XACOBEO 2004
Galicia

Los inicios de la catedral románica de Santiago:

El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez

Victoriano Nodar Fernández

XUNTA DE GALICIA

COLECCIÓN CIENTÍFICA

LOS INICIOS DE LA CATEDRAL ROMÁNICA DE SANTIAGO:

EL AMBICIOSO PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE DIEGO PELÁEZ

XUNTA DE GALICIA
Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo
Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago
2004

Conselleiro de Cultura, Comunicación Social y Turismo
Jesús Pérez Varela

Secretario General de la Consellería de Cultura, Comunicación Social y Turismo
Andrés González Murga

Gerente de Promoción del Camino de Santiago
María José Dopico Calvo

Edita
Xunta de Galicia
Consellería de Cultura, Comunicación Social y Turismo
Gerencia de Promoción del Camino de Santiago

Coordinación editorial
Xosé Soto Andión

Copyright de la edición
Xunta de Galicia

ISBN
84-453-3913-3

Depósito legal
C-2869-2004

Imprime
Litonor

LOS INICIOS DE LA CATEDRAL ROMÁNICA DE SANTIAGO:

EL AMBICIOSO PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE DIEGO PELÁEZ

Victoriano NODAR FERNÁNDEZ

PROLOGADO POR

Manuel CASTIÑEIRAS

SANTIAGO DE COMPOSTELA

MMIV

A Raquel

Si bien el Camino de Santiago es la ruta por donde, peregrinando, Europa fue tomando conciencia de sí misma, el románico es el estilo resultante de toda esa fusión de culturas, influencias mutuas que se fueron enriqueciendo entre si y toda una revolución artística que devino en una nueva técnica, con edificios religiosos construidos con solidez, gusto por las proporciones y funcionalidad. El románico constituye, por lo tanto, el primer arte europeo común, de ahí su enorme trascendencia histórica. Desde la caída del Imperio romano no se había visto una homogeneidad constructiva de tal magnitud.

Galicia fue cuna propicia para el desarrollo efectivo de estas nuevas tendencias. Y Santiago, su gran centro receptor. El libro que aquí ve la luz desarrolla, de manera pormenorizada y erudita, un momento histórico muy concreto de la construcción de la Catedral de Santiago –el paradigma de lo que se conoce como "grandes iglesias de peregrinación"–,que son trece años clave, los que van desde 1075 (inicio de su construcción) a 1088 (fecha en la que su mentor, Diego Peláez, fue relevado).

Esa época de finales del siglo XI marca el inicio de uno de los momentos más importantes de Galicia y de todo el noroeste Ibérico, con Santiago de Compostela como meta e imán, un lugar que crecía empujado por ese ritmo incesante de la arribada de miles de peregrinos, y un occidente en el que, detrás de los restos del Apóstol Santiago el Mayor, se forjaba la nueva Europa.

Manuel Fraga Iribarne

Presidente de la Xunta de Galicia

La girola catedralicia y las capillas radiales marcan el inicio de la construcción de la catedral compostelana. Un equipo dirigido por Bernardo el Viejo, con el maestro Roberto y cincuenta canteros fueron los responsables directos en estos albores del gran monumento. Hoy conservamos tres de las cinco capillas románicas originales pertenecientes a aquella primera campaña constructiva: la del Salvador –también llamada capilla del rey de Francia por los peregrinos francos que recibían la comunión en este lugar– la de San Pedro (hoy dedicada a la Virgen de la Azucena), y la de San Juan.

Estamos en 1075. Dos años después, en agosto de 1077, se firmó el documento que conocemos como *Concordia de Antealtares* por el que este monasterio cedía parte de sus dependencias, que deberán ser derribadas, para levantar la nueva cabecera catedralicia.

En estos años se fija lo que sería la gran ciudad de Compostela, que con Diego Gelmírez alcanzaría sus mayores cotas de esplendor como *finis térrea* europeo, como tierra de acogida para millones de almas que peregrinaban hasta la que hoy es capital de Galicia.

La obra de Victoriano Nodar desarrolla, con todo rigor, esos años decisivos para la historia de Galicia y aporta, sin duda, un trabajo valiosísimo para la historiografía artística jacobea.

Jesús Pérez Varela

Conselleiro de Cultura, Comunicación Social e Turismo

En los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX, Antonio López Ferreiro otorgó a la catedral de Santiago de Compostela su primera visión histórica ciertamente notable. Quien había tenido una posición muy importante en el redescubrimiento de las supuestas reliquias apostólicas, unos cuantos años antes, ofrecía así un nuevo servicio a la basílica de la que era canónigo y archivero.

En los once tomos que Antonio López Ferreiro publicó sobre la catedral compostelana al hilo de la sucesión de sus prelados, trata, de una forma prácticamente sistemática, sobre las obras acometidas en cada momento, con lo cual aporta una explicación a la fábrica catedralicia en cuestión. De este modo, se ponían las bases para futuros estudios que irían considerando la historia apasionante de una construcción marcada por su adaptación al edículo descubierto por Teodomiro, engastado en las entrañas mismas del presbiterio románico que asienta su altar sobre el lugar de aquella tumba.

Tres grandes áreas de estudio y trabajo han ocupado a partir de entonces a quienes, con ojos de historiador del arte, se ocuparon de tan excepcional monumento. Existe un campo de estudios notable que tiene su razón de ser en el trabajo propiamente arqueológico, desde el que hay que considerar tanto los resultados derivados de las excavaciones propiamente dichas como los de determinadas obras de reparación y restauración de la fábrica en cuestión. Se trata de estudios que tienen también en el propio López Ferreiro antecedentes incuestionables, habida cuenta de su importante aportación no sólo en el redescubrimiento de las reliquias sino también en las obras realizadas bajo su orientación en el conjunto del presbiterio. El siglo XX sería rico en este tipo de actuaciones y, de esta forma, se pudo configurar todo un conjunto de explicaciones a muy diversos aspectos de su historia. Así, tanto la lauda de Teodomiro como el conocimiento de una parte sustancial del antiguo coro pétreo o de conjuntos pictóricos –el de la antigua capilla románica de San Pedro–, fueron fruto de estas importantes acciones.

Los estudios específicamente histórico-artísticos realizados a lo largo del XX y en los albores del XXI han aportado también cuantiosas luces.

El análisis formal de esta obra y su consideración en relación con otros testimonios artísticos, así como el profundo ahondamiento en las fuentes documentales, otorgaron visiones novedosas que, con el paso de los años, configuraron un conocimiento que llegó a fijarse atendiendo a distintos tiempos de la historia. Así se consideró la existencia de una catedral románica pero también de una barroca e, incluso, de otra de la época de la Ilustración, y con un derecho semejante cabría aludir, en su momento, a una basílica renacentista. En todo caso, se trata de considerar aquellos períodos en los que existe una actitud renovadora, en clave integral, del monumento.

Ciertamente, hay que considerar como claramente complementarios los trabajos de los historiadores del arte con los acometidos por quienes, atendiendo a la misma catedral, se ocuparon de otros aspectos que puedan afectar a asuntos tan varios como la propia organización de esta iglesia, los personajes vinculados con la misma, la literatura, la música y cualquier otro aspecto de relevancia histórica que pueda contribuir a la mejor recreación posible de lo que la catedral fue en cada tiempo.

Todavía se puede citar una tercera área que contribuyó al mejor conocimiento de esta basílica. En este sentido, resulta encomiable la labor acometida en la reorganización y puesta en valor del archivo catedralicio en las últimas décadas y también de su biblioteca. La presencia habitual en sus salas de investigadores de diversas generaciones, vinculados sobre todo a la Universidad compostelana, contribuye a explicar esa floración de los estudios realizados últimamente.

Algo semejante cabe decir con respecto al Museo Catedralicio. Su configuración a lo largo del siglo XX ha tenido, igualmente, en los últimos años un notorio impulso. Desde su propia existencia se han ido inventariando, ordenando, dando a conocer y, en algunos casos, restaurando los más varios testimonios históricos. El Museo aportó, de este modo, la posibilidad de conocer aspectos de un todo que, sin su existencia y constante ampliación, sería muy difícil considerar por parte de aquellos que nos dedicamos a hacer la historia de la gran catedral jacobea.

El momento actual, con unas posibilidades de información de todo tipo tan importantes –tanto por lo que supone el acceso a las más varias bases de datos como por la mayor movilidad de la que hoy el investigador

goza–, resulta, por otra parte, idóneo para ahondar en lo ya conocido. Los medios propios de cada momento así como los estudios previamente realizados son los sustentos desde los que parte quien investiga. En estos inicios del siglo XXI, cien años después de la gran obra de López Ferreiro, las posibilidades de plantear una remozada valoración histórico-artística sobre un monumento como esta catedral de Santiago resulta muy gratificante. Tanto en lo que respecta a la realización de análisis generales, que pueden atender a épocas concretas, como en la puntualización de aspectos más parciales, se están acometiendo trabajos con los que se corrige, se matiza y se amplia lo sabido.

Victoriano Nodar orienta su estudio, en este caso, al programa escultórico propio de la primera parte de la obra románica, aportando una interpretación iconográfica altamente aleccionadora en relación con el momento en que tal obra se acometió. El mensaje encerrado en los capiteles de la girola recibe, con este estudio, una convincente interpretación que le otorga un cierto valor añadido a la obra catedralicia. Aquello que el propio crecimiento en románico de la obra llegó a tener, en el conjunto del monumento, un interés menor, adquiere su auténtico valor si se interpreta, como lo hace aquí Nodar, entendiendo como un todo lo propio de la primera etapa constructiva.

La catedral de Santiago de Compostela es uno de los monumentos más importantes de España. Su relevancia en el Románico y el Barroco es muy grande en el contexto de la cultura europea. La madurez de la planta catedralicia, la ambición del Pórtico de la Gloria, la grandilocuencia de la fachada del Obradoiro, con ser de valor excepcional, no deben eclipsar la grandeza de otras partes de este conjunto tan visitado en virtud de la relevancia que tiene como centro de peregrinación, algo que ha sido, sobre todo, incentivado con motivo de la conmemoración de los últimos Años Jubilares Compostelanos –1993, 1999, 2004–.

José Manuel García Iglesias

PRESENTACIÓN: EL LEGADO DE DIEGO PELÁEZ

Durante la pasada centuria la Catedral de Santiago de Compostela se convirtió en uno de los temas recurrentes en los debates historiográficos del románico europeo. Por una parte, el monumento jacobeo fue visto como el paradigma de una tipología arquitectónica, a la vez funcional y simbólica, que se denominó "grandes iglesias de peregrinación". Por otra, la exhuberante y variada escultura del templo, esparcida entre capillas, naves y portales, se tomó como ejemplo del resurgimiento de dicha técnica monumental en los siglos XI y XII así como del consiguiente nacimiento de las fachadas esculturadas. Dado que la peregrinación a Compostela alcanzó en esos años centrales de la Edad Media sus más altas cotas, muchos historiadores quisieron ver en este fenómeno la explicación y la razón de ser de ese arte excepcional. El profesor americano A. K. Porter no dudó incluso en utilizar una bella metáfora para definirlo: en el mar de Compostela desemboca el gran río de la peregrinación, el cual se alimenta de afluentes que nacen en las más recónditas regiones de Europa[a].

En los últimos años hemos asistido a un resurgimiento de la peregrinación jacobea. La declaración de la ciudad vieja de Santiago de Compostela como Patrimonio de la Humanidad en 1985 por la UNESCO y la multitudinaria celebración de los Años Jubilares Compostelanos de 1993, 1999 y 2004 han hecho que la preciosa meta del Camino de Santiago, la Catedral, se haya convertido no sólo en un lugar de visita obligado sino también en un icono de la cultura visual de masas. Esa indiscutible celebridad debe ser también merecedora de un renovado interés por el estudio del monumento. Por ello, la valiente tarea emprendida por Victoriano Nodar con el fin de desentrañar el nacimiento y los primeros pasos de la catedral románica constituye un buen ejemplo de los retos que todavía nos depara la Catedral así como de nuestra obligación como historiadores de ofrecer nuevas lecturas sobre viejas cuestiones.

Es cierto que la historia de los orígenes del proyecto románico era bien conocida gracias a dos documentos excepcionales que han suscitado

---

a "The pilgrimage road may be compared to a great river, emptying into the sea at Santiago, and formed by many tributaries which have their sources in the far regions of Europe", Arthur Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, Boston, 1923, p. 175.

desde siempre la atención de los estudiosos: las inscripciones conmemorativas de los capiteles de la Capilla del Salvador, con los retratos de los protagonistas del proyecto -el rey Alfonso VI y el obispo Diego Peláez-, y la *Concordia de Antealtares,* que informa sobre el estado de la construcción en 1077 y los acuerdos tomados para la ejecución y uso de estos nuevos espacios. Un tercer testimonio menos conocido, al que el autor de este libro ha sabido dedicarle la atención suficiente, lo constituye el largo epígrafe del lienzo derecho de dicha capilla, que habla de la consagración de la misma en 1105, treinta años después del inicio de las obras, es decir, en 1075. Esta sólida base documental contrastada con las evidencias constructivas y estilísticas de la cabecera de la Catedral así como con los convulsos hechos históricos que la acompañaron permitieron a Serafín Moralejo en 1983 la delimitación de una primera campaña, truncada con la deposición de Diego Peláez en 1087 y circunscrita a las capillas del Salvador, San Juan Evangelista y San Pedro así como a sus muros adyacentes. No obstante, la cuestión, tal y como apuntaba Moralejo, no quedaba resuelta, pues algunas zonas de esta primera fase constructiva no se habrían finalizado hasta la consagración del altar mayor y de todas las capillas de la girola por Diego Gelmírez en 1105.

Entre estos bastidores había que tejer una historia coherente de los comienzos del monumento. Para ello, Victoriano Nodar tenía que superar dos escollos presentes en la historiografía artística. El primero, de tipo metodológico, radicaba en la excesiva orientación de los estudios en cuestiones cronológicas y formales con el objeto de demostrar la prioridad, o al menos la precocidad, del edificio compostelano con respecto a sus congéneres europeos, en concreto, la denominada familia de grandes iglesias de peregrinación. En este sentido el análisis estilístico e iconográfico de los capiteles aportaba además jugosos parangones que hacían beber al primer obrador compostelano de una de las cunas del Románico pleno -Auvernia y Rouergue- y confirmar así el papel desempeñado por los Caminos de Peregrinación en la gestación del arte compostelano. El segundo problema para el estudio de esta fase estribaba en el propio peso del devenir histórico que había minimizado la figura del depuesto Diego Pelaéz en beneficio de uno de sus sucesores, el todopoderoso Diego Gelmírez, convertido en el verdadero *factotum* de Santiago, que antes de ocupar la silla episcopal (1100-1140) había desempeñado desde 1093 el cargo de administrador-vicario del señorío de la iglesia del Apóstol. Rastreando las fuentes documentales se aprecia precisamente esa voluntad de *damnatio memoriae* por parte de la corte regia y de la curia compostelana con respecto a la figura

de don Diego Peláez, encarcelado y acusado por Alfonso VI de apoyar la revuelta de 1087 en Galicia, la cual posiblemente tenía como objeto la liberación y proclamación del depuesto García, rey de Galicia y hermano del monarca.

Más allá de estos dos tópicos sobre la cabecera compostelana –la precocidad del monumento en el románico hispánico y europeo y su frustrada continuación por la fulminante destitución de Peláez-, se esconden otras cuestiones analizadas de manera exhaustiva en el presente libro y que constituyen sin duda su máxima aportación y novedad. La obra de arte deja de ser un mero ornamento, susceptible de catalogación, o una simple fecha, indicativa de unos hechos históricos, para convertirse en un documento cultural de uno de los momentos más importantes del antiguo reino de Galicia, León y Castilla, en el que se produjo la reforma litúrgica que dio paso del rito mozárabe al romano en 1080 así como la introducción del estilo románico en la Península a través del Camino de Santiago, como muestran las obras contemporáneas del Panteón Real de San Isidoro de León y la iglesia palentina de San Martín de Frómista. El estudio iconográfico de los capiteles del conjunto compostelano combinado con una investigación interdisciplinar ejemplar permiten al autor ofrecer una nueva interpretación de las obras de Diego Peláez y de su intención programática. No se trata pues de un sencillo *corpus* temático o descriptivo sino de un verdadero esfuerzo hermenéutico en busca de comprender las verdaderas razones de la elección y colocación de estos capiteles en un espacio compartimentado entre el obispo y la comunidad monástica de Antealtares. El inusitado protagonismo de la figuración animalística en la ornamentación hizo que el trabajo originario en el que se basa este libro, una Tesis de Licenciatura presentada en el año 2004 en la Universidad de Santiago y que obtuvo la máxima calificación, se titulase: *El Bestiario en la primera de la Catedral de Santiago (1075-1088).*

El método aplicado para el estudio de este repertorio parte sin duda de los principios de la iconología de E. Panofsky, en el que se pretendía un análisis exhaustivo de la obra de arte que condujese a una interpretación del significado intrínseco o contenido, el cual se encarnaba en el desarrollo de un peculiar programa iconográfico. Para poder demostar que nos encontrábamos delante de un "programa" -y no de una mera disposición de temas ornamentales para dignificar y dar suntuosidad a un lugar sagrado-, hubo que partir de dos presupuestos. En primer lugar, que la colocación de estos capiteles se adecua a las exigencias de la peculiar topografía sacra

del edificio; en segundo lugar, que los temas se distribuyen en función del auditorio al que va dirigido. Ambas premisas nos llevan a la comprensión del conjunto desde el punto de vista de la semiótica y de la estética de la recepción, pues el mensaje se articula para ser descodificado por un espectador que conoce ese código y que además recibe una información que está dentro de su horizonte de expectativas.

Para reconstruir todo este complejo proceso la Concordia de Antealtares y el propio monumento proporcionan una abundante información. La cabecera emprendida por Diego Peláez se entendía como una "continuidad" del espacio monacal de la comunidad benedictina de Antealtares, que no sólo había destruido su iglesia en beneficio de las nuevas obras sino que también estaba dedicada al culto del altar del Apóstol. De ahí el horadamiendo de los lienzos murales, con la puerta de la Via Sacra para los peregrinos y la de San Pelayo, precedente de la actual Puerta Santa, para los monjes. Para éstos se pensó sin duda en una decoración temática de tipo homilético, acorde con el espíritu de la emergente Reforma Gregoriana, que tiene su parangón en los claustros benedictinos franceses, concretamente en el Claustro de Moissac (1090-1100), o en la decoración interior de San Martín de Frómista (ca. 1090). El *exemplum* y el bestiario moralizado, con una sólida tradición textual a fines del siglo XI, alimentaron sin duda la imaginación de artistas y comitentes, que supieron subrayar los vicios propios de las comunidades recientemente reformadas. Por otra parte, aunque en la Concordia se promete que una vez finalizadas las obras los tres altares pasarán a pertenecer a Antealtares, se especifica igualmente que mientras duren las mismas los del Salvador y la de San Juan Evangelistas serán preceptivos del obispo. Ello explicaría en parte la peculiar acentuación e impostación del mensaje en la Capilla del Salvador, en la que como V. Nodar ha demostrado se compone un ambicioso programa en el que el comitente, Diego Peláez, advierte al monarca sobre los peligros de la soberbia a través de la historia de Alejandro. Se trata sin duda de un uso político de la imagen que no oculta los conflictos de aquellos años entre *regnum* y *sacerdocium,* que llevaron a la propia deposición del prelado y a un conflicto abierto con el Papado por parte de Alfonso VI.

La decoración monumental de la cabecera se presenta así a la manera de un *speculum principis* y un *speculum monachorum,* sobre cuya genialidad caben pocas dudas. Para su definición el autor de la presente investigación hubo de añadir a sus lecturas la pléyade de estudios sobre el denominado

"arte de la reforma gregoriana" así como un conocimiento *in situ* del uso de la historia de Alejandro en el Románico de Apulia, gracias a una estancia en la Universidad de Bari bajo la dirección de la Profª. Maria Stella Calò Mariani. De este atípico *aggiornamento* de la bibliografía jacobea y compostelana nace este trabajo, el cual se inscribe dentro de los resultados del *Corpus de Iconografía Medieval Galega, III. BESTIARIO Y FÁBULAS*, un proyecto bianual (1999-2000) del Programa de Promoción Xeral de Investigación del Plan Galego de IDT (PGIDTPXI21001A).

De entre las numerosas aportaciones del estudio se podría señalar asimismo otra relativa al viejo debate de las relaciones entre Conques y Compostela. De hecho, el nombre del arquitecto que trabaja en Santiago, Bernardo (*Liber sancti Iacobi* V, 9), coincide con el de uno de los maestros del transepto de Sainte-Foy de Conques, activo bajo el abaciado de Étienne en la década de 1070. Éste realizó un capitel con un ángel portando una filacteria, donde firma "BERNARDUS ME FE(cit)", muy similar al de los fundacionales de la capilla del Salvador.

No cabe pues duda alguna del inmenso legado de Diego Peláez a Compostela. La precocidad, la novedad y el internacionalismo del arte románico compostelano deben mucho a la promoción de este hombre que supo colocar a su sede en la vanguardia de su tiempo. Esa misma ambición le valió también la enemistad de sus contemporáneos y su consiguiente caída. No obstante, en su destierro aragonés en la corte del rey Pedro I (1094-1104) no dejó nunca de titularse obispo de Compostela hasta su última mención documental, en 1104. Del mismo modo, parece que en la corte aragonesa gozó de ciertos favores y amistades que seguramente le permitieron también conocer y participar de la eclosión artística que en la década de 1090 vivieron los territorios de Navarra y Aragón y a la que tampoco fue ajena el monumento compostelano[b]. Esta historia quizás todavía nos depare alguna sorpresa en el futuro, pero mientras tanto nada mejor que la lectura de este libro.

Manuel Castiñeiras
Universidade de Santiago de Compostela

b Véase un avance sobre el tema en mi trabajo: "La meta del Camino: la Catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez", *Los Caminos de Santiago, Arte, Historia, Literatura,* dir. Mª del Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza (en prensa).

INTRODUCCIÓN

El primer estudio riguroso llevado a cabo sobre la Catedral románica de Santiago fue el de K. J. Conant (*Arquitectura románica de la Catedral de Santiago*) que en 1926 aborda ya la problemática de las diferentes fases constructivas en las que fue realizado el edificio. Dicho autor, destaca ya el papel jugado por el obispo Diego Peláez en los inicios de la gran empresa atribuyendo un gran alcance a las obras realizadas. Según Conant, la práctica totalidad de la girola, incluyendo el nivel de las tribunas, estaría terminada al tiempo de la deposición del obispo en el año 1088.

La cuestión fue retomada por Manuel Gómez Moreno en su libro *El arte Románico Español*, (1934) en el que aborda por primera vez el estudio de la escultura de las partes orientales de la basílica. Si bien, relaciona con Francia a los maestros que comenzaron la obra, paradójicamente, a la hora de analizar los capiteles realizados por éstos, nos remite a las tópicas influencias "mozárabes", musulmanas u orientales.

Poco tiempo después, en 1938, G. Gaillard, en su obra sobre los inicios de la escultura románica en España (*Les dèbuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*), estudia el tema más en profundidad avanzando ya algunas de las tesis posteriores sobre el tema. Influido por la idea de una preminencia de los edificios franceses contemporáneos sobre los españoles, retrasa los inicios de la obra de Santiago al año 1078, siguiendo la fecha que da la Historia Compostelana (I, 78), obviando las inscripciones de la Capilla de El Salvador que habían sido ya interpretadas por Gómez Moreno.

En este estudio se afirma que el deambulatorio fue realizado en dos etapas y que durante la primera campaña únicamente fueron realizadas las tres capillas orientales de éste, rechazando cualquier avance en altura en las tribunas. A la hora de analizar los capiteles de este tramo, niega cualquier tipo de creatividad a los escultores que, según el autor, son mediocres y sólo repiten toscamente los modelos que copian. Observa una clara influencia de Auvernia en algunos capiteles, que se hace patente en rasgos como el uso de banderolas con inscripciones, sirenas de doble cola, pies de las figuras sobre el astrágalo... Sin embargo, los monumentos de esta región francesa que podrían poseer los modelos para los escultores de Santiago se databan

en el siglo XII, siendo por lo tanto posteriores a la obra compostelana. Llaman su atención, también, los capiteles de los muros laterales de la Capilla de El Salvador por su diferencia de estilo y por los pitones de ángulo que apuntan ya en sus partes superiores. Este mismo motivo, característico de la escuela jaquesa, lo vuelve a observar en algún capitel de los machones del deambulatorio haciéndolos derivar del monumento aragonés.

En 1983, se reedita la obra de K. J. Conant con unas apostillas a cargo de Serafín Moralejo Álvarez. Éste, defendiendo la autoridad de la obra del americano, redacta unas notas en las que hace suya la problemática de la datación del edificio, sobre la que existían opiniones encontradas a pesar de la riqueza insólita de su documentación y epigrafía. Trata el tema de la primera campaña, reduciendo el alcance de ésta. Niega el avance en vertical que proponía Conant y atribuye a la segunda campaña gran parte de la decoración exterior del testero, tal y como ya había apuntado G. Gaillard.

La gran aportación de este estudioso es la filiación de las influencias escultóricas que concurren en el obrador. En él se perciben claramente las relaciones con Auvernia y Conques y, asimismo, aprecia unas vagas conexiones con Toulouse y con Frómista. Estas últimas están en la base de la estructura de alguno de los capiteles.

Pocos años después, en 1995, una nueva publicación de este mismo autor, (*Santiago de Compostela: origini di un cantiere romanico*) profundiza más en la coyuntura en que se desarrollan las obras durante los primeros años de la construcción. Una vez más, defiende la fecha de 1075 para el inicio de las obras, frente a las retardatarias dataciones francesas. Da cuenta de los acontecimientos históricos que marcaron la obra en sus comienzos y, lo que es más importante, da paralelos concretos para alguno de los capiteles de la girola y contrasta la documentación existente acerca de los maestros canteros que trabajaron en la construcción y las evidencias arqueológias y artísticas que se conservan.

No obstante, *La sculpure romane de la Route de Saint-Jaques*, obra de Marcel Durliat (1990), es, hasta el momento, el estudio más completo que se ha hecho de la escultura de los capiteles de la primera campaña constructiva de la catedral compostelana. En el capítulo dedicado a ésta, analiza en profundidad cada una de las piezas, estudiando sus modelos, su estilo, y, lo que era una novedad hasta el momento, dando una posible interpretación a la figuración que se representaba en estos capiteles. Si bien,

no realiza un estudio de conjunto, sino que da lecturas parciales, capitel por capitel, abre ya el camino de estudios iconográficos como el que nos proponemos emprender.

De hecho, el presente trabajo pretende abordar, en toda su complejidad, el estudio de los inicios de la construcción de la Catedral compostelana. A través de su título, esta investigación se plantea como un estudio iconográfico, centrado en el ámplio bestiario esculpido en los capiteles que se realizan en esta campaña (1075-1087). Sin embargo, partiendo de este planteamiento inicial, se pretenden abordar otros problemas colaterales que plantea la construcción de esta parte de la girola.

Observando con detenimiento los temas figurados en estos capiteles, se aprecia que es muy destacable la proliferación de representaciones animalísticas. Esta alta concentración de temas del bestiario en un espacio tan reducido no se volverá a repetir en ninguna de las etapas constructivas de la catedral románica.

En estas representaciones el animal es, unas veces, el portador del mensaje iconografico y otras, es el elemento que da la clave para la interpretación de la escena que se plasmó en la cesta del capitel.

Pero este estudio individualizado de los temas de los capiteles no daría su verdadero fruto si no se avanzase un paso más. Para poder ofrecer un estudio iconológico del programa del hemiciclo de la girola con sus tres capillas resulta necesario dilucidar, por un lado, el contexto histórico en el que se origina y, por otro, el tipo de receptor de las imágenes que aparecen en sus capiteles.

Dos datos son fundamentales para entender el contexto en el que se origina el programa. Uno es la enemistad entre el prelado Diego Peláez y el rey Alfonso VI, como fruto de los profundos cambios políticos que estaba sufriendo el reino de Galicia. El otro, la disputa con la comunidad benedictina de Antealtares a causa de la ocupación de sus terrenos por la cabecera del nuevo templo, la cual finalizará con la promesa de la entrega de una parte de ésta a los monjes, quienes la utilizarían como iglesia.

Teniendo en cuenta estos datos contextuales se entiende que en la capilla de El Salvador se articule un complejo programa iconográfico. Si bien es cierto que todos los autores han señalado su lectura más obvia, centrada en el arco de ingreso, en el que una doble escena celebra el inicio de las obras con el obispo y el rey; también lo es que el resto de la decoración

de las cestas, lejos de ser mera ornamentación, parece constituir un comentario o glosa sobre las pretensiones del rey. Por ello, se propone la imagen de la Ascensión de Alejandro como un *exemplum* moralizante contra la soberbia desmedida del rey Alfonso VI, quien pretende controlar la, hasta entonces independiente, iglesia gallega.

El deambulatorio y las capillas laterales se centran más en el receptor de la obra, que no es otro que la comunidad monacal de Antealtares. Las ideas que se pretenden transmitir están muy en la línea de los dictados de la Reforma Gregoriana. Así, para llegar a la perfección de la vida religiosa, el monje debe estar atento al acecho del pecado para evitar la tentación, sobre todo la llamada a las bajas pasiones, si no quiere ser castigado con los tormentos del infierno. La vía de Salvación se encontrará únicamente en la vigilancia y la renovación a través de la penitencia.

Es por lo tanto un programa que presenta grandes concomitancias con un sermón eclesiástico. Las imágenes que presentan los capiteles de esta primera campaña recogen temas que eran recomendados por los autores de tratados de homilética desde la temprana Edad Media. No son otros que temas de la historia pagana y la mitología clásica, pasajes extraídos de relatos de ascetas y visionarios, y por supuesto, de la vida de los animales convenientemente moralizada por los bestiarios desde la tradición del *Fisiólogo* Griego.

Para la expresión de estas ideas, el taller de la girola propondrá, en fechas tan tempranas (ca.1080), modelos "puestos al día" de la Europa románica del momento: el sonador de cuerno, el zorro y el ave, y la imagen de *Tellus* convertida en el Castigo de la Lujuria y acompañada por el *ficus* para completar su significado alegórico. El sonador de cuerno y el *ficus* por el que trepa la serpiente tentadora del Paraíso son, además, temas que se presentan como el germen de soluciones iconográficas, que aparecen, ya maduras, en la segunda campaña constructiva de la catedral compostelana (1103-1112), en el tímpano de las tentaciones de Cristo de la Puerta de Platerías.

Un estudio de los modelos foráneos que llegan a Santiago durante esta campaña pone de manifiesto la complejidad del taller que se formó al dar inicio a los trabajos. Son escultores que, aunque en general no alcanzan una elevada calidad, han sabido conjugar sus conocimientos para crear obras originales. Se puede así hablar de un obrador compostelano que sabe lograr obras originales a partir de elementos de diferentes procedencias. En

él destaca un escultor de amplia formación y conocimiento de temas clásicos que realiza entre otros el capitel con el Castigo de la Lujuria.

Por su parte, el estudio del estilo de la escultura lleva consigo una observación detenida de la arquitectura de esta parte de la girola, en la que se observan problemas de ajuste en los sillares en ciertos puntos e incluso un cambio radical de estilo en la escultura en puntos muy determinados. Esto lleva a pensar que en el momento de la deposición de Diego Peláez en 1088, las obras no estaban tan avanzadas como se había pretendido. La construcción comenzaría por los machones principales y por las tres capillas, cerrándose a continuación los paños de muro intermedios. Las obras fueron interrumpidas bruscamente al quedar vacante la sede episcopal, por lo que muchos capiteles quedaron sin colocar y fueron aprovechados ya en la segunda campaña para rematar el tramo recto del deambulatorio. Otras partes, por el contrario, fueron terminadas por artistas de nueva formación, como los muros laterales de la capilla axial, en los que se utiliza, en una fase no anterior a 1100 un lenguaje del tipo Frómista-Jaca.

En general en el trabajo presente se ha pretendido, partiendo del análisis del bestiario, un estudio de la primera campaña de la catedral compostelana, buscando soluciones a un complejo programa iconográfico y modelos para las formas de representación utilizadas.

Solamente falta, para terminar, agradecer su apoyo a todas aquellas personas que hicieron posible la realización de la memoria de licenciatura "El Bestiario en la primera campaña de la Catedral de Santiago", que ahora se publica en este libro. A su director, el profesor D. Manuel Castiñeiras González por su paciencia y orientación durante estos años. A D. Alejandro Barral Iglesias y al Cabildo de la S. A. M. I. Catedral de Santiago por las facilidades concedidas desde los inicios de mi estudio. A la Xerencia de Promoción do Camiño por su interés en la publicación de esta obra.

Agradecer también a los directores del proyecto de investigación *Corpus de Iconografía Medieval Galega,* la profesora Rocío Sánchez Ameijeiras y el profesor Manuel A. Castiñeiras González, ya que muchos de los resultados de esta investigación son fruto de los citados proyectos.

A los miembros del tribunal para la obtención del grado de licenciatura, los profesores, José Manuel García Iglesias, Fernándo López Alsina, Helena de Carlos Villamarín y Fátima Díez Platas, ya que con sus sugerencias y recomendaciones bibliográficas contribuyeron a que el trabajo se edite ahora con el rigor científico que requiere esta colección.

A mis padres y mi hermana por su confianza y apoyo; así como a aquellos que, de una manera o de otra, ellos saben bien cómo, me han ayudado a finalizar lo que parecía inacabable: a Sonia Fernández, Marta Oreiro, Belén Castro, Carmen Garazo y su equipo.

I. EL ESPACIO

1. TOPOGRAFÍA MONUMENTAL

"Tres portales principales et septem paucos habet eadem ecclesia; unum qui respicit occidentem, scilicet principalem et alium ad meridiem, alterum vero ad septemtrionem. Et in uno quoque portali principali duo sunt introitus et in uno quoque introitu, due porte habentur. Primus vero ex septem portallulis vocatur de Sancta Maria; **secundus, de Via Sacra; tercius, de Sancto Pelagio**; quartus de Kanonica; quintus, de Petraria; sextus similiter de Petraria; septimus, de Gramaticorum Scola, qui domo etiam archiepiscopi prebet ingressum".

"Esta iglesia tiene tres pórticos principales y siete pequeños: uno mira al poniente, es decir, el principal; otro al mediodía y otro, en cambio, al norte; y en cada pórtico principal hay dos entradas y en cada una dos puertas. El primer pórtico pequeño se llama de Santa María, ***el segundo de la Vía Sacra, el tercero de San Pelayo,*** *el cuarto de la Canónica, el quinto de la Pedrera, el sexto igualmente de la Pedrera y el séptimo de la escuela de Gramáticos, que también ofrece acceso al palacio episcopal".*[1]

El Códice Calixtino describe así, entre las entradas de la basílica jacobea, dos pórticos menores que se encuentran en la girola, ya completamente configurada en este momento. El primero, situado entre la capilla de Santa Fe y de San Juan, es llamado de la Vía Sacra por ser la entrada principal de los peregrinos a la basílica antes del remate de las obras en la Puerta Francígena; el de San Pelayo, abierto entre las capillas de San Pedro y San Andrés, era la entrada exclusiva de los monjes de Antealtares a la basílica[2]. Esta puerta conectaba directamente con las estancias del vecino

1 " De los pórticos", *Liber Sancti Iacobi "Codex Calixtinus"*, V, 9, trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago, 1951, 556.

2 Esta tradición, recogida por el documento de la Concordia de Antealtares, encarga el culto al abad Ildefredo, el cual "*magnae sanctitatis virum cum monachis custodiae apostoli deputatis, divino officio mancipatis, non minus quam duodecim constituit, qui supra corpus apostoli divina officia cantassent et missas assidue celebrassent*": VÁZQUEZ DE PARGA, J.M., LACARRA, J., URÍA, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I, Madrid, 1949, 32.

monasterio y facilitaba el acceso al templo a una comunidad encargada, ya desde los inicios, del culto en la iglesia apostólica[3].

FIGURA 1: SANTIAGO, ARCHIVO HISTÓRICO UNIVERSITARIO, CONCORDIA DE ANTEALTARES, TRASLADO NOTARIAL DE 1435 POR FERNÁN EANES SOBRE EL DESAPARECIDO TUMBO DE ANTEALTARES.

Así constaba, de hecho, en el conocido documento de 1077 de concordia entre Fagildo, abad del monasterio, y el obispo Diego Peláez (Figura 1). En este documento, el obispo en primera persona deja claro que:

3 LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, 129. Ibídem., "Concordia de Antealtares", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago, 1993, 259.

"...vel secularibus altare Beati Petri Apostolorum prinncipios quod modo costrueretur infra Ecclesiam Beati Iacobi in sinistra parte ad exitum vestrae portae vestri Capituli quod prius fuerat in dextra parte locatum simul, **et ipsam portam adegressum tam ipsius altaris, quam Ecclesiam, quam vos vestro precio in pariete eiusdem Ecclesiae sicut olim manserat hedificaturus esti**, tu super liberum eam possideatis, **et ex parte vestra claudatis, et aperiatis**, et edificatis Sancti Salvatoris et Sancti Johanis Altaribus nostro opere restituantur vobis, et Monasterio vestro perpetim habiturus"[4].

De este fragmento se extrae, primeramente, que se está construyendo una capilla y altar dedicado a San Pedro "a la parte izquierda a la salida de la puerta de vuestro Capítulo"[5]. Segundo, que tanto esta capilla como la puerta adyacente le pertenecería a la comunidad de Antealtares para realizar el culto, ya que su iglesia había sido derribada para poder dar comienzo a las obras. En tercer lugar, que la construcción de dicha puerta debería ser costeada por la propia comunidad y que únicamente se podría abrir desde la parte del monasterio ("y cerrarla y abrirla por vuestra parte"). Y por último, que mientras durasen las obras del hemiciclo de la girola, los monjes únicamente celebrarían el culto en la dicha capilla de San Pedro, reservándose el obispo los derechos sobre la Capilla de El Salvador. Una vez finalizadas las obras serían restituidas a la comunidad a quien pertenecerían a partir de ese momento[6].

---

4 CARRO GARCÍA, J., "La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4, 1949, 116.

5 Si la Concordia dice que el altar de San Pedro estaba antes a la derecha y ahora está situado a la izquierda de la puerta del Capítulo del monasterio no es porque se haya hecho un cambio en las advocaciones con respecto a la iglesia prerrománica. En 1077, esta iglesia había desaparecido y sólo quedaba en pie el claustro y las dependencias del monasterio. Antes, si los monjes pasaban del claustro a la iglesia, el altar de San Pedro quedaba a mano derecha, es decir en la parte sur de la iglesia. Ahora, en la nueva cabecera, debido a las mayores proporciones del proyecto, éste altar se situa más hacia occidente por lo que, si los monjes pasan del claustro al deambulatorio de la nueva catedral, éste queda a mano izquierda. Agradezco al profesor Fernando López Alsina que haya llamado mi atención sobre este dato, de gran utilidad a la hora de entender el texto de la Concordia.

6 LÓPEZ ALSINA, F., "Implantación urbana de la Catedral de Santiago de Compostela (1070-1150)", *La meta del Camino de Santiago: la transformación de la Catedral a través de los tiempos,* Santiago, 1995, 46. LUCAS ÁLVAREZ, M., *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: tres monasterios medievales gallegos,* A Coruña, 2001, 17.

Es, en este punto, en el que hay que recordar la función de este espacio de la Catedral en sus inicios, que no era otro que el monacal, ya que en este momento todavía no existía una comunidad de canónigos regulares, sino que el culto era realizado por las diferentes comunidades del *locus*[7].

La nueva catedral planteada por Diego Peláez había obligado a destruir la iglesia de Antealtares. Si los monjes ceden este espacio es porque, en este nuevo edificio, el espacio de la girola construida sobre su solar se convertiría en su nueva iglesia, donde rendir un culto, más próximo, si cabe, a los restos apostólicos[8]. De hecho las advocaciones de las nuevas capillas no serían otras que las de los altares de la antigua iglesia monacal: El Salvador, San Juan y San Pedro[9]. Ésta es otra de las razones que apunta a que las iglesias de Santiago y de Antealtares eran dos distintas, aunque estrechamente unidas, y no una sola como se intentó demostrar; y que los monjes de Antealtares fueron los encargados del culto del Apóstol hasta el siglo XI, primero en exclusiva y luego mayoritariamente, hasta la llegada de Diego Gelmírez, quien instituye definitivamente una comunidad de clérigos seculares como custodios de los restos apostólicos, apartando a los monjes del culto[10]. La nueva construcción supone, en este sentido, la continuidad del anterior orden de culto en la iglesia de Santiago, acercando aun más, si cabe, los monjes al sepulcro[11].

---

7 Idem, "El nacimiento de la población de Santiago en el siglo IX", *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*, Peruggia, 1985, 30.

8 El proyecto de la nueva iglesia de Santiago ocupaba totalmente el solar de la antigua iglesia monacal, tal y como lo pone de manifiesto el abad Fagildo en el texto de la Concordia: "Ut omnia praefacta altaria cum ecclesia et partem claustri monachorum caperet": GUERRA CAMPOS, J., *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982.

9 LÓPEZ ALSINA, F., *op. cit.*, 1995,45.

10 En 1103 los canónigos del cuerpo capitular prestaban juramento de fidelidad y obediencia a Diego Gelmírez, dando paso a un nuevo orden eclesiástico en el culto de la Basílica: *Historia Compostelana*, I, 20, E. Falque (ed.), Turnholt, 1988, 112-113; Cfr.: LÓPEZ ALSINA, F., "De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)", *IX centenario da dedicaçao da sé de Braga*, Braga, 1990, 739. FREIRE CAMANIEL, J., "Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago. Una lectura más. II. Intento de solución y conclusiones", *Compostellanum*, XLV, Santiago de Compostela 2000, 739-741. No se conoce la planta de la iglesia ya que el terreno sube tanto de nivel que los cimientos de la girola de la nueva iglesia han tenido que ser fundados en la propia roca, cfr.: GUERRA CAMPOS, J., *op. cit.*, 1982, 372.

11 LÓPEZ ALSINA, F., "Le concordat de Antealtares", Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen, Gante, 1985, 203.

FIGURA 2: SANTIAGO, CATEDRAL, PUERTA DE LA VÍA SACRA. (1075-1105).

1.1. LA NUEVA CATEDRAL

En enero del año 1075, la corte del rey Alfonso VI se traslada a Santiago con ocasión de la celebración de un "Concilio Magno", en el que se discutiría el cambio de rito en la iglesia galaica[12]. Según B. F. Reilly, el otro motivo de la visita sería ofrecer al patrimonio del Apóstol una parte del botín recaudado el año anterior por el pago de las parias de Granada[13]. Este sería el empuje definitivo que necesitaba el obispo Diego Peláez para poner en marcha el proyecto de la nueva catedral.

Las obras debieron de comenzar inmediatamente, ya que, según se desprende del texto de la Concordia entre el obispo Diego Peláez y el abad de Antealtares, en el año 1077 no sólo se habían construido ya los ci-

12 Idem, "Fragmento izquierdo de la carta de coto concedida por Alfonso VI al monasterio de San Isidro de Montes, con ocasión de un "Concilio Magno" celebrado en Santiago", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, 287.

13 REILLY, B. F., *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI, 1065-1109*, Trad. Gaspar Otálora, Toledo, 1989, 104.

mientos de la girola, sino que las obras en la capilla de San Pedro estaban bastante avanzadas[14]:

> "Et tunc mandavit Rex quod Abbas et monasterium cunctis diebus obtineret altare beati Petri iure hereditario, quod in eadem ecclesia beati Iacobi **non in eodem loco ubi prius sterat, set in alio construebatur".**

Se entiende entonces, siempre según la Concordia, que se traslada el altar de San Pedro, de la antigua iglesia monacal *ubi prius sterat*, hasta el nuevo emplazamiento donde se estaba ya trabajando (*construebatur*)[15]. Y no sólo eso, sino que se vuelve a insistir en que el nuevo espacio a construir pertenecería *iure hereditario* al abad y a la comunidad de Antealtares. Recordemos además que, en este momento, el monasterio estaba todavía bajo la advocación de San Pedro, por lo que no debe extrañar que la construcción hubiese comenzado precisamente por la capilla dedicada al santo titular, muy popular, por otro lado, en un ambiente benedictino como es éste[16].

La nueva cabecera se construye, por tanto, con un doble deseo. Por un lado, el de aunar dos espacios de culto separados hasta el momento: la iglesia de Santiago y la abacial de Antealtares; y por otro, el de ser un espacio abierto a los grupos religiosos implicados en este momento en el culto. A finales del siglo XI, el culto diario sería realizado por lo que quedaba de la *Magna Congregatio beati Iacobi* del obispo Sisnando (880-920)[17]. Esto es, el clero episcopal y la dicha comunidad de Antealtares. Además había

---

14 GÓMEZ MORENO M., *El arte románico español, esquema de un libro*, Madrid, 1934, 113.

15 Este fragmento justifica además, que los tres altares, El Salvador, San Juan y San Pedro, pertenecían a la iglesia de Antealtares y no a la de Santiago, como se había pretendido, cfr.: FREIRE CAMANIEL, J., "Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago. Una lectura más". *Compostellanum*, LXIV, Santiago de Compostela, 1999, 354; Serafín Moralejo, basándose en este fragmento, proponía que en este momento se encontraban ya en curso las obras en esta capilla, aunque más adelante el mismo texto utilice el verbo *construeretur* para referirse a las mismas obras, cfr.: CONANT, K. J., *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*: "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant" por Serafín Moralejo Álvarez, Santiago de Compostela, 1983, 224.

16 FREIRE CAMANIEL, J., *El monacato gallego en la Alta Edad Media*, A Coruña 1988, 600-605; LUCAS ÁLVAREZ, M., *op. cit.*, 2001, 27-28.

17 Así era llamada durante el siglo IX y hasta la reforma de Pedro de Mezonzo (985-1003) el conjunto de comunidades encargadas del culto diario a los restos apostólicos. Ésta comprendía además de los monjes de Antealtares y el clero del obispo, la comunidad monacal

que tener en cuenta la presencia de un nuevo grupo que estaba cobrando una gran importancia en este momento, y que no es otro que el formado por la gran cantidad de peregrinos que se acercaban al *locus*. Tanto éstos como aquellos tendrán sus propias puertas para un acceso directo al túmulo apostólico y a la iglesia prerrománica de Santiago, recordemos, todavía en pie en estos momentos.

FIGURA 3: SANTIAGO, CATEDRAL, DINTEL PENTAGONAL DE FILIACIÓN AUVERGNATE DE LA PUERTA DE LA VÍA SACRA (1075-1088).

Por un lado, la puerta de Antealtares, situada entre las capillas de S. Pedro y de el Salvador, permitiría el acceso de los monjes a la girola que, con sus capillas, funcionaría como iglesia. En el extremo opuesto, entre las capillas de S. Juan y Sta. Fe, se abría la puerta que la guía del Peregrino nombra como de la Vía Sacra pues allí finalizaba la calle del mismo nombre, que todavía hoy existe. Dicha puerta era utilizada por los peregrinos para el acceso al templo, al menos en un primer momento[18] (Figura 2). En el año 1137, cuando se redacta la Guía, todavía debía de ser utilizada para este fin, en un momento, recordemos, en el que el acceso principal de los peregrinos era el de la Puerta Francígena[19].

de la Corticela y la de Lovio que debían acudir diariamente a la iglesia de Santiago, cfr.: LÓPEZ ALSINA, F., "De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)", *IX centenario da dedicaçao da sé de Braga*, Braga, 1990, 752.

18 CARRO OTERO, J., "En rectificación de un error común: la puerta Santa no es una de las románicas (s. XI-XII)", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* T. XX, 1965, 257-259.

19 La monumentalización de esta puerta (1105-1112) se debe a que ofrecía un acceso directo a la *confessio* de la Magdalena, donde oraban los peregrinos. Debe estar relacionada

Vemos entonces, cómo todavía a finales del siglo XI se está teniendo en cuenta, a la hora de plantear la nueva iglesia catedral, la compleja estructura, tanto física como social, del lugar donde se sitúa.

Esta compleja situación explicaría, por tanto, la innovadora solución que adopta la arquitectura de esta cabecera al abrir dos puertas entre las capillas radiales; la cual no se repite en ninguna otra iglesia del grupo llamado de peregrinación, donde los accesos se encuentran únicamente en los brazos del transepto y en la nave.

De estas dos puertas únicamente se conserva una: la de la Vía Sacra, que hoy sirve de acceso a un patio situado entre el muro sur de la Corticela y las capillas del deambulatorio. Es una puerta sencilla, cuya característica más destacable es su dintel pentagonal, posteriormente apuntado en la parte inferior (Figura 3). Es precisamente esta forma, relacionable con el arte coetáneo de Auvernia, la que permite afirmar que se trata de una de las puertas originales del deambulatorio[20]. El grueso bocel que lo enmarca, hoy privado de las columnas y capiteles entregos de los que seguramente debió disponer, pertenece claramente a la segunda campaña, en un momento en que se redecora el exterior de la cinta muraria de la girola.

1.2. EL OBISPO Y EL PROYECTO

En marzo de 1074, el Papa Gregorio VII (1073-1085) manda una carta dirigida a Alfonso VI y a Sancho IV de Navarra. En ella recomienda fervientemente la introducción del "Romane ecclesie ordinem et officium"en la iglesia navarra y leonesa, todavía regidas por la ley toledana que considera nacida de desviaciones heréticas como el arrianismo y el priscilianismo:

> "Sed postquam vesania **Priscillianistarum diu pollutum, et perfidia Arrianorum depravatum, et a Romano ritu separatum**, irruentibus prius Gothis, ac demum invadentibus Saracenis, regnum Hyspanie fuit, non solum religio est diminuta, verum etiam mundane sunt opes labefacte. Quapropter ut **filios karissimos vos adhortor et moneo**,

también, con la devolución de la contigua iglesia de la Corticela a los monjes de San Martín Pinario por parte de Diego Gelmírez en el año 1115: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ M.A., "A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e o muno ó revés", *Sémata*, vol. 14, Santiago de Compostela, 2002, 313.

20 CONANT, K. J., *op. Cit.*, 1983, 103. GÓMEZ MORENO, M., *op. cit.* 1934, 120. SWIECHOWKSY, Z., *Sculpture roman d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, 18.

ut vos sicut bone soboles, etsi post diuturnas scissuras, demum tamen **ut matrem revera vestram Romanam ecclesiam recognoscatis**, in quo et nos fratres reperiatis, **Romane ecclesie ordinem et officium recipiatis, non Toletane**, vel cuiuslibet alie, sed istius, que a Petro et Paulo supra firmam petram per Christum fundata est et sanguine consecrata, cui porte inferni, id est lingue hereticorum, unquam prevalere potuerunt, sicut cetera regna Occidentis et Septemtrionis teneatis"[21].

*"Pero después de que el **reino de Hispania se ensució largo tiempo con la demencia de los priscilianistas y se corrompió con la perfidia de los arrianos y se separó del rito romano**, al invadirlo primero los godos y finalmente los sarracenos, no sólo decayó la religión, sino que también las riquezas mundanas se debilitaron. Por lo que como a **hijos queridísimos os exhorto y animo** a que como buenos retoños, aun tras las duraderas divisiones, sin embargo finalmente **reconozcáis de verdad como madre vuestra a la Iglesia de Roma**, en lo cual encontréis en nosotros unos hermanos, **acojáis el orden y el oficio de la iglesia romana, y mantengáis no el de la toledana** o de cualquier otra, sino de esa que fue fundada por Pedro y Pablo sobre piedra firme a través de Cristo y consagrada con su sangre, sobre la que nunca pudieron prevalecer las puertas del infierno, es decir, las lenguas de los herejes, como los demás reinos del Occidente y del Septentrión".*

Durante el reinado de Gregorio VII comenzará el interés del papado por la iglesia hispana. Este interés cristalizará con el envío de legacías, con el fin de acelerar la implantación del orden romano. Pero antes, entre 1065 y 1068, la independencia de la liturgia hispánica ya había causado preocupación en Roma, desde donde llega el legado Hugo Cándido a la Península, quien pudo visitar, según Fletcher, Santiago de Compostela y otras sedes del norte peninsular[22]. Sin embargo, el papado no comenzó a ejercer su influencia en la sede compostelana antes del último cuarto del siglo, durante el papado de Gregorio VII, cuando el tema de la unificación litúrgica cobra más importancia[23].

---

21 MANSILLA, D., *La documentación pontificia hasta Inocencio III* (965-1216), Roma, 1955, 15-16.

22 FLETCHER, R., "El episcopado en el Reino de León, ca. 1050-1150", en: Fernando López Alsina (ed.), *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, 30.

23 HERBERS, K., "La monarquía, el papado y Santiago de Compostela en el Medievo",

Y precisamente, en relación con este interés de la Santa Sede por introducir la Reforma en la Península, hay que entender el Concilio Magno celebrado en Santiago en enero de 1075 con el fin de proceder "ad restaurationem fidem ecclesiae"[24]. La cuestión del cambio de rito era de una gran importancia para Diego Peláez, quien podría haber visto peligrar, ante las pretensiones de control de Roma, el status de obispo del "loco apostolico", tal y como se le denomina en el diploma otorgado al monasterio de San Isidro de Montes durante la celebración de dicho Concilio[25]. Sin embargo, Diego Peláez entendió que la afirmación de su sede debía de pasar por la aceptación de la Reforma Gregoriana, sin que eso supusiera una ruptura con el excepcional pasado de ésta. Alfonso VI, que preside el concilio, da su apoyo a Peláez, seguramente garantizándole el respaldo a la sede episcopal. Como confirmación de este apoyo dona parte de las parias obtenidas del rey Abd-Allah de Granada[26] como ofrenda para la construcción de la nueva Catedral, que nace así en el contexto de la adopción del rito romano, y que se convertirá en un símbolo del nuevo orden frente al pasado visigótico.

Sin embargo, leyendo la Historia Compostelana encontramos un pasaje en el que se presenta a este obispo como contrario a la reforma papal y a sus legados:

> "**Tempore siquidem Toletane legis** quidam cardinalis atque legatus Sanctae Romanae Ecclesie venit in hispaniam, ut videret, quid scientie, quid religionis, quidue consuetudinis ecclesiastice ibi haberetur. Cumque venisset in Gallitiam, nuntios suos, ut decebat, ad episcopum loci illius Compostellam premisit. Episcopus autem Compostellanus, accersito uno de thesaurariis ecclesie beati Iacobi:"**Ecce, inquid, "adest cardinalis Romanae Ecclesie.Vade et, quantum obsequii impendit tibi Rome, tantumdem impendas ei Compostelle. Quantum famulata est tibi Romana Ecclesia, tantumdem famuletur ei Compostellana Ecclesia**". Quod dictum nullo sale conditum, immo

Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino, Actas del V Congreso internacional de estudios jacobeos, Santiago de Compostela, 2000, 102.

24 MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Santiago de Compostela: origini di un cantiere románico", en: R. Cassanelli ed. *Cantieri medievali,* Milan, 1995, 137; LÓPEZ ALSINA, F., *op. cit.* 1993, 286-287.

25 Ibidem, 286-287.

26 REILLY, B. F., *El reino de León-Castilla bajo el rey Alfonso VI, 1065-1109,* Toledo, 1989, 85; MORALEJO, S., "Capitel conmemorativo del comienzo de las obras de la Catedral de Santiago: el obispo Diego Peláez", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela,* Santiago de Compostela, 1993, 288-289.

magno supercilii pondere suffarcinatum Romana Ecclesia usque in hodiernum diem habet pre oculis, et rememoratum sepius ecclesie beati Iacobi obfuit et obest."[27]

"En efecto, **en tiempos de la ley toledana** llegó a España un cardenal y legado de la Santa Iglesia Romana, para ver qué ciencia, qué religión y qué costumbre eclesiástica había allí. Cuando vino a Galicia, envió delante a sus mensajeros, según convenía, a Compostela, para ver al obispo de aquel lugar. Pero el obispo compostelano, tras haber llamado a uno de los tesoreros de la iglesia de Santiago: "**Mira –dijo- ahí está un cardenal de la iglesia romana. Ve y cuanto te obsequió en Roma, en la misma medida obséquiale en Compostela. Y cuanto te ha servido la iglesia romana, de igual manera sírvale la iglesia compostelana**". Esto dicho sin el aderezo de ninguna sal, y sin más aún, cargado del gran peso de la arrogancia, **lo tiene presente la iglesia romana** hasta el día de hoy y, recordado a menudo, perjudicó y perjudica a la iglesia de Santiago"[28].

El texto acusa al obispo, además, de haber creado en la curia papal un odio hacia la iglesia compostelana que "perjudicó y perjudica" sus pretensiones. Sin embargo, creo que debería entenderse dentro de la campaña de "damnatio memoriae" realizada durante la prelacía de Diego Gelmírez contra su antecesor[29]. Si no, ¿cómo se entiende que un obispo que supuestamente es contrario a la Reforma Gregoriana, como afirma este texto, haya podido plantear la construcción de una iglesia cuya arquitectura se adaptaba perfectamente a nuevas necesidades litúrgicas y, lo que es más interesante para el tema que nos ocupa, cuyo programa figurativo expone ideas claramente reformadoras con temas de plena actualidad en la Europa románica del momento?

---

27 *Historia Compostelana*, II, 1, E. Falque, (ed.), Turnholt, 1988, 220-221.

28 *Historia Compostelana*, II, 1, E. Falque, (ed.), Turnholt, 1988, 297-298. El texto no identifica al obispo que pronunció estas palabras. Sin embargo para López Alsina no hay duda de que se trata de Diego Peláez ya que éste amplió el clero episcopal e instituyó dos tesoreros, cfr.: LÓPEZ ALSINA, F., *op. cit.* 1990, 737.

29 MORALEJO ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, 1995, 138; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Poder, memoria y olvido: La galería de retratos regios en el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago (1129-1134)", *Quintana*, 1, 2002, 193.

1.3. ALFONSO VI Y DIEGO PELÁEZ

Hacia 1078, Alfonso VI comenzó a arrogarse el título de "imperator totius hispaniae"[30](Figura 4). Este título, lejos de ser simbólico, nos da una idea de la política de control total del territorio seguida por el rey a partir de entonces.

FIGURA 4: ALFONSO VI, EN EL TUMBO A DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO, F. 26V. (1129-1134).

30 REILLY, B. F., *op. cit.* 1989, 124. En los primeros años de su reinado se nombra en los documentos como "princeps", tal y como aparece en la carta de coto del monasterio de San Isidro de Montes y, recordemos, en la propia inscripción del capitel fundacional de la Capilla del Salvador, cfr.: MORALEJO ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, 1995, 137.

En Galicia, como en el resto de sus territorios, uno de los mecanismos que va a utilizar para hacer efectiva esta política de control será el de colocar a obispos fieles a su persona en las diferentes sedes de la región. Hasta el momento, los obispados gallegos estaban ocupados por miembros de las principales familias nobiliares[31]. Este panorama endogámico comenzará a cambiar tras el encarcelamiento del rey García de Galicia en 1071 y, sobre todo, tras la muerte de su hermano Sancho al año siguiente. Empiezan así a aparecer en la iglesia gallega obispos, o bien de origen francés (Adericus de Tui, en 1074) o bien castellanos, de la órbita del rey y alejados de los intereses de autonomía de la nobleza local (Amor de Lugo, nombrado en 1088)[32].

Si bien esta política de deposiciones y nuevos nombramientos era relativamente normal en cualquier monarquía medieval[33], en el caso gallego la situación acabó por desencadenar, en el área de Santiago y Lugo, una revuelta contra el poder real en 1087. Según Reilly, el levantamiento iría encaminado a la liberación del rey García que, una vez restaurado en su trono, impediría un posible reinado del conde Raimundo de Borgoña en Galicia[34].

Diego Peláez, que había sido elevado a la cátedra episcopal por el destronado García[35] y, por lo tanto, no debía de resultar afín a la política de Alfonso VI, seguramente debió ver amenazada la independencia de su sede y, lo que es más importante, peligrar su propio puesto. Es entonces cuando se debió de unir a la revuelta dirigida por el conde Rodrigo Ovéquiz. Sin embargo, ésta fue aplastada militarmente por el rey, y el obispo

31 FLETCHER, R.A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez,* Vigo 1993, 61.

32 Ibidem, 64.

33 REILLY, B. F., "Monarquía e iglesia en el reino de Castilla-León, 1037-1157", en: Fernando López Alsina (ed.), *El papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela en 1095,* Santiago de Compostela, 1999, 18.

34 REILLY, B. F., *op. cit.,* 218. De hecho en ese mismo año Raimundo de Borgoña, que ya estaba desde 1086 en Castilla, es nombrado conde de Galicia por Alfonso VI. Poco después, seguramente en ese mismo año, se casaba con Urraca, hermana del rey, cfr.: FLETCHER, R. A., *op. cit.*, 1993, 49.

35 La Historia Compostelana, afirma, en cambio, que "Porro in eadem cathedra Didacus Pelaiz a Domino Rege Sancio sublimatus est". *Historia Compostelana,* I, 2, E. Falque, (ed.) Turnholt, 1988, 77. Sin embargo, la *damnatio memoriae* a la que fue sometida la figura de García, hacen más plausible la opinión de Reilly de que Diego Peláez había sido nombrado por éste en 1070 y no por Sancho; cfr.: REILLY, B. F., *op. cit.*, 1989, 46 y 218.

fue encarcelado y acusado de traición. Los autores de la Historia Compostelana puntualizan, siguiendo un supuesto rumor, que fue acusado de querer entregar el reino de Galicia a los normandos, con los que habría tenido tratos[36], al parecer, para esposar a García con una hija de Guillermo el Conquistador[37].

En 1088, el concilio de Husillos ordenó la deposición del obispo y su sustitución por un hombre de confianza del rey: Pedro, abad de Cardeña, afianzándose así la política de control del territorio a través de los centros episcopales.

Esta política trajo consigo, en este y en otros casos, problemas con la Santa Sede y sus legados. No ha de obviarse, de hecho, que en este momento estaba desarrollándose la Reforma Gregoriana. Ya en 1080, Gregorio VII había prohibido a los obispos recibir su cargo de manos de un laico; y a los metropolitanos consagrar a quienes hubieran aceptado el episcopado de esta manera. La cuestión que más interesaba a Roma en este momento era conseguir un clero independiente del poder temporal, suprimiendo la ingerencia laica[38]. En los *Dictatus Papae,* el Papa afirma que sólo él puede destituir o absolver a los obispos, y sólo su legado, en un concilio, puede pronunciar una sentencia de deposición. Además, el Papa puede deponer y absolver a los obispos, incluso sin un concilio. De esta manera, el poder pontificio se basa en que Cristo confirió a San Pedro el poder de atar y desatar, que se transmite a los sucesores del apóstol: los papas. Por otro lado, según esta teoría política, los reyes están situados a la misma altura que los obispos y ambos son considerados auxiliares naturales de la Santa Sede[39].

Urbano II (1088-1099) continuará la política de sus predecesores de afirmar la supremacía de Roma sobre los príncipes laicos. En efecto, el 15 de octubre del mismo año, recién nombrado Papa, escribe indignado al rey por lo que considera una intrusión en las competencias papales:

> "Duo sunt, rex Ildefonse, quibus principaliter mundus hic regitur, sacerdotalis dignitas, et regalis potestas; **set sacerdotalis dignitas, fili**

36 Historia Compostelana, II, 2, E. Falque (ed.), Turnholt, 1988, 298-299.

37 PORTELA SILVA, E., *García II de Galicia, el rey y el reino (1065-1090),* Burgos, 2001, 136-138.

38 FLICHE, A., "Reforma Gregoriana y reconquista", *Historia de la Iglesia*, Vol. VIII, Valencia, 1976, 71-73.

39 Ibidem, 126.

karissime, tanto potestatem regiam antecedit, ut de ipsis regibus omnium rationem posituri simus regi universorum.

Quapropter pastoralis nos cura compellit, non solum de minorum, set de maiorum [...]"

"*Hay don Alfonso, dos poderes por los cuales el mundo está principalmente gobernado, a saber la dignidad sacerdotal y el poder real, pero* ***la dignidad sacerdotal, muy querido hijo, es tan superior al poder real*** *que nosotros debemos rendir cuentas al soberano universal de los actos de los propios reyes. También nuestra preocupación pastoral nos obliga a velar en la medida de nuestras fuerzas por la salvación no sólo de los pequeños sino también de los grandes* [...] "[40].

Tras su deposición, Diego consigue huir a Aragón desde donde intentará recuperar su posición apelando a la Santa Sede, como legítimo "episcopo Sancti Iacobi"[41]. Seguramente éste era uno de los motivos por el que, en la misma carta, Urbano II declara:

" [...] Inter cetera vero laudum tuarum preconia pervenit ad aures nostras, quod sine gravi dolore audire nequivimus, **episcopum scilicet S. Iacobi a te captum, in captione ab episcopali dignitate depositum,** quod canonibus noveris omnino contrarium, catholicis auribus non ferendum; quod tanto nos amplius contristavit, quanto te ampliori affectione complectimur.

Nunc tibi rex, gloriosissime Ildefonse, Dei et apostolorum vice **mandamus orantes, quatinus eundem episcopum sue integre restituas** per Toletanum archiepiscopum dignitati [...]"[42]

"[...] *Sin embargo, entre otras alabanzas tuyas llegó a nuestros oídos, lo que no sin profundo dolor pudimos oír,* ***que el obispo de Santiago fue capturado por ti y que en el cautiverio fue depuesto de su dignidad episcopal,*** *cosa que habrías de saber que es contraria por completo a los cánones e insoportable a oídos católicos. Y eso nos entristeció tanto más, cuanto con mayor afecto te abrazamos* [...]".

---

40 MANSILLA, D., *op. cit.*,1955, 39-41.

41 UBIETO ARTETA, A., "El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* VI, 1951,44- 47.

42 MANSILLA, D., *op. cit.,* 1955, 39-41.

Ahora, rey Alfonso gloriosísimo, en nombre de Dios y de los apóstoles, te ***mandamos y rogamos que restituyas a ese obispo a su plena dignidad*** *por medio del arzobispo de Toledo [...]*

El Papa manifiesta su descontento con la decisión real de deposición, considerándola contraria a los cánones de la Iglesia, y ordena que Diego Peláez sea restaurado en su sede y que se presente en Roma para ser canónicamente juzgado[43].

Siguiendo estas afirmaciones, el legado pontificio de Urbano II, Rainiero, presidió el concilio de León, en el que anuló la destitución de Diego Peláez, llevada a cabo sin el consentimiento del Papa, obligando seguidamente a Pedro de Cardeña, que había recibido del concilio de Husillos de 1088 la sucesión de Diego, a abandonar su cargo[44].

Sin embargo, parece claro que Alfonso VI se presentaba como un gran defensor de la Reforma Gregoriana en la península. Eso sí, siempre y cuando esto supusiese el apoyo del papado a sus intereses, ya que, ni restauró a Diego Peláez en su sede, ni depuso a su candidato Pedro de Cardeña.

En la sede compostelana el descontento con la política de deposiciones de Alfonso VI había dejado ya sus huellas en el programa iconográfico de la girola en construcción. Sin embargo, la desaparición del obispo mentor y la incertidumbre que se cernía sobre la sede, supusieron una ralentización de las obras, aunque no, una dispersión total del taller.

43 REILLY, B. F., *op. cit.*, 1989, 230-231.
44 Ibidem, 238.

2. FUNCIÓN Y DECORACIÓN DE UN ESPACIO: EL BESTIARIO COMO "EXEMPLUM" PARA UNA COMUNIDAD MONACAL

"Duo vero leones magni et feroces forinsecus in parietibus habentur, qui valvas quasi observantes semper respinciunt, unus ad dexteram et alius ad levam".

"*En las paredes hay en la parte de afuera dos grandes y feroces leones, uno a la derecha y otro a la izquierda, que siempre miran hacia las puertas como si vigilasen*".(Calixtino, V, 9)

El tiempo de los grandes portales historiados no había llegado todavía a la gran basílica de Santiago, por lo que el capitel se convertirá en el elemento arquitectónico favorito de los escultores a la hora de plasmar imágenes con un alto contenido moral. En este sentido, el repertorio animalístico aparecerá de una manera muy reiterada en esta primera campaña constructiva. Unas veces únicamente como simple decoración de un espacio sagrado; Otras como un medio ideal para la transmisión de determinados ejemplos moralizantes, extraídos tanto de la mitología clásica como de los repertorios figurativos contemporáneos, y destinados, como hemos visto, a una comunidad monástica benedictina. Será, como veremos, un programa iconográfico que tomará un carácter claramente homilético. Es decir, es un discurso figurativo que se acerca, en muchos puntos, al tipo de estructura de un sermón, en el que se busca mover las almas de la audiencia hacia la Salvación a partir de ejemplos de la más variada procedencia.

2.1. LITERATURA HOMILÉTICA Y ESCULTURA MONUMENTAL

La propia literatura homilética, desde la tardoantigüedad, había recomendado el uso de *exempla* extraídos de las más diversas procedencias como un modo de captar la atención en los sermones y de transmitir a la audiencia contenidos de alcance moral. Autores cristianos, como San Agustín (354-430) o San Ambrosio (...397), completarán sus sermones

con argumentos extraídos de la mitología clásica, de la historia profana y de la vida de los animales, incluyendo incluso curiosas fábulas extraídas de Plinio, Hipólito, Orígenes...[45]. Esta tradición, no sólo continuada, sino acrecentada todavía más en la Edad Media, será la que haga que los autores cristianos incluyan en sus sermones materiales profanos convenientemente moralizados. Estos autores recomiendan, sobre todo, el uso de temas de la vida de los animales, de fábulas, de elementos de la mitología e historia antiguas e incluso la propia experiencia personal.

Siendo por tanto monjes los receptores del programa iconográfico de la girola, y teniendo en cuenta que en estos ambientes la práctica de la predicación sería más fecunda que en cualquier otro[46], se entiende el tono homilético del discurso figurativo de los capiteles y la gran importancia que en éstos se da a la figuración teriomórfica y monstruosa, a los temas antiguos, a las fábulas e incluso a algunos elementos que parecen tomados de visiones y narraciones hagiográficas.

2.2. BESTIARIO, MITOLOGÍA Y FÁBULAS

En el espacio de la Catedral que nos ocupa, se concentran un gran número de representaciones animalísticas que nos hace pensar que podrían tener una intencionalidad que va más allá de lo puramente decorativo. De hecho, si aplicamos el atractivo parangón con la literatura homilética, nos encontramos con que una gran cantidad de autores religiosos medievales discuten temas teológicos y morales con ayuda de *exempla* tomados de la vida animal. Así, Pedro Damián (...1072) recomienda su uso al servicio de la enseñanza moral para la vida religiosa:

> "Omnes plane naturas animalium, quas supra perstrinximus, si quis elaboret solerter, inspirare, **utiliter poterit in humanae conversionis exempla transferre**, ut qualiter homo vivat ab ipsa quoque rationis ignora pecorum natura condiscat"[47]
>
> *"Si alguien se afanase hábilmente en dar vida a todas las naturalezas de animales que antes enunciamos,* ***podría traducirlas en ejemplos de***

[45] WELTER, J. TH., *L'exemplum dans la littèrature religieuse et didactique du moyen âge*, Genève, 1973, 23-24.

[46] RICO, F., *Predicación y liturgia en la España Medieval*, Cádiz, 1977, 6-7.

[47] Migne, P.L., t. CXLV, Opusc. LII, *De bono religiosi status*, col. 785.

***transformación humana**, para aprender a partir de la propia naturaleza de las bestias, carente de razón, cómo vive el hombre".*

Enseñanza que era, por otro lado, una de las armas de la Reforma Gregoriana, cuyos partidarios se entregaron a la predicación de una penitencia basada en el temor a los castigos de un infierno poblado de animales y monstruos que infligían los más diversos tormentos a los impíos[48]. Es muy claro, en este sentido, el ejemplo del abad Guibert de Nogent, quien a principios del siglo XII realiza una completa guía para la composición de sermones, en la cual recomienda el empleo de *exempla* tomados de la naturaleza, de las piedras, de las aves y de las bestias:

"Duobus autem modis hoc fieri solet, exemplo scilicet atque ratione, exemplo scripturarum, ut dixi, precedentium, et ratione, videlicet cum exempla minus assunt et per considerationem naturae illius rei, de qua agitur, aliquid **allegoriae vel moralitati conveniens invenitur, sicut de lapidibus gemmariis, de avibus, de bestiis,** de quibus quicquid figurate dicitur nonnisi propter naturarum significantiam profertur, in quibus, etiam si nulla pagina aliquotiens attestatur, per naturae tamen inspectionem licenter conicitur"[49].

*"Esto suele suceder de dos maneras, a saber, por medio de ejemplo y por medio de raciocinio; por ejemplo de las escrituras precedentes, como he dicho, y por raciocinio como cuando no hay apenas ejemplos y mediante la contemplación de la naturaleza de la cosa de la que se trata se encuentra algo que se adapta a la **alegoría o a la moraleja, como sobre las piedras preciosas, las aves, las bestias**, sobre las que si se dice algo en sentido figurado no se dice sino a causa de la significación de sus naturalezas, en las que incluso si ninguna página lo atestigua en ningún lado, sin embargo se puede conjeturar mediante el examen de su naturaleza".*

Se producirá, en este momento, en la escultura monumental, una explosión de imágenes de bestias y monstruos híbridos formados a partir de elementos conocidos, y que eran tan reales para ellos como los animales que veían en su vida cotidiana. De ahí que la fauna fantástica no sirva, únicamente, como decoración de un espacio sagrado, sino que tenga un claro fin didascálico, de docencia, es más, de coacción. Una imagen monstruosa

48 WEISBACH, W., *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, 1949, 99.

49 GUIBERT DE NOGENT, *Quo ordine sermo fieri debeat*, R. B. C. Huygens (ed.), Turnholti, 1993, 59.

provoca el horror de un fiel que vive en un mundo en el que la lucha entre el bien y el mal es una constante vital. Lo que se muestra a este fiel es que lo malo y lo aterrador están muy próximos, y que lo que ve en estas imágenes no es otra cosa que los terribles castigos que le podrían aguardar después de la muerte[50].

Una de las fuentes literarias de las que echan mano estos autores, y que, en ocasiones también sirvió como inspiración para imágenes incluidas en complejos programas escultóricos y pictóricos, es el *Fisiólogo*. El *Fisiólogo* se podría definir como una obra pseudocientífica sobre las vidas de los animales, tanto reales como fabulosos. En principio sólo recogía descripciones de éstos y sus vidas, aunque pronto el pensamiento judeo-cristiano moralizará las enseñanzas científicas del tratado[51]. Surge en la Alejandría del siglo II en su versión griega. Las primeras versiones latinas aparecerán sobre todo a partir del siglo V. De éstas la más difundida en el occidente medieval es la conocida como *versio B* atestiguada ya en el siglo VIII[52].

Este *Fisiólogo* latino aumenta las informaciones naturalísticas sobre los animales, pero, lo que es más interesante para el tema que nos ocupa, modifica las interpretaciones alegórico-morales a través de la intensificación del uso de citas bíblicas y la introducción de materiales tomados de las Etimologías de San Isidoro, otra de las obras de consulta imprescindibles en cualquier biblioteca monástica medieval[53]. Precisamente, el éxito y la difusión de esta obra radicó en el hecho de que subordinaba el elemento descriptivo al discurso teológico o moralizante, siendo así sus pasajes ámpliamente citados, como decíamos, tanto en obras de carácter homilético como en las propias artes figurativas[54]. A partir de estas versiones latinas surgirán diferentes bestiarios, en los que los capítulos dedicados a cada animal se enriquecerán con materiales de la más variada procedencia. Destacan entre éstos las fábulas, género altamente cultivado ya desde la Antigüedad y a través de las cuales se pretendía exaltar la intención moral y

50 YARZA, J., *Formas Artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, 28.

51 *El Fisiólogo, bestiario medieval*, Nilda Guglielmi (ed.), Buenos Aires, 1971, 30-32.

52 MORINI, L., *Bestiari Medievali*, Torino, 1996, 12.

53 Ibidem, 12-13; McCULLOCH, F., *Medieval latin and french bestiaries*, Valencia, 1960, 29-30; El uso de ejemplos de la vida de los animales para ilustrar o criticar comportamientos humanos ya había sido utilizado por los autores de los libros más antiguos de la Biblia, cfr.: PRECEDO LAFUENTE, M.J., "El bestiario en los Libros Sapienciales", *Compostellanum*, XLV, 1-2, Santiago de Compostela, 2000, 11-13.

54 ORLANDI, G., "La tradizione del "Phisiologus" e i prodomi del bestiario latino", *Settimane di studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31, 1985, 1065.

pedagógica del tratado[55]. De nuevo es esta característica la que determinó el éxito de este tipo de narraciones, que pronto pasarán de la literatura a la escultura monumental, ya que su accesibilidad semántica las hacía idóneos para transmitir mensajes de alcance moral a audiencias tanto de *docti* como de *ilitterati*. Es éste el caso de fábulas como el de la zorra que se finge muerta para atrapar a las aves que se acercan a comerla[56]. La fábula, de larga tradición antigua, muchas veces se integrará en los bestiarios ilustrada con imágenes que representan el mensaje moral esencial del texto[57] (Figura 5).

FIGURA 5: LONDRES, BRITISH LIBRARY, BESTIARIO DE ROCHESTER, MS ROYAL 12. F.XIII, F.26V., MINIATURA CON LA HISTORIA DE LA ZORRA QUE SE FINGE MUERTA.

Lo mismo ocurría con algunos elementos de la mitología antigua incorporados a los bestiarios, cuya fortuna vino determinada, entre otras cosas, por la facilidad de su moralización y de su adaptación a los programas iconográficos figurativos. Sirenas, arpías y grifos son algunos de los

55 BERTINI, F., "Gli animali nella favolistica medievale. Dal R*omulus* al Secolo XII", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto,* 31, 1985, 1039-1042.

56 En el siglo II, Opiano en su *Halieutica* recoge el engaño que utiliza la zorra para cazar aves cuando tiene hambre, por supuesto sin agregarle ningún tipo de moralización, cfr.: *De la pesca*, II, 110, Carmen Calvo (ed.), Madrid, 1990, 212.

57 Estas ilustraciones de los bestiarios, al igual que las de la escultura monumental, pueden ser de dos tipos: las narrativas, provistas de representaciones de las interpretaciones morales; y las resumidas, que reducen la escena a un ideograma que recoge lo esencial del texto. Cfr.: MURATOVA, X., "I manoscriti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e svilupo dei cicli di illustrazioni. I bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto, 31, 1985, 1324.*

elementos de la nómina monstruosa antigua que serán representados en los capiteles de esta primera campaña; convenientemente moralizados e insertados en el discurso general con unas significaciones que, en casos como el de las sirenas, no diferirá mucho del que tenían originalmente en la tradición literaria antigua.

Un texto tan conocido como utilizado como fuente fue, de hecho, la *Odisea*, donde se describen estos híbridos y su mortal embrujo:

> "Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que le hechizan las sirenas con el sonoro de su canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor un enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo".[58]

La maga Circe advierte así a Ulises del peligro que suponen estos seres y su maléfico encanto. Este encantamiento fatal será el elemento que gravitará sobre el símbolo de la sirena, de una manera ineludible, a lo largo de toda la Edad Media[59]. Esta característica será precisamente la que haga que los bestiarios las conviertan en símbolos de la tentación demoníaca, recurriendo muchas veces al arriba citado pasaje de la *Odisea*[60].

> "Phisiologus describit: **Usque ad umbilicum figuram hominis habent, extrema vero pars usque ad pedes volatilis habet figuram**; et musicum quoddam ac dulcisomum melodie cantum canunt ita ut per suavitatem vocis auditus hominum a longe navigantium mulceant et ad se trabant, ac nimia suavitate modulationis prolixe aures ac sensus eorum delinientes in sompnum vertant. Tunc deinde, cum viderint eos gravissimo sompno sopitos, invadunt eos et dilaniant carnes eorum, ac sic persuavis voces soni ignaros et insipientes homines decipiunt et mortificant sibi.

---

58 HOMERO, *La Odisea*, Luis Alberto de Cuenca (ed.), Madrid, 1987, (versos 39-47), 192.

59 LAO, M., *Las sirenas: historia de un símbolo*, México, 1995, 25.

60 MATEO GÓMEZ, Mª. J. y QUIÑONES COSTA, A., "Arpía o sirena, una interrogante en la iconografía románica", *Fragmentos*, 10, 1984,40.

Sic et illi qui deliciis huius seculi et pompis et theatralibus voluptatibus delectantur, tragediis ac comediis dissoluti velut grave sompno sopiti, adversariorum preda efficiuntur"[61].

"El Fisiólogo las describe así: Hasta el ombligo tienen forma humana. La parte inferior hasta los pies tiene forma de volátil. Y cantan canciones melodiosas y de tan dulce sonido, que con la suavidad de su voz acarician el oído de los marinos lejanos y los atraen hacia ellas y los hacen dormir, fascinando sus oídos y sus sentidos con la extraordinaria suavidad de su melodía.

Es entonces, cuando se ven así sumidos en un sueño profundo, que los atacan y devoran su carne. Y así los cantos de sonido suavísimo engañan a los hombres inexpertos e incautos y los matan.

Así sucede también a aquellos que se deleitan en los placeres y en los lujos de este mundo y en el divertimento del teatro, de las tragedias y las comedias, que adormecidos en un sueño pesado, acaban siendo presa de sus adversarios".

Nótese que en este texto todavía se están describiendo como mujeres-pájaro, cuando en realidad la Edad Media es la creadora de la tipología de la sirena-pez, forma que, por lógica, parecía más adecuada al ambiente marino en el que se desenvolvían (Figura 6). Aparecen por primera vez como tales en *Liber Monstruorum* (S. IX-X)[62]:

"Sirenae sunt marinae puellae, quae navigantes pulcherrima forma et cantu dicipiuntur dulcitudinis. Et a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimae, **scamosas tantum piscium caudas habent**, quibus in gurgite semper latent..."

"Las sirenas son jóvenes mujeres marinas, que engañan a los navegantes por la belleza de su forma y por el canto de la dulzuras. De la cabeza al ombligo, tienen cuerpo de mujer y parecido al género humano, sin embargo, ***tienen cola de pez cubierta de escamas*** *con las cuales están siempre en las aguas"*

61 "Fisiólogo Latino", *Bestiari medievali,* Luigina Morini, (ed.) Torino, 1996, 32

62 VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M., "Sirènes-poissons carolingiennes", *Cahiers archeologiques,* 19, París, 1969, 66.

FIGURA 6: *FISIÓLOGO* DE BERNA, *BERNE LAT.* 318, FOL. 13v°, SIRENAS CON COLA DE PEZ (SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO IX).

Dentro del programa figurativo del hemiciclo de la girola se recurrirá también a citas de la historia pagana que, convenientemente adaptadas a un discurso cristiano, eran también recomendadas para su inclusión en los sermones. Uno de los pasajes favoritos en el occidente cristiano será la historia de Alejandro Magno, que en Santiago aparece en uno de sus pasajes más conocidos: la ascensión al cielo. Los comentaristas bíblicos, partiendo de notas históricas de Orosio complementadas con materiales legendarios tomados de autores como Julio Valerio, crearán para la Edad Media una imagen totalmente negativa del rey macedonio[63]. Se convierte así en un modelo de soberbia y orgullo desmedido que encontrará espacio repetidamente en programas figurativos, siempre dentro de ambientes sacros[64].

No menos importantes son otros elementos que proceden de la experiencia personal de ascetas y pensadores cristianos, y que se introducen tanto en sermones como en programas figurativos como el de Santiago. Son, muchas veces, visiones de monjes y ascetas en las que se expresaban sus temores ante el acecho del Diablo, y otras veces, recursos literarios

63 Un buen ejemplo de ello es la *Disciplina Clericalis,* obra moral de principios del siglo XII en la que Pedro Alfonso utiliza uno de los pasajes de la historia de Alejandro como *exemplum* edificante para la formación del clero: PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis,* María Jesús Lacarra (ed.), Zaragoza, 1980, 148.

64 FRUGONI, Ch., *La fortuna di Alessandro Magno dall'antiquità al Medioevo,* Firenze, 1978, 21-23.

utilizados para una mejor comprensión del contenido[65]. De esta visionaria imaginación monástica surgen relatos como el de la mujer lujuriosa torturada en el Infierno por serpientes y sapos. Así es descrita por Honorio de Autun en su *Sermo Generalis* hacia 1121:

> "Quae ad laevam prospexit vallem profundissimam omni horrore plenissimam, in qua erat fornax succensa, emittens tetri ae putridi fumi volumina. **In hac erat mater ejus usque ad collum dimersa, et ignei serpentes eam cirmumplexi suxerunt ejus praecordia**. Tetri spiritus superastabant, et eam cum furcis ferreis in flammae vorticem trudebant. [...] **Pro ludo duxi fornicationes et adulteria**. Nunc, pro his invenerunt me tormenta ineffabilia"[66].
>
> *"Ella mira hacia el valle izquierdo, profundísimo, lleno de todo tipo de horror, en el que había una fragua encendida que suelta volutas de humo negro y pútrido.* ***En ella estaba su madre sumergida hasta el cuello y unas serpientes de fuego, abrazadas a su alrededor, succionaban sus pechos****. Encima había unos espíritus negros y la empujaban al vértice de las llamas con horcas de hierro...* ***Por divertimento cometí fornicación y adulterio****. Ahora, a cambio, me hallaron tormentos indescriptibles".*

Esta imagen terrible de la mujer entre serpientes como castigo de la lujuria será una de las preferidas a la hora de transmitir la idea de la castidad a auditorios de corte monástico como el que nos ocupa. En ella, animales tan temidos para el hombre del medievo como las serpientes y los sapos, lejos de ser sujetos pasivos, advierten al espectador de sus capacidades punitivas.

---

65 MÂLE, E., *L'art religieux du XII siècle en France,* Paris, 1928, 367-375.

66 HONORIO DE AUTUN, *Sermo Generalis, P.L. 172, col. 867.*

II. LA ICONOGRAFÍA

1. LOS REPERTORIOS DECORATIVOS Y SU LOCALIZACIÓN EN UN ESPACIO SACRO

El reducido espacio arquitectónico que nos ocupa se caracteriza, entre otras cosas, por el elevado número de capiteles cuya decoración está protagonizada por elementos animalísticos. Esta gran concentración de temas del bestiario no se producirá prácticamente en ninguna otra parte de la catedral románica. Este hecho se debe, fundamentalmente, a la necesidad de plasmar en el soporte escultórico de los capiteles un programa iconográfico de altos contenidos morales, en un momento en el que todavía no estaba perfectamente desarrollado el soporte por excelencia de los programas románicos: la portada monumental.

Se eligen para estas representaciones dos tipos de formato, el del capitel entrego de los machones que sostienen las bóvedas y arcos torales, y el del capitel acodillado de las ventanas, de menor tamaño por disponer sólo de dos caras. Todos ellos, a pesar de la altura a la que se disponen, son perfectamente visibles al espectador que se sitúe tanto en el deambulatorio como en las tres capillas radiales que se edifican durante esta etapa constructiva. En el paramento exterior, muy reformado durante los inicios de la segunda campaña (1100-1112), encontramos de nuevo capiteles que repiten los modelos del interior, aunque con una calidad mucho menor y con una disposición totalmente aleatoria que prescinde de cualquier intencionalidad programática.

En una primera aproximación a los temas animalísticos de estos capiteles se aprecia una predilección por tres grupos diferenciados en los que el bestiario es siempre protagonista.. Por un lado, una primera categoría, que denominaremos animales de presa, comprende aquellas representaciones en las que bestias depredadoras se muestran ante el espectador acechando o bien atacando a sus presas.

Por otra parte, el hombre y los animales aparecen juntos en un elevado número de ejemplos en composiciones en las que predomina la acción narrativa.

Por último, es también importante, por su número y colocación, el apartado de los animales seriados. En estos capiteles, la repetición de una misma composición hace que el animal adquiera unas altas cotas de decorativismo que contribuye en gran manera a la suntuosidad del espacio sagrado.

1.1. LOS ANIMALES DE PRESA

Dentro de la nómina monstruosa de raíz clásica destacan, por su ferocidad, las arpías, de las cuales aparece un soberbio ejemplo en uno de los capiteles de esta campaña (nº 166)[67]. Se sitúa en una de las ventanas de los lienzos murales que cierran los espacios entre las capillas radiales, concretamente el comprendido entre las capillas de San Juan y de El Salvador (Figura 7). El capitel entrego de esquina obliga a colocar la figura en el ángulo del cesto con las alas desplegadas ocupando las caras laterales. La cabeza de mujer, como corresponde a las descripciones antiguas de este híbrido, surge de un cuerpo de ave recubierto de unas plumas que el escultor soluciona a través de un reticulado inciso. Las potentes garras, con las que la figura se agarra al astrágalo del capitel, son típicas de las aves de presa de las que este monstruo adopta partes.

FIGURA 7: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 166 DE LA GIROLA. ARPÍA CON LAS ALAS EXTENDIDAS, (1075-1088)

67 Para la numeración de los capiteles se utiliza la establecida por DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

En la misma ventana, el capitel contiguo nos ofrece una escena en la que se está produciendo la lucha entre dos animales: un cuadrúpedo y un ave (Figura 8). La composición está formada únicamente por tres elementos, los fundamentales para la comprensión de la historia. Por un lado, un pesado cuadrúpedo estrangula a un ave, situada en la cara contigua, mordiendo su cuello de manera que la cabeza de ésta ya pende, al otro lado, de las fauces de la bestia. El tercer elemento que forma parte de la composición, y que podría pasar inadvertido, es el arbusto que, naciendo del astrágalo, despliega sus ramas y hojas sobre ambos animales.

FIGURA 8: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 165 DE LA GIROLA. ZORRO Y AVE (1075-1088).

El modelo para esta representación como para otras muchas en un momento como el de finales del siglo XI en el que se está produciendo el resurgir de la escultura monumental, será el de las artes menores, donde el tema de encuadre de animales en lucha es muy utilizado tanto en miniaturas como en objetos suntuarios. Encontramos ejemplos similares en marfiles árabes como la arqueta de Leyre, datada por una inscripción en el año 1005[68] (Figura 10). J. Yarza, por su parte, ve en este tema influencias de ciertos detalles marginales de las miniaturas de los beatos[69]. Cabría des-

68 *Al-Andalus, las artes islámicas en España*, Jerrilynn D. Doodds (ed.), Madrid. 1992, 198-200. FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, C., *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra*, Pamplona, 1983, 5-16.

69 El tema será también recogido en el románico tardío en ejemplos como las basas de las

tacar, por su proximidad tanto formal como iconográfica, una miniatura del Beato de Fernando I realizado hacia 1045 (Madrid, Bibl. Nac., Vit. 14, 2, fol. 197) (Figura 9) en la que se representa el mismo tema de una bestia de presa que estrangula un ave mordiéndola en el cuello[70]. El motivo tuvo un gran éxito en el contexto de la iconografía de los Beatos. Lo encontramos en numerosos ejemplos, por lo que no debe extrañar que sirviese de modelo, casi exacto, para la escultura monumental coetánea y posterior[71].

FIGURA 9: MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL, BEATO DE FERNANDO I (BIBL. NAC., VIT. 14, 2, FOL. 197), ESCENA DEL ZORRO Y EL AVE (CA.1050).

Pero si la tradición formal de este tema se remonta a los primeros siglos del medievo, no menos dilatada es la tradición literaria del tema que representa. Dos animales como protagonistas de una escena los encontramos en multitud de fábulas de Fedro y Esopo. De entre ellas, una

columnas de la Cámara Santa de Oviedo, cfr.: YARZA, J., "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", *El arte románico en Galicia y Portugal,* A Coruña, 2001, 60.

70 MENTRÉ M., *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000,* Madrid, 1994, 16; ARAGONÉS ESTELLA, E., *La imagen del mal en el románico navarro,* Pamplona,1996, 86.

71 KLEIN, P.K., *Der altere Beatus, kodex Vitr. 14-1 del Biblioteca Nacional zu Madrid,* II, Hildesheim-New York, 1976, 872, lams. 169-173. El tema aparecerá de nuevo en el ábside de la iglesia de San Vicente de Ávila, a partir del segundo cuarto del siglo XII, cuando se inician las obras de la cabecera. Sin embargo, el capitel compostelano no influyó en el estilo del escultor de Ávila, que únicamente tomó el motivo y su adaptación a un capitel de ángulo, cfr.: VILA DA VILA, M., "Sobre las relaciones entre la Catedral de Santiago y el primer románico abulense", *Museo de Pontevedra,* XLIII, Pontevedra, 1989, 150.

que es recogida por el *Fisiólogo* Latino podrá servir para la identificación de esta escena:

> "(Vulpis) Cum esurit et non invenit quod manducet, vadit ubi est rubra terra et volvit se super eam, ita ut quasi cruentata appareat tota, et proicit se in terram et volvit se super eam quasi mortua, et retinet intra se flatum suum et ita se inflat, ut penitus non respiret. Aves vero videntes eam sic inflatam et quasi cruentatam iacentem, et linguam eius aperto ore foris eiectam, putant eam esse mortuam; et descendunt et sedent super eam. Illa vero rapit eas et devorat".
>
> "*(La zorra) Cuando tiene hambre y no encuentra que comer, va a un lugar donde hay tierra roja y se revuelca sobre ella, para que parezca que está ensangrentada; después se tumba en el suelo boca arriba como si estuviese muerta, contiene el aliento y se infla tanto que casi no respira. Los pájaros, viéndola yacer así inflada y ensangrentada, y viendo su lengua echada fuera de su boca abierta, creen que está muerta y se posan sobre ella. Ella entonces los estrangula y los devora*[72]".

El cuadrúpedo del capitel se podría identificar, por tanto, con la zorra de este relato, que inventa una sencilla treta para cazar en un momento de necesidad. No se muestra, como es típico de las ilustraciones miniadas de los bestiarios o de los beatos, a la zorra fingiéndose muerta (Figura 5) sino una escena más impactante: es la conclusión del episodio en el que ésta, tras cazar al ave, la estrangula para devorarla.

FIGURA 10: PAMPLONA, MUSEO DE NAVARRA, ARQUETA DE LEYRE (1005).

72 Fisiólogo Latino, *Bestiari Medievali*, Luigina Morini (ed.), Torino, 1996, 36; BIANCIOTTO, G., *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, 1980, 38.

Si atendemos ahora a los comentados elementos vegetales que cubren la parte superior del capitel, observamos que, no sólo no se trata de una simple decoración en función del *horror vacui*, sino que hay un verdadero interés en la descripción de una especie concreta. Se trata de un arbusto con un pequeño tronco del que nacen dos ramas, una de las cuales asciende delante de la figura del zorro, para extender sus hojas horizontalmente sobre los dos animales. El tipo de hojas y ramas acaracoladas parecen aludir a una parra de vid. Esto no debe extrañar, ya que se podría estar produciendo una contaminación de temas entre la zorra que se finge muerta y la todavía más conocida fábula de Esopo del zorro y las uvas[73].

FIGURA 11: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 172, EN UNO DE LOS MACHONES DE LA CAPILLA DE EL SALVADOR, GRIFOS ANTE UN CÁLIZ (1075-1088).

Por otra parte, en los machones del interior de la capilla de El Salvador, el espectador se vuelve a enfrentar a uno de los híbridos más peligrosos que ha aportado la tradición clásica al mundo medieval: Los grifos, formados por la imaginación antigua, a partir de los cuerpos de águilas y leones. Aparecen en el capitel número 172, formando una composición heráldica a ambos lados de un cáliz central (Figura 11). El tema de encuadre parece claro. Dos aves que se acercan a beber de un cántaro o cáliz central remiten al tema eucarístico, de tradición paleocristiana, de la Iglesia que se alimenta de la fuente de la inmortalidad: la Sangre de Cristo.

73 ESOPO, *Fábulas,* Gonzálo López (ed.), Madrid, 1998, 36.

El grifo es destacado dentro de la literatura teratológica medieval por su extrema peligrosidad que lo hace capaz de raptar ganado e incluso hombres para alimentar a sus crías; y así lo describe, por ejemplo San Isidoro:

> "Grypes vocatur, quod, sit animal pinnatum et quadrupes. Hoc genus ferarum in Hyperboreis nascitur montibus. Omni parte corporis leones sunt; alis et facie aquilis similes; equis vehementer infesti. Nam et homines visos discerpunt".
>
> "*Llámase «grifo» a un animal dotado de alas y de cuatro patas. Semejante clase de fieras habita en los montes hiperbóreos. Su cuerpo es, en su conjunto, el de un león; por sus alas y su cabeza se asemejan a las águilas. Son terriblemente peligrosos para los caballos. Del mismo modo, despedazan a los hombres que encuentran a la vista*"[74].

1.2. EL HOMBRE Y LOS ANIMALES

En un elevado número de capiteles de esta campaña, el animal no es el único protagonista de la decoración escultórica. El hombre aparecerá reiteradamente en escenas en las que el bestiario no perderá, en ningún momento, su protagonismo.

En los muros del deambulatorio, tanto los machones como las ventanas son decorados con capiteles en los que hombres y animales se unen

FIGURA 12: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 164 DEL DEAMBULATORIO. SONADOR DE CUERNO ENTRE CUADRÚPEDOS (1075-1088).

74 ISIDORO DE SEVILLA, *Etymologiarum*, XII, 2, De bestiis, Madrid, 1994, 73.

en complejas representaciones que siguen, en todo momento, composiciones adaptadas a la rígida simetría románica.

En el centro de la cara principal de uno de los capiteles de los machones del deambulatorio, ante la entrada de la capilla de San Juan, un hombre suena un cuerno en medio de unos cuadrúpedos que, ordenadamente, ocupan la parte baja del cesto apoyando sus patas en el collarino (Figura 12). Tradicionalmente, este capitel había sido interpretado como una representación del héroe Roldán, aunque no se había dado ninguna explicación para el ambiente animalístico en el que se inserta (nº 164)[75].

No es extraño un tipo de representación en el que un sonador de cuerno se inserta entre monstruos o animales dentro de un contexto monacal, al que podría parecer, en principio, ajeno. Así encontramos, por ejemplo, entre los exportados restos del claustro de Saint-Michel-de-Cuxà un capitel en el que de nuevo aparece una figura masculina sonando un cuerno en medio de unos cuadrúpedos que, en los ángulos, devoran sendos cuerpos humanos[76] (Figura 13). En este caso los animales no son únicamente elementos que acompañan al juglar sino que se convierten en la perfecta imagen de la boca del infierno que devora a los condenados.

El cuerno, instrumento de caza y, en general, de la música profana, nos da una de las claves para la identificación de esta representación. Se trata de un juglar que suena su instrumento acompañado por animales que complementan su espectáculo. Los animales se convierten así en una nueva clave para entender este capitel ya que en la realidad era habitual que animales domados acompañasen a los músicos en sus actuaciones[77].

El hombre entre bestias de nuevo es el tema de uno de los capiteles de los machones de la capilla de El Salvador (nº 171). En él aparece un personaje que agarra por el cuello a dos aves, que ocupan las caras laterales (Figura 14). Detrás de ellas tallos, palmetas y piñas cubren los espacios sobrantes. El personaje está sentado, si bien no se observa ningún tipo de trono o silla. Su indumentaria es característica de un personaje regio, llevando

75 BOUZA BREY, F., "Fortuna de las canciones de gesta y el héroe Roldán, en el románico compostelano y en la tradición gallega", *Compostellanum,* 1965, 664-685.

76 El claustro de esta abadía benedictina fue construido bajo el abaciado de Gregorio hacia 1130, cfr.: DALE, T.E.A., "Monsters, corporeal deformities, and phantasms in the cloister of St-Michel-de-Cuxà, *The Art Bulletin,* vol. LXXXIII, nº3, New York, 2001, 410-412.

77 FRUGONI, Ch.,"La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.", *Il contributo dei giullari alla dramaturgia italiana delle origini,* Roma, 1978, 131.

FIGURA 13: SAINT-MICHEL-DE-CUXÀ, CAPITEL DEL CLAUSTRO CON SONADOR DE CUERNO ENTRE ANIMALES (CA.1130). ACTUALMETE EN EL THE CLOISTER, METROPOLITAN MUSEUM OF ART DE NUEVA YORK.

FIGURA 14: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 171 EN LA CAPILLA DE EL SALVADOR CON LA REPRESENTACIÓN DE LA ASCENSIÓN DE ALEJANDRO (1075-1088).

incluso una corona. La composición simétrica de un personaje entre dos bestias trae a la mente el tema de encuadre del "señor de los animales"[78].

En principio, podríamos pensar que se trata de una representación de Alejandro Magno en el famoso episodio de la ascensión a los cielos, sin

78 HINKS, R., "The master of animals", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. I, 1937-1938, 263-265. Es un tema de encuadre cuyos orígenes más remotos pueden ras-

embargo, su iconografía presenta algunas alteraciones con respecto a las habituales representaciones del rey macedonio.

En primer lugar, observamos que no aparecen los grifos habituales a su lado, sino dos aves. Sin embargo, este hecho no debe extrañarnos, ya que la tradición textual más antigua de la historia de Alejandro no especifica que se trate de grifos[79]. La sustitución tiene su origen, de hecho, en uno de los textos que transmitió la aventura: la versión original del Pseudo-Calístenes[80], que sería la que circularía en este momento, antes de la difusión de la recensión del Arcipreste León de Nápoles[81] y de la aparición de romances y traducciones en diferentes países:

> "Luego de nuevo reflexioné, hablando conmigo mismo, si allí estaba verdaderamente el confín último de la tierra por donde se encurva el cielo, y quise investigar la verdad. Así que mandé capturar dos de las aves de aquel lugar. **Eran unas aves blancas, grandísimas, muy poderosas y mansas,** que al vernos huían. Algunos de los soldados se habían subido encima de ellas **agarrados a sus cuellos**, y las aves habían echado a volar llevándolos en sus lomos. [...] Habíamos capturado dos de ellas y ordené no darles alimento en plazo de tres días. Al tercer día dispuse que prepararan un madero con forma de yugo y que lo

trearse y remontarnos a la representación del mítico Gilgamesh en el arte mesopotámico. Desde época paleocristiana, tanto el tema de Daniel en el Foso de los leones, como el de la creación de los animales, pasando por el de Adán dándoles nombre o el mismo Orfeo, se ciñen a este esquema compositivo; cfr.: ESPAÑOL BELTRAN, F., "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los Animales" en el románico español", *V congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 49-60.

79 FRUGONI, Ch., *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografía e fortuna di un tema*, Roma, 1973, 276-277.

80 El autor compuso su obra posiblemente en el siglo III d. C., un momento en que los emperadores Septimio Severo y Caracalla estaban fomentando una renovación del culto al héroe macedonio. La obra debió de circular ya desde el primer momento como anónima, o bien el autor era tan desconocido que pronto se olvidó su nombre. Algunos manuscritos y algún erudito bizantino atribuyeron la obra al joven sobrino de Aristóteles, Calístenes, que acompañó a Alejandro en sus gestas. En el siglo X el arcipreste León de Nápoles compone la versión latina del romance, bastante fiel, aunque su texto presenta numerosas lagunas y corrupciones, cfr.: PSEUDO-CALÍSTENES, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Carlos García Gual (ed.), Madrid, 1977, 9-20.

81 El Arcipreste León fue enviado a mediados del siglo X, por los duques de Nápoles, a Constantinopla para recoger manuscritos. Su traducción parte de un manuscrito griego hoy perdido, y tuvo una gran fortuna en la Edad Media siendo conocida como la *Historia de preliis Alexandri Magni*: FRUGONI, Ch, "La fortuna di Alessandro nel Medioevo", *Alessandro Magno, storia e mito*, Roma, 1996, 161.

ataran a sus cuellos. Luego hice preparar la piel de un buey en forma de cesto, y yo me metí en él. Llevaba en al mano una lanza como de siete codos de larga que tenía en la punta un hígado de caballo. Enseguida se echaron a volar las aves para devorar el hígado **y yo ascendí con ellas por el aire, de tal modo que ya me parecía estar cerca del cielo**". (Ps-Cal, II. 169-170)

El texto del Pseudo-Calístenes define de manera genérica como "ὄρνεα λευκά" (aves blancas), a los animales escogidos por el macedonio para su extraordinaria aventura. Chiara Frugoni justifica el hecho diciendo que el texto original, diferente al que hoy podemos leer, contenía la palabra "γρύπες" (grifos), que luego se corrompe con las sucesivas copias siendo sustituida por "ὄρνεα"[82]. Se trata por tanto, según esta estudiosa, de un problema de degradación del texto original[83].

FIGURA 15: CONQUES, IGLESIA ABACIAL DE SAINTE-FOY, CAPITEL DEL TRANSEPTO CON LA ASCENSIÓN DE ALEJANDRO (CA. 1074).

Existe, además, una tradición figurativa que se documenta iconográficamente en área francesa y derivadas, donde la versión de Pseudo-Calístenes había sido copiada y traducida antes de la recensión de la citada versión de León de Nápoles[84]. Así, en un tosco capitel del transepto norte de la

82 FRUGONI, Ch., *op. cit.* 1973, 16.

83 Ibidem, 20.

84 Cfr.: ROSS, D. J. A., *Alexander Historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander Literature, Frankfurt, 1988, 5-13.*

FIGURA 16: MOISSAC, SAINT-PIERRE, CLAUSTRO, CAPITEL CON LA ASCENSIÓN DE ALEJANDRO (1085-1100).

iglesia abacial de Conques (ca. 1074), Alejandro, de pie, sujeta por el cuello a dos aves, que imitan las águilas de otros capiteles vecinos.[85] (Figura 15)

Algo similar ocurre en uno de los capiteles del conocido claustro de S. Pedro de Moissac (1085-1100), en el que Alejandro asciende, también de pie, sujetando a dos aves por el cuello esta vez por medio de unas cuerdas[86] (Figura 16).

Por otro lado, el personaje central del capitel, está sentado pero, como ya se ha comentado, aparentemente no se aprecia ni trono, ni carro, ni ningún artilugio de los que Alejandro echa mano en las representaciones de su Ascensión. Además, éste agarra directamente a las dos aves por el cuello, cuando en la iconografía de la Ascensión de Alejandro, éste encadena a los grifos al *ingenium*, y los hace volar mostrándoles la carne que había clavado en sendas astas. Sin embargo, este detalle no es tan extraño ya que existen ejemplos como el de un capitel de la iglesia de la Magdalena de Tudela (Figura 17), en el que un Alejandro, claramente definido como rey, agarra directamente los cuellos de las aves portadoras, en este caso grifos[87].

85 El capitel, único figurado del transepto norte, fue realizado durante el abaciado de Etienne (1066-1074), quien continua las obras de la iglesia comenzada por Odolric (1031-1065) cfr.: BOUSQUET, J., *La sculpture a Conques aux XI° et XII° siècles. Essai de chronologie comparée*, Lille, 1973, 88; DURLIAT, M., *op. cit.*, 1990, 65.

86 CAZES, Q. y SCELLÈS, M., *Le cloître de Moissac, chef-d'ouvre de la sculpture romane*, Bordeaux, 2001,90-91. DURLIAT, M., *op. cit.*, 1990, 151.

87 ARAGONÉS ESTELLA, E., *op. cit.*, 1996, 174.

FIGURA 17: TUDELA, IGLESIA DE LA MAGDALENA. CAPITEL DE LA PORTADA CON LA REPRESENTACIÓN DE ALEJANDRO.

Todo esto se ha omitido en la representación de Santiago debido al sintetismo al que obliga la exigüidad del soporte. Se ha preferido una imagen de la Ascensión de Alejandro en la que sólo aparezcan los elementos fundamentales: el rey, en el centro, y los dos animales portadores, en este caso, aves. Se ha evitado toda referencia a las astas con la carne que portaría Alejandro y al artilugio en que se sentaría éste (cesto, trono, tronco de madera...). Sin embargo, la representación resulta perfectamente inteligible, a pesar de la economía de elementos figurativos que se ha hecho.

FIGURA 18: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 175 DE LA CAPILLA DE EL SALVADOR CON SIRENAS Y HOMBRES (1075-1088).

Una vez más en esta capilla, el capitel historiado tendrá como tema la combinación de figuración humana y bestiario. Se trata del capitel número 175 en el que dos sirenas bicaudadas de largos cabellos, situadas en los ángulos, levantan sus brazos que son sujetados por tres hombres desde el fondo de la escena. Unas ondas incisas sobre el espacio restante entre las figuras hacen referencia al elemento acuático en el que se desarrolla la escena (Figura 18).

En principio, podría parecer que las sirenas están siendo capturadas por los tres personajes[88]. Sin embargo, al contemplar sus afligidos rostros y tras el rastreo de los textos, se podría afirmar que son las sirenas las que, con su maligno embrujo, se disponen a arrastrar a los tres hombres. Éstas, que en este capitel aparecen ya en su versión medieval de mujer-pez, son híbridos monstruosos que, como no podía ser de otra manera, proceden de la tradición clásica[89]. Sin embargo no parecen corresponderse exactamente con la descripción de la *Odisea* donde son descritas como genios marinos, mitad mujer, mitad ave. De hecho, la fuente para la representación de este capitel parece estar en otro texto clásico que no es otro que el *Roman d'Alexandre* de Alexandre de Paris:

> Au matin par son l'aube monterent li baron,
> Li conduis les en guie droit a Occeanon.
> Une merveille virent tel com nos vos diron:
> Sor la rive de l'eaue el ros et el sablon
> **Lor aparurent femes, mais il ne sorent dont,[...]**
> **En l'eaue conversoient a guise de poisson**
> Et sont trestoutes nues si lor pert a bandon
> Qanque nature a fait enfresi c'au talon;
>
> **Li chevel lor luisoient com pene de paon,**
> **Ce sont lor vesteüres, n'ont autre covrison.**
> **Tant par estoient beles et de gente façon**
> **Que de la biauté d'eles ne saí dire raison.**
> Qant virent cil de l'ost que si beles estoient
> **Ne por paor des homes pas ne se reponoient**
> **Qant trop en i aloit en l'eaue se metoient,**

88 De hecho, Marcel Durliat ha visto en este capitel el tema de la sirena capturada: DURLIAT, M., *op. cit.*, 1990, 212.

89 El *Liber Monstruorum*, conocido sólo por cuatro manuscritos de los siglos IX y X, no ilustrados, describe por primera vez las sirenas con cola de pez que tanto éxito tendrán en la escultura románica, vid.: VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M., "Sirènes-Poissons carolingiennes", *Cahiers Archeologiques*, 19, París, 1969, 66.

Et qant il retornoient si se raparissoient,
Les petites compaignes tres bien les atendoient,
Qant il ierent o eles volentiers i gioient
Cil les covoitent tant qu'a paines s'en partoient.
Qant il ierent si las que faire nel pooient,
Volentiers s'en tomassent, mais eles les tenoient;
Celes levoient sus, en l'eaue les traioient,
Tant les tienent sor eles qu'eles les estaingnoient.

Al romper el alba, los hombres montaron sus sillas y se dirigieron hacia el Océano. Vieron entonces una maravilla que ahora os contaremos:

En la orilla del agua entre las cañas y sobre la arena aparecieron unas mujeres pero no sabían de donde [...]

Vivían en el agua, como los peces. Y estaban completamente desnudas por lo que las veían tal y como la naturaleza las había hecho, desde arriba hasta los talones.

Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo. Esta era su único vestido ya que no tenían otra indumentaria.

Eran tan hermosas y de tan noble aspecto que no se puede describir su belleza.

Cuando los soldados las vieron así tan bellas, y que no se escondían por miedo a ellos entraron en el agua y cuando salían volvían a entrar de nuevo.

Las mujeres se ocupaban perfectamente de ellos. Estaban con ellos y de buena gana les hacían el amor.

Las llegaron a desear tanto que no se separaban de ellas. Pero cuando estuvieron tan cansados que no podían hacerlo más, intentaron irse. Pero ellas los retenían y los llevaban bajo el agua donde los abrazaban hasta que acababan con su vida.

El pasaje, si bien pertenece a una redacción tardía de la Historia de Alejandro (ca. 1180), seguramente estaría incluido en alguna redacción anterior del área francesa, hoy perdida, cuya difusión explicaría el tema de este capitel[90]. Por un lado, las mujeres que viven en el agua y que seducen a los hombres del ejército de Alejandro no pueden ser otras que las sirenas de la tradición homérica; y por otro, en el capitel éstas se representan sujetando a unas afligidas figuras masculinas en un contexto marino claramente descrito por las ondas talladas entre las figuras.

90 ROSS, D. J. *op. cit.*, 1988, 11-13; ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman de Alexandre*, Laurence Harf-Lancner (ed.), Paris, 1994, 21; *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, Piero Boitiani, Corrado Bologna, Adele Cipolla y Mariantonia Liborio (Eds.), 1997, 297-299.

FIGURA 19: ARRIBA: GYÖR, XANTUS JÁNOS MUS., RELIEVE ROMANO CON LA REPRESENTACIÓN DE TELLUS CON UNA GRAN SERPIENTE RODEÁNDOLA (FINALES DEL SIGLO II). ABAJO: VIENA KUNSTHIST, MUS., BASE DE BRONCE PROCEDENTE DE ROMA CON LA REPRESENTACIÓN DE TELLUS ENTRE ÁRBOLES Y ANIMALES.

En los capiteles de pequeño formato utilizados para recoger los arcos de las ventanas abiertas en los lienzos de muro que unen las capillas, de nuevo el hombre vuelve a ocupar un lugar central en composiciones en las que elementos del bestiario telúrico y aéreo dan la clave para la identificación de su iconografía, que, por otro lado, es muy similar. En uno de ellos un hombre es atacado por dos dragones, mientras que en el otro son serpientes y sapos los que se abalanzan sobre el desnudo cuerpo de una mujer. Para esta última representación (nº 177), se utiliza un tema de encuadre tomado de la Antigüedad y que no es otro que el de la Tierra Madre alimentando con sus senos a los animales (Figura 21). Las artes figurativas helénicas la habían definido, de hecho, como un busto de mujer surgido de una colina y rodeada por árboles y plantas[91]. En época romana triunfa el modelo de diosa recostada en medio de un paisaje constituido por rocas, plantas o árboles y rodeada de animales, entre los que se encuentra en muchas ocasiones la serpiente (Figura 19)[92].

91 Así representada aparece, por ejemplo, en una crátera de cáliz del museo de Palermo del 400 a. C., vid: MOORE, M. B., "Ge", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae, IV, 1, Berna, 1988, 176.*

92 GHISELLINI, E., "Tellus", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae,* VII, 1, Berna, 1994, 888.

Correspondió al arte de la *renovatio* carolingia el rescate de la imagen romana de la Tierra Madre. En numerosas crucifixiones que ornaban las tapas ebúrneas de los códices la Tierra sigue siendo una mujer que amamanta a una serpiente o un niño y que porta una cornucopia. Si bien su significado sigue siendo el de la personificación de un elemento de la naturaleza[93], su inclusión en un ciclo sacro viene justificada por el valor cosmográfico que adquiere al aludir al conjunto de la tierra renovada por Cristo a través de su sacrificio en la Cruz[94]. Se le ha dado, por tanto, a esta imagen de la Tierra, un ligero matiz a su significación dentro de un contexto interpretativo cristiano.

Tomemos ahora un ejemplo posterior: la imagen de la Tierra en el rollo de Exultet de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat., 592 (1087), ligado al desarrollo de la Reforma Gregoriana del entorno de Desiderio de Montecasino[95], entonces Papa Víctor III. Sorprendentemente estamos ahora ante una recuperación de la antigua fórmula de representación de la Tierra que, surgiendo de una colina, da de mamar a un buey y a una serpiente entre dos árboles[96] (Figura 20). Una vez más se trata de una alegoría de la Tierra que, con su fecundidad, da alimento a todas las criaturas. Eso sí, el contenido adquiere, una vez más, un matiz en el contexto litúrgico pascual. Se trata de la ilustración del Exultet, el canto de la Vigilia Pascual, en el que la Tierra se justifica como una imagen alegórica de la alegría de la Naturaleza ante la Resurrección de Cristo; que coincide, no lo olvidemos, con la estación primaveral[97]:

> "¡Exultet iam angelica turba coelorum! Exultent divina mysteria, et pro tanti regis victoria tuba intonet salutaris.

---

93 BRILLIANT, R., "Símboli e attributi. III. Grecia e Roma", *Enciclopedía dell'arte antica classica e orientale, VII,* Roma, 1996, 305-306. Para este autor imágenes como la de la Tierra son personificaciones con atributos, símbolos de fenómenos físicos tangibles.

94 Un buen ejemplo es la tapa ebúrnea del *Codex Aureus* (820-830), cuya antiquizante personificación de la Tierra tiene un eco peninsular en la miscelánea de astronomía y cómputo del monje Oliva de Ripoll (1055) (Vat. Reg. Lat. 123, f.144r); vid.: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII)", *Compostellanum,* Santiago de Compostela, 1998, 618.

95 SPECIALE, L., *Montecassino e la Riforma Gregoriana, L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592,* Roma, 1991, 148.

96 SPECIALE, L., "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat, 592, *Exultet*", *Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale,* Roma, 1994, 236.

97 OROFINO, G., *Exultet, testo e imagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale,* Cassino, 1999 (CD Rom); PARISE, N. F., "Terra Mater", *Enciclopedia dell'arte antica clasica ed* orientale, VII, Roma, 1996, 725-726. SPECIALE, L., *op. cit.* 1991, 50-51.

FIGURA 20: BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA, *EXULTET* BARB. LAT., 592, FRAGMENTO CON LA IMAGEN DE LA TIERRA AMAMANTANDO A UN BUEY Y A UNA SERPIENTE (1058-1087).

Gaudeat se tantis tellus inradiata fulgoribus, et aeterni regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem"[98].

"Alégrese ya la milicia celestial! Alégrense los misterios divinos, y la tuba suene ante la victoria del Rey de tan grande Salvación. ***Regocíjese la tierra*** *desprendiendo rayos, iluminada por el esplendor del Rey Eterno, que se sienta libre de las tinieblas en toda su extensión".*

Volviendo al capitel del deambulatorio de la catedral, se observa que la imagen que lo decora muestra una iconografía que parece derivar de esta tradición casineso-beneventana. Una vez más encontramos un busto de mujer que da de mamar a dos formas animales enmarcada por dos árboles por los que trepan sendas serpientes. Notación paisajística ésta que también se encontraba en el citado *Exultet* de Desiderio, contemporáneo, no lo olvidemos, a la realización del capitel compostelano[99]. Sin embargo,

98 SPECIALE, L., *op. cit.* 1994, 482.

99 Si bien la *Tellus* de este *Exultet* es la más próxima iconográfica y cronológicamente a la representación compostelana, la tradición de Tellus surgiendo de una colina se atestigua ya en los rollos más antiguos. En el *Exultet* Vat. Lat. 9820 (985-987) aparece una Tierra Madre todavía con la cornucopia y surgiendo de una colina. Su iconografía se completa

FIGURA 21: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 177 DE LA GIROLA CON LA REPRESENTACIÓN DEL CASTIGO DE LA LUJURIA (1075-1088).

su significado aquí se ha transformado ampliamente, ha sido sometida a una *interpretatio christiana*, convirtiéndose en el castigo de la mujer lujuriosa[100].

De hecho, los elementos fundamentales continúan existiendo: el busto femenino surgiendo de la tierra con los brazos alzados, la acción de dar de mamar, la presencia de la serpiente e incluso los dos árboles laterales que enmarcan la escena y que ya aparecían, recordemos, a modo de notación paisajística en imágenes de Tellus del período romano.

Sin embargo, ahora el busto de la Tierra Madre sobre una colina se transforma en el de una mujer en el infierno castigada por su pecado. Alza igualmente las manos, pero su antiguo gesto de alegría se ha convertido ahora en un desesperado ademán para impedir el ataque de las serpientes. Además, los animales a los que antes alimentaba ahora son el objeto de su suplicio. Dos sapos atacan sus senos mientras que dos serpientes acechan su cabeza intentando morder sus orejas (Figura 23.)[101].

con el tema, muy reciente aún a finales del siglo X, de los animales que se nutren de sus senos: PACE, V., "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 9820, *Exultet", Exultet, testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale* (CD Rom), Cassino, 1999.

100 PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1993, 136-137; SETTIS, S., "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana,* III, Turin, 1986, 406-408.

101 No es extraña la extraordinaria abundancia de representaciones de castigos infernales como

La presencia de la serpiente no extraña, ya que era un animal ligado desde la Antigüedad a la mujer, a la fertilidad y al sexo[102], no faltando además, como hemos visto, en la imagen de la Tierra en época romana como un símbolo de la perenne renovación de la naturaleza[103]. Acompaña además a la Tellus romana por su evidente carácter ctonio, de ligazón con la tierra, representando, en definitivas cuentas, a una clase de animales ya en el contexto de los *Exultet*. En el capitel de Santiago la sensibilidad medieval, que veía en la serpiente un animal maldito, la convierte en personificación del Diablo y en instrumento del castigo de la lujuriosa. Intenta morder la cabeza de la mujer tras trepar por los árboles laterales recogiendo el modelo iconográfico de la serpiente tentadora del Paraíso.

Se ha producido entonces, en este capitel, una contaminación de temas en función de la moralización de la imagen pagana de la Tierra. Con ello se recoge la idea de muchos escritores cristianos que afirmaban que el pecado original había sido de lujuria. Así, Taciano el Sirio afirmaba que el conocimiento derivado del fruto del árbol de la ciencia no era otro que el conocimiento carnal. Para esta afirmación se basa en una cita del Génesis en la que se dice que "Entonces se les abrieron los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos" (*Gen 3, 7*). Otros intérpretes de las escrituras, de acuerdo con estas afirmaciones, añaden que en *Génesis 4, 1*, el verbo hebreo "conocer" presenta claras connotaciones sexuales: "Conoció el hombre a Eva, su mujer, la cual concibió y dio a luz a Caín"[104].

Pero además, no hay que olvidar un detalle: los dos árboles por los que trepan las serpientes en el capitel parecen representar dos higueras con sus frutos correspondientes. Es el *ficus*, el *arbor mala* según la tradición recogida por el Liber Floridus hacia 1120, y que retoma la idea de que el árbol colocado por Dios en el centro del Paraíso terrenal habría sido una higuera[105]. De nuevo aparece la asociación entre la Lujuria y el Pecado

éste protagonizados por serpientes que atacan a sus víctimas mordiendo sus orejas, ya que durante el medievo existía la creencia de que estos animales podían penetrar dentro del cuerpo humano por las orejas, la boca y demás orificios naturales: cfr: MARIÑO FERRO, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, 402; BOUSQUET, J., "L'homme attaqué a la tête par deux dragons. Geographie et origines d'un motif de sculpture romane", *Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, 14, 1983, 125-157.

102 DIEZ PLATAS, F., "Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica", *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*, Santiago, 2001, 284.

103 GHISELLINI, E., *op. cit.*, 1994, 889.

104 PAGELS, E., *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona, 1990.

105 DEROLEZ A., *Liber Floridus Colloquium*, Ghent, 1973. FRUGONI, Ch., "Alberi (in

FIGURA 22: BIBLIOTECA APOSTÓLICA VATICANA, *EXULTET* BARB. LAT, 592, ESCENA DEL PECADO ORIGINAL (1058-1087).

Original en este capitel, tanto en el esquema figurativo utilizado como en la propia idea subyacente en él. La serpiente que ataca a la mujer trepa por un árbol como la serpiente tentadora del Paraíso; un árbol que además es una higuera, árbol que aparece en múltiples representaciones de la tentación de Adán y Eva. Así se ve, sin ir más lejos, en una escena del mismo *Exultet* de Desiderio, en la cual una serpiente trepa por un *ficus*, del que Eva toma uno de sus frutos perfectamente identificado[106] (Figura 22). En el contexto figurativo hispano esta tradición se habría desarrollado en manuscritos como el *Codex Aemilianensis*, que a finales del siglo X nos ofrece una miniatura con el Pecado Original en la que el árbol que separa a Adán y Eva es identificado como *lignum fici*[107].

Pero volvamos por un momento a la serpiente. La significación maligna que tendrá este animal para todo el Medievo procede, como no podría ser de otra manera, de la Biblia. La interpretación literal de un pasaje del Génesis inicia la trayectoria negativa de este animal para el mundo cristiano occidental, que perdura hasta nuestros días:

Paradiso Voluptatis)", *L'ambiente vegetale nell'alto medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXXVII, II, Spoleto, 1990, 751. La identificación de la higuera como un árbol negativo parte ya de la tradición evangélica, ya que el mismo Cristo la maldice en Mateo 21, 19.

106 FRUGONI, Ch.., *op. cit.*, 1990, 756.

107 MENTRÉ, M., *op. cit.*, 1994, 272.

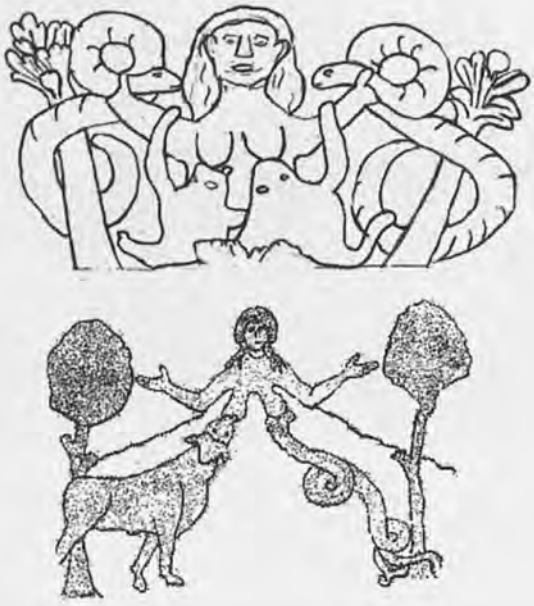


FIGURA 23: ESQUEMA COMPARATIVO ENTRE EL CASTIGO DE LA LUJURIA DE LA GIROLA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO Y TELLUS DEL EXULTET BARB. LAT. 592. (DIBUJO DEL AUTOR).

> "Dijo luego Yahvé Dios a la serpiente: "por haber hecho esto, maldita serás entre todos los ganados y entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu pecho y comerás de la tierra todo el tiempo de tu vida"" (*Gén. 3, 14*).

La maldición divina convierte, por tanto, a la serpiente en el peor animal de la creación y en encarnación del propio Diablo. Pero eso no es todo. La aparición de la serpiente ligada a la imagen de la Tierra parece desprenderse también de la interpretación literal de este pasaje del Génesis, ya que Dios condena a la serpiente, ni más ni menos, que a alimentarse perpetuamente de la tierra[108]. Ésta, además, al trepar por el árbol para morder la cabeza de la mujer, reutiliza el esquema iconográfico de la serpiente que tienta a Eva susurrándole al oído.

Dentro del imaginario medieval, tan temible como la serpiente era el dragón. Éste hace su aparición, dentro de la nómina monstruosa de la

[108] LECLERCQ-KADANER, J., *Op. cit.*, 1975, 39; WIRTH, K. A. "Erde", *Realllexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1967, 1057.

FIGURA 24: TOULOUSE, SAINT-SERNIN, PORTE DES COMTES, CAPITEL CON HOMBRE ATACADO POR DRAGONES (CA. 1080).

girola, en un pequeño capitel situado en la ventana sobre la actual Puerta Santa. A ambos lados de una figura masculina vestida se sitúan dos dragones que comparten una única cabeza en la parte superior del capitel. El antiguo tema de encuadre del "Señor de los Animales" vuelve a reconocerse en este capitel bajo el esquema de un hombre escoltado por dos bestias. Sin embargo, la acción que aquí se desarrolla nos habla de una variación consciente de este tema. La idea de lucha, y no de amansamiento de los animales, que se aprecia en la escena lleva al también antiguo tema del héroe mitológico combatiendo con bestias salvajes; que aparecía ya en los relieves de las puertas de Persépolis del siglo V a.C.[109], o en las placas ebúrneas del santuario de Artemis Ortia en Esparta, por poner algunos ejemplos[110].

Lo cierto es que una composición heráldica como ésta, tendrá una gran fortuna en el marco de la ley de simetría de la escultura románica y porque la acción que desarrollaba se prestaba muy bien a una nueva *interpretatio christiana* en clave moralizante[111]. El héroe, que antes luchaba con los animales, ahora se convierte en la figura de un condenado en el infierno. Las bestias que antes lo atacaban, verdaderas causantes del mecanismo de cambio semántico, ahora son sus torturadoras.

[109] BOUSQUET, J., *op. cit.*, 1983, 135.
[110] HINKS, R., *op. cit.*, 1937-1938, 263.
[111] PANOFSKY, E., *op. cit.*, 1993, 136-141.

FIGURA 25: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 177' DE LA GIROLA CON UN HOMBRE Y DOS DRAGONES (1075-1088).

Así lo vemos, por ejemplo, en un capitel de la Porte des Comtes, de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse realizada hacia 1080 que, además, parece estar en la base de la representación compostelana (Figura 24). De hecho, los motivos y el esquema compositivo son idénticos: Un personaje masculino que parece estar sentado, o por lo menos encogido, es atacado por dos dragones que, tanto en Santiago como en Toulouse, comparten una única cabeza en la que destaca una enorme boca que se dispone a morder el cráneo del hombre. Hay que destacar la fidelidad con el modelo tolosano que presenta el ejemplo compostelano, ya que imita incluso detalles como la cola de pez del dragón o las alas desplegadas en la parte superior del capitel (Figura 25). La principal diferencia, y a la vez aportación del taller de la girola, será el hecho de que los dragones no apoyen sus patas en las rodillas del hombrecillo, como ocurre en Toulouse. Sobre ellas, el condenado sostiene lo que parece ser un libro abierto. Tanto este elemento como la túnica con la que se viste permite aventurar la hipótesis de que se trata de un religioso, concretamente de un monje que está siendo torturado en el infierno por una de las bestias más terroríficas con las que el imaginario medieval puebla el Infierno.

1.3. LOS ANIMALES SERIADOS

Para estas representaciones de animales seriados se eligen capiteles de gran formato que no se sitúan, en ningún caso, de manera arbitraria,

FIGURA 26: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 157 ANTE LA ENTRADA DE LA CAPILLA DE S. JUAN (1075-1088).

sino que están estratégicamente colocados a la entrada de las dos capillas radiales colaterales a la de El Salvador: las de San Juan y San Pedro. Si se continúa atendiendo a su situación se observa que en ambas, los capiteles con cada una de las representaciones de águilas y leones se repiten exactamente en las mismas posiciones, respetando una casi total ley de simetría en planta (Plano 4)[112].

El león aparece en la Girola de Santiago bajo dos esquemas bien distintos. Por un lado, los leones rampantes en los capiteles de los machones del deambulatorio; y por otro, sendos capiteles con leones pasantes se sitúan en los machones de acceso a dichas capillas. De éstos, dos tienen una cabeza común en el ángulo del capitel. Mientras uno ocupa un lateral, el otro ocupa el frente principal. Un tercer animal, aislado en la otra cara lateral, avanza su cabeza en la dirección de la grupa de su vecino[113]. Carecen de melena pero, sin embargo, sus garras están muy desarrolladas.

Dos capiteles ante las entradas de las capillas de San Pedro y de San Juan recogen el otro tipo compositivo (Figura 26). Son, en este caso, leones rampantes que alzados sobre sus patas traseras, giran sus cabezas y se afron-

112 Resulta interesante que en Saint-Sever de Gascuña, (1072-1100), un capitel con idéntica composición se encuentra también a la entrada de una de las capilla de la cabecera, de nuevo asociado a otro con águilas afrontadas: DURLIAT, M., *Op. cit.*, 1990, 182.

113 Conservan todavía restos de policromía que posiblemente no sea románica sino de época moderna en que se afresca de nuevo la capilla.

tan siguiendo las líneas de fuerza del capitel corintio. El fondo se cubre con entrelazos y palmetas en forma de hélice que, en algún caso surgen del remate de las colas de los animales.

Muy similar es la composición de los capiteles que, situados también en los arcos de acceso a ambas capillas, muestran a cuatro águilas que se alzan con las alas plegadas afrontando sus cabezas a ambos lados de un potente pitón de ángulo (Figura 27).

FIGURA 27: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 184 EN EL ARCO DE ACCESO A LA CAPILLA DE S. PEDRO (1075-1088).

Estas series de animales están imbuidas de un fuerte carácter decorativo debido principalmente a los esquemas repetitivos por los que están formadas. Además, los animales elegidos no son otros que águilas y leones, los más nobles de la Creación, según los bestiarios. A través de esta elección el monumento que los aloja busca empaparse del prestigio histórico que estos animales tienen que se asienta, no sólo en el simbolismo positivo que pudiesen albergar sino también en su composición que sigue el esquema del capitel corintio.

2. UN PROGRAMA HOMILÉTICO Y EJEMPLIFICANTE PARA UNA COMUNIDAD MONACAL

"Propterea ergo libellum compegi, partim ex proverbiis philosophorum et suis castigacionibus, partim ex proverbiis et castigacionibus arabicis et fabulis et versibus, **partim ex animalium et volucrum similitudinibus**".

"*Por eso, compuse mi librito parte de proverbios de los filósofos y sus enseñanzas, parte de proverbios y consejos árabes, y de fábulas y versos,* ***y parte sirviéndome de comparaciones con aves y animales***". (Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis,* Prólogo).

Así afirma Pedro Alfonso en su *Disciplina Clericalis* la conveniencia de utilizar en sus *exempla* comparaciones con aves y animales. La obra de principios del siglo XII es una compilación de ejemplos para la formación del clero[114]. Esa intencionalidad claramente didáctica de mostrar, a través de historias profanas y elementos de la vida de los animales, los modelos de conducta para laicos y religiosos es, precisamente, la idea que gobierna todo el programa iconográfico del hemiciclo de la girola de la catedral.

Pero Pedro Alfonso no hacía otra cosa que recoger la larga tradición de la literatura homilética y en general moralizante que desde los escritos de los Padres de la Iglesia proponía enriquecer, y a la vez hacer más claros, los discursos doctrinales aleccionadores, tanto para el pueblo llano como para el clero.

Las artes figurativas, perfecta arma al servicio de estos ideales, tienen un buen ejemplo de este uso de la figuración con fines aleccionadores en la escultura de los capiteles de la girola de la Catedral Compostelana, concretamente en su primera campaña. En este momento se concibe un programa que, como ya quedó dicho, tiene como principal auditorio la comunidad monacal que iba a hacer uso de este espacio.

---

114 PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis,* María Jesús Lacarra (ed.), Zaragoza, 1980, 33.

Así, la historia pagana, la mitología, la vida de los animales, e incluso pasajes extraídos de narraciones de visionarios y ascetas, son los soportes de un programa iconográfico en el que se pone de manifiesto el acecho constante del pecado al hombre religioso. Como es propio de los programas de finales del siglo XI, los pecados a destacar serán la soberbia y sobre todo la lujuria; que se manifestarán a través de ejemplos concretos de su castigo. La posibilidad de redención a través de la penitencia, esencial en los ideales de la Reforma Gregoriana, tendrá también cabida dentro del discurso iconográfico; esta vez a través de modelos concretos de comportamiento, también tomados de la vida de los animales.

2.1. LA HISTORIA PAGANA Y LA MITOLOGÍA COMO BASE DE UN DISCURSO POLÍTICO

De la escultura realizada por el taller de la primera campaña, sin duda, los capiteles que han suscitado una mayor atención en la historiografía tradicional han sido dos sitos en la Capilla de El Salvador, los cuales presentan las figuras del rey Alfonso VI y del obispo Diego Peláez. Debido a esto, se había interpretado esta capilla como el lugar en el que se conmemoraba el comienzo de las obras de la nueva basílica en 1075[115]. En el primero aparecen tres personajes. En el centro, el rey Alfonso VI y a ambos lados, en los ángulos, dos ángeles que sostienen una gran cartela que identifica al rey: "REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRUCTUM OPUS". La composición es totalmente simétrica y adaptada a la estructura del capitel. Los ángeles de los ángulos están nimbados y despliegan sus alas en la parte superior del cesto como fondo de la figura del rey al que sujetan con gesto protector. El rey aparece en una postura hierática y totalmente frontal, está coronado y porta unas llaves en las manos. Con un esquema exacto, se organiza el capitel dedicado a Diego Peláez (Figura 28). En el centro de la cara principal se sitúa una extraña figura que representa al obispo. Su cuerpo está reducido a una cabeza con un cuerpo mínimo en el que aparecen unas alas plegadas. En los ángulos del cesto se sitúan los ángeles que lo sostienen y extienden una cartela en la que se puede leer: "TEMPORE PRESVLIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT".

No obstante, a pesar de la aparente claridad expositiva de los capiteles, con sus *tituli* explicativos, la iconografía de estos dos personajes representados plantea algunos interrogantes. Alfonso VI se representa en este

[115] CONANT, J.K., *op. cit.*, 1983, 224.

FIGURA 28: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITELES Nº 176 Y 168 EN LA CAPILLA DE EL SALVADOR. A LA IZQUIERDA, DIEGO PELÁEZ CON DOS ÁNGELES. A LA DERECHA, ALFONSO VI ESCOLTADO POR DOS ÁNGELES (1075-1088).

capitel claramente como rey-emperador protegido por la divinidad, a la que aluden los dos ángeles. Es como una apoteosis imperial al modo de las romanas, en la que los ángeles hacen las veces de las victorias aladas que coronan al emperador en las entradas triunfales o lo portan al cielo para su deificación[116]. Es la misma idea que aparece en los sarcófagos romanos y cristianos, en los que victorias aladas, amores o ángeles portan el alma del difunto al más allá[117]. Por otra parte, Alfonso VI se figura coronado por una diadema, atributo de rey, y porta dos llaves en las manos. Si bien es verdad que las llaves son un atributo eclesiástico, no es menos cierto que en este caso podría tratarse de una alusión a los dos poderes, el político y el religioso, que ostenta el Emperador y que, además, son de procedencia divina: "Te daré las llaves del reino de Dios; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos"(Mateo, 16, 19)[118]. De hecho, a partir de Alfonso VI el rey será, todavía más que en el pasado, el que decida los nombramientos de los principales personajes políticos y religiosos de su reino. Recordemos que éste es un momento de tensión entre el prelado y el rey que acabará con la deposición de aquel.

116 GARCÍA Y BELLIDO, A., *Arte romano,* Madrid, 1972, 484, 494.

117 L'ORANGE, "Apoteosi", *Enciclopedia dell' arte antica, classica ed orientale*, I, Roma, 1958, 489-497.

118 AVELLÓ ALVAREZ, J.L. y GALVÁN FREILE, F., "Pervivencias tardorromanas en la miniatura medieval: las llaves", *Actas del X congreso del CEHA, Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, 17-21.

FIGURA 29: CONQUES, IGLESIA ABACIAL DE SAINTE-FOY, PLACA FUNERARIA DEL ABAD BEGÓN (1087-1107).

Las llaves son, además, el atributo de San Pedro, como dirigente de la Iglesia, y de su sucesor, el Papa. Por ello, que un emperador ostente un atributo claramente relacionado con el poder de la Iglesia implica, por fuerza, un intento de perpetuar su imagen como rey sobre lo temporal y lo espiritual.

No menos extraña es la figura del obispo, que semeja un ángel con las alas plegadas. Sin embargo, se entiende en un momento en el que el arte de la Reforma Gregoriana estaba santificando al clero, en una búsqueda de la dignificación del ministerio eclesiástico. Es la traducción plástica de un texto de Urbano II del Concilio de Nimes de 1096 en el que afirmaba:

> "Angelus enim Graece, Latine nuntius dicitur. Sacerdotes igitur monachi atque canonici, qui Dei paecepta annuntiant, Angeli vocantur. Sed unusquiqusque angelicus ordo, quanto vicinius Deum contemplatur, tanto sublimius dignitate firmatur"
>
> *"Angelus en griego, quiere decir nuntius en latín. Por consiguiente los sacerdotes, sean monjes o canónigos, que anuncian los preceptos de Dios, se llaman ángeles. Pero como cada jerarquía angélica, cuando más de cerca contempla a Dios más sublimemente se confirma su dignidad"*[119].

Y se comprende aún más esta imagen si la comparamos con el monumento del abad Begón, en Conques (1087-1107)[120]. Poco después de

[119] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mindonienses,* 15, 1999, 302.
[120] BOUSQUET, J., *op. cit.,* II, 1971, 54-55.

su muerte se realiza su placa funeraria (Figura 29). El abad aparece glorificado, coronado por un ángel, a la derecha de Cristo, retomando la idea de santificación del clero que se propone en el capitel de Santiago donde, como ya se vio, los ángeles son los que acompañan al obispo[121].

Sin embargo, la inclusión de un pasaje de la historia pagana en uno de los capiteles de la capilla, como es la Ascensión de Alejandro, plantea unos interrogantes sobre el verdadero mensaje de la escultura de esta capilla. ¿Cuál es la finalidad de la inclusión de este episodio que, por otro lado, había sido largamente utilizado tanto por la literatura homilética como por las artes figurativas como *exemplum* en programas moralizantes?

FIGURA 30: OTRANTO, CATEDRAL, ASCENCSIÓN DE ALEJANDRO EN AL MOSAICO PAVIMENTAL DE LA NAVE (1165).

En Oriente y su área de influencia, Alejandro es el modelo de *basileus* griego y su imagen es apotropaica. En Occidente, el significado es mucho más ambiguo. Por un lado, es símbolo de las maravillosas empresas que realizan los caballeros y el ideal del soberano medieval. A su vez, la Iglesia le va a conferir a su vida, y en particular al episodio de la Ascensión al cielo, una fuerte carga negativa. Alejandro va a encarnar el pecado de orgullo. Será así el precursor del Anticristo y la encarnación del Diablo[122]. Un claro ejemplo de utilización de la imagen de Alejandro con evidentes intenciones ejemplificantes, es el caso del pavimento musivo de la catedral de Otranto

121 DURLIAT, M., *op. cit.*,1990, 417-419.
122 FRUGONI, Ch., *op. cit.*, 1978, 17-21.

en Italia meridional. En Otranto, la Ascensión de Alejandro está representando un pecado de orgullo elevado a su máximo exponente (Figura 30). Como quedó dicho, el rey Macedonio era exaltado por los gobernantes bizantinos como el modelo de *basileus*, pero en este momento, la dinastía normanda acaba de vencer sobre el dominio bizantino en la Italia meridional. Por tanto, en este contexto político, Alejandro es el símbolo evidente del emperador bizantino vencido por el rey normando Guglielmo I[123].

Retomando entonces esta utilización política de la imagen de la Ascensión de Alejandro en un contexto sacro, se podría afirmar que en la capilla de El Salvador pudo haber un interés por parangonar algunos aspectos de la vida del rey Alfonso VI con la del gran conquistador macedonio. No hay que olvidar que Alfonso VI, además de titularse rey-emperador como Alejandro, era también, al igual que el macedonio, un gran conquistador. De hecho, a él se debe la reconquista de Toledo, la mítica capital visigótica, en el año 1085. Dicha ciudad se convertirá en la nueva *urbs regia*, sede del tesoro real principal, y símbolo del *imperium* cristiano de Alfonso[124].

Entonces, si la Edad Media ve en Alejandro una imagen de la gloria terrestre, de la soberbia y de la vanidad, no debe extrañar que en esta capilla, se haya utilizado la figura de Alejandro como *exemplum*, para Alfonso VI[125]: Éste, al igual que Alejandro, es el rey conquistador, ambicioso, que

---

123 FRUGONI, Ch., "Per una lettura del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto", *Bolletin del Istitulo Storico per il medioevo*, 213-256. Pero la figura de Alejandro Magno había sido ya un modelo para los emperadores romanos. Su apreciación oscilará entre la valoración del buen soberano, justo y modelo a imitar y la degeneración moral que representaba. Sus éxitos militares serían entonces considerados como debidos a su *fortuna* y no a su *virtus:* SÁNCHEZ LEÓN, Mª. L., "Los emperadores romanos y la *Imitatio* de Alejandro Magno", *Veleia*, 17, Vitoria, 2000, 93-94; También en Italia meridional, la Catedral de Bitonto nos ofrece, ya en el siglo XIII, una nueva imagen de la Ascensión de Alejandro en un capitel de la nave. Ésta se representa en dos momentos sucesivos: la subida al cielo con los dos grifos, en una de las caras, y la brusca conclusión de la empresa cuando Alejandro cae al suelo, en la otra. En los ángulos del capitel aparecen sirenas-pájaro, que en la narración de Pseudo-Calístenes avisan a Alejandro de que su desmesurado orgullo lo va a hacer fracasar en su empresa. De nuevo la imagen de Alejandro es utilizada como símbolo del monarca ambicioso castigado debido a su desmesurada soberbia. Esto se manifiesta perfectamente en el hecho de que, en la representación de la caída desde lo alto, la figura de Alejandro ya no lleva la corona que era perfectamente visible en la ascensión de la otra cara del capitel: WILLEMSEN, C. A., *L'Enigma di Otranto*, Lecce, 1980, 115-116.

124 FLETCHER, R. A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez.*, Vigo, 1993, 45-71.

125 La *hybris* de Alejandro, que lo llevará al fracaso y a la muerte lo hace parangonable a Ulises, a quién su anhelo de conocimiento y de llegar más allá causan la muerte: GARCÍA GUAL, C., "Un viajero mítico: Alejandro en el Medievo", *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el occidente Medieval*, XVIII Semana de Estudios Medievales, Estella, 1992, 57-58.

destrona a sus hermanos para hacerse con un gran reino. Pretende controlar la Iglesia y el poder de la nobleza. Se titula *imperator hispaniae*... y, como Alejandro, es la personificación de la gloria terrestre y de la soberbia.

Pero, ¿porqué Diego Peláez, como comitente de la obra, consiente que en este programa se esté criticando al mismo rey que tan generosamente había contribuido al comienzo de la nueva basílica?

Lo cierto es que, poco después del comienzo de las obras y de la visita de Alfonso VI a Santiago con motivo de la Curia de 1075, las relaciones entre éste y el obispo debieron de comenzar a resquebrajarse. Diego Peláez debió de conocer de primera mano la nueva política de control de los obispados que planeaba el rey en la corte, ya que debió de acompañarlo en el viaje que por entonces realizaba por el reino (1075-1076)[126]. Además, según Reilly, en otoño de 1077, después de haber firmado la Concordia de Antealtares, se encuentra en esta corte itinerante junto con los obispos de León, Palencia, Burgos y Lugo. En 1084, asiste a una curia celebrada en León, y en 1085 ratifica, como testigo, un diploma otorgado a la iglesia de Astorga junto con los obispos de Lugo, Mondoñedo, León y Palencia[127].

Por su parte, recordemos, la iglesia gallega de los siglos X y XI estaba dominada por la nobleza local, a la cual pertenecían los principales cargos tanto episcopales como monásticos. Con la llegada de la nueva dinastía, el nombramiento de los obispos estaba en manos del rey. Éstos serán personajes nacidos en Francia o en otras partes de España. De la misma manera que la nobleza, un obispo fiel podía ayudar a Alfonso VI al sometimiento de una provincia rebelde como Galicia[128].

Comienza así una política de deposiciones en los obispados gallegos que originó un descontento en el ambiente aristocrático; lo cual desencadenó la conocida revuelta dirigida por el conde Rodrigo Ovéquiz del año 1087. Alfonso VI regresa de Toledo y sitia a los rebeldes en Lugo. La ciudad fue tomada y el conde Rodrigo y sus partidarios capturados, privados de sus tierras y exiliados. Entre ellos, se encontraba Diego Peláez. Alfonso VI lo encierra en la cárcel y al año siguiente, en 1088, convoca el concilio de Husillos, en el que el obispo se vio obligado a renunciar a su sede delante

126 En 1076, ratifica el fuero de Nájera por lo que debía de encontrarse en la corte con la que Alfonso VI se había hecho acompañar a La Rioja, cfr.:REILLY, B. F., *EL Reino de León y Castilla bajo el Rey Alfonso VI, 1065-1109,* Toledo, 1989, 110.

127 Ibidem, 190-192.

128 Ibidem, 61.

del rey y de un legado papal. Paralelamente, se produce el nombramiento de Raimundo de Borgoña como conde de Galicia, en 1087. La decisión se comprende debido a la imperiosa necesidad de Alfonso VI de someter definitivamente a Galicia que, de esta manera, será gobernada por un extranjero ligado a la nueva familia real.

En este delicado momento para las relaciones entre rey y obispo, éste, no podía presentar al rey de esta guisa, y entonces lo hace de una manera indirecta. Alfonso VI aparece, de hecho, en una imagen muy digna, siendo protegido por los ángeles. Pero, a su misma altura, en el machón contiguo, se sitúa la comentada representación de Alejandro en el momento de su ascensión. Con ello se pretende glosar en el programa iconográfico de la capilla la enemistad entre el obispo compostelano y el rey.

Posteriormente, el devenir de los acontecimientos hizo que esta idea de presentar a Alfonso VI como un rey soberbio y sin escrúpulos comparándolo con Alejandro Magno, cobrase, si cabe, una mayor vigencia.

La soberbia es tratada por la tradición cristiana como la generadora de todos los vicios[129]. *El Antiguo Testamento dice de ella: "Initium, omnium peccati est superbia"*(Ecles.10,15), ya que es un pecado de rebelión contra Dios. A partir de los comentarios de san Gregorio Magno surge la idea de la soberbia como *"regina vitiorum"*, y con ella la iconografía de ésta como una reina en su trono. Esta iconografía no es simplemente la traducción de la metáfora de Gregorio Magno, sino que pone de manifiesto la asociación que se hacía en este momento entre la concentración de poder en una persona y sus posibles consecuencias negativas desde el punto de vista ético[130].

De esta manera, a partir del pecado de soberbia y desmesurado orgullo de Alfonso VI, planteado en el capitel de Alejandro, se derivan otros pecados. Para su puesta de manifiesto se utilizarán temas consagrados de la

---

129 Es precisamente la idea que aparecía en el comentado mosaico pavimental de la catedral de Otranto en Italia Meridional, donde además, la Ascensión de Alejandro y la construcción de la torre de Babel, que se representa a su lado, son propuestos como dos modelos de desmedida soberbia. Los dos temas se ofrecen a la meditación de los fieles como *radix peccati:* FRUGONI, Ch., *op. cit.*, 1973, 287. Discrepo de la opinión de Victor M. Schmidt, que propone una diversa lectura de la representación otrantina. Según este estudioso, en el contexto de las escenas narrativas del Antiguo Testamento y de la historia profana del pavimento, la imagen de Alejandro, no sería otra cosa que el deseo del fiel por ascender hacia Dios en la vida después de la muerte: SCHMIDT, V. M., "Le voyage dans les airs d'Alexandre le Grand dans l'art roman", *École Antique de Nimes*, 24, Nimes, 1993-1998, 153.

130 FRUGONI, Ch., *op. cit.* 1973, 305.

mitología clásica. Como en el capitel que se sitúa enfrente del del rey (nº 175), con sirenas como genios marinos, mitad mujer mitad ave; que aparecen mencionados por primera vez en la *Odisea*. El Antiguo Testamento recoge esta tradición, que será citada por el *Fisiólogo Latino* cuando habla de la sirena:

> "Ysaias dicit: "Syrena et demonia stabunt in Babilonia, et herinatius et honocentauros habitabunt in domibus eorum". Sirene inquid, **animalia sunt mortifera**. Phisiologus describit: usque ad umbilicum figuram hominis habent, extrema vero pars usque ad pedes volatilis habet figuram; et musicum **quoddam ac dulcisonum melodie cantum canunt ita ut per suavitatem vocis auditus hominum a longe navigantium** mulceant et ad se trabant, ac nimia suavitate modulationis prolixe aures ac sensus eorum delinientes in sompnum vertant. Tunc deinde, cum viderint eso gravissimo sompno sopitos, invadunt eos et **dilaniant carnes eorum, ac sic persuavis voces soni ignaros et insipientes homines decipiunt et mortificant sibi".**
>
> *"Isaías dice: "la sirena y los demonios estarán en Babilonia y el erizo y el onocentauro habitarán en sus casas" (Is. 13, 21). Las sirenas* ***son animales letales****. El Fisiólogo cuenta: hasta el ombligo tienen forma humana, la parte inferior, hasta los pies tiene forma de volátil, y cantan canciones melodiosas y con dulces melodías, tanto que* ***con la suavidad de su voz alcanzan el oído de los navegantes lejanos y los atraen hacia ellas durmiéndolos****, fascinando sus sentidos con la extraordinaria suavidad de su melodía. Es entonces, cuando los ven adormecidos en un profundo sueño,* ***cuando los atacan y desgarran su carne, y es así como, con los cantos de suave sonido, engañan a los hombres inexpertos e incautos y los asesinan****"*[131].

La extraordinaria difusión del *Fisiólogo* en los ambientes cultos eclesiásticos explica, en buena parte, que aunque todavía se describa a las sirenas como mujeres-pájaro, se insista en la atracción fatal que suponen para el hombre incauto y así se presenten en la escultura monumental[132].

---

131 "De Sirenis", Fisiólogo Latino, *Bestiari Medievali*, Luigina Morini (ed.), Torino, 1996, 32; BIANCIOTTO, G., *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, 1980, 34. MARIÑO FERRO, X. R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, 332.

132 Padres de la Iglesia y los Apologistas convertirán a las sirenas y sus compañeros en las descripciones textuales, los centauros, en los perfectos símbolos del vicio en el seno de sus alegorías morales: LECLERCQ-MARX, J., "Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirenes et des centaures, et leur famille, dans le haut. Moyen Âge et à l'époque romane", *Cahiers de Civilisation Mèdievale*, 45, Poitiers, 2002, 57.

San Isidoro, por su parte, retoma la idea afirmando que "con su canto atraían a los navegantes fascinados, que eran arrastrados al naufragio" (*Etymologiarum XI, 3. De portentis).* La sirena se convirtió así en el perfecto reflejo de los vicios y de las riquezas del mundo que seducen al hombre y lo apartan del verdadero camino[133].

Son, según Honorio de Autun, incitadoras a la lujuria, pero también a la avidez y a la soberbia humana[134]. En este sentido, y teniendo en cuenta la posible plasmación en este capitel de una escena de la Historia de Alejandro, su lectura se adecua muy bien al mensaje general de la escultura de la capilla en la que nos encontramos. Su posición, directamente enfrentada al capitel del rey Alfonso VI, hace pensar que, de nuevo, se esté haciendo una alusión a su persona. Las sirenas, como una clara imagen de lo mundano, advierten al príncipe de los peligros de la ambición y de la soberbia, es decir, de tener un gran apego a lo material, a las posesiones terrenas, buscando el engrandecimiento de su reino y de él mismo a toda costa.

Es, en este punto, cuando se introduce en el programa el capitel contiguo de los grifos con el cáliz. Si bien parece claro que éste cáliz central es una alusión a la Eucaristía, y por tanto a la Iglesia misma, el hecho de que sean grifos y no palomas o pavos reales los que se acerquen a beber de él hace pensar en una interpretación en clave negativa.

Dentro del discurso iconográfico de la capilla, se podría entender entonces como una nueva llamada de atención a Alfonso VI. Los grifos, entendidos en su sentido maligno, de amenaza, que se aproximan a beber del cáliz de la Sangre de Cristo, vienen representando a aquellos que amenazan a la Iglesia, es decir, los que se quieren aprovechar de ella para sus intenciones particulares. En este caso, es Alfonso VI el que, como ya se ha dicho, pretende controlar los cargos principales de la iglesia gallega para, de esta manera, hacerse con el control político de la región. Es precisamente en este momento de la construcción de la girola (1075-1088) cuando, después de la destitución del rey Sancho, se está gestando la política real de sustitución de los obispos nativos por otros extranjeros, fieles a su persona y, lo que es más importante, a su política[135]. Está idea, que se respira en la lectura del programa iconográfico, se haría más evidente, si es posible, cuando en 1087 Alfonso VI no duda en deponer a Diego Peláez, que se

133 DALE, T.E.A., *op. cit.*, 2001, 418-420.
134 HONORIO DE AUTUN, *Elucidarium,* P.L. (Ed. P. Migne) CLXXII, 855.
135 FLETCHER, R.A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez,* Vigo, 1993, 61.

había aliado con la sublevación ya mencionada del conde Ovéquiz. Es entonces cuando tanto la lectura de una imagen como la de los grifos amenazando el cáliz resulta actualizada, ya que en este punto podría entenderse como un peligro de intromisión de Alfonso VI en los asuntos de la Iglesia, ya que desafía al Papa y los dictados de la Reforma al deponer a Diego Peláez y proponer un nuevo obispo sin consultar con la Santa Sede.

2.2. LA VIDA DE LOS ANIMALES Y LA EXPERIENCIA RELIGIOSA COMO *EXEMPLUM* PARA LA VIDA MONÁSTICA

El espacio del deambulatorio y las dos capillas radiales de San Pedro y San Juan serán los lugares elegidos para plasmar, a través de la escultura de los capiteles, un mensaje de alto alcance moral destinado a la comunidad monacal que lo iba a utilizar como iglesia. Ejemplos tomados de la vida de los animales y de la experiencia mística extraída de relatos de predicadores y exegetas inspirarán imágenes en las que queda patente un programa en el que se advierte al monje del acecho constante del pecado, de su castigo infernal, aunque abriendo el camino para la renovación a través de la penitencia.

Es sólo así como se entienden temas del bestiario medieval como la arpía del capitel número 166 que, con su aspecto acechante y las alas desplegadas, es la perfecta imagen del Diablo esperando para caer sobre su presa. La utilización de un motivo pagano como éste en un contexto cristiano no extraña dada la facilidad con que se adapta a un programa en el que se advierte a la audiencia del peligro que supone el Diablo, siempre acechante, y sus ardides. En un capitel próximo aparece de nuevo una imagen del Diablo, pero esta vez bajo la apariencia del zorro, tal y como aparecía descrito por el *Fisiólogo*:

> "Vulpis vero figuram habet diaboli. Omnibus enim secundum carnem viventibus fingit se esse mortuum; cum vero intra guttur suum peccatores habeat, spiritualibus tamen et perfectis in fide vere mortuus et ad nichilum redactus est. Qui autem volunt exercere opera eius, ipsi desiderant saginari e carnibus eius, id est diaboli, que sunt "adulteria, fornicationes, idolatrie, veneficia, homicidia, furta, falsa testimonia" et cetera his similia"[136]
>
> *"Verdaderamente el zorro representa al diablo. Con todos aquellos que viven según la carne se finge muerto; pero sólo hasta que tenga a los pecado-*

[136] De Vulpe, Fisiólogo Latino, *Bestiari Medievali,* Luigina Morini (ed.), Torino, 1996, 36; BIANCIOTTO, G., *op. cit.*, 1980, 38.

res en su garganta; sin embargo para los hombres espirituales y perfectos en la fe está verdaderamente muerto y reducido a la nada. Aquellos que quieren practicar sus obras desean engordar con su carne, es decir del diablo, que son: "adulterio, fornicaciones, idolatría, beneficios, homicidios, robos, falsos testimonios" y otras cosas similares a estas".

FIGURA 31: SAN REMIGIO DE REIMS, SALTERIO, *MÚSICA SAGRADA Y MÚSICA PROFANA*, CAMBIDGE, SAINT JOHN'S COLLEGE, MS. B 180, FOL. 1V, CA. 1125.

Claramente el *Fisiólogo Latino* está identificando a un animal tradicionalmente negativo como el zorro con una imagen del Diablo, quien con sus tretas está siempre presto a tentar al hombre desprevenido. Se retoma la idea de acecho del pecado sobre el cristiano; pero aquí hay un paso más: es el momento en el que el fiel imprudente cae en sus garras sucumbiendo ante sus ardides.

No se muestra, como es típico de las ilustraciones miniadas, a la zorra fingiéndose muerta, sino una escena más impactante: es la conclusión del episodio en el que ésta, tras cazar al ave, la estrangula para devorarla. Los monjes destinatarios de esta imagen verían en la zorra un símbolo de la astucia y de las sucias artimañas del Maligno para tentar su vida religiosa y arrastrarlos hacia el pecado. Podrían, en cambio, verse identificados con el ave que, engañada y ciega por las obras del Diablo (fornicaciones, adulterio, avaricia...), se deja engañar y cae en su trampa.

Para un auditorio de *litterati* como éste, no sería complicada la lectura de esta imagen a la luz de textos tan conocidos como la Biblia, que pone de manifiesto la astucia de la zorra, las *Etimologías* de S. Isidoro o las fábulas griegas, verdaderas iniciadoras de la moralización de los comportamientos animales.

Por otro lado, la ya comentada aparición de la vid como notación paisajística de la escena nos lleva por un lado a recordar las ilustraciones miniadas de los manuscritos de los bestiarios en los que aparece siempre un arbusto del que descienden las aves hacia la zorra (Figura 5), aunque también, por otro, a reconocer la descripción que la Biblia hace, en el Cantar de los Cantares, de la zorra como devastadora de las viñas:

> "Vosotros ¡oh amigos!, cazadnos esas zorras, que están asolando las viñas, porque nuestra viña está ya en cierne."(Cantar de los Cantarees: 2, 15)

La zorra que asola la Viña del Señor, es decir la Iglesia, es la viva imagen de las fuerzas del mal y, también según la exégesis medieval, de la herejía y del Anticristo[137]. Es, en definitivas cuentas, el enemigo de la Iglesia, representada en este caso por la comunidad del *locus*[138]. Aquí, por tanto, partiendo de una fábula, se está estigmatizando los astutos ardides del Diablo y, a través de la interacción de diversos elementos, se hace una llamada de atención al monje receptor para advertirle del peligro de pecados tan perniciosos para la vida religiosa como la lujuria.

Pero en el deambulatorio no se hará una referencia explícita a las bajas pasiones, sino que se utilizará una imagen alegórica para lo cual se elige el tema del sonador de cuerno en un contexto animalístico.

La negatividad de este instrumento y de sus sonadores, los juglares, es debida a que para la Iglesia son portadores de valores sensuales y terrenos, nada convenientes para la vida religiosa[139]. Por otro lado, el animal acompañaba realmente a los juglares en sus actuaciones. En estos contextos, según Ch. Frugoni, los animales se prestan a ser el trámite entre el músico y el demonio convirtiéndolo en *ministro satanae*. Y si un comitente religioso encarga, para una audiencia también religiosa, una imagen

---

137 TIGLER, G., *Il Portale Maggiore di San Marco a Venecia. Aspetti, iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venecia, 1995, 100-101.

138 HASSING, D., *Medieval bestiaries: text, image, ideology*, Cambridge, 1995, 62-71.

139 FRUGONI, Ch., "La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.", *Il contributo dei giullari alla dramaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, 115-117.

claramente mundana como ésta, es precisamente porque se carga de un significado negativo. El juglar rodeado de animales no es más que una imagen de la carnalidad. La acción de sonar el cuerno, por su parte, es una llamada a la *concupiscentia carnis,* una clara alusión a los valores sensuales que lleva implícita la música profana; en contraposición con la armonía de la salmodia de la liturgia monástica[140]. Así aparece en una miniatura del Salterio de Saint-Remy de Reims (ca.1125), donde en dos registros superpuestos se opone el orden de la música sacra presidida por el Rey David y la carnalidad de los músicos profanos, entre los que se encuentra el sonador de cuerno[141] (Figura 31). Los monjes, acostumbrados a homilías y textos en los que se advertía de los peligros de la carne, *leerían* este capitel como la tentación a un pecado que recibirá su castigo tal y como se representa en el capitel próximo de la mujer lujuriosa.

Este tema que se repite, como se ha visto, en dos ejemplos situados en las dos ventanas que se abren en los lienzos de muro entre las capillas radiales, se presenta como una imagen del infierno que esperaba a los que se dejaban seducir por el Maligno.

Como ya quedó claro, la protagonista indiscutible del capitel es la figura de la mujer. En principio podría parecer que el ambiente monástico masculino en el que surge esta imagen demandaría que el castigo de la lujuria se efectuase, sobre la figura de un monje. Sin embargo, la imagen propuesta resulta ser mucho más impactante debido a la presencia de la mujer, maldita por la literatura monástica por encarnar la tentación diabólica de la carne ya desde la propia tradición bíblica[142]. El comitente religioso está mostrando el objeto de su deseo pero rechazándolo. Es, a decir de Chiara Frugoni una "proyección del deseo culpable del mal"[143].

Y se entiende todavía más la presencia de esta imagen en un contexto como éste si tenemos en cuenta la propia literatura monástica, cargada de visiones alucinantes del infierno en el que ocupa un lugar destacado la mujer lujuriosa torturada por serpientes y sapos[144]. Jugaron, en este sentido, un gran papel textos como la famosa Visión de San Pablo, de lectura

---

140 DALE, T.E.A., *op. cit.*, 2001, 412.

141 Ibidem, 412-413; FRUGONI, Ch., *op. cit.*, 1978, 120-122.

142 FRUGONI, Ch., "L'iconographie de la femme au cours des X°-XII° siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale"*, XX, 1977, 179-181.

143 Eadem, 180.

144 WEISBACH, W., *Reforma Religiosa y arte medieval,* Madrid, 1945, 90.

frecuente en estos ambientes durante toda la Edad Media, donde las niñas madres eran presa de las serpientes en el Infierno como castigo a su vida pecaminosa:

> "Et vidit alium locum in quo omnes pene erant. Erantque ibi puelle nigre habentes vestimenta nigra, **indute pice et sulfure et draconibus et igne et serpentibus atque viperis circa colla eorum**.
>
> Et quatuor angeli maligni increpantes eas, habentes cornua ignita, qui ibant in circuitu earum dicentes: "Agnoscite filium Dei qui mundum redemit"
>
> Et interrogavit Paulus que essent. Tunc sic respondit angelus: "He sunt que non servaverunt castitatem usque ad nuptias, et maculate necaverunt infantes suos et in escam porcis vel canibus dederunt, et in fluminibus vel in aliis perdicionibus projecerunt, **et postea penitentiam non fecerunt**."[145].
>
> *Y vio otro lugar en el que estaban casi todos. Y allí había unas muchachas negras que tenían unos vestidos negros, manchadas de pez y de azufre y* ***con dragones y fuego y serpientes y víboras alrededor de sus cuellos.***
>
> *Y cuatro ángeles malignos las increpaban, con cuernos de fuego, e iban a su alrededor diciendo: "Reconoced al hijo de Dios que redimió al mundo".*
>
> *Y preguntó Pablo quienes eran. Entonces así le respondió el ángel: estas son las que no conservaron la castidad hasta su boda y mancilladas mataron a sus hijos y los echaron como pasto a los cerdos y a los perros y los arrojaron a los ríos o a otros lugares perdidos y* ***después no hicieron penitencia.***

Es precisamente la imaginación del hombre medieval, alentada por este tipo de relatos fantásticos de visionarios y predicadores, la que convirtió al infierno en un lugar lleno de bestias salvajes pertenecientes tanto al dominio de lo real, como las serpientes y sapos, como al de la más pura fábula. En la misma ventana de la girola aunque en su parte exterior observamos un ejemplo de este segundo caso. Esta vez, es un monje el que aparece torturado por dos dagones. Una vez más, en este repertorio se elige uno de los híbridos más conocidos por su poder destructivo. Los textos bíblicos, por su parte, no hacían más que alentar este tipo de imágenes.

---

145 Desde las primeras versiones griegas, que datan del siglo IV, el relato tuvo un gran éxito; siendo traducido primero al latín y luego versificada por las lenguas vulgares: MEYER, P., "La descente de Saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre, *Romania*, XXIV, Paris, 1895, 368-369.

Basta recordar algunos de los relatos del Apocalipsis en los que aparecen numerosos monstruos fabulosos como representaciones del mundo infernal y demoníaco, entre los que destaca, como no, el dragón[146]. En este caso, el animal se convierte en una sinécdoque figurada a través de la cual se presenta a los ojos del espectador el Infierno por medio de su contenido: bestias salvajes y figuras de pecadores castigados que, como se decía en la visión de San Pablo antes aludida, *penitentiam non fecerunt.*

Y es precisamente el mostrar la penitencia y la renovación como vía de Salvación, y no únicamente los peligros del pecado y su condena infernal, el fin último de un sermón monástico. Y así en el programa de la girola que, como se puede ver, está cargado de imágenes que parecen tomadas de uno de estos sermones, no podía faltar esta referencia a la reconciliación. Se hará, de nuevo, a través de una serie de capiteles en los que el bestiario vuelve a ser portador de altos valores morales.

Ocupan así posiciones de honor capiteles de gran formato en los que el león es el protagonista (Figura 32). No es extraña esta elección, ya que desde la Antigüedad la imagen del león ha sido utilizada con un significado de protección y de vigilancia. Es el guardián de los templos y de los lugares sagrados por lo que el *Fisiólogo*, destacando esta cualidad, lo describe así:

> Cum dormierit, oculi eius vigilant, aperti enim sunt; sicut in Canticis Canticorum testatur sponsus dicens: "Ego dormio et cor meum vigilat" (*Ct. 5, 2*).
>
> Ethimologia: Dominus meus obdormiens in cruce et sepultus, deitas eius vigilabat: "Ecce non dormitabit neque dormiet qui custodit Israel" (*Ps. 120, 4*)
>
> "*Cuando duerme, sus ojos velan y permanecen abiertos, según lo testifica el Esposo del Cantar de los Cantares, al decir "Yo duermo, pero mi corazón vela. Mi señor durmió corporalmente el la Cruz, pero su divinidad velaba siempre,. Pues, "no dormita ni duerme el que cuida de Israel*"[147]

146 El dragón se convierte en uno de los animales más mortíferos del bestiario monstruoso medieval debido a que se trata de un híbrido formado con partes de animales reales especialmente agresivos o peligrosos. Así es una serpiente con fauces de cocodrilo, cola de pitón, garras de león y alas de águila; cfr.: MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.* 1996, 426.

147 El autor está echando mano, para esta interpretación, del Salmo 121 en el que se dice: "No, no duerme ni dormita el guardián de Israel. Yaveh es tu guardian" (Sal.121,4): "De natura leonis, bestiarum su animalium regis", *Il Fisiólogo latino: Versio Bis,* Luigina Morini (ed.), Torino, 1996, 12.

A la luz de esta interpretación del *Fisiólogo*, cuyas enseñanzas se encuentran reflejadas en tantos ejemplos de esta campaña, no resulta difícil entender el significado que se le ha querido dar a estos leones. Para el hombre religioso son los modelos de vigilancia ante el peligro constante que representan las tentaciones del Diablo.

Pero la actitud que debe tomar el religioso ante este peligro, no debe de ser únicamente la de vigilancia. Debe de adoptar una postura militante de lucha contra la tentación. Esto es lo que parece querer sugerir la postura rampante del otro tipo de leones que encontramos en los capiteles de esta primera campaña.

El águila, por su parte, como reina de las aves, fue adoptada por la alegoría cristiana como el símbolo de Cristo y de la Iglesia. Sin embargo, dentro del contexto simbólico en el que está integrado, y teniendo en cuenta la lectura realizada en los ejemplos anteriores, parece más apropiada la interpretación que de este animal hace, una vez más, el *Fisiólogo*. Según este texto, cuando el águila comienza a envejecer, su vuelo se hace pesado y su vista turbia. Para remediarlo, busca un manantial de agua pura y vuela hacia el sol, quema todas sus viejas plumas, hace que se desprenda la película que cubría sus ojos y desciende volando hacia la fuente en la que se sumerge tres veces, renovándose y volviendo a ser joven (Figura 33). La enseñanza en clave moralizante nos alecciona sobre el significado de esta costumbre del águila:

> "Así también tú, si tu ropaje ha envejecido y se han oscurecido los ojos de tu corazón, busca la fuente espiritual, que es el Señor, según las palabras: Me abandonaron a mí que soy la fuente de agua de la vida...(*Jer.*, 2, 13) Y volando hacia la altura llega hasta el sol de justicia (*Mal.*, 4, 2), que es Jesucristo (según lo dice el apóstol); el te quemará tu viejo ropaje diabólico. Por eso, aquellos dos ancianos, según se dice en Daniel, oyeron: olvidad los días malos (*Dn.*, 13, 42), y bautizaos en la fuente sempiterna, despojaos del hombre viejo y de sus actos, y revestid el nuevo del que fue creado según el Señor (*Ef.*, 4, 24), como dice el apóstol. Por eso dice también David: Se renovará, como la del águila, tu juventud".[148]

Es, por tanto, una lectura de renovación y de penitencia la que plantean estos capiteles con águilas. En una línea muy de acuerdo con los postulados reformistas, que intentan dar un impulso a este sacramento como

[148] "Del Águila", *El Fisiólogo, Bestiario medieval*, Nilda Guglielmi (ed.), Buenos Aires, 1971, 46.

única vía de escape al pecado, se entiende el uso de las águilas en la girola de la catedral compostelana.

Pero la idea del águila como símbolo de renovación a través de la Penitencia tiene un precedente, que el *Fisiólogo* no ignora, en el Antiguo Testamento (Figura 33). En la profecía de Isaías, por ejemplo, se usa esta imagen: "Más los que tienen puesta en el Señor su Esperanza, adquirirán nuevas fuerzas, tomarán alas como de águila, correrán y no se fatigarán, andarán y no desfallecerán" (*Is. 40, 31*)[149].

Pero más familiar era seguramente para una comunidad benedictina, por su inclusión constante en la liturgia coral, la lectura de los Salmos, en uno de los cuales podrían leer:

> "Él es quién perdona todas tus culpas, quien sana todas tus dolencias; quién rescata de la muerte tu vida; el que te corona de misericordia y gracias; el que sacia con sus bienes tus deseos, para que se renueve tu juventud como la del águila (*Sal. 102, 3-5*).

FIGURA 32: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 180 EN LA CAPILLA DE SAN PEDRO CON LEONES PASANTES (1075-1088).

Pero este texto cobra una mayor importancia, si cabe, en el seno de la lectura propuesta para el capitel, si tenemos en cuenta que pertenece al Salmo nº102 (*Benedic, anima mea, Domino*), que, no casualmente, es uno de los utilizados en los ritos de penitencia sobre todo en ambientes

149 MARIÑO FERRO, X.R., *Op. cit.*, 1996, 23.

monacales[150]. Sabemos, a través de los libros penitenciales, que el recitado de Salmos era, además, una de las penas acostumbradas en este tipo de ambientes; y que en el contexto español esta práctica es recogida, por este tipo de libros, como ejercicio expiatorio para muchos pecados, entre los que destacan, por su número, los relacionados con la sexualidad[151].

Se comprende así que, en unas capillas, que desde el principio de la construcción eran utilizadas por los monjes para sus oficios[152], se presenten las ideas de vigilancia, lucha contra el pecado, y la renovación a través del arrepentimiento y la penitencia, sobre todo, a la luz de textos tan familiares para el monje como el Salterio.

FIGURA 33: BERNA, BURGERBIBLIOTHEK, *FISIOLOGUS,* ÁGUILA QUE SE DISPONE A SUMERGIRSE EN EL "MANANTIAL DE AGUA PURA".(SEGUNDO TERCIO DEL S. IX)

150 BEZLER, F., *Les Pénitentiels espagnols, contribution à l'ètude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Münster, 1994, 60.

151 Penitenciales como el de Silos, Córdoba o Vigila, compuestos todos ellos entre finales del siglo X y la primera mitad del XI, aumentan, sobre todo con respecto a sus modelos ultrapirenaicos, el número de partes del Salterio que deben de ser recitadas por el penitente durante los ritos de reconciliación. Todos ellos incluyen en un lugar preferente el recitado de salmos como el 6, 50 y el 102: cfr., BEZLER, F., *op. cit.*, 1994, 7, 17, 32 y 128.

152 Recordemos que la capilla del Salvador y sus rentas permanecían, según la Concordia de Antealtares, en manos del Obispo, hasta que, una vez finalizadas las obras, fuera devuelta a los monjes: cfr. LÓPEZ ALSINA, F., "Implantación urbana de la Catedral de Santiago de Compostela (1070-1150)", *La meta del Camino de Santiago: la transformación de la Catedral a través de los tiempos,* Santiago, 1995, 46.

III. LOS ARTISTAS

1. EL OBRADOR Y SUS MODELOS FORÁNEOS

"Didascali lapicide qui prius beati Iacobi basilicam edificaverunt, nominabantur domnus Bernardus senex, mirabilis magister, et Rotbertus, cum ceteris lapicidibus, circiter L qui ibi sedule operabantur, ministrantibus fidelissimis domnis Wicarto et domno canonice Segeredo, et abbate domno Gudesindo, regnante Adefonso rege Yspaniarum, sub episcopo domno Didaco primo et strenuissimo milite et generoso viro".

"Los maestros canteros que empezaron a edificar la basílica de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros, poco más o menos, que allí trabajaban asiduamente bajo la administración de los fidelísimos Wicarto y don Segeredo, prior de la Canónica, y el abad don Gundesindo, en el reinado de Alfonso, rey de las Españas, y en el episcopado de don Diego primero, esforzadísimo guerrero y generoso varón."[153]

Según el *Codex Calixtinus* un nutrido grupo de canteros acudieron a Santiago ante la inminente construcción de una nueva iglesia que, por la grandeza de su proyecto, les aseguraría el trabajo durante años. El mismo texto da cuenta ya de la organización que debió de tener desde el primer momento la obra, ya que se aprecia una intencionada separación entre los aspectos administrativos a cargo de don Segeredo, y el abad Gundesindo, prior de la Canónica, y de los aspectos puramente técnicos donde el personaje central es el conocido Bernardo, que dirige a los canteros[154]. Es lógico pensar, por otro lado, que no todos éstos procederían del mismo lugar, por lo que su formación artística sería variada. Si bien, según se desprende

[153] "De los canteros de la iglesia y del principio y del fin de su obra", *Liber Sancti Iacobi "Codex Calixtinus"*, V, 9, A. Moralejo, C. Torres, J. Feo (eds.), Santiago de Compostela, 1951, 569.

[154] PORTELA SILVA, E., PALLARES MÉNDEZ, Mª. C., JIMÉNEZ GÓMEZ, S., LÓPEZ ALSINA, F., PUENTE MÍGUEZ, J.A., "Le bâtiment a Saint-Jaques-de-Compostelle (1075-1575), demande, financement, travail et techniques", *Cahiers de la Méditerranée*, 31, Niza, 1985, 16.

de los datos que ofrece la escultura de los capiteles de la girola, la mayoría proceden de Francia, de puntos lógicamente en contacto con el Camino de Santiago. Efectivamente, como ya se ha apuntado[155], el nombre de Bernardo parece sugerir un origen francés; aunque Roberto hace pensar, más

FIGURA 34: MOZAC, (AUVERNIA) CAPITEL CON GRIFOS AFRONTADOS.

bien, en una procedencia italiana, lo cual, de confirmarse, explicaría ciertos elementos tomados del arte contemporáneo de la península itálica.

Sin embargo, las influencias más destacables son las de la zona francesa de Auvernia con un maestro que realiza dos capiteles en los que la influencia clasiquizante de los modelos de los que parte son todavía apreciables. Estas influencias auvergnates llegan, además, a Santiago a través de otro maestro procedente del taller de la cabecera de la abacial de Sainte-Foy de Conques.

La escultura del suroeste de Francia, concretamente la del foco de la abacial de Saint-Sever de Gascuña, se pone de manifiesto a través de

155 Ya en tempranos estudios acerca de este tema se puso de manifiesto la ascendecia francesa de los primeros artífices de la catedral, sobre todo a partir del nombre de Bernardo el Viejo, quien dirigiría los trabajos, y que a López Ferreiro le parecía francés; cfr: LÓPEZ FERREIRO, M., *Historia de la S.A.M.I. de Santiago,* III, Santiago de Compostela, 1983, 39-40; CONANT, K. J., *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela:* "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant" por Serafín Moralejo Álvarez, Santiago de Compostela, 1983, 32.

ciertos elementos decorativos y compositivos utilizados en los capiteles de Santiago.

Muy incipiente es todavía la influencia de la escultura de Saint.-Sernin-de-Toulouse, que sólo se aprecia en ciertos temas desarrollados en la girola y la Porte des Comtes de esta basílica, ya configuradas hacia 1080.

Por cuestiones puramente prácticas, las maestranzas que trabajan en este tramo de la girola han sido denominadas como "Maestro Bernardus de Conques", "Maestro de Auvernia", "Maestro de Gascuña" y "Maestro del Castigo de la Lujuria".

Son, en general, escultores cuyas obras, aunque no alcanzan una gran calidad, no se dedican a reproducir fielmente los modelos de origen sino que en ellas se aprecia un proceso de reelaboración que se hace patente en la interacción entre elementos de distinta procedencia.

1.1. LA DOBLE INFLUENCIA DE AUVERNIA: ¿UNA FILIACIÓN PARA BERNARDO EL VIEJO?

FIGURA 35: A LA IZQUIERDA: SANTIAGO, CATEDRAL, DETALLE DEL CAPITEL Nº 171 (1075-1088); A LA DERECHA: CHANTEUGES (AUVERNIA), DETALLE DE UN CAPITEL CON ATLANTES.

En la Capilla de El Salvador, se pone de manifiesto la fuerte influencia de la escuela francesa de Auvernia. Ésta llega a Santiago por una doble vía. Directamente a través de un artista muy refinado que realiza los dos

capiteles del arco triunfal; e indirectamente a través de los escultores formados en la obra de la iglesia abacial de Conques, a su vez influida por el arte auvergnate de las últimas décadas del siglo XI[156].

Una inical partida suntuaria para la realización del templo apostólico preveía la utilización de mármol para privilegiar ciertos puntos de la construcción. Este material, rápidamente abandonado seguramente debido al encarecimiento de los costes que supondría, es utilizado únicamente en el arco interior de la capilla axial del Salvador. Sus columnas tienen así unas finas basas de este material y unos capiteles, también marmóreos, de dimensiónes más reducidas que la mayoría de sus compañeros de esta campaña.

Uno de ellos, el que representa a dos grifos situados a ambos lados de un gran cáliz central, retoma un tema que había tenido una gran fortuna en el arte auvergnate de la segunda mitad del siglo XI. Su prototipo más claro en el capitel con el mismo tema de la iglesia de Mozac (Auvernia) (Figura 34). Las características son las mismas: esbeltez y elegancia de las proporciones, modelado suave e incluso detalles como la barba de los grifos y sus colas que se enroscan bajo el lomo rematando en tallos vegetales[157].

En la misma iglesia de Mozac se puede rastrear el tipo facial de la figura de Alejandro del otro capitel (Figura 35). Claramente se están copiando las facciones clasiquizantes y detalles como el pelo rematando en rizos sobre la frente que retoma el estilo del primer taller que trabaja en Mozac y su área de influencia[158].

En los cuatro capiteles situados en el machón de entrada a la capilla se aprecia claramente cómo los rasgos de la escultura de Auvernia son interpretados en un estilo que nos habla de un maestro formado en las partes bajas de la cabecera y en el transepto de la iglesia abacial de Sainte-Foy-de-Conques. Filacterias con inscripciones, sirenas con doble cola y figuras con

156 Ya en 1938 el estudio de G. Gaillard daba cuenta de la influencia de la escultura de Auvernia en la primera campaña constructiva de la Catedral de Santiago. Sin embargo, la baja cronología entonces propuesta para iglesias como las de Mozac o Ennezat, lo llevan a proponer la teoría de que la escultura de Santiago debía de derivar de modelos más antiguos de Auvernia, hoy perdidos, cfr.: GAILLARD, G., *Les debuts de la sculpture romane espagnole, León, Jaca, Compostelle,* Paris, 1938, 173-174.

157 SWIECHOWSKY, Z., *Sculpture romane d'Auvergne,* Clermont-Ferrand, 1973, 325.

158 En la iglesia de Chanteuges trabaja un taller dependiente estilísticamente del foco de Mozac. Concretamente recibe la influencia del taller más antiguo que comienza la construcción; cfr.: SWIECHOWSKY, Z., *op. cit.,* 1973, 344.

FIGURA 36: CONQUES (ROUERGUE), IGLESIA ABACIAL DE SAINTE-FOY, CAPITEL CON SIRENA BICAUDADA DEL MURO DE CIERRE DEL TRANSEPTO SUR (1070-1080).

FIGURA 37: A LA IZQUIERDA: CONQUES, IGLESIA ABACIAL DE SAINTE-FOY, CAPITEL CON ÁNGEL PORTANDO FILACTERIA (1070-1080). A LA DERECHA: SANTIAGO, CATEDRAL, ÁNGEL DEL CAPITEL DE ALFONSO VI EN LA CAPILLA DE EL SALVADOR (1075-1088).

los pies sobre el astrágalo, son algunas de las características de los talleres de Auvernia que llegarán a Conques durante el abaciado de Etienne, hacia 1074. Bajo Étienne, la abacial pasa una época de crisis durante la cual se levantan los pilares del transepto y se colocan unos capiteles de sencilla decoración entre los que destacan los realizados por un maestro al que se le atribuyen los temas historiados[159]. En el capitel con el sacrificio de Abra-

ham, encontramos rasgos característicos del escultor que en Santiago realiza los capiteles fundacionales y el de las sirenas: cabezas enormes, cuerpos desproporcionados, pliegues sin volumen y realizados a base de incisiones paralelas y ojos con pupilas excavadas. Es un estilo que está en la base de un *Bernardus* que firma un capitel del muro de cierre del transepto de la misma abacial pocos años después y en el que se observan, muy claras, las relaciones con la cabecera de Santiago.

FIGURA 38: CONQUES (ROUERGUE), IGLESIA ABACIAL DE SAINTE-FOY, CAPITEL DE LA TRIBUNA DEL TRANSEPTO NORTE CON LA REPRESENTACIÓN DEL CASTIGO DEL AVARO (CA. 1070-1080).

Se trata de un capitel en el que un ángel extiende entre sus manos una filacteria en la que aparece incisa la inscripción "BERNARDUS ME FE (cit)"[160] (Figura 37). La figura frontal, de túnica realizada con pliegues paralelos incisos que ocultan la anatomía, e incluso el detalle de la filacteria, enrollada en uno de sus extremos, parece ser el modelo para los ángeles que custodian, en la Capilla de El Salvador, las figuras de Alfonso VI y Diego Peláez (Figura 37). Quizá no casualmente este escultor tiene el mismo nombre francés que el *Bernardus senex* que, según el Calixtino, dirige el obrador cuando se inicia la catedral.

159 BOUSQUET, J., *La sculpture a Conques aux XI° e XII° siécles, essai de chronologie comparée*, II, Lille, 1973, 458.

160 DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, 75.

En el capitel contiguo de la misma ventana de Conques, este mismo *Bernardus* esculpe una sirena bicaudada que sujeta con sus brazos extendidos las aletas de sus colas (Figura 36). Una vez más la influencia de Auvernia se hace patente tanto en este ejemplo de Conques como en el capitel de Santiago donde dos sirenas de idéntica morfología ocupan el capitel del arco de ingreso a la capilla de El Salvador.

FIGURA 39: CONQUES, (ROUERGUE), IGLESIA ABACIAL DE SAINTE-FOY, CLAUSTRO, CAPITEL CON GRIFOS Y CÁLIZ (CA. 1087-1107).

Pero son los mencionados capiteles fundacionales los que, en mayor grado, ejemplifican esta influencia de Auvernia que llega a través del taller de Conques. Su tema, mostrar a los promotores de la construción dejando constancia para la posteridad de su comitencia, dispone de abundantes parangones en la construcciones de Auvernia. De hecho, S. Moralejo apuntaba como paralelos los capiteles fundacionales de la iglesia de Volvic, que se encontraba ya en construcción hacia 1067[161]. La composición, en cambio, tan distinta al modelo propuesto por Moralejo, debe de buscarse en la escultura de Conques. En las tribunas de su transepto norte, un capitel con

[161] MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Capitel conmemorativo del comienzo de las obras de la Catedral de Santiago", *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela,* Santiago de Compostela, 1993, 288. IDEM: "Santiago de Compostela, origini di un cantiere romanico", *Cantieri medievali,* Milán, 1995, 128. SWIECHOWSKY, Z., *op. cit.* 1973, 228. En el ejemplo de Volvic se encuentran los elementos básicos que definen los capiteles fundacionales de Santiago: un donante laico y otro religioso ofrecen la iglesia que promovieron acompañados por ángeles bajo una inscripción que recorre el cimacio del capitel.

la represenación del Castigo del Avaro nos ofrece la misma composición, en la que un personaje central, por tanto más importante para el tema, es escoltado por otros dos que completan el significado[162]. Una gran filacteria que recorre el capitel en toda su extensión es otro de los puntos de relación entre este ejemplo francés y los dos capiteles de Santiago (Figura 38). Su proyección por todo el cesto contribuye a la unidad de la composición y su texto a dejar constancia escrita de un hecho fundamental para una comunidad como es el inicio de una nueva Catedral[163].

Esta influencia auvergnate en Conques permanecerá activa hasta la muerte del abad Bégon en 1107. En la obra del claustro, llevada a cabo por este último abad, encontramos influencias tan claras de Auvernia como puede ser un capitel con grifos a ambos lados de un cáliz como el que el Maestro de Auvernia talla en Santiago[164] (Figura 39).

FIGURA 40: A LA IZQUIERDA: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL VEGETAL EN LA ENTRADA DE LA CAPILLA DE EL SALVADOR (1075-1088). A LA IZQUIERDA: CONQUES, IGLESIA ABACIAL DE SAINTE-FOY, CAPITEL VEGETAL DEL TRANSEPTO (1070-1080).

162 Aunque el tema del castigo del avaro ha tenido una gran difusión en Auvernia, el Capitel de Conques parece anterior a todos estos ejemplos. Debió de ser realizado en la década de los setenta del siglo XI, vid.: DURLIAT, M., *op. cit.*, 1990, 72.

163 Estas inscripciones de los dos capiteles fundacionales se enmarcan dentro de un nivel primario de lectura, ya que no son aclaraciones para una lectura moral de la figuración del capitel sino que únicamente pretenden hacer comprensible la composición iconográfica y su sentido histórico; a este respecto vid: FAVREAU, R., "L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques", *Lecturas de Historia del Arte*, III, Poitiers, 1992, 33-34.

164 BOUSQUET, J., *op. cit.*, 1973, 366. Aunque parece claro que el claustro de la abacial

Una relación directa con las creaciones de la escultura del obrador de Conques se aprecia en el único capitel vegetal de gran formato que se labra durante esta primera campaña. Situado en la entrada de la capilla de El Salvador, tiene modelos muy sugerentes en las partes bajas del transepto y en el coro de la abacial de Rouergue (Figura 40). Tanto en uno como en otro ejemplo, dos grandes hojas angulares, que muestran su revés doblado en la parte superior, aparecen enmarcadas por volutas que nacen en el collarino del capitel.

FIGURA 41: SAINT-SEVER, (GASCUÑA), IGLESIA ABACIAL, CAPITEL DE LA ABSIDIOLA SUR CON ÁGUILAS AFRONTADAS (CA. 1070).

1.2. LOS ESCULTORES DE SAINT-SEVER DE GASCUÑA

Ya Marcel Durliat había sugerido la existencia de un maestro relacionado con Gascuña trabajando en esta primera fase de la construcción de la Catedral compostelana[165]. Este maestro aporta al obrador de Santiago, por un lado, motivos decorativos de características muy particulares, y por otro, temas del bestiario como águilas y leones.

de Conques fue realizado, en su práctica totalidad, durante el abaciado de Bégon (1087-1107), es posible que la panda oeste haya sido realizada con anterioridad, lo cual explicaría la aparición en sus capiteles de temas de origen auvergnate en un taller que ya trabajaba en la iglesia bajo el abaciado de Etienne hacia 1075-1080.

165 DURLIAT, M., *op. cit.*, 1990, 212.

Concretamente, la influencia parece llegar directamente de la abacial de Saint-Sever. Esta iglesia fue fundada hacia el fin del abaciado de Gregorio de Montaner (1028-1072) quien consagra el altar mayor antes de su muerte el 11 de enero de 1072[166].

Muy reveladores son, a este propósito, elementos que aparecen en los capiteles de la girola de Santiago; como las palmetas y entrelazos que combaten el *horror vacui* rellenando el fondo de composiciones que tienen como protagonistsas animales del bestiario medieval y que parecen tener su modelo en Gascuña. En la abacial de Saint-Sever encontramos, de hecho, capiteles en los que los tallos vegetales se entrecruzan y dan lugar a finas palmetas (Figura 41). El motivo se desarrolla partiendo de las volutas hasta ocupar toda la superficie del capitel con su característica forma de hélice[167].

Sin embargo, la aportación más importante que recoge el obrador de Santiago es la del tema de las águilas afrontadas, que tienen claros modelos en la primera fase de la construcción de Saint-Sever. Es un esquema que tendrá mucho éxito en todos los grandes monumentos del Camino de Peregrinación; aunque, en estos casos, seguramente a partir de la reelaboración realizada por los escultores de Saint-Sernin-de-Toulouse, donde las cuatro águilas se afrontan en los ángulos con idéntico giro de sus cuerpos, mientras el resto del cesto se rellena con palmetas y entrelazos de gran calidad. De hecho, M. Durliat aventuraba que el tipo de composición que aparece en Santiago parecía haber sido definida por semejanza con la de Saint-Sernin, aunque allí las cabezas de los animales se juntan y sus picos se pierden entre los motiovs vegetales[168].

A mi parecer, este maestro procedente de Gascuña es todavía fiel al modelo de Saint-Sever aunque, si es cierto que conoce la interpretación que de este modelo se estaba realizando hacia 1080 en el deambulatoiro de Saint-Sernin, seguramente es a través de otro escultor que, formado en el ambiente tolosano, en este momento trabaja a su lado en Santiago (Figura 42).

El otro tema que aporta este maestro es el de los leones pasantes de las capillas de San Juan y San Pedro, cuyos origenes se pueden rastrear, una vez más, en las absidiolas orientales de la iglesia abacial de Saint-Sever (Figura

166 CABANOT, J., *Les debuts de la Sculpture romane dans le sud-ouest de la France*, Paris, 1987, 235-241.

167 DURLIAT, M., *op. cit.*, 1990, 172-178.

168 Ibidem, 212.

FIGURA 42: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 158 CON ÁGUILAS AFRONTADAS EN LA ENTRADA DE LA CAPILLA DE SAN JUAN (1075-1088).

FIGURA 43: A LA IZQUIERDA: TOULOUSE, SAINT-SERNIN, DETALLE DE UN LEÓN DE UN CAPITEL DE LA GIROLA (CA. 1080). A LA DERECHA: SANTIAGO, CATEDRAL, DETALLE DE UNO DE LOS LEONES RAMPANTES.

43). El tema, que seguramente pasó a la escultura monumental a partir de las artes decorativas, se adapta muy bien al soporte de un tejido o a un mosaico pero no parece muy adecuado al complicado espacio de un capitel[169].

[169] Este tema no aparece en el famoso Beato de Saint-Sever pero si había sido utilizado en bandas decorativas de los restos del mosaico del santuario, vid.:CABANOT, J., *op. cit.*, 1987, 153-154.

De ahí las dificultades que encuentran los escultores de Gascuña a la hora de desarrollar el tema en el capitel[170].

El Maestro de Gascuña, menos cualificado, toma el tema que seguramente conoce directamente y lo reproduce en Santiago en dos capiteles, aunque el reducido marco de que dispone y su menor destreza técnica le obligan a hacer modificaciones. Un gran animal ocupa la cara principal del capitel y otros dos las laterales. Uno de ellos, ante el reducido espacio que le resta, comparte su cabeza con el central, mientras que el cuerpo de el de la cara trasera, de nuevo por problemas de espacio, queda reducido al mínimo (Figura 32).

Es, por tanto, un escultor que conoce de primera mano las experiencias de Gascuña del segundo tercio del siglo XI, pero cuyas creaciones están realizadas en un estilo pesado en el que se prima el volumen sobre el modelado. Lo vemos perfectamente en estos capiteles con "leones sonrientes", donde lo que queda del modelo es la composición y algún recurso como las fauces abiertas que enseñan la dentadura. En los capiteles con águilas, por el contrario, su éxito sera mayor al compartir las experiencias de un escultor de Toulouse.

FIGURA 44: SAINT-SEVER (GASCUÑA), IGLESIA ABACIAL, CAPITEL DE LA ABSIDIOLA SUR CON LEONES PASANTES (CA. 1070).

170 Este tema de los leones pasantes tendrá un gran éxito en el suroeste de Francia, aunque pronto desaparece ante el tipo tolosano de leones erguidos sobre las patas traseras en los ángulos y que también llega a Santiago, vid. CABANOT, J., *op. cit.*, 1987, 153.

1.3. LA PRIMERA CAMPAÑA DE SAINT-SERNIN-DE-TOULOUSE EN SANTIAGO

FIGURA 45: TOULOUSE, SAINT-SERNIN, CAPITEL DEL TRANSEPTO CON DRAGONES ATORMENTANDO A UN HOMBRE (CA.1080).

La girola y la Porte des Comtes de Toulouse, ya plenamente configuradas hacia 1080, aportan al obrador de Santiago un escultor que, aunque de menor calidad, trae consigo temas y esquemas compositivos que se aprecian en alguno de los capiteles compostelanos.

Aunque el tema de los leones rampantes que afrontan sus cabezas en los ángulos del capitel estaba también presente en la escultura del suroeste de Francia, su presencia en estos ejemplos se explicaba por una influencia directa de Toulouse. Es por esto que es preciso afirmar que en Santiago se da la misma situación. De hecho, si se observan los capiteles 185 y 157 y se comparan con otros del mismo tema de la girola de Toulouse[171], (Figura 44) se aprecia que no sólo se trata de la misma composición, sino que los tipos faciales y la factura son las mismas. Son leones con rostro alargado y plano, con marcados bigotes, orejas pequeñas y triangulares y cabellera rizada, que repiten incluso el giro de sus cuerpos y detalles como la cola que rodea su cuerpo rematando en una palmeta.

[171] LYMAN, T.W., "The sculpture programme of the Porte des Comtes master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, Londres, 1971, 27-28.

Pero quizás, una de las aportaciones más llamativas del taller de Saint-Sernin es el tema que recoge un capitel de la ventana abierta entre las capillas de El Salvador y la de San Pedro, donde un hombre es atacado por dos dragones con una única cabeza[172]. El estilo es mucho más torpe aun repitiendo con extrema exactitud el modelo al que remite[173]. Los dragones son más esquemáticos y sin tanta riqueza de detalles en sus cuerpos y el hombrecillo, con una cabeza de rasgos apenas descritos, viste una túnica de pliegues lineales que nada tienen que ver con el modelo de Porte des Comtes donde el tejido permite incluso intuir la anatomía de su cuerpo (Figura 45).

1.4. LA ESCULTURA DE FRÓMISTA-JACA: UNA NUEVA DATACIÓN PARA LOS MUROS LATERALES DE LA CAPILLA DE EL SALVADOR

FIGURA 46: DUEÑAS (PALENCIA), IGLESIA DE SAN ISIDRO, CAPITEL DE LA PORTADA OCCIDENTAL (1090-1100).

Si se observan con detenimiento los detalles de los capiteles con leones rampantes y águilas de las capillas de San Pedro y San Juan llama la atención la aparición de un tímido pitón de ángulo que puede ser liso, estriado o adoptar la forma de una concha.

172 DURLIAT, M., "La construction de Saint-Sernin-de-Toulouse au XIº siècle", *Bulletin Monumental,* Paris, 1963, 160.

173 GAILLARD, G., *op. cit.,* 1938, 171.

G. Gaillard, que lo había advertido, lo pone bajo la influencia directa de la escultura de Frómista-Jaca[174]. Esto no debe extrañar debido a la alta cronología que, por entonces, se atribuía a los monumentos generadores de este estilo, la catedral de Jaca y la iglesia de San Martín de Frómista[175]. Sin embargo, la actual revisión de estas dataciones hace imposible este influjo en un momento tan temprano[176]. Fuertes conchas estriadas como ángulo de los capiteles aparecían en S. Sernin-de-Toulouse como evolución del motivo de la palmeta helicoidal que se abría entre capiteles con águilas como el de Santiago. El extraño pitón que observamos en otros dos capiteles ya había llamado la atención de M. Durliat por su temprana aparición en Santiago[177]. Lo cierto es que se trata de un motivo en gestación, ya que

FIGURA 47: SANTIAGO, CATEDRAL, MURO LATERAL DE LA CAPILLA DEL SALVADOR, CAPITEL Nº 170 CON LEONES AFRONTADOS (1090-1105).

174 GAILLARD, G., *op. cit.*, 1938, 170.

175 García Guinea data los inicios de la construcción de Frómista en el año 1066, coincidiendo con la fundación de Doña Mayor, condesa de Castilla, vid.: GARCÍA GUINEA, M.A., *El arte románico en Palencia,* Palencia, 1961. Por su parte, Gómez Moreno daba, como fechas más probables para el inicio de la obra, el paréntesis que va desde 1054 a 1063, vid.: GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español, esquema de un libro,* Madrid, 1934, 66.

176 Serafín Moralejo sitúa la génesis y consolidación del estilo Frómista-Jaca precisamente en el periodo de menor actividad del taller de Santiago, entre 1088 y 1100, por lo que el obrador lo ignorará hasta por lo menos 1090 en que, aunque lentamente, se retoman los trabajos, vid.: MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca, Etat des questions", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* nº10, Cuxá, 1979, 84.

177 DURLIAT, M., "Les chemins de Saint-Jacques et l'art: L'architecture et la sculpture", *Santiago de Comostela, 1000, ans de Pèlerinage Europeen,* Gante, 1985, 160.

su adaptación a la composición del capitel es todavía insatisfactoria. No es otra cosa que el anuncio, y posiblemente el inicio, de la fortuna de esta fórmula dentro del ambiente artístico de Frómista-Jaca[178].

Este pequeño motivo del pitón de ángulo no es el único elemento de la escultura jaquesa que aparece en la girola. En los muros laterales de la capilla de El Salvador, cuatro capiteles hablan de la recepción de estas influencias en un estadío ya maduro. En los dos más próximos a la entrada (nº 169 y 174) aparecen dos parejas de grifos que se dan la espalda, pero que giran sus cabezas y se afrontan (Figura 47). Sus alas se enrollan en la esquina superior sobre el pitón de ángulo, aunando la composición zoomórfica y vegetal. El tercero tiene esculpidos dos leones en idéntica disposición a los anteriores grifos y el restante es vegetal.

La estructura general de estos capiteles, con volutas superiores, bajo las cuales nace un grueso pitón de ángulo, e incluso los entrelazos de la parte baja del capitel fitomórfico, se relacionan claramente con los capiteles de la portada occidental de la iglesia de San Isidro de Dueñas (Palencia) realizada entre 1090 y 1100[179] (Figura 46). Este dato habla de una segunda intervención en esta capilla, ya que los comentados capiteles no pueden ser anteriores a 1100.

Pero existe otro dato que confirma todavía más esta hipótesis. En el lienzo de muro bajo las ventanas donde se sitúan estos capiteles se encuentran sendas inscripciones, hoy cortadas por dos desafortunadas hornacinas, que conmemoran la historia de la iglesia[180]. La izquierda se refiere a la consagración de los altares. La de la derecha, por su parte, se refiere a la fundación del *Locus* por Alfonso II, el Casto, en cuyo reinado se descubren los restos apostólicos (Figura 48). Angel del Castillo las transcribió en los siguientes términos:

178 MORALEJO ÁLVAREZ, S., *op. cit.*, 1979, 84.

179 SENRA GABRIEL Y GALÁN, J.L., "Monasterio de San Isidro", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Palencia*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2002, 1243-1250. El primer estudio que sobre la iglesia palentina se hizo es el de Francisco Antón, quien databa la fábrica entre los años 1060 y 1075 en que fue incorporada a Cluny por Alfonso VI; vid: ANTÓN, F., "San Isidoro de Dueñas", *Archivo Español de Arte*, XXV, Madrid 1952, 138.

180 Fueron transcritas y publicadas por primera vez por Angel del Castillo quien, sin embargo, no se atrevió a interpretarlas: CASTILLO, A. del, "Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV, 1926, 314-320.

Q · Q(V)INGENO
CO(N)SECR(ATA) ecclesia?..... NONAS +
ANNO? mileno?..... (SE)PTUAGENO
QVI(N)TO..... (fun) DATA · IACOBI
YA + YAVS · SP ..... (di) VINE. SAC(R)E.
Y· DIB ..... MEMORQVE · SACRE
LA(VS) · E(T) · VER(itas?) ..... NIA
ET · TRIB(VS) QVI ..... EI.....T · AM
CASTI REG (is) ..... SS HONORE
OCTO · DECE(mbris) ..... consecra? MVS · HIC·

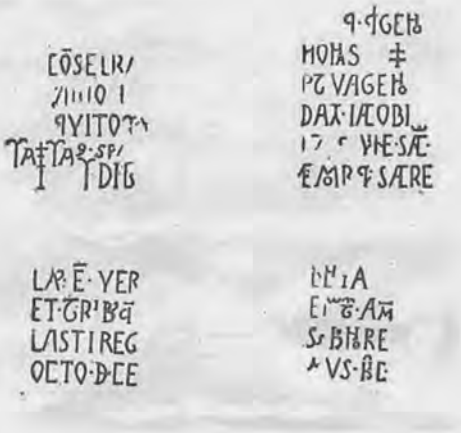


FIGURA 48: ARRIBA: INSCRIPCIÓN DEL MURO IZQUIERDO DE LA CAPILLA DE EL SALVADOR. ABAJO: INSCRIPCIÓN DEL MURO DERECHO DE LA MISMA CAPILLA. (DIBUJO: ANGEL DEL CASTILLO).

Gómez Moreno, por su parte, interpreta la inscripción de la izquierda de esta manera: "CONSECRATA (*mense*) NONASQUE TRIGENO ANNO *post dominice incarnationis milleno se*PTUAGENO QUINTO *tempore quo domus est fun*DATA IACOBI". Es decir, que la capilla fue consagrada en ese día treinta años después del año 1075 en el que habían comenzado las obras[181].

Este dato, así como el hecho de la comentada diferencia de estilo entre los capiteles de estas dos paredes laterales y los cuatro restantes de los machones, hacen pensar, de hecho, en que se debió de actuar dos veces. Primeramente, en época de Diego Peláez se construirían los cuatro machones principales de la capilla así como el cierre oriental semicircular. Con

[181] GÓMEZ MORENO, M., *op. cit.*, 1934, 113.

posterioridad, justo antes de la consagración solemne de las capillas de la cabecera y del transepto del año 1105, se habrían construido los paños laterales de muro con sus ventanas, y se habría abovedado todo el conjunto. De esta manera, la capilla permanecería abierta lateralmente, permitiendo la comunicación con las inmediatas dependencias monacales (Plano 2). Entonces, esta campaña de obras llevada a cabo entre el nombramiento de Diego Gelmírez y la consagración solemne de los altares de la girola y el transepto en 1105, era necesaria para completar partes que habrían quedado sin hacer debido a la deposición de Diego Peláez[182]. Como en este momento los monjes de Antealtares ya habían sido apartados definitivamente del culto, este pasaje no era ya necesario, por lo que no sólo se cierra, sino que se monumentaliza el muro haciendolo portador de las dos gigantescas inscripciones conmemorativas ya comentadas (Figura 49). Inscripciones insertas bajo un marco arquitectónico formado por un arco que descansa sobre los mencionados capiteles. Seguramente a este tipo de trabajos se refiere la Historia Compostelana cuando dice que Gelmírez, durante su mandato, "iluminado por recta intención y ayudado por el prudente consejo de nobles varones, empezó con gran esfuerzo a restaurar lo destruido, conservar lo restaurado y mejorar lo conservado"[183].

FIGURA 49: SANTIAGO, CATEDRAL, MURO DERECHO DE CIERRE DE LA CAPILLA DEL SALVADOR.

182 NODAR FERNÁNDEZ, V.R., "Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago", *Compostellanum,* XLV, 3-4, Santiago de Compostela, 2000, 628-630.

183 *Historia Compostelana*, I, IV, Enma Falque Rey (ed.), Madrid, 1994.

2. LAS CREACIONES DEL OBRADOR COMPOSTELANO

FIGURA 50: SANTIAGO, CATEDRAL, DETALLES DE LOS CAPITELES 166 Y 177 DE LA GIROLA. A LA DERECHA: CABEZA CORRESPONDIENTE A LA MUJER DEL CASTIGO DE LA LUJURIA. A LA IZQUIERDA: CABEZA DE ARPÍA. (1075-1088).

2.1. LOS MAESTROS CREADORES Y SUS SEGUIDORES

Uno de los temas iconográficos de los capiteles de la primera campaña que, con seguridad, procede de Toulouse es el ya comentado del Castigo de la Lujuria (Figura 54). Sin embargo, al contrario de lo que cabría esperar, esta imagen no parece influir formalmente sobre el capitel de Santiago sino tan sólo su contenido. Las fórmulas de representación que va a utilizar el escultor compostelano son, como ya quedó demostrado, de procedencia meridional. Se trata de un maestro con un bagaje de modelos de tradición clásica importante que no se dedica a copiar sino que los reinterpreta y adapta en función de una elevada simbología. Es el autor del capitel con el Castigo de la Lujuria y, además, de otro con una arpía, tema que de nuevo trasluce la formación clásica del escultor. Los tipos faciales esquemáticos son los mismos, el modelado es suave y redondeado y las composiciones se adaptan perfectamente al difícil espacio del que dispone (Figura 50).

FIGURA 51: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 145 DE LA GIROLA CON UNA COPIA DEL TEMA DEL ZORRO Y EL AVE (1075-1088).

FIGURA 52: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº 165 DE LA GIROLA CON UNA COPIA DEL CASTIGO DE LA LUJURIA (1075-1088).

A pesar de que sólo se pueden rastrear dos obras de este Maestro del Castigo de la Lujuria, éste ha tenido, en el mismo obrador, un claro seguidor que copia sus temas, aunque con un estilo mucho más tosco. Este es el autor del otro capitel con la mujer lujuriosa y de uno de gran formato con el sonador de olifante (Figura 53). Sus figuras son escuálidas, desproporcionadas y mal modeladas (Figura 52). Los rostros apenas se definen, teniendo como rasgo caracterizador unas enormes orejas forma-

FIGURA 53: SANTIAGO, CATEDRAL, CAPITEL Nº164 DE LA GIROLA CON SONADOR DE OLIFANTE (1075-1088).

das por dos gruesos semicírculos. Estos rasgos se observan también en el capitel del monje atacado por dragones del exterior de la girola, del cual no se puede descartar la existencia de un modelo de mejor calidad en el interior, posiblemente en alguna de las ventanas cegadas por los sucesivos añadidos de capillas en el ámbito de la cabecera. Esta circunstancia no debe de extrañar porque los capiteles que decoran los muros externos de la girola, y que pertenecen a esta primera campaña, traslucen claramente una factura mucho más tosca y seriada, llevada a cabo por escultores de segundo orden.

Mucho más éxito tendrá, sobre todo en los capiteles de pequeño formato de las ventanas de la girola, el tema que representa a un cuadrúpedo devorando un ave. La falta de un modelo concreto en la escultura francesa, de nuevo anima a creerlo una creación del taller de la primera campaña (Figura 51).

Hemos visto como la procedencia más clara para esta representación se encuentra en las artes menores, concretamente en la miniatura y en la evoraria; de modo que, de nuevo, encontramos una razón para afirmar que no todo era copia servil de modelos ultrapirenaicos en el obrador de la catedral.

Es una obra que claramente remite al Maestro del Castigo de la Lujuria, ya que de nuevo se aprecia el conocimiento de modelos iconográficos clásicos y la maestría para desarrollar a la perfección, en las dos caras de

FIGURA 54: TOULOUSE, SAINT-SERNIN, PORTE DES COMTES, CAPITEL CON EL CASTIGO DE LA LUJURIA (CA.1080).

un pequeño capitel entrego, un tema con alto contenido simbólico[184]. La gran fortuna, no sólo del tema, sino de la composición, hará que sea copiada por escultores con menores recursos técnicos en diferentes partes de la girola.

2.2. LA FORTUNA DE LAS CREACIONES DEL OBRADOR COMPOSTELANO

De estas obras, que son fruto original del taller de la primera campaña, se podría rastrear la fortuna, de al menos una de ellas, en la escultura monumental coetánea e inmediatamente posterior; sobre todo en fábricas que se encuentran directa o indirectamente bajo la influencia compostelana.

Esta obra no podía ser otra que el capitel con la representación infernal del Castigo de la Lujuria. Su éxito viene dado, entre otras razones, por el interés mostrado por los comitentes artísticos en formular programas

184 G.Gaillard, en su estudio sobre la escultura de esta primera campaña, no entendió el tema representado en este capitel, lo que le llevó a decir que la adaptación del motivo al capitel era defectuosa, por lo que el escultor se había visto obligado a rellenar el fondo con entrelazos. Sin embargo, ya quedó clara la compleja iconografía de la representación, en la que la decoración vegetal no es un mero relleno, ni siquiera una mera ambientación, sino parte esencial de la historia, cfr.: GAILLARD, G., *op. cit.*, 1938, 171.

FIGURA 55: FOZ, SAN MARTÍN DE MONDOÑEDO, CAPITEL CON EL CASTIGO DE LA LUJURIA ACOMPAÑADO DE UNA SIRENA (1090-1108).

reformistas orientados a combatir determinados vicios, como la lujuria y la avaricia, en el seno de las comunidades monásticas y regulares[185].

Precisamente, este interés será el que haga que, a partir de 1100, imágenes como éstas alcancen una gran difusión en Galicia, sobre todo en ámbitos relacionados con comunidades religiosas. Valgan como ejemplos sendos capiteles de San Martiño de Mondoñedo (1090-1108) y San Bartolomé de Rebordáns. Es aquí a donde parece llegar en los primeros decenios del siglo XII el modelo de Castigo de la Lujuria de Toulouse, si bien visto a través de la reelaboración del taller de la girola de Santiago (Figura 56). En dicha imagen, los senos de la mujer son succionados por sapos y su gesto, con los brazos alzados, es fruto de sujetar unas serpientes que se han convertido en una especie de tallos vegetales. Los dos personajes laterales que contemplan la escena son los que traen a la memoria el capitel del maestro de la Porte des Comtes, donde dos mujeres con gesto de horror contemplan el tormento de la lujuriosa y no son otra cosa que el auditorio de un sermón eclesiástico incluido en el propio *exemplum,* siendo partícipes en él[186].

185 Los canónigos de San Agustín en Toulouse y los monjes benedictinos de Antealtares en el caso de Santiago.

186 CABANOT, J., "Le décor sculpté de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse", B*ulletin Monumental*, Paris, 1971, 124-125.

FIGURA 56: TUI, SAN BARTOLOMÉ DE REBORDANS, CAPITEL DE LA CABECERA, CASTIGO DE LA LUJURIA (1100-1120).

En el caso de San Martiño de Mondoñedo, de nuevo una comunidad religiosa era el auditorio de un capitel en el que, de una manera sincopada, vuelve a aparecer la mujer lujuriosa atormentada, como en Santiago, por dos enormes sapos que succionan sus senos[187]. En este ejemplo no existe la compleja iconografía que se observaba en el capitel compostelano, pero se asocia a esta imagen la figura de una sirena que, con sus largos cabellos, es la viva imagen de la seducción mortífera y, en definitiva, de la tentación (Figura 55). La dependencia que la escultura de la primea campaña de Mondoñedo tiene del naciente arte del Camino de Peregrinación se hace patente aquí, donde se está utilizando el mismo tema de la girola compostelana.

Son precisamente estas relaciones estilíticas e iconográficas que se producen a lo largo de este Camino, las que hacen que hacia 1080-1100 aparezca un eco de la mujer lujuriosa de Santiago en un capitel del Panteón de San Isidoro de León[188]. El esquema compositivo es muy similar aunque explayado en un espacio mucho más ámplio (Figura 57). La figura central,

187 Cuando hacia 1090 el obispo D. Gonzalo da inicio a la construcción de la nueva catedral de Mondoñedo ya estaban construidas en Santiago las tres capillas orientales de la girola y su escultura, por lo tanto, preparada para servir de modelo al obrador mindoniense, vid.: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mindonienses*, 15, Mondoñedo, 1999, 301. Sobre este tema ver también: YZQUIERDO PERRÍN, R., *De Arte et Architectura, San Martin de Mondoñedo*, Lugo, 1994, 48-49.

188 GAILLARD, G., *op. cit.* 1938, 32.; DURLIAT, M., *op. cit.*, 1990, 190-191.

que parece masculina a pesar de sus senos, alza los brazos y sujeta dos serpientes que atacan su cabeza, al igual que sucede en el capitel de Santiago. Coincide incluso, el giro de los cuerpos de las serpientes. Donde estriban las diferencias fundamentales es en la parte baja. Por un lado, dos nuevas serpientes succionan sus senos sustituyendo a los sapos, preferidos en los ejemplos anteriormente comentados, y por otro se ha obviado la referencia al *ficus* por el que trepan éstas, quizás porque el escultor no ha entendido su significado.

FIGURA 57: LEÓN, SAN ISIDORO, PANTEÓN REAL, CAPITEL CON EL CASTIGO DE LA LUJURIA (1080-1090).

2.3. EL LEGADO DE EXPERIENCIAS ENTRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA CAMPAÑA.

Esta misma creación del taller de la girola que es el Castigo de la Lujuria nos sirve también para ejemplificar en que medida algunas soluciones iconográficas llevadas a la madurez durante la prelacía de Diego Gelmírez (1100-1140) ya estaban presentes, al menos en un estado germinal, durante la primera campaña escultórica.

Entre 1103 y 1112, el taller que trabaja en la portada de las Platerías retoma un motivo ya presente en el capitel de la lujuriosa. En el tímpano de las Tentaciones de Cristo encontramos de nuevo un *ficus* por el que trepa una serpiente (Figura 58). Como ocurría en el capitel de la girola, este motivo sirve para poner en relación la imagen principal con el Pecado Original, haciendo una exégesis bíblica de la misma, en la que se establece

un parangón-antítesis entre Adán, por el que llegó el pecado al mundo, y Cristo, por el que llegó la Redención[189].

FIGURA 58: SANTIAGO, CATEDRAL, PORTADA DE LAS PLATERÍAS, TÍMPANO IZQUIERDO, DETALLE DE LA HIGUERA POR LA QUE TREPA UNA SERPIENTE (1103-1112).

En el mismo tímpano aparece, además, la llamada a la lujuria y a las bajas pasiones por medio del recurso del sonador de cuerno en medio de un contexto teriomórfico que adquiere unas claras connotaciones infernales. Una imagen similar se encontraba, recordemos, en uno de los capiteles de la girola, e incluso parecía creación propia de su obrador[190].

Otros temas desarrollados en la segunda campaña, y que ya eran conocidos en el obrador catedralicio a través de las experiencias de la primera,

189 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata*, 10, Santiago de Compostela, 1998, 250-251; Ibidem, "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en M. Nuñez (Ed.) *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000, 71. Ibidem, "Praterías: Función y decoración de un "Lugar Sagrado", *Santiago, ciudad y Peregrino, Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2001, 312.

190 NODAR FERNÁNDEZ, V. R, "De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago", *Semata*, 14, Santiago de Compostela, 2002, 345-346.

son las composiciones de leones y águilas afrontados (Figura 59). En dos capiteles contiguos de un machón próximo a la puerta norte del transepto, esta tipología llega a su madurez con la contribución de las experiencias tolosanas, en este momento ya plenamente asimiladas. Su situación en un contexto iconográfico de claras connotaciones penitenciales aparece justificada en una línea de significado muy próxima a la de la primera campaña[191]. Allí, los leones y águilas de las capillas de San Pedro y de San Juan no eran otra cosa que una imagen de la renovación por la penitencia y la vigilancia que debe mostrar el cristiano ante el acecho del pecado[192].

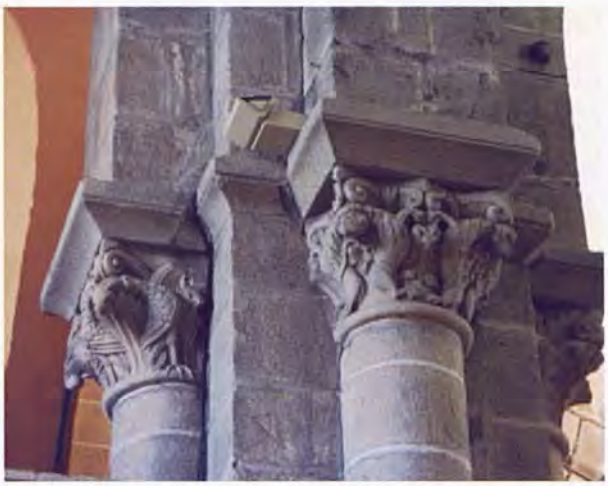


FIGURA 59: SANTIAGO, CATEDRAL, TRANSEPTO NORTE, CAPITELES Nº 107 Y 108 (1100-1112).

Como conclusión decir que, en general, es muy difícil individualizar personalidades de maestros concretos dentro del obrador de la Catedral. Se ha intentado dilucidar, al menos, las diferentes procedencias de los influjos artísticos que confluyen en la obra de Santiago en sus comienzos, pero éstas interaccionan entre ellas de manera que los escultores no se dedican a la copia servil de los modelos que conocen, sino que consiguen variaciones de éstos a través de las diferentes formaciones existentes en el obrador.

191 FERNÁNDEZ PÉREZ, S. y NODAR FERNÁNDEZ, V. R., "*Vita peregrinatio est*: Reflexións sobre o capitel historiado no transepto norte da Catedral de Santiago", *Congrés Internacional, El Camí de Sant Jaume i Catalunya*. 2003, (en prensa).

192 FERNÁNDEZ PÉREZ, S. y NODAR FERNÁNDEZ, V. R., "Premio e Castigo: o capitel historiado no transepto da Catedral de Santiago", *Porta da Aira* (Homenaje a la Profª. Dolores Vila Jato), Santiago de Compostela, 2004, (en prensa).

A pesar de esto se intuye una localización del trabajo de cada uno de los maestros dentro de la estructura arquitectónica de la girola, lo cual habla, una vez más, de un plan concienzudamente dirigido en el que muy pocas cosas se dejan al azar. Así, en la capilla central de El Salvador se localizan las influencias de Conques y Auvernia; en las colaterales, en cambio, es más importante la aportación de los maestros de Gascuña. Los paños intermedios de muro entre estas capillas, con sus pequeños capiteles, son el campo de actuación de unos maestros de formación clásica que son el capítulo más original de la escultura de este momento en Santiago (Plano 5).

IV. ANEXOS

CATÁLOGO DE CAPITELES

Nº DE CAPITEL: 155'

Situación: Ventana del muro exterior de la girola entre las capillas de S. Juan y Sta. Fe.

Autor: Discípulo de Bernardus de Conques

Descripción: Dos cuadrúpedos no identificados se afrontan en el ángulo del capitel. Mientras uno gira su cabeza el otro parece atacarlo. El fondo se resuelve a través de grandes hojas que nacen en el astrágalo.

Iconografía: Es una escena de lucha entre dos cuadrúpedos de difícil identificación debido tanto a lo deteriorado de la escultura como a la falta de una descripción más detallada por parte del escultor.

Estilo: En la portada de la iglesia de Saint-Agnan de Segur, encontramos un capitel prácticamente contemporáneo al de Santiago, que depende directamente de los talleres que trabajan en el deambulatorio y el transepto de la abacial de Sainte-Foy de Conques. Se trata de nuevo de la lucha de dos cuadrúpedos que, con un modelado muy similar, se sitúan sobre un fondo vegetal de grandes volutas que nacen del astrágalo.

Datación: 1075-1088.

Nº DE CAPITEL: 155'

Situación: Ventana exterior del muro entre las capillas de S. Juan y Sta. Fe.

Autor: Maestro del Castigo de la Lujuria

Descripción: Dos cuadrúpedos simétricos giran sus cabezas mientras muerden una palmeta que dirigen hacia una especie de árbol que en el ángulo del capitel organiza la composición.

Iconografía: El tipo de cuadrúpedo permite identificarlos como leones dadas sus similitudes con otros ejemplos del interior. La elegancia de la composición simétrica proporciona al escultor un motivo cuyo interés decorativo, no está reñido con el posible significado extrínseco que puedan tener estos animales que parecen realizar una acción.

Estilo: El tipo de modelado redondeado de formas pesadas y el canon corto de las figuras parece poner este capitel en relación con los maestros más originales surgidos en el taller de Santiago. Son además manos que trabajan muy bien las composiciones en soportes de pequeño formato como este capitel situado en una de las ventanas.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 157

Situación: Machón adyacente a la capilla de San Juan.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: Cuatro leones rampantes se afrontan, dos a dos, en medio de una decoración de tallos rematados en palmetas.

Iconografía: Dentro del programa de la girola, los leones rampantes

parecen querer hacer una alusión al fiel que, del mismo modo que este animal, debe estar vigilante ante el pecado y preparado para rechazar sus acometidas.

Estilo: El taller que trabaja en esta primera campaña, utiliza un repertorio de tipos del sur de Francia. El modelo más antiguo que se rastrea para este capitel se sitúa en la cabecera de la Abacial de Saint-Sever de Gascuña. Al taller que trabaja en esta abacial remiten de hecho el tipo de palmetas en hélice con el que rematan los tallos que aprisionan a los animales.

Datación: 1075-1087

Nº DE CAPITEL: 158

Situación: Arco de entrada a la capilla de S. Juan.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: Cuatro águilas con las alas plegadas se afrontan, dos a dos, girando sus cuellos ante un potente pitón de ángulo escamado.

Iconografía: El águila en este contexto iconográfico alude claramente a la penitencia y a la renovación que supone para el cristiano tras el pecado.

Estilo: El taller que trabaja en esta primera campaña utiliza un repertorio de tipos del sur de Francia. El modelo más antiguo que se rastrea para este capitel se sitúa en la cabecera de la Abacial de Saint-Sever de Gascuña. Al taller que trabaja en esta abacial remiten, de hecho, el tipo de aves afrontadas, el cual pronto alcanzarán una gran difusión a lo largo de los grandes centros del Camino de Peregrinación.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 159'

Situación: Exterior de la ventana de la capilla de San Juan.

Autor: Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: Un cuadrúpedo muerde en el cuello a un ave. El fondo se cubre con una decoración vegetal que parece evocar una vid. Se encuentra muy deteriorado ya que permaneció mucho tiempo insertado en el muro de una sacristía que existía en este punto, entre las capillas de Santa Fe y San Juan.

Iconografía: Se reproduce la fábula del zorro que se finge muerto para atrapar a las aves que pretendían morderlo. Es una imagen de la astucia y del acecho constante del pecado al hombre religioso.

Estilo: El tema tendrá un gran éxito en el taller de la girola. Se repite un gran número de veces, tanto en el interior, donde se insiere perfectamente en el programa iconográfico, como en el exterior, donde parece ya haber sido repetido por el taller como una fórmula perfecta para el capitel angular de pequeño formato. Así aparece en los capiteles nº 145, 156'', 160' y 178.

Datación: 1075-1087

Nº DE CAPITEL: 160'

Situación: Exterior de la ventana de la capilla de San Juan.

Autor: Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: Un cuadrúpedo muerde en el cuello a un ave. El fondo se cubre con una decoración vegetal que parece evocar una vid.

Iconografía: Se reproduce la fábula del zorro que se finge muerto para atrapar a las aves que pretendían morderlo. Es una imagen de la astucia y del acecho constante del pecado al hombre religioso.

Estilo: El tema tendrá un gran éxito en el taller de la girola. Se repite un gran número de veces, tanto en el interior, donde se insiere perfectamente en el programa iconográfico, como en el exterior, donde parece ya haber sido repetido por el taller como una fórmula perfecta para el capitel angular de pequeño formato. Así aparece en los capiteles nº 145, 156¨, 159'y 178.

Datación: 1075-1087

Nº DE CAPITEL: 163

Situación: Lado izquierdo del arco de acceso a la capilla de San Juan.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: En las tres caras del capitel aparecen leones pasantes, dos de los cuales tienen una única cabeza situada en el ángulo.

Iconografía: Su situación a la entrada de las dos capillas colaterales de San Juan y San Pedro parecen poner de manifiesto la cualidad de vigilancia que los bestiarios y textos exegéticos atribuyen al león. Es la vigilancia constante que ha de tener el fiel ante el acecho del pecado.

Estilo: El taller que trabaja en esta primera campaña, utiliza un repertorio de tipos del sur de Francia. El modelo más antiguo que se rastrea para este capitel se sitúa en la cabecera de la Abacial de Saint-Sever de Gascuña. Al taller que trabaja en esta abacial remite de hecho la tipología del capitel de leones pasantes que parecen tomados de modelos de las artes decorativas. La reinterpretación de este tipo por el taller de Santiago conserva la característica "sonrisa" de los leones de Saint-Sever, pero los cuerpos de los animales resultan pesados y desproporcionados con respecto a su modelo.

Datación: 1075-1087

Nº DE CAPITEL: 164

Situación: Se situa en uno de los machones en el lienzo de muro entre las capillas de El Salvador y San Juan.

Autor: Discípulo del Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: Un hombre suena un cuerno u olifante tras unos cuadrúpedos que afrontan sus cabezas en los ángulos del capitel.

Iconografía: Tradicionalmente, este capitel había sido interpretado como una representación del héroe Roldán, aunque no se había dado ninguna explicación para el ambiente animalístico en el que se inserta. Las connotaciones claramente negativas de los sonadores de cuerno en contextos teriomórficos e infernales vienen justificadas por la abundancia de estas representaciones en contextos monacales como iglesias y claustros. La negatividad de este instrumento y de sus sonadores, los juglares, es debida a que para la Iglesia son portadores de valores sensuales y terrenos, nada convenientes para la vida religiosa. Por otro lado, el animal acompañaba realmente a los juglares en sus actuaciones. El juglar rodeado de animales no es más que una imagen de la carnalidad. La acción de sonar el cuerno, es una llamada a los valores sensuales que lleva implícita la música profana en contraposición con la armonía de la salmodia de la liturgia monástica.

Estilo: Esta obra, del taller que inicia la decoración de la Catedral de Santiago, se inscribe dentro de los pocos capiteles de esta campaña que parecen fruto del taller, en los que no se pueden rastrear un modelo concreto a pesar de la formación francesa que denuncian en otros casos. Concretamente se trata de un seguidor del escultor que talla el capitel con el castigo de la lujuria y que, menos diestro que su maestro, no resuelve satisfactoriamente una escultura de mayor tamaño en un capitel tan grande.

Datación: 1075-1087

Nº DE CAPITEL:165

Situación: Interior de una de las ventanas de la girola, entre las capillas del Salvador y San Juan.

Autor: Discípulo del Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: Una mujer desnuda es atacada por dos serpientes mientras que sus senos son succionados por dos sapos. En los laterales de la escena dos árboles que evocan toscamente las higueras sirven de soporte a las serpientes que intentan morder la cabeza de la mujer que impotente, intenta separarlas sujetándolas con sus manos.

Iconografía: La imagen que decora este capitel muestra una iconografía que parece derivar de la tradición casineso-beneventana de los Exultet. Sin embargo, su significado aquí se ha transformado ampliamente: ha sido sometida a una *interpretatio christiana* convirtiéndose en el castigo de la mujer lujuriosa. Las dos serpientes intentan morder la cabeza de la mujer tras trepar por los árboles laterales, recogiendo el modelo iconográfico de la serpiente tentadora del Paraíso. Pero además no hay que olvidar un detalle: los dos árboles por los que trepan las serpientes en el capitel parecen representar dos higueras con sus frutos correspondientes. La serpiente que ataca a la mujer trepa por un árbol como la serpiente tentadora del Paraíso; un árbol que además es una higuera, árbol que aparece en múltiples representaciones de la tentación de Adán y Eva.

Estilo: El taller que se forma en Santiago en la primera campaña de la basílica parte de unos conocimientos adquiridos en la escultura de Auvernia y Gascuña, sin embargo no es ajeno a otro tipo de influencias. A partir de estas experiencias el taller es capaz de realizar creaciones originales y con altos contenidos simbólicos como este capitel del castigo de la lujuria. Su autor, que realiza también el capitel con el sonador del olifante, es un seguidor menos diestro en el modelado del maestro que realiza el castigo de la lujuria del capitel número 177.

Datación: 1087-1075

Nº DE CAPITEL: 165'

Situación: Ventana abierta entre las capillas de El Salvador y San Juan. Hoy en el interior de la capilla de Nuestra Señora la Blanca.

Autor: Discípulo del Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: Dos cuadrúpedos simétricos giran sus cabezas mientras muerden una palmeta que dirigen hacia una especie de árbol que, en el ángulo del capitel, organiza la composición.

Iconografía: El tipo de cuadrúpedo permite identificarlos como leones dadas sus similitudes con otros ejemplos del interior. La elegancia de la composición simétrica proporciona al escultor un motivo cuyo interés decorativo, no está reñido con el posible significado extrínseco que puedan tener estos animales que parecen realizar una acción.

Estilo: El tipo de modelado redondeado de formas pesadas y el canon corto de las figuras parecen poner este capitel en relación con los maestros más originales surgidos en el taller de Santiago. Son además manos que trabajan muy bien las composiciones en soportes de pequeño formato como este capitel situado en una de las ventanas.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 166

Situación: Es un capitel de una ventana abierta en el lienzo de muro entre las capillas de El Salvador y de San Juan.

Autor: Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: En el ángulo del capitel y ocupando la totalidad del cesto, se representa una figura monstruosa formada por un cuerpo de ave y cabeza de mujer de largos cabellos. Unas poderosas garras que se apoyan en el astrágalo nos indican que se podría tratar de una arpía.

Iconografía: Sobre las arpías pesaba, y pesa, una larga tradición clásica, profundamente arraigada, por otra parte, en la cultura popular, que las tacha de mensajeras del infierno, raptoras de mortales y devoradoras de sus almas. Su utilización en un contexto sacro como el de la girola de la Catedral se explica por su facilidad para adaptarse a un programa en el que se advierte a la audiencia a la que iba dirigido del peligro que supone el Diablo, siempre acechante como esta figura.

Estilo: El tipo de rostro de carrillos hinchados, el modelado de formas gruesas y pesadas, el tema que trasluce una amplia formación de modelos y textos y la utilización de capiteles de pequeño formato ponen en relación esta obra con el maestro del Castigo de la Lujuria, uno de los más originales del taller de la primera campaña.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 168

Situación: Es uno de los capiteles del arco toral de acceso a la capilla de El Salvador.

Autor: Maestro Bernardus de Conques.

Descripción: En el centro del cesto una figura coronada representa al rey Alfonso VI. A ambos lados, y sosteniendo una gran filacteria, se esculpen dos ángeles con las alas desplegadas. En la cartela una inscripción recuerda a Alfonso VI, durante cuyo reinado se comienza la obra.

Iconografía: Alfonso VI aparece representado, en este capitel, como un rey-emperador protegido por la divinidad a la que aluden los ángeles. Es un trasunto de las apoteosis imperiales romanas, en el que los ángeles hacen las veces de las victorias aladas que coronan al emperador en las entradas triunfales o lo portan al cielo para su deificación.

Estilo: El tipo de factura remite, claramente, a la escultura de la cabecera y el transepto de la Abacial de Santa Fe de Conques. Los ángeles de alas desplegadas sosteniendo cartelas aparecen, de hecho, en la tribuna de esta iglesia con el mismo tipo de plegado en las túnicas. La tipología de capitel fundacional con un comitente laico remite, por su parte, a las iglesias de Auvernia donde se rastrean ejemplos similares.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 169

Situación: Muro derecho de la capilla de El Salvador.

Autor: Maestro de Frómista-Jaca.

Descripción: Siguiendo la ley de la simetría románica, el capitel presenta a dos grifos que aunque de espaldas, giran sus cabezas para afrontarse. Sus alas se enroscan en el ángulo superior del capitel en una perfecta fusión de figuración animal y vegetal.

Iconografía: Los grifos son animales fantásticos, con cuerpo de león y cabeza y alas de águila. Algunos autores medievales lo asocian con el Demonio, fijándose, sobre todo, en su crueldad y en su poder destructivo.

Estilo: Éste y los restantes capiteles de los muros de cierre de la capilla de El Salvador están realizados en un estilo claramente diferente al de los de los machones. Es clarificador, a este respecto, el incipiente pitón de ángulo que presentan y que los hace relacionables con algunos capiteles de la portada de San Isidro de Dueñas, donde ya aparece el tipo de capitel de estilo Frómista-Jaca.

Datación: En estos muros laterales dos inscripciones conmemoran la historia de la iglesia. Se realizan en 1105. Año en el que sabemos, por la Historia Compostelana, que Gelmírez consagra las capillas del deambulatorio y las del transepto. Este dato, así como el hecho de la diferencia de estilo entre los capiteles de estas dos paredes laterales, hacen pensar en que se debió de actuar dos veces. Es decir, que en los primeros años de la prelacía de Diego Gelmírez, se remataron estas paredes, que seguramente debieron de quedar inacabadas.

Nº DE CAPITEL: 169'

Situación: Exterior de la ventana situada entre las capillas de El Salvador y de San Juan.

Autor: Discípulo del Maestro Bernardus de Conques.

Descripción: La entera superficie del cesto del capitel aparece cubierta por un entrelazo formado por un grueso bocel.

Estilo: Es tosco y totalmente falto de delicadeza, a pesar de tratar un tema decorativo con el que se podrían haber conseguido unas altas cualidades estéticas. El tema remite a modelos franceses posiblemente de la cabecera y el transepto de Conques, donde abundan los capiteles con decoración de entrelazo que suponen la recuperación del capitel vegetal en la escultura del siglo XI.

Datación: 1075-1087.

Nº DE CAPITEL: 170

Situación: Muro izquierdo de la Capilla de El Salvador en la girola de la Catedral de Santiago.

Autor: Maestro de Frómista-Jaca.

Descripción: Siguiendo la ley de la simetría románica, el capitel presenta a dos leones que aunque de espaldas, giran sus cabezas para afrontarse.

Estilo: Este y los restantes capiteles de los muros de cierre de la capilla de El Salvador están realizados en un estilo claramente diferente al de los de los machones. Es clarificador, a este respecto, el incipiente pitón de ángulo que presentan y que los relaciona con algunos capiteles de la portada de San Isidro de Dueñas donde ya apa-

rece el tipo de capitel de estilo Frómista-Jaca.

Datación: En estos muros laterales dos inscripciones conmemoran la historia de la iglesia. Se realizan en 1105, año en el que sabemos, por la Historia Compostelana, que Gelmírez consagra las capillas del deambulatorio y las del transepto. Este dato, así como el hecho de la diferencia de estilo entre los capiteles de estas dos paredes laterales, hacen pensar en que se debió de actuar dos veces. Es decir, que en los primeros años de la prelacía de Diego Gelmírez, se remataron estas paredes, que seguramente debieron de quedar inacabadas.

Nº DE CAPITEL: 170'

Situación: Exterior de la ventana de la Capilla de El Salvador. Hoy en el interior de la capilla de Nuestra Señora la Blanca.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: Se trata de un capitel vegetal formado a partir de grandes hojas que se doblan en la parte superior formando una especie de concha.

Estilo: La penetración de unas incipientes influencias de la cabecera y el transepto de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse se aprecian en este capitel, que tiene como parangones algunos capiteles de gran formato de dicha basílica.

Datación: 1075-1088.

Nº DE CAPITEL: 171

Situación: Capilla de El Salvador en la Girola de la Catedral. Es uno de los capiteles que sostienen el arco toral que da paso al casquete absidial.

Autor: Maestro de Auvernia.

Descripción: En el centro del cesto del capitel aparece un personaje que agarra por el cuello a dos aves diferentes y no simétricas, ni siquiera parecidas, que están en las caras laterales. El personaje está sentado, si bien no se observa ningún tipo de trono o silla. Su indumentaria es característica de un personaje regio, llevando incluso una corona. La composición simétrica de un personaje entre dos bestias trae a la mente el tema de encuadre del "señor de los animales".

Iconografía: En principio podríamos pensar que se trata de una representación de Alejandro Magno en el famoso episodio de la ascensión a los cielos, sin embargo su iconografía presenta algunas alteraciones con respecto a las habituales representaciones del rey macedonio. En primer lugar se observa que no aparecen los grifos habituales a su lado, sino dos aves. Sin embargo, este hecho no debe extrañarnos, ya que la tradición textual más antigua de la historia de Alejandro no especifica que se trate de grifos. La sustitución tiene su origen, de hecho, en uno de los textos que transmitió la aventura: la versión original del Pseudo-Calístenes, que sería la que circularía en este momento antes de la difusión de la recensión del Arcipreste León de Nápoles y de la aparición de romances y traducciones en diferentes países. En esta versión se definen como "pájaros blancos", a los animales utilizados por Alejandro para su viaje aéreo.

Estilo: Tanto en este capitel como en el que se sitúa enfrente es donde más se acusa la intervención de un taller directamente ligado con la escultura de Auvernia, concretamente con la de Mozac y Ennezat. Son claros las similitudes en el modelado de los rostros y paños con una clara intención clasiquizante.

Datación: 1075-1088.

Nº DE CAPITEL: 172

Situación: Capilla de El Salvador en la Girola de la Catedral. Es uno de los capiteles que sostienen el arco toral que da paso al casquete absidial.

Autor: Maestro de Auvernia.

Descripción: Se trata de dos grifos que se acerca a beber de un cáliz que se sitúa en el centro del capitel.

Iconografía: Los grifos son animales fantásticos, con cuerpo de león y cabeza y alas de águila. Algunos autores medievales lo asocian con el Demonio, fijándose sobre todo en su crueldad y en su poder destructivo. Dentro del discurso iconográfico de la capilla, se podría entender como una nueva llamada de atención a Alfonso VI. Los grifos, entendidos en su sentido maligno, de amenaza, que se aproximan a beber del cáliz de la sangre de Cristo, son aquellas personas que se quieren aprovechar de la Iglesia para sus intenciones particulares. En este caso, es Alfonso VI el que pretende controlar los cargos principales de la iglesia gallega, para, de esta manera, hacerse con el control político de la región.

Estilo: Tanto en este capitel como en el que se sitúa enfrente es donde más se acusa la intervención de un taller directamente ligado con la escultura de Auvernia, concretamente con la de Mozac y Ennezat. Son claros las similitudes en el modelado de los rostros y paños con una clara intención clasiquizante.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 174

Situación: Muro derecho de la Capilla de El Salvador en la girola de la Catedral de Santiago.

Autor: Maestro de Frómista-Jaca.

Descripción: Siguiendo la ley de la simetría románica, el capitel presenta a dos grifos que, aunque de espaldas, giran sus cabezas para afrontarse. Sus alas se enroscan en el ángulo superior del capitel en una perfecta fusión de figuración animal y vegetal

Iconografía: Los grifos son animales fantásticos, con cuerpo de león y cabeza y alas de águila. Algunos autores medievales lo asocian con el Demonio, fijándose sobre todo en su crueldad y en su poder destructivo.

Estilo: Este y los restantes capiteles de los muros de cierre de la capilla de El Salvador, están realizados en un estilo claramente diferente al de los de los machones. Es clarificador, a este respecto, el incipiente pitón de ángulo que presentan y que los relaciona con algunos capiteles de la portada de San Isidro de Dueñas, donde ya aparece el tipo de capitel de estilo Frómista-Jaca.

Datación: En estos muros laterales dos inscripciones conmemoran la historia de la iglesia. Se realizan en 1105, año en el que se sabe, por la Historia Compostelana, que Gelmírez consagra las capillas del deambulatorio y las del transepto. Este dato, así como el hecho de la diferencia de estilo entre los capiteles de estas dos paredes laterales, hacen pensar en que se debió de actuar dos veces. Es decir, que en los primeros años de la prelacía de Diego Gelmírez, se remataron estas paredes, que seguramente debieron de quedar inacabadas.

Nº DE CAPITEL: 174'

Situación: Exterior de la ventana de la capilla de El Salvador.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: Cuatro aves afrontadas rellenan todo el espacio del cesto en una composición simétrica de evidentes cualidades decorativas.

Estilo: Aunque el tipo de composición de aves afrontada ya había sido tratada en el interior, desarrollada con amplitud en capiteles de gran formato, en este caso parece más plausible la intervención de un escultor que incorpora al taller unas incipientes influencias de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, donde esta tipología había sido ampliamente desarrollada.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 175

Situación: Es uno de los capiteles que sostienen el arco toral de acceso a la Capilla de El Salvador, en la girola de la Catedral de Santiago.

Autor: Maestro Bernardus de Conques.

Descripción: En este capitel aparecen, en los ángulos, dos sirenas que extienden su cola hacia los lados y hacia el centro, topando con tres personajes que se agarran a sus brazos.

Iconografía: En principio podría parecer que las sirenas están siendo cap-

turadas por los tres personajes que se agarran a sus brazos, sin embargo, al contemplar sus afligidos rostros y tras el rastreo de los textos, se podría afirmar que son las sirenas las que, con su maligno embrujo, se disponen a arrastrar a los tres hombres.

Por otro lado, el ambiente marino en el que se desarrolla la escena, representado por las ondas que se esculpen en el fondo del capitel, trae a colación textos de los bestiarios y de la propia tradición clásica en los que se describe a estos híbridos como habitantes de la aguas y raptores de marinos.

Estilo: Es uno de los capiteles que en mayor medida manifiesta la actuación de escultores formados en la escultura de las partes bajas de la girola y el transepto de la abacial de Santa Fe de Conques. Así lo demuestran las cabezas redondas y el pelo en casquete típico del taller que por entonces trabajaba en dicha abacial.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 176

Situación: En el deambulatorio de la Catedral de Santiago este capitel se sitúa a la entrada de la capilla de El Salvador.

Autor: Maestro Bernardus de Conques.

Descripción: Con un esquema exacto al capitel del rey Alfonso VI, se organiza el capitel dedicado al obispo Diego Peláez. En el centro de la cara principal se sitúa una extraña figura que representa al obispo. Su cuerpo está reducido a una cabeza con un cuerpo mínimo en el que aparecen unas alas plegadas. En los ángulos del cesto se sitúan los ángeles que lo sostienen y extienden una cartela en la que se puede leer: "TEMPORE PRESVLIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT".

Iconografía: Resulta extraña, a primera vista, la figura del obispo que semeja un ángel con las alas plegadas. Sin embargo, se entiende en un mo-

mento en el que el arte de la Reforma Gregoriana estaba santificando al clero, en una búsqueda de la dignificación del ministerio eclesiástico. Es la traducción plástica de un texto de Urbano II del Concilio de Nimes de 1096, en el que afirmaba que los sacerdotes eran como los ángeles, enviados de Dios.

Estilo: Es uno de los capiteles que, en mayor medida, manifiesta la actuación de escultores formados en la escultura de las partes bajas de la girola y el transepto de la abacial de Santa Fe de Conques. Es manifiesta también la influencia de escultores venidos de los obradores abiertos en Auvernia como Ennezat, donde también se realizan capiteles fundacionales en los que se presenta al donante de la iglesia.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 177

Situación: Es un pequeño capitel entrego que recoge el arco de la ventana abierta en el paño de muro entre las capillas de El Salvador y San Pedro.

Autor: Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: En el angosto espacio del capitel una mujer con los brazos alzados intenta agarrar a sendas serpientes que, tras trepar por dos árboles situados en los bordes, intentan morder su cabeza.

Iconografía: La imagen que decora este capitel muestra una iconografía que parece derivar de la tradición casineso-beneventana de los *Exultet*. Sin embargo el significado de la imagen de la Tierra Madre amamantando a los animales se ha transformado aquí ampliamente, ha sido sometida a una *interpretatio cristiana*, convirtiéndose en el castigo de la mujer lujuriosa.

De hecho, el busto de la Tierra Madre sobre una colina se transforma en el de una mujer en el infierno castigada por su pecado. Alza asimismo las manos, pero su antiguo gesto de alegría se ha convertido ahora en un desesperado gesto para impedir el ataque de las serpientes. Además, los anima-

les a los que antes alimentaba son ahora el objeto de su suplicio. Dos sapos atacan sus senos mientras que dos serpientes acechan su cabeza intentando morder sus orejas.

Estilo: El taller que se forma en Santiago en la primera campaña de la basílica parte de unos conocimientos adquiridos en la escultura de Auvernia y Gascuña, sin embargo no es ajeno a otro tipo de influencias. A partir de estas experiencias el taller es capaz de realizar creaciones originales y con altos contenidos simbólicos como este capitel del castigo de la lujuria.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 177'

Situación: Exterior de la ventana abierta en el paño de muro situado entre las capillas de S. Pedro y de El Salvador.

Autor: Discípulo del Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: En el ángulo del capitel se sitúa un personaje masculino vestido con túnica. A ambos lados dos híbridos monstruosos que comparten una única cabeza parecen amenazarlo.

Iconografía: Podría identificarse con algún tipo de castigo infernal reservado, en este caso, a un religioso, dada la figura central, que parece vestir túnica de monje y portar un libro sobre las rodillas. Los monstruos que lo atacan no son otra cosa que dragones, muy habituales, junto con las serpientes, en los infiernos medievales.

Estilo: Las formas gruesas, poco definidas y el modelado remiten a un seguidor del maestro del castigo de la lujuria que además gusta de un tipo de composiciones simétricas muy bien adaptadas al escueto espacio de un capitel angular. No es descartable la existencia de un capitel modelo para éste en el interior en alguno de los paños de muro destruidos con la sucesiva inclusión de capillas en la cabecera. De esta manera, su mensaje se

incluiría mucho mejor dentro del programa iconográfico de esta parte de la catedral.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 178

Situación: Ventana abierta entre las capillas de S. Juan y de El Salvador.

Autor: Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: Un cuadrúpedo muerde en el cuello a un ave. El fondo se cubre con una decoración vegetal que parece evocar una vid.

Iconografía: Se reproduce la fábula del zorro que se finge muerto para atrapar a las aves que pretendían morderlo. Es una imagen de la astucia y del acecho constante del pecado al hombre religioso.

Estilo: El tema tendrá un gran éxito en el taller de la girola. Se repite un gran número de veces, tanto en el interior, donde se insiere perfectamente en el programa iconográfico, como en otras partes como el exterior, donde parece ya haber sido repetido por el taller como una fórmula perfecta para el capitel angular de pequeño formato. De cualquier manera se trata de una de las creaciones propias del taller. Es, sin duda, fruto del conocimiento de modelos y tradiciones textuales ya que no se puede rastrear un modelo concreto en escultura, al menos en el ámbito francés del que proceden la mayoría de los escultores.

Datación: 1075-1087

Nº DE CAPITEL: 179

Situación: Machón angular anterior a la entrada de la capilla de S. Pedro.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: Cuatro águilas con las alas plegadas se afrontan, dos a dos, girando sus cuellos ante un potente pitón de ángulo en forma de concha.

Iconografía: El águila en este contexto iconográfico alude claramente a la penitencia y a la renovación que supone para el cristiano tras el pecado.

Estilo: El taller que trabaja en esta primera campaña utiliza un repertorio de tipos del sur de Francia. El modelo más antiguo que se rastrea para este capitel se sitúa en la cabecera de la Abacial de Saint-Sever de Gascuña. Al taller que trabaja en esta abacial remiten, de hecho, el tipo de aves afrontadas que pronto alcanzarán una gran difusión a lo largo de los grandes centros del Camino de Peregrinación.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 180

Situación: Arco de entrada a la capilla de San Pedro.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: En las tres caras del capitel aparecen leones pasantes, dos de los cuales tienen una única cabeza situada en el ángulo.

Iconografía: Su situación a la entrada de las dos capillas colaterales de San Juan y San Pedro parecen poner de manifiesto la cualidad de vigilancia que los bestiarios y textos exegéticos atribuyen al león. Es la vigilancia constante que ha de tener el fiel ante el acecho del pecado.

Estilo: El taller que trabaja en esta primera campaña utiliza un repertorio de tipos del sur de Francia. El modelo más antiguo que se rastrea para este capitel se sitúa en la cabecera de la Abacial de Saint-Sever de Gascuña. Al taller que trabaja en esta abacial remite, de hecho, la tipología del capitel de leones pasantes que parecen tomados de modelos de las artes decorativas. La reinterpretación de este tipo por el taller de Santiago conserva la característica "sonrisa" de los leones de Saint-Sever, pero los cuerpos de los animales resultan pesados y desproporcionados con respecto a su modelo.

Datación: 1075-1087

Nº DE CAPITEL: 181

Situación: Ventana de la capilla de San Pedro.

Autor: Discípulo del Maestro del Castigo de la Lujuria.

Descripción: De una cabeza situada en el ángulo parten los cuerpos de dos animales que giran sus cabezas sobre su lomo.

Iconografía: El carácter decorativo de la composición simétrica no oculta el carácter maléfico que transmite un híbrido como el que presenta este capitel.

Estilo: El modelado de formas gruesas, el rostro de rasgos apenas definidos y el tema del híbrido, que no responde a ninguna especie concreta, remiten a los escultores más creativos del taller que buscan la innovación en los temas de los que no se rastrean unos modelos concretos en escultura.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 183

Situación: Ventana de la capilla de San Pedro.

Autor: Maestro de Frómista-Jaca.

Descripción: La parte baja del capitel está ocupada por un tallo vegetal que forma roleos. La parte superior se resuelve mediante la clásica disposición de volutas acanaladas con un dado central entre ellas.

Estilo: El tipo de capitel vegetal, muy similar a uno situado en los muros laterales de la capilla de El Salvador, con pitón de ángulo bajo volutas nos habla de un incipiente estilo Frómista-Jaca que, de nuevo, se podría relacionar con los ejemplos de San Isidro de Dueñas.

Datación: Debido a su estilo este capitel debió de ser colocado en su posición al mismo tiempo que los de los muros laterales de la capilla central de El Salvador. Pertenece, por tanto, a una campaña de remate de partes incacabadas, durante el inicio de la prelacía de Diego Gelmírez.

Nº DE CAPITEL: 184

Situación: Arco de acceso a la capilla de San Pedro.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: Cuatro águilas con las alas plegadas se afrontan dos a dos girando sus cuellos ante un potente pitón de ángulo en forma de concha.

Iconografía: El águila en este contexto iconográfico alude claramente a la penitencia y a la renovación que supone para el cristiano tras el pecado.

Estilo: El taller que trabaja en esta primera campaña utiliza un repertorio

de tipos del sur de Francia. El modelo más antiguo que se rastrea para este capitel se sitúa en la cabecera de la Abacial de Saint-Sever de Gascuña. Al taller que trabaja en esta abacial remiten, de hecho, el tipo de aves afrontadas que pronto alcanzarán una gran difusión a lo largo de los grandes centros del Camino de Peregrinación.

Datación: 1075-1088

Nº DE CAPITEL: 185

Situación: Machón adyacente a la capilla de San Pedro.

Autor: Maestro de Gascuña.

Descripción: Cuatro leones rampantes se afrontan dos a dos en medio de una decoración de tallos rematados en palmetas.

Iconografía: Dentro del programa de la girola, los leones rampantes parecen querer hacer una alusión al fiel que, del mismo modo que este animal, debe estar vigilante ante el pecado y preparado para rechazar sus acometidas.

Estilo: El taller que trabaja en esta primera campaña utiliza un repertorio de tipos del sur de Francia. El modelo más antiguo que se rastrea para este capitel se sitúa en la cabecera de la Abacial de Saint-Sever de Gascuña. Al taller que trabaja en esta abacial remiten, de hecho, el tipo de palmetas en hélice con el que rematan los tallos que aprisionan a los animales.

Datación: 1075-1087

FUENTES Y DOCUMENTACIÓN

CONCORDIA DE ANTEALTARES

CARRO GARCÍA, J., "La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del Monasterio de Antealtares", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 4, 1949, 111-122.

Concordia establecida entre Diego Peláez, obispo de Santiago y el abad de Antealtares, Fagildo, como consecuencia del litigio surgido a raíz de los inicios de la nueva Catedral cuya envergadura obligaba a ocupar parte de los terrenos del monasterio.

«Era M. C. XV. qt XVj kis Setembris dubium quiden non est, sed multis manet. Notum sicut testimonium Beati Leonis didicimus PP. quod Beatissimus Apostolus Jacobus Jerosolimis decolatus a Discipulis Jopem asportatus ibi non paruo tempore a Domino custodire ad ulltimum Hispanam navigo manu Domini gubernante sit. Transilatum est in finibus Gallaeciae sepultum per longa tempora mansit ocultum, sed quia lux in tenebris uel lucerna sub modio diu latere non potuit divina providente clementie temporibus serenissimi Regis Domini Adefonsi qui vocatur Castus. Cuidam Anacorite nomine Pelagius qui non longe a loco in quo Apostolicum Corpus tumulatum jacebat degere consuerat, Primitus revelatum esse angelis oraculis dignoscitur deine sacris luminaribus quam pluribus fidelibus in Ecelesia sancti Felicis de Louio commorantibus ostenditur qui inito conssilio, yriensem, Episcopum Domium Theodomirum arceserunt Santam visionem illi detegentes. Qui inito triduano jeiunio fidelium cetibus agregatis Beati Apostoli Sepulcrum marmoricis lapidibus contectum invenit. Qui maximo gavisus gaudio religiosissimum Regem praefatum vocare non distulit. Qui pio ut erat affectu. questimonie diligens sanctitatem statim in honore eiusdem Apostoli fabricata Ecclesia, et circa eandem alteram in honore beati Baptistae Johannis ante ipsa sancta Altaria tertiam non modicam tria continentem Altaria. Primum in honore Sancti Salvatoris, secundum in honore Sancti Petri Apostolorum Principis, tertium in honore beati Johanis Apostoli construere festinavit.

In qua Abbatem Dominum Yldefredum magna santitatis virum cum monachis custodiae Apostoli deputatis divino officio mancipatis non min-

us quam duodecim constituit qui supra corpus Apostoli divina officia cantassent et Missas assidue celebrassent. Deuidesque eis ad orientalem partem locum ante ipsa Altariam per Cartulam dotis ubi claustrum et oficinas secundum tenorem Beati Benedicti constituerent. Et quia ante sancta Altaria constitutus est locus iste, Ante altaris est vocatus. Et usque ad tempus Doni episcopi Didaci Pelagi, et Abbatis Domini Fagildi in eodem mansit vigore. Qui volens Ecclesiam Beati Jacobi opus muro lapideo tabulatu construere tante magnitudinis, eam futuram designavit, ut omnia praeffata Altaria cum Ecclesiae, et partem claustri Monachorum caperet. Videns vero sanctissimus Abbas ordinem monasticum dum opus Eccelesiae construeretur, ibi non perfecte observari posse secum cogitans ecclesiam parvulam ad opus Monachoram tria continentem Altaria Beati scilicet Petri Apostoli, et Beati Thome, et Beati Nicolay construxit, vbi antiquitus praefatus Pelagius Celam habuit, et Altare Beati Pelagi Martiris construxit, quo peracto cum eode Episcopo ante faciem Domini Regis Adefonsi, se presentavit et de Apostoli jure quod actenus tenuerit, et de altaribus sancti Salvatoris, et sancti Petri, et Sancti Joannis qualiter eos in futurum. Peracto opere Ecclesie obtinere possent causare cepit et tunc mandavit Rex quod Abbas et Monasterium cunctis diebus obtinere Altare Beati Petri jure hereditario quod in eadem. Ecclesia Beati Jacobi non in eodem loco ubi prius steterat, sed in alio construebatur, eius dum operarentur in ipsis altaribus obtinetur Episcopus duo altaria cum portione Monachorum offerende altaris Beati Jacobi partis altaribus quod altare sancti Salvatoris et sancti Joannis Apostoli, et Evangeliste restituerentur Abbati et monachis in perpetuum habituris Domini. Episcopus dum fabricaretur ecclesia, episcopus habet Beati Jacobi altaris pecuniam, unde prius monachi dimidiam posidebat, et per acta Ecclesia Abbas, et monachi haberent partem tertiam, et Episcopus duas partes in perpetuum. Quo circa ego Didacus divina gratia Hiriense sedis Episcopus continens eiusdem Ecclesiae Beati Jacohi cathedram cum conventu, et voce eiusdem Ecclesie praesentium, et futurum jussione Domini nostri Regis dopni Adefonsi prolis Fernandi. Vobis Abbati domino Fagildo, et conventu monasteri altarium presenti, et futurum firmissime disposui roborare pactum, et placitum in decem libras auri roboratum, quod amplius non reinfringam nec ego, nec qui eandem vocem tenuerit tal videlicet pacto quod vos ab hodierno die in perpetuum habeatis, et de jure hereditario integraliter possiedatis cum omnibus directuris ad se pertinentibus ecclesiasticis, vel secularibus altare Beati Petri Apostolorum prinncipios quod modo costrueretur infra Ecclesiam Beati Jacobi in sinistra parte ad exitum vestrae portae vestri Capituli quod prius fuerat in dex-

tra parte locatum simul, et ipsam portam adegressum tam ipsius altariis, quam Ecclesiam, quam vos vestro precio in pariete euisdem Ecclesiae sicut olim manserat hedificaturus esti, ut super liberum eam possideatis, et ex parte vestra claudatis, et aperiatis. Et edificatis Sancti Salvatoris et Sancti Johannis Altaribus nostro opere restituantur vobis, et Monasterio vestro perpetim habituros. Et pro operis edificatione teneamus vestram tertiam oferende Altaris Beati Jacobi vnde prius ad hoc tempus mediatatem possedistis. Et modo per convenientiam Comitum et bonorum Hominum et regiam autoritatem nobis in adjutorio vestram partem datis quod tan nobis, quam pro vobis operemur. Et facto opere Ecclesíe tertiam partem redditus ipsius Beati Jacohi Altaris vobis restituamus. Servato semper vestro jure hereditatis per locum vbi convenientiam Karacterium scripturi, et posituri sumus inter Altari Beati Jacobi, et illa tria Altaria continens huius modio Signum. AD. id est A et D. posita linea ab eodem Signo usuque ad inferiorem Angulum vestre Turris, que in muro continetur. et ab altero signo usque ad inferiorem angulum vestre domus que est circam Cameram Palacii, et deinceps per girum sicut in vestra dote Regum Casti et Renamiri continetur. Qui sic compleverit sit benedictus, et qui aliter egerit sit maledictus et excomunicatus et cum Juda Proditore particeps fiat in eterna dapmnatione. Et insuper Regio parti penam placiti cogatur exsolvere, et preffato Monasterio quantum in contempsa miserit duplicemus, et Hoc scriptum cunctis diebus maneat firmum. Ego Didacus divina gratia Episcopus hoc scriptum quod fieri jussi manu propia confirmo et cunctis diebus firmissimum esse decerno. Didacus. Adefonsus Rex grato animo hoc scriptum robore ejus confirmo. Vrracha soror Regis confirmo. Geloira soror Regis confirmo, Garsia Comes confirmo, Garsia Alvariz confirmo. Ordonius Alvaríz confirmo. Petrus Ansuriz confirmo, Gomez Gundisalvus confirmo. Martinus Flamiz comes confirmo. Froila. Didat Comes conf. Santius Comes conf Froila Reimundiz Judex Gundisalvus Judex conf Gundisalvus Episcopus Mindoniensis Sedis conf., Ludovicus Tudensis Sedis Episcopus conf Segeredus Presbiter conf Qui presens fuerunt Petrus Testis, Astrarius Testes Aloytus Testis Martinus testis, Renamirus testis. Ego Alfonsus Petrui. translatavit. Suarius Fafilat, con.

TRADUCCIÓN DEL TEXTO LATINO

ZEPEDANO Y CARNERO, J. Mª., *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana,* Santiago de Compostela, 1999, 320-325.

No es dudoso, sino que saben muchos, según lo aprendimos por el testimonio del Papa S. León, que el muy bienaventurado Apóstol Santiago, degollado en Jerusalén y llevado por sus discípulos a Jope, estuvo allí mucho tiempo guardado por el Señor, y por fin fue trasladado a España en una nave, gobernándola la mano del Señor; y habiendo sido sepultado en la región de Galicia, permaneció oculto por largo tiempo. Pero como no pudo estar por mucho tiempo oculta la luz en las tinieblas, o la antorcha bajo el celemín, se sabe que por disposición benigna de la Divina Providencia, en tiempo del Serenísimo Rey D. Alonso, que se apellida el Casto, primeramente fue revelado por oráculos angélicos el cuerpo del Apóstol a cierto anacoreta, llamado Pelagio, que acostumbraba a morar no lejos del lugar en que aquel estaba enterrado; y después le mostraron sagradas (sobrenaturales) luces a muchos fieles que habitaban en la parroquia de S. Félix de Lovio, los cuales habiendo deliberado entre sí, hicieron venir al Obispo de Iria D. Teodomiro descubriéndole aquella sagrada visión. El cual, después de haber prescrito tres días de ayuno, acompañado de gran muchedumbre de fieles, halló el sepulcro del Santo Apóstol cubierto con piedra de mármol; y lleno de extraordinario gozo, llamó inmediatamente á dicho religiosísimo Rey.

El cual, según lo que amaba la santidad, por su piadosa afición a la continencia, después de haber fabricado sin tardanza una Iglesia en honor del mismo Apóstol, se apresuro a edificar cerca de la misma otra en honor del bienaventurado S. Juan Bautista; y delante de los mismos santos altares otra tercera, no pequeña, que contenía tres altares, el primero en honor de S. Salvador, el segundo en el de S. Pedro Príncipe de los Apóstoles, y el tercero en el del Apóstol S. Juan. En la cual puso por Abad a D. Ildefredo, varón de gran santidad, con no menos que doce monjes encargados de la custodia del Apóstol, y dedicados al oficio divino, para que cantasen los divinos oficios, y celebrasen continuamente misas sobre el cuerpo del Apóstol, separándoles por su carta de donación un lugar delante de los mismos altares hacia la parte de Oriente, en el cual construyesen claustro y oficinas según la regla de S. Benito. Y por cuanto este lugar fue construido delante de los santos altares, se le llamó Antealtares, y permaneció en el mismo estado hasta el tiempo del Obispo D. Diego Peláez, y del Abad D. Fagildo.

Cuyo Obispo queriendo construir la Iglesia de Santiago con muros o paredes de piedra de sillería, designó para ella tan grande espacio que hubiese de contener dentro de sí dichos altares con sus capillas, y además una parte del Claustro de los monjes. Pero viendo el santísimo Abad que

mientras se construía la Iglesia no podía observarse allí perfectamente la disciplina monástica, pensandolo bien construyó para los monjes una Iglesia pequeñita que contiene tres altares, a saber, el de S. Pedro apóstol, el de Santo Tomás y el de S. Nicolás en el mismo lugar en que tuvo antiguamente su celda el referido Pelayo; y erigió además el altar del mártir San Pelayo.

Hecho esto, se presentó con el mismo Alfonso, y comenzó a alegar sobre el derecho del Apóstol que había poseído hasta entonces, y sobre los altares de S. Salvador, S. Pedro y S. Juan, de que manera pudiese continuar poseyéndolos a lo sucesivo después de concluida la fábrica de la Iglesia. Y entonces, determinó el Rey, que el Abad y monasterio poseyesen para siempre por derecho hereditario el altar de S. Pedro que se estaba construyendo en la Iglesia de Santiago, no en el mismo lugar en que antes había estado, sino en otro distinto. Qué mientras se hacia la obra en los mismos altares, obtuviese el Obispo los otros dos altares con la parte de ofrenda del altar de Santiago que pertenecía a los monjes: que se restituyesen al Abad y a los monjes el altar de San Salvador, y el de S. Juan Apóstol y Evangelista para que los poseyesen perpetuamente.

Por último, que el Obispo mientras se edificaba la Iglesia percibiese el dinero del altar de Santiago del cual antes poseían los monjes la mitad; y acabada la Iglesia, el Abad y los monjes llevasen para siempre la tercera parte, y el Obispo dos partes.

Por lo cual, yo Diego por la gracia de Dios Obispo de la Sede de Iria, que tengo la Cátedra de la misma Iglesia de Santiago, con el Cabildo y en representación de los presentes y venideros de la misma Iglesia, en cumplimiento de lo ordenado por nuestro Señor el Rey D. Alfonso hijo de Fernando, a vos el Abad D. Fagildo y a la comunidad del monasterio de Antealtares presente y futura, he resuelto corroborar firmísimamente con la pena de diez libras de oro el pacto y la real sentencia, la cual no quebrantaremos ni yo, ni los que nos sucedan; cuyo pacto es de esta manera, que vos desde ahora para siempre jamás, tengáis y poseáis enteramente por derecho hereditario el altar de S. Pedro, Príncipe de los Apóstoles, con todas las derechuras eclesiásticas y seculares que le pertenecen, el cual, se construía en la misma Iglesia de Santiago a la parte izquierda a la salida de la puerta de vuestro Capítulo; y antes había estado colocado a la derecha; y al mismo tiempo tengáis la misma puerta para salida tanto del mismo altar, como de la Iglesia, cuya puerta habréis de edificar por cuenta vuestra en la pared de la misma Iglesia, según había estado de antiguo para poseerla libremente, y cerrarla y abrirla por vuestra parte.

Y después que se hayan construido de nuestra cuenta los altares de S. Salvador y S. Juan, se restituyan a vos y a vuestro monasterio para que los tengáis perpetuamente. Y para soportar los gastos de la obra, tendremos vuestra tercera parte de la ofrenda del altar de Santiago, de la cual antes hasta ahora poseísteis la mitad. Y por acuerdo de los Condes y hombres buenos, y por la autoridad del Rey nos dais para ayuda de costa por ahora vuestra parte, por cuanto trabajamos tanto para nosotros como para vosotros. Y concluida la obra de la Iglesia, os restituyamos la tercera parte de los réditos o rendimientos del mismo altar de Santiago.

Conservándoos siempre vuestro derecho hereditario sobre el lugar, en el cual de común acuerdo hemos de escribir y poner entre el altar de Santiago y aquellos tres altares una señal característica que contenga esta cifra AD, esto es A y D, tirando una línea desde dicha señal hasta el ángulo inferior de vuestra torre, que se contiene en el muro, y desde la otra señal hasta el ángulo inferior de vuestra casa que está cerca de la cámara del palacio (donde vivían los Canónigos en la Quintana mientras duró la vida común); y después por un giro como se contiene en las cartas de donación de los Reyes Casto y Ramiro. El que así lo cumpliere sea bendito, y el que fuese contra ello sea maldito y excomulgado, y hecho compañero del traidor Judas en la eterna condenación; y además obligado a pagar a la parte del Rey (al Fisco) la pena pactada; y al dicho monasterio pagaremos el duplo de lo que perdiere por la falta de cumplimiento. Y permanezca firme esta escritura para siempre jamás. Yo Diego por la gracia Divina Obispo confirmo de mi propia mano esta escritura que mandé hacer, y determino que sea firmísima perpetuamente. Alfonso Rey confirmo gustoso esta escritura para su firmeza. Urraca hermana del Rey confirmo. Geloria hermana del Rey confirmo. García Conde confirmo. García Álvarez confirmo. Ordoño Álvarez confirmo. Pedro Ansúrez confirmo. Gómez González confirmo. Martín Flámiz Conde, confirmo. Froilan Díaz Conde, confirmo. Sancho Conde, confirmo. Froilan Reymundez Juez, confirmo. Sarraceno González Juez, confirmo.

Gonzalo Obispo de la Sede de Mondoñedo, confirmo. Luis Obispo de la Sede de Tuy, confirmo. Segeredo Presbítero, confirmo. Los que fueron presentes: Pedro testigo. Artrario testigo. Alonso testigo. Martin testigo. Ramiro testigo. Yo Alfonso de Pedro lo trasladé, Suario Fagilat confirmo.

CARTA DE GREGORIO VII (1073-1085)

MANSILLA, D., *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, Roma, 1955, 15-16.

Carta de Gregorio VII fechada el 19 de marzo de 1074 en la que ordena a los reyes Alfonso VI de Castilla y Sancho IV de Navarra introducir el rito romano en sus reinos y confirma las sentencias de excomunión lanzadas por sus legados.

"A[Ifonso] et S[ancio] regibus Hyspanie"

Gregorius episcopus, servus servorum Dei Alfonso et Sanctio regibus Hyspanie a paribus, et episcopis in dicione sua constitutis, salutem et apostolicam benedictionem.

Cum beatus apostolus Paulus Hyspaniam se adiisse significet ac postea septem episcopos ab urbe Roma ad instruendos Hyspanie populos a PETRO et PAULO apostolis directos fuisse, qui destructa idolatria christianitatem fundaverunt, religionem plantaverunt, ordinem et officium in divinis cultibus agendis ostenderunt, et sanguine suo ecclesias dedicaverunt, vestra diligentia non ignoret, quantam concordiam cum Romana urbe Hyspania in religione et ordine divini officii habuisset, satis patet. Sed postquam vesania Priscillianistarum diu pollutum, et perfidia Arrianorum depravatum, et a Romano ritu separatum, irruentibus prius Gothis, ac demum invadentibus Saracenis, regnum Hyspanie fuit, non solum religio est diminuta, verum etiam mundane sunt opes labefacte. Quapropter ut filios karissimos vos adhortor et moneo, ut vos sicut bone soboles, etsi post diuturnas scissuras, demum tamen ut matrem revera vestram Romanam ecclesiam recognoscatis, in quo et nos fratres reperiatis, Romane ecclesie ordinem et officium recipiatis, non Toletane, vel cuiuslibet alie, sed istius, que a PETRO et PAULO supra firmam petram per Christum fundata est et sanguine consecrata, cui porte inferni, id est lingue hereticorum, unquam prevalere potuerunt, sicut cetera regna Occidentis et Septemtrionis teneatis. Unde enim non dubitatis vos suscepisse religionis exordium, restat etiam, ut inde recipiatis in ecclesiastico ordine divinum officium; quod Innocentii pape ad Egubinum directa episcopum vos docet epistola, quod Ormisde ad Hispalensem missa decreta insinuant, quod Toletanum et Bragarense demonstrant concilia, quod etiam episcopi vestri ad nos nuper venientes iuxta constitutionem concilii per scripta sua facere promiserunt, et in manu nostra firmaverunt, preterea, sicut de aliis excommunicationibus

per legatos Romane ecclesie factis facimus, depositionem et excommunicationem quam Geraldus Ostiensis episcopus cum Rainbaldo in Munionem symoniacum, qui super Symeonem venerabilem fratrem nostrum Ocensem episcopum ordinatus erat, ratam esse decrevimus atque firmavimus, usque dum resipiscens de episcopatu, qui indebite tenuit, sibi satisfaciat atque inde recedat. Dat. Rome XIIII kal. aprilis indictione XII.

CARTA DE URBANO II (1088-1099)

MANSILLA, D., *La documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, Roma, 1955, 39-41.

Carta del 10 de octubre de 1088 en la que Urbano II recomienda al rey Alfonso VI la persona de don Bernardo arzobispo de Toledo y primado de España y le pide que ponga en libertad al obispo de Santiago, don Diego Peláez.

"Regi Ildefonso Gallitie":

Duo sunt, rex Ildefonse, quibus principaliter mundus hic regitur, sacerdotalis dignitas, et regalis potestas; set sacerdotalis dignitas, fili karissime, tanto potestatem regiam antecedit, ut de ipsis regibus omnium rationem posituri simus regi universorum.

Quapropter pastoralis nos cura compellit, non solum de minorum, set de maiorum quoque salute pro viribus providere, quatinus pastori vero suas oves restituere ilesas, que nobis commisse sunt valeamus, tue precipue, debemus saluti prospicere, quem christiane fidei propugnatorem et sue propagatorem Christus effecit. Memento ergo, memento, fili mi amantissime, quantam tibi gloriam divine tibi contulit gratia maiestatis, sicut ipse tuum pre ceteris regnum nobilitavit, ita tu ei studeas pre ceteris devotius ac familiarius deservire. Dicit enim ipse Dominus per prophetam: Honorificantes me honorificabo; qui autem me contempnunt, erunt ignobiles. Gratias itaque Deo ac laboribus tuis agimus, quod de sarracenorum iure Toletana est ecelesia liberata. Fratrem autem Bernardum venerabilem eiusdem urbis presulem, tuis exhortationibus invitati digne ac reverenter excepimus et ei palleum contradentes privilegium quoque Toletane ecclesie antique maiestatis indulsimus; ipsum enim in totis Yspaniarum regnis primatem statuimus; quicquid Toletana ecelesia antiquitus noscitur habuisse, nunc quoque ex apostolice sedis liberalitate in posterum habere censuimus; tu illum ut

patrem karissimum exaudias, et queque tibi ex Deo nuntiaverit, obedire curato ecelesiam eius temporalibus ne desistas auxiliis ac beneficiis exaltare. Inter cetera vero laudum tuarum preconia pervenit ad aures nostras, quod sine gravi dolore audire nequivimus, episcopum seilicet S. Iacobi a te captum, in captione ab episcopali dignitate depositum, quod canonibus noveris omnino contrarium, catholicis auribus non ferendum; quod tanto nos amplius contristavit, quanto te ampliori affectione complectimur.

Nunc tibi rex, gloriosissime Ildefonse, Dei et apostolorum vice mandamus orantes, quatinus eundem episcopum sue integre restituas per Toletanum archiepiscopum dignitati; nec id per Ricardi Cardinalis sedis apostolice factum excusaveris, quia et canonibus est omnino contrarium et legatione sedis apostolice minime fungebatur; quod ergo ille Ricardus tune gessit, quem Victor papa sancte memorie tertius legatione privaverat, nos irritum iudicamus. In remissionem igitur peccatorum, sedis apostolice obedientiam, sue dignitati episcopo restituto, ad nostram presentiam cum legatis tuis ipse perveniat canonice iudicandus; sin autem, facere nos erga dilectionem tuam compelleres invitos, quod nos quoque fecisse nollemus. Memento religiosi principis Constantini, qui sacerdotum iudicia nec audire voluit; indignum iudicans deos ab hominibus iudicari; audi ergo in nobis Deum et apostolos eius, si te ab ipsis velis et a nobis in hiis, que postulaveris, exaudiri. Rex regum Dominus cor tuum gratie sue fulgore illustret, victorias tibi tribuat, regnum tuum exaltet, itaque te semper vivere concedat, ut temporali regno perfruaris feliciter et eterno perempniter gratuleris. Amen.

EL LEÓN

Fisiólogo latino: "versio Bis", Luigina Morini (Ed.), Turín, 1996, 10-12.

Considerado el rey de todos los animales terrestres, el León es tratado por el Fisiólogo en primer lugar. Se lo identifica con Cristo a partir de la tradición bíblica y además de hacerlo símbolo de la vigilancia permanente, ejemplo para el buen cristiano.

De natura leonis, bestiarum seu animalium regis

Etenim Iacob, benediens filium suum Iudam, ait: "Catulus leonis Iudas filius meus, quis suscitabit eum?" fisiologus dicit tres res naturales habere leonem

Prima

Ambulat in montibus, et si contigerit ut queratur a venatoribus, venit odor venatoris; et de cauda sua post tergum cooperit vestigia sua quocumque ierit, ut secutus venator per vestigia eius non inveniat cubile eius et capiat eum.

Sic et Salvator noster, "spititualis leo de tribu Iuda, radix Iesse, filius David" missus a superno Patre, cooperuit intelligentibus vestigia deitatis sue. Et hoc est: factus est cum angelis angelus, cum archangelis archangelus, cum thronis thronus, cum potestaribus potestas, donec descendit in uterum virginis, ut salvaret hoc quod erraverat humanum genus. Ex hoc, ignorantes eum ascendentem ad patrem, hi qui sursum erant angeli dicebant ad eos quei cum Domino ascendebant: "quis est iste rex glorie?"Responderunt illi: "Dominus virtutum ipse est rex glorie"

Secunda Natura

Cum dormierit, oculi eius vigilant, aperti enim sunt; sicut in Canticis Canticorum testatur sponsus dicens: "Ego dormio et cor meum vigilat" (*Ct. 5, 2*).

Ethimologia: Dominus meus obdormiens in cruce et sepultus, deitas eius vigilabat: "Ecce non dormitabit neque dormiet qui custodit Israel" (*Ps. 120, 4*)

EL ÁGUILA

"Fisiólogo" latino: "versio Bis", Luigina Morini (Ed.), Turín, 1996, 22-24.

Como es habitual en el Fisiólogo, a partir de una notación naturalística sobre el águila se propone un ejemplo moral edificante siempre de acuerdo con textos bíblicos que se citan como refrendo de lo dicho.

De aquila dicit David in psalmo centesimo secundo: "Renovabitur ut aquile iuventus tua". Fisiologus dicit de aquila talem habere naturam: cum senuerit, gravantur ale eius et obducuntur oculi eius caligine. Tunc querit fontem aque et contra cum fontem evolat en altum usque ad etheram solis, et ibi incendit alas suas, et caliginem oculorum comburit de ra-

diis solis; tunc demum descendens ad fontem trina vice se mergit et statim renovatur tota, ita tu alarum vigore et oculorum splendore multo melius renovetur.

Ergo et tu, homo, sive Iudeus sive gentilis, qui vestimentum habes vetus et caligantur oculi cordis tui, quere spiritualitatem fontem Domini, qui dixit: "Nisi quis renatus fuerit ex aqua et spitiru sancto, non potest intrare in regnum caelorum", Nisi ergo "baptizatus fueris in nomine patris et filii et spirtus sancti" (*Mt. 28, 19*) et sustuleris oculos cordis tui ad Dominum, qui est sol isutice, non renovabitur tu aquile iuventus tua.

SIRENA Y CENTAURO

Fisiólogo latino: "versio Bis", Luigina Morini (Ed.), Turín, 1996, 32-33.

El Fisiólogo describe en este apartado dos de los híbridos que tendrán un mayor éxito en la iconografía medieval: la sirena y el onocentauro. Formados a partir de partes animales y partes humanas, son símbolos de lo maligno que se encuentra dentro del género humano.

"Ysaias dicit: "Syrena et demonia stabunt in Babilonia, et herinatius et honocentauros habitabunt in domibus eorum" (*Is. 13, 21*). Sirene inquid, animalia sunt mortifera. Phisiologus describit: usque ad umbilicum figuram hominis habent, extrema vero pars usque ad pedes volatilis habet figuram; et musicum quoddam ac dulcisonum melodie cantum canunt ita tu per suavitatem vocis auditus hominum a longe navigantium mulceant et ad se trabant, ac nimia suavitate modulationis prolixe aures ac sensus eorum delinientes in sompnum vertant. Tunc deinde, cum viderint eso gravissimo sompno sopitos, invadunt eso et dilaniant carnes eorum, ac sic persuavis voces soni ignaros et insipientes homines decipiunt et mortificant sibi.

Sic et illi qui deliciis huius seculi et pompis et theatralibus voluptatibus delectantur, tragediis ac comediis dissoluti velut gravi sompno sopiti, adverdariorum preda efficiuntur.

Onocentaurum duabus naturis constare Phisiologus asserit, id est: superior pars hominis similis, inferioreis vero partis menbra sunt nature valde agrestis.

Huic assimilantur vecordes atque bilingues homines informes, dilente Apostolo: "habentes autem promissiones pietatis, virtutem autem abnegantes" (*2Tm. 3, 5*) Propheta David dicit: "Homo cum in honore esset, non intellexit; comparatus est iumentuis insipientibus, et similis factus est illis" (*Ps. 48, 21*).

Ethimologia: Sirenas tres fingunt fuisse, ex parte virgines et ex parte volucres, habentes alas et ungulas. Quarum una voce, alia tibiis, tercia lyra canebat. Que indoctos naviagantes pro cantu naufragio periclitari faciebant.

Secundum veritatem autem meretrices fuerunt, que transeuntes deducebant ad egestatem, et his dicuntur inferre naufragia. Alas autem habuisse et ungulas, quia amor et volat et vulnerat. Que ideo in fluctibus commorasse dicuntur, quia fluctus in Venerem creaverunt (*Etym.* XI, III, 30-31).

Onocentaurus autem vocatur, eo quod media specie sit homo, media vero asinus (*Etym.* XI, III, 39)".

EL ZORRO

Fisiólogo latino: "versio Bis", Luigina Morini (Ed.), Turín, 1996, 36-39.

La tradición que lleva consigo este animal que lo hace símbolo de la astucia es recogida por este texto del Fisiólogo en el que, en un contexto cristiano, se lo identifica con el propio Diablo que tienta la vida cristiana.

"Vulpis est animal dolosum et nimis fraudulentum et ingeniosum. Cum esurit et non invenit quod manducet, vadit ubi est rubra terra et volvit se super eam, ita ut quasi cruentata appareat tota, et proicit se in terram et volvit se super eam quasi mortua, et retinet intra se flatum suum et ita se inflat ut penitus non respiret. Aves vero videntes eam sic inflatam et quasi cuentatam iacentem, et linguam eius aperto ore foris eiectam, putant eam esse mortuam; et descendunt et sedent super eam. Illa vero rapit eas et devorat.

Vulpis vero figuram habet diaboli. Omnibus enim secundum carnem viventibus fingit se esse mortuum; cum vero intra guttur suum peccatores habeat, spiritualibus tamen et perfectis in fide vere mortuus et ad nichilum

redactus est. Qui autem volunt exercere opera eius, ipsi desiderant saginari e carnibus eius, id est diaboli, que sunt "adulteria, fornicationes, idolatrie, veneficia, homicidia, furta, falsa testimonia" (cfr. *Mt.15,* 19) et cetera his similia, dicente Apostolo: "Scientes hoc quia, si secundum carnem vixeritis, moriemini; si autem spiritu opera carnis mortificaveritis, vivetis" (*Rm. 8.13*). Qui autem carnaliter vivunt, diabolicis operibus occupati, ab eo tenentur obnoxii, et, participes eius efecti, simul cum illo peribunt, dicente David: "Intrabunt in inferiora terre, tradentur en manus gladii, partes vulpium erunt" (*Ps. 62, 10-11*). Denique et Herodes assimilatus est vulpi dolose, dicente Domino: "Ite, dicite vulpi illi" (*Lc 13, 32*). Et alibi scriba audiens a Salvatore: "Vulpes foveas habent" (*Mt. 8, 20.*y cfr. *Lc. 9, 58*). Et in Canticis Canticorum: "Capite nobis vulpes pusillas, exterminantes vineas" (*Ct. 2, 15*). Bene itaque Philiologus asserit de vulpe.

Ethimologia. Vulpis dicta, quasi volupis. Est enim volubilis pedibus et numquam recto itinere, set tortuosis anfractibus currit. Est vero fraudulentum animal insidiisque decipiens. Nam dum non habuerit escam, fingit se mortuam sicque descendentes quasi ad cadaver aves rapit et devorat (*Etym.* XII, II, 29)"

ASCENSIÓN DE ALEJANDRO SEGÚN PSEUDO-CALÍSTENES

PSEUDO-CALÍSTENES, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia,* Carlos García Gual (Ed.), Madrid, 1977, 169-170.

Narración de la ascensión de Alejandro Magno al cielo para la que el rey utiliza un ingenioso artefacto enganchado a dos grandes aves blancas de las que habitaban en aquellos lugares.

"Luego de nuevo reflexioné, hablando conmigo mismo, si allí estaba verdaderamente el confín último de la tierra por donde se encurva el cielo, y quise investigar la verdad. Así que mandé capturar dos de las aves de aquel lugar. Eran unas aves blancas, grandísimas, muy poderosas y mansas, que al vernos huían. Algunos de los soldados se habían subido encima de ellas agarrados a sus cuellos, y las aves habían echado a volar llevándolos en sus lomos. Se nutrían de animales muertos, de ahí que la mayor parte de ellas vinieran a nuestro encuentro por causa de los caballos muertos. Habíamos capturado dos de ellas y ordené no darles alimento en plazo de tres días. Al tercer día dispuse que prepararan un madero con forma de yugo y

que lo ataran a sus cuellos. Luego hice preparar la piel de un buey en forma de cesto, y yo me metí en él. Llevaba en al mano una lanza como de siete codos de larga que tenía en la punta un hígado de caballo. Enseguida se echaron a volar las aves para devorar el hígado y yo ascendí con ellas por el aire, de tal modo que ya me parecía estar cerca del cielo. Pero me estremecía por la extraordinaria frialdad del aire y por el viento producido por las alas de las aves. Al rato me sale al encuentro un ser alado de figura humana y me dice: "¡Oh Alejandro!, ¿Tu, que no comprendes las cosas de la tierra, intentas conocer las del cielo? ¿Vuélvete ya hacia la tierra a toda prisa, si no quieres convertirte en pasto de estas aves!."

BIBLIOGRAFÍA

-*Alessandro nel Medioevo Occidentale*, Piero Boitiani, Corrado Bologna, Adele Cipolla y Mariantonia Liborio, (Eds.) Roma, 1997.

1. FUENTES

-ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman de Alexandre*, Harf-Lancner (Ed.), Paris, 1994.

-ESOPO, *Fábulas*, Gonzálo López (Ed)., Madrid, 1998.

-"Fisiólogo Latino", *Bestiari Medievali*, Luigina Morini (Ed.), Torino, 1996.

-*Historia Compostelana*, Emma Falque Rey (Ed.), Madrid, 1994.

-HOMERO, *La Odisea*, Luis Alberto de Cuenca (Ed.), Madrid, 1987.

-ISIDORO DE SEVILLA, *Etymologiarum*, Madrid, 1994.

-MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiaro Medieval*, Madrid, 1986.

-PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis*, María Jesús Lacarra (Ed.), Zaragoza, 1980.

-PSEUDO-CALÍSTENES, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Carlos García Gual (Ed.), Madrid, 1977.

2. ESTUDIOS

A

-ADHEMAR J, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thémes d'inspiration*, Londres, 1939.

-*Al-Andalus, las artes islámicas en España*, Jerrilynn D. Dodds, (Ed.), Madrid, 1992.

-ANTÓN, F., "San Isidoro de Dueñas", *Archivo Español de Arte*,XXV, Madrid, 1952, 129-142.

-ARAGONÉS ESTELLA, E., *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996.

-AVELLÓ ALVAREZ, J. L. y GALVÁN FREILE, F., "Pervivencias tardorromanas en la miniatura medieval: las llaves", *Actas del X congreso del CEHA, Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid, 1994, 17-21.

B

-BANGO TORVISO, I., "El camino jacobeo y los espacios sagrados durante la Edad Media en España", *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el occidente medieval. XVIII semana de Estudios medievales*, Estella, 1992, 121-155.

-BERTINI, F., "Gli animali nella favolistica medievale. Dal Romulus al Secolo XII", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31, Spoleto, 1985, 1039-1042.

-BEZLER, F., *Les Pénitentiels espagnols, contribution à l'ètude de la civilisation de l'Espagne chrétienne du haut Moyen Âge*, Münster, 1994.

-BIANCIOTTO, G., *Bestiaires du Moyen Age*, Paris,1980.

-BOTO VARELA, G., "Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos", *La cabecera de la Catedral calceatense y el tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 1998, 357-387.

-BOUSQUET, J.,"La sculpture de Conques dans ses rapports avec l'art meridional, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 2, Saint-Michel de Cuxà, 1971, 42-57.

-*La sculpture a Conques aux XIº et XIIº siècles. Essai de chronologie comparée*, Lille, 1973.

- "L'homme attaque a la tête par deux dragons. Geographie et origines d'un motif de sculpture romane", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà,* 14, Saint-Michel de Cuxà, 1983, 125-157.

-BOUZA BREY, F., "Fortuna de las canciones de gesta y del héroe Roldan en el románico compostelano y en la tradición gallega", *Compostellanum,* Santiago de Compostela, 1965, 664-685.

-BRILLIANT, R., "Símboli e attributi. III. Grecia e Roma", *Enciclopedía dell'arte antica classica e orientale,* VII, Roma, 1996, 305-306.

C

-CABANOT, J.,"Le dècor sculptè de la basilique Saint-Sernin de Toulouse", *Bulletin Monumental,* Paris, 1971, 99-145.

-*Les debuts de la Sculpture romane dans le sud-ouest de la France,* Paris, 1987.

-CARRO GARCÍA, J., "La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* 4, 1949,111-122.

-CARRO OTERO, J., "En rectificación de un error común: la Puerta Santa no es una de las románicas (s. XI-XII)", *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XX, 1965, 257-259.

-CARRINO, R., "L' ascensione di Alessandro tra oriente e occidente: le testimonianze monumentali in Italia", *Ravenna, Constantinopoli. Vicino Oriente,* Ravenna, 1994, 137-363.

- CASTILLO, A. del., "Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago", *Boletín de la Real Academia Gallega,* XV, 1926, 314-320.

-CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata,* X, 1998, 231, 264.

-"Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII)", *Compostellanum,* Santiago de Compostela, 1998, 593-646.

-"La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del Prerrománico al Románico", *Estudios Mindonienses*, nº15, 1999, 287-342.

-La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual. En: *Santiago, la Catedral y la memoria del Arte*, Manuel Núñez Rodríguez (Ed.), Santiago de Compostela, 2000, 39-96.

-"A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e mundo ó revés", *Sénata*, nº 14, 2003, Santiago de Compostela, 185-196.

-"Poder, memoria y olvido: La galería de retratos regios en el Tumbo A de la Catedral de Santiago (1129-1134)", *Quintana*, nº 1, 2002, 185-196.

- CAZES, Q. y SCELLÈS, M., *Le cloître de Moissac, chef-d'ouvre de la sculpture romane*, Bordeaux, 2001.

-CONANT, K. J., *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela*: "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant" por Serafín Moralejo Álvarez, Santiago de Compostela, 1983.

D

-DALE, T.E.A., "Monsters, corporeal deformities, and phantasms in the cloister of St-Michel-de-Cuxà, *The Art Bulletin*, vol. LXXXIII, nº3, New York, 2001, 402-435.

-DEROLEZ A., *Liber Floridus Colloquium*, Ghent, 1973.

-DESCHAMPS, P, "Sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et Saint-Jacques de Compostelle", *Bulletin Monumental*, Paris, 1941, 239-264.

-DIEZ PLATAS, F., "Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica", *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*, Santiago de Compostela, 2001, 281-301.

-DOMINGO PÉREZ-UGENA, M. J., *Bestiario en la Escultura de las Iglesias románicas de la provincia de A Coruña. Simbología*, A Coruña, 1998.

-DURLIAT, M.,"La construction de Saint-Sernin de Toulouse au XIº siècle", *Bulletin Monumental*, Paris, 1963,151-170.

-"Les chemis de Saint-Jaques et l'art: l'architecture et la sculpture", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage europeén*, Gante, 1985, 155-164.

-*La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

E

-ESPAÑOL BELTRAN, F., "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la "Ascensión de Alejandro" y el "Señor de los Animales" en el románico español", *Actas del V congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, 49-64.

F

-FAVREAU, R., "L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques", *Lecturas de Historia del Arte,* III, Poitiers, 1992, 33-50.

-FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, C., *La arqueta de Leyre y otras esculturas medievales de Navarra,* Pamplona, 1983.

-FERNÁNDEZ PÉREZ, S. y NODAR FERNÁNDEZ, V. R., "*Vita peregrinatio est*: Reflexións sobre o capitel historiado no transepto norte da Catedral de Santiago", *Congrés Internacional, El Camí de Sant Jaume i Catalunya,* 2003, (en prensa).

-"Premio e Castigo: o capitel historiado no transepto da Catedral de Santiago", *Porta da* Aira (Homenaje a la Profª Mº Dolores Vila Jato), Santiago de Compostela, 2004 (en prensa).

-FLETCHER, R. A., A vida e o tempo de Diego Xelmírez, Vigo, 1993.

-"El episcopado en el Reino de León, ca. 1050-1150", Fernando López Alsina (Ed.), *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095, Santiago de Compostela*, 1999, 27-41.

-FLICHE, A., "Reforma Gregoriana y reconquista", *Historia de la Iglesia*, VIII, Valencia, 1976.

-FREIRE CAMANIEL, J., *El monacato gallego en la alta Edad Media*, A Coruña, 1998.

-"Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago: Una lectura más", *Compostellanum*, LXIV, Santiago de Compostela, 1999, 335-392.

-"Los primeros documentos relativos a las iglesias de Antealtares y Santiago. Una lectura más. II. Intento de solución y conclusiones", *Compostellanum*, XLV, Santiago de Compostela, 2000, 725-755.

-FRUGONI, Ch.,"Per una lettura del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto", *Bolletin del Istituto Storico per il medioevo*, 1968, 213-256.

-*Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografía e fortuna di un tema*, Roma, 1973.

-"La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.", *Il contributo dei giullari alla dramaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, 113-134.

-*La fortuna di Alessandro Magno dell' Antichitá al Medioevo*, Firenze, 1978.

-"Alberi (in Paradiso Voluptatis), L'Ambiente vegentale nell' alto medioevo", *Settimane di studio del centro italiano di studi sull' alto medioevo*, XXXVII, II, Spoleto, 1990, 725-762..

-"La fortuna di Alessandro nel Medioevo", *Alessandro Magno. Storia e Mito*, Roma, 1995, 161-173.

-"L'iconographie de la femme au cours des X°-XII° siècles", *Cahiers de Civilisation Médievale*, XX, 1997, 177-188.

G

-GAILLARD, G, *Les dèbuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938.

- "Une abbaye de Pelerinage: Sainte-Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques", *Compostellanum*, 1965, 692-702.

-GARCÍA GUAL, C., "Un viajero mítico: Alejandro en el Medievo", *Viajeros, peregrinos, mercaderes en el occidente Medieval*, XVIII Semana de Estudios Medievales, Estella, 1992, 53-67.

-GARCÍA GUINEA, M. A., *El arte románico en Palencia,* Palencia, 1961.

-GARCÍA IGLESIAS, J.M., "La Edad Media", *Historia del arte gallego,* J. M. Vázquez Varela (ed.), Madrid, 1982, 71-188.

-GARCÍA Y BELLIDO, A., *Arte romano*, Madrid, 1972.

-GHISELLINI, E., "Tellus", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae*, VII, 1, Berna, 1994, 888-890.

-GÓMEZ MORENO M., *El arte románico español, esquema de un libro*, Madrid 1934.

-GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1994.

-GUERRA CAMPOS, J., *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 1982.

H

-HASSING, D., *Medieval bestiaries: text, image, ideology*, Cambridge, 1995.

-HERBERS, K., "La monarquía, el papado y Santiago de Compostela en el Medievo", *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino, Actas del V Congreso internacional de estudios jacobeos*, Santiago de Compostela, 2000.

-HINKS, R, "The master of animals", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, I, 1937-1938, Londres, 263-265.

K

-KLEIN, P. K., *Der altere Beatus, kodex Vitr. 14-1 der biblioteca Nacional zu Madrid*, II, Hildesheim-New York, 1976.

L

-LAO, M., *Las sirenas: historia de un símbolo*, México, 1995.

-LEJEUNE, R. y STIENNON, J., *La legende de Roland dans l'art du moyen âge*, Bruselas, 1967.

-LECLERCQ, J., "De la Tèrre-Mère à la Luxure", *Cahiers de Cvilisation Médiévale*, 18, 1975, 37-43.

-"De l'art antique à l'art médiéval. A propos des sources du bestiaire carolingien et de ses survivances à l'époque romane", *Gazette des Beaux-Arts*, 1989, CXIII, 61-66.

-"Les ouvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 1997, 91-102.

-"Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirenes et des centaures, et leur famille, dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45, Poitiers, 2002, 55-67.

-LECOUTEUX, C., *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, 1993.

-LÓPEZ ALSINA, F., "El nacimiento de la población de Santiago en el siglo IX", *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacopea*, Peruggia, 1985, 23-35.

-"Compostelle, ville de Saint Jacques", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, 53-60.

-"Le Concordat de Antealtares", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage europèen*, Gante, 1985, 203-204.

-*La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988.

-"De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)", *IX centenario da dedicaçao da sé de Braga*, Braga, 1990, 735-762.

-"Concordia de Antealtares", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago, 1993, 259.

-"Fragmento izquierdo de la carta de coto concedida por Alfonso VI al monasterio de San Isidro de Montes, con ocasión de un "Concilio Magno" celebrado en Santiago", *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993.

-"Implantación urbana de la catedral románica de Santiago de Compostela (1070-1150)", *La meta del Camino de Santiago: la transformación de la Catedral a través de los tiempos*, Santiago, 1995, 37-56.

-LÓPEZ FERREIRO, M., *Historia de la S.A.M.I. de Santiago*, Santiago de Compostela, 1983.

-L'ORANGE, H., "Apoteosi", *Enciclopedia dell'arte antica classica ed orientale*, I, 1958, 489-497.

-LUCAS ÁLVAREZ, M., *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques: tres monasterios medievales gallegos*, A Coruña, 2001.

-LYMAN, T. W., "The sculpture programme of the Porte des Comtes master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, Londres, 1971, 12-39.

M

-MÂLE, E., *L'art religieux du XIIº siècle en France*, Paris, 1928.

-MARIÑO FERRO, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996.

-MATEO GÓMEZ Mª. J. y QUIÑONES COSTA, A., "Arpía o sirena, una interrogante en la iconografía románica", *Fragmentos*, 10, 1984, 39-47.

-McCULLOCH, F., *Medieval latin and french bestiaries*, Valencia, 1960.

-MENTRÉ, M.,"La sirène, mythe et modernité", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXIV, Saint-Michel de Cuxà, 1993, 29-35.

-*El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año mil*, Madrid, 1994.

-MEYER, P., "La descente de Saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre, *Romania,* XXIV, Paris, 1895, 357-375.

-MOORE, M. B., "Ge", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Clasicae*, IV, 1, Berna, 1988, 176.

-MORALEJO ÁLVAREZ, S.,"La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,*10, Saint-Michel de Cuxá, 1979, 79-106.

-"Le lieu saint: Le tombeau et les basiliques medievales", *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage europeèn*, Gante, 1985, 41-52.

-"Capitel conmemorativo del comienzo de las obras de la Catedral de Santiago, el obispo Diego Peláez", *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, 288-289.

-"Santiago de Compostela: origini di un cantiere románico", R. Cassanelli (Ed.) *Cantieri medievali*, Milan, 1995, 127-143.

-MORINI, L., *Bestiari Medievali*, Torino, 1996.

-MURATOVA, X., "I manoscriti miniati del bestiario medievale: origine, formazione e svilupo dei cicli di illustrazioni. I bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV", *Settimane di Studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31, Spoleto,1985, 1319-1372.

N

-NODAR FERNÁNDEZ, V. R., "Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago", *Compostellanum,* XLV, 3-4, Santiago de Compostela, 2000, 617-648.

-"De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago", *Semata,* 14, Santiago de Compostela, 2002, 335-347.

O

-ORLANDI, G., "La tradizione del "Phisiologus" e i prodomi del bestiario latino", *Settimane di studio sull'alto medioevo di Spoleto*, 31, Spoleto, 1985, 1057-1106.

- OROFINO, G., *Exultet, testo e imagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, Cassino, 1999, (CD Rom).

P

-PACE, V., "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 9820, *Exultet", Exultet, testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale* Cassino, 1999, (CD Rom).

-PAGELS, E., *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona, 1990.

-PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1993.

-PARISE, N. F., "Terra Mater", *Enciclopedia dell'arte antica e orientale*, VII, Roma, 1996, 725-726.

- PORTELA SILVA, E., *García II de Galicia, el rey y el reino (1065-1090)*, Burgos, 2001.

-PORTELA SILVA, E., PALLARES MÉNDEZ, Mª. C., JIMÉNEZ GÓMEZ, S., LÓPEZ ALSINA, F., PUENTE MÍGUEZ, J. A., "Le bâtiment a Saint-Jaques-de-Compostelle (1075-1575), demande, financement, travail et techniques", *Cahiers de la Méditerranée*, 31, Niza, 1985, 7-34.

-PRECEDO LAFUENTE, M.J., "El bestiario en los Libros Sapienciales", *Compostellanum*, XLV, 1-2, Santiago de Compostela, 2000, 11-38.

R

-REILLY, B. F., *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI*, (1065-1109), Toledo, 1989.

-"Monarquía e iglesia en el reino de Castilla-León, 1037-1157", Fernando López Alsina (Ed.), *El papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, 9-26.

-RICO, F., *Predicación y liturgia en la España Medieval*, Cádiz, 1977.

-ROSS, D. J. A. *Alexander Historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander Literature*, Frankfurt, 1988.

S

-SÁNCHEZ LEÓN, Mª. L., "Los emperadores romanos y la *Imitatio* de Alejandro Magno", *Veleia*, 17, Vitoria, 2000, 93-102.

-SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el Románico*, Madrid, 1984.

-SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., "Monasterio de San Isidro", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Palencia*, II, Aguilar de Campoo, 2002, 1243-1250.

-SETTIS, S., "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Turin, 1986, 375-486.

-SPECIALE, L., *Montecassino e la Riforma Gregoriana, L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Roma, 1991.

-"Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat, 592, *Exultet*", *Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994, 235-239.

-SWIECHOWKSY, Z, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973.

T

-TIGLER, G., *Il Portale Maggiore di San Marco a Venecia. Aspetti, iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venecia, 1995.

U

UBIETO ARTETA, A., "El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón", *Cuadernos de estudios gallegos*, VI, 1951, 48-51.

V

-VÁZQUEZ de PARGA, LACARRA y URÍA, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I, Madrid, 1949.

-VIEILLARD-TROIKOUFOFF, M., "Sirènes-possons carolingiennes", *Cahiers Archeologiques*, 19, Paris, 1969, 61-82.

-VILA DA VILA, M., "Sobre las relaciones entre la Catedral de Santiago y el primer románico abulense", *Museo de Pontevedra*, XLIII, Pontevedra, 1989, 141-159.

Y

- YARZA, J., "Artes figurativas en Galicia antes de 1150", *El arte románico en Galicia y Portugal*, 2001, 57-87.

-*Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987.

- YZQUIERDO PERRÍN, R., *De Arte et Architectura, San Martin de Mondoñedo*, Lugo,1994.

W

-WEISBACH, W., *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, 1949.

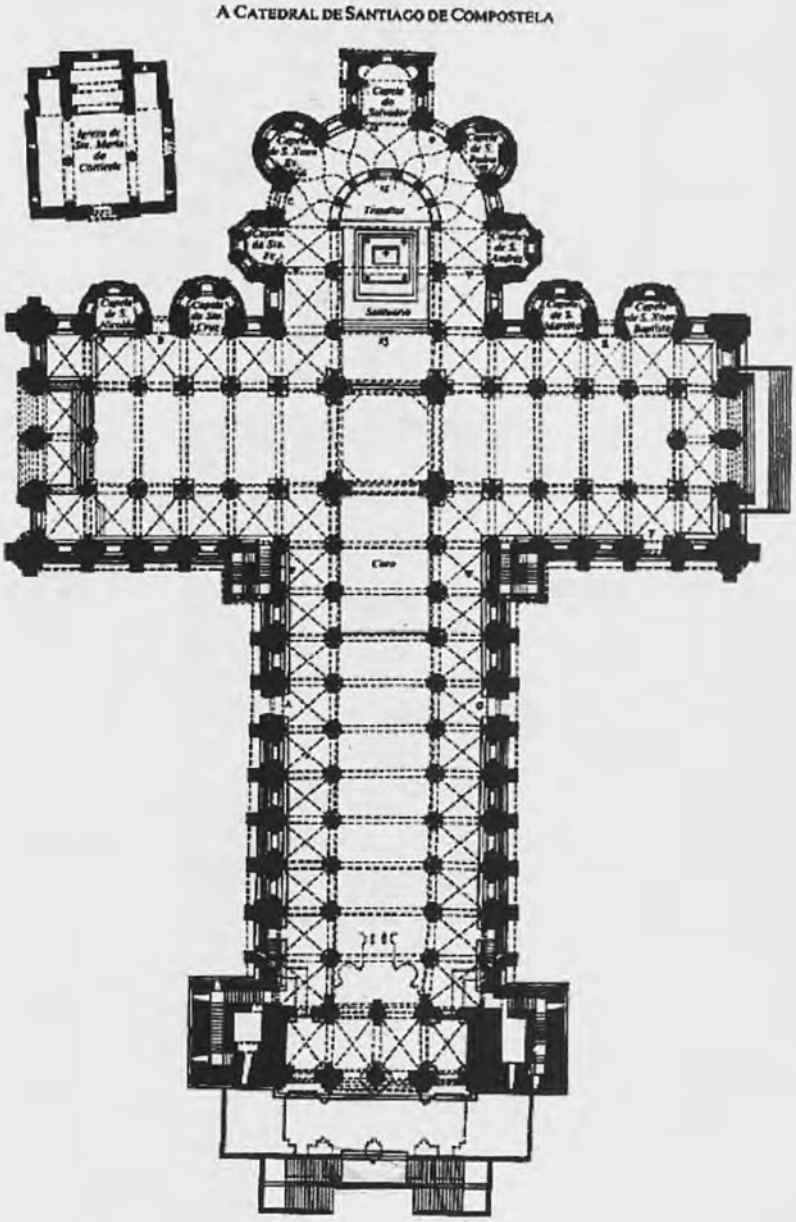
-WELTER, J.T.H., *L'exemplum dans la littèrature religieuse et didactique du moyen âge*, Genève, 1973.

-WILLEMSEN, C. A., *L'Enigma di Otranto*, Lecce, 1980.

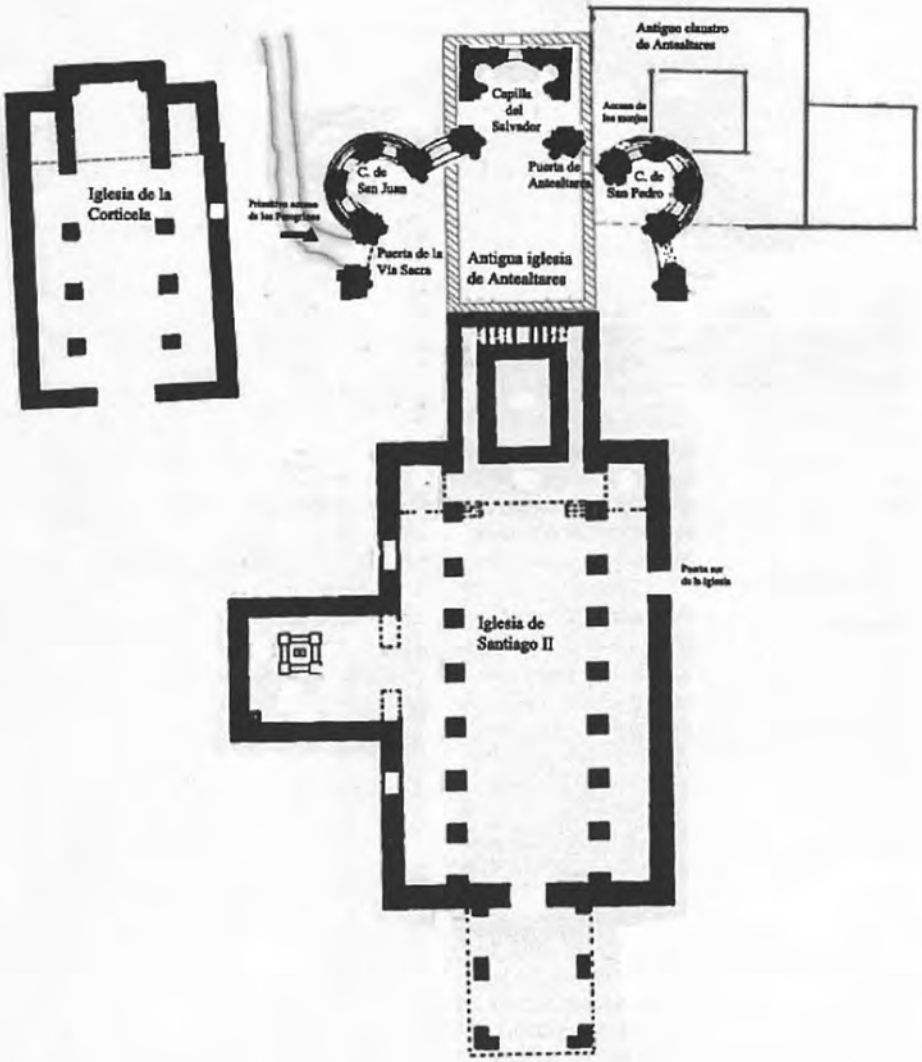
-WILLIAMS, J., "La arquitectura del camino de Santiago", *Compostellanum*, XXIX, 1984, 267-290.

-WIRTH, K. A. "Erde", *Realllexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1967, 1057-1062.

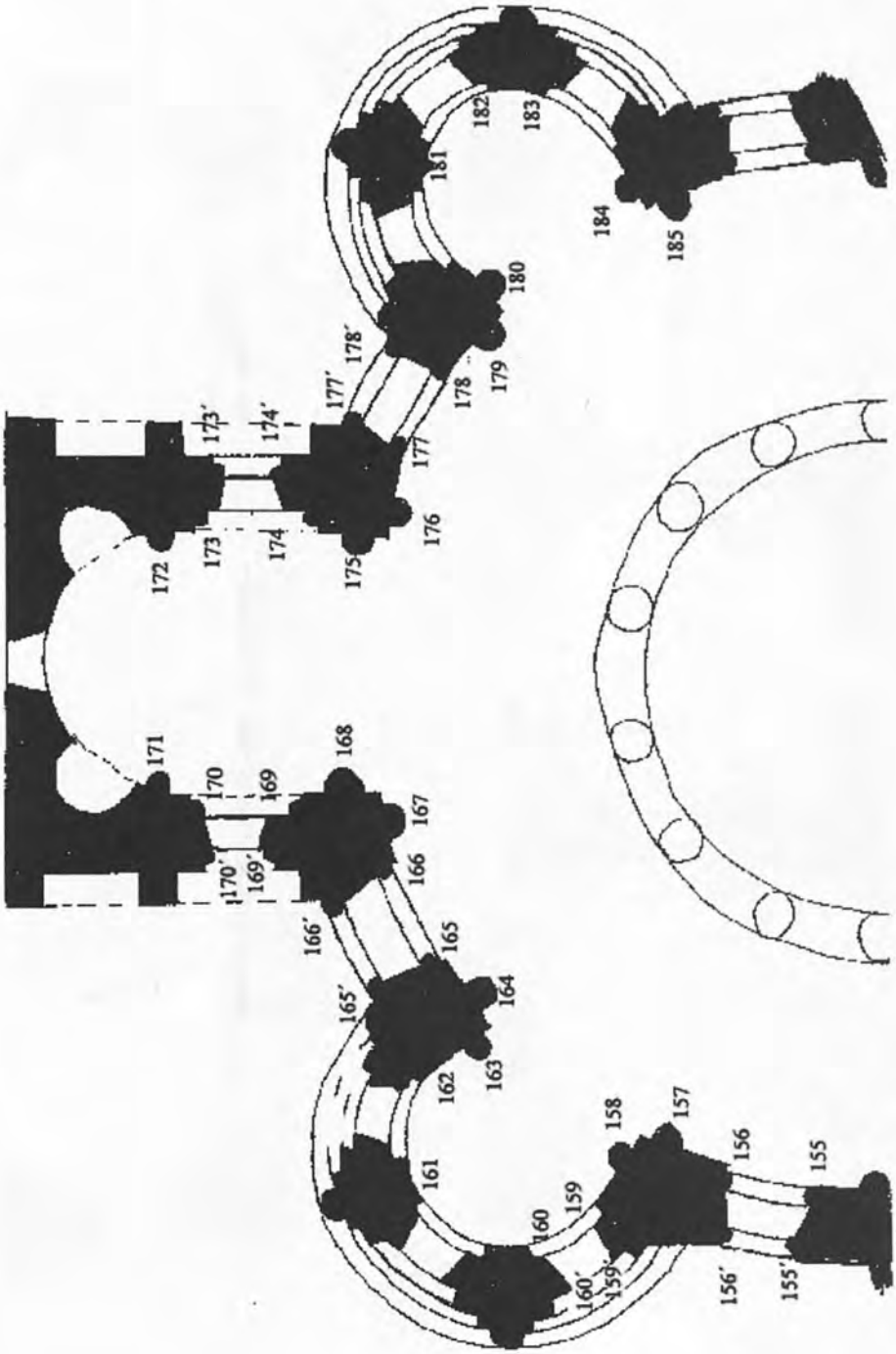
PLANOS Y DIBUJOS



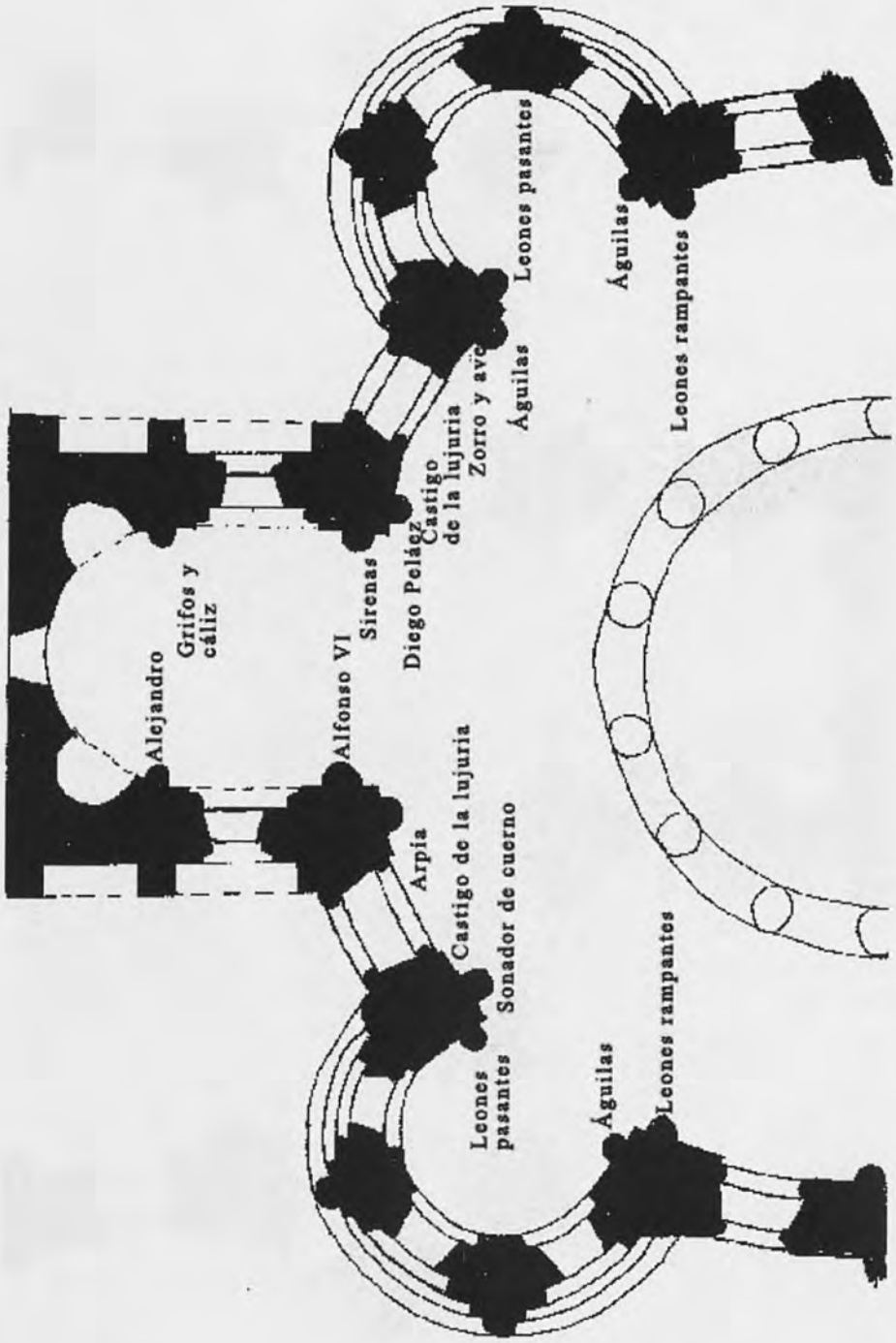
PLANO 1: PLANTA DE LA CATEDRAL ROMÁNICA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA SEGÚN EL DIBUJO DE K. J. CONANT.



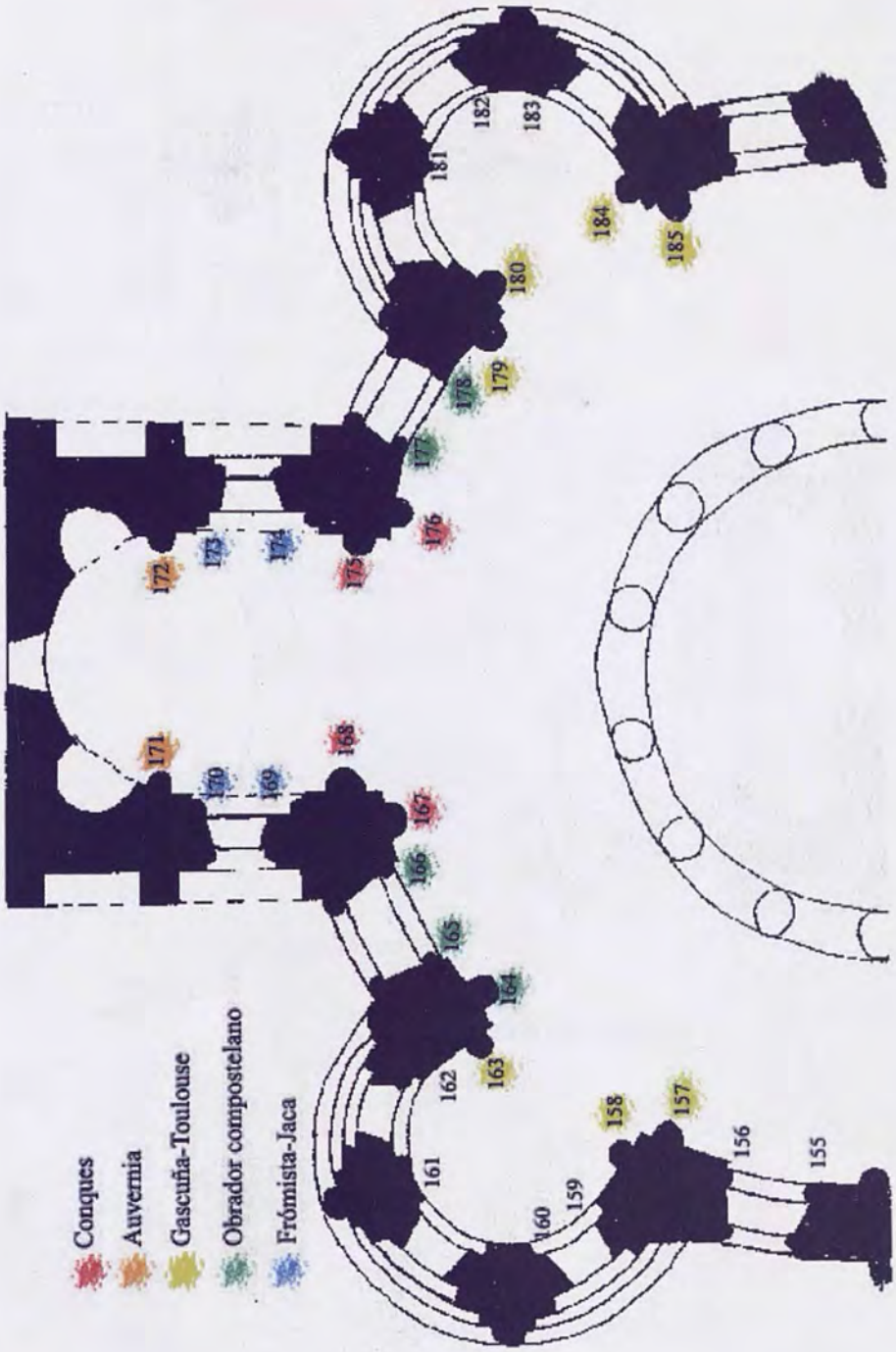
PLANO 2: DIBUJO IDEAL DE LA SITUACIÓN DEL *LOCUS* ENTRE 1075 Y 1088, CON LA PARTE DE LA GIROLA CONSTRUIDA DURANTE LA PRIMERA CAMPAÑA. (DIBUJO DEL AUTOR).



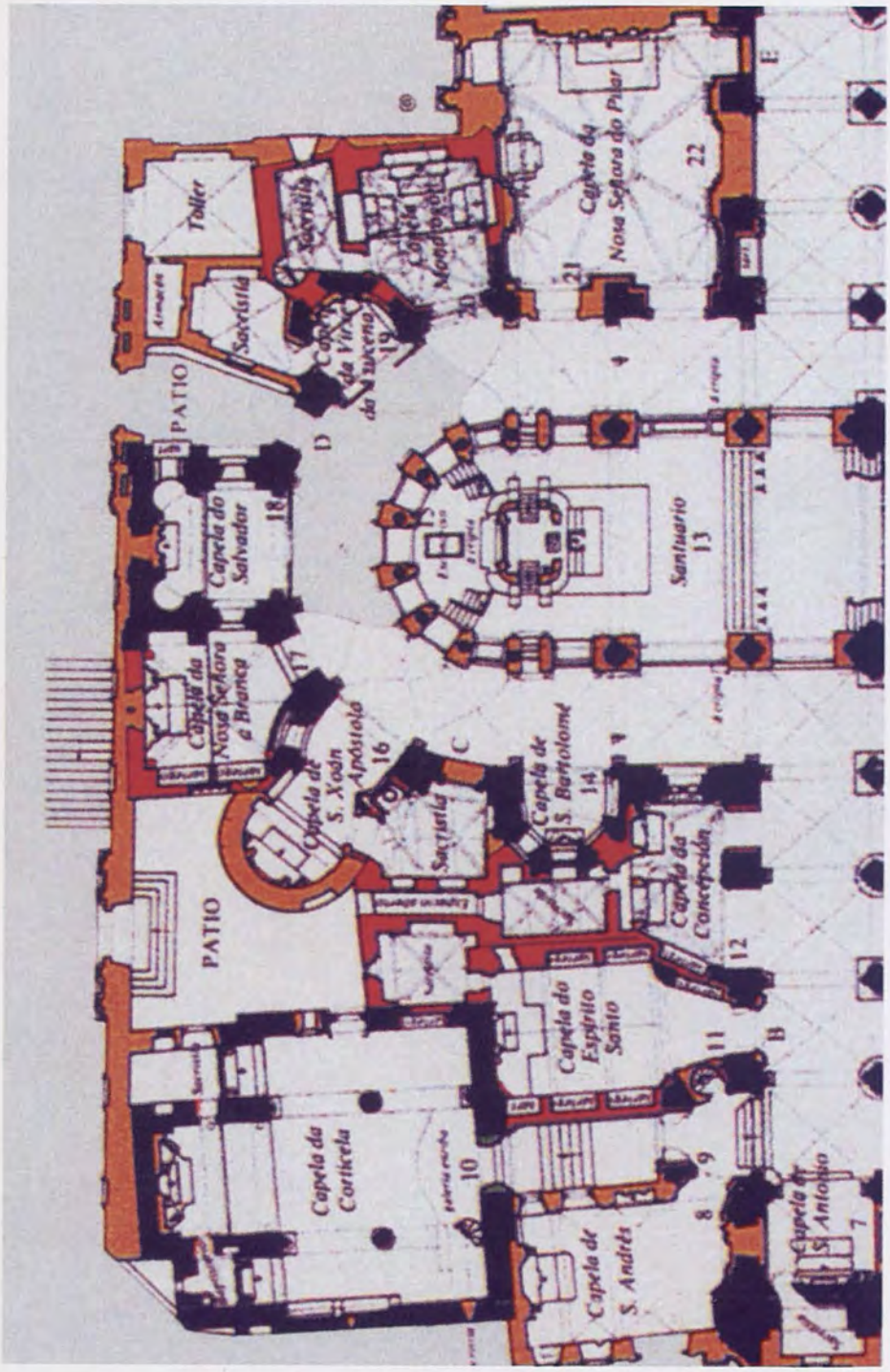
Plano 3: Plano de la parte de la girola realizada durante la primera campaña, con la numeración de los capiteles (Dibujo del autor sobre el original de K. J. Conant).



PLANO 4: PLANO DE LA PARTE DE LA GIROLA REALIZADA DURANTE LA PRIMERA CAMPAÑA, CON LOS TEMAS REPRESENTADOS EN SUS CAPITELES (DIBUJO DEL AUTOR SOBRE EL ORIGINAL DE K. J. CONANT).



Plano 5: Plano de la parte de la girola realizada durante la primera campaña, con las diferentes influencias que se aprecian en su obrador (Dibujo del autor sobre el original de K. J. Conant).



Plano 6: Plano de la Cabecera de la Catedral de Santiago realizada por K. J. Conant en el que se distingue la obra románica y los aditamentos y modificaciones posteriores.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE NOMBRES Y LUGARES

D

R

S

T

U

V

Z

ÍNDICE

XACOBEO 2004
Galicia

ISBN 84-453-3913-3

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA,
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO
Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago