

Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria



Francisco Prado-Vilar

Universidad de Harvard - Universidad Complutense

(Department of History of Art & Architecture y Real Colegio Complutense)

Encargaré a mis dos Testigos que profeticen durante mil doscientos sesenta días, vestidos con hábitos de penitencia... Cuando hayan acabado de dar testimonio, la Bestia que surge del Abismo les hará la guerra, los vencerá y los matará... Pero después de tres días y medio, un soplido de vida de Dios entró en ellos y los hizo poner de pie, y un gran temor se apoderó de los espectadores... Cuando el séptimo ángel tocó la trompeta, resonaron en el cielo unas voces potentes que decían: ‘El dominio del mundo ha pasado a manos de nuestro Señor y de su Mesías, y él reinará por los siglos de los siglos’... Y los veinticuatro Ancianos que estaban sentados en sus tronos, delante de Dios, se postraron para adorarlo diciendo: ‘Te damos gracias, Señor, Dios todopoderoso –el que es y el que era– porque has ejercido tu inmenso poder y has establecido tu Reino’.

Apocalipsis 11:1-17

Testigos mudos de una visión cincelada en granito hace más de ochocientos años, Enoc y Elías reaparecen en los albores del siglo XX transfigurados en sepia, como emergiendo de la materia monocromática de los sueños (Fig. 1). De ese modo fueron retratados formando parte de la colección de fragmentos escultóricos anónimos almacenados entonces en el claustro del colegio compostelano de San Clemente. Junto con los textos de sus cartelas, la memoria de su identidad se habría borrado ya en 1520 cuando, con el fin de permitir la instalación de unas puertas, estas dos figuras fueron desmontadas de su emplazamiento original en las jambas del arco central de la fachada occidental de la catedral de Santiago, donde habían servido de preámbulo, en su papel de Testigos del Apocalipsis, a la Segunda Venida de Cristo representada en el tímpano interior (Fig. 2)¹.

¹ La primicia de la identificación iconográfica de estas figuras fue publicada en Prado-Vilar, F., “La culminación de la catedral románica: El maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino”, *Enciclopedia del Románico*



Fig. 1. Esculturas de Enoc y Elías procedentes de la catedral de Santiago, actualmente en el Museo de Pontevedra (Foto: Lacoste)

Con la colocación de las puertas y la eliminación de los Testigos, se iniciaba el proceso de *ensimismamiento* estructural e iconográfico del Pórtico de la Gloria, un proceso por el que el nártex abierto y luminoso concebido por el maestro Mateo como espacio catalizador para el desarrollo de una escenografía figurativa dinámica y envolvente habría de ir transformándose poco a poco en un caparazón cerrado y sombrío, en cuyo interior se albergaba un conjunto escultórico que, parcialmente mutilado, pasaba a asumir una configuración visual más cercana a la modalidad del retablo barroco. Con el cierre de la fachada del Pórtico se perdían las referencias de la catedral a la Jerusalén Celeste, resaltadas en el sermón *Vene-*

en Galicia, A Coruña, II, Aguilar de Campoo, 2013, pp. 989-1018. El presente artículo recoge secciones de ese estudio previo, en el que se formuló la primera reconstrucción completa del programa iconográfico de la fachada occidental románica de la catedral de Santiago, expandiendo algunos argumentos y añadiendo referencias bibliográficas y un aparato gráfico comparativo más amplio. Para el cierre de esta fachada, acometido en varias fases y llevado a cabo en su parte principal por el maestre Martín, *maestro cantero*, véase LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, t. VIII, 1905, pp. 55-58, esp. pp. 56-57 (“Como el arco central, que estaba en la anteportada, era de grandes dimensiones, pues tenía cerca de ocho metros de ancho, hubo necesidad de dividirlo en dos por medio de un parteluz o *estanfix*, sobre el que viniesen a apoyarse los arcos menores en él contenidos. Así el gran vano quedó dividido en dos de poco más de tres metros de ancho...Las dos puertas grandes habían de estar revestidas de talla, y en ella se habían de abrir dos postigos”). El resultado de la intervención del maestro Martín se puede apreciar en el dibujo de la fachada realizado por el canónigo José de Vega y Verdugo en 1657, véase YZQUIERDO PEIRÓ, R., *Domus Iacobi. La historia de la catedral de Santiago*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, 2011, pp. 52-53.

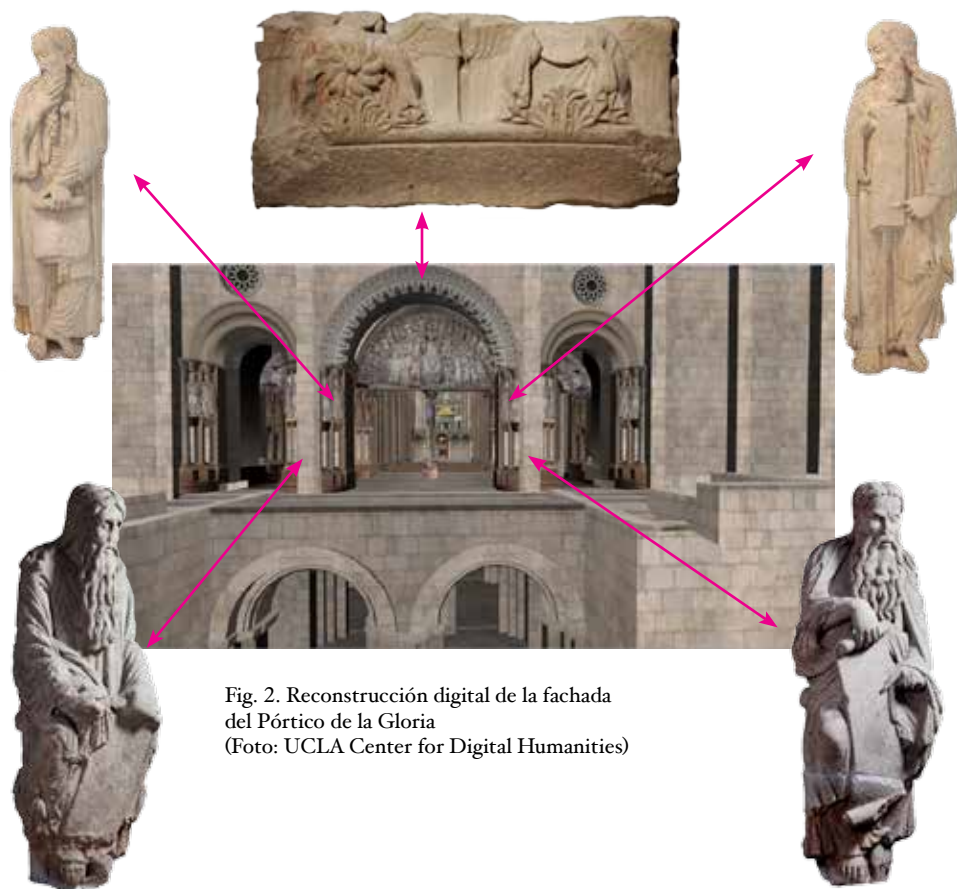


Fig. 2. Reconstrucción digital de la fachada del Pórtico de la Gloria (Foto: UCLA Center for Digital Humanities)

randa Dies del *Liber sancti Iacobi* donde, parafraseando la descripción de la Ciudad Santa, se afirma: “Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche, ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella”². Como señaló Serafín Moralejo, esa analogía se extendía a la triple estructura del Pórtico a través de la iconografía de las claves de bóveda de la cripta, donde se representan ángeles sosteniendo un sol y una luna, como corresponde al nivel terreno, y de la tribuna donde aparece el Cordero de Dios, evocando, de nuevo, la descripción de esa Nueva Jerusalén que “no necesita de sol ni de luna que la alumbren... porque la ilumina la Gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero” (Apoc. 21: 23-6)³.

² *Liber sancti Iacobi*. “*Codex Calixtinus*”, MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J. (trads.), Santiago de Compostela, 1992, pp. 200-201 (I, 17).

³ MORALEJO, S., “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago”, en *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*, Perugia, 1983, pp. 37-61. Para el análisis de las conexiones visuales, lumínicas y simbólicas entre Pórtico y el coro pétreo proyectado por el maestro Mateo en la nave central: PRADO-VILAR, F., “*Cuando brilla la luz del quinto día: El Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la Historia*”, *Románico*, 15 (2012), pp. 8-19. Sobre el Pórtico de la Gloria, véase especialmente: MORALEJO, S., “El 1 de abril de 1188.

Las sucesivas modificaciones que culminarían con la erección de la fachada del Obradoiro por Fernando de Casas Novoa en el siglo XVIII, y la consiguiente destrucción o dispersión de otras piezas de la anterior portada románica, resultó en un empobrecimiento del proyecto original del maestro Mateo, quien había conseguido convertir en realidad edificada los diseños arquitectónicos a través de los que se había *imaginado* la Ciudad Celestial en manuscritos iluminados del Apocalipsis y en ciclos de pintura monumental. Este es el caso de los frescos de la iglesia de Saint-Theudère de Saint-Chef (Isère) donde, al igual que en la catedral de Santiago, el *Agnus Dei* aparece coronando la cúpula central de una estructura vertical flanqueada por dos torres y habitada por ángeles y otros personajes (Fig. 3)⁴.



Fig. 3. San Juan ante la Jerusalén Celeste. Fresco de la iglesia de Saint-Theudère de Saint-Chef (Isère)

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, 1988, pp. 19-36; IDEM, “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 IDEM, “La homilía de piedra. El Pórtico de la Gloria”, *FMR* 21.3 (1993), pp. 28-46; y CASTIÑEIRAS, M., “El Maestro Mateo o la unidad de las artes”, en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 187-233. Para un análisis reciente de la poética visionaria que informa la configuración estructural y figurativa del Pórtico: SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Dreams of Buildings and Kings: Visual Discourses in Medieval Galicia (1153-1230)”, en *Culture and Society in Medieval Galicia*, D’EMILIO, J. y MACKENZIE, D. (eds.), Leiden, *en prensa*.

⁴ CHRISTE, Y., “La chapelle Saint-Theudère et son décor dans l’église Saint-Chef-en-Dauphiné (Isère)”, *Bulletin Monumental*, 167.4 (2009), p. 376. Para representaciones de la Jerusalén Celeste en el arte cristiano: KÜHNEL, B., *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Roma, Friburgo y Viena, 1987. Las fuentes exegéticas que inspiraron la concepción de las iglesias medievales como símbolos de la Jerusalén Celeste son tratadas extensamente en MEYER, A. R., *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*, Cambridge, 2003.

Fuente de inspiración inagotable para autores y artistas desde las primeras épocas del Cristianismo, el libro del Apocalipsis contiene claves fundamentales para entender aspectos hasta ahora desconocidos del Pórtico de la Gloria y para profundizar en el imaginario de su creador y en las intenciones de sus promotores⁵. El proyecto en el que se enmarca su construcción surgirá de una combinación única entre el pensamiento de la arquitectura imaginada, enraizado en el género de la literatura escatológica y en la *ekphrasis* bíblica, y las nuevas tendencias de la arquitectura construida –dos ámbitos a los que habían tenido acceso privilegiado los diferentes arzobispos promotores de la campaña en la que participa el maestro Mateo y el propio artista⁶.

Paradójicamente, las intervenciones “modernas” contribuyeron a “medievalizar” una obra que, contemplada en su estado original, habría que calificarla más adecuadamente como una propuesta de visionaria de vanguardia, por su diseño, ejecución y efectos. Podemos comenzar a apreciar algunos aspectos de esa modernidad perdida realizando un análisis comparativo entre la imagen que surge de la restitución virtual de las figuras de Enoc y Elías a su lugar original en el Pórtico y una obra con la que comparte rasgos significativos, la *Natividad* pintada por Hugo van der Goes al final de su carrera, pocas décadas antes del inicio del desmantelamiento de la fachada compostelana (Fig. 4)⁷. Al igual que el maestro Mateo, quien dispuso las figuras de los Testigos ocupando el marco arquitectónico que define

⁵ Sobre la influencia del Apocalipsis en el arte occidental: JAMES, M. R., *The Apocalypse in Art*, Londres, 1931; EMMERSON, R. K. y MCGINN, B., (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca, 1993; CHRISTE, Y., *L'Apocalypse de Jean: Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996; y CAREY, F. (ed.), *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Londres, 1999.

⁶ Véase PRADO-VILAR, F., “La culminación de la catedral románica”, pp. 989-993, donde he apuntado a la influencia de los círculos intelectuales de París en los que se formaron gran parte de los canónigos compostelanos desde época de Diego Gelmírez, entre los cuales se encontraba el arzobispo Pedro Suárez de Deza (1173-1206), uno de los principales promotores, junto a Pedro Gudesteiz (1168-1172) y Pedro Muñiz (1207-1224), de la empresa en la que se enmarca el Pórtico de la Gloria. De especial relevancia es la escuela de la abadía de San Víctor que estaba liderada por dos de los pensadores más influyentes del siglo XII: Hugo († 1141), autor de tratados como el Arca Mística donde describe una pintura del Arca de Noé cuyo diseño alberga un *mappamundi* y diagramas que sirven de soporte didáctico a extensas reflexiones históricas y teológicas, y Ricardo († 1173), autor de un *Comentario sobre la Visión del Templo de Ezequiel*, una de las descripciones arquitectónicas más detalladas, complejas y desconcertantes de la Biblia, que generó una amplia literatura exegética desde época patristica. Sobre la relación entre la *ekphrasis* victorina y el diseño de programas monumentales, véase RUDOLPH, C., “Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis”, *Art History* 33.4 (2010), pp. 568-595; e IDEM, *The Mystic Ark: Hugh of Saint Victor, Art, and Thought in the Twelfth Century*, Cambridge, 2014. Para los manuscritos del *Comentario a la Visión del Templo de Ezequiel*, ilustrados con planos arquitectónicos: CAHN, W., “Architecture and Exegesis: Richard of St.-Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations”, *Art Bulletin* 76.1 (1994), pp. 53-68.

⁷ Para un estado de la cuestión sobre esta obra: RIDDERBOS, B., “Objects and Questions”, en RIDDERBOS, B., VAN VEEN, H. y VAN BUREN, A. (eds.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*, Amsterdam, 2005, pp. 4-170, esp. pp. 125-34. Véase, también, LANE, B. G., “Ecce Panis Angelorum: The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity”, *Art Bulletin* 57.4 (1975), pp. 476-486; IDEM, “Depositio et Elevatio: The Symbolism of the Seilern Triptych”, *Art Bulletin* 57.1 (1975), pp. 21-30; y MOFFITT, J. F., “The Veiled Metaphor in Hugo van der Goes' Berlin Nativity: Isaiah and Jeremiah, or Mark and Paul?”, *Oud Holland*, 100.3-4 (1986), pp. 3-4. Para el análisis de ejemplos de meta-pintura y reflexiones teóricas en torno a los límites de la representación: STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro: Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Madrid, 2001. Para



Fig. 4. Hugo van der Goes, *Natividad*. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

el umbral entre la ciudad y la Gloria, entre el espacio del *saeculum* y el entorno de la Revelación, Hugo van der Goes incluye las figuras de dos profetas en el espacio liminal entre el ámbito del espectador y el entorno de la representación pictórica. Evocando la metáfora del velo, de enorme difusión en la exégesis cristiana, los representa en el acto de descorder unas cortinas para mostrar la escena del nacimiento de Jesús. Dramatizan así la función profética de sus escritos, mediante los cuales habían anunciado el advenimiento del Mesías, es decir, habían “revelado” con su testimonio profético la imagen que en el cuadro hacen visible⁸. De forma similar, las figuras de Enoc y Elías se disponen topográfica, visual y temporalmente antecediendo a la escena del tímpano donde se representa la instauración del Reino de Dios con el Cristo en Majestad rodeado por los veinticuatro Ancianos. La escenografía del Pórtico recrea, por lo tanto, la misma secuencia narrativa que protagonizan los Testigos en el texto del Apocalipsis.

Finalmente, mientras que el profeta de la derecha de la *Natividad* proyecta su mirada, al igual que Elías, fuera del cuadro invitando al espectador a participar visualmente en el evento epifánico, el de la izquierda, por su parte, guía con su mirada el proceso de transición desde el mundo físico hacia el escenario del acon-

un tratamiento de estas mismas cuestiones centrado en el análisis del *Entierro del Señor de Orgaz* de El Greco en el contexto de una exploración metodológica más amplia que abarca el arte románico: PRADO-VILAR, F., “Diario de un argonauta: En busca de la belleza olvidada”, *Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario* (2010), pp. 75-107, esp. pp. 75-82.

⁸ Sobre la metáfora del velo en la exégesis cristiana: DE LUBAC, H., *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*, 3 vols, Michigan y Edimburgo, 1998-2009, passim; STOCK, B., *Myth and Science in the Twelfth Century: A Study of Bernard Silvester*, Princeton, 1972, pp. 45ff.; HAMBURGER, J. F., *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven, 1990, pp. 133ff.; KESSLER, H., “Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity”, *Kairos* 32/33 (1990), pp. 53-77; y sus magistrales estudios en IDEM, *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*, Filadelfia, 2000, especialmente “Medieval Art as Argument” (pp. 53-63), y “Facies Bibliothecae Revelata: Carolingian Art as Spiritual Seeing” (pp. 149- 189), donde el autor desarrolla un inspirado análisis de la miniatura alegórica que condensa el significado del Apocalipsis al final de la Biblia de Moutier-Grandval (pp. 174-189).

tecimiento sacro, jugando un papel similar al de Enoc en su posición original en la portada compostelana⁹.

Esta reflexión comparativa en torno a dos obras que se encuentran en el peregrinaje incierto de las imágenes por los sinuosos caminos de la Historia sirve de preámbulo para “revelar” nuevas dimensiones del Pórtico de la Gloria, dimensiones que surgen cuando procedemos a la restitución de las piezas escultóricas desgajadas del conjunto a su lugar y significado originales. Nos aproximamos así a la visión del proyecto que Mateo concibió en su imaginación y a los significados, emociones, y efectos que jalaban el camino que diseñó hacia la Gloria.

ENOC Y ELÍAS: EL REGRESO DE LOS TESTIGOS

Si alguien quiere hacerles daño, saldrá un fuego de su boca que consumirá a sus enemigos: así perecerá el que se atreva a herirlos. Ellos tienen el poder de cerrar el cielo para impedir que llueva durante los días de su misión profética; y tienen poder sobre las aguas para convertirlas en sangre, y para herir la tierra con toda plaga, cuantas veces quieran.

Apocalipsis 11:5-6

Las figuras de Enoc y Elías son dos de las creaciones más impactantes del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria (Fig. 5). Aparecen nimbados y vestidos con largas túnicas cuya elegancia y sutileza de diseño recuerda las de sus retratos en el contemporáneo *Beato de Cardeña* (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2, fol. 104v), y portando los bastones en los que se apoyan en su senda de predicación y con los realizan milagros como convertir el agua en sangre, atributos con los que aparecen también en numerosos manuscritos como el *Apocalipsis Dyson Perrins* (Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig III 1, fol. 16v)¹⁰.

⁹ En su devenir histórico, el Pórtico de la Gloria muestra conexiones sugerentes con la pintura flamenca. La tercera policromía que se ha detectado en el conjunto, realizada tras su cierre en el siglo XVI, incluía una decoración ornamental a base de brocados aplicados, una técnica de origen flamenco que creaba un efecto de gran suntuosidad en los ropajes de las esculturas imitando la textura de los paños aterciopelados de la pintura flamenca. También cabe señalar que una de las figuras centrales de la tradición pictórica flamenca, Jan van Eyck, visitó Compostela en 1430 como peregrino en el transcurso de un viaje diplomático a Portugal. Su obra maestra, el Políptico de Gante (ca. 1432), cuyas relaciones con el Pórtico de la Gloria exploraré en un próximo artículo, constituyó uno de los referentes constantes en la producción artística de Hugo van der Goes. 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: CIRUJANO, C., LABORDE, A. y PRADO-VILAR, F., “La restauración del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago”, *Patrimonio Cultural de España*, 6 (2012), pp. 183-196.

¹⁰ Las relaciones estilísticas entre el Pórtico de la Gloria y el Beato de Cardeña fueron apuntadas por WIXOM, W. D. y LAWSON, M., “Picturing the Apocalypse: Illustrated Leaves from a Medieval Spanish Manuscript”, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 59.3 (2002), pp. 1-56. Sobre los manuscritos iluminados del Apocalipsis anglo-normandos: LEWIS, S., *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge, 1995, esp. pp. 108-116 (para el ciclo pictórico relativo a los Testigos).



Fig. 5. Enoc y Elías. Vistas delantera y trasera. Museo de Pontevedra

Reflejando tradiciones exegéticas como la de Beato de Liébana quien afirma que “los dos Testigos de la Iglesia, en sentido espiritual, son los dos Testamentos, es decir, la Ley y el Evangelio”, cada uno de ellos habría estado alineado con uno de los pilares del Pórtico, el de los profetas y el de los apóstoles respectivamente, formando *pendant* con las figuras de Moisés y san Pedro situadas en las jambas del arco interior. Al norte estaría Elías, agarrando su barba trenzada y girándose hacia el atrio del templo para conminar a los pecadores de la ciudad al arrepentimiento ante la inminente llegada del Mesías y el desencadenamiento del Juicio Final. Tanto por su concepción iconográfica como por su ejecución plástica, esta figura es una de las obras maestras del arte de su tiempo. Se dan cita en ella la audacia y expresividad de representaciones de este personaje en manuscritos iluminados hispanos como el *Beato de San Millán de la Cogolla* (Fig. 6), con el naturalismo, la fluidez de los paños y la plenitud volumétrica de las mejores creaciones escultóricas del panorama internacional del llamado estilo del 1200, como la estatuilla de bronce de Moisés, atribuida al círculo de los talleres mosanos de Nicolás de Verdún y hoy conservada en el *Ashmolean Museum* de Oxford, donde se

repite el gesto de la barba como signo de la furia e indignación del profeta (Fig. 7)¹¹. Su cartela podría haber contenido el texto procedente de la segunda epístola de san Pablo a los tesalonicenses con el que aparece en diversos manuscritos del Apocalipsis: *Dominus Iesus Christus interficiet te spiritu oris sui destruet illustratione aduentus sui* (“El Señor matará con el espíritu de su boca [al impío], y lo destruirá con el resplandor de Su venida”), una frase que no podía ser más apropiada para el Pórtico donde el visitante leería esta cartela para luego quedarse extasiado ante el efecto de los rayos del sol sobre la policromía a base de oro y lapislázuli que decoraba el Cristo de la Segunda Venida y las hermosas imágenes de los Evangelistas que lo rodean¹².



Fig. 6. Enoc y Elías. *Beato de San Millán*. Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. 33, fol. 154r

En la jamba sur estaría Enoc quien, como ocurre en la miniatura del *Beato de San Millán* donde se representa dirigiéndose a la Gloria, se volvería hacia el interior del templo para contemplar la Parusía del tímpano. Es posible que su cartela contuviese la frase de otra epístola de san Pablo, citada por Beato de Liébana en su comentario al episodio de la resurrección de los Testigos: “Seremos arrebatados en las nubes al encuentro de Dios” (1 Tes. 4:16), texto que ofrecería la glosa perfecta al movimiento físico y visual de su efigie hacia la Gloria. El cielo al que serían arrebatados Enoc y Elías, cuyas figuras parecen estar flotando sobre un entorno nebuloso, estaba representado en el gran arco que se extendía sobre ellos

¹¹ Véase MITCHELL, H. P., “Two Bronzes by Nicholas of Verdun”, *The Burlington Magazine* 38.217 (1921), pp. 157-166; HOFFMANN, K. y DEUCHLER, F. (eds.), *The Year 1200*, catálogo de exposición, Nueva York, 1970, p. 89. Para el significado del gesto del profeta agarrando la barba: Janson, H. W., “The Right Arm of Michelangelo’s Moses”, *Festschrift für Ulrich Middeldorf*, KOSEGARTEN A. y TYGLER, P. (eds.), Berlin, 1968, pp. 241-247. Un profeta de actitud similar se encuentra en la colección Thyssen-Bornemisza de Lugano, procedente, como ha mostrado Charles Little, de la portada sur de la catedral de Noyon (ca. 1170): LITTLE, Ch. T., “Resurrexit: A Rediscovered Monumental Sculptural Program from Noyon Cathedral”, en *The Cloisters, Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, PARKER, E. y SHEPARD, M. B. (eds.), Nueva York, 1992, pp. 234-259. También se puede comparar con la figura de San Juan que sostiene, en actitud de “furor visionario”, el pie de la Cruz de Saint-Bertin de Saint-Omer (Museo de Saint-Omer).

¹² Para la policromía, véase CIRUJANO, C., LABORDE, A. y PRADO-VILAR, F., “La restauración del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago”, *passim*.



Fig. 7. Moisés, taller de Nicolás de Verdún. Oxford, *Ashmolean Museum*

y del que se ha recuperado la preciosa clave decorada con dos ángeles astróforos sosteniendo un sol y una luna. A estos se uniría otro coro angélico dispuesto en las arquivoltas exteriores y en el tejazoz transformando el cuerpo superior de la fachada en un lienzo celestial que culminaba en el gran rosetón a través del cual se inundaba de luz la tribuna del Pórtico y la nave central de la catedral¹³.

Con su posición en la jamba derecha, Enoc establecía relaciones tipológicas con dos figuras dispuestas en el mismo eje axial: san Juan Bautista, situado a su lado en la contrafachada; y la imagen de Santiago del pilar de los apóstoles. En

¹³ El rosetón exterior, llamado “espejo grande” en documentos del siglo XVIII, fue destruido debido a que presentaba un pobre estado de conservación y resultaba costosa la reparación de la vidriera. Para las piezas conservadas de la fachada y una propuesta para su restitución: YZQUIERDO PERRÍN, R., “La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones”, *Abrente*, 19-20 (1987-1988), pp. 7-42; e IDEM, “El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago”, en *Los caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*, LACARRA DUCAY, M. C. (ed.), Zaragoza, 2005, pp. 253-284. Para un análisis de la conexión simbólica entre la iconografía cósmica de la fachada, el gran óculo interior de la tribuna del Pórtico y el coro pétreo de la nave central: PRADO-VILAR, F., “*Cuando brilla la luz del quinto día*”, esp. pp. 10-17, el diseño del óculo evoca las llamas vibrantes de un sol apocalíptico, similar al que se representa en numerosas miniaturas que ilustran el pasaje que sigue inmediatamente al episodio de los Testigos, donde se relata la aparición de “la Mujer con el niño y la luna bajo sus pies” (Apoc. 12: 1-5).

comentarios medievales, la serie de acontecimientos que jalonan el periplo de los dos Testigos –su predicación, su asesinato a manos del Anticristo instigado por el odio que le profesaban los pecadores de la ciudad, su resurrección a los tres días y su inmediata ascensión a los cielos–, se veía como un paralelo al ministerio de Cristo en la tierra. Por ello se les relacionaba con san Juan Bautista ya que, de la misma forma que éste había predicado y sufrido el martirio para preparar la primera venida de Jesús a la tierra, Elías y Enoc habían sido el preámbulo de su Segunda Venida al final de los tiempos. Por otro lado, la conexión tipológica con el Apóstol Santiago, con cuya figura, no por casualidad, comparte ciertas similitudes compositivas y gestuales, se hace explícita en una de las homilías recogidas en el *Liber sancti Iacobi*, atribuida al papa Calixto y compuesta para ser leída, al igual que el ya citado sermón *Veneranda Dies*, el 30 de diciembre en la solemne celebración de la traslación del Apóstol:

‘Santiago agradó al Señor y fue trasladado al Paraíso’... Mas en el lugar que en la primera parte de este versículo se escribe Santiago, en los códices del *Libro de la Sabiduría* se lee Enoc, porque lo que se escribe de dicho Enoc, aunque puede entenderse de Cristo, o de cualquier otro justo alegóricamente, sin embargo, el asunto exige que se entienda de Santiago. Mas en primer lugar se ha de examinar, ¿por qué Enoc fue trasladado al Paraíso? Enoc, viviendo aun en el propio cuerpo, fue trasladado al Paraíso porque con el profeta Elías, a quien el Señor arrebató igualmente por medio de un torbellino al cielo, ha de venir al fin del mundo para aplastar al Anticristo... [El Hijo de Dios] tuvo a los apóstoles como testigos de su primera venida; tendrá a Enoc y Elías en su Segunda Venida... Por el hecho de que Enoc ha de venir al fin del mundo para mover a la penitencia a las gentes y triunfar sobre el Anticristo, se representa a Cristo que, triunfador sobre el príncipe de este mundo, o sea el diablo, lo echó fuera del mismo... Y como Enoc agradó a Dios y fue trasladado al Paraíso, así Santiago, con la fe y las obras... fue trasladado a la morada del Paraíso celestial¹⁴.

Se hace referencia en este texto a la creencia extendida desde época patristica de que Enoc y Elías resucitaron inmediatamente después de morir y fueron trasladados en carne y hueso al Paraíso terrenal donde estarían esperando la llegada del final de los tiempos. En ese momento, serían enviados de nuevo a la tierra para predicar el arrepentimiento, por lo que habrían de perecer asesinados por el Anticristo para luego resucitar a los tres días y ascender a la Gloria. Por este motivo se incluyen, en efigie o con sus nombres, en representaciones de Paraíso terrenal en numerosos *mappaemundi* medievales como los que ilustran la popular enciclopedia conocida como *Liber floridus* de Lambert de St. Omer¹⁵. En el manuscrito de la biblioteca de Wolfenbüttel, el Paraíso aparece figurado como una isla situada en los bordes orientales del cosmos con los nombres de Enoc y Elías inscritos en su

¹⁴ *Liber sancti Iacobi*. “Codex Calixtinus”, MORALEJO, A., TORRES, C. y FEO, J. (trads.), Santiago de Compostela, 1992, pp. 239-241 (I, 19).

¹⁵ Véase SCAFI, A., *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*, Chicago, 2006, pp. 146, 204-207 y 210-212.



Fig. 8. San Juan recibiendo la vara para medir el templo (izquierda) y los Testigos (derecha), *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, MS. 1 Gud. lat., fol. 13v

interior. En el mismo códice se ilustra un ciclo del Apocalipsis donde reaparecen de nuevo Enoc y Elías, esta vez en su papel de Testigos de la Revelación, en una hermosa miniatura donde se representan, como en Santiago, ante las puertas del templo para iniciar su predicación profética (Fig. 8)¹⁶. La presencia de los Testigos en el *mappamundi* y en el ciclo del Apocalipsis subraya las conexiones entre la cosmografía y la escatología en la Edad Media. Los mapas medievales muestran una visión sincrónica, capturada en una imagen, de toda la historia humana desde el Paraíso terrenal, pasando por la Pasión de Jesús en Jerusalén hasta su Segunda Venida al final de los tiempos y la instauración de la Nueva Jerusalén¹⁷. Ejemplo destacable es el *mappamundi* de Hereford en el que la tierra aparece presidida por la imagen del Cristo de la Segunda Venida quien, como en el Pórtico, se representa mostrando sus heridas y rodeado por los ángeles que sostienen los instrumentos de la Pasión, mientras separa a los bienaventurados de los condenados.

Analizando la confluencia de las nociones del tiempo y el espacio en relación con el pensamiento escatológico en la Edad Media, diversos historiadores han apuntado a la creencia de que el avance temporal de la civilización iba acompañado de un desplazamiento en dirección a occidente¹⁸. Así, teólogos como Hugo de

¹⁶ Para un estudio de la confluencia del pensamiento y modos de representación de la cartografía, la cronografía y la iconografía en el diseño de la portada norte de la catedral de Santiago (*Porta Francigena*): PRADO-VILAR, F., “*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, esp. pp. 300-309.

¹⁷ Véase SCAFI, A., “Mapping the End: The Apocalypse in Medieval Cartography”, *Literature and Theology*, 26.4 (2012), pp. 400-416.

San Víctor en su *De arca Noe morali*, afirmaban que el tiempo había comenzado en el este (donde estaba el Paraíso) y que el curso de los acontecimientos discurría en dirección al oeste donde tendrían lugar los eventos del final de los tiempos. Al haber alcanzado ya la civilización los límites de Occidente se pensaba que el final estaba próximo de forma que algunos *mappaemundi*, como el mapa de Hereford, incluyen numerosas referencias al imaginario escatológico del libro del Apocalipsis: las tribus de Gog y Magog esperando a ser liberadas de su encierro en el Monte Caspio para invadir la tierra; Enoc y Elías aguardando en el Paraíso la llamada a la predicación; los ángeles trompeteros anunciando el desencadenamiento de los sucesos de los últimos días; o el Cristo de la Segunda Venida. En el llamado mapa de Sawley,



Fig. 9. *Mappaemundi* de Sawley, de la *Imago mundi* de Honorio de Autun. Cambridge, Corpus Christi College, MS. 66, p. 2

por ejemplo, el mundo aparece rodeado por cuatro ángeles que realizan gestos de advertencia. A ellos se ha dado interpretaciones escatológicas diversas, relacionándolos con los cuatro ángeles que sujetan los vientos antes de la apertura del séptimo sello en el libro del Apocalipsis (Apoc. 7.1), o en referencia a los ángeles que, según el Evangelio de san Mateo, recogerán a los elegidos desde los cuatro vientos (Mat. 24.31) (Fig. 9)¹⁹. Estrictamente contemporáneo con el Pórtico de la Gloria, este *mappaemundi* presenta la excepcional característica de tener un sesgo

¹⁸ *IBIDEM*, esp. pp. 407-9. Véase también: MCKENZIE, S., "The Westward Progression of History on Medieval Mappaemundi: An Investigation of the Evidence", en *The Hereford World Map: Medieval World Maps and their Contexts*, HARVEY, P.D.A. (ed.), Londres, 2006, pp. 335-344.

¹⁹ El ángel de la parte superior izquierda señala a los montes Caspios donde están encerradas las tribus de Gog y Magog esperando su inminente liberación para iniciar la destrucción del mundo. Para las diferentes interpretaciones, con referencias bibliográficas, véase SCAFI, A., "Mapping the End", pp. 408-409. Este mapa forma parte de un manuscrito de la *Imago mundi* de Honorio de Autun, probablemente realizado en el Priorato de la catedral de Durham por encargo del obispo Hugo de Puiset, véase HARVEY, P.D.A., "The Sawley (Henry of Mainz) map", *Imago Mundi*, 49 (1997), pp. 33-42; y HOLCOMB, M. "The Sawley Map from the *Imago mundi* by



Fig. 10. Ángel trompetero. Pórtico de la Gloria

claramente compostelano²⁰. En la parte inferior de la imagen, donde se encuentra el “Occidens”, se dibujan los contornos de “Hispania” y en su interior observamos una monumental basílica, la más grande de Europa, al lado de la cual se lee la rúbrica “Galicia”. Quizá el autor del mapa tenía una especial devoción a Santiago o había sido peregrino a Compostela pero la presencia destacada de la basílica del “Apóstol de Occidente” en un mundo rodeado de ángeles apocalípticos no puede ser más reveladora. Siguiendo con la mirada el camino que va desde la parte su-

Honorius Augustodiniensis”, en *Pen and Parchment. Drawing in the Middle Ages*, HOLCOMB, M. (ed.), catálogo de exposición, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2009, pp. 110-112 (con bibliografía previa). Hugo de Puiset era sobrino del célebre Enrique de Blois quien realizó una peregrinación a Santiago de Compostela en la travesía de regreso de su viaje a Roma.

²⁰ Un estudio magistral de los aspectos del *mappamundi* del Beato de Burgo de Osma que evidencian sus raíces en un modelo compostelano es MORALEJO, S., “El mundo y el tiempo en el mapa del Beato de Osma”, en *El Beato de Osma. Estudios*, Valencia, 1992, pp. 151-79. Véase también PRADO-VILAR, F., “*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español”, esp. pp. 300-309. Para un tratamiento reciente de los mapas contenidos en los manuscritos iluminados del Comentario de Beato: SÁENZ LÓPEZ-PÉREZ, S., *Los mapas de los Beatos. La revelación del mundo en la Edad Media*, Madrid, 2014.

perior del mapa, donde se representa el Paraíso con sus cuatro ríos, podemos recorrer los lugares que jalonan el devenir de la historia de la humanidad como si se tratase de un peregrinaje hacia Occidente: la ciudad de Enoc, fundada por Caín; la torre de Babel; la ciudad de Jerusalén donde tuvo lugar la Pasión de Cristo; Roma donde se produjo el triunfo y la instauración de la Iglesia en la tierra; y, finalmente, Santiago. Como hemos visto, ante su esplendorosa catedral el peregrino era recibido por los Testigos de la Revelación, quienes servían de preámbulo a su entrada en un entorno artístico deslumbrante en el que la arquitectura, la escultura y la pintura se unían para crear un visión total y conmovedora 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 Jerusalén Celeste. Cuatro ángeles, como en el mapa de Sawley, descendían sobre él sonando sus trompetas para anunciarle que el final de su camino era también el final de la Historia (Fig. 10)²¹.

JEREMÍAS Y EZEQUIEL: *STUPOR ET MIRABILIA*

Recorred las calles de Jerusalén, observad con cuidado, buscad por las plazas. Si encontráis una sola persona que practique la justicia y busque la verdad, yo perdonaré a esta ciudad. Algo espantoso y terrible ha ocurrido en este país (*stupor et mirabilia facta sunt in terra*). Los profetas profieren mentiras, los sacerdotes gobiernan a su antojo, ¡y mi pueblo ni se inmuta! Pero, ¿qué vais a hacer vosotros cuando todo haya terminado?

Lamentaciones 5: 20-31

No lejos de los Testigos, encastradas en los lienzos de muro adyacentes al arco central de la fachada, se encontraban las extraordinarias efigies de Jeremías y Ezequiel, dos profetas contemporáneos a los que unía el exilio y el contenido de sus revelaciones en torno a la destrucción de la Jerusalén terrestre y la necesidad de regeneración del pueblo de Dios para propiciar la llegada de la Nueva Jerusalén, esa ciudad celestial que se materializaba tras ellos en la estructura vertical del Pórtico (Figs. 11 y 15). Su intensa caracterización fisionómica refleja la carga emotiva de sus profecías y evidencia el conocimiento que tenían sus creadores de las mejores producciones de las artes figurativas del 1200²². El rostro compungido de Jeremías adquiere vida interior al haber conseguido los escultores articularlo de forma que se percibe una constante fluctuación entre los diferentes estados

²¹ Para el uso, en los programas iconográficos del entorno del Pórtico, de las analogías entre el viaje de los Reyes Magos a Jerusalén guiados por una estrella y el Camino de Santiago que terminaba en esa Nueva Jerusalén de Occidente a la que se llegaba siguiendo la senda de las estrellas que había mostrado el Apóstol al emperador Carlomagno en un sueño: PRADO-VILAR, F. "Cuando brilla la luz del quinto día", esp. pp. 15-17.

²² Sobre las cuestiones del retrato y la fisionomía en la escultura medieval: Little, Ch. T., (ed.), *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, catálogo de exposición, Nueva York, 2006; y el número especial de la revista *Gesta* publicado con motivo de esta exposición bajo el título *Contemporary Approaches to the Medieval Face*, MAINES, C. (ed.), *Gesta* 46.2 (2007).



Fig. 11.
Jeremías.
Colección
Franco (Foto:
Margen
Fotografía
/ © Museo
Catedral de
Santiago)

Fig. 15
Ezequiel.
Colección
Franco (Foto:
Margen
Fotografía
/ © Museo
Catedral de
Santiago)

emotivos por los que pasa en sus reflexiones, desde la furia e indignación con la que se muestra en la inicial de la Biblia de Souvigny (Fig. 12) hasta la más profunda desolación de su imagen en el códice de la Biblioteca Saint Genèviève (Fig. 13)²³. Tanto por su fisonomía, definida por los ojos hundidos en las sombras de sus propios contornos, como por su lenguaje gestual, marcado por la torsión y la rabia con que aprieta unos ropajes que se convierten en una proyección exterior de la convulsión de sus entrañas, esta escultura es una elocuente representación pétreo de pasajes inolvidables de las *Lamentaciones*:

²³ Sobre la Biblia de Souvigny: LABROUSSE, M., “Étude iconographique et stylistique des initiales historiées de la Bible de Souvigny”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 8.31-32 (1965), pp. 397-412; y CAHN, W., “The Souvigny Bible: A Study in Romanesque Manuscript Illumination”, tesis de doctorado, New York University, 1967.



Fig. 12. Jeremías predicando la destrucción de Jerusalén. *Biblia de Souvigny*. Moulins, Bibliothèque Municipale, MS. 01, fol. 168r



Fig. 13. Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén. Paris, Bibliothèque Saint Geneviève, MS. 0048, f. 180r

Mis ojos desfallecieron de lágrimas, se conmovieron mis entrañas...Porque enorme como el mar ha sido tu destrucción, hermosa Jerusalén... Las visiones que tus profetas te anunciaron no eran más que un vil engaño. No pusieron tu pecado al descubierto para hacer cambiar tu suerte; te anunciaron visiones engañosas, y te hicieron creer en ellas (*Lamentaciones* 2: 11-14).

Desde el punto de vista escenográfico, la disposición de la efigie desolada de Jeremías ante la monumental portada de la catedral recuerda el efecto de una de las composiciones más memorables del ciclo que ilustra el *Libro de Daniel* en los manuscritos del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana –la del asedio de Jerusalén por las tropas de Nabucodonosor (Fig. 14)–. Mediante el contraste de escala entre la exigua figura del profeta aislado en su dolor y la colosal arquitectura



Fig. 14. Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén. *Beato de Las Huelgas*. Nueva York, Morgan Library, MS M. 429, folio 150r

de las puertas de la ciudad, se consigue transmitir la impotencia de la condición humana frente a una catástrofe de magnitud apocalíptica, anticipando la retórica romántica de lo sublime en cuadros de John Martin o Caspar David Friedrich²⁴.

Formando *pendant* con Jeremías, y estableciendo otro de esos contrastes emotivos con los que el maestro Mateo consiguió transformar el entorno del Pórtico en un drama vivo y conmovedor, se encontraba la figura del gran profeta visionario Ezequiel (Fig. 15). Su fisonomía, de expresión colérica, refleja el estremecedor contenido de sus profecías: la visión del trono de Dios; la primera visión del templo y su abandono por Dios debido a la idolatría que se practicaba entre sus muros; los castigos terribles que Dios inflige a Israel y a las otras naciones por su impiedad; la resurrección de los muertos en el valle de los huesos secos; y, finalmente, la enigmática visión del nuevo templo de Jerusalén al que Dios ha regresado –ese templo cuyo Pórtico el profeta describe en detalle y que iba a capturar la imaginación de comentaristas del siglo XII como Ricardo de San Víctor y, posiblemente, de promotores y arquitectos como el arzobispo Pedro Suárez de Deza y el propio maestro Mateo.

El giro de su cabeza y la disposición de su cartela indican que se encontraría en el lado sur del arco de entrada dirigiendo su sobrecogedora mirada a los visitantes

²⁴ Aspectos del concepto de lo sublime en el arte medieval se han explorado recientemente en JAEGER, C. S. (ed.), *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics: Art, Architecture, Literature, Music*, Palgrave Macmillan, 2010; véase también IDEM, *Enchantment: On Charisma and the Sublime in the Arts of the West*, Filadelfia, 2012; y, en un contexto más amplio de percepción y efectos, PENCHEVA, B. V., *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, Filadelfia, 2010.

que entraban al templo. Es precisamente en ese lado del Pórtico donde se encuentran referencias a acontecimientos que enlazan tipológicamente con las visiones de Ezequiel: la resurrección de los muertos esculpida en una columna entorchada del pilar de los apóstoles, y, sobre todo, el Juicio Final figurado con escabrosos detalles en la arcada sur. Su programa iconográfico posiblemente se extendiese al arco correspondiente de la fachada exterior de cuyas arquivoltas provendrían dos preciosas dovelas con los castigos de la lujuria conservadas en el Museo de la catedral de Santiago. La posición



Fig. 16. Habacuc. Leccionario del abad Berthold de Weingarten. Nueva York, New York Public Library, NYPL Spencer 001, fol. 8v

de Ezequiel al lado de la puerta de acceso al templo se repite en catedrales como la de Cremona, área donde el arzobispado de Santiago tenía posesiones, y, en especial, Fidenza donde aparece en un nicho flanqueando el portal central de la fachada occidental, la misma posición que ocuparía en Santiago. Desde el punto de vista estilístico resulta ilustrativo comparar la rigidez del revival clasicista del taller de Antelami en Fidenza, tan celebrado por la historiografía internacional, con la vibrante modernidad de la *terribilitá* expresionista de la escultura compostelana que, de nuevo, hunde sus raíces en las mejores producciones de las artes suntuarias y la pintura del 1200 como el apostolado que decora las iniciales del leccionario del abad Berthold de Weingarten (Fig. 16) o el ya mencionado Moises del *Ashmolean Museum* (Fig. 7)²⁵.

MATEO: EL ARTISTA EN PERSPECTIVA ESCATOLÓGICA

Me he arrodillado junto a él, y emparejé mi cabeza con la suya en la penumbra de la iglesia compostelana. Está el allí, arrodillado de espaldas al Juicio Final, como aquel ángel que en el Camposanto de Pisa se adormiló un momento, soñando algo que en los labios aflora una leve sonrisa, mientras a su lado triunfa la Muerte y se pesan las almas en balanzas de oro.

Álvaro Cunqueiro, *Maestro Mateo*²⁶

²⁵ Sobre este manuscrito: ALEXANDER, J. G. J., MARROW, J. H. y FREEMAN SANDLER, L., *The Splendor of the Word: Medieval and Renaissance Manuscripts at the New York Public Library*, Londres y Turnhout, 2005, n. 28.

²⁶ CUNQUEIRO, A., "Maestro Mateo", en *Álvaro Cunqueiro. 100 artigos*, RIVERA PEDREDO, D., (ed.), A Coruña, 1985, pp. 48-49, esp. p. 48.



Fig. 17. Enoc y Elías sosteniendo la placa fundacional. Catedral de Módena

La posición de Enoc y Elías en la fachada compostelana, como anunciadores de la Segunda Venida y modelos para los fieles de su futura resurrección y la contemplación de la Gloria que les aguardaba, tiene paralelos y precedentes en portadas de importantes catedrales francesas e italianas, entre las que cabe destacar el Pórtico Real de Chartres, donde se representan flanqueando el apostolado esculpido en el dintel que soporta el tímpano de la Segunda Venida/Ascensión de Cristo, y el portal sur de la fachada principal de la catedral de Piacenza donde aparecen en las enjutas flanqueando el arco del pórtico exterior. Es también en Italia, en la catedral de Módena, un templo con estrechos vínculos artísticos y religiosos con Santiago, donde encontramos el inicio de una tradición iconográfica de la que Mateo se hace eco en el Pórtico para añadir una dimensión simbólica auto-referencial a la presencia de Enoc y Elías en las jambas. En la portada principal de la catedral modenese, los dos profetas aparecen sujetando la placa fundacional en la que se recoge el nombre del escultor Willigelmo y la fecha de inicio de las obras en 1099, introduciendo una alusión a la resurrección ganada por el artista y la permanencia eterna de su nombre gracias a su labor en el templo (Fig. 17)²⁷. El maestro Mateo retoma la fórmula y su simbolismo, pero la proyecta en el *campo expandido* de la escenografía virtual del Pórtico de modo que el espectador, situándose frente al gran arco de la fachada mirando hacia el interior de la catedral, veía a Enoc y Elías en primer plano flanqueando, en perspectiva, no sólo la escena de la Segunda Venida

²⁷ Sobre la placa de la catedral de Módena y otros ejemplos italianos de la presencia de Enoc y Elías en el contexto de firmas epigráficas de artistas: KENDALL, C. B., *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto, 1998, esp. p. 175. Véase también GLASS, D. F., *The Sculpture of Reform in North Italy, ca. 1095-1130: History and Patronage of Romanesque Façades*, Surrey, 2010, esp. pp. 109-162.

del tímpano, sino, a la vez, la inscripción del dintel, donde se registraba el nombre del maestro Mateo y la fecha de ejecución de la obra:

“En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, a 1 de abril, fueron asentados los dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago, por el Maestro Mateo, quien dirigió la obra desde los cimientos de los mismo portales”.

Por lo tanto, mediante la conexión visual que se establecía, en la perspectiva horizontal del Pórtico, entre las figuras de Enoc y Elías y el epígrafe del dintel que sostiene la Gloria, se generaba una alusión a la permanencia eterna de la memoria del arquitecto a través de su obra, alusión que se veía reforzada en el interior de la catedral por la relación vertical entre la misma inscripción y el retrato del autor situado en la base del parteluz. Este retrato, dispuesto visualmente en los “fundamentos” de las arcadas del Pórtico, constituye una suerte de glosa figurativa de la inscripción (Fig. 18).



Fig. 18. Maestro Mateo como *sapiens architectus*

En efecto, tanto el epígrafe, en su fraseología, como el retrato, en su gestualidad, contienen referencias a la figura del *sapiens architectus* invocada por san Pablo en su primera carta a los corintios donde compara su propia labor evangelizadora con la de un arquitecto sabio que se encarga de colocar los cimientos del templo que luego, cada cristiano, debe construir en su alma:

Conforme a la gracia de Dios que me ha sido dada, yo como sabio arquitecto, puse el fundamento [*ut sapiens architectus fundamentum posui*], mas otro prosigue el edificio, pero cada uno vea cómo prosigue el edificio. Porque nadie puede poner otro fundamento que el que está puesto, el cual es Jesús, el Cristo (1 Corintios 3:10).

Del gesto de colocar la mano en el centro del pecho, donde se situaba simbólicamente el corazón en la Edad Media, emanan dos dimensiones del retrato: por un lado, el arquitecto muestra que su obra constituye el reflejo material de ese templo que todo buen cristiano construye *in corde* (en su corazón) y, por otro, se relaciona con las teorías medievales sobre el proceso creativo donde se consideraba que el corazón era el órgano en el que operaba la *phantasia*, es decir, la facultad para generar imágenes mentales en respuesta a la *enargeia* (capacidad evocadora) de las descripciones de un texto²⁸. Recogiendo una larga tradición de la que Mateo se hace eco en esta figura, Godofredo de Vinsauf desarrolla en su *Poetria nova* una analogía entre el proceso creativo del arquitecto y del poeta, un proceso que se desarrolla en “la fortaleza del pecho” (*pectoris arcem*) donde “la mano del corazón” (*manus cordis*) realiza el diseño completo del edificio en su conjunto (*opus totum*) trazando un diagrama interior (*intrinseca linea cordis*) como paso previo a su ejecución material²⁹:

²⁸ Véase JAGER, E., *The Book of the Heart*, Chicago, 2000.

²⁹ Véase CARRUTHERS, M., *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge, 1998; IDEM, “The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages”, *New Literary History* 24 (1993), pp. 881-904; y PEVSNER, N., “The Term ‘Architect’ in the Middle Ages”, *Speculum*, 17.04 (1942), pp. 549-562. Para la evocación de metáforas medievales sobre el acto creativo en el célebre auto-retrato de Durero del 1500: KOERNER, J. L., *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, 1993, esp. pp. 139-186, las semejanzas compositivas entre este auto-retrato del artista, realizado en el contexto del pensamiento escatológico que se desarrolló en los círculos intelectuales de Nuremberg en torno al año 1500, y la escultura creada por el maestro Mateo, no son fortuitas sino que derivan de una común asimilación de fuentes literarias e iconográficas enraizadas en las tradiciones escriturísticas y exegéticas cristianas. Tampoco son fortuitos los paralelos entre otros aspectos de la codificación gestual de la figura del maestro Mateo con hitos de la retratística que se sitúan al otro extremo cronológico de la Historia del Arte, como las estatuas de Gudea de Lagash. El característico brazo musculado del monarca sumerio no es un mero rasgo estilístico, como ha demostrado Irene Winter, sino que tiene un contenido iconográfico específico al constituir una plasmación figurativa de las metáforas poéticas con las que se ensalzaba la fortaleza del monarca en epítetos donde recibía la distinción de “brazo fuerte de Dios”, véase WINTER, I. J., “The Body of the Able Ruler: Toward an understanding of the statues of Gudea”, en *Dumu-E2-Dun-Ba-A: Studies in honor of Åke W. Sjöberg*, LODING, B. D., y ROTH, M. T. (eds.), Filadelfia, 1989, pp. 573-584; e IDEM, “What/When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East”, *Proceedings of the American Philosophical Society* 153.3 (2009), pp. 254-270. También en el retrato del *sapiens architectus*, el brazo derecho recibe un tratamiento iconográfico especial resaltando su musculatura. El simbolismo del lenguaje gestual refleja por lo tanto la doble dimensión del oficio de arquitecto, al estar centrado en la unión entre el brazo y la mano, instrumentos de ejecución material (la fuerza y la destreza), con el corazón, donde reside la facultad intelectual (la memoria, la *inventio* y la *phantasia*).

Si alguien tiene que construir una casa, su mano no se lanza impulsiva a la acción. Interiormente la línea de su corazón (*intrínseca línea cordis*) traza el plan de la obra y, mentalmente, los pasos sucesivos en un orden determinado; y la mano de su corazón (*manus cordis*), antes que la del cuerpo, da forma a toda la casa; y su estado es antes un arquetipo que algo tangible³⁰.

El retrato del maestro Mateo, por lo tanto, nos muestra al arquitecto como un creador intelectual que, gracias a su sabiduría, devoción y entendimiento profundo de las Sagradas Escrituras consigue acceder a un modo de visión espiritual que luego se refleja en su obra. Mateo se representa mirando con “los ojos del corazón” (*oculos cordis*), como corresponde al “tercer modo de visión” espiritual descrito por Ricardo de San Víctor en su comentario al Apocalipsis, el texto base en el que se inspira el programa iconográfico y la poética formal del nártex en el que se enmarca el Pórtico. Ricardo explica que el tercer modo de visión, que es el que experimenta san Juan para recibir la revelación, permite acceder al conocimiento de verdades espirituales a través de formas, figuras y similitudes corpóreas³¹. Es precisamente ese modo de visión al que hace alusión la figura de san Juan del pilar de los apóstoles del Pórtico, quien se representa absorto deleitándose en la contemplación interior de la Nueva Jerusalén descrita en el libro que sostiene en su pecho –un libro que tenía una inscripción, hoy perdida, incidiendo en el momento visionario que estaba experimentando el evangelista: “Y vi la Ciudad Santa, Jerusalén, descendiendo del cielo de parte de Dios” (Apoc. 21.2).

De la misma forma, Mateo aparece ensimismado, recreándose con los ojos del corazón (*oculos cordis*) en la visión interior del prototipo de su obra, que no es otro que esa misma Ciudad Santa descrita por san Juan –un prototipo que se materializaba, como si de una maqueta arquitectónica se tratase, frente a él en la estructura del coro pétreo que ocupó los cuatro primeros tramos de la nave central hasta su desmantelamiento en el siglo XVII³²–. A su vez, la situación del retrato “a la sombra” del Pórtico genera otra magistral relación compositiva entre la figura del arquitecto absorto en la contemplación *in corde* de la Nueva Jerusalén y la gran estructura que se eleva tras él y que evoca la misma Ciudad Santa en vertical.

Es significativo que el retrato del maestro Mateo, permanentemente instalado en la plenitud de la vida, en su *iuventus*, comparte aspectos de la codificación retórica de las efigies funerarias. Se representa libre de contingencias temporales, mostrando una idea esencial de su identidad como artista y como cristiano, y dispuesto penitencialmente para la eternidad a la sombra de la Segunda Venida y

³⁰ GODOFREDO DE VINSauf, *Poetria Nova*, CALVO REVILLA, A. M. (trad.), Madrid, 2008, p. 135.

³¹ Véase CAVINESS, M. H., “Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing”, *Gesta*, XXII.2 (1983), pp. 99-120; y NOLAN, B., *The Gothic Visionary Perspective*, Princeton, 1977.

³² Para la historia del coro pétreo, su desmantelamiento y recuperación arqueológica: OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R., *El coro del maestro Mateo*, A Coruña, 1990. Su reconstrucción virtual en YZQUIERDO PERRÍN, R., *Reconstrucción del coro pétreo del Maestro Mateo*, A Coruña, 1999.

del Juicio Final. Al situar su retrato en un contexto escatológico, el maestro Mateo continúa la práctica de otros artistas medievales como Gislebertus, quien incluye su firma epigráfica a los pies del Cristo del Juicio Final en el tímpano de San Lázaro de Autun, o el iluminador William de Brailes³³. Anticipa, a su vez, la auto-inscripción que artistas de siglos posteriores hacen de sus efigies en las obras a gran escala de contenido apocalíptico en las que se iba a cimentar su legado, como es el caso de Miguel Ángel en el fresco del Juicio Final de la Capilla Sixtina o, especialmente, Auguste Rodin en sus *Puertas del Infierno*. Inspiradas, a través de Dante, en la escatología medieval, las *Puertas del Infierno* albergan otro célebre “retrato” del creador que ha capturado la imaginación popular, hoy conocido como “El Pensador”, y que presenta ciertos paralelos elocuentes con la efigie del maestro Mateo³⁴. Estamos ante dos representaciones de la capacidad creativa del hombre que, en su diferente codificación gestual, ponen de manifiesto el cambio de *locus* que se ha producido en la ubicación de esta facultad. Mientras que en la Edad Media se situaba *in corde*, en el mundo moderno se sitúa *in mente*.

La efigie del maestro Mateo es, por lo tanto, una *figura* del creador en el sentido tipológico del término, más que un retrato en el sentido moderno, donde se entrelazan alusiones a una doble genealogía del artista, enraizada, por un lado, en las Sagradas Escrituras a través de referencias a modelos bíblicos del *sapiens architectus* al servicio de Dios, y, por otro, en la propia historia constructiva de la catedral de Santiago, jalonada por una serie de artífices de los que Mateo constituye la última generación, y a quienes esta figura también rinde homenaje, preservando su memoria, y la de la obra que se extiende majestuosa frente a él, *in corde*. Arrodillado al final de un camino que es también el final de la Historia, Mateo continúa mirando hacia la eternidad.

³³ Para Gislebertus, véase ZARNECKI, G. y GRIVOT, D., *Gislebertus: Sculptor of Autun*, Londres y Nueva York, 1961; y SEIDEL, L., *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago, 1999, quien considera que la famosa inscripción “Gislebertus hoc fecit” no se refiere a un artista sino a un comitente. Para William de Brailes: ALEXANDER, J., *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven, 1992, p. 25.

³⁴ Para la identificación de un auto-retrato de Rodin en uno de los relieves de la sección inferior de las *Puertas del Infierno*, ALHADEFF, A., “Rodin: A Self-Portrait in The Gates of Hell”, *Art Bulletin* 48.3-4 (1966), pp. 393-395. Sobre la génesis de esta obra y los significados de la efigie de “El Pensador”: ELSÉN, A. E., *The Gates of Hell by Auguste Rodin*, Stanford, 1985.

