

---

# Imagens e Liturgia

na Idade Média

---

Coord. **Carla Varela Fernandes**

## FICHA TÉCNICA

<b>Título</b>	Imagens e Liturgia na Idade Média
<b>Colecção</b>	Bens Culturais da Igreja, N.º 4
<b>Coordenação científica</b>	Carla Varela Fernandes
<b>Coordenação editorial</b>	Sandra Costa Saldanha
<b>Autores</b>	Alícia Miguélez Cavero Anísio Franco Carla Varela Fernandes Catarina Fernandes Barreira Jean-Marie Guillouët Manuel Antonio Castiñeiras González Maria Alessandra Bilotta Maria João Vilhena de Carvalho Mário Jorge Barroca Paulo Almeida Fernandes
<b>Edição</b>	Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja
<b>Ano</b>	2015
<b>Design e composição</b>	SNBCI
<b>Impressão e acabamento</b>	Sersilito
<b>Depósito legal</b>	393185/15
<b>ISBN</b>	978-989-97257-6-8

**Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja**  
Quinta do Cabeço, Porta D, 1885-076 Moscavide  
Tel.: (+351) 218 855 481 | Fax: (+351) 218 855 461  
info@bensculturais.pt | www.bensculturais.pt

## ÍNDICE

■ Apresentação <i>Carla Varela Fernandes</i>	5
■ Uma colecção de escultura para uma arquitectura perdida: o núcleo altimedieval de Sines <i>Paulo Almeida Fernandes</i>	7
■ Gesto, imagen y liturgia: las representaciones de dolor y lamento en la escultura funeraria portuguesa (siglos XII-XIV) <i>Alicia Miguélez Cavero</i>	35
■ El Apóstol está presente: la estatua de Santiago y sus peregrinos en el siglo XIII <i>Manuel Antonio Castiñeiras González</i>	63
■ Uma imagem de S. Bartolomeu do MNAA: questões em torno da estética, iconografia e importância do culto nos anos do Românico <i>Carla Varela Fernandes e Mário Jorge Barroca</i>	89
■ L'íconographie du travail et la culture de l'alimentation: élaborations figuratives dans la production enluminée liturgique de Émilie-Romagne au XIIe siècle <i>Maria Alessandra Bilotta</i>	109
■ Questões em torno dos <i>Ordinários do Ofício Divino</i> de Alcobaça <i>Catarina Fernandes Barreira</i>	131
■ L'image monumentale et le texte: remarques sur la mécanique épigraphique à la fin du Moyen Âge <i>Jean-Marie Guillouët</i>	153
■ A nova museografia da escultura portuguesa no Museu Nacional de Arte Antiga <i>Maria João Vilhena de Carvalho e Anísio Franco</i>	175



## EL APÓSTOL ESTÁ PRESENTE: LA ESTATUA DE SANTIAGO Y SUS PEREGRINOS EN EL SIGLO XIII<sup>1</sup>

Manuel Antonio Castiñeiras González\*

“The Body is, in the first place the *medium of all perception*; it is the *organ of perception* and is *necessarily* involved in all perception. In seeing, the eyes are directed upon the seen and run over its edges, surfaces, etc. When it touches objects, the hand slides over them. Moving myself, I bring my ear closer in order to hear” (Husserl, 1999: 163).

En el fenómeno de la peregrinación la experiencia artística está ligada fundamentalmente al movimiento y al deseo absoluto de alcanzar una ansiada meta. De ahí que el peregrino necesite, como pocos espectadores, experimentar los lugares que visita con todos los sentidos de su cuerpo, de manera que pueda perfectamente aprehenderlos. En este proceso, el cuerpo se convierte en un medio de investigación o exploración del mundo, de manera que el espacio vivido se percibe como un espacio orientado, en el que “aquí” o “allí”, “lejos” o “cerca”, dependen de la posición de nuestro cuerpo o de la de éste con respecto a los demás. Esto es lo que Edmund Husserl denominaba conciencia cinestésica, en la que el individuo se convierte en un centro de orientación, pues sabedor de su incapacidad de percibirse como “un todo”, busca en el movimiento el contraste con los otros y la adquisición de la intersubjetividad (Husserl, 1999: 139-141, 150, 163-165; Canela, 2013; Nagel, 2012: 83).

Esta fenomenología de la corporalidad - *Phenomenology of Embodiment* -, de raíz husserliana, resulta extremadamente útil para entender algunas transformaciones de la arquitectura de los centros de peregrinación entre los siglos XII y XIII y su recepción por el público. En el caso que vamos a estudiar - la Catedral de Santiago -, estas metamorfosis no tienen que ver tanto con la

\*Universitat Autònoma de Barcelona



Catedral de Santiago, Altar Mayor.

Aspecto de la estatua de Santiago Apóstol, ca. 1211, sin la esclavina y sede argenteas.

estructura del edificio como continente, sino con el cambio en la percepción de su espacio y de su sentido direccional. De hecho, para muchos autores, desde el siglo XII se asiste en toda Europa a un cambio de paradigma en las prácticas culturales, que conllevó a una potenciación del sentido de la vista en detrimento del tacto. De esta manera, la Iglesia promovió una serie de acciones que subrayaban la visibilidad de lo sagrado, bien a través de la colocación en alto de urnas-relicarios detrás de los altares - como los casos de St. Cuthbert en la Catedral de Durham (1104), de los santos Dionisio, Eleuterio y Rústico en Saint-Denis bajo el abad Suger (1144), o de San Eduardo el Confesor en la abadía de Winchester (1163) -, bien por medio de la elevación de la hostia en el momento de la consagración, sobre todo a partir del Concilio Laterano IV (1215) (Binski, 1996: 77-79; Recht, 1999: 97-101). La exposición de las reliquias, en un formato más corpóreo y parlante, se impuso de manera progresiva para satisfacer la necesidad de fieles y peregrinos de contemplar lo sagrado (Bagnoli,

2011; Hahn, 2011). En el caso del Camino de Santiago, el fenómeno ha sido particularmente señalado por R. Sánchez Ameijeiras (2004) en su estudio sobre el dramático escenario de las efigies yacentes de los San Millán de la Cogolla en el monasterio de Suso (ca. 1200) o de Santo Domingo de la Calzada (1223-1230), en el que sus venerados cuerpos santos - metafóricamente petrificados - se mostraban a los peregrinos en sus primitivos lugares de inhumación en un intento de reactivar su culto.

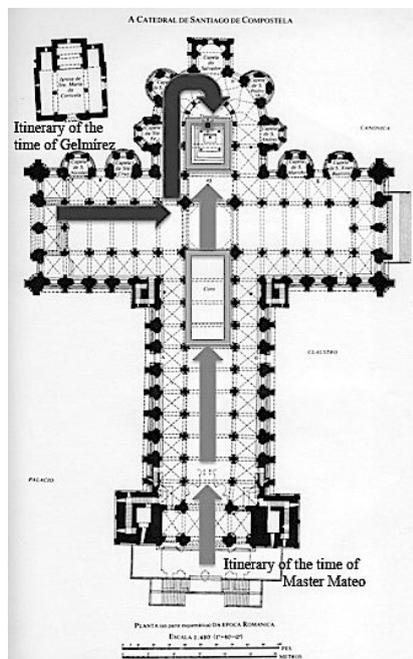
Paradójicamente, una reflexión de este tipo no ha sido todavía aplicada con respecto a la Catedral de Santiago. El monumento, comenzado en el último cuarto del siglo XI, sufrió a finales del siglo XII una transformación que buscaba, sin duda alguna, poner al día el viejo santuario románico. Como veremos a continuación, las obras emprendidas por el taller del Maestro Mateo, entre 1168 y 1211, tenían, entre sus objetivos, el contribuir a una mejor recepción e itinerario de sus peregrinos en su interior así como a fomentar, de una manera, más visual, el culto de éstos hacia Santiago. En mi opinión, la creación de este nuevo marco, en el que se le daba una importancia sin parangón a la presencia “corpórea” del Apóstol en el edificio, contribuyó a transformar durante el siglo XIII la iconografía de Santiago. A partir de entonces, éste comenzará a ser retratado junto a sus peregrinos,

como reflejo de lo que sucedía en el recién estrenado nuevo escenario jacobeo del altar mayor (Castiñeiras, 2012a).

### SANTIAGO ESTÁ PRESENTE: EL APÓSTOL COMO MARCADOR

La colocación, en 1211, de la estatua de Santiago el Mayor entronizado detrás del altar mayor de la Catedral de Santiago, con motivo de la

Evolución de la *hierotopia* e itinerario de los peregrinos en la Catedral de Santiago. El itinerario transversal corresponde a la época de Diego Gelmírez. El eje longitudinal, complementario del anterior, fue instaurado con la consagración de 1211 y la reglamentación de visitas al altar por parte de los peregrinos.





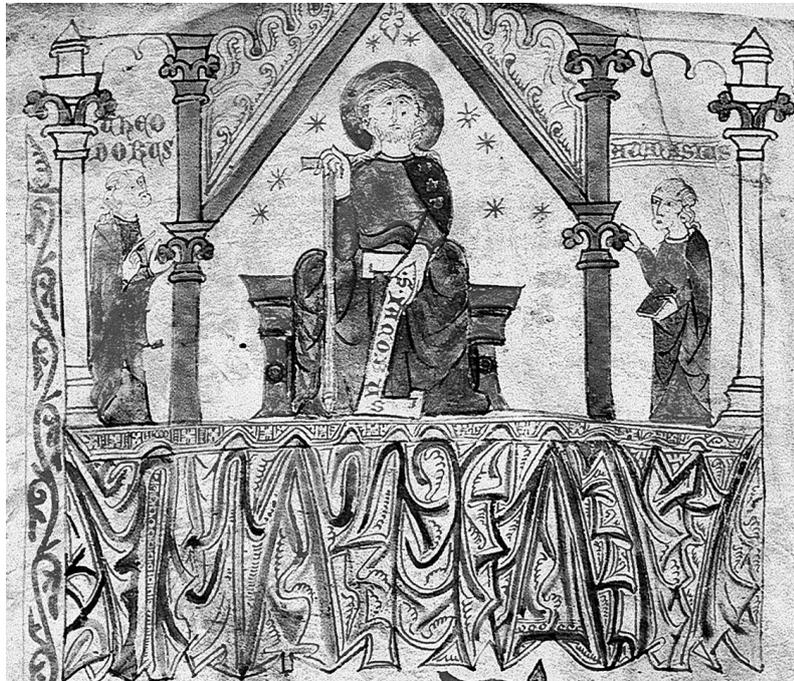
Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, arco central, parteluz 1168-1188, Santiago Apóstol



Catedral de Santiago, Altar Mayor Estatua de Santiago Apóstol en su estado actual (con la esclavina moderna)

consagración del edificio, provocó una verdadera revolución en la iconografía jacobea así como en la percepción del Apóstol Santiago por sus peregrinos. Su realización corrió a cargo del taller del Maestro Mateo, que con esa ubicación de la estatua marcaba el punto focal del nuevo eje longitudinal de culto de la basílica jacobea, el cual se había creado uno años antes a partir de la apertura del bosque de estatuas del Pórtico de la Gloria (1168-1188) y de la elevación de un Coro de los Canónigos, evocador de la Jerusalén Celeste, en los primeros tramos de la nave central. Con ello se estaba alterando la primitiva topografía sagrada del santuario de la época de Diego Gelmírez (1100-1140), centrada, por el contrario, en el eje transversal del transepto (Norte/Sur), con entrada de los peregrinos desde la puerta norte, elevada entre 1101 y 1111, y visita a la *confessio* de la Magdalena, dedicada en 1105 y situada detrás del altar mayor (Castiñeiras, 2010, 2012b).

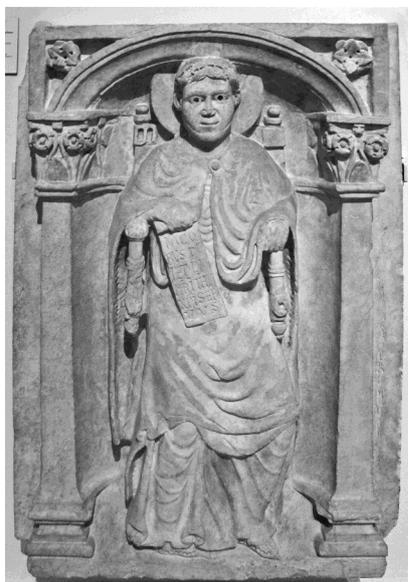
De esta manera, las obras en los pies, coro y altar de la basílica supusieron entre 1168 y 1211 la creación de una nueva *hierotopia* o creación de lo sagrado que marcaba una línea longitudinal de Oeste a Este. Para ello se recurrió a una fórmula sencilla pero



Tumbo B, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 33, f. 2v, ca. 1326.  
Santiago y sus discípulos, Teodoro y Atanasio.

eficaz: la estatua del altar era una repetición del modelo de la estatua sedente del parteluz del Pórtico de la Gloria. Se trataba de un Santiago Mayor entronizado, con cartela y báculo en tau, un atributo que era preceptivo de los arzobispos compostelanos en su calidad de “descendientes de los apóstoles” (Moralejo, 1987). Aunque la estatua ha sido muy reformada en época barroca, su aspecto original puede documentarse todavía en una famosa miniatura del Tumbo B (1324) de la Catedral de Santiago, en cuya cartela puede leerse: “S. IACOBVS” (Carro García, 1950; Taín, 2004). Con la creación de esta efigie, por primera vez, los peregrinos que acudían al santuario jacobeo podía contemplar, en toda su corporeidad, una imagen tridimensional del Apóstol Santiago, justo en el lugar en el que la tradición decía que estaba enterrado su cuerpo. La estatua se convertía así en un doble - o sustituto - del Apóstol, y satisfacía así la necesidad creciente de la devoción bajomedieval de experimentar visualmente lo sagrado.

Muy probablemente el origen de esta novedosa iconografía mateana de Apóstol, vestido con el pontifical, está en la *via francigena*



Santiago de Altopascio (Lucca), relieve de Santiago el Mayor entronizado, 1175-1200. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.



Busto-relicario de Saint Baudime (Auvergne), 1146-1178. Mairie de St-Nectaire. Foto Térance Le Deschault de Monredon

italiana donde se produjo la asimilación del mismo a la imagen de San Pedro *in cathedra*. De hecho, en la iglesia de San Iacopo di Altopascio (Lucca), donde desde la segunda mitad del siglo XI existía un hospital de peregrinos, se realizó entre 1175 y 1200 un hermoso altar pétreo con las imágenes gemelas *in cathedra* de Santiago y San Pedro, en las que el primero porta también una cartela y un báculo en tau. No deja de ser sugerente que este nuevo estatus alcanzado por Santiago - junto al apóstol primado o emulándolo -, coincida con el reconocimiento, en 1174, por parte del Papa Alejandro III, en la Bula *In eminentis Sedis apostolicae specula*, de los dominios universales de la sede compostelana bajo la protección de la Santa Sede (Castiñeiras, 2010).

Por otra parte, la presencia “física” de un santo titular en el altar de su iglesia, para manifestar de forma contundente que allí se encontraban sus reliquias corpóreas, era una tradición muy arraigada en el Macizo Central francés, una región muy ligada con la peregrinación a Santiago, ya que por ella pasaba la *via podiensis*. El caso más célebre era el del santuario de Santa Fe de Conques, donde desde el siglo X se documenta la presencia de la estatua-relicario de la santa, un verdadero ídolo pagano convertido



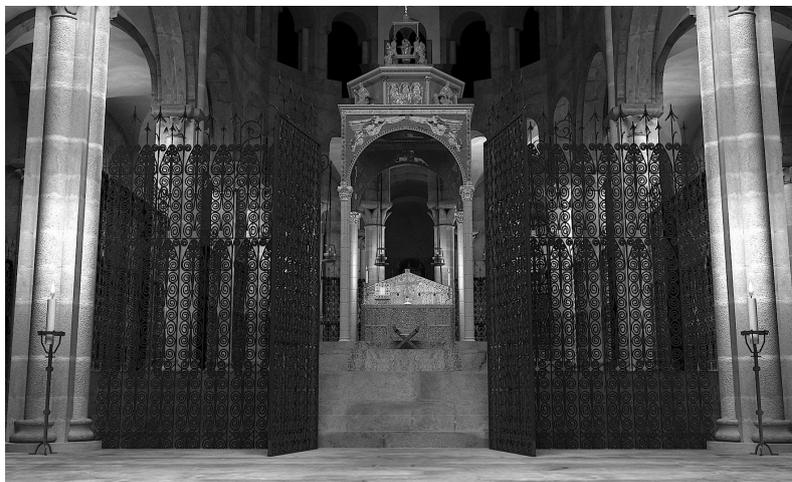
Priorato de Bredons, estatua lúnea de S. Pedro, segunda mitad del siglo XII. Musée de la Haute-Auvergne à Saint Flour.

en estatua cristiana que albergaba en su interior el cráneo de la mártir de Agen (Fricke, 2007; Gaborit-Chopin, 2001). Por otra parte, en numerosas iglesias de Auvergne en el siglo XII, se sabe que el día de la festividad de sus patronos era común la colocación sobre altar de efigies o bustos-relicarios - de tamaño humano -, retratados en acto de bendecir. Tal es el caso, por ejemplo, de los bustos de Saint Baudime en Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme) y Saint Césaire de Maurs (Cantal) así como a la estatua de san Pedro en el priorato de Bredons (Cantal) (Gaborit-Chopin, 2001, 2005: fichas nº 292, 293, 294, p. 380-384).

No obstante, todos estos precedentes franceses citados presentan algunas características ajenas a la estatua de la Catedral de Santiago: se trata de estatuas de madera revestidas

originalmente de orfebrería, en cuyo interior se guardaban reliquias. Por el contrario, en el caso compostelano, la estatua, también de tamaño monumental, es de piedra policromada y no contiene en su interior reliquia alguna. Se trata más bien de una *imago* - una verdadera *split representation* de Santiago<sup>2</sup> -, que funciona como mojón o marcador del lugar bajo el cual están enterrado los restos del Apóstol y sus discípulos. En cierta manera, en Compostela el santo-patrón dejaba de ser su relicario y se convertían un verdadero conector visual entre el peregrino y el lugar de las reliquias.

Hace alguno años, con motivo de la exposición, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* -celebrada en el 2010 en París, Ciudad del Vaticano y Santiago de Compostela, participé, como asesor científico, en la reconstrucción virtual en 3D del Altar Mayor de Gelmírez. Dicha experiencia me ofreció la posibilidad de reflexionar mejor sobre el aspecto de este espacio en las primeras décadas del siglo XII. Éste presentaba la peculiaridad de ser un lugar cerrado y precintado con rejas, al que sólo accedía, la curia compostelana. Su carácter estanco, permitía podía preservar el *sancta sanctorum* así como los tesoros del Apóstol que



Altar de Gelmírez, reconstrucción hipotética en 3D. Autor: Tomás Guerrero-MagnetoStudio2010  
© S. A. de Xestión do Plan Xacobeo. Asesoría científica: Manuel Castiñeiras.

en él se guardaban. Diversos textos certifican esa reconstrucción: en 1112, en una visita de la reina Urraca (*Historia Compostelana*, I, 36) se habla, por primera vez, de la puerta del altar, y en 1136, ante la furia de los sublevados, Gelmírez se refugia en este lugar cerrando las puertas de hierro (*Historia Compostelana*, III, 47-48) (Castiñeiras-Nodar, 2010: 593-599).

Por otra parte, la intención de Diego Gelmírez de arrasar el primitivo edículo del Apóstol y encapsular sus restos en una cámara cerrada bajo el altar, no accesible al público, la cual sólo era apenas “visible” a través de una puerta del costado izquierdo del altar mayor (Castiñeiras-Nodar, 2010: 589, nota 36), responde a una estrategia bien definida. Con ello el prelado quería crear una “cámara subterránea” - similar la de la basílica romana de San Juan de Letrán - y contigua a una *confessio* que evocaba las de San Pedro de Roma o de San Crisógono (Castiñeiras, 2012b). Este ocultamiento de la tumba redundaba en aumentar su misterio y su carácter sagrado y servía para preservar la idea de que el Apóstol Santiago se conservaba allí entero. Esta obsesión de Gelmírez, el cual tuvo que enfrentarse a las reticencias de la curia compostelana para arrasar tanto el edículo en 1105 como el resto de primitiva basílica de Alfonso III en 1112, es una prueba más de su interés por crear una *hierotopia* “alla romana” en Compostela.

De hecho, en las primeras décadas del siglo XII, el éxito del culto a Santiago encontró muy pronto poderosos rivales o contestatarios

impertinentes, en lugares tales como la diócesis de Braga, en Portugal, o la abadía de Reading, en Inglaterra, los cuales buscaron también adquirir reliquias jacobeanas que ponían en duda la existencia de la totalidad del cuerpo en Compostela. No cabe duda, que por su cercanía a la sede jacobea, el episodio de la llegada a la Península, desde Jerusalén, de la supuesta Cabeza de Santiago el Mayor, fue, sin duda, el mayor desafío al que tuvo que enfrentarse Gelmírez. Este novelesco episodio tiene mucho que ver con la vieja pugna entre Braga y Compostela por la posesión de reliquias, habida cuenta del triste episodio del Pío Latrocinio. Con objeto de minimizar la capacidad de Braga como centro de peregrinación, Gelmírez había robado en la diócesis bracarense las reliquias de san Fructuoso, san Cucufate, san Silvestre y santa Susana, en un arriesgado viaje relámpago realizado en diciembre de 1102 (Amaral, 2013). Como respuesta a esta agresión, habría entender que los hechos derivados del viaje que el francés Mauricio Burdino - obispo de Coimbra (1099-1109), arzobispo de Braga (1109-1118) y antipapa con el nombre de Gregorio VIII (1118-1121) -, realizó a Tierra Santa entre los años 1104 y 1108. En su larga peregrinación, Burdino consiguió, en un gran golpe de efecto, robar la supuesta cabeza de Santiago el Mayor, a la cual, todavía

hoy se da culto en una capilla de la Catedral Armenia de Jerusalén (*Historia Compostelana*, I, 112; Millán, 1956; Mordechay, 2010). Con toda probabilidad, este latrocinio jerosolimitano buscaba paliar el que había perpetrado Gelmírez en la diócesis bracarense y minar así la convicción de que en Compostela se encontraba todo el cuerpo de Santiago el Mayor. No obstante, a



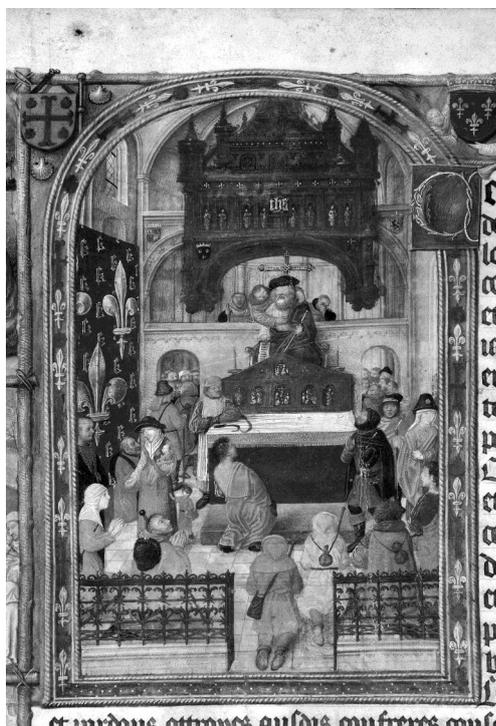
Rodrigo Eáns, Busto-relicario de Santiago Alfeo, 1322. Catedral de Santiago, Capilla de las Reliquias.

su vuelta a Hispania, la cabeza pasó a manos de la reina Urraca, quien la depositó en el monasterio de San Zoilo de Carrión. Años más tarde, en 1116, ésta se la regaló a Gelmírez en una pomposa ceremonia de reconciliación entre ambos. No obstante, el obispo tras guardarla en un caja de plata, no parece haberle dado culto especial alguno (López Ferreiro, 1900), pues posiblemente estaba más interesado en subrayar que el Apóstol estaba enterrado “entero” bajo el altar mayor que levantar cualquier sospecha sobre la existencia de reliquias dispersas de su cuerpo santo. Sólo dos siglo después, uno de los sucesores y mejores emuladores de Diego Gelmírez - el arzobispo Berenguel de Landoria (1317-1330) -, quiso revitalizar su culto pero no como la Cabeza de Santiago el Mayor (Zebedeo), sino como la de Santiago el Menor (Alfeo). Para ello la hizo guardar en un busto-relicario de plata labrado ex profeso - que todavía se puede admirar en la Capilla de las Reliquias de la Catedral -, y le confirió, además, cierto protagonismo ritual y litúrgico.

Es decir, que durante todo el siglo XII la *hierotopia* gelmiriana se impuso en la concepción del culto al Santiago el Mayor, el cual permanecía “oculto” a la vista de los peregrinos en una cámara bajo el altar de Apóstol. Sólo en 1211, con la colocación de forma elevada, tras dicho altar mayor, de la monumental estatua de Santiago, el uso del espacio de santuario se transformó, pues la reja que lo circundaba se abrió desde entonces, de manera regulada, al público. Así, en las primeras décadas del siglo XIII, se documenta que a determinadas horas, se daba paso a los peregrinos que querían entregar limosnas y objetos de todo tipo e incluso se les invitaba a encender velas ante la recién inaugurada efigie jacobea. En este sentido, resulta muy elocuente para entender dicha transformación la información recogida en una de las disposiciones del *Libro de las Constituciones* del Archivo de la Catedral de Santiago - realizada a instancias del chantre y cardenal compostelano Juan Peláez (1240-1250) -, sobre la costumbre del reparto de las ofrendas presentadas por los peregrinos en la iglesia de Santiago<sup>3</sup>. En dicho documento, se habla, en primer lugar, de un *arqueyrus* y un clérigo, ambos guardianes del Arca de la Obra, que, tras el toque de campana que llamaba a la misa matutinal y el anuncio de los perdones, golpeaban con sus varas a los peregrinos<sup>4</sup> y dirigiéndose a ellos en sus diferentes lenguas los exhortaban a depositar sus ofrendas. Ambos estaban situados en los escalones (“in gradecellis”) y “en las puertas del altar de Santiago” (“in portis

altaris beati Jacobi”, f. 72r). Más tarde, al final de la mañana, se abría la puerta del altar mayor a los peregrinos, para que éstos realizasen sus donativos en una segunda arca, el arca de la Iglesia o de Santiago (“ad Sanctum Iacobum”). Especialmente reveladora es una de las recomendaciones realizadas en el texto con respecto al culto de la estatua de Santiago, ya que en ella se insta al *arqueyrus* y al clérigo a indicar a los peregrinos que no dejen su remanente de cera en el arca de la Obra, sino que pongan sus velas delante de la figura de Santiago<sup>5</sup>. Por último, en el texto, queda muy claro que, normalmente, las puertas estaban cerradas (“Quando vero porta altaris sancti iacobi clausa fuerit”, f. 72v), de lo que se infiere una vez más de que se trataba de un espacio absolutamente precintado con un enrejado, con una puerta frontal de acceso, a la que se llegaba a través de unas escaleras (Castiñeiras, 2011: 26-27). Así lo describe todavía el armenio Mártir, obispo de Arzendjan, en su peregrinación a Santiago en 1492: “El sitio en donde se guarda el santo cuerpo está rodeado de una fuerte reja de hierro” (García Mercadal, I, 1952-1962: 425).

Considero, por lo tanto, poco probable que antes de 1211 los peregrinos pudiesen acceder al espacio del altar mayor, ya que



hasta ese momento su lugar de oración y contacto más directo con la tumba apostólica se realizaba en la *confessio* creada por Gelmírez. Ésta, según las descripciones del *Códice Calixtino* y la *Historia Compostelana*, era una especie de cámara baja, con entrada desde el deambulatorio - pero aislada del espacio del

Cartulaire de l'Hôpital de Saint-Jacques de Tournai.

Bibliothèque de la Ville de Tournai (Hainaut), Ms. 27, frontispicio, detalle, 1489-1512.

Llegada de los peregrinos al altar de la Catedral de Santiago.

altar mayor -, donde los peregrinos podían asistir a la misa de maitines (Castiñeiras-Nodar, 2010: 587-593, 634-635). No hay que olvidar que dado que el ámbito del altar mayor era el lugar más sagrado de la basílica - ya que allí estaba el altar sobre la tumba apostólica así como el lujoso ajuar litúrgico -, Gelmírez había decidido, siguiendo el modelo de Santa Fe de Conques, sellarlo por medio de un enrejado de hierro con unas puertas delanteras que permitían sólo el acceso para las celebraciones litúrgicas.

Por ello, la recurrida miniatura del *Cartulario del Hospital de Saint-Jacques de Tournai* (Ms. 27), realizada entre 1489 y 1512 (Vanwijnsberghe, 2002), para explicar una *confessio* a la misma altura del altar mayor que permitiese la circulación de peregrinos entre ambos espacios desde sus orígenes gelmirianos (Carrero Santamaría, 2005, 2009: 949-950), no parece la más adecuada. Tal y como subraya Miguel Taín (2010: 168-170), dicha iluminación sería más bien el testimonio de las profundas reformas llevadas a cabo en el santuario por el arzobispo Alonso Fonseca I entre 1462 y 1476. Éste había mandado realizar un nuevo baldaquino - que substituía al de Gelmírez -, el cual presentaba la particularidad de ser un mueble suspendido sobre el altar, como si fuese una gran visera, por lo que sin duda su instalación supuso la elevación de muros y arcos diafragma en la parte trasera del altar mayor, con objeto de sustentar la nueva estructura. Muy probablemente entonces, tal y como se constata en la miniatura, se habrían abierto también las dos puertas de circulación a ambos lados del altar.

En todo caso desconocemos, en detalle, los pormenores de la instalación de la estatua en 1211. Sabemos, sin embargo, que unos años antes, en 1207, el Papa, Inocencio III, le concede al nuevo al nuevo arzobispo, Pedro Muñiz (1207-1224), que había viajado a Roma, la facultad de reconciliar la Catedral de Santiago con agua bendita mezclada con vino y ceniza. Según A. López Ferreiro (1902: 93-95), dicha bula obedecía a la necesidad de paliar un hecho habitual en la basílica jacobea: en noches de vigilia ante el altar, los peregrinos intentaban colocarse lo más cerca posible del santuario enrejado, lo que a veces conducía a violentas y cruentas reyertas. Es muy plausible que entre 1207 y 1211, fecha de la consagración de la Catedral, no sólo se ejecutase e instalase la estatua de Santiago el Mayor detrás del altar mayor, sino que también se regulase un sistema de apertura y cierre del santuario para los peregrinos en un intento por hacer más

“corpóreo” y visivo el culto al Apóstol y su reliquias. Para ese nuevo punto focal se recurrió a fórmulas sencillas pero eficaces: la estatua pétrea del altar era una repetición del modelo de la estatua sedente del parteluz del Pórtico de la Gloria, con ligeras variantes. Se trataba de un Santiago Mayor entronizado, con filacteria con su nombre “S. IACOBVS” y báculo en tau, tal y como se observa todavía en la miniatura del *Tumbo B* (f. 2v) (ca. 1326), donde se documenta el aspecto de la estatua en el siglo XIV, antes de las reformas modernas de la misma.

De hecho, aunque visiblemente alterada en sucesivas remodelaciones y aditamentos (nimbo, esclavina, báculo y trono de plata), si a la célebre estatua de Santiago sobre el altar mayor le quitamos estos añadidos en ella todavía puede observarse el alma pétrea original. Ésta nos devuelve el aspecto de un hombre maduro, con barba y bigote, cuyas manos confirman que originalmente la efigie exhibía una filacteria y se apoyaba sobre un báculo en tau, como en la miniatura del *Tumbo B* así como en algunas copias gallegas medievales de la estatua. Me refiero, en concreto, a las imágenes pétreas tardo-medievales de lugares jacobeos como las iglesias de Santiago de Pontedeume, Santiago de Padrón o Santo Martiño de Noia (Nodar, 2003-2005), en las que sabemos que su instalación en el altar conllevaba también un peculiar ritual de peregrinos. En todo caso, por su precocidad, la que más ha llamado la atención de los historiadores, ha sido la estatua sedente de Santiago *in cathedra* de Museo de la Catedral de Santiago, realizada, según Serafín Moralejo (1993: 343), hacia 1250, y que presenta, además, la particularidad de estar coronada. Con ello quizás se aludía a la corona que se guardaba en el altar mayor o bien en el Tesoro así como a los rituales que ésta suscitaba entre los alemanes (*coronatio peregrinorum*), y cuya primera mención aparece precisamente en el citado *Libro de las Constituciones* (Plötz, 1993: 344; 2004a: 107-108; 2004b).

#### **UNA ICONOGRAFÍA JACOBEA “INTERSUBJETIVA”: DE LA VISIÓN DE THURKILL A LOS RELIEVES DE SANTIAGO DE TURÉGANO**

La colocación, entre 1188 y 1211, de dos monumentales estatuas de Santiago señalando el nuevo eje longitudinal de la iglesia supuso un cambio absoluto en la percepción de la catedral por sus fieles. La primera, presidía, sobre el parteluz, el nuevo portal occidental, y hacía explícita una idea ya ensayada anteriormente en algunas portadas borgoñonas - como Saint-Lazare d'Autun -, en la que el santo titular “esperaba” a sus peregrinos a las puertas

de su santuario para darles figuradamente la bienvenida. La segunda, cobijada detrás del altar mayor, funcionaba como un verdadero marcador o pseudo-monumento “funerario” que recordaba que el Apóstol estaba enterrado en ese lugar sagrado. Ambas estatuas son un ejemplo de la intrínseca voluntad de interacción entre la obra de arte y el espectador. En el caso concreto de Santiago, éstas documentan el esfuerzo de la curia compostelana por poner al día la imagen del santuario con el fin de favorecer la necesidad del peregrino de experimentar visualmente lo sagrado. Ambas acciones tuvieron una incidencia inmediata en el imaginario jacobeo, de manera que muy pronto fueron objeto de visiones y *ekphraseis*, o contribuyeron a transformar totalmente la iconografía jacobea.

De esta manera, Santiago pasó entonces de ser un “sujeto” - Apóstol, Peregrino, Obispo -, a convertirse - utilizando la terminología de Husserl - a convertirse en una verdadera imagen “intersubjetiva”, en la que su estatua se percibía de manera colectiva, interaccionaba con sus peregrinos y potenciaba el desarrollo de la conciencia y experiencia cinestésica. Su impacto y repetición pseudo-seriada puede compararse, de hecho, a la recepción medieval inmediata, por ejemplo, de las imágenes de la Virgen de Le Puy, Clermont-Ferrand o incluso Chartres, todas ellas situadas en importantes centros de peregrinación que debían su razón de ser a una milagrosa estatua, con la cual se buscaba una especial interacción. No obstante, en un nivel más teórico de nuestro razonamiento, los dos Santiagos de la Catedral, ubicados estratégicamente a las puertas y en la cabecera del edificio, inducían a una rápida y casi espontánea interacción visual o mental con sus peregrinos, y subrayaban doblemente el carácter liminar de lo sagrado, como templo pero también como entrada en el Cielo. La fenomenología del espacio vivido - en movimiento e interacción - como genuina experiencia artística ha sido particularmente desarrollado en el mundo contemporáneo por el *Body Art* y la *Performance*. En este último campo, la artista serbia Marina Abramovich ha llevado hasta el límite alguno de estos conceptos, en concreto, en la pieza titulada *Imponderabilia* (1977), en la que junto a Ulay, esperaban desnudos - a ambos lados de la puerta de entrada de la *Galleria Comunale d'Arte Moderna* de Bolonia - a los visitantes del museo, los cuales se veían forzados a pasar entre sus cuerpos y escoger a quién de ellos mirar (Danto-Iles, 2010). Salvando las distancias, las estatuas de Santiago expectante y la performance de Abramovich & Ulay están en la misma línea de la fenomenología de la corporalidad de Husserl.



Pórtico de la Gloria, arco derecho, arquivoltas del Juicio Final, 1168-1188.  
Los bustos de Cristo y San Miguel, figurados en las claves, separan a los elegidos,  
a su derecha, de los condenados, a su izquierda (Mt. 25, 31-46).

El recién inaugurado Pórtico de la Gloria, exultante con toda su policromía<sup>6</sup>, debía producir en el espectador un efecto sobrecoedor, en el que la obra de arte se transformaba en visión. De hecho, en el machón derecho del arco central, la figura del apóstol san Juan nos advierte, en el epígrafe pintado sobre su libro abierto, de lo que está a punto de acontecer: “VIDI CIVITATEM SANCTAM IERUSALEM DESCENDENTEM DE CAELO A DEO” (Ap. 21, 2). De ahí la importancia que tiene para entender la percepción contemporánea del Pórtico de la Gloria el texto latino de la *Visión de Thurkill*, compuesto en Inglaterra hacia 1206 y en la que se narra el viaje del alma de un labrador de Stisted (Colchester, Essex) a la basílica jacobea tan sólo dieciocho años después de la colocación de los dinteles del Pórtico. Se trata, sin duda, de la primera *ekphrasis* del Pórtico de la Gloria y por extensión de la nueva remodelación de la basílica que se estaba llevando a cabo. Por ello, se explica que a la entrada de edificio, el alma es recibida por “sanctus Iacobus quasi infulatus, qui videns peregrinum suuum” (Schmidt, 1978a: 10-11; 1978b: 50-64; Castiñeiras, 2010, 2012a y b): es decir, por un Santiago adornado con ínfulas, que lo reconoció como su peregrino. Se trata, sin duda



Pórtico de la Gloria, arco central, arquivolta.  
Ancianos con el *organistrum*.

alguna, del Santiago entronizado con vestimentas pontificales de parteluz del Pórtico, el cual no duda en invitarle a contemplar la pesa de las almas, el sufrimiento en el Purgatorio, los distintos tormentos de los pecadores en el anfiteatro del terror así como a fijarse en las candidas almas de los bienaventurados que esperaban ser introducidas por san Miguel en la puerta occidental del templo que estaba siempre abierta: “Eratque porta quedam speciosa atque amplissima semper patens in occidentali fronte ipsius templi, per quam introducebantur a sancto Michaele anime ex toto candidate”(Schmidt, 1978a: 29-30).

En mi opinión, no existe un texto más sugerente para entender la amplia parafernalia del programa iconográfico del Pórtico de la Gloria. Por una parte, en esta visión se hace mención explícita a la estatua del santo patrón, que engalanado con indumentaria episcopal, recibe desde el parteluz a sus peregrinos. El hecho de que éste inicie inmediatamente un relato de las penas reservadas a los pecadores y de la promesa de Gloria para los bienaventurados parece ser toda una evocación de los relieves del conjunto compostelano, pues, en su arco derecho San Miguel divide las almas entre salvados y condenados - y, en las enjutas, los elegidos se encaminan hacia la Gloria del tímpano central.



Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, relieve izquierdo. Santiago el Mayor sedente, con báculo en tau y cartela, ca. 1232. Foto Manuel Castiñeiras

Por otra parte, la cita explícita a que las puertas del templo están siempre abiertas parece derivar de uno de los sermones del *Liber sancti Iacobi* (I, 18), en el que también se describía a la basílica jacobea como la Jerusalén Celestial. No parece, pues, que haya duda alguna sobre el lugar donde nos encontramos. En el texto de Thurkill se subraya, además, el hecho de que se trata de una puerta situada en el Occidente, en el *Finis Terrae*, una verdadera Puerta del Cielo que da paso a una basílica que se entiende como imagen terrena de Jerusalén Celeste. Según la descripción de Thurkill, tras la espera, las almas coronadas ascendían y sus rostros y coronas brillaban como el oro<sup>7</sup>. Allí - prosigue el relato -, cada día a algunas horas

se escuchaban los cantos celestiales, como si todo tipo de instrumentos musicales se tocara a la vez en una melodía concordada<sup>8</sup>. No había mejores palabras para describir la experiencia de aquel nuevo pórtico recién pintado y dorado - tal y como todavía se aprecia en las figuras del tímpano -, en una hora en que resonasen los cantos del coro de canónigos y diesen así voz y música a las figuras pétreas de los Ancianos de la arquivolta y a las almas coronadas del tímpano central.

No obstante, al autor de la Visión de Thurkill le faltó el poder contemplar la basílica acabada, con la estatua de Santiago presidiendo el altar mayor. Desde allí, el Apóstol actuaría más que nunca para almas devotas y peregrinos como un nuevo *psycopompos* e intercesor en el Más Allá. De hecho, la colocación de la estatua en 1211 tuvo muy pronto eco en las representaciones iconográficas peninsulares. Así en la iglesia de Santiago de Turégano (Segovia), dos relieves absidales, restaurados entre 2009 y 2010 por María Suárez-Inclán en toda su policromía medieval, nos muestran una primera recepción de la colorista parafernalia del santuario jacobeo. A la izquierda, un Santiago el Mayor, con el



Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho.  
Detalle del Cristo en Majestad, ca. 1232. Foto María Suárez-Inclán

báculo en tau, lleva un libro con el epígrafe “IA (C)/OBVS/APOSTO/LVS”, que no deja duda alguna sobre su cita a la estatua pétrea compostelana. A la derecha, bajo un Cristo en Majestad bendicente, que porta en la mano un libro con el epígrafe “IES/VS”, se representa un grupo de seis peregrinos: arriba, tres caminando - el primero de ellos con la cinta pintada de la escarcela -; abajo, tres arrodillados, con ropas más lujosas, pudiéndose identificar la figura central con una mujer.

Aunque desconocemos de quién se trata, queda claro dónde se desarrolla la escena: ante la estatua pétrea y pintada del Apóstol del altar mayor de la Catedral de Santiago. Algunos motivos abundan en el decorado interior de la catedral: si el Cristo en Majestad pudiera ser una evocación del antiguo altar de plata de Gelmírez, los bustos angélicos con el Sol y la Luna que sobrevuelan dicha figura recuerdan los de la cripta del Pórtico (Castiñeiras, 2012a). Del mismo modo, el capitel con el castigo del avaro que se dispone a la derecha de dicho relieve es una referencia al existente en la contrafachada del Pórtico de la Gloria.

En mi opinión, los enigmáticos relieves de Turégano, de un estilo tardorrománico muy avanzado, fueron realizados hacia 1232 y están relacionados con algunos hechos históricos de cierta



Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho, ca. 1232. Peregrinos a Santiago bajo Cristo en Majestad. Foto María Suárez-Inclán

relevancia. El 10 de julio de 1232 el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, y el obispo de Segovia, don Bernardo, se encuentra en Turégano para emitir cada uno un documento de concesión de indulgencias a quienes visiten la catedral de Santa María de Segovia en el aniversario de su consagración -16 de julio-, o en el día de la Magdalena, o diesen limosna por no poder venir (Villar García, 1990: docs. n° 129-130, p.185-186). La inusitada presencia en Turégano de ambos prelados probablemente estuvo motivada por la consagración de los nuevos templos parroquiales

de san Miguel y Santiago. Tan sólo unos años antes, Bernardo, recién elegido obispo de Segovia, se había consagrado en 1228, con la presencia del legado apostólico Juan de Sabina, la catedral románica de Segovia, cuyo altar de la epístola se dedicaba al apóstol Santiago (Villar García, 1990: doc. n° 126, p. 183-184).

Una construcción de la iglesia de Santiago de Turégano entre 1220 y 1232 enlaza perfectamente con el estilo e iconografía de sus relieves, deudores de la nueva sistematización de la estatua de Santiago el Mayor en la Catedral de Santiago en 1211 pero también de la nueva situación política del reino de Castilla, regido desde 1217 por Fernando III, un monarca hijo del rey de Galicia y León, Alfonso IX, y que desde 1230 se encarga de unificar definitivamente ambos reinos. Muy probablemente la elevación de la iglesia estuvo relacionada con la fundación de alguna *confraternitas* en honor al Apóstol que financiaría en parte la construcción de la iglesia.

A este respecto, convendría llamar la atención sobre la curiosa escena de los peregrinos ante la estatua de Santiago representados en Turégano. De éstos, los tres personajes arrodillados, lamentablemente privados de su policromía original, parecen



Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho, ca. 1232.  
Detalle de los "peregrinos" del registro inferior (Fernando III (?), Beatriz de Suabia(?)  
y el obispo Bernardo de Segovia(?)). Foto María Suárez-Inclán

responder por su tocado e indumentaria a los estamentos de los privilegiados. El primero, una figura masculina, de media melena y barba, lleva su mano derecha al pecho en acto de contrición, porta un bonete corto que presenta incisiones triangulares propias de una corona y se apoya con su izquierda en un bastón. El segundo, una figura femenina, está tocada con un bonete terminado en punta que le cubre el cuello, propio de las damas aristocráticas de la época, y porta igualmente en su izquierda un bastón. Por último, el tercero, una figura masculina, con barba y bigote, lleva lo que parece ser una mitra y se apoya sobre un curioso báculo en tau.

Los tres personajes arrodillados podrían ser un rey, una reina y un obispo en el momento de su llegada ante el altar de Santiago. Sabemos, gracias al Tumbo A de la Catedral de Santiago, que el 29 de febrero de 1232 el obispo de Segovia, Bernardo, se encontraba *apud Sanctum Iacobum*, junto al rey Fernando III y la reina Beatriz, acompañado de la mayoría de obispos del recién unificado reino de Castilla y León, para confirmar una serie de privilegios en beneficio de la iglesia compostelana (Lucas Álvarez, 1998: docs. 158-160, p. 306-310). Tal y como hemos señalado,



San Juan Bautista de Uncastillo (Zaragoza), ca. 1230-1250, pinturas murales.

unos meses después, el 10 de julio de 1232, se producía probablemente la consagración de la nueva iglesia de Santiago de Turégano, en presencia del obispo Bernardo, que veía en los relieves el recuerdo de su peregrinación y devoción jacobea así como la afirmación de su poder episcopal por su cercanía a los monarcas.

La original escena del retablo pétreo de Santiago de Turégano constituye el más valioso y temprano testimonio del impacto nuevo altar de la Catedral de Santiago inaugurado en 1211. De ahí que la representación de peregrinos flanqueando y arrodillados a los pies de la estatua sedente del Apóstol pasase a formar parte de la iconografía jacobea en la década de 1230. Mientras que en los ejemplos hispánicos de Turégano y de San Juan Bautista de Uncastillo (Zaragoza) - donde la figuración se acompaña además de un ciclo hagiográfico dedicado a Santiago -, se trata simplemente de una escena de veneración de la estatua, en Alemania, tal y como ha estudiado R. Plötz (2004: 107-108), ésta se convierte, por el contrario, en el acto paralitúrgico de Santiago coronando peregrinos - pinturas murales de San Martín de Linz

(ca. 1230) -, el cual derivaba de la costumbre germánica de venerar la corona que se guardaba en el Tesoro de la Catedral de Santiago.

Ambos rituales - veneración de la estatua y culto a la corona - quedan reflejados en el ya citado documento del *Libro de Constituciones* de la Catedral (ca. 1240), texto clave para entender la emergencia a partir de 1211 de estas nuevas imágenes de devoción jacobea. Según estos nuevos usos, la puerta del altar mayor se abría para que los peregrinos pudiesen entrar a ver el tesoro, y una vez en su interior encender velas delante de la estatua del Apóstol “ponant candelas ante figuram beati Iacobi” (*Libro de Constituciones*, I, f. 73r) o en el caso de los teutones, realizar sus primeras ofrendas para la corona. Santiago se había convertido definitivamente en una presencia corpórea, el patrón que presidía su casa, que señalaba su tumba y que esperaba ejercer en el Más Allá, tal y como acontecía en la Visión de Thurkill, su papel como intercesor y conductor de almas.

El ritual evolucionó entre el siglo XIII y la época moderna. Sus variaciones fueron probablemente fruto de una creciente ansia por acercarse a la estatua del Apóstol. En un primero momento, la sistematización del siglo XIII buscaba tan sólo satisfacer el deseo por “ver” al Apóstol y participar más en la sacralidad del lugar, tal y como se percibe en las composiciones y figuras de los relieves de Turégano, o en las pinturas de Uncastillo y Linz. En un momento posterior, en la segunda mitad del siglo XV, con la remodelación de Alonso I de Fonseca, los peregrinos se apropiarán más del espacio en todos los sentidos, tal y como muestra la miniatura de Tournai: ya que podían subir a un espacio superior situado detrás del altar desde donde, al menos los peregrinos alemanes, realizaban el rito de la *coronatio peregrinorum*, pues la corona colgaba entonces sobre la cabeza de la estatua. Finalmente, tal y como ha demostrado M. Taín en sus numerosos trabajos, es en el siglo XVII, con la profunda reforma del altar inspirada por el canónigo Vega y Verdugo, cuando se instaló definitivamente el emotivo rito del abrazo, que quizás ya pudiese rastrear-se desde el siglo XV. En definitiva, Santiago desde siglos estaba “presente”, esperando física y simbólicamente la llegada de los peregrinos a su ansiada meta.

## NOTAS

1. Un avance en inglés de este trabajo ha sido presentado recientemente por el autor bajo el título: The Apostle is present! A new setting for pilgrims in the Cathedral of Santiago de Compostela. In *Holy Bodies, Sacred Spaces, International Conference*. Saturday, 2 May 2015, organized by Michele Vescovi, University of York.
2. Para los conceptos *imago* y *split representation* aplicados a la escultura románica, véase: Wirth 1999, 8 y 27. Sobre el concepto de split representation, véase: Lévi-Strauss, 1963: 245-268.
3. *Libro de las Constituciones*, I, fols. 72r-73r, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 21; López Ferreiro, 1902: apéndice nº XXV, p. 64-67; López Alsina, 1993: 342.
4. “Arqueyrus sive custos arche et clericus debent stare ibi ad archam operis cum suis baris in manu ad vocandum peregrinos ad archam et ad dandum cum eis in tergis et in membris peregrinorum (...)”, *Libro de las Constituciones*, I, fl. 72r (Nota: la transcripción es mía).
5. “Et arqueyro et clerico vel homo suus non debent dicere peregrinis quod ponant remanentem de cera et hirloure quod latine dicitur expeditum in archa operis sancti iacobi. Sed debent eis dicere quod ponant candelas antem figuram beati iacobe”, *Libro de las Constituciones*, I, fol. 73r (Nota: la transcripción es mía).
6. La recuperación de la policromía original del Pórtico se inició en 1992-1993 bajo la dirección de Carla del Valle, que no pudo continuar sus trabajos. En la actualidad, gracias al *Proyecto Catedral* de la Fundación Pedro Barrié de la Maza se está llevando a cabo el estudio y la consolidación de estos restos pictóricos de gran valor para entender el aspecto y estética primigenia de la obra de Mateo. Para las últimas investigaciones del conjunto, véase el novedoso trabajo de Prado-Vilar 2014.
7. “quorum vultus et corone velut aurea luce rutilabant”, Schmidt, 1978a: 32.
8. “singulis diebus per nonnullas horas cantica de Celis audiunt, velut si omnia musicorum instrumentorum genera concordi medolida simul concreparent”, Schmidt, 1978a: 32-33.

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, L.C. (2013) - As sedes de Braga e Compostela e a Restauração da Metrópole Galaica. In LÓPEZ ALSINA F., MONTEAGUDO, H., VILLARES, R. YZQUIERDO PERRÍN, R., Eds. - *O Século de Xelmírez*. Santiago, p. 19-44.
- BAGNOLI, A. (2011) - The Stuff of Heaven. Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries. In BAGNOLI, M. et al., Eds - *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. New Haven-London, p. 137-147.
- BINSKI, P. (1996) - *Medieval Death. Ritual and Representation*. London: British Museum Press.
- CANELA MORALES, L. A. (2013) - El concepto fenomenológico de la cinestesia y la correlación con las secuencias del campo visual: un análisis a las lecciones de *Cosa y Espacio* de 1907. *Eikasía. Revista de Filosofía.org*. (Enero 2013) p. 751-765.

- CARRERO SANTAMARÍA, E. (2005) - Le sanctuaire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle à l'épreuve de la liturgie. In ANDRAULT-SCHMITT, C., Coord. - *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIè siècles)*. Limoges, p. 295-307.
- \_\_\_\_\_ (2009) - En torno a San Bernardo. Trama y consecuencias de la retrocadilla de Clairvaux y el culto a las reliquias. In GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M. A.; ALBURQUERQUE CARREIRAS J. L., Eds. - *Los caminos de Santiago y la vida monástica cisterciense*. Actas del IV Congreso Internacional del Císter en Portugal y Galicia. Braga-Oseira, p. 931-951.
- CARRO GARCÍA, J. (1950) - La imagen sedente del Apóstol en la Catedral de Santiago. *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Nº XV, p. 43-44.
- CASTIÑEIRAS, M. (2010) - El Maestro Mateo o la unidad de las artes. In HUERTA, P. L., Ed. - *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo (Palencia), p. 189-239.
- \_\_\_\_\_ (2011) - El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos. In HUERTA, P. L., Ed. - *Mobiliario y ajuar litúrgico en las Iglesias románicas*. Aguilar de Campoo, p. 11-75.
- \_\_\_\_\_ (2012a) - Un nuevo testimonio de la iconografía jacobea: los relieves pintados de Santiago de Turégano (Segovia) y su relación con el altar mayor de la Catedral de Santiago. *Ad Limina*, Nº 3, p. 73-117.
- \_\_\_\_\_ (2012b) - Puertas y metas de la peregrinación: Roma, Jerusalén y Santiago hasta el siglo XIII. In CAUCCI, P., Ed. - *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones maiores*. Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, 13-15 octubre 2010, Santiago, p. 327-377.
- CASTIÑEIRAS, M.; NODAR, V. (2010) - Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro. *Compostellanum. Estudios Jacobeos*, LV, Nº 3-4, p. 575-640.
- DANTO, A; ILES, C. (2010) - *Marina Abramovic: The Artist is Present*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- FRICKE, B. (2007) - *Ecce Fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Western*. Munich: Wilhem Frink.
- GABORIT-CHOPIN, D. (2001) - Majesté de sainte Foy. In GABORIT-CHOPIN, D. ; TABURET-DELAHAYE, E., Eds. - *Le Trésor de Conques*. Paris: Musée du Louvre, p. 18-24.
- GABORIT-CHOPIN, D. (2005) - *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*. Paris: Musée du Louvre.
- GARCÍA MERCADAL, J., Ed. (1994) - *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. I, Madrid, 1952-1962.
- FALQUE REY, E., Ed. y trad. (1994) - *Historia Compostelana*. Madrid.
- HAHN, C. (2011) - The Spectacle of the Charismatic Body. Patrons, Artists and Body-Part Reliquaries. In BAGNOLI, M. et al., Eds. - *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*. New Haven-London, p. 163-171.
- HUSSERL, E. (1999) - Ideas Pertaining to the Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. II. Studies in the Phenomenology of Constitution. In WELTON, D., Ed. - *The Essential Husserl*.

- Basic Writings in Transcendental Phenomenology*. Indiana: University Press, Bloomington and Indianapolis.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1963) - Split Representation in the Art of Asia and America. In LÉVI-STRAUSS, C. - *Structural Anthropology*. Nueva York, p. 245-268.
- LIBER (2004) - *Liber sancti Iacobi. "Codex Calixtinus"*. MORALEJO, A.; TORRES, C.; FEO, J., Trad. Santiago de Compostela.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1900) - *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago. Vol. III.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1902) - *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago. Vol. V.
- LÓPEZ ALSINA, F. (1993) - Costumbre sobre el reparto de las ofrendas presentadas por los peregrinos en la iglesia de Santiago (c. 1240-1250). In MORALEJO, S.; LÓPEZ ALSINA, F. - *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Santiago, cat. n° 61, p. 342.
- LUCAS ÀLVAREZ, M., Ed. (1998) - *Tumbo A de la Catedral de Santiago*. Santiago.
- MILLÁN, J. P. (1956) - La Cabeza de Santiago el Menor. *Legenda pulcra de translacione capitis sancti Jacobi. Compostellanum*, N° 1, p. 477-480.
- MORDECHAY LEWY (2010) - Body in 'Finis Terrae', head in 'Terra Sancta'. The veneration of the head of the Apostle James in Compostela and Jerusalem: Western, Crusader and Armenian traditions. *Hagiographica*, XVII, p. 131-174.
- MORALEJO, S. (1987) - El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago. In GAI, L., Ed. - *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea della Toscana medioevale*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Pistoia, 28-30 settembre 1984, Perugia, p. 245-272.
- \_\_\_\_ (1993) - Estatua sedente de Santiago coronado. In MORALEJO, S.; LÓPEZ ALSINA, F., Ed. - *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Santiago, ficha n° 62, p. 343.
- NAGEL, A. (2012) - *Medieval Modern. Art out of Time*. Londres: Thames & Hudson.
- NODAR, V. (2003-2005) - De apóstol a peregrino: la iconografía de Santiago en el Camino Inglés a Compostela. *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. N° 35-37, p. 103-116.
- PRADO-VILAR, F. (2014) - *Stupor et mirabilia*: el imaginario escatológico del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria. In HUERTA, P. L., Ed. - *El Románico y sus mundos imaginarios*. Aguilar de Campoo, p. 161-204.
- PLÖTZ, R. (1993) - Santiago, coronario peregrinorum. In MORALEJO, S.; LÓPEZ ALSINA, F., Ed. - *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*. Santiago, ficha n° 63, p. 344.
- \_\_\_\_ (2004a) - Volviendo al tema: la coronatio. In ALMAZÁN, V., Ed. - *Padrón, Iria y las tradiciones jacobeanas*. Santiago de Compostela, p. 101-122.

\_\_\_\_ (2004b) - Coronación simbólica y forzada. In A. FRANCO MATA, Ed. - *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo*, III. Santiago, p. 227-232.

RECHT, R. (1999) - *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIè-XVè siècle)*. Mayenne: Gallimard.

SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. (2004) - La ritualización el camino de vuelta: nuevos hallazgos sobre el sepulcro de Santo Domingo de la Calzada. In GIL-DÍEZ USANDIZAGA I., Ed. - *Arte medieval en La Rioja: prerrománico y románico*. VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. Logroño, 29 y 30 de noviembre de 2002, Logroño, p. 321-364.

SCHMIDT, P. G., Ed. (1978a) - *Visio Thurkilli*. Leipzig.

\_\_\_\_ (1978b) - The Vision of Thurkill. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. N° 41, p. 50-64.

TAÍN, M. (2005) - Los tres Santiagos de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago: iconografía, cultos y ritos. In CAUCCI VON SAUCKEN, P., Ed. - *Visitandum est: Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*. Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago 2004), Santiago, p. 277-303.

TAÍN, M. (2010) - Permanencia y destrucción del altar de Gelmírez en la época moderna. In CASTIÑEIRAS, M.; SKIRA, Milán, Eds. - *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, p. 166-181.

VANWIJNSBERGHE, D. (2002) - Réalité e fiction chez le Maître du Livre d'Heures de Dresde. Le frontispice du Cartulaire de l'Hôpital Saint-Jacques de Tournai (Tournai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 27). In CARDON, B.; VAN DER STOCK, J.; VANWIJNSBERGHU, D. - *Als Ich Can. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurtis Smeyers*. París-Lovaina, p. 1509-1546.

VILLAR GARCÍA, L. M. (1990) - *Documentación medieval de la Catedral de Segovia (1115-1300)*. Documentos y estudios para la historia del Occidente peninsular durante la Edad Media. 15, Salamanca.