

LA META DEL CAMINO:
LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
EN TIEMPOS DE DIEGO GELMÍREZ*

MANUEL CASTIÑEIRAS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

«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.)

La Catedral de Santiago de Compostela constituye uno de los monumentos más representativos de la historia del arte medieval europeo. Por una parte, su evidente calidad artística y carácter ejemplar han llevado en reiteradas ocasiones a considerarla verdadera obra maestra del Románico. Por otra, su ineludible condición de meta del Camino de Santiago reviste al edificio de un aura simbólica y espiritual única. No ha de extrañar por ello que generaciones de investigadores y amantes del arte hayan dedicado sus esfuerzos a su valoración, comprensión y estudio, en una continuidad historiográfica sin parangón en románico hispánico. Su amplia literatura artística, que tiene su punto de partida en los jugosos comentarios del libro V del Códice Calixtino, abarca a eruditos y estudiosos de la talla de Mauro Castellá Ferrer, José María Zepedano, José Villa-Amil y Castro o Antonio López Ferreiro. El monumento se convirtió además en el siglo XX en uno de los objetos de debate más apasionantes de la historiografía artística del Románico, tanto en el ámbito nacional como foráneo.

* Para facilitar la lectura del presente texto he optado por colocar la bibliografía de referencia al final y reducir al mínimo las notas a pie de página. En ellas se recogen exclusivamente aportaciones muy recientes, datos documentales de interés o las necesarias aclaraciones sobre una cuestión.

De hecho, despertó el interés de autores como Émile Mâle, Arthur Kingsley Porter, Kenneth John Connant, Élie Lambert, George Gaillard, Marcel Durliat, T. W. Lyman, M. Ward, John Williams o James d'Emilio, que contribuyeron con su investigaciones al conocimiento y celebridad internacional del conjunto. Del mismo modo, habría que destacar en el ámbito hispánico las contribuciones de Manuel Gómez Moreno, José Manuel Pita Andrade, Jose María de Azcárate, Ramón Otero Túñez, Joaquín Yarza, Isidro Bango, Ramón Yzquierdo y, en especial, de Serafín Moralejo, cuya obra supuso una renovación sin parangón en los estudios sobre el conjunto catedralicio¹.

No obstante, nuestro conocimiento de la basílica jacobea dista mucho de ser exhaustivo. A pesar de la gran cantidad de noticias documentales, epigráficas e históricas, el monumento presenta todavía algunos interrogantes de difícil solución. Incluso podría afirmarse que detrás de algunos de los tópicos o lugares comunes repetidos hasta la saciedad sobre el conjunto —gran iglesia de peregrinación, un templo modulado con medida humana, el simbolismo de su arquitectura, la filiación de las distintas campañas constructivas, la unidad programática de las portadas escultradas y su decoración marginal, etc— se esconden apasionantes temas de debate. En algunas de estas cuestiones he querido centrarme en el presente texto con el propósito de ofrecer al lector una puesta al día de las mismas a la luz de las más recientes investigaciones.

Cabe añadir que este análisis de conjunto se centra en la figura de D. Diego Gelmírez, un personaje muy vinculado a los orígenes y vicisitudes del proyecto catedralicio. De hecho, su padre, el *miles* Gelmirio, había estado al servicio de la Iglesia de Compostela bajo el obispado de D. Diego Peláez (1070-1088), impulsor de los inicios de la obra, que le había nombrado gobernador de las tierras de Iria, A Maía y Postmarcos, donde se encuentran las célebres Torres de Oeste, baluarte defensivo del señorío compostelano. Muy posiblemente al amparo de esta circunstancia el joven Gelmírez hizo una fulgurante carrera pues hacia el año 1090, con apenas veinte años, se convirtió en canciller y consejero del Raimundo de Borgoña, Conde de Galicia y esposo de la hija de Alfonso VI, Urraca, futura reina de Castilla y León. En esa difícil pero crucial década de 1090, en la que la sede estuvo prácticamente vacante, Gelmírez ocupó por dos veces el cargo de administrador-vicario del señorío de la iglesia de

¹ La obra completa de S. Moralejo, en su gran mayoría versada sobre la Catedral de Santiago de Compostela y el arte del Camino, ha sido recientemente editada por la Xunta de Galicia en dos magníficos volúmenes: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, I-II, dirección y coordinación A. Franco Mata, Santiago de Compostela, 2004. No obstante, por comodidad, he preferido citar los artículos de dicho autor en sus publicaciones originales.

Santiago, entre 1093-1094 y entre 1096-1099². Finalmente es nombrado obispo (1100-1120) y posteriormente arzobispo de Santiago (1120-1140), cargos que ejerció con gran autoridad y que le han valido la fama de patrono de las artes. De hecho, si bien Gelmírez no fue el iniciador de la Catedral de Santiago, nadie mejor que él supo llevarla a cabo e impulsarla hasta convertirla en uno de los templos más importantes del Románico.

LA DEFINICIÓN DE LA ARQUITECTURA DEL MONUMENTO: LA GRAN IGLESIA DE PEREGRINACIÓN Y SU GRUPO TIPOLOGICO

En el pasado la catedral románica de Santiago (1075-1211) fue considerada por numerosos autores como un ejemplo de la denominada *gran iglesia de peregrinación*. Bajo esta acepción se quería distinguir una escuela que incluía un destacado grupo de monumentos franceses formado por Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Sainte-Foy de Conques y Saint-Sernin de Toulouse (fig. 1). El templo compostelano comparte con los citados ejemplos no sólo la grandeza de dimensiones que los caracteriza sino también la peculiaridad de sus elementos de composición: una larga nave central con dos colaterales menores con tribunas, las cuales se continúan en un amplio transepto y en un deambulatorio que rodea una espaciosa capilla mayor. Múltiples capillas —en parte transformadas— coronaban además la fábrica catedralicia (fig. 2). A las dos en cada brazo del crucero se sumaban las cinco radiales de la cabecera así como una *confessio* situada en el hemiciclo detrás del altar (fig. 3).

El conjunto presenta además la particularidad de estar totalmente abovedado: la nave central, con bóveda de cañón dividida por arcos fajones que van marcando los tramos; las laterales, con bóveda de arista; y las tribunas, con un armazón, a modo de corsé, formado por una bóveda cañón sobre la que se alzaba una segunda más alta de cuarto de cañón, a manera de rampante. Se trata de una articulada estructura que descarga en contrafuertes, cuyo enmarque parietal en arcadas crea al exterior un rítmico juego entre lleno y vacío animado por un doble piso de ventanas que proporcionan luz indirecta a la nave central. En el interior se alternan rítmicamente pilares cruciformes, de fuste y basa cuadrangular, con semicolumnas adosadas, con otros cruciformes, de sección y basa circular, con semicolumnas adosadas. Dicha variación característica de la estética románica confluye en el crucero, donde se encuentran cuatro

² R. A. Fletcher, *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993, pp. 129-135 (ed. ing. 1984); J.J. Cebrián Franco, *Obispos de Iria y Arzobispos de Santiago de Compostela*, Santiago, 1997, pp. 87-88. Existe también, entre otras publicaciones, una hermosa vida novelada del personaje escrita por D. Ramón Otero Pedrayo, *Xelmírez, xenio de románico*, Vigo, 1993 (1951).

inmensos machones cruciformes festoneados por ocho columnas adosadas sobre una basa de múltiples lados —como en Conques—, y se niega en la capilla mayor, donde las basas son cuadradas. Su planta presenta además una sutil modulación rítmica, basada en el principio románico de la alternancia, en el que el módulo mayor de la nave central corresponde en ancho a la suma de los dos menores de las colaterales. Todo ello unido en Compostela al uso de un sistema de medición antropométrica descrito en la Guía del Calixtino (V, 9), de claras resonancias vitruvianas³. Por último, la silueta exterior del templo era realizada con una serie de nueve torres. A la del cimborrio, transformada en el siglo XV, habría que añadir otras ocho de sección cuadrangular: dos mayores, en el cierre occidental y realizadas a finales del siglo XII; dos menores en la intersección entre la nave y el transepto, con un remate de sección poligonal; así como cuatro pequeñas torres de escalera en los ángulos salientes del transepto, las cuales están culminadas en cuerpos cilíndricos coronados por chapiteles cónicos, a la manera de las torres del Poitou (Montierneuf, Fenioux, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers), habiéndose conservado tan sólo parcialmente la del lado sudoeste.

El edificio está pensado como una gran estructura funcional para la circulación interna de los peregrinos, que pueden recorrer a través de las naves laterales todo el recinto perimetral de edificio, sin molestar la celebración del oficio en la capilla mayor, presbiterio y nave central, ocupados ya en parte en el siglo XII, y posteriormente en el XIII, de forma más extensa, por el coro de los canónigos. En este decurso lateral los peregrinos podían visitar, como hoy, las numerosas capillas absidales del transepto y girola, donde rezaban, asistían a misas y rendían culto a las reliquias, y podían acercarse, por la parte de trasera del altar a una *confessio* pensada para ellos: la capilla de la Magdalena, que les permitía orar junto a la pared de la estancia que guardaba el cuerpo santo, siguiendo como veremos más adelante una tipología propia de las basílicas romanas.

No obstante, a pesar de que el denominado grupo de grandes iglesias de peregrinación comparten en mayor o menor medida casi todas estas soluciones

³ Agradezco a J. F. Esteban Llorente, de la Universidad de Zaragoza, las valiosas informaciones que me ha proporcionado a este respecto al hilo de la conferencia que pronuncié el 25 de marzo de 2004 en Zaragoza dentro del curso *Los Caminos de Santiago. Arte, Historia, Literatura*. Sobre el tema de la aplicación de las ideas de Vitruvio y Boecio a la arquitectura medieval, consúltese la monografía de N. Hiscock (*The Wise Master Builder. Platonic Geometry in Plans of Medieval Abbeys and Cathedrals*, Singapur, 2000), así como los comentarios al respecto de mi trabajo: «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», en *Santiago, la Catedral y la Memoria del Arte*, ed. M. Núñez Rodríguez, Santiago, 2000, pp. 39-96, espec. pp. 39-41. Véase también J. F. Esteban Llorente, «La *ordianatio* y la *compositio* vitruviana en las columnas románicas. Metrología de ejemplos escogidos», en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, M^º L. Melero, F. Español, A. Orriols, D. Rico (eds), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, pp. 101-114.

funcionales, en las última décadas se ha puesto en duda su existencia. Es cierto que, tal y como ha señalado I. Bango, muchos de sus elementos fueron experimentados anteriormente en el panorama arquitectónico europeo del siglo XI. En la cripta (1008-1009) e iglesia de S. Philibert de Tournus (1050-1075), en S. Esteban de Vignory (1051-1057) o en S. Juan de Montierneuf (1075) se encuentra la girola con capillas radiales, completada en el caso de Tournus y Montierneuf con un incipiente desarrollo del transepto con capillas. Sin embargo, fuera de las similitudes planimétricas, la experiencia espacial y la visión de los alzados de estos edificios resulta cuando menos decepcionante con respecto a la pasmosa sensación de unidad que nos produce todavía hoy la visita a Conques, Santiago o Saint-Sernin, o la simple consulta de los antiguos dibujos publicados por Charles de Lasteyrie en su monografía sobre Saint-Martial de Limoges en 1901. El carácter macizo y pesado de Tournus, iglesia exenta de tribunas, o la estrechez del transepto de Montierneuf no tienen nada que ver con la armonía y proporción de los espacios del llamado grupo de iglesias de peregrinación, con sus alzados elevados con esbeltos pilares con columnas adosadas y amplias tribunas, a ritmo de bóforas, y con sus anchos y desarrollados transeptos.

Del mismo modo puede afirmarse que, en la definición de la cabecera de este conjunto de iglesias, ha de tenerse en cuenta modelos arquitectónicos precedentes al Románico, pero de rabiosa actualidad en la segunda mitad del siglo XI. Así la fórmula de pasillo en torno al altar-sepulcro o altar-relicario responde a una función e intención específicas: facilitar y exaltar un culto martirial que se quiere remontar a los primeros tiempos del cristianismo. Por ello su proyección tipológica no fue seguramente ajena a la prestigiosa fórmula de la Rotonda de la Anástasis (s. IV), la tumba de Cristo, en la que un amplio deambulatorio, con tres absidiolos y tribunas, encerraba el lugar santo⁴. Incluso en el caso de Santiago, y posiblemente también de Saint-Sernin, estas conexiones con la arquitectura paleocristiana pueden explicar otras tantas peculiaridades del edificio y de su mobiliario litúrgico. Baste citar, por ejemplo, la peculiar configuración de la *confessio* de la Magdalena en la basílica jacobea, con toda posibilidad inspirada en los modelos de las basílicas romanas.

Bien es verdad que no estamos ante la escuela estilística interregional, con arquitectos comunes, que sugirió É. Mâle, A. K. Porter, K. J. Conant, o el propio É. Lambert, sino más bien ante una fórmula tipológica de especial éxito surgida a partir de elementos comunes en el contexto de los caminos de peregrinación a Santiago, como parece derivarse de las afirmaciones de M. Durliat,

⁴ Para un estado de la cuestión sobre la arquitectura de la Anástasis, consúltese F. Galtier, «El Santo Sepulcro de Jerusalén: el *martyrium* emblemático para la ciudad irredenta», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXXV, 73-104, 2001, pp. 73-104, espec. pp. 79 y 91, fig. 1

S. Moralejo o J. Williams. En todo caso, lo que realmente resulta unificador para los citados cinco ejemplos clásicos del Románico hispano-francés es el compartir, en un corto espacio de tiempo, un lenguaje artístico similar en proyectos tan alejados. Por ello, no puede negarse el papel desempeñado en el Occidente europeo por un fenómeno tan definidor de los siglos XI y XII como lo fue la peregrinación jacobea en unas iglesias que debían su razón de ser a ella y que además estaban integradas en la red viaria de los Caminos a Santiago. Cada una de ellas está situada en una de las vías a Compostela descrita por la Guía del Calixtino: *turonensis*, *lemosina*, *podiensis*, *tolosana*. Además, todas estas basílicas son respuestas funcionales al culto de un santo o mártir, e incluso ya fueron diferenciadas por sus contemporáneos como modelos prestigiosos susceptibles de copia. De hecho, Aymeric Picaud dice que San Martín de Tours hacia 1130 estaba siendo fabricada admirablemente a imitación de la iglesia de Santiago: «ad similitudinem ecclesie beati Jacobi miro opere fabricatur» (LSI, V, 8).

A pesar de sus reticencias, la historiografía gala actual reconoce, en palabras de Anne Prache, la existencia del «groupe de Saint Jacques», el cual se inclina, sin embargo, por definir como una iglesia de peregrinación concebida para una comunidad de canónigos regulares, que explicaría las similitudes entre Saint-Martial de Limoges, Saint-Martin de Tours, Saint-Sernin de Toulouse y del propio Santiago. No creo que se pueda excluir del conjunto la iglesia benedictina de Sainte-Foy de Conques, ya que ella ostenta una prioridad de fechas indiscutible —inicio a mediados del siglo XI— y una influencia indudable sobre la primera campaña de Compostela, la cual recientemente Victoriano Nodar ha puesto de manifiesto por trabajar en ambos obradores un tal Bernardo. Ello no impide que los proyectos más ambiciosos y depurados de dicha tipología se hayan materializado en las entonces pujantes iglesias canónicas. Por ello nadie pone en duda aquella expresión de E. Lambert que definió a la catedral compostelana como *la plus parfaite*, el ejemplo más completo y acabado de un grupo.

LA LENTA SUCESIÓN DE LAS CAMPAÑAS CONSTRUCTIVAS: DE DIEGO PELÁEZ A DIEGO GELMÍREZ. EL POLÉMICO MAESTRO ESTEBAN Y EL INTERNACIONALISMO DE COMPOSTELA

A pesar de poseer ciertas noticias documentales y epigráficas sobre el inicio de las obras de la Catedral, esta primera campaña está todavía llena de incógnitas. Sus trabajos debieron iniciarse en el año 1075, con motivo de la celebración en Compostela de un *concilio magno* al retorno de la expedición de Alfonso VI al reino de Granada, en el que éste entregaría parte del botín para la nueva empresa arquitectónica. Era entonces obispo de Iria, Diego Peláez, bajo cuya prelatura se realizaron las obras hasta su deposición por el monarca en 1088 en el Concilio de Husillos. A esta fase corresponden tan sólo las tres capillas centrales de la girola y sus muros inmediatos. Si bien su construcción

se menciona ya en 1077 en la llamada *Concordia de Antealtares*, estas capillas no se terminaron hasta la segunda campaña, tal y como se deduce de parte de su ornamentación exterior.

La fecha de inicio, sus protagonistas y la filiación transpirenaica del obrador parece confirmarse en la decoración y epigrafía del interior de la Capilla del Salvador. De hecho, en el muro derecho de la misma, una inscripción mutilada, publicada por A. del Castillo, celebra que la la iglesia fue iniciada treinta años antes de la consagración del altar en 1105. A este momento fundacional también aludirían los dos capiteles conmemorativos situados a la entrada de la citada capilla, con las efigies de sus promotores, Alfonso VI y el obispo Diego Peláez (fig. 4), acompañados respectivamente por ángeles así como de las siguientes cartelas epigráficas: «REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRVCTVM OPUS»; «TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT». Tanto estos capiteles como otros pertenecientes a la primera campaña —capitel con dos grifos encuadrando un cáliz—, se atribuyen a la mano de un escultor *auvergnat*, puesto que es precisamente en lugares como Volvic o Ennezat (ca. 1070) (Auvernia) donde se encuentran formas iconográficas similares. A esta cultura figurativa pertenece también Sainte-Foy de Conques, iglesia en la que sitúa además el precedente de la tipología arquitectónica de la catedral compostelana, por lo que la abadía francesa tuvo que constituir sin duda un punto de referencia ineludible en la primera campaña. De hecho, en opinión de K. J. Conant, los nombres de los maestros que, según el *Códice Calixtino* (V, 9), iniciaron las obras —Bernardo el Viejo y Roberto—, sugieren un origen galo.

Recientemente Victoriano Nodar ha revisado la problemática de esta primera campaña a partir del análisis minucioso de sus repertorios ornamentales e historiad⁵. De sus numerosas aportaciones destacaría dos fundamentales. En primer lugar, el haber señalado que el nombre del arquitecto que trabaja en Compostela, Bernardo, 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. En segundo lugar, que la serie de capiteles figurados que componen la decoración de las tres capillas puede ser leído en clave iconológica. Se trataría de un ambicioso programa en el que el comitente, Diego Peláez, advierte

⁵ V. Nodar Fernández, *El Bestiario en la primera campaña de la Catedral de Santiago (1075-1088)*, Santiago, 2004. Se trata de una Tesis de Licenciatura presentada bajo mi dirección que en el momento de redactar estas líneas se encuentra ya en prensa, con el título: *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago, 2004.

al monarca sobre los peligros de la soberbia a través de la historia de Alejandro en la Capilla del Salvador, así como a la comunidad monacal de Antealtares, encargada del culto del altar apostólico, de las tentaciones del mundo mediante un amplio y variado bestiario moralizado⁶.

En mi opinión, la iconografía de los capiteles fundacionales merece un comentario aparte⁷. Junto a los comitentes, Diego Peláez y Alfonso VI, aparece respectivamente un ángel a cada lado con el objeto de señalar que estos personajes, a los que se rinde memoria, comparten la gloria de la Jerusalén Celeste. Ambas escenas, situadas en la capilla donde se iniciaron los trabajos de edificio y se colocó la primera piedra, parecen aludir a las fórmulas litúrgicas del rito de la dedicación⁸. De hecho, durante la *dedicatio ecclesiae* se leían una serie de pasajes bíblicos relativos a la dedicación del Templo de Jerusalén por Salomón y a la Jerusalén Celeste del Apocalipsis. En ocasiones estos textos, como en el caso de un breviario borgoñón de medidados del siglo XII⁹, se ilustraban con la anacrónica figuración del citado rey bíblico y de un obispo, acompañados de la visión de un Pantocrátor rodeado de un cortejo angélico. Esta comparsa, a veces, se reduce al motivo de las cabecitas angélicas aladas —*angelots cravatés d'ailes*—, tal y como sucede en una arquivolta reutilizada en la sacristía de la Catedral de Monopoli en Apulia (1107-1117) (fig. 5), donde doce de estos rostros celestiales sobre nubes acompañan una inscripción con el nombre de los comitentes: el obispo Romualdo y el conde normando Roberto, tercer hijo de Roberto Guiscardo. Se trata de una obra que, por su estilo e iconografía, A. K. Porter y M. S. Calò pusieron en relación con el arte

⁶ Ídem, «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, 2000, pp. 617-648; Ídem, «De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago», en *Profano y pagano en el arte gallego*, eds. M. Castiñeiras González, F. Díez Platas, Santiago, 2003, pp. 335-347 (*Semata*, 14, 2002).

⁷ Los resultados que siguen fueron por mí recientemente presentados en la ponencia: «Santiago, Bari e Gerusalemme: sulle tracce di una cultura figurativa nelle vie di pellegrinaggio», *La Puglia tra Gerusalemme e Santiago di Compostella*, III Convegno Internazionale di Studi, Bari-Brindisi, 4-7 dicembre 2002 (en prensa).

⁸ B. Respscher, *The Rite of Church Dedication in the Early Medieval Era*, New York, 1998, pp. 53, 73, 74.

⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 796, f. 235 v, véase el comentario en M. Guardia Pons, «Ioculatores et saltator. Las pinturas con escena de juglaría de Sant Joan de Boí», *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pp. 11-22, espec. 31. Sobre el manuscrito cf. W. Cahn, *Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century. I. Text & Illustration*, London, 1996, fig. 173; Idem, *II. Catalogue*, pp. 90-91, cat. n.º 73.

¹⁰ M. Stella Calò Mariani, «Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio sud-est di Bari tra XI e XV secolo», *Società, cultura, economia nella Puglia medievale*, a cura di Vito L'Abbate (Atti del Convegno di Studi «Il Territorio a sud-est di Bari in età medievale», Conversano, 13-15 di maggio 1983), pp. 385-428, espec. pp. 392-396. fig. 6.

del Camino de Peregrinación¹⁰. El parangón con Conques resulta sin duda el más elocuente, ya que un cortejo angélico similar aparece en el capitel izquierdo del *enfeu* del abad Bégon III de Conques, fallecido en 1107. Tanto en Monopoli como en Conques nos encontramos con la comentada fórmula del séquito alado que anuncia la gloria del personaje homenajeado y que en el caso de la catedral apula se une, como en la Capilla del Salvador, a los ritos de la dedicación. De ahí, la comparecencia del motivo de las cabezas angélicas aladas en la decoración de las capillas mayores de algunas iglesias relacionadas con el arte del Camino, como es el caso de un capitel de la iglesia superior de Loarre (ca. 1100)¹¹, donde aparecen ornamentando el cimacio de un capitel en el lado derecho del ábside, en clara referencia a la consagración de las obras del edificio (fig. 6).

Tras la deposición de Diego Peláez, y el breve período de Pedro de Cardaña (1088-1090), la sede queda vacante hasta 1094, año en el que se nombra al obispo cluniacense Dalmacio, que muere muy pronto, en 1095. Muy probablemente durante esos difíciles años (1088-1094) las obras estuvieron paradas. Con la llegada de Dalmacio se produjo un nuevo contexto para la catedral que, sin duda, facilitó la continuación del proyecto: en 1095 la sede de Iria se traslada definitivamente a Compostela, Diego Gelmírez es nombrado en aquellos años vicario y administrador de la diócesis y los condes de Galicia, Urraca y Raimundo de Borgoña, a la sazón futuros reyes, conceden en 1095 con motivo de una visita a la basílica el privilegio de la milla a los mercaderes de la ciudad. Sin duda fue éste un buen momento para reiniciar las obras, una vez que Diego Peláez había tomado el camino del exilio en la corte del Pedro I de Aragón. Para S. Moralejo, esta segunda campaña comenzaría en estos años y no se interrumpiría hasta la muerte de Diego Gelmírez en 1140. No obstante, no se trata de una campaña uniforme y se puede delinear, siguiendo a Moralejo, la personalidad del protagonista inicial de esta nueva fase, entre 1095 y 1101: *el polémico maestro Esteban*. Tres son los indicios que nos permiten reconstruir su obra en Santiago:

1. Su intervención supone un cambio de proyecto o dirección visible. Así se constata en la capilla poligonal de Santa Fe del deambulatorio. Ese mismo Esteban sería el «magister operis sancti Iacobi» que en 1101 está trabajando en la Catedral de Pamplona, tal y como señaló J. M. Lacarra, en un documento del obispo D. Pedro de Rodez (1083-1115) confirmado por el propio Gelmírez (11 de junio de 1101). En dicha acta aparece casado y con hijos, y

¹¹ A. K. Porter, *La escultura románica en España*, I, Florencia-Barcelona, 1928, p. 84; M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 276, fig. 271.

se le concede diversas casas y viñas en Pamplona, así como recursos suficientes para hacerse una casa. En otro documento del mismo año, la pareja vende unos bienes de Urraca Sendoa, madre de su esposa, cuyo apellido indica que Esteban estaba casado con una navarra y que por lo tanto seguramente procedía originalmente de la zona navarro-aragonesa¹². Por otra parte, en Pamplona habría que atribuirle también la construcción de la capilla mayor de la catedral que, a la luz de la excavaciones, se ha visto que era también poligonal¹³. No creo que volviese a Santiago, ya que en 1101 se inician en Compostela nuevos y ambiciosos trabajos: las obras de cimentación para la platea del palacio de Gelmírez en el lado sur de la Catedral y la consiguiente elevación de la fachada de Platerías, comenzada en 1103, según la inscripción de la jamba izquierda del ingreso derecho. Esteban habría sido pues tan sólo el responsable de completar los muros perimetrales de la girola, con sus capillas poligonales (Santa Fe y San Andrés), así como de gran parte de los muros del transepto entre 1095 y 1101.

2. El origen navarro-aragonés del personaje parece corroborado también por la temática y el estilo de los capiteles de algunas capillas de la cabecera de la Catedral. Me refiero, en especial, a los dos que se localizan, en la girola, a la entrada de la Capilla de Santa Fe (figs. 7-8). Aunque su composición en friso narrativo está inspirada en el célebre capitel con el tema del martirio de Santa Fe de Agen de la nave del templo de la abadía de Conques, realizado hacia 1075, el estilo jaqués de ambos capiteles compostelanos se trasluce perfectamente. Ello es visible tanto en los pitones de la cesta como en las figuras, de rechonchos rostros esféricos enmarcados por el cabello en casquete y de plásticos pliegues, en clámides y túnicas, que dejan entrever la anatomía. Sus escenas simplifican con variaciones el modelo iconográfico del santuario francés, en el que se narraba el martirio de santa. En el capitel de la derecha, los protagonistas se reconocen bien en la cara central (fig. 7): santa Fe, con la cabeza velada, es agarrada y conducida por un sayón junto al verdugo que la espera con la espada para decapitarla. Por el contrario, en el capitel izquierdo (fig. 8), la mártir, en el centro, dialoga con dos figuras masculinas que sostienen sendos libros mientras un tercera figura reza juntando sus manos en el lado menor derecho. Se trataría quizás de una insó-

¹² J. M. Lacarra, «La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pp. 73-86, espec. pp. 81-83.

¹³ M. C. Lacarra Ducay, «Arquitectura y Peregrinación», en *Sancho Ramírez, rey de Aragón, y su tiempo. 1064-1094. 900 aniversario de su muerte*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 1994, pp. 151-176, espec. fig. p. 172. Véase también: M. A. Mezquíriz, M. I. Tabar Sarrías, *Los niveles del tiempo. Arqueología en la Catedral de Pamplona*, Catálogo de la Exposición, Pamplona, 1993.

lita representación conjunta de los mártires de Agen, santa Fe, san Caprasio y sus dos hermanos, Primo y Feliciano, todos ellos ajusticiados por Daciano¹⁴. El tercer mártir se sitúa en el lado menor izquierdo, ya que en mi opinión la figura orante de la derecha actuaría como mediador visual entre los fieles del templo y los santos allí venerados.

Por otra parte, el culto a santa Fe ha de relacionarse con el éxito que éste entonces gozaba en el reino de Navarra y Aragón, y en particular, con el obispo francés de Pamplona, D. Pedro de Rodez (1083-1115), hijo de D. Didon d'Andouque y antiguo monje de Sainte-Foy de Conques¹⁵. La promoción de dicho culto se constata en el pacto de hermandad espiritual entre Pamplona y la abadía de Conques, así como en el compromiso de Pedro I de donar una mezquita de Barbastro al abad Bégon III en 1099, promesa cumplida tras su conquista en 1102. También sabemos a través de la documentación de la existencia en 1101 de una calle dedicada a Santa Fe en Huesca, donde había una numerosa y próspera colonia de gallegos, o de la donación a la abadía francesa de la iglesia y del hospital de la villa de Roncesvalles entre 1101 y 1107 por el conde Sancho de Erro¹⁶. Finalmente el propio Pedro de Rodez participa en 1105 en el consagración de la capilla de Santa Fe de la Catedral de Santiago con motivo de la dedicación de todas las capillas de la girola y el transepto (a excepción de la de san Nicolás)¹⁷.

3. El estilo jaqués y el culto a los mártires de Agen se constata igualmente en un tercer capitel, el primero del brazo sur del transepto de la Catedral de Santiago (figs. 9-10). En él se emplea la fórmula de varios personajes retratados en un ambiente acuático, la cual tiene su origen en uno de los capiteles interiores de la Catedral de Jaca. Allí varias figuras dialogan en un esce-

¹⁴ Cf. la leyenda en *Acta sanctorum octobris. Tomus VIII*, Bruselas, 1970 (1853), pp. 815-816 (S. Caprasio: Die vigesima octobris); A. Amore, «Caprasio», en *Biblioteca Sanctorum*, III, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Roma, 1964, p. 768. Sobre la iconografía del martirio de San Caprasio en los capiteles de la Catedral de Agen y en la iglesia gerundense de Sant Pere de Galligants, véase: P. Beseran i Ramon, «Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el Mestre de Cabestany», *Girona revisitada. Estudis d'Art Medieval i Modern*, 10, 1990, pp. 17-44, espec. pp. 26-31, figs. 1-7.

¹⁵A. Durán Gudiol, *La Iglesia en Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062-1104)*, Roma, 1962, p. 48.

¹⁶ A. Ubieto Arteta, *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y Navarra*, CSIC, Zaragoza, 1951, docs. nº 64, 95 y 117, pp. 302, 342 y 376. Sobre Roncesvalles, cf. J. M. Lacarra, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, II, Madrid, 1948, p. 94. Para un estado de la cuestión sobre las relaciones del reino navarro-aragonés y Santa Fe de Conques en tiempos de Pedro I, véase: C. Laliena Corbera, *Pedro I de Aragón y de Navarra (1094-1104)*, Burgos, 2000, pp. 174, 299 y 333-334.

¹⁷ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona, I, siglos IV-XIII*, Pamplona, 1979, pp. 281-283, 298-299; M. C. Larcarra Ducay, «El Arte y los Caminos», en *Caminos y comunicaciones en Aragón*, coord. M. A. Magallón, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Zaragoza, 1999, pp. 135-150.

na inspirada, según S. Moralejo, en un *thiasos* marino¹⁸. Esta composición de cuerpos en parte sumergidos en ondas sinuosas sirvió como receta de taller para la configuración de otros temas de claro contenido sacro. Este es el caso de un capitel de la iglesia de Santa María de Iguacel o del truncado friso de la portada de Loarre (figs. 11-12), ambos realizados hacia 1100 por un obrador de tradición jaquesa en el que las escenas se revisten de un claro significado bautismal.

En Santiago la escena está presidida por un personaje central, ricamente ataviado, que se acompaña de otros cuatro, sumergidos en las ondas marinas, las cuales el artista confunde en el lado derecho con un manto de pliegues (fig. 10). Cabe señalar que las dificultades de interpretación de la escena han llevado a las lecturas más inverosímiles¹⁹, si bien al hilo de lo expuesto hasta ahora el capitel podría formar perfectamente parte del ciclo hagiográfico de los mártires de Agen. La escena haría referencia a la historia de Caprasio, que, por miedo a la persecución, se refugia en una gruta. El día del martirio de la santa eremita experimenta una visión en la que ésta se le aparece coronada como una beata mártir y lujosamente vestida: *vidit [...] coronam, auro gemmis, que lucentem, super caput Virginis, ornatae splendidis vestibus*²⁰. Es entonces cuando Caprasio, sorprendido, da un golpe con su derecha en una roca y hace surgir una fuente de agua milagrosa²¹. A continuación el santo se presenta de forma prodigiosa en el patíbulo de santa Fe ante Daciano y declara su fe, induciendo también a sus hermanos, Primo y Feliciano, a sufrir conjuntamente el martirio de la decapitación:

Exiliens igitur Caprasius ad locum certaminis properavit, et Daciano Christianum se offerens, dum nec blanditis nec minis flecteretur, tant jubentis crudelitate laniatus est, ut inter alios circumflectes Primus et Felicianus, fratres propter ejus patientiam conversi, cum ipso Caprasio et Fide Virgine plecterentur. Horum passio celebratur pridie nonas Octobris²².

Este relato hagiográfico explicaría algunas peculiaridades de la escena: la figura central ricamente vestida y con corona no es otra que la visión de santa Fe en la gloria, las ondas representan la fuente que manó junto a la gruta de

¹⁸ S. Moralejo, «La sculpture romane de la cathédrale de Jaca. État des questions», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 79-106, fig. 19.

¹⁹ R. López Pacho ha llegado a proponer que se trata de la figuración de Alfonso VI y sus cuatro mujeres («Estudio e interpretación icónica de un capitel historiado de la catedral compostelana», *Compostellanum*, XL, 3-4, 1995, pp. 587-594).

²⁰ *Acta sanctorum octobris. Tomus VIII*, p. 816.

²¹ «Hoc ergo spritualibus oculis cernes Caprasius, jam de victoria praesumens, rupem, sub qua manserat, dextera percussit et fons protinus erumpens, meritis sancti Caprasii omnibus infirmis usque nunc remedium salutis impendit», *ibidem*, p. 816.

²² *Ibidem*.

San Caprasio, mientras que los cuatro personajes aluden a los mártires de Agen vivificados por el agua de la salvación. De hecho, en la *Passio* de Santa Fe y San Caprasio, fechada en el siglo X, el eremita explica ante Daciano su regeneración simbólica a través del bautismo, en clara alusión al milagro de la fuente:

In primis quod pleclarum est christianus sum et regeneratus in baptismo a sacerdote confirmato nomine Caprasius nuncupor²³.

Muy posiblemente el capitel de resonancias «bautismales» y «vivificadoras» se colocó en el transepto sur de la Catedral de Santiago, pues en este espacio, a continuación de la Capilla de San Martín, se situaba la de San Juan Bautista, antiguo baptisterio de la basílica. La fiesta de santa Fe y de san Caprasio se celebraban respectivamente el 6 y el 20 de octubre. No por casualidad, también éste último gozaba de culto en Aragón, pues cabe recordar que en Santa Cruz de la Serós existe una iglesia de fines del siglo XI dedicada a San Caprasio²⁴.

Por último, a toda esta serie de evidencias habría que añadir todavía una más. Se trata de dos cabezas de granito guardadas en los fondos del Museo das Peregrinacións de Santiago y procedentes de las excavaciones llevadas a cabo por M. Chamoso Lamas en la basílica²⁵. En la primera (fig. 13), a pesar del notable deterioro de la pieza, muy erosionada en su superficie, todavía se puede apreciar la delicada forma oval de su rostro, con el cabello en forma de casquete finamente ondulado, frente corta, marcados arcos superciliares, nariz ancha y prominentes labios. Todos estos rasgos sumados a una marcada exoftalmia, con la pupila todavía horadada en el ojo izquierdo, así como el marcado perfil triangular de la frente, permiten relacionarla con el estilo de los capiteles historiados de la capilla de Santa Fe, en la girola, así como con el del primer capitel izquierdo del muro oriental del transepto sur. En ellos tuvo que trabajar un artista que conocía la experiencia del Maestro de Frómista-Jaca en tierras de Aragón, pues resulta fácil comparar estas cabezas a las de los músicos de David en el célebre capitel del pórtico sur de la Catedral de Jaca (fig. 14). Se trataría por lo tanto de un artista que se habría incorporado al obrador de la Catedral compostelana con posterioridad al año 1094. Aunque no existe noticia alguna sobre la pieza en cuestión, podría tratarse de un hallazgo realizado entre 1953 y 1957 en la campaña de los brazos norte y sur del crucero²⁶,

²³ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 5301, fols. 328r-329v, en M. l'Abbé Servières, *Sainte Foy. Vierge et Martyre*, II, Rodez, 1900, p. 709.

²⁴ A. Canellas López, A. San Vicente, *Aragón, La España Románica*, Madrid, 1979, 239.

²⁵ M. A. Castiñeiras González, «Cabeza de personaje femenino», «Cabeza de personaje masculino», en *Luces de Peregrinación*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Santiago, 2003, pp. 170-173.

²⁶ Sobre dichas excavaciones, véase: M. Chamoso Lamas, «Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago», *Compostellanum*, I, 2, 1956, pp. 5-48, 275-328; II, 4, 1957, pp. 225-230.

ya que los argumentos anteriormente expuestos apuntan a que estamos ante un fragmento figurado de un capitel de alguna de las destruidas capillas de la girola (San Andrés) o del transepto (Santa Cruz, San Martín, San Juan Evangelista), realizadas entre la década de 1090 y 1105, fecha de su solemne consagración.

Por lo que respecta a la segunda pieza, ésta se encuentra en un estado todavía más fragmentario y deteriorado (fig. 15). Se trata del resto de un rostro de forma oval, truncado a la altura del arco cigomático, en el que todavía se distinguen unos gruesos labios y una nariz ancha similar a la de la cabeza femenina. Por ello se propone su adscripción al estilo del «Maestro de los capiteles historiados» de la Capilla de Santa Fe, autor también del primer capitel de la pared oriental del brazo sur del crucero, en los que muestra conocer las experiencias del Maestro de Frómista-Jaca interpretándolas, sin embargo, en un estilo más torpe y geometrizante. Conserva además restos de estuco que sugieren que originariamente el relieve estuvo pintado, como era práctica habitual en los talleres románicos y todavía se puede apreciar in situ en algunos detalles de las lastras de Platerías.

Se podría concluir, por lo tanto, que hacia 1094-1095 comenzó a trabajar en la catedral un taller navarro-aragonés, que conocía perfectamente lo que se estaba realizando en Jaca. Este taller, posiblemente dirigido por Esteban, tiene su máxima actividad entre 1095 y 1101. No sabemos tampoco si el hecho de que el exiliado Diego Peláez residiese entonces en Aragón, en la Corte de Pedro I, y que gozase de cierta amistad con Pedro de Rodez, pudo influir en la decisión de contratar a este maestro de procedencia navarro-aragonesa²⁷. La basílica jacobea necesitaba un buen continuador de lo iniciado y quizás el viejo Peláez, que conocía ampliamente el territorio del reino de Aragón, entonces en plena eclosión artística, no dudó en facilitar de algún modo la contratación de un destacado artesano para su antigua catedral. En todo caso Esteban volvió definitivamente en 1101 para emprender las obras de la Catedral de Pamplona, con el beneplácito del ya entonces obispo Gelmírez.

No parece, de todos modos, que Diego Gelmírez tuviese un buen recuerdo de aquellos años, pues Diego Peláez mantuvo hasta su última mención documental, en 1104, el título de obispo y, por lo tanto, la pretensión de volver a ocupar la sede compostelana. El retrato de Pedro I en el Tumbo A, protector de obispo exiliado, habla por sí solo. Su imagen, realizada hacia 1129-1134, contrasta con el resto de la galería de reyes leoneses, pues se presenta con el cabello erizado, la piel negruzca y un gesticulante tres cuartos (f. 39r), que

²⁷ Encontramos a Diego Peláez en numerosos documentos de Pedro I: dos veces en 1096 en Huesca como confirmante, en 1098 y en 1099 recibiendo donaciones del rey en Huesca y Barbastro, en 1100 como juez mediador ante el monarca en Sobrarbe, y en 1104 en Leyre, Ubierto Arteta, op.c it., docs. nº. 24, 25, 48, 68, 83, 140, pp. 242-243, 244, 280, 306, 327. Por su parte, A. Durán Gudiol (*Iglesia*, p. 99), ha estudiado la importante colonia gallega establecida en Huesca, enriquecida en los primeros años del siglo XII. Cf. Lacarra Ducay, «El Arte y los Caminos», p. 140.

enlazan con los atributos propios de los moros —Pedro I firmaba en árabe—, así como con las características somáticas que la fisiognómica atribuía a la crueldad y a la lascivia²⁸. Los sentimientos de Gelmírez hacia dicho monarca no podían presentar menos virulencia, pues en las dos donaciones que el rey aragonés otorga a *Deo e Sancto Iacobo apostolo de Gallicia*, por una cláusula el prelado desterrado —*illo episcopo don Didaco*— se convierte en usufructuario de tales bienes hasta su muerte²⁹. El miedo hacia ambos personajes se refleja en la propia *Historia Compostelana*, en la que se narra que el electo Gelmírez no pudo atravesar el reino de Aragón para ser consagrado en Roma como obispo en 1101:

Pues el que había sido obispo, Diego Peláez, y sus parientes vivía con el rey de Aragón, don Pedro, por cuyo reino el electo debía atravesar, y por ello el glorioso Alfonso y la iglesia de Santiago de ninguna manera permitían que él fuera a Roma para su consagración, pues temían que fuera capturado por los referidos enemigos³⁰.

Una vez elegido obispo, Gelmírez impulsa una nueva etapa en el desarrollo de la obras, jalonada de una serie de hitos artísticos bien documentados: inicio de las fachadas del transepto en 1103, consagración en 1105 del altar mayor y de todas las capillas de la girola —incluida la de San Miguel en las tribunas— y transepto —excepto la de San Nicolás—, demolición de la basílica de Alfonso III en 1112 y elevación de la fuente del *Paradisus* en 1122 por el tesoro Bernardo. Se trata además de una campaña constructiva en la que no pueden perderse de vista los importantes éxitos políticos la catedral compostelana en su autoafirmación como sede apostólica y centro de poder: el traslado de la titularidad de la diócesis de Iria a Compostela en 1095, el nombramiento de Gelmírez como obispo en 1100, el Pío Latronicio en 1102, la concesión del privilegio del Palio en 1105, el derecho de acuñación de moneda en 1107, la coronación del niño Alfonso VII como rey de Galicia en 1111 y la adquisición de dignidad arzobispal en 1120 a costa de Mérida. El derribo hacia 1120 de la torre de defensa de Cresconio —perteneciente a la primera muralla y situada al occidente—, marca el límite de las obras gelmirianas, que no pasaron del séptimo tramo de la nave pero que seguramente se perpetuaron en las parte altas hasta la muerte del arzobispo en 1140.

²⁸ M. A. Castiñeiras González, «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la Catedral de Santiago», *Quintana*, 1, 2002, pp. 187-196.

²⁹ A. Ubieto Arteta, «El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VI, 18, 1951, pp. 43-51, espec. pp. 48-51.

³⁰ *Historia Compostelana*, I, 9, 1, p. 86. Cfr. L. Vones, *Die «Historia Compostellana» und di Kirchenpolitik des Nordwestspanischen Raumes. Ein Beitrag zur Geschichte der Beziehungen zwischen Spanien und Papsttum zu Beginn des 12. Jahrhunderts*, Colonia-Viena, 1980, p. 119; Fletcher, *op.cit.*, p. 49.

Esta segunda campaña compostelana corresponde principalmente al período de madurez del denominado arte del Camino de Santiago, encarnado en los talleres del transepto (1103-1112) en los que se aúnan las más recientes experiencias en el terreno de la escultura en los territorios hispánicos y transpirenaicos. Podemos hablar de hecho de un taller internacional, en el que se suman o compendian todas las experiencias en la meta del Camino Francés. A. K. Porter supo definirlo como nadie en una bella metáfora, citada al inicio de este ensayo, en la que hablaba del mar de Compostela al que va a desembocar el río de la peregrinación, con sus afluentes, desde las más recónditas regiones de Europa. Por su parte, S. Moralejo observó en este obrador una clara división del trabajo escultórico: de mayor calidad en las portadas y de menor en el interior, donde el número de capiteles historiados es escaso. Sorprende, no obstante, en ellos la variedad y concurrencia de determinados temas y motivos comunes a otros centros escultóricos del Camino de Santiago.

De hecho, llama la atención la serie de cestas decoradas que testimonian una cultura figurativa compartida con el románico navarro-aragonés. Por una parte, a Loarre remiten soluciones como los simios encadenados o el entrelazado rematado en palmetas³¹. Por otra, la Catedral de Pamplona y la cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico proporcionan paralelos para determinados temas animalísticos —águilas picándose las garras—, así como para audaces representaciones de la figura humana, como es el caso del motivo de la mujeres agachadas (figs. 16-17)³². A mi entender, ninguno de estos ejemplos es anterior al año 1100 ni a los talleres de la Catedral de Jaca. Ciertamente estas concomitancias han planteado y plantean problemas de prioridad y de relaciones difíciles de resolver mientras carezcamos de fechas absolutas para los monumentos en cuestión. En muchos casos nos encontramos seguramente ante un desarrollo paralelo de estilos y repertorios comunes que conduce a una convergencia formal y no ante omnipresentes talleres itinerantes. El sustrato del maestro de Frómista-Jaca había generado una pléyade de seguidores que, con mayor o menor pericia, trabajaron a lo largo y ancho del Camino de Santiago y que alcanzaron seguramente en lugares muy dispares resultados semejantes. Ello no implica por supuesto la negación absoluta de los intercambios, sobre todo en un camino tan

³¹ Ecos de la escultura de la iglesia superior del Castillo de Loarre se constatan igualmente en los capiteles de la nave de San Zoilo de Carrión (Palencia), realizados en la primera década del siglo XII, J. L. Senra Gabriel y Galán, «Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)», *Archivo Español de Arte*, 293, 2001, pp. 88-95.

³² Resulta sin duda apasionante el tema de los capiteles de la cripta de Sos del Rey Católico en relación con los talleres escultóricos activos en el transepto de la catedral compostelana. A la espera de una puesta al día de la investigación sobre el citado conjunto aragonés remito a: F. Abbad Ríos, «San Esteban de Sos del Rey Católico», *Archivo Español de Arte*, 54, 1942, pp. 163-170; ídem, *El Románico en Cinco Villas*, Zaragoza, 1979, pp. 16-19, 53-54, 70; Canellas, San Vicente, *op. cit.*, pp. 239-246

activo económica y culturalmente como entonces. Sirva como ejemplo la colonia gallega establecida y enriquecida en Huesca desde fines del siglo XI, seguramente a la sombra de Diego Peláez. En el testamento de uno de ellos, el exiliado magnate Froila Vimaraz, fechado en 1105, se cita entre los posibles beneficiarios de sus bienes a la iglesia de Santa María de Lugo³³. A estas conexiones aragonesas habría que añadir la magnífica lección de escultura transpirenaica que converge también en el transepto de la catedral compostelana. En él encontramos temas propios de Conques, como el castigo del avaro, o citas explícitas Saint-Sernin de Toulouse, con capiteles de grandes hojas.

En esa distribución interior de los capiteles historiados, K. Mathews ha observado un uso selectivo de los mismos, cuya calidad y concentración es mayor en el extremo de los brazos del crucero, es decir, en la pórtico interior de las fachadas monumentales. Esa misma preocupación se observa, en menor medida, en los capiteles que conforman el paramento oriental del transepto, pues allí se sitúan las capillas de culto y el paso hacia la *confessio* de la Magdalena, se atenúa en el lado occidental, exento de altares, y se pierde prácticamente en las naves y tribunas de la iglesia. Recientemente V. Nodar y S. Fernández han planteado la posibilidad de que la decoración de este inmenso transepto compostelano haya podido funcionar como una continuación o glosa del programa iconográfico de los grandes portales historiados de la Catedral: la *Porta Francigena* y Platerías³⁴.

A este momento, y a los años sucesivos, habría también que adscribir el uso del modillón lobulado, visible en los aleros de la capilla de San Pedro y del testero, que tiene su precedente en los canes de las cornisas del alero de la torre de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers (ca. 1050), en la puerta sur de Sainte-Foy de Conques (ca. 1070), en la propia Porte des Comtes (ca. 1080) o en la Catedral de Jaca (1090-1100). Comparece también el arco polilobulado en toda la decoración exterior de las partes altas: en los hastiales y ventanas del primer piso de la fachadas del crucero, en la *cruz dos farrapos* sobre el testero, y en los paramentos externos de la tribuna del deambulatorio y de la capilla del Salvador. Dicho motivo se ha querido ver como fruto de la influencia islámica, lo cual no resultaría extraño en una época en la que el contacto con lo musulmán no sólo era habitual sino que incluso se utilizaba como «cita» en edificios palatinos, como era el caso de la cercana iglesia románica de San Isidoro de

³³ Durán Gudiol, *Iglesia*, p. 99; ídem, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, I, Zaragoza, 1965, pp. 118-119 (doc. n.º 93).

³⁴ S. Fernández Pérez, V. Nodar Fernández, «*Vita Peregrinatio est*: reflexions sobre o capitel historiado no transepto norte da Catedral de Santiago», en *Actas del Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Barcelona-Cervera-Lleida, 16-18 octubre, 2003 (en prensa).

León, que conserva una puerta interior de muro occidental y un arco del crucero polilobulados³⁵. No obstante, a la mayoría de los autores les ha seducido más la idea de que su presencia, como la del arco en mitra, es fruto más bien de una continuada influencia del arte de Auvergne, el Velay, el Nivernais y Conques, cuya impronta se constataba ya en la primera campaña tanto en la utilización del dintel pentagonal como en los modelos escultóricos.

Muy posiblemente el uso de estos arcos polilobulados no es anterior a 1120. De hecho, éstos aparecen enmarcando excepcionalmente el retrato de Raimundo de Borgoña en el Tumbo A, en el que se prescinde de las estereotipadas arquitecturas. Dicho motivo se inspira, según S. Moralejo, en los repertorios decorativos de la segunda campaña de la basílica jacobea, visibles tanto en el exterior del testero, realizado en la década de 1120, como en el retablo argénteo fechado en 1135. Se trata, por lo tanto, de un signo de actualidad, contemporáneo a la elaboración del *Tumbo A*, con el que quizá se quiera señalar la vinculación del fallecido Conde Raimundo, enterrado en la basílica, a la figura y al proyecto catedralicio de Gelmírez, el cual había sido en su juventud su secretario.

LA VOCACIÓN URBANA: LAS PORTADAS DEL TRANSEPTO INTERACCIONAN CON LA CIUDAD

El edificio de la catedral en el período románico presentaba una interacción con el entorno urbano muy destacable a través de un considerable número de puertas —diez según la descripción del Calixtino (LSI V, 9)—, así como mediante dos espacios urbanísticos, a ambos lados del transepto, sobre los cuales giraba la vida de la ciudad. De ahí que, tal y como ya hemos señalado, la inmensa nave del crucero pueda entenderse también como la prolongación de una inmensa calle o pasaje que «cruza» la ciudad y une dos lugares emblemáticos: el Paraíso de los Peregrinos, al norte, con la Platea de Justicia del primitivo Palacio, al sur. Ciertamente resultaba bastante habitual en las grandes construcciones románicas la existencia de grandes puertas y plazas adyacentes con funciones tanto penitenciales como civiles. Del mismo modo, era común en dicha arquitectura que los ingresos no correspondiesen exactamente con los ejes del edificio, sino que estuviesen localizados en relación con el entramado urbano en el que se insertaban. Cabe recordar a este respecto la *Porte Miègeville* de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, abierta en uno de los tramos del muro sur del cuerpo de las naves con el fin de conectar con la vía que llevaba «al medio de la villa». Algo similar sucedía en la articulación de las puer-

³⁵ T. Martin, «Un nuevo contexto para el tímpano de la portada del Cordero de San Isidoro de León», *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, R. Sánchez, J. L. Senra (eds.), Santiago de Compostela, 2003, pp. 183-205, espec. pp. 195-197.

tas menores de la catedral románica de Santiago, si bien su número, siete, resulta tan elevado que no tiene parangón y sugieren casi las puertas de una ciudad, la Ciudad de Dios, que se abre a los caminos de la ciudad del hombre.

De hecho, la Guía del Calixtino describe con minuciosidad estos siete pórticos menores de la basílica —en su mayoría destruidos—, así como sus tres mayores. Los menores eran: el pórtico de Santa María, que daba acceso a la iglesia de la Corticela, entre las capillas de San Nicolás y Santa Cruz; el de la Vía Sacra, entre las capillas de San Juan Evangelista y Santa Fe, formado por un dintel pentagonal —de vinculación *auvergnate*— enmarcado por un arco realizado en la segunda campaña—; el de San Pelayo, entre las capillas del Salvador y San Andrés, que servía de entrada a los monjes de Antealtares³⁶; el de la Canónica, entre las capillas de San Martín y San Juan Bautista, que daba hacia la Canónica o residencia de canónigos (Rúa da Conga); los dos de la Pedrera, con arcos en el muro sur de la nave, que conducían al taller de picapedreros; y el de la Escuela de Gramáticos, en el lado norte de la nave. Por su parte, en la estructura de tres pórticos mayores esculpidos bajo un mismo discurso iconográfico —la *porta francigena* (transepto norte), Platerías (transepto sur) y la Occidental (proyectada pero no construida hasta Mateo)—, Santiago se anticipa al esquema que caracterizará a las catedrales góticas francesas a partir de Chartres. Las tres portadas componían un sintético programa de la historia del género humano con sus capítulos dedicados a la caída y promesa de redención —puerta norte—, su cumplimiento —puerta sur — y el Juicio y la Gloria —portal occidental—. En dicha articulación se vislumbra también una jerarquización de sus funciones dentro del entramado urbano: el *Paradisus*, el acceso de los peregrinos, con su mercado y utilidad como decorado para los ritos de la penitencia pública; Platerías, la puerta del obispo, abierta a la ciudad para la celebración de juicios y entradas triunfales; y la fachada occidental, posiblemente un espacio litúrgico-simbólico heredero de la tradición de los *Westwerke*.

EL PARAÍSO DE LA *PORTA FRANCIGENA*

La Puerta de Francia (*porta francigena*) o primitiva puerta norte se situaba justo al final del Camino Francés, en donde ahora se alza la Puerta de la Azabachería, y por lo tanto constituía la meta del mismo. Los peregrinos entraban a la Catedral por ella después de haber recorrido un largo viaje desde lejanas tierras. Aunque muy posiblemente sus obras se realizaron contemporáneamente a las de Platerías, entre 1100-1112, el conjunto presentaba ciertas

³⁶ Ubicación recientemente propuesta por V. Nodar (*El Bestiario*), que rectifica la vieja propuesta de J. Carro García.

diferencias con esta última. En esta zona el terreno tenía una elevación de 1,50 m con respecto al lado sur, por lo que el alzado de la fachada norte hubo de presentar un aspecto menos esbelto y más abigarrado. Recientemente, Alberto Fernández ha rescatado un plano del arquitecto Simón Rodríguez, del año 1735, guardado en el Archivo de la Catedral de Santiago, que permite entender mejor su primitiva configuración románica. De él se extrae su similitud con la *Porte des Comtes* en Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1080-1090), pues se trataba de una puerta bífora con un pilar-contrafuerte en el machón central que separaba los dos ingresos. Cada vano se organizaba en un sistema de dos arquivoltas abocinadas, la primera, externa, sobre sendas columnas, la segunda, interna, sobre un sistema de columnas pareadas. Esta reducción del abocinamiento con respecto a Platerías permitían una anchura similar de los ingresos de ambas³⁷.

Para el alzado, hemos de seguir recurriendo a la descripción del Calixtino (V, 9), el cual permite reconstruir de forma aproximada la estructura general de la fachada y algunos detalles de su decoración (fig. 18)³⁸. A su estructura geminada de puerta se añadía un sinfín de relieves esculpidos, principalmente de los denominados Maestros de Platerías y del Cordero, que cubrían como en Platerías todas las partes del edificio: jambas con Apóstoles, mochetas con cabezas de buey, las enjutas extremas con leones, el tímpano del ingreso izquierdo con la Anunciación, así como un frontispicio profusamente decorado. En él se incluían, directamente sobre los arcos de las puertas, sendos frisos de pequeñas lastras con los Meses del Año (izquierda) y personificaciones profanas del pecado (derecha): Centauro, Sirena, Ballestero, y Hombre que cabalga un gallo. Un eco de esta configuración de series de lastras sobre arquivoltas de la Puerta Francígena —incluso con los temas del Centauro o el Ballestero— se encuentra en la puerta norte de la abacial de San Quirce de Burgos, 1125-1150 (fig. 19). El frontispicio compostelano estaba presidido por un gran friso historiado compuesto por multitud de piezas que narraba la historia de la Caída de Adán y Eva y cuyo centro era la figura del Pantocrátor con los cuatro símbolos de los Evangelistas. Muy posiblemente a ambos lados de este gran ciclo bíblico se situaban lastras relativas a la promesa de redención (David músico vence al demonio, Sacrificio de Isaac, Mujer del León, Mujer de las Uvas). Si la asociación entre un ciclo del Génesis y de los Meses ofrecía la posibilidad de la redención del pecado a través del trabajo, la esperanza en la próxima venida del Mesías se expresaba a través de su refiguración en las figuras de David e

³⁷ A. Fernández González, «Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago: la *Porta Francígena*, su atrio y la Corticela en el año 1739», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 701-742.

³⁸ Adjunto los dibujos conjeturales de la Puerta Francígena y de Platerías realizados por V. Nodar, en los que se corrigen algunos errores detectados en los publicados por el citado autor y S. Fernández en «Un proyecto de reconstrucción hipotética de las portadas del transepto de la Catedral de Santiago en la época de Diego Gelmírez», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 605-613.

Isaac, así como en los atributos femeninos del León de Judá y de la Vid del sacrificio eucarístico. Por último, el contenido de este mensaje se hacía explícito en el relieve de la Anunciación.

Como si se tratase de un gran decorado, el programa iconográfico de la primitiva puerta norte participaba plenamente del carácter funcional y simbólico del espacio urbano que definía. La plaza, denominada *paradisus*, no sólo era una emulación del Paraíso del antiguo San Pedro del Vaticano, sino que además intentaba evocar el Edén bíblico. Dicho *locus amoenus* se significaba a través de una fuente —la *fons vitae*— coronada por cuatro leones, a la manera de los Ríos del Paraíso, así como por el empleo en el frontispicio de la fachada de hermosas lastras con decoración vegetal junto a relieves historiados con el ciclo de la Caída de Adán y Eva. Todo ello componía un perfecto telón de fondo para la celebración de los ritos penitenciales del Miércoles de Ceniza, propios de un centro de peregrinación. A ello cabe añadir la novedosa adhesión reformista que se hacía patente en el programa iconográfico de la fachada, pues en ella se asociaban por primera vez los frisos del Génesis y de los Meses en toda una visión optimista de la historia de la humanidad a través de la redención del trabajo.

De la ornamentación de esta primitiva *porta francigena*, destruida en 1757-1758, han llegado hasta nosotros numerosas piezas, algunas conservadas en el Museo de la Catedral (Columnas entorchadas, Mes de Febrero, Mujer del Racimo de Uvas, Reprensión de Adán y Eva), y otras tantas reaprovechadas en el frontispicio (Anunciación, Signo de Mateo, Expulsión de Adán y Eva, Eva amamantando a Caín), jambas (Ballestero, Mujer del León) y contrafuertes (David, Creación de Adán, Creación de Eva, Sacrificio de Isaac) de Platerías. De todas ellas merece la pena comentar, por su excepcional calidad, seis columnas entorchadas de mármol, tradicionalmente atribuidas al denominado Maestro de Platerías y conservadas en el Museo de la Catedral de Santiago. Originariamente todas ellas formaban parte de la decoración de la bifora de la fachada que se asomaba a la plaza denominada *Paradisus*. Con gran acierto S. Moralejo vio en la sistematización de este espacio urbanístico una evocación del antiguo San Pedro del Vaticano, donde existía también un *Paradisus* delante de la basílica así como una *pergola* apostólica en el altar mayor con fustes helicoidales decorados con *putti* vendimiadores (fig. 20).

Sin embargo, los motivos de los fustes compostelanos con esta temática remiten más bien a las interpretaciones contemporáneas de las columnas de San Pedro realizadas a fines del siglo XI por los marmolistas romanos —Santa Trinità dei Monti, San Carlo a Cave— y no tanto al modelo vaticano³⁹. De hecho, las

³⁹ Partiendo de las brillantes conclusiones de S. Moralejo, he intentado actualizar recientemente el estado de la cuestión de la columnas en los siguientes trabajos: «Roma e il programma riformista di Gelmírez nella Cattedrale di Santiago di Compostella», en *Medioevo: immagini e ideologie. V Convegno*

columnas compostelanas fueron realizadas probablemente entre 1106 y 1112, tras el segundo viaje de Gelmírez a Roma para recibir la dignidad del palio. Si bien dos fragmentos apenas alcanzan un metro de altura, existen otros cuatro que miden 1,85 m, y que poseían una cuarta faja decorada, actualmente cortada. De ello se deduce que en origen los fustes llegaban a 2 m, como en los ejemplos de Cave y Trinità dei Monti (fig. 21), a cuya altura habría que sumar la de una basa y un capitel que les permitirían alcanzar sin problema los 2,40 m de las citadas copias medievales romanas y no los 5 m de las del Vaticano. Esta particularidad sugiere la existencia de un modelo que circulaba a fines del siglo XI en los talleres de los marmolistas romanos y que fue conocido por el séquito de Gelmírez en sus viajes a Roma. De hecho, es evidente la similitud entre los esquemas compositivos y ornamentales de las columnas medievales romanas y los fustes compostelanos. Este es el caso, por ejemplo, del amorcillo vendimiador junto a un ave (fig. 21), de los *putti* que comen de un racimo, de las alimañas que muerden la viña o de las aves que pican las uvas.

No obstante, resulta muy original en Santiago la alternancia de bandas figuradas y acanaladuras que sugieren la caída helicoidal de un friso en una fórmula muy diferente a la tipología del Vaticano y de sus copias medievales romanas, en la que el fuste es sinuoso, como es propio de una columna salomónica, pero las bandas de estrías y figuras se disponen paralelamente como una simple suma de tambores en vertical. Este detalle lleva a pensar que los artistas compostelanos accedieron a otro repertorio romano más antiguo: el de la columna helicoidal historiada, con tema dionisiaco, como el que testimonian los fragmentos encontrados en la Villa Belardi en Porta Maggiore (pertenecientes a los Horti Liciniani del Esquilino) (s. III d. C), actualmente conservados en los Museos Capitolinos y en los que ya había reparado S. Moralejo.

En todo caso parece que estas copias o imitaciones en serie de las columnas de la pérgola de San Pedro, tanto en Roma como en Compostela, buscaban respectivamente subrayar en la elección y reiteración de motivos un significado eclesiológico acorde con los ideales de la Reforma Gregoriana. Este mensaje se entiende perfectamente en Santiago, pues en el *Liber sancti Iacobi* (I, 6), en el Sermón de la Pasión del Apóstol (25 de julio), se habla de las *barbarae ferae* y de las *vulpes hereticae*⁴⁰, figuradas en Cave, Trinità dei Monti y Santiago, como

Internazionale di Studi di Parma, Palazzo Sanvitale 23-27 settembre 2002 (en prensa); «Fragmento de fuste con putti vendimiadores», *Luces de Peregrinación*, pp. 150-154 (con bibliografía). Paralelamente C. Claussen ha publicado en el homenaje a S. Moralejo un interesante artículo en el que trata con amplitud sobre las columnas medievales romanas de Trinità dei Monti y Cave («Römische Skulptur aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts»), *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, III, pp. 71-80.

⁴⁰ *Liber sancti Iacobi «Codex Calixtinus»*, I, 6, trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1992 (1951), p. 76.

enemigos del apostólico vendimiador de la Viña de la Iglesia. Otro tanto se puede afirmar de la representación de los pájaros en uno de los fustes que, como en los ejemplares romanos, pican con maldad la viña (fig. 21). No obstante, en el caso del fragmento compostelano con los *putti*, uno de los amorcillos atrapa con fuerza una paloma por el cuello (fig. 20) para proteger su afanoso trabajo en directa correspondencia con el contenido de los versos de un himno de san Fortunato recogido en el mismo sermón del Calixtino:

La uva hinchada en el pámpano, que pasto
sería de los pájaros, con este
guardián el buen lagar no ha de perderla⁴¹.

PLATERÍAS: LA PUERTA DE LOS JUICIOS

A pesar de todos los cambios y alteraciones sufridas por el ingreso sur del transepto, al que vinieron a parar gran parte de las lastras de la primitiva puerta norte tras su destrucción en 1757, todavía hoy es posible rastrear en este confuso pero turbador «palimpsesto en piedra» algunas de las trazas originales del proyecto de Gelmírez. A él le debemos, de hecho, su concepción urbanística como fachada de una plaza pública, cuya función estaba cargada de un alto valor representativo. Prueba de ello es que en la documentación de la Edad Moderna dicho espacio se denomina «lugar sagrado», que, como tal, estaba cercado por unas cadenas de hierro (1537) y en el cual las personas podían acogerse a la inmunidad eclesiástica (1739). Dicha función constituye sin duda una clara herencia del papel que se le asignaba en la Edad Media a ciertas entradas de las iglesias, las cuales, por estar eximidas de jurisdicción laica, no sólo ofrecían el refugio de la Paz de Dios tan reivindicado por la reforma gregoriana, sino que eran también espacios privilegiados para la celebración de juicios y apelaciones a la autoridad eclesiástica. Es cierto que la condición sagrada de Platerías derivaba, sin duda, del hecho de que dicha plaza estuviera situada dentro de la primitiva muralla del *locus sanctus* apostólico elevada por el obispo Sisnando II (952-968). Se trataba de un terreno bendecido y acotado en torno al templo que todavía hoy se denomina en la Galicia rural «sagrado» o «adro».

Cuando Gelmírez decide elevar su primer palacio en 1101, adyacente a lo que será la Puerta de Platerías (1103-1111), dicho espacio o *platea* adquirirá una significación muy especial. Con él el obispo compostelano pretendía urbanizar toda esta zona con el objeto de cimentar la fachada del transepto sur, iniciada tal y como recuerda la inscripción de la jamba del ingreso oriental el 11

⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

de julio de 1103: «Era ICXLI/ V IDVS I(V)LII M(agister) Q(ui) F(ecit) O(pus)». Según la *Historia Compostelana* (I, 96, 14), «los viernes de cada semana, abiertas las puertas del palacio pontifical —*Pontificali palatii januis referatis*—, expónganse las querellas e injurias que hubiese, en presencia del pontífice, de los jueces y de los canónigos, y resuélvase». Así en esta *platea* del primitivo palacio episcopal, Gelmírez solía celebrar las audiencias públicas, donde oíría las más diversas causas. El término latino *platea* servía para designar la vía pública pero también se empleaba en la Edad Media para referirse al lugar de la justicia, sobre todo cuando se trataba de una plataforma ancha y elevada. De hecho, es bien sabido lo habitual que era en las catedrales medievales utilizar el espacio situado delante de una puerta para realizar juicios. Para ello dichas entradas solían decorarse con leones alusivos al trono de Salomón, juez bíblico por excelencia, como sucede en la *Porta dei Mesi* de la Catedral de Ferrara o en el pórtico de la Catedral de Sessa Aurunca (Campania). En este sentido habría que interpretar los tres «feroces» leones que todavía hoy flanquean las dos entradas de Platerías, en origen cuatro, según se describe en la *Guía* del Calixtino. Estos leones de la justicia terrena adquieren incluso una resonancia escatológica al son de las trompetas apocalípticas de los cuatro ángeles del Juicio Final representados en las enjutas de los arcos.

Como ya he repetido en más de una ocasión, en la estructuración del lado sur de la catedral Gelmírez posiblemente quiso seguir una vez más un modelo prestigioso y romano, el del *Patriarchium*, la sede episcopal romana situada precisamente junto a la puerta norte de la basílica de San Juan de Letrán, ante la que igualmente se extendía una *platea* de justicia. Gelmírez se inspira, copia y adapta usos romanos a su sede para construirse un inmenso aparato representativo de poder digno de un lugar donde descansaba el cuerpo de un apóstol. Pues, según la *Historia Compostelana* (II, 3) con esas condiciones existía «o el Papado o un patriarcado o al menos un arzobispado, excepto en la iglesia de Santiago». Por ello, una vez conseguido el arzobispado y la legacía papal en 1120, Gelmírez no ocultará la satisfacción de su éxito, lo que provocará que sus rivales le acusen ante Roma de que «se comportaba imprudentemente como un Papa».

Tal y como señala F. López Alsina, no debe por ello extrañar que en la revuelta compostelana de 1116-1117 los ciudadanos asediasen, saqueasen y prendiese fuego al escenario de Platerías, pues éste era por antonomasia la expresión del poder feudal. ¿Tendría la fachada del palacio algún tipo de decoración escultórica en consonancia con la puerta meridional de la catedral? No podemos responder, pero quizás alguna de las piezas que hoy ornan Platerías, en origen formaron parte de los muros de la residencia del obispo. La memoria del lugar del primer palacio todavía substistía en la segunda mitad del siglo XV, pues la *Crónica de Santa María de Iria* (post. 1468) se refiere a éste como «os paaços vellos».

Como la primitiva puerta norte, la estructura de la portada de Platerías constituía el fruto más maduro de la suma de experiencias llevadas a cabo en el arte del Camino de Santiago en las dos últimas décadas del siglo XI. Se trata de una estructura bífora que comporta todos sus elementos historiados: capiteles, tímpanos, frisos, placas de enjuta y de jamba, y cornisa con canes como enmarque superior (fig. 22). Su antecedente estaría en la estructura bífora, pero sin tímpanos figurados, de la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1080-1090). En esa misma línea tipológica de profusa ornamentación han de situarse la primitiva Puerta Occidental de Saint-Sernin de Toulouse (1115-1118) o la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (ca. 1115), la cual, sin embargo, presenta una estructura monófora. Problemática resulta en Platerías la comprensión de la estructuración original del frontispicio. Se trataba probablemente de un Apostolado en friso, del cual todavía se conservan la mayoría de las figuras, removidas a fines del siglo XVIII para dar cabida a las piezas reaprovechadas de la destruida puerta norte, y repartidas ahora en tres grupos. Dicho colegio apostólico estaba presidido por el actual grupo central de la Transfiguración, el cual, aunque pensado en un primer momento para la Puerta Occidental, fue instalado allí en una fecha muy temprana: 1111. Dicha datación ha sido sugerida por J. Williams a partir de la presencia en la lastra del Santiago entre cipreses, perteneciente a este conjunto de relieves, de una inscripción, «ANF(us) REX», que aludiría a la coronación en ese año de Alfonso Raimúndez en la catedral compostelana. Si en la puerta norte se exponía la Caída y la promesa de redención, en la sur se desarrollaba el tema del cumplimiento de esa promesa a través de la Vida de Cristo en los tímpanos (Encarnación, Vida Pública y Pasión) y de los Apóstoles en el friso.

Once columnas flaquean los ingresos: cinco en la entrada a la derecha, cinco en la izquierda, una en el centro. Cada grupo se compone a partir de la siguiente alternancia: columna de granito lisa; columna de granito entorchada, ornada en la banda espiral con margaritas, perlas o roleos de palmetas asimétricas; columna de mármol con el fuste esculpido en cuatro registros con figuras de los apóstoles (extremos) o de las Tribus de Israel (centro). El empleo simultáneo de mármol y granito local, visible igualmente en el frontispicio, parece ser característico de la decoración compostelana en una efectista búsqueda del colorismo que se encuentra en otros ejemplos del Camino, como en la Puerta del Cordero de San Isidoro de León.

Para definir a los cuatro maestros principales que participaron en ambas portadas del transepto resultan fundamentales los trabajos pioneros de A. K. Porter así como las atinadas aportaciones de S. Moralejo y M. Durliat. El denominado Maestro de Platerías, heredero del gusto por la Antigüedad del Maestro de Frómista-Jaca, se caracteriza por sus figuras de rostros de carrillos hinchados, con vigorosa anatomía y modelado (Mujer del Cráneo, Creación de Adán,

David, fustes entorchados, Mujer de las Uvas, Mes de Febrero, Hombre que cabalga el gallo). Su discípulo es el Maestro de la Puerta del Cordero, de volúmenes geométricos, de superficie muy pulimentada, rostros intemporales, ojos abultados y tendencia a la frontalidad (Pantocrátor del contrafuerte izquierdo de Platerías, Signo de Mateo, Creación de Eva).

Por el contrario, el Maestro de la Traición, que anuncia el estilo de la Puerta del Perdón de San Isidoro de León, es muy narrativo, de rostros ingenuos, con pliegues gruesos que se ciñen a la parte inferior del cuerpo y tendencia al bulto redondo en las figuras en tres cuartos (Curación del Ciego). Algunas figuras presentan las pupilas excavadas rellenas de pasta vítrea y grandes bigotes (Reprensión de Adán y Expulsión de Adán y Eva, Prendimiento de Cristo) que denotan la influencia del Maestro de las Tentaciones o de Conques. Este último, que además se caracteriza por las cabezas cúbicas, el pelo a la taza, la nariz ancha, el canon corto, pliegues planchados, el uso del perfil y el tres cuartos con tendencia al bulto redondo, y una extensa variación en la posición de los pies (Tentaciones de Cristo, Coronación de Espinas, Flagelación y Epifanía), recoge el estilo de Conques de la época del abad Bégon III, pero a la vez anuncia lo que será el estilo del gran portal de la abadía francesa.

Un misterioso y genial quinto maestro, denominado el Maestro de la Transfiguración, parece ser un alumno aventajado del Maestro de Platerías, pues partiendo de todos sus estilemas los exagera en un rebuscado manierismo que tiene su paralelo en los logros de las mejores figuras de la Porte Miègeville (ca. 1110-1115) y de la Puerta Occidental de Saint-Sernin de Toulouse (ca. 1115-1118). Sus relieves gozan de un fuerte contraste de clarooscuro en el modelado de los rostros, de cabellos muy plásticos y pliegues pinzados sobre una superficie de aspecto acerado. A él pertenecen las figuras más hermosas y audaces del conjunto: el Santiago entre cipreses o el Abrahán surgiendo del túmulo.

BIBLIOGRAFÍA:

- AZCÁRATE, J. M., «La Portada de Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago», *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, pp. 1-20
- BANGO TORVISO, I., *Galicia románica*, Vigo, 1991.
- , «Las llamadas iglesias de peregrinación o el arquetipo de un estilo», *El Camino de Santiago, Camino de Estrellas...*, Madrid, 1994, pp. 11-75.
- CASTILLO, A. del, «Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago», *Boletín de la Real Academia Gallega*, XV, 1926, pp. 314-320.
- 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*, IV, 1949, pp. 111-122.

- CASTELLÁ FERRER, M., *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*, intro. J. M^a Díaz Fernández, Santiago, 2000 (1^a ed. Madrid, 1610).
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., «Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías», en *Cultura, poder y mecenazgo*, coord. A. Vigo Trasancos, Santiago, pp. 231-264, *Semata*, 10, 1998.
- , «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual», *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, ed. Manuel Núñez Rodríguez, Santiago, 2000, pp. 39-96.
- , «Platerías: función y decoración de un «lugar sagrado», en *Santiago de Compostela: ciudad y peregrino*, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Xunta de Galicia, 2001, pp. 289-331.
- , «Topographie sacrée, liturgie pascalle et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques de Compostelle, Saint Isidore de Léon et Saint Etienne de Ribas de Sil», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, 2003, pp. 27-49.
- , «A poética das marxes: Bestiario, fábulas e mundo ó revés», en *Pagano y profano en el arte gallego*, coord. M. Castiñeiras y F. Díez Platas, Santiago, 2003, pp. 293-334 (*Semata*, 12, 2002).
- , «Roma e il programma riformatore di Gelmírez nella cattedrale di Santiago», *Medievo: immagini e ideologie*, V Convegno Internazionale di Studi. Parma, 23-27 settembre 2002, ed. A. C. Quintavalle (en prensa).
- , «Santiago, Bari e Gerusalemme: sulle tracce di una cultura figurativa nelle vie di pellegrinaggio», *La Puglia tra Gerusalemme e Santiago di Compostella*, III Convegno Internazionale di Studi, Bari-Brindisi, 4-7 dicembre 2002. (en prensa).
- , «Los espacios arquitectónicos en función de las reliquias», *En olor de santidad. Reliquias y relicarios en Galicia*, Catálogo de la Exposición del Xacobeo 2004, eds. J. M. García Iglesias y Miguel Ángel González, Santiago-Ourense, 2004, pp. 65-80.
- CONANT, K. J., *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983 (1^a ed. ing. Harvard, 1926).
- , *Arquitectura carolingia y románica, 800-1200*, Madrid, 1991.
- Coronica de Santa Maria de Iria (códice gallego del siglo XV)*, ed., J. Carro García, Santiago, 1951.
- CHAMOSO LAMAS, M., González, V., Regal, B., *Galicia, La España Románica 2*, Madrid, 1989, p. 122 (1^a ed. fr. St. Léger Vauban, 1973).
- D'EMILIO, J., «Tradición local y aportaciones foráneas en la escultura románica tardía: Compostela, Lugo y Carrión», *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo* (Santiago de Compostela 3-8 octubre 1991), A Coruña, 1991, pp. 83-101.
- DESCHAMPS, P., «Études sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et de Saint-Jacques de Compostelle», *Bulletin Monumentale*, 1941, pp. 239-264.

- DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A., «Un viejo plano olvidado en el Archivo de la Catedral de Santiago: la *Porta Francigena*, su atrio y la Corticela en el año 1739», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 701-742.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, S., Nodar Fernández, V., «Un proyecto de reconstrucción hipotética de las portadas del transepto de la Catedral de Santiago en la época de Diego Gelmírez», *Compostellanum*, XLVIII, 1-4, 2003, pp. 605-613.
- , «*Vita Peregrinatio est*: reflexiões sobre o capitel historiado no transepto norde da Catedral de Santiago», en *Actas del Camí de Sant Jaume i Catalunya*, Barcelona-Cervera-Lleida, 16-18 octubre, 2003 (en prensa).
- FLETCHER, R. A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993 (1ª ed. ing. 1984).
- GÓMEZ-MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.
- GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane en Espagne. Leon-Jaca-Compostelle*, París, 1938.
- , «Une abbaye de Pélerinage: Sainte-Foy de Conques et ses rapports avec Saint-Jacques», *Compostellanum*, X, 4, 1965, pp. 335-346.
- Historia Compostelana*, trad. E. Falque Rey, Madrid, 1994.
- LACARRA, J. M^a, «La Catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pp. 73-86, espec. pp. 81-83.
- , *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I-III, Madrid, 1949.
- Liber sancti Iacobi. «Codex Calixtinus»*, trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1992 (1951).
- LAMBERT, É., «La peregrinación a Compostela y la arquitectura románica», *Archivo Español de Arte*, 16, 1943, pp. 273-309.
- , «La cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle et l'école des grandes églises romanes de pèlerinage», en *Études médiévales*, I, Toulouse, 1956, pp. 245-259.
- LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*, Santiago, 1988.
- LÓPEZ FERREIRO, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, 1900,
- LYMAN, T. W., «The Pilgrimage Roads Revisited», *Gesta*, 8, 2, 1969, pp. 30-44.
- MÁLE, É., *L'art religieux du XII^e siècle en France*, París, 1923.
- MORALEJO, S., «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, XIV, 4, 1969, pp. 623-668.
- , «Saint-Jacques de Compostelle. Les Portails retrouvés de la cathédrale romane», *Les dossiers de l'archéologie*, 20, 1977, 87-103.
- , «Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant», en K. J. Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983, pp. 221-236.

- MORALEJO, S., «La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago», en *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 1983), Perugia, 1985, pp. 37-61.
- , «Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXX, 1985, pp. 395-430.
- , «Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)», *Vº Congrès Espanyol d'Història de l'Art*, I, Barcelona, 1986, 87-115.
- , «El patronazgo artístico del arzobispo Diego Gelmírez (1110-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago», en *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea della Toscana medievale*, ed. L. Gai, Pistoia, 1987, 245-272.
- , «Arte del Camino de Santiago y arte de peregrinación (ss. XI-XIII)», en *El Camino de Santiago*, Poio, 1990, pp. 9-28.
- , «The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source», en *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, ed. J. Williams, A. Stones, Tübingen, 1992, pp. 207-230.
- , «Santiago de Compostela: origini di un cantiere romanico», *Cantieri medievali*, ed. R. Cassanelli, Milán, 1995, pp. 127-143.
- NAESGAARD, O., *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962.
- NODAR FERNÁNDEZ, V., *El Bestiario en la primera campaña de la Catedral de Santiago (1075-1088)*, Universidade de Santiago de Compostela, 2004 (Tesis de Licenciatura, inédita).
- , «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, 2000, pp. 617-648.
- , «De la Tierra Madre a la Lujuria, a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago», en *Profano y pagano en el arte gallego*, pp. 335-347.
- OTERO TÚÑEZ, R., «Problemas de la catedral románica de Santiago», *Compostellanum*, X, 4, 1965, pp. 605-624.
- PITA ANDRADE, J., «Un estudio inédito sobre la Portada de Platerías», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 7, 1952, pp. 446-460.
- PORTER, A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.
- , «Compostela, Bari and Romanesque Architecture», *Art Studies. Medieval, Renaissance and Modern*, 1, 1923, pp. 7-22.
- , *La escultura románica en España*, I, Florencia-Barcelona, 1928.
- PRACHE, A., «Les sources françaises de l'architecture de Saint-Jacques-de-Compostelle», en *Saint-Jacques et la France*, Actes du Colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac, dir. A. Rucquoi, París, 2003, pp.263-275.
- REILLY, B. F., *The Kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI, 1065-1109*, Princeton University Press, 1988.

- Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, dir. S. Moralejo, F. López Alsina, Madrid, 1993.
- SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., «Los tímpanos de la Catedral de Santiago en su contexto histórico artístico», en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, ed. R. Sánchez y J. L. Senra, Santiago, 2003, pp. 25-46.
- SHAVER-CRANDELL, A., Gerson, P., Stones, A., *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela. A Gazetteer*, Londres, 1995.
- SHAVER-CRANDELL, A., Gerson, P., Stones, A. y J. Krochalis, *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: A Critical Edition I: The Manuscripts. The Cration. Production and Reception. II: The Text*, Londres, 1998.
- Tumbo A de la Catedral de Santiago*, ed. M. Lucas Álvarez, Santiago, 1998.
- VIELLIARD, J., *Le Guidedu Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1938.
- VILLA-AMIL Y CASTRO, J., *La Catedral de Santiago. Breve descripción histórica*, Madrid, 1909.
- WARD, M., *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, Nueva York, 1978.
- WILLIAMS, J., «Spain or Tolouse a Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, Granada, 1976, pp. 557-567.
- , «La arquitectura del Camino de Santiago», *Compostellanum*, XXIX, 3-4, 1984, pp. 267-290.
- YARZA, J., *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Madrid, 1985.
- YZQUIERDO PERRÍN, R., «La construcción de la catedral románica de Santiago», en *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*, ed. F. Singul, Santiago, 1995, pp. 59-82.
- , *Arte medieval I.Galicia. Arte. X*, A Coruña, 1995, 218-219.
- ZEPEDANO Y CARNERO, *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, intro. J. M^a Díaz Fernández, Santiago, 1999 (1870).

Fig. 1. Planta de las cinco grandes «iglesias de peregrinación» a partir de un dibujo de K. J. Conant.

1. Saint-Martin de Tours.
2. Saint-Martial de Limoges.
3. Sainte-Foy de Conques.
4. Saint-Sernin de Toulouse.
5. Santiago de Compostela.

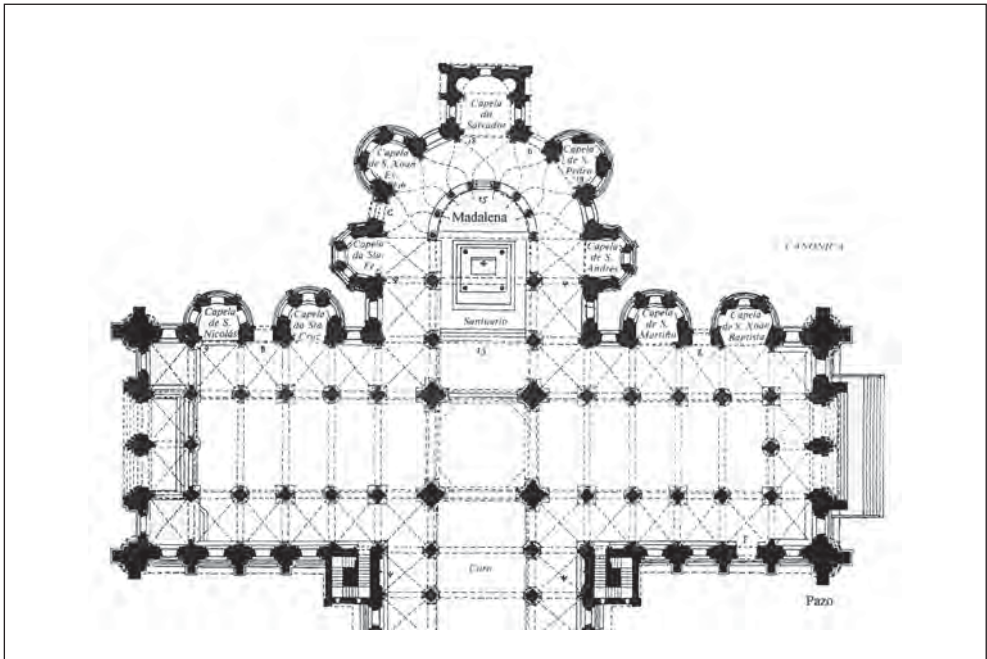
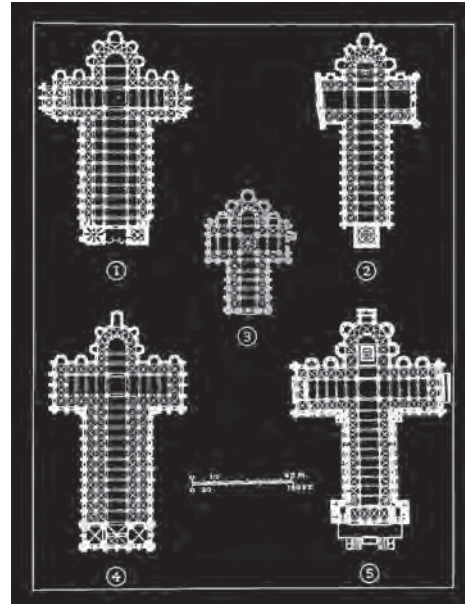


Fig. 2. Catedral de Santiago, dedicaciones de las capillas de la girola y el transepto.

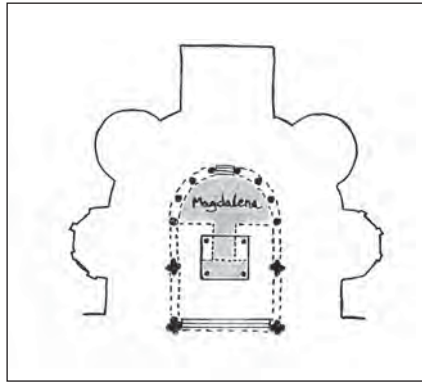


Fig. 3. Catedral de Santiago,
confessio de la Magdalena.



Fig. 4. Catedral de Santiago, Capilla del Salvador,
capitel fundacional con el retrato de Diego Peláez.



Fig. 5. Catedral de Monopoli (Apulia), arquivolta reutilizada en la sacristía.



Fig. 6. Castillo de Loarre (Huesca), iglesia alta, capitel del ábside.



Fig. 7. Catedral de Santiago, girola, al lado derecho de la entrada de la capilla de Santa Fe, capitel.



Fig. 8. Catedral de Santiago, girola, al lado izquierdo de la entrada de la capilla de Santa Fe, capitel.



Fig. 9. Catedral de Santiago, brazo sur del transepto, muro este, capitel.



Fig. 10. Catedral de Santiago, brazo sur del transepto, muro este, capitel.



Fig. 11. Santa María de Iguacel (Huesca), capitel.



Fig. 12. Castillo de Loarre (Huesca), portada de la iglesia.

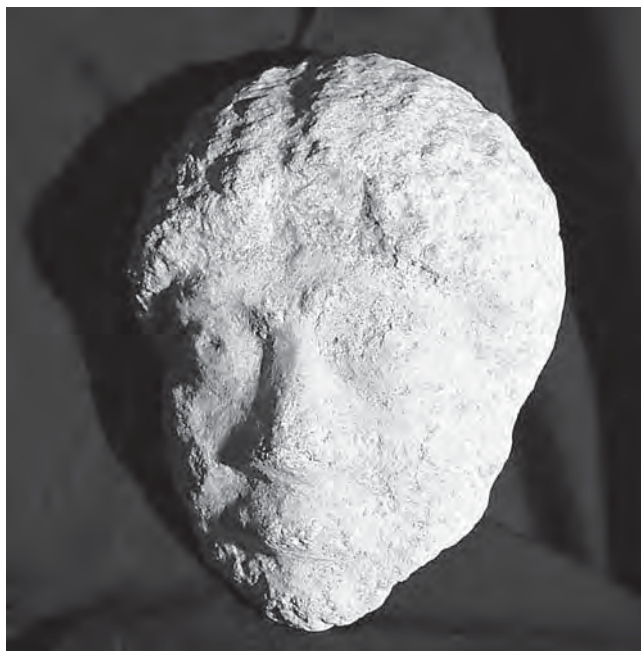


Fig. 13. Santiago, Museo das Peregrinacións, cabeza de personaje femenino (nº inv. 436).



Fig. 14. Catedral de Jaca, pórtico sur, capitel con David y sus músicos. Hoy en el claustro.



Fig. 15. Santiago, Museo das Peregrinacións, cabeza de personaje masculino (nº inv. 434).



Fig. 16. San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza), cripta, capitel.



Fig. 17. Catedral de Santiago, pórtico interno de la fachada sur, capitel.

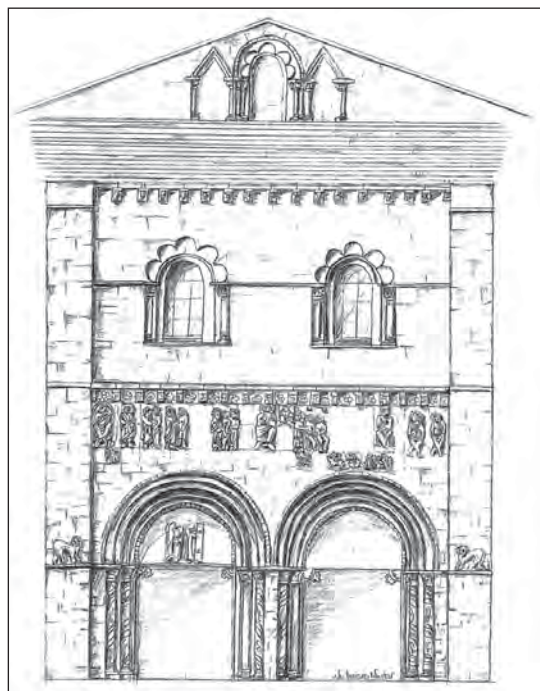


Fig. 18. Reconstrucción conjetural de la fachada de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago. Dibujo: Victoriano Nodar.



Fig. 19. San Quirce de Burgos, iglesia, puerta norte.



Fig. 20. Museo da Catedral de Santiago, fragmento de columna entorchada procedente de la primitiva *Porta Francigena*.



Fig. 21. Roma, Trinità dei Monti, altar mayor, columna salomónica.

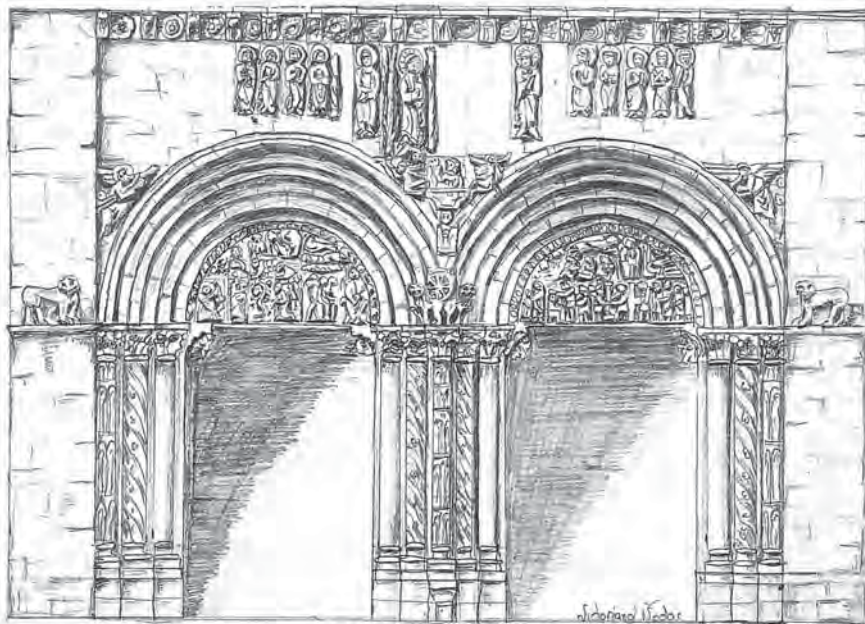


Fig. 22. Reconstrucción conjetural de la fachada de Platerías de la Catedral de Santiago.
Dibujo: Victoriano Nodar.