpara es el Cordero, representado en otra clave de bóveda⁷.

⁷ S. Moralejo Álvarez, «La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago», en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea* (Perugia, 1983), pp. 37-61. Sobre el Pórtico de la Gloria, véase especialmente: S. Moralejo Álvarez, «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria»; *id.*, «Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 16 (1985), pp. 94-107; e *id.*, «El Pórtico de la Gloria», *FMR* 199 (1993), pp. 28-46. Para un análisis reciente de la poética visionaria que informa la configuración estructural y figurativa del Pórtico: R. Sánchez Ameijeiras, «Dreams of Buildings and Kings: Visual Discourses in Medieval Galicia (1153-1230)», en *Culture and Society in Medieval Galicia*, James D'Emilio y David Mackenzie, eds. (Leiden: Brill, en prensa).

Desde la tribuna la escenografía arquitectónica del nártex establecía conexiones espaciales, lumínicas y simbólicas con el interior del templo multiplicando la capacidad del edificio sagrado para transformar las imágenes del texto bíblico en verdaderas experiencias visionarias (Fig. 4). Se trata de un espacio expansivo y elegante inundado por la luz natural que entraba por un rosetón situado en la fachada y que alcanzaba la nave a través de un gran óculo cuyo diseño interior parece evocar las llamas vibrantes de un sol apocalíptico, un sol similar al que se representa en numerosas miniaturas que ilustran el pasaje del libro de San Juan donde se relata la aparición de «la Mujer con el niño y la luna bajo sus



Fig. 5.—Mujer vestida de sol, *Apocalipsis*, Ms. Auct. D. 4. 17, fol. 8v. Bodleian Library, Oxford University.

pies», una referencia a la Virgen María en el contexto del Apocalipsis (Fig. 5)⁸:

«Apareció en el cielo una señal grandiosa: una mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza... Y la mujer dio a luz un hijo varón, que ha de gobernar a todas las naciones con vara de hierro; pero su hijo fue arrebatado y llevado ante Dios y su trono» (Apoc. 12: 1-5).

En ciertos momentos del día, los rayos del sol filtrados por el rosetón exterior y tamizados por el óculo inundarían la nave central iluminando la fachada occidental del coro pétreo que estaba presidida por una figura de la Virgen entronizada con Jesús en su

regazo a modo de *Sedes sapientiae* y *templum Dei* (Figs. 4 y 6). A través de la luz canalizada por la escenografía del Pórtico se unían dos imágenes de María: por un lado la que se evocaba simbólicamente en el rosetón exterior —un elemento arquitectónico que servía para plasmar las metáforas desarrolladas por teólogos del siglo XII como San Bernardo para explicar el misterio de la Encarnación comparando el cuerpo de María con un cristal que es traspasado por los rayos del sol sin romperse; y por otro su materialización pétrea dentro del templo. Cuando la nave de la catedral se iluminaba, esta imagen de María sosteniendo una vara florida en una mano mientras que con la otra abraza suavemente la figura de Jesús, coronado y mostrando el Evangelio, se vestía, literalmente, de sol. Una obra contemporánea, la célebre vidriera de la Virgen azul de la catedral de Chartres, conocida como *Notre-Dame de la Belle Verrière*, única ventana que sobrevivió al fuego de 1195, nos ayuda a visualizar la imagen que surge de la combinación de las dos materializaciones de la Virgen en el entorno del Pórtico, la que se forma simbólicamente por efecto de la luz cenital atravesando un cristal y su plasmación plástica y cromática en el tímpano (Fig. 7). En el ámbito musical, la composición «Novis cedunt

⁸ El rosetón exterior, llamado «espejo grande» en documentos del s. XVIII, fue destruido debido a que presentaba un pobre estado de conservación y resultaba costosa la reparación de la vidriera. Aparece reproducido en el famoso dibujo de la fachada realizado por el canónigo José de Vega y Verdugo en 1657 donde se aprecia que tenía un anillo exterior con estrellas y un cuerpo interior del que se conservan algunas piezas en el Museo de la Catedral de Santiago. En la colección de este museo se encuentra también la clave de una de las arquivoltas del gran arco central de la fachada, que está decorada con dos ángeles astróforos sosteniendo un sol y una luna. Para estas piezas: R. Yzquierdo Perrín, «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria», pp. 8-14 y 31-39.



Fig. 6.—Tímpano de la Epifanía, capilla de la Corticela. Catedral de Santiago de Compostela.

vetera» del Códice de las Huelgas ofrece una preciosa glosa poética a la concatenación de metáforas marianas evocadas por las modulaciones entre la luz, el cristal y la piedra en la obra del maestro Mateo:

La hiedra enroscándose en la vid
se hizo planta fructífera
mientras la madre recibió
al retoño del Verbo por la palabra.

Así como el rayo de sol
penetra inofensivo
y pasa más adentro
a través de la ventana de vidrio,

así, más sutilmente entra
y más suavemente aun pasa,
el Hijo de Dios
por la estancia virginal⁹.

Cuando el visitante llegaba frente al tímpano y se volvía para observar el óculo, podía realizar una meditación temporal y simbólica en reverso sobre

el papel de la Virgen en la historia de la Redención, desde su imagen encarnada en el seno de la Iglesia en la tierra, hasta su transfiguración visionaria al final de los tiempos, que era activada en el contexto de la estructura figurativa del Pórtico en vertical —estructura en la que el óculo, al igual que en la miniatura del manuscrito de la Bodleian Library, no es meramente un espacio vacío de transición lumínica sino que se transforma en un marco polivalente para generar una imagen invisible de María.

La estructura arquitectónica del Pórtico, por lo tanto, expandía su dimensión simbólica en horizontal conectando dos representaciones de la Jerusalén celeste, una desarrollada en la elevación tripartita del nártex, y la otra evocada en la planimetría y programa iconográfico del coro pétreo —planimetría de la cual se hacía eco el propio perímetro del edificio, realzado, el día de la dedicación de la catedral, con las cruces de la consagración iluminadas por cirios y distribuidas en los cuatro puntos cardinales, como las puertas de la Jerusalén celeste. Situándose en la tribuna, el visitante se vería inmerso en un conmovedor entorno visionario en el que la Ciudad Santa se hacía presente a su alrededor en una multiplicidad de imágenes, transfigurándose en las diferentes formas en las que había sido «imaginada» sobre pergamino, tanto en su alzado vertical como

⁹ [M]item nectens hedera/ facta est fructifera,/ dum cepit puerpera/
verbo Verbi surculum./ Sicut solis radius/ penetrat innoxius/ et transit
ulterius/ per fenestram vitream./ Sic immo subtilius/ intrat, et suavius/
transit Dei Filius/ per aulam virgineam. Véase *El Códice de las Huelgas*, Juan Carlos Asensio y Josemi Lorenzo, eds. (Madrid: Alpuerto, 2001), pieza 56, pp. 65-66. Agradezco a Josemi Lorenzo la referencia.

en su percepción topográfica global (Figs. 2, 4, y 8). Al igual que los artistas de los manuscritos del Apocalipsis, quienes representan a Juan accediendo a los diferentes niveles de la revelación por medio de ángeles que dirigen su mirada hacia lo visionario con un elegante lenguaje gestual, el maestro Mateo dispone las figuras de Pórtico siguiendo una precisa coreografía de miradas y gestos que guían al visitante a través del complejo entramado espacial y simbólico del conjunto, mostrándole las claves para su comprensión. Caso elocuente es un apóstol del lado sur que, mirando al interior del templo desde su posición en la contrafachada, gira su índice hacia el cielo para señalar el origen de la luz que ilumina el Pórtico y que lo transforma en un escenario vivo donde Cristo se hace presente como *lux mundi* al final de los tiempos: «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida» (Juan 8:12)¹⁰.

Epifanía

En el espléndido tímpano del trascoro compostelano, la Virgen aparecía representada en el marco de la Epifanía, otra historia bíblica, —la de unos reyes que siguiendo a una estrella viajan hacia occidente para alcanzar la Ciudad Santa, Jerusalén, y presentar sus ofrendas al Hijo de Dios— que adquiere especial relevancia en el contexto compostelano. También a esta Nueva Jerusalén de occidente se llegaba siguiendo la senda de las estrellas que había mostrado el Apóstol al emperador Carlomagno en un sueño, una leyenda ilustrada en el Códice Calixtino siguiendo, curiosamente, un modelo iconográfico frecuentemente utilizado para la representación



Fig. 7.—Notre-Dame de la Belle Verrière. Catedral de Chartres. Fotografía: Juan Antonio Olañeta.

¹⁰ Agradezco a Peridis por compartir conmigo sus ideas sobre la filiación de esta escultura durante una memorable visita a la exposición *Pórtico Virtual. Las claves de la restauración del Pórtico de la Gloria*, Centro Conde-Duque de Madrid (27 de septiembre, 2012 y 17 de febrero, 2013). Para un análisis de la coreografía gestual que revela los puntos claves del simbolismo espacial del Pórtico, véase F. Prado-Vilar, «Meditaciones sobre una nube de puntos: La ekphrasis digital del Pórtico de la Gloria», en *Pórtico Virtual. Las claves de la restauración del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela* (A Coruña: Fundación Barrié, Centro Conde-Duque, 2012), en prensa.



Fig. 8.—Jerusalén celeste, *Apocalipsis*. Trinity College Cambridge Ms R.16.2, fol. 25v. Bajo permiso de Master and Fellows of Trinity College Cambridge.

del episodio del «Sueño de los Magos» en numerosas obras de esa centuria como el Salterio de Saint Albans¹¹. De forma paralela a su centralidad simbólica para la dinastía leonesa, Santiago emerge durante el siglo XII como meta de peregrinación regia internacional, recibiendo visitantes ilustres como el propio Luis VII de Francia quien, siguiendo el modelo legendario de su antepasado, acudió a Compostela como peregrino en 1154. Acontecimientos de gran trascendencia para la Cristiandad como la caída de Jerusalén ante las tropas de Saladino en

1187, tan solo un año antes del asentamiento de los dinteles del Pórtico de la Gloria, y la consecuente disolución del reino franco de Tierra Santa, no harán sino potenciar el alcance ecuménico de la que se estaba postulando como una Nueva Jerusalén.

Del ciclo de la Epifanía que decoraba la portada del trascoro compostelano se ha recuperado el hermoso relieve policromado con los tres caballos que dejan los reyes a las puertas de Jerusalén tras su entrevista con Herodes, para luego emprender su camino a pie hasta Belén —una travesía que se interpretaba en la exégesis medieval como una *figura* de la peregrinación desde el paganismo hacia la fe¹². Es probable que otras esculturas que formaban parte del tímpano del trascoro se conserven reutiliza-

¹¹ Para un análisis en profundidad de la estructura cronográfica y orientación temática del programa de la *Porta Francigena* (portada norte del transepto) en el que se desarrolla una concepción de la historia universal como una sucesión tipológica de *peregrinationes* que anticipan la peregrinación paradigmática a Santiago, véase F. Prado-Vilar, «*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual». Para una reflexión sobre la miniatura del «Sueño de Carlomagno» en el Códice Calixtino y el concepto de movimiento como elemento definidor del universo jacobeo en el *Liber sancti Iacobi*, F. Prado-Vilar, «El Universo del Códice», *La Voz de Galicia*, 8 de julio de 2012.

¹² Para esta pieza, descubierta en las excavaciones de la escalinata del Obradoiro en 1978: R. Yzquierdo Perrín, *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*, p. 27. En lo que respecta a la reconstrucción del tímpano, difiero de la propuesta de Yzquierdo Perrín y considero el tímpano que actualmente decora la portada de la capilla de la Corticela como pieza de referencia.

das en el tímpano de la Epifanía que hoy decora la portada de la capilla de la Corticela de la catedral de Santiago (Fig. 6). De no ser los originales, estos relieves de exquisita factura y clara filiación mateana constituyen sin duda copias fieles de sus ilustres modelos, reflejando las particularidades compositivas derivadas de su emplazamiento en la nave del templo. Mientras dos de los magos se desplazan a una posición marginal en las arquivoltas, el espacio central del tímpano se reserva para la dramatización de un *tableau vivant* en el que un solo rey, ataviado a modo de monarca contemporáneo, se arrodilla quitándose la corona en un gesto de respeto y sumisión ante la Virgen entronizada.

De forma significativa el rey realiza un giro hacia el exterior, elevando su mirada en una disposición que adquiriría su significado pleno cuando esta figura estaba situada en la nave central de la catedral, desde donde dirigiría su mirada hacia el óculo de la tribuna de Pórtico, es decir, hacia la representación arquitectónica del astro de donde procedía la luz que señalaba el lugar de la Epifanía, una brillante plasmación escenográfica del texto del Evangelio de San Mateo:

«Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino, y he aquí que la estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos, hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. Al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; vieron al niño con María su madre y, postrándose, le adoraron; abrieron luego sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra» (Mateo 2: 9-11).

Historia

Alfonso IX, al igual que el rey mago del tímpano y siguiendo la estela de antepasados suyos como Alfonso VI, quien aparecía inmortalizado ascendiendo al cielo en un capitel de la capilla del Salvador en conmemoración de su patrocinio del inicio de las obras del edificio que ahora se iba consagrar, habría entrado en Compostela por una de las puertas de la ciudad y, después de desmontar de su caballo,

continuaría caminando hacia la entrada del templo. Tras ascender por la monumental escalinata habría llegado a la *loggia* que se extendía ante un gran pórtico que estaba permanentemente abierto al exterior, evocando una vez más la descripción de la Jerusalén celeste en el libro del Apocalipsis donde se cita a Isaías 60:11: «Tus puertas estarán siempre abiertas, no se cerrarán ni de día ni de noche, para recibir las riquezas de las naciones que te traerán sus mismos reyes».

Allí el rey de León habría contemplado las figuras de los reyes de Israel, David y Salomón, que todavía hoy ocupan el pretil de la escalinata del Obradoiro y que constituían un referente simbólico para la dinastía leonesa y, en especial, para Alfonso y su padre¹³. Antes de cruzar el umbral del templo, quizá se hubiese detenido un momento ante la magnífica escultura de un caballero apostólico portando una cartela y una espada, que ocupaba una de las jambas del arco de entrada —una figura que para él tendría un significado especial al recordarle su anterior visita a la catedral para armarse caballero el 23 de enero de 1197 (Fig. 9). Conservada en una colección privada y de identidad hasta ahora desconocida, esta obra es con toda probabilidad una imagen del apóstol Santiago como *miles Christi*, sosteniendo, con mano velada, la espada de su martirio, atributo con el que aparece en numerosos apostolados de los grandes portales del primer gótico, como los de las catedrales de Chartres y Amiens, y que en Compostela se fusiona con su iconografía caballerescas que estaba siendo activamente promocionada desde la fundación de la Orden de Santiago por Fernando II

¹³ Véase S. Moralejo, «El 1 de abril de 1988. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria»; *id.*, *Iconografía gallega de David y Salomón* (Santiago de Compostela, 2004), pp. 107-31; y R. Sánchez Ameijeiras, «El entorno imaginario del rey: cultura cortesana y/o cultura clerical en tiempos de Alfonso IX», en *Alfonso IX y su época. Pro Utilitate Regni mei* (A Coruña, 2008), pp. 307-26. Para una equiparación similar de los reyes de León Fernando I y su hijo Alfonso VI con David y Salomón en el contexto de la *Historia Seminense* y del conjunto monumental de San Isidoro de León, véase F. Prado-Vilar, «*Lacrimae rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre», *Goya* 328 (2009), pp. 195-221.



Fig. 9.—Apóstol Santiago como *miles Christi*. Colección privada, Pontemaceira, Ames (A Coruña).

en 1170¹⁴. La espada de mártir y *miles Christi* que despliega este Santiago de forma heráldica figuraba prominentemente como signo distintivo en las capas de los caballeros de la Orden, cuyo pendón se decoraba con una imagen del Apóstol a caballo cargando contra sus enemigos (Fig. 10). La realización de esta escultura para la fachada de la catedral se enmarca en el momento en que el cardenal compostelano Pedro Marcio fabrica el llamado *Privilegio de los Votos* dando carta de naturaleza a la leyenda de la aparición del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo para luchar contra los musulmanes al lado de las tropas de Ramiro I— una falsificación de gran transcendencia económica para la sede compostelana ya que suponía el refrendo histórico y legal para conseguir recaudar un supuesto *voto de Santiago*, consistente en cuantiosas donaciones de cosechas y un porcentaje del botín de guerra.

Este episodio dará lugar a una larga tradición iconográfica que tiene uno de sus ejemplos más

tempranos en el tímpano de Clavijo, de derivación mateana, situado en el muro occidental del transepto sur de la catedral, donde el Apóstol aparece representado como caballero vestido con el brial hendido —una prenda que, por su hendidura central, facilitaba el ejercicio de los jinetes— la misma indumentaria que muestra la figura de la fachada del Pórtico. Su influencia posterior se refleja en numerosas obras, entre las que destaca el Santiago sedente con espada del parteluz del Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense, inspirado directamente en el conjunto compostelano. Por lo tanto, al igual que ocurre con figuras como David y Salomón, repetidas en el exterior e interior del gran nártex diseñado por el maestro Mateo, se triplicaría, con esta estatua, la presencia de Santiago en el entorno del Pórtico. Aparecía primero en el exterior como *miles Christi* haciendo honor a su lugar en una fachada que habría sido concebida a modo de escenografía áulica para ceremonias de exaltación de la monarquía. Después, en el parteluz de entrada al templo, se representa en su dignidad eclesiástica como fundador de la iglesia de Cristo en España, entronizado y sosteniendo el báculo en tau como modelo de los arzobispos compostelanos. Finalmente ocupa su lugar privilegiado en el pilar del Nuevo Testamento

¹⁴ Sobre el devenir de esta escultura, con bibliografía previa: J. C. Valle Pérez, «Sobre o Rei Bíblico. Pontemaceira», *Galicia no Tempo*. 1991. *Conferencias/ Outros estudos* (Santiago, 1991), pp. 435-37. Agradezco a los propietarios de esta magnífica pieza su gentileza y generosidad al permitirme su estudio.

conversando entre el selecto grupo de los apóstoles más cercanos a Jesús.

Al cruzar el umbral del templo el rey se vería inmerso en un entorno artístico deslumbrante en el que la arquitectura, la escultura y la pintura se unían para crear un visión total de la historia de la redención culminando en la Segunda Venida de Cristo y la instauración del reino eterno de Dios en la imagen de la Ciudad Santa. En torno a él se daban cita todos los personajes (gentiles, profetas y apóstoles) que habían vislumbrado, anunciado o presenciado la llegada del Mesías y que ahora se reunían para contemplar juntos el gran espectáculo de la Gloria eterna en toda su magnificencia plástica, cromática y musical¹⁵. Ricamente policromado con oro puro y lapislázuli, este espacio de celebración era un lugar resplandeciente donde los rayos del sol se reflejaban sobre superficies doradas, se multiplicaban en destellos multicolores al iluminar las piedras preciosas engastadas en las coronas de incontables figuras, y se difuminaban acariciando el azul aterciopelado del interior de sus túnicas. Del amplio registro de emociones que animaba las esculturas que lo habitaban, dominaba la alegría, que irradiaba de las caras de numerosas figuras en todas sus modulaciones expresivas, desde la risa jovial del profeta Daniel hasta la sonrisa introspectiva de San Juan, quien se representaba deleitándose en su visión interior de esa Ciudad Santa donde «no habrá ya muerte ni habrá llanto, ni gritos ni fatigas, porque el mundo viejo ha pasado» (Apoc. 21: 4). Como tantos visitantes a lo largo de los siglos, Alfonso se habría detenido frente del parteluz para recorrer con la mirada el frondoso fuste de mármol del Árbol de Jesé, donde se entrelazan las generaciones de los reyes de Israel delineando la genealogía humana y el linaje regio de Jesús. Allí se reencontraba con las efigies



Fig. 10.—Alfonso VII y caballeros de la Orden de Santiago, *Tumbo Menor de Castilla*, Archivo Histórico Nacional, códices, 1046B, f. 15. © Album/Oronoz.

coronadas de los ancestros simbólicos de la dinastía leonesa, David y Salomón, seguidos por la Virgen María, figurada entonando el *fiat* de la Anunciación —una escena que conectaba visualmente, a lo largo del eje longitudinal de la nave, con la Epifanía del tímpano del trascoro, en un magistral uso de la perspectiva espacial para enlazar dos episodios distanciados temporalmente en una misma secuencia narrativa—, el propio apóstol Santiago, considerado *frater Domini* o «pariente del Señor», para culminar en el tímpano con Cristo en Majestad, coronado y mostrando sus llagas como testimonio de que es Dios, Rey y Hombre. Con la presencia del monarca reinante en este salón de los espejos de la historia sacra, la escenografía del Pórtico conseguía fundir pasado, presente y futuro, conectando el tiempo histórico con una visión sincrónica del triunfo de Cristo al final de los tiempos, que el visitante vivía en el «momento suspendido» de su contemplación —un momento que se repite cada vez que se ilumina el Pórtico, como ocurrió en aquella mañana de 1211 cuando brillaba la luz del quinto día.

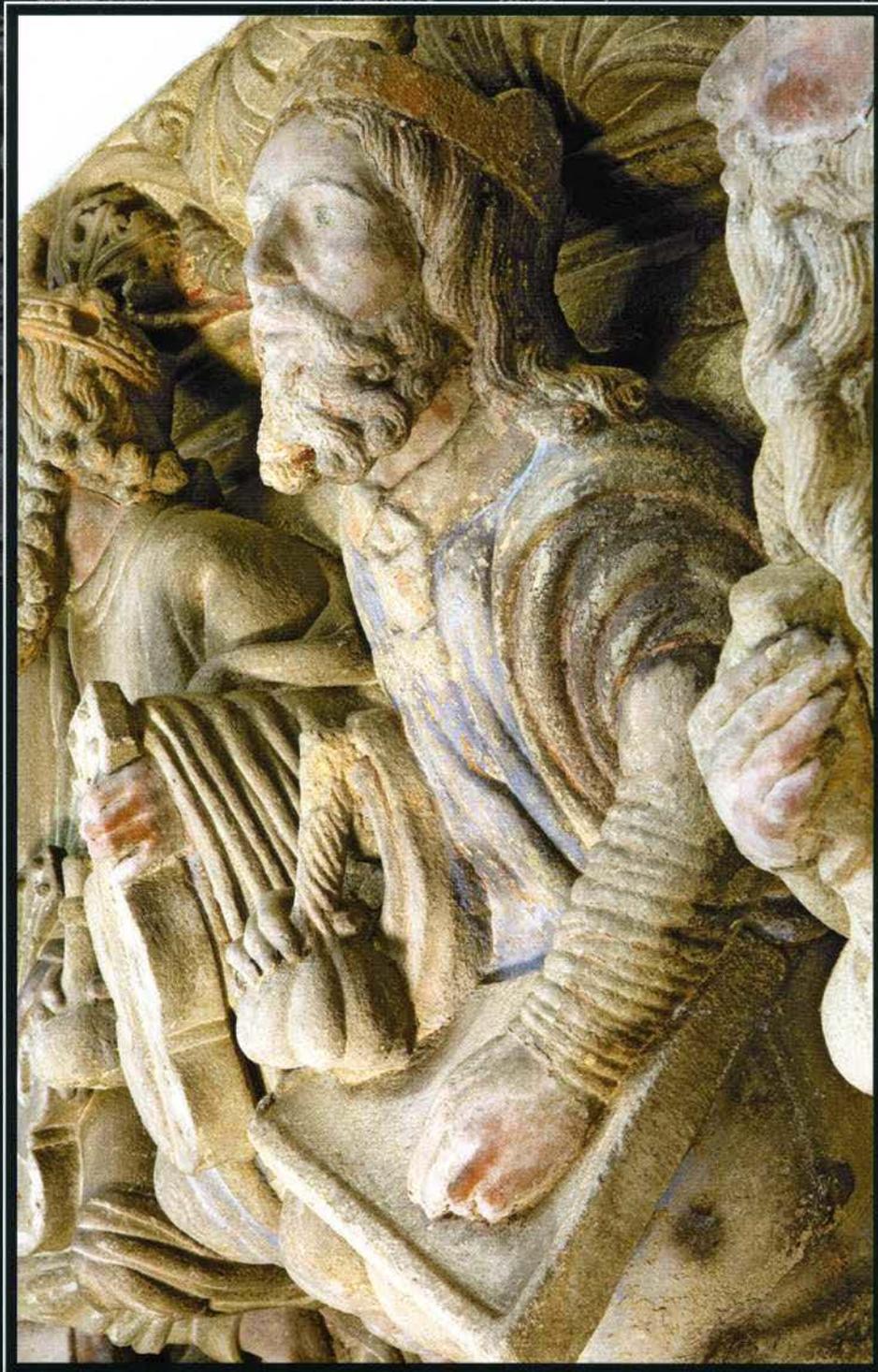
¹⁵ Para una introducción a las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el marco del programa de estudio, conservación y restauración del Pórtico de la Gloria, financiado por la Fundación Barrié, donde se han llevado a cabo análisis de las diferentes secuencias de policromía, véase C. Cirujano, A. Laborde y F. Prado-Vilar, «La restauración del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago», *Patrimonio Cultural de España* 6 (2012), pp. 183-96.



Fotografía: Jordi Sarrá. Copyright: Fundación Barrié.

PÓRTICO DE

LA GLORIA



Fotografía: Jordi Sarrá. Copyright: Fundación Barrié.



PÓRTICO DE

Fotografía: Jordi Sarrá. Copyright: Fundación Barrié.

LA GLORIA



Fotografía: Jordi Sarrá. Copyright: Fundación Barrié.

editorial	3		
con otra mirada	4	Policromía	Fernando de la Fuente de la Fuente
originales	8	Cuando Brilla la Luz del Quinto Día: El Pórtico de la Gloria y la Visión de Mateo en el Espejo de la Historia	Francisco Prado-Villar
	20	El Mensario de San Claudio de Olivares (Zamora): Tentaciones junto al Duero. Parte 2	José Luis Hernando Garrido
	28	Ver para creer: la visión como (meta-)tema iconográfico del sacrificio de Isaac	Begoña Cayuela Vellido
colaboraciones	36	Un capitel que suena: «Reflexiones organológicas sobre el capitel de Jaca»	Luis Delgado Delgado
museos	44	El Museo Frederic Marès de Barcelona	Sílvia Llonch Pausas
zoom	52	Pórtico de la Gloria	Fundación Barrié de la Maza
otros	56	Homenaje a Dom Angelico Surchamp	Jaime Cobreros Aguirre
	58	El hallazgo de una obra desaparecida: El incensario de Betren en la Fundación Lázaro Galdiano	Carla del Valle Lafuente
caminos perdidos	60	Santa María de Leorio	Augusto Guedes de Castro
conversando con...	62	Anabel Lasheras, presidenta de la Asociación Amigos del Castillo de Laorre y José Antonio Santolaria	Lola Valderrama Alarcón
románico	68	El caso Palamós: del dictamen oficial al estudio exhaustivo y científico de los especialistas	Gerardo Boto Varela
actualidad AdR	78	XIV FSR: Aguilar de Campoo y XV FSR (MNAC)	José Luis Beltrán Sanjuan

ROMÁNICO

revista de arte
segundo semestre de 2012 - número 15

Editor:

Amigos del Románico

Director:

Mario Agudo Villanueva

Consejo editor:

Juan Antonio Olañeta Molina

Alfredo Orte Sánchez

Augusto Guedes

Josemi Lorenzo Arribas

Gontzal Largo

Diseño y edición gráfica:

Mario Garrido (Imprenta Prisuelos)

Texto e imágenes:

Santiago Cobreros Yeregui (I)

Mario Agudo Villanueva (T)

Augusto Guedes de Castro (T, I)

Antonio García Omedes (I)

Luis Delgado Delgado (T, I)

Fernando de la Fuente de la Fuente (I)

Lola Valderrama Alarcón (T)

Sílvia Llonch Pausas (T)

Museo Frederic Marès (Guillem F. H. y R. Muro)

Begoña Cayuela Vellido (T)

Pere-Joan Nogueroles (I)

José Luis Hernando Garrido (T, I)

Jaime Cobreros Aguirre (T, I)

Javier de la Fuente Cobos (T, I)

Francisco Prado-Vilar (T, I)

José Luis Beltrán Sanjuán (T)

Fundación Barrié de la Maza (I)

Gerardo Boto Varela (T)

Carmen Baena Yerón (I)

Carla del Valle Lafuente (T)

Fundación Lázaro Galdiano (I)

Centre Excursionista de Catalunya (I)

Biblioteca privada de M. Bertrand de Gorse, Bagnères de Luchon (I)

Juan Antonio Olañeta Molina (T, I)

Jordi Sarrá (I)

Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (I)

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa (I)

John Dagenais & UCLA Experiential Technologies Center (I)

Bodleian Library, Oxford University (I)

Master and Fellows of Trinity College Cambridge (I)

Colección privada, Pontemaceira, Ames (I)

Album/Oronoz (I)

Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (I)

Archivo Museu Nacional Arqueològic de Tarragona / R. Cornadó (I)

Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (I)

Redacción: Calle Marqués de Urquijo, 24, 1º E. 28008 Madrid

Web: www.amigosdelromanico.org

Correo-e: revistaromanico@amigosdelromanico.org

ISSN: 1885-8651

Imprenta: Imprelán - Oiartzun (Guipúzcoa)

Depósito legal: SS - 1614 - 05

La responsabilidad sobre textos e ilustraciones corresponde a sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de textos e ilustraciones sin la autorización escrita del editor.



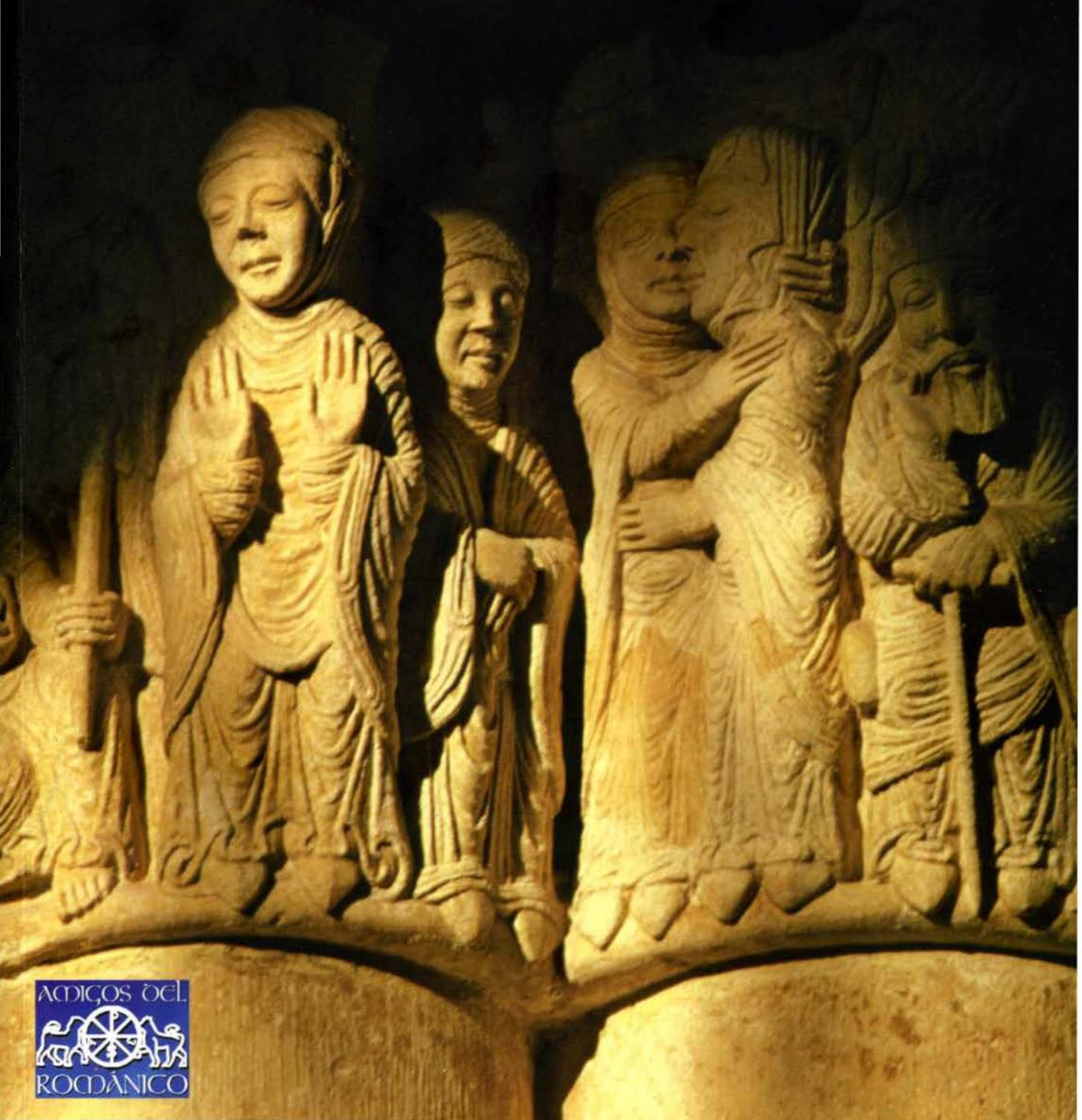
Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en 2012.

Revista indexada en Dialnet

ROMÁNICO

revista de arte de amigos del románico (AdR)

diciembre 2012, número 15



AMIGOS DEL
ROMÁNICO