

El Pórtico de la Gloria

Arquitectura, materia y visión

The Portal of Glory

Architecture, Matter, and Vision

Francisco Prado-Vilar (ed.)







El Pórtico de la Gloria

Arquitectura, materia y visión

The Portal of Glory

Architecture, Matter, and Vision

Francisco Prado-Vilar (ed.)

THE
ANDREW W.
MELLON
FOUNDATION



Fundación General
Universidad Complutense de Madrid





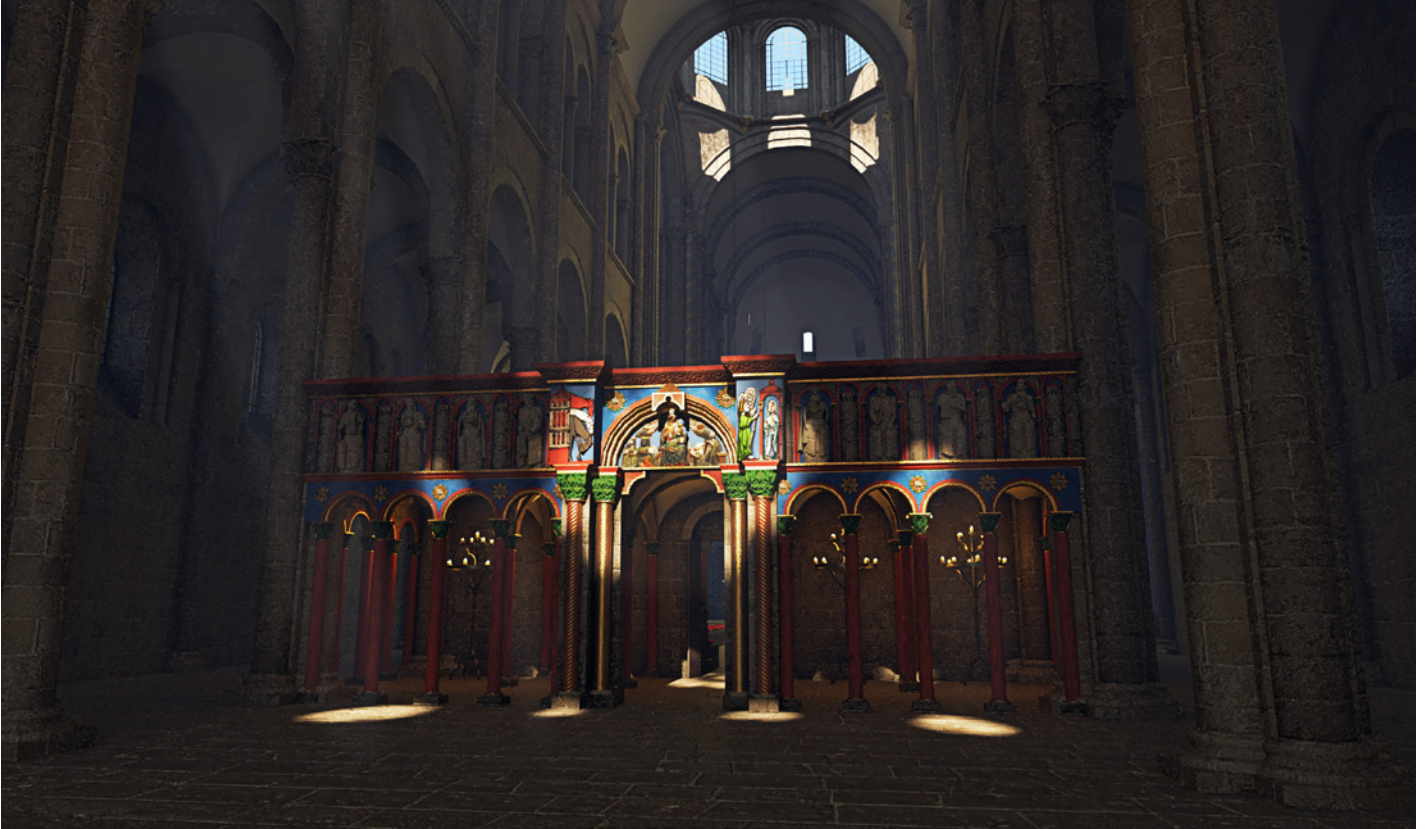
Pórtico de la Gloria, ca. 1332
Portal of Glory, ca. 1332

Índice

- 9 **Introducción**
Una mañana perpetua
- Francisco Prado-Vilar
- 29 **Aula siderea**
Arquitectura, transfiguración y escatología
en la catedral de Santiago
- Francisco Prado-Vilar
- 47 **La fachada del Pórtico de la Gloria**
Revelación de una obra maestra recuperada
- Enoc y Elías**
Zacarías
Ezequiel y Jeremías
David y Salomón
Santiago miles Christi
- Erika Loic
- 133 **Conexiones terrenales y celestiales
a través de esquemas simbólicos**
El coro pétreo como parte de la topografía sagrada
de Santiago de Compostela
- Annette Münchmeyer
- 157 **La parte occidental de la catedral
de Santiago de Compostela**
Una aproximación a la estructura y a la historia
de su construcción
- Bernardino Sperandio
- 187 **La construcción del Pórtico de la Gloria**
- Rodrigo de la Torre Martín-Romo
- 207 **La creación del Pórtico de la Gloria**
Examen constructivo
y aspectos técnicos
- Lorena Bello Gómez
- 261 **Un jardín de granito**
El tiempo histórico y cósmico de la piedra
- 274 **Epílogo**
El doble atardecer del ángel de la Historia
- 278 Bibliografía

Contents

- 9 **Preface**
A Perpetual Morning
- Francisco Prado-Vilar
- 29 **Aula Siderea**
Architecture, Transfiguration, and Eschatology
in the Cathedral of Santiago
- Francisco Prado-Vilar
- 47 **The Façade of the Portal of Glory**
Revelation of a Recovered Masterpiece
- Enoch and Elijah**
Zechariah
Ezekiel and Jeremiah
David and Solomon
St. James as Miles Christi
- Erika Loic
- 133 **Terrestrial and Celestial Connections
through Symbolic Schemata**
The Stone Choir within the Sacred Topography
of Santiago de Compostela
- Annette Münchmeyer
- 157 **The Western Part of the Cathedral
of Santiago de Compostela**
An Approach towards the Building and the History
of its Construction
- Bernardino Sperandio
- 187 **The Construction of the Portal of Glory**
- Rodrigo de la Torre Martín-Romo
- 207 **The Creation of the Portal of Glory**
An Examination of its Construction
and Building Techniques
- Lorena Bello Gómez
- 261 **A Granite Garden**
The Historic and Cosmic Time of the Stone
- 274 **Epilogue**
The Double Sunset of the Angel of History
- 278 Bibliography



Reconstrucción digital del coro del maestro Mateo. ©Anxo Miján

Digital reconstruction of Master Mateo's stone choir. ©Anxo Miján

Conexiones terrenales y celestiales a través de esquemas simbólicos

El coro pétreo como parte de la topografía sagrada de Santiago de Compostela

Erika Loic

Terrestrial and Celestial Connections through Symbolic Schemata

The Stone Choir within the Sacred Topography of Santiago de Compostela

Erika Loic

Introducción

Las estructuras abstractas subyacentes a las imágenes sacras y a la arquitectura permitieron a los artistas medievales producir formas con significado a través del espacio y de los diferentes materiales. Uno de los esquemas simbólicos más versátiles fue la cruz, que se aplicaba tanto a las páginas de un manuscrito –con el añadido de los cuatro símbolos de los evangelistas, por ejemplo– como a la planta de una iglesia.¹ Mientras que los esquemas eran a menudo representaciones explícitas, también podían funcionar como principios organizadores. Su “transparencia” permitía al observador medieval ver más allá de la estructura, ya fuese lo concreto o lo conceptual, y extender la visión a otros esquemas que compartiesen el mismo plano y sentido.²

A finales del s. XII empezaron a fusionarse nuevos proyectos escultóricos en la catedral de Santiago en un programa coordinado que aprovechó al máximo los esquemas simbólicos. El maestro Mateo y su taller produjeron varias obras maestras: el nuevo nártex de la catedral, El Pórtico de la Gloria (iniciado alrededor de 1168) y el nuevo coro

Introduction

The underlying abstract structures of sacred images and architecture allowed medieval makers to translate meaningful forms through space and across media. Among the most versatile of symbolic schemata was the cross, which could be applied as readily to the pages of a manuscript—with quadripartite arrangements of evangelist symbols, for instance—as to the ground plan of a church.¹ While schemata were often explicit representations, they could also function as organizational principles. Their “transparency” allowed medieval audiences to look through one structure, whether concrete or conceptual, and to see beyond it to others that shared in the same plan and significance.²

As the twelfth century drew to a close, new sculptural projects at the Cathedral of Santiago de Compostela began to coalesce into a coordinated program that took full advantage of symbolic schemata. Master Mateo and his associated workshop produced several masterworks: the cathedral’s new narthex, the Portal of Glory (begun around 1168), and the new stone choir (begun around

1 Sobre estructuras abstractas utilizadas para reflejar el orden divino, véase Caviness 1983: 99–120; Esmeijer 1978; Kühnel 2003; y Meier 2003: 23–53.

2 Sobre arquitectura como manifestación de modelos religiosos específicos, véase Carruthers 1998, espec. 221–76; Kühnel 1987; y Meyer 2003, espec. 69–97. Sobre copias y citas arquitectónicas, véase Krautheimer 1942: 1–33; y, como respuesta, Crossley 1988: 116–21.

1 On abstract structures serving to reflect divine order, see Caviness 1983: 99–120; Esmeijer 1978; Kühnel 2003; and Meier 2003: 23–53.

2 On architecture as a manifestation of specific sacred exemplars, see Carruthers 1998, particularly 221–76; Kühnel 1987; and Meyer 2003, particularly 69–97. On architectural copies and quotations, see Krautheimer 1942: 1–33; and, in response, Crossley 1988: 116–21.

pétreo (cuyas obras comenzaron alrededor de 1190–1200).³ Como maestro de obras, Mateo sacó partido a la flexibilidad simbólica de los esquemas así como a su capacidad para trascender materiales específicos. La magnitud de la nueva portada y el coro expandió la red de asociaciones simbólicas de la catedral, no sólo a través de la iconografía compartida sino también por sus evocaciones de estructuras bíblicas.

Desde época patrística, comentaristas cristianos discutían frecuentemente sobre los objetos sagrados y la arquitectura bíblica, y extendían sus atributos a estructuras concretas y abstractas de la fe cristiana. El Papa Gregorio I, por ejemplo, buscó desentrañar el significado oculto del Arca de la Alianza:

¿Y qué es el Arca, sino la figura de la Santa Iglesia? Y [el Señor] ordena que cuatro anillos sean añadidos a cada una de sus esquinas. Obviamente, eso es porque se extiende por los cuatro puntos cardinales de la Tierra, un indicativo de la preparación para la prédica de los cuatro Evangelios.⁴

Esta interpretación revela la facilidad con la que una estructura (la Santa Iglesia) puede verse reflejada en otra (el Arca), y la facilidad con la que un esquema simple (cuatro esquinas) se traslada al espacio (la Tierra) y, por último, a un texto (los Evangelios).⁵

Los ritos litúrgicos medievales, aunque variados, buscaban unificar el Reino Terrenal con el Reino de los Cielos. Las liturgias para la consagración de altares y la dedicación de iglesias cumplían este objetivo comparando estructuras terrenales con el Tabernáculo, el templo de Jerusalén, y la Jerusalén Celeste.⁶ Al igual que muchas obras de exégesis bíblica, los liturgistas medievales también tomaron alegóricamente la arquitectura bíblica para explicar la forma y la función de la Iglesia.

1190–1200).³ As the chief master of works, Mateo capitalized on the flexible symbolism of schemata as well as their ability to transcend specific materials. The ambitious new portal and choir expanded the cathedral's network of symbolic associations, not only through their shared iconography but also through their evocations of biblical structures.

Early Christian exegetes regularly expounded on the Bible's sacred objects and architecture, extending their attributes to concrete and abstract structures of the Christian faith. Pope Gregory I, for instance, sought to uncover the hidden meaning of the Ark of the Covenant:

And what is the Ark, if not the figure of the holy Church? And [the Lord] orders that four rings are to be added to each of the four corners. Obviously, this is because it extends to the four corners of the world, which is an indication of the preparation for the preaching of the four Gospels.⁴

This interpretation reveals the ease with which one structure (the holy Church) could be seen through another (the Ark), and the ease with which a simplified arrangement (four corners) could be mapped onto a space (the earth) as easily as onto a text (the Gospels).⁵

Medieval liturgical rites, as varied as they were, sought to unite the earthly and heavenly realms. Liturgies for the consecration of altars and the dedication of churches met this objective by equating earthly structures to the Tabernacle, Temple, and Heavenly Jerusalem.⁶ Much like works of biblical exegesis, medieval commentaries on the liturgy also allegorized biblical architecture to explain the form and function of the Church.

Although Compostelan manuscripts have survived in limited numbers, the inventory of the library of Bernardo

3 Sobre Mateo, véase Prado-Vilar 2013a y 2014; y Castiñeiras González 2010a: 187–239. Para más información sobre el Pórtico de la Gloria, véase la contribución de Prado-Vilar en este volumen. Sobre el coro véase Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990; y Otero Túñez 1993: 9–21. En este volumen presentamos imágenes de una nueva reconstrucción digital del coro del maestro Mateo realizada por Anxo Miján con el asesoramiento de Francisco Prado-Vilar.

4 Gregory 2007: 84.

5 Ireneo, Ambrosio y otros exégetas latinos hicieron comparaciones cosmológicas similares que conectaban elementos de la Biblia (p. ej. el querubín tetramórfico de Ezequiel 1:4) con la Iglesia, que, como consecuencia, se extendía por toda la tierra. Véase Kühnel 2003.

6 Kühnel 1987: 164; Meyer 2003: 69–97; y Stookey 1969: 35–41.

3 On Mateo, see Prado-Vilar 2013a and 2014; and Castiñeiras González 2010a: 187–239. For more on the Portal of Glory, see Prado-Vilar's contribution in the present volume. On the choir, see Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990; and Otero Túñez 1993: 9–21. In the present volume we feature images of a new digital reconstruction of Master Mateo's choir designed by Anxo Miján in collaboration with Francisco Prado-Vilar.

4 Gregory 2007: 84.

5 Irenaeus, Ambrose, and other Latin exegetes made similar cosmological comparisons linking quadripartite elements of the Bible (e.g., the tetramorphic cherubim of Ezekiel 1:4) to the Church, which in turn extended over the entire earth. See Kühnel 2003.

6 Kühnel 1987: 164; Meyer 2003: 69–97; and Stookey 1969: 35–41.

Aunque el número de manuscritos compostelanos que han sobrevivido es limitado, el inventario de la biblioteca de Bernardo II (arzobispo entre 1124 y 1137) revela un acusado interés en los comentaristas de los oficios de la iglesia y la liturgia.⁷ Este inventario enumera el anónimo *Liber de officiis ecclesiasticis*, posiblemente escrito por Isidoro; otro texto con el mismo nombre recopilado por Pedro Suárez de Deza (arzobispo entre 1173 y 1206); y dos copias del *Mitralis de officiis ecclesiasticis*, un resumen de los oficios eclesiásticos escrito por Sicardo de Cremona (m. 1215).⁸

En el *Mitralis*, Sicardo establece relaciones entre la Iglesia y estructuras como el Arca de Noé, el Tabernáculo del Sinaí y el Templo de Salomón. Se basa en simbolismos numéricos y geométricos, por ejemplo en el uso de la cruz como el elemento que enlaza el altar en la Iglesia primitiva con la localización de Jerusalén en el centro de una Tierra cuatripartita.⁹ Los canónigos y arzobispos compostelanos podrían haber encontrado ideas similares en las obras de los teólogos victorinos, que se mostraban especialmente interesados en las descripciones arquitectónicas de la Biblia.¹⁰ Aunque el inventario de Bernardo II no recoge a estos autores en particular, el arzobispo estaba claramente interesado en otros teólogos de París del s. XII como Pedro Lombardo, Pedro Comestor y Pedro Cantor.¹¹ Ninguna obra exegética en concreto dictó la forma del Pórtico o del coro, pero indudablemente se recogieron algunas de las corrientes de pensamiento de la época que impregnaban la cultura visual de Santiago de Compostela.

II (archbishop 1224–37) reveals a strong interest in commentaries on church offices and the liturgy.⁷ This inventory lists an anonymous *Liber de officiis ecclesiasticis*, possibly from Isidore; another text of the same name compiled by Pedro Suárez de Deza (archbishop 1173–1206); and two copies of the *Mitralis de officiis ecclesiasticis*, a summa of ecclesiastical offices written by Sicardus of Cremona (d. 1215).⁸

Throughout the *Mitralis*, Sicardus discusses the Church in relation to structures such as Noah's Ark, the Desert Tabernacle, and Solomon's Temple. He relies heavily on numerical and geometrical symbolism, for instance in his use of the cross as the form linking the altar in the primitive Church to the location of Jerusalem at the center of the quadripartite earth.⁹ The Compostelan canons and archbishops might have encountered similar ideas in the works of Victorine theologians, who were particularly interested in the architectural descriptions of the Bible.¹⁰ Although the inventory of Bernardo II does not list these authors in particular, the archbishop was clearly interested in other Paris-based theologians of the twelfth century, such as Peter Lombard, Peter Comestor, and Peter Cantor.¹¹ Specific works of exegesis did not dictate the form of the new portal and choir, but they nevertheless captured some of the contemporary currents of thought that permeated Santiago de Compostela's visual culture.

The design of the cathedral and its complimentary objects and furnishings mirrored the forms of biblical structures. Even motion, sound, and other ephemeral aspects

7 Sobre el inventario, véase García y García, Vázquez Janeiro 1986: 540–68. Sobre los libros de la catedral, véase también López-Mayán Navarrete 2010: 401–14; y Romano Rocha 1991: 397–410. Sobre el ambiente cultural de los canónigos compostelanos en la generación del arzobispo Diego Gelmírez, véase Prado-Vilar 2011a.

8 Sobre Sicardo y el *Mitralis*, véase Cremona 2011, y concretamente la introducción al texto, en I: 17–47.

9 Capítulo 7, Libro 1: "Altare, in hoc loco, designat Ecclesiam primitivam, in cuius medio cruce[m] fecit, dum in medio terrae, scilicet Hierusalem, passionem subiit. Quatuor etiam cornua significavit, dum quatuor partes mundi cruce salvavit" (PL 213:32).

10 Sobre la liturgia victorina, con especial foco en la arquitectura sagrada, véase Cahn 1994: 53–68; Ehlers 1972: 171–87; y Fassler 2011, y 211–40 en concreto para conocer la visión de la Iglesia de Hugo de San Víctor. Para la relación entre los arzobispos compostelanos y los círculos intelectuales de París, en especial la escuela de San Víctor, véase Prado-Vilar 2013 y su contribución en este volumen.

11 García y García, Vázquez Janeiro 1986: 548–51.

7 For the inventory, see García y García, Vázquez Janeiro 1986: 540–68. On the cathedral's books, see also López-Mayán Navarrete 2010: 401–14; and Romano Rocha 1991: 397–410. On the intellectual milieu of the canons of the cathedral of Santiago canons at the time of archbishop Diego Gelmírez, see Prado-Vilar 2011a.

8 For Sicardus and the *Mitralis*, see Cremona 2011, and particularly the introduction to the text, at I:17–47.

9 From Chapter 7, Book 1: "Altare, in hoc loco, designat Ecclesiam primitivam, in cuius medio cruce[m] fecit, dum in medio terrae, scilicet Hierusalem, passionem subiit. Quatuor etiam cornua significavit, dum quatuor partes mundi cruce salvavit" (PL 213:32).

10 On Victorine liturgical writing, particularly with a focus on the sacred architecture, see Cahn 1994: 53–68; Ehlers 1972: 171–87; and Fassler 2011, and 211–40 in particular for Hugh of St. Victor's vision of the Church. On the relation between the archbishops of Santiago and the Parisian intellectual circles, especially the school of the Abbey of St. Victor, see Prado-Vilar 2013 and his contribution to the present volume.

11 García y García, Vázquez Janeiro 1986: 548–51.



Figuras 1-2 Profetas del coro pétreo incorporados a la Puerta Santa, catedral de Santiago de Compostela



Figures 1-2 Prophets from the stone choir incorporated into the Puerta Santa, Cathedral of Santiago de Compostela

El diseño de la catedral y de sus objetos complementarios y mobiliario reflejaron la forma de estructuras de la Biblia. Incluso el movimiento, el sonido y otros aspectos efímeros del culto y el ritual se veían acentuados por la organización subyacente del espacio.¹² La repetición de esquemas de reproducción, incluso a escalas radicalmente diferentes, enfatizaba los vínculos de la catedral con la intención y el diseño divinos.

El eje longitudinal Oeste-Este

Durante la segunda campaña de construcción de la catedral, que se asocia al patrocinio de Diego Gelmírez, segundo obispo (desde 1100) y primer arzobispo de Compostela (desde 1120), los peregrinos accedían a través de la puerta norte de la catedral y procesionaban a lo largo del eje nort-sur del transepto.¹³ A finales del s. XII, ese movimiento se había reorientado a lo largo del eje longitudinal de la catedral. El maestro Mateo aprovechó el movimiento oeste-este para crear nuevas conexiones axiales desde la portada del coro y más allá del altar mayor hasta su nueva escultura

of worship and ritual accentuated the underlying arrangement of the space.¹² Repeated schematic quotations, even at radically different scales, emphasized the cathedral's ties to divine intention and design.

The Longitudinal West-East Axis

During the cathedral's second construction campaign, which was associated with the patronage of Diego Gelmírez, the second bishop (from 1100) and first archbishop (from 1120) of Compostela, pilgrims entered through the cathedral's north door and processed along the north-south axis of the transept.¹³ By the end of the twelfth century, this movement had been reoriented along the cathedral's longitudinal axis. Master Mateo took advantage of west-to-east movement to create new axial connections from the portal to the choir and beyond to the high altar with its new stone statue of St. James the Greater enthroned.¹⁴ Even Mateo's own sculptural portrait at the base of the new portal's trumeau faced inwards along this longitudinal axis.¹⁵

¹² Sobre la construcción como reflejo de sus funciones litúrgicas, véase Reynolds 1995; Draper 1987; y Carrero Santamaría 2014: 59–100, en 76–85. Sobre la liturgia como elemento de activación en Santiago de Compostela, véase Loic 2017a. Sobre la liturgia procesional y la articulación del espacio, véase Flanigan 2001: 35–51; y Fassler 1994: 8–18.

¹³ Sobre las fachadas de los transeptos, véase Prado-Vilar 2011a; Castiñeiras González 2015: 643–72; Williams 2008a: 219–38 y Prado-Vilar 2020a.

¹² On the building as a reflection of its liturgical functions, see Reynolds 1995; Draper 1987; and Carrero Santamaría 2014: 59–100, at 76–85. On liturgy as an activating element at Santiago de Compostela, see Loic 2017a. On processional liturgies and the articulation of space, see Flanigan 2001: 35–51; and Fassler 1994: 8–18.

¹³ On the transept façades, see Prado-Vilar 2011a; Castiñeiras González 2015: 643–72; Williams 2008a: 219–38, and Prado-Vilar 2020a.

¹⁴ Castiñeiras González 2010: 206–10.

¹⁵ On this figure, see Prado-Vilar 2014: 181–204, at 199–204; Prado-Vilar 2013a:



Figura 3 Exterior de la reconstrucción del coro, Museo de la Catedral de Santiago de Compostela

Figure 3 Exterior of the stone choir reconstruction, Cathedral Museum of Santiago de Compostela

de Santiago entronizado.¹⁴ Incluso el retrato escultórico del propio Mateo en la base del parteluz de la nueva portada está encarado hacia el interior de este eje longitudinal.¹⁵

Antes de entrar en la catedral, los peregrinos podían contemplar el tímpano de la portada, donde Cristo como Juez y Redentor mostraba sus heridas. Así el visitante terrenal participaba en un acto colectivo como testigo, fusionándose con las figuras policromadas de granito de los apóstoles y los profetas en contemplación de una maravillosa teofanía. Los peregrinos también se fusionaban con las figuras de Elías y Enoc, que han sido identificadas y restituidas a su posición original en las jambas de la entrada central por Francisco Prado-Vilar.¹⁶ La exégesis patrística identificaba estas figuras como los dos testigos del Apocalipsis (Apoc. II:1-14).

Dentro de la catedral, se continuaban amplificando los temas del Libro del Apocalipsis a medida que el visitante o el clérigo continuaba hacia el coro. Aunque la fachada del coro del maestro Mateo está fuera del ámbito geográfico de estudio de Jacqueline Jung en *The Gothic Screen*, esta organización se ajusta a su tesis de las pantallas como estructuras que “funcionaban simultáneamente invitando y excluyen-

Before entering the cathedral, pilgrims could gaze upon the portal’s tympanum, where Christ as Judge and Redeemer revealed his wounds. The earthly visitor thereby participated in a collective act of witnessing, joining with the polychrome granite figures of apostles and prophets to behold a great theophany. Pilgrims also joined with the figures of Elijah and Enoch, whose identities and original placement on the jambs of the central entrance have been elucidated by Francisco Prado-Vilar.¹⁶ Patristic exegesis identified these figures as the two apocalyptic witnesses (Apoc. II:1-14).

Inside the cathedral, revelatory themes were particularly strong as visitors or members of the clergy continued towards the choir. Although Master Mateo’s choir screen falls outside the geographical purview of Jacqueline Jung’s *The Gothic Screen*, its program fits well into her discussion of screens as structures that functioned “by simultaneously inviting and excluding, revealing and concealing.”¹⁷ The presence of sculpture within and without invited different levels of interaction from the screen’s many audiences.

The choir screen was open on the east side towards the high altar and it extended westwards from the crossing.¹⁸

14 Castiñeiras González 2010: 206-10.

15 Sobre esta figura, véase Prado-Vilar 2014: 181-204, en 199-204; Prado-Vilar 2013a: 989-1018, en 993-99, y su contribución en este volumen.

16 Sobre estas figuras como testigos del Apocalipsis, véase Prado-Vilar 2014: 181-204, y espec. 187-95; y Prado-Vilar 2013a: 999-1012, y su contribución en este volumen.

989-1018, at 993-99, and his contribution to the present volume.

16 On these figures as apocalyptic witnesses, see Prado-Vilar 2014: 181-204, and particularly 187-95; and Prado-Vilar 2013a: 999-1012, and his contribution to the present volume.

17 Jung 2012: 7.

18 On “nave choirs” and possible reasons for the nave location in the Cathedral of Santiago, see Kroesen 2009: 190-94; Carrero Santamaría 2008: 159-79; and

Figura 4 Fragmento de la Epifanía del coro pétreo, Museo de la Catedral de Santiago de Compostela

Figure 4 Epiphany fragment from the stone choir, Cathedral Museum of Santiago de Compostela

do, revelando y ocultando”.¹⁷ La presencia de la escultura en el interior y en el exterior invita a diferentes niveles de interacción con los diferentes observadores de la fachada.

El cierre del coro se abría en el lado este hacia el altar mayor y se extendía hacia el oeste desde el crucero.¹⁸ La porción del coro de granito de los tres lados restantes estaba ornamentada con esculturas policromadas. Aunque el coro fue desmantelado a principios del s. XVII, las piezas se reutilizaron en otras partes de la catedral, tanto como materiales básicos de construcción como a modo de elementos decorativos visibles aún hoy en día. Los profetas sedentes, los apóstoles y los reyes del Antiguo Testamento deben su conservación en gran medida a haber sido reutilizados en la Puerta Santa de la catedral (figs. 1-2). En su ubicación original, estas figuras se situaban entre bajorrelieves de torrecillas, formando un friso a lo largo del extremo superior de las caras exteriores del coro (fig. 3). A lo largo de las caras norte y sur, las figuras estarían muy probablemente organizadas como cuatro profetas mayores y doce profetas menores a un lado, y los apóstoles y los evangelistas al otro. Además de los profetas y los apóstoles, había dos figuras coronadas, presumiblemente David y Salomón, que muy probablemente habrían estado ubicadas en la cara oeste del coro. Esa localización las habría conectado con los abundantes retratos de coronas y coronaciones en el Pórtico de la Gloria y con las figuras de David y Salomón que estaban situadas en las jambas de la entrada norte de la fachada (como demuestra Prado-Vilar en su contribución en este volumen).¹⁹

Un fragmento de la Adoración de los Magos con tres caballos y una torre conserva trazas de su policromía original (fig. 4). Los vibrantes colores dotaban a la fachada de las cualidades de la orfebrería y habrían captado la atención de los visitantes. Cuando los peregrinos entraban en

The granite choir partition along the remaining three sides was embellished with polychrome sculpture. Although the choir was dismantled in the early seventeenth century, pieces of it were reused in other parts of the cathedral, both as basic building materials and as decorative elements that are still visible today. Seated prophets, apostles, and Old Testament kings were largely preserved through their re-use in the cathedral's Puerta Santa (figs. 1-2). In their original setting, these figures sat between carved tower reliefs, forming a frieze along the upper register of the choir's exterior façades (fig. 3). Along the north and south façades, the figures were most likely arranged with four major and twelve minor prophets on one side, and the apostles and evangelists on the other. As well as prophets and apostles, there were two crowned figures, presumably David and Solomon, that were most likely part of the choir's west façade. This placement would have linked them to the extensive depictions of crowns and crowning in the Portal of Glory and to the jamb figures of David and Solomon that were once part of the north entrance (as Prado-Vilar discusses in his contribution to the present volume).¹⁹

A fragment of the Adoration of the Magi with three horses and a tower has preserved traces of its original polychromy (fig. 4). The vibrant colors endowed the screen with the qualities of precious metalwork and would have attracted visitors' attention. As pilgrims entered the cathedral and approached the choir's west façade, they would have come face to face with the Magi, the archetypal travellers of the Christian faith, in whom they could see a fitting behavioral model. Like the Magi, they had arrived at their destination to pay homage and seek the privilege of theophany.²⁰

¹⁷ Jung 2012: 7.

¹⁸ Sobre coros en la nave y posibles explicaciones para la situación en la nave en la catedral de Santiago, véase Kroesen 2009: 190-94; Carrero Santamaría 2008: 159-79; y Carrero Santamaría 2009: 315-28. Otero e Yzquierdo han propuesto una galería abovedada, o *legitorium*, que servía como una especie de nártex en el extremo oeste del coro. Para referencias sobre el uso del *legitorium*, véase López Ferreiro 1902, 5: 173-75 y 183. Para posibles alternativas a esta colocación, véase Kauffmann 2015: 269-75.

¹⁹ Sobre imaginaria real, véase Prado-Vilar 2013a: 1013-16.

Carrero Santamaría 2009: 315-28. Otero and Yzquierdo have proposed a raised vaulted porch, or *legitorium*, serving as a kind of narthex at the western end of the choir. For references to the use of this *legitorium*, see López Ferreiro 1902, 5: 173-75 and 183. For possible alternatives to this arrangement, see Kauffmann 2015: 269-75.

¹⁹ On royal imagery, see Prado-Vilar 2013a: 1013-16.

²⁰ On early pilgrimage as reenactment, and particularly as related to the Magi, see Vikan 1990: 97-107. On the expanded symbolism of the Adoration of the Magi in the tympanum of the choir, both in relation to the oculus of the Portal of Glory and to the royal processions to the Cathedral of Santiago, see Prado-Vilar 2012.



la catedral y se acercaban a la cara oeste del coro, se habrían encontrado frente a frente con los Magos, los viajeros arquetípicos de la fe cristiana, en los cuales verían un modelo de comportamiento a imitar. A semejanza del relato de los Reyes Magos, ellos habrían llegado a su destino para rendir homenaje y buscar el privilegio de la teofanía.²⁰

La experiencia sensorial desarrollada a través del tiempo y el espacio no se limitaba a los peregrinos que llegaban hasta la catedral. Las constituciones escritas para la catedral durante el período de Juan Arias (arzobispo 1232-1266) describen a los canónigos procesionando desde la entrada de la catedral hasta el interior del coro.²¹ Al igual que en el Templo de Salomón con su espacio diferenciado en tres partes, la sacralidad se incrementaba a medida que los individuos penetraban hacia el interior a lo largo del eje longitudinal de la catedral. El cierre del coro enfatizaba los niveles de acceso permitidos a los diferentes actores dentro del espacio.

Junto con los movimientos de la gente, las condiciones climatológicas cambiantes podían también enfatizar las conexiones simbólicas entre el oeste y el este. A ciertas horas del día, la luz entraba en la catedral por la fachada oeste a través de un óculo con la forma del sol que iluminaba la Epifanía, transformando de manera temporal a la Virgen en la figura apocalíptica de la “mujer vestida del sol” (Apoc. 12:1).²²

El eje transversal Norte-Sur

En su *Mitralis*, Sicardo de Cremona deja claro hasta qué punto el simbolismo cruciforme empapaba el ritual eclesiástico. Incluso recitar el *Te igitur* ayudaba al público a recordar la cruz a través de la forma misma de las letras que se pronunciaban:

20 Sobre las primeras peregrinaciones como recreaciones y concretamente en relación con los Reyes Magos, véase Vikan 1990: 97–107. Sobre el simbolismo de los Reyes Magos en el timpano del coro, su relación con el óculo del Pórtico de la Gloria, y las procesiones reales a la catedral de Santiago, véase Prado-Vilar 2012.

21 Véase apéndice 30, “Constitutio de ordinatione chori et Capituli plena”, en López Ferreiro 1902, 5: 81–90.

22 Prado-Vilar 2012: 13–14.

The sensory experience unfolding in time and space was not limited to pilgrims proceeding into the cathedral. Constitutions written for the cathedral during the time of Juan Arias (archbishop 1232–66) describe the canons processing from the entrance of the cathedral to the inside of the choir.²¹ Like Solomon’s Temple with its threefold differentiation of space, sanctity increased as individuals moved further inwards along the cathedral’s longitudinal axis. The screen emphasized the degrees of access available to different actors within the space.

Along with the movements of people, changing environmental conditions could also emphasize the symbolic connections from west to east. At certain times of day, light entered the cathedral’s west façade through a sun-like oculus and illuminated the Epiphany, temporarily transforming the Virgin into the apocalyptic “woman clothed with the sun” (Apoc. 12:1).²²

The Transversal North–South Axis

Sicardus of Cremona’s *Mitralis* makes clear the extent to which cruciform symbolism permeated ecclesiastical ritual. Even reciting the *Te igitur* helped audiences recall the cross through the very shape of the letters to be spoken:

And notice that the canon begins with a tau, T, whose form portrays the cross [...] and therefore the priest says “Te” and bows to the altar, because here begins the mystery of the Passion of Christ, who obedient to the Father bowed unto the altar of the cross.²³

Although posture, gesture, and voice were impermanent, their regular repetition affirmed the eternity of the cross.

21 See appendix 30, “Constitutio de ordinatione chori et Capituli plena”, in López Ferreiro 1902, 5: 81–90.

22 Prado-Vilar 2012: 13–14.

23 From Chapter 6, Book 3: “Et attende, quia canon incipit a tau, T, quae formam exprimit crucis [...] ideoque dicit: Te, et inclinat se sacerdos usque ad altare, quoniam hic incipit mysterium passionis Christi, qui obediens Patri se usque ad aram crucis inclinavit” (PL 213:125). As early as late eighth or early ninth century, beginning with the Gellone Sacramentary (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 12048), the “T” of “Te igitur” was sometimes painted as a crucifix. See Chazelle 2001: 86–93. On this theme, see also Palazzo 2012: 12–38. On the importance of sound in the *Mitralis*, see Kingsley 2016: 667–87, particularly at 672–73.

Y nótese que el canónico comienza con una tau, T, la forma que porta la cruz [...] y por eso el sacerdote dice “Te” y se inclina hacia el altar, porque aquí empieza el misterio de la Pasión de Cristo, que obedientemente se inclinó hacia el Padre en el altar de la Cruz.²³

Aunque la postura, el gesto y la voz eran perecederos, al repetirse regularmente afirmaban la eternidad de la cruz.

La reorientación axial del movimiento de los que atraviesaban la catedral no negaba la importancia de la planta de cruz. El nuevo Pórtico de la Gloria y el coro pétreo podrían haber estado conectados longitudinalmente, pero sus simbolismos sin embargo dependían de las simetrías y las repeticiones norte-sur, especialmente las repeticiones tipológicas.²⁴

Los teólogos a menudo invocaban el tropo de los extremos frente a frente para articular la historia de la salvación. Los extremos enfrentados aparecían en la exposición alegórica de la arquitectura bíblica, y concretamente en discusiones sobre los querubines de oro con sus alas extendidas sobre el Arca de la Alianza. Gregorio los relaciona con los dos Testamentos:

Los dos querubines se miran uno al otro [...] porque ningún Testamento está en desacuerdo con el otro en ningún sentido. Y por eso se dan las caras el uno al otro, porque lo que uno promete el otro lo revela.²⁵

Autores más tardíos repiten y expanden esta interpretación, que aparece por ejemplo en el libro de Isidoro *De ecclesiasticis officiis*, en los comentarios de Beda sobre el Tabernáculo y el templo de Jerusalén, y en el Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana.²⁶

Axial reorientation of motion through the cathedral did not negate the significance of the cruciform floor plan. The new Portal of Glory and stone choir may have been connected longitudinally, but their symbolism nevertheless depended on north–south symmetries and pairings—particularly typological pairings.²⁴

Theologians regularly invoked the trope of two sides face to face to articulate the structure of salvation history. Facing sides appeared within allegorical exposition of biblical architecture, and particularly in discussions of the golden cherubim with their wings spread over the Ark of the Covenant. Gregory likens them to the two Testaments:

The two cherubim look towards each other [...] because neither Testament disagrees from the other in any respect. And as it were they keep their faces turned towards each other, because what one promises the other reveals.²⁵

Later authors repeated and expanded this interpretation, which appeared, for instance, in Isidore’s *De ecclesiasticis officiis*, in Bede’s Commentaries on the Tabernacle and the Temple, and in Beatus of Liébana’s Commentary on the Apocalypse.²⁶

The two Testaments speaking in agreement were undoubtedly at the heart of the Portal of Glory’s sculptural program, which was based on a liturgical play in the form of a dialogue.²⁷ The polychrome jamb sculptures are organized with apostles to the south of Christ and prophets and patriarchs to the north. They turn towards each other to discuss Christ’s divinity through the words of the *Ordo prophetarum* (fig. 5). The seated figures of the choir partition likewise gesture to each other, asserting

23 Capítulo 6, Libro 3: “Et attende, quia canon incipit a tau, T, quae formam exprimit crucis [...] ideoque dicit: Te, et inclinatus se sacerdos usque ad altare, quoniam hic incipit mysterium passionis Christi, qui obediens Patri se usque ad aram crucis inclinavit” (PL 213:125). Se remonta hasta el siglo VIII o IX, empezando con el Sacramentario de Gellone (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 12048), la “T” de “Te igitur” se pintaba a veces como un crucifijo. Véase Chazelle 2001: 86–93. Sobre este tema, véase también Palazzo 2012: 12–38. Sobre la importancia del sonido en el *Mitralis*, véase Kingsley 2016: 667–87, espec. 672–73.

24 Schneider 1986, I: 197–230.

25 Gregorio, *Homiliae in Hiezechibelem prophetam* (1.6.15), traducido en Moorhead 2005: 55–56.

26 Isidore 2008: 32; Bede 1994: 18; Bede 1995: 96; Beatus of Liébana 1995: 32–663, en 330–31.

24 Schneider 1986, I: 197–230.

25 Gregory, *Homiliae in Hiezechibelem prophetam* (1.6.15), translated in Moorhead 2005: 55–56.

26 Isidore 2008: 32; Bede 1994: 18; Bede 1995: 96; Beatus of Liébana 1995: 32–663, at 330–31.

27 Moralejo Álvarez 1993a: 28–46; and Moralejo Álvarez 1993b: 83–103. As Francisco Prado-Vilar has noted, this same idea was articulated through the presence of the figures of Enoch and Elijah on the façade, whom Beatus of Liébana, in his Commentary on the Apocalypse, interprets as symbols of the two Testaments. Beatus also cites Zechariah’s prophecy of the two Witnesses. As Prado-Vilar argues in his contribution to the present volume, Zechariah could have been placed near the figures of Enoch and Elijah on the façade of the Portal of Glory.



ST. PETER

Figura 5 Figura 5 Pilar de los Apóstoles. Pórtico de la Gloria**Figure 5** Pillar of the Apostles. Portal of Glory

La idea de que los dos Testamentos concordasen era sin duda alguna tema central del diseño escultórico del Pórtico de la Gloria, que se basaba en un drama litúrgico en forma de diálogo.²⁷ Las esculturas policromadas del Pórtico se organizan de la siguiente manera, con los apóstoles al sur de Cristo y los profetas y patriarcas al norte. Se orientan unos hacia los otros para discutir la divinidad de Cristo a través de las palabras del *Ordo prophetarum* (fig. 5). Las figuras sentadas en la partición del coro también se hacen gestos unas a otras, reafirmando la unidad de las escrituras mientras se enlazan unas con las otras a través de las torrecillas esculpidas y desde un lado del coro al opuesto.²⁸

En ocasiones cuando se representaba el *Ordo prophetarum* los actores daban voz a las figuras escultóricas de la portada. Unos efectos audiovisuales similares daban vida a los profetas y los apóstoles dentro de la catedral y abarcaban el eje longitudinal que bisecaba el coro pétreo.²⁹ En el *Mitralis*, Sicardo explica que “los dos coros que cantan alabanzas son dos pueblos, los judíos y los gentiles”.³⁰

De acuerdo con los elementos dialógicos del Oficio Divino, los setenta y dos canónigos, colocados treinta y seis a cada lado, estarían frente a frente en la doble configuración en L de las secciones superior e inferior del coro.³¹ Sus voces se habrían proyectado de un extremo al otro del coro, y eso daría vida a las figuras “parlantes” a diario. Las figuras escultóricas no estarían congeladas en el tiempo, sino que formarían parte de una conversación en desarrollo, anticipando constantemente el final de los tiempos.

27 Moralejo Álvarez 1993a: 28–46; y Moralejo Álvarez 1993b: 83–103. Esta misma idea subyacía el significado de las figuras Enoc y Elías de la fachada exterior, según el Comentario de Beato de Liébana que los interpretaba como símbolos de los dos Testamentos, citando también la profecía de Zacarías cuya figura podría estar dispuesta en la fachada compostelana al lado de las de los Testigos, como propone Prado-Vilar en su contribución en este volumen.

28 El uso que el maestro Mateo hace de este motivo en la pantalla de un coro es el más antiguo que ha sobrevivido. Véase Hanson 2000: 73–99.

29 Loic 2017a.

30 Capítulo 3, Libro 3: “Duo chori, qui laudes concinunt, sunt duo populi, Iudaeus et gentilis” (PL 213:94).

31 El número simbólico de setenta y dos canónigos también los asocia con el número de discípulos en Lucas 10:1, una decisión deliberada por parte de Gelmírez, que aumentó el número original de cuarenta y dos. Véase *Historia compostelana* 1994: 300.

the unity of scripture as they engage each other across the carved towers and from one side of the choir to the other.²⁸

On occasions when the *Ordo prophetarum* was performed, actors gave voice to the portal’s sculptural figures. Similar audio-visual effects activated the prophets and apostles within the cathedral and bridged the longitudinal axis that bisected the stone choir.²⁹ In the *Mitralis*, Sicardus explains that “the two choirs who sing praise are two people, the Jews and the gentiles.”³⁰

In accordance with the dialogic elements of the Divine Office, the seventy-two canons, arranged thirty-six per side, faced each other in the double-L configuration of the choir’s upper and lower stalls.³¹ Their voices would have projected from one side of the choir to the other, animating the “speaking” sculptural figures on a daily basis. The sculptural figures were not frozen in time but rather part of an on-going discussion, continuously anticipating the end of time.

The Heaven–Earth Axis

The axes of the cathedral could be extrapolated beyond the limits of the physical structure, along the pilgrimage roads and even beyond the “frame” enclosing the internal space—its walls, pavement, and roof.

Among the jamb statues of the Portal of Glory, John holds a scroll that may have introduced the vision of the Heavenly Jerusalem descending: “And I, John, saw the holy city, the new Jerusalem, coming down out of heaven from God” (Apoc. 21:2).³² His eschatological vision anticipated the merger of heaven and earth, and it unfolded along the axis perpendicular to the cathedral’s cruciform ground plan.

28 Master Mateo’s use of the motif is the earliest to survive on a choir screen. See Hanson 2000: 73–99.

29 Loic 2017a.

30 From Chapter 3, Book 3: “Duo chori, qui laudes concinunt, sunt duo populi, Iudaeus et gentilis” (PL 213:94).

31 The canons’ symbolic number of seventy-two also associated them to the number of disciples in Luke 10:1, a deliberate decision on the part of Gelmírez, who enlarged the chapter from its original number of forty-two. See *Historia compostelana* 1994: 300.

32 The current seventeenth-century inscription may correspond to the original text.

Figura 6 Sofito del arco absidal de la capilla de San Gabriel, cripta de la catedral de Canterbury

Figure 6 Soffit of the apsidal arch in the St. Gabriel chapel, crypt of Canterbury Cathedral

El eje Cielo-Tierra

Los ejes de la catedral podrían ser extrapolados más allá de los límites de su estructura física, a lo largo de las rutas de peregrinación e incluso más allá aún del “marco” que contiene el espacio interno –sus muros, su pavimento y su cubierta.

Entre las estatuas columna del Pórtico de la Gloria, Juan sostiene un pergamino que podría haber introducido la visión de la Jerusalén Celeste descendiendo: “Y yo, Juan, vi también la ciudad santa, la nueva Jerusalén que descendía del cielo desde Dios” (Apoc. 21:2).³² Su visión escatológica anticipaba la fusión del cielo y de la tierra, y se desarrollaba a lo largo del eje perpendicular a la planta de cruz latina de la catedral.

En el s. XII, el rey de Aragón Alfonso I (1104-1134) donó tres enormes lámparas de plata a la catedral para ser suspendidas sobre el altar de Santiago.³³ La lámpara central era especialmente grande, una especie de lámpara de platillo con seis receptáculos para el aceite colocados en círculo alrededor de un séptimo, de mayor tamaño. El autor de la denominada Guía del Peregrino del *Liber Sancti Jacobi* observa que esos receptáculos recordaban a los siete dones del Espíritu Santo (Isaías 11:2), pero también hacía notar que los seis receptáculos externos estaban decorados con esculturas de parejas de apóstoles.³⁴

Las lámparas de este tipo podían recordar la Jerusalén Celeste, como quedaba patente en el caso del candelabro de rueda de carreta (o candelabro corona) de la catedral de Hildesheim. Donación del Obispo Hezilo a mediados del s. XI, este candelabro de cobre sobredorado contenía setenta y dos velas –casualmente el número exacto de discípulos de Cristo y de canónigos compostelanos– y hace referencia explícita a la Ciudad Celeste con sus doce torres y sus doce puertas.³⁵ El candelabro monumental que el em-



In the twelfth century, the king of Aragón Alfonso I (1104–34) donated three large silver lamps to the cathedral to hang above the altar of St. James.³³ The middle lamp was particularly large, a kind of polycandelon with six receptacles for oil arranged in a circle around a seventh, larger receptacle. The author of the so-called Pilgrim’s Guide of the *Liber Sancti Jacobi* observes that these receptacles recalled the seven gifts of the Holy Spirit (Isaiah 11:2), but he also notes that the six outer receptacles were decorated with sculpted pairs of apostles.³⁴

Lamps of this type could recall the Heavenly Jerusalem, as is clear in the case of a wheel-shaped chandelier (or “crown-candelabra”) in Hildesheim Cathedral. Donated by Bishop Hezilo in the mid-eleventh century, this chandelier of gilt copper held seventy-two candles—incidentally the exact number of Christ’s disciples and of Compostelan canons—and it made explicit reference to the Heavenly City with its twelve towers and twelve doors.³⁵ The Barbarossa Candelabrum in the Palatine Chapel at Aachen, com-

³² La inscripción actual del s. XVII podría corresponderse con el texto original.

³³ Sobre la reconstrucción, véase Castiñeiras González 2010: 575–640, en 629–31.

³⁴ Gerson, Shaver-Crandell, Stones (eds. y trad.) 1998, 2: 82–83. Véase también Moralejo Álvarez 1980.

³⁵ Sobre el Candelabro Hezilo, véase Kruse (ed.) 2015. Sobre el número setenta y dos en la Edad Media, véase Major 2013. Aunque es posiblemente una fuente menos fiable, el rabino del s. 11 Simeon bar Yochai conectó el número setenta y dos con el brillo de la reconstrucción de Jerusalén, que dio luz a las naciones:

³⁴ Gerson, Shaver-Crandell, Stones (eds. and trans.) 1998, 2: 82–83. See also Moralejo Álvarez 1980.

³⁵ On the Hezilo chandelier, see Kruse (ed.) 2015. On the number seventy-two in the Middle Ages, see Major 2013. Although certainly more obscure as a possible source, the second-century rabbi Simeon bar Yochai connected the number seventy-two to the shining of the rebuilt Jerusalem, which provided light for the nations: “Then the perfected, rebuilt Jerusalem will come down from heaven, in which will be seventy-two pearls which will shine from one end of the world to the other.” See “The Prayer, Secrets, and Mysteries of Rabbi Simeon Ben Yohai,” in Buchanan (ed.) 1978: 387–417, at 404.



Figura 7 Ángel coronando a los bienaventurados, tímpano del Pórtico de la Gloria

Figure 7 Angel crowning the Blessed, tympanum of the Portal of Glory



Figura 8 Cristo y ángeles con incensarios, tímpano del Pórtico de la Gloria

Figure 8 Christ and censuring angels, tympanum of the Portal of Glory

perador Federico Barbarroja donó a la Capilla Palatina de Aquisgrán, coincidiendo con la fecha en la que el maestro Mateo asumió la dirección de las obras de la catedral de Santiago, también servía para “coronar” una tumba a la vez que aludía a la Jerusalén Celeste.³⁶

Una capilla pintada a mediados del s. XII en la cripta de la catedral de Canterbury puede aportar más información sobre ese simbolismo apocalíptico.³⁷ El soffito del arco absidal está dividido en ocho compartimentos que albergan los ángeles de las siete iglesias y el retrato de Juan escribiendo su visión (fig. 6). Los ángeles con palmatorias aparecen junto a pequeñas torres, cuyo diseño es casi idéntico al de las torrecillas presentes en el coro pétreo de Mateo (comparar con fig. 3).³⁸ En parte superior del arco hay siete estrellas doradas, colocadas seis alrededor y una en el centro—exactamente como en la descripción de la lámpara de Alfonso I. En una banda roja que rodea las estrellas hay una inscrip-

missioned around the same time as Master Mateo began his work at Santiago, similarly “crowned” a tomb while alluding to the Heavenly Jerusalem.³⁶

A mid-twelfth-century painted chapel in the crypt of Canterbury Cathedral may provide further insight into this apocalyptic symbolism.³⁷ The soffit of the chapel’s apsidal arch is divided into eight compartments to accommodate the angels of the seven churches and a portrait of John writing his vision (fig. 6). The angels with candlesticks appear beside small towers, the design of which is nearly identical to that of the towers along Mateo’s stone choir (compare with fig. 3).³⁸ At the apex of the arch, there are seven golden stars, arranged six around the outside and one in the center—exactly as in the description of Alfonso I’s lamp. In a red band surrounding the stars, there is a partial inscription that reads “seven stars of the seven angels” (*septem stellae angeli septem*; Apoc. 1:20). In Canterbury as in Santiago, this imagery of the seven stars served as the crown over the apocalyptic program below.

As a luminescent crown above the altar of St. James, the hanging lamp would have recalled the proliferation of

“Después la perfecta refundada Jerusalén descenderá de los cielos, en la que habrá setenta y dos perlas que refulgirán de un confín al otro del mundo”. Véase “The Prayer, Secrets, and Mysteries of Rabbi Shimon Ben Yohai”, en Buchanan (ed.) 1978: 387–417, en 404.

³⁶ Wimmer 2005.

³⁷ Sobre este fresco, véase Flynn 1979: 185–95; y Kahn 1984: 225–29. A partir del s. XII Canterbury y Santiago fueron los centros de peregrinación preferidos de los peregrinos ingleses. Sobre la interacción y los intercambios entre Inglaterra y la Península Ibérica, véase contribuciones en Bullón-Fernández (ed.) 2007, y espec. Echevarría Arsuaga 2007: 47–65.

³⁸ El estilo de ambos se puede relacionar con los miniaturistas ingleses de la época. Véase Kahn 1984: 225; y Sánchez Ameijeiras 2015: 695–764, en 699–701. Sánchez Ameijeiras analiza a los miniaturistas ingleses en el scriptorium de Compostela.

³⁶ Wimmer 2005.

³⁷ On this wall painting, see Flynn 1979: 185–95; and Kahn 1984: 225–29. From the twelfth century onwards, Canterbury and Santiago were the two most popular pilgrimage destinations for English pilgrims. On interactions and exchange between England and Iberia, see the contributions in Bullón-Fernández (ed.) 2007, and particularly Echevarría Arsuaga 2007: 47–65.

³⁸ The style of both may relate to contemporary English book illumination. See Kahn 1984: 225; and Sánchez Ameijeiras 2015: 695–764, at 699–701. Sánchez Ameijeiras discusses English miniaturists in the scriptorium of Compostela.

ción parcial en la que se puede leer “siete estrellas de siete ángeles” (*septem stellae angeli septem*; Apoc. 1:20). En Canterbury, al igual que en Santiago, servía como una corona sobre el diseño apocalíptico inferior.

Como una corona luminiscente sobre el altar de Santiago, la lámpara colgante habría recordado a la proliferación de coronas en el Pórtico de la Gloria, que estarían originalmente decoradas con gemas y piedras preciosas (fig. 7 y 8). En el *Mitralis*, Sicardo resume los usos y los simbolismos polivalentes de las lámparas como elementos en las iglesias. Explica que las lámparas se colocaban en coronas (esto es, circulares, lámparas con forma de corona) y se suspendían por tres razones: (1) por razones decorativas o de utilidad, (2) para representar la corona de la vida (Santiago 1:12) que espera a aquellos que sirven al Señor con devoción, y (3) para recordar y evocar la Jerusalén Celeste.³⁹

De las lámparas se podían obtener interpretaciones paralelas a través de una combinación de simbolismos numéricos y de la luz: las siete palmatorias, ángeles, estrellas e iglesias descritas en la visión de Juan; la Ciudad Celeste descendiendo de las alturas; los siete dones del Espíritu Santo; “la luz verdadera que ilumina a todo hombre” (Juan 1:9) o “la luz del mundo” (Mateo 5:14); y el Pentecostés cristiano (Hechos 2:1-31), con el Espíritu Santo descendiendo sobre los apóstoles como lenguas de fuego (considerado el momento en el que nació la Iglesia).⁴⁰ La lámpara de Alfonso I pudo haber resaltado el simbolismo de las estrellas descendiendo en otras partes de la catedral, y las conexiones verticales que enlazaban las crucerías de la bóveda de la Cripta, la Tribuna y el Pórtico de la Gloria.⁴¹

El eje vertical de la catedral no sólo captaba la atención y dirigía la mirada hacia arriba sobre el altar, sino también

crowns in the Portal of Glory, many of which once glimmered with gems (figs. 7 and 8). In the *Mitralis*, Sicardo outlines the uses and multivalent symbolism of lamps as church fixtures. He explains that lamps are placed on crowns (i.e., circular, crown-like chandeliers) and suspended for three reasons: (1) for decorative or utilitarian reasons, (2) to signify the crown of life (James 1:12) that awaits those who serve God with devotion, and (3) to resemble and bring to mind the Heavenly Jerusalem.³⁹

Lamps could clearly elicit concurrent interpretations through a combination of numerical and light symbolism: the seven candlesticks, angels, stars, and churches described in John’s vision; the Heavenly City descending from upon high; the seven gifts of the Holy Spirit; “the true light, which enlighteneth every man” (John 1:9) or the “light of the world” (Matt. 5:14); and the Christian Pentecost (Acts 2:1-31), with the Holy Ghost descending upon the apostles as tongues of fire (considered the moment at which the Church was born).⁴⁰ Alfonso I’s lamp would also have enhanced the symbolism of stars descending in other parts of the cathedral, and the vertical connections linking the vault bosses of the crypt, tribune, and Portal of Glory.⁴¹

The cathedral’s vertical axis not only drew the gaze and focus upwards above the altar but also below it. When Gelmírez concealed the apostolic tomb below the new pavement of the Romanesque cathedral, it continued to serve as a focal point, even if invisible.⁴² As the heart of the *locus sanctus*, it powered the circulatory system of the massive ecclesiastical body.

39 Capítulo 13, Libro 1: “Apud modernos in coronis lucernae ponuntur; coronae vero tribus de causis in ecclesiis suspenduntur; primo vel ad decorem, vel ad utilitatem; secundo ad significandum quod ii qui permanent in unitate Ecclesiae, si Deo devote servierint, coronam vitae percipient; tertio vero coelestis Hierusalem nobis ad memoriam revocatur, ad cuius figuram facta videtur” (PL 213:51).

40 Sobre el simbolismo de las lámparas en la iglesia y los materiales de los que están hechas, véase Raff 2015: 339-43. Sobre el simbolismo asociado con el Pentecostés, véase Chavannes-Mazel 2005: 121-60. Sobre las formas suspendidas y el simbolismo de la Jerusalén Celeste, véase Kobielius 1995: 101-21, en 105-10.

41 Sánchez Ameijeiras 2015: 715-23. Véase también Moralejo Álvarez 1985: 37-61, en 48-55.

39 From Chapter 13, Book 1: “Apud modernos in coronis lucernae ponuntur; coronae vero tribus de causis in ecclesiis suspenduntur; primo vel ad decorem, vel ad utilitatem; secundo ad significandum quod ii qui permanent in unitate Ecclesiae, si Deo devote servierint, coronam vitae percipient; tertio vero coelestis Hierusalem nobis ad memoriam revocatur, ad cuius figuram facta videtur” (PL 213:51).

40 On the symbolism of church lamps and the materials from which they are made, see Raff 2015: 339-43. On symbolism associated with Pentecost, see Chavannes-Mazel 2005: 121-60. On suspended forms and the symbolism of the Heavenly Jerusalem, see Kobielius 1995: 101-21, at 105-10.

41 Sánchez Ameijeiras 2015: 715-23. See also Moralejo Álvarez 1985: 37-61, at 48-55.

42 On the tomb, see Williams 2008: 175-91.

debajo de él. Cuando Gelmírez ocultó la tumba del apóstol bajo el pavimento de la nueva catedral románica, continuó siendo un punto focal, aun siendo invisible.⁴² Como el corazón del *locus sanctus*, alimentaba el sistema circulatorio del enorme cuerpo eclesíástico.

Relicarios dentro de relicarios: esquemas anidados

En su comentario del Salmo 44 dentro de su *Enarrationes in psalmos* San Agustín aborda el complejo tema de los templos dentro de los templos:

El templo del rey es la misma Iglesia: entra en el templo la misma Iglesia. ¿Y de qué está construido el templo? De los hombres que vienen al templo. ¿Quiénes son las piedras vivas, sino los fieles? Ésos son los que serán conducidos dentro del templo del rey.⁴³

Además de aparecer en la obra exegética de San Agustín el tema del cuerpo como templo aparece en *De civitate Dei*:

Somos, en efecto, todos a la vez y cada uno en particular, templos suyos, ya que se digna morar en la concordia de todos y en cada uno en particular; sin ser mayor en todos que en cada uno, puesto que ni se distiende por la masa ni disminuye por la participación. Cuando nuestro corazón se levanta a Él, se hace su altar.⁴⁴

Como deja claro San Agustín, la santidad no era considerada un fenómeno cuya fuerza fluctuase en respuesta a la repetición o subdivisión de templos. Simultáneamente, la santidad podía habitar en múltiples templos, a veces alojados unos dentro de otros, ya fuesen de piedra o de carne.

Los relicarios cumplían varias funciones en relación con sus contenidos, muchas de las cuales también se aplicaban a las divisiones del coro y a otros instrumentos sagrados de separación.⁴⁵ Los santos cuyas reliquias se conservaban en relicarios y en los altares vivían una existencia dual, total-

42 Sobre la tumba, véase Williams 2008: 175–91.

43 Augustine 2000, 2: 307. Otero e Yzquierdo usan esta analogía en su explicación del coro pétreo. Véase Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990: 20. Véase también Otero Túñez 1993: 9–21.

44 Libro 10, Capítulo 2 de Augustine 1998: 394.

45 Hahn 2010: 284–316. Sobre diferentes formas de limitar los espacios arquitectónicos y cómo estructuran la experiencia del observador, véase Hamburger 2006: 374–412.

Shrines within Shrines: Nested Schemata

Discussing Psalm 44 in his *Enarrationes in psalmos*, Augustine takes on the complex theme of temples within temples:

The temple of the king is the Church itself, and yet the Church enters his temple. Of what is the temple built? Of the people who enter the temple. Who are its living stones? God's faithful. These are the ones who will be ushered into the temple of the king.⁴³

In addition to appearing in Augustine's exegetical work, the theme of the body as a temple appears in *De civitate Dei*:

For we are His temple, each of us and every one of us together, since He deigns to dwell both in the whole harmonious body and in each of us singly. He is no greater in all men than in each, for He is neither increased by addition or diminished by division. Our heart is His altar when we lift it up to Him.⁴⁴

As Augustine makes clear, holiness was not considered a phenomenon whose strength might fluctuate in response to the repetition or subdivision of temples. All at once, the holy could dwell in multiple, sometimes nested temples—whether of stone or of flesh.

Reliquaries served several functions in relation to their contents, many of which applied to choir partitions and other sacred framing devices.⁴⁵ The saints whose relics were preserved in reliquaries and below altars lead a dual existence, both fully present in their relics and in the Heavenly Jerusalem.⁴⁶ Mateo's stone choir occasioned similar parallel states, with the prophets and apostles present in the cathedral but also among the elect in Christ's eternal kingdom. Screens and shrines ennobled what was hidden within while controlling access to the sacred. They prompted visual interactions while arousing desire for the unseen.

43 Augustine 2000, 2:307. Otero and Yzquierdo use this analogy in their explanation of stone choir. See Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990: 20. See also Otero Túñez 1993: 9–21.

44 From Book 10, Chapter 2 of Augustine 1998: 394.

45 Hahn 2010: 284–316. On various forms of architectural framing and how they structure the viewer's experience, see Hamburger 2006: 374–412.

46 On this theme, see Appleby 1995: 419–43, at 34–438.



Figura 9 Pared norte del cierre del coro, Iglesia de San Miguel, Hildesheim

Figure 9 North wall of western choir enclosure, church of St. Michael, Hildesheim

mente presentes en sus relicarios y en la Jerusalén Celeste.⁴⁶ El coro pétreo del maestro Mateo también generó estados paralelos, con los profetas y los apóstoles presentes en la catedral pero también entre los elegidos en el reino eterno de Cristo. Los cierres de coros y los altares ennoblecían lo que estaba oculto dentro al mismo tiempo que controlaban el acceso a lo sagrado. Daban pie a interacciones visuales a un tiempo que despertaban el deseo por lo oculto.

Las representaciones de los profetas y los apóstoles en los recintos de los coros medievales tienden a los formatos más icónicos decorativos y no narrativos asociados a los primeros cierres de coros.⁴⁷ Los restos del cierre del coro de la catedral de Canterbury (ca.1180) incluyen bustos de tres cuartos de los reyes y los profetas, cada uno de ellos aislados dentro de un cuadrifolio.⁴⁸ En los restos del coro de estuco de San Miguel de Hildesheim y en la Iglesia de Nuestra Señora de Halberstadt, de finales del s. XII, los apóstoles, los profetas y otras figuras flanquean a la Virgen y el Niño.⁴⁹ En Hildesheim, las figuras individuales están de pie bajo doseles en arcada, sobre los cuales una serie de complejos edificios forman un paisaje urbano (fig. 9). En Halberstadt, los detalles de microarquitectura están trabajados para formar los tronos en los que se asienta cada figura.

Representations of prophets and apostles on medieval choir enclosures tend to fit into the more iconic, non-narrative decorative modes associated with the earliest screens.⁴⁷ The remains of a screen from Canterbury Cathedral (c. 1180) include three-quarter busts of kings and prophets, each isolated within a quatrefoil.⁴⁸ On the remains of two late twelfth-century stucco choir screens at St. Michael in Hildesheim and the Liebfrauenkirche in Halberstadt, apostles, prophets, and other figures flank the Virgin and Child.⁴⁹ At Hildesheim, individual figures stand under arched canopies, above which a series of intricate buildings form a cityscape (fig. 9). At Halberstadt, the micro-architectural details are worked into the thrones on which each figure sits.

When these screens were produced, all three responded to the decorative language of contemporary tombs and metalwork reliquaries.⁵⁰ At Canterbury Cathedral, the choir served as a kind of larger shrine for the smaller shrine of Thomas Becket.⁵¹ As Canterbury increasingly became a site of pilgrimage, Becket's tomb was removed from the crypt and placed within the new choir. Deborah Kahn has drawn connections between contemporary metalwork and

47 Jung 2012: 20.

48 Kahn 1991: 140–71.

49 Lutz 2010: 50–57; Brandt (ed.) 1995; Schulz-Mons 1979; and Hohmann 2000.

50 The relation between tombs and reliquaries worked both ways. While tombs often looked like precious shrines, some of the earliest shapes for reliquaries were meant to evoke tombs or sarcophagi. See Hahn 2005: 239–63, at 241.

51 Kahn 1991: 145.

46 Sobre este tema, véase Appleby 1995: 419–43, en 34–438.

47 Jung 2012: 20.

48 Kahn 1991: 140–71.

49 Lutz 2010: 50–57; Brandt (ed.) 1995; Schulz-Mons 1979; y Hohmann 2000.

Figura 10 Placa de un relicario representando a Isaías como profeta sedente, Museo de arte de Cleveland (Adquisición de la J. H. Wade Fund 1950.574)

Figure 10 Plaque with seated Prophet Isaiah from a reliquary shrine, Cleveland Museum of Art (Purchase from the J. H. Wade Fund 1950.574)

Cuando se realizaron estos coros los tres respondían al lenguaje decorativo de las tumbas de la época y de los relicarios de orfebrería.⁵⁰ En la catedral de Canterbury, el coro servía como una especie de relicario más grande para el relicario más pequeño de Tomás Becket.⁵¹ Canterbury se fue convirtiendo en un destino de peregrinación, y la tumba de Becket fue trasladada desde la cripta hasta el interior del nuevo coro. Deborah Kahn ha establecido conexiones entre el trabajo de orfebrería de la época y algunos de los rasgos técnicos y estilísticos de la cantería del coro.⁵² En Hildesheim y Halberstadt la conexión con el mobiliario litúrgico era aún más directa; la región tenía una larga tradición de orfebrería, y los coros resultantes compartían rasgos con relicarios, cubiertas de códices y altares portátiles.⁵³

Uno de los relicarios de Hildesheim (ca.1170-1180) estaba adornado con una serie de placas de esmalte *champlevé* que representaban a los profetas (fig. 10).⁵⁴ Como sucedía con los profetas del coro pétreo del maestro Mateo algunas de las figuras sedentes de los sagrarios formaban un ángulo en expresión de la aceptación de unas a otras. Los detalles microarquitectónicos de sus tronos en arcada y sus escafeles habrían sido trasladados a la estructura de arcada del contenedor formando un todo, la construcción que alberga el sagrario con las reliquias y en última instancia la Ciudad Celeste.⁵⁵

Los bajorrelieves del *Dreikönigenschrein* (o Relicario de los Reyes Magos de la catedral de Colonia, ca.1180-1220) comparten varios elementos comunes con el programa escultórico del maestro Mateo.⁵⁶ Las figuras sedentes inclu-



some of the technical and stylistic features of this choir's stone carving.⁵² At Hildesheim and Halberstadt, the connection to precious portable objects was even more direct; the region had strong metalworking traditions, and the resulting choirs shared features with reliquaries, book covers, and portable altars.⁵³

A series of prophets on *champlevé* enamel plaques were once part of a reliquary shrine from Hildesheim (c. 1170–1180) (fig. 10).⁵⁴ Like the prophets of Master Mateo's stone choir, some of the shrine's seated figures were angled as if acknowledging each other. The micro-architectural details of their arcaded thrones and footstools would have echoed the arcaded structure of the container as a whole, the building that housed the reliquary shrine, and ultimately the Heavenly City.⁵⁵

The silver-gilt reliefs of the *Dreikönigenschrein* (or Shrine of the Three Kings; Cologne Cathedral, c. 1180–1220) share several elements in common with Master Mateo's sculptural program.⁵⁶ Seated figures, among them

50 La relación entre tumbas y relicarios funcionaba en ambos sentidos. Si las tumbas a menudo parecían preciosos altares, algunos de los primeros relicarios tenían una forma que evocaba a las tumbas o los sarcófagos. Véase Hahn 2005: 239–63, en 241.

51 Kahn 1991: 145.

52 Kahn 1991: 166–67.

53 Hohmann 2000: 51–97. Los mismos libros servían como contenedores de los textos sagrados, no sólo las cubiertas de los libros adquirían las cualidades de la enojada Ciudad Celeste sino que también las tablas canónicas y otros elementos de contención definían el texto como un espacio sagrado. Sobre este último punto, véase Hamburger 2006: 379.

54 Las placas que se conservan están repartidas en diferentes colecciones. Véase Brandt 2001: 189–90; y Klein 2007: 138–39.

55 Sobre conexiones entre relicarios y la Jerusalén Celeste, véase Buettner 2005: 43–59.

56 Este relicario se atribuye a Nicholas de Verdun y su taller. Véase Lauer 2006.

52 Kahn 1991: 166–67.

53 Hohmann 2000: 51–97. Books themselves could act as the containers for sacred texts, not only with book covers taking on the qualities of the bejeweled Heavenly City but also with canon tables and other framing devices defining the text as a holy precinct. On this latter point, see Hamburger 2006: 379.

54 The surviving plaques are distributed among different collections. See Brandt 2001: 189–90; and Klein 2007: 138–39.

55 On connections between reliquaries and the Heavenly Jerusalem, see Buettner 2005: 43–59.

56 This shrine is attributed to Nicholas of Verdun and his workshop. See Lauer 2006.

yen a los apóstoles y los profetas dispuestos en dos hileras a lo largo de los laterales del relicario, que tiene la forma de una basílica en miniatura. Uno de los extremos del relicario representa la Adoración de los Magos (como la fachada del coro pétreo de Santiago) y, sobre éste, los ángeles con los Instrumentos de la Pasión flanqueando al Cristo en Majestad (igual que en el Pórtico de la Gloria).

En torno a 1215 el Papa Inocencio III encargó una cubierta protectora para el *confessio* de San Pedro de Roma.⁵⁷ De manera semejante al Pórtico de la Gloria, el programa decorativo de esta pantalla de bronce con esmalte de Limoges se basaba en el *Ordo prophetarum*. Las figuras dentro de la localización casi arquitectónica de la pantalla sostenían textos que proclamaban el Advenimiento de Cristo. De forma parecida a como sucedía con el altar de Santiago, el altar sobre la tumba de San Pedro había despertado la devoción de los peregrinos. El Cristo en Majestad presidía ambas localizaciones, acompañado por los profetas y los apóstoles.

Las referencias a la Jerusalén Celeste y a otras estructuras sagradas estaban construidas a escala menor o mayor. Igual que en el caso del coro pétreo del maestro Mateo, los ejemplos aquí citados fueron construidos inspirándose en diferentes formas arquitectónicas a distintas escalas, a menudo incluso unas dentro de otras. Y como un relicario esmaltado, el coro del maestro Mateo daba la impresión de esplendor material. Originariamente era algo muy vívido con esculturas policromadas, pintadas en oro, lapislázuli y rojos minio y bermellón.⁵⁸

El espectador medieval reconocería las similitudes entre objetos y a través de los distintos materiales, incluso aunque distasen de ser copias exactas. En su “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, Richard Krautheimer expresa que esas “copias” arquitectónicas asignaban sólo una importancia secundaria al “aspecto visual” del original:

the apostles and prophets, are arranged in two tiers along the sides of the shrine, which is in the shape of a miniature basilica. One end of the shrine features the Adoration of the Magi (as on the façade of Santiago’s stone choir) and, above it, angels with the Instruments of the Passion flanking Christ in Majesty (as on the Portal of Glory).

Around 1215, Pope Innocent III commissioned a protective covering for the *confessio* of St. Peter’s in Rome.⁵⁷ Like the Portal of Glory, the decorative program of this bronze screen with Limoges enamel was based on the *Ordo prophetarum*. The figures within the screen’s quasi-architectural setting held texts proclaiming the coming of Christ. Much like the altar of St. James, the altar over the tomb of St. Peter would have attracted pilgrims’ devotion. Christ in Majesty presided over both sites, accompanied by prophets and apostles.

References to the Heavenly Jerusalem and other sacred structures could be scaled up or down. Like Master Mateo’s stone choir, the examples cited here were built from architectural quotations at different scales, often one within another. And like an enameled shrine, Master Mateo’s choir gave the impression of material splendor. It was originally vivid with polychrome sculpture, painted in gold, lapis lazuli, and the reds of minium and vermillion.⁵⁸

The medieval viewer could recognize similarities among objects and across media, even if they were far from exact copies. In his “Introduction to an ‘Iconography of Mediaeval Architecture’”, Richard Krautheimer notes that architectural “copies” assigned only a secondary importance to the “visual aspect” of the original:

From Early Christian times and throughout the Middle Ages descriptions, depictions or architectural copies are nothing but a *vilis figuratio*, limited to a selected number of outstanding elements; their selection is determined by their visual aspect subordinated to the hierarchic order of their religious importance.⁵⁹

⁵⁷ Gauthier 1968: 237–46.

⁵⁸ Estudio sobre la policromía realizado por María Antonia García, “Escultura policromada del Almacén de la Tribuna”, informe pendiente de publicación del Archivo General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Madrid.

⁵⁷ Gauthier 1968: 237–46.

⁵⁸ Polychrome research conducted by María Antonia García, “Escultura policromada del Almacén de la Tribuna,” an unpublished report from the Archivo General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Madrid.

⁵⁹ Krautheimer 1942: 20.

Desde los primeros tiempos del Cristianismo y a lo largo de la Edad Media, las descripciones, retratos y copias arquitectónicas no eran otra cosa que *vilis figuratio*, limitadas a un selecto número de elementos destacados; esta selección está determinada por su aspecto visual subordinado al orden jerárquico de su importancia religiosa.⁵⁹

Krautheimer adopta a menudo un tono negativo en su evaluación de las copias medievales –“inexactitud”, “desintegración del prototipo”, “transferencia selectiva”, “reestructuración”– aunque está en lo cierto en que la “importancia religiosa” era lo primordial. El poder de lo que denomina *vilis figuratio*, o figuración básica, era precisamente el hecho de que podía expresar significado con apenas unos cuantos elementos destacados. Eso era especialmente cierto en las “copias” o “reproducciones” de la arquitectura bíblica, en cuyos casos las estructuras sagradas se conocían solamente a través de descripciones en textos. Su aspecto visual era incluso menos rígido, lo que las hacía más sencillas de generalizar y replicar.

Tal y como ha observado Paul Crossley, “a finales de la Edad Media lo sagrado residía tanto en los innumerables pequeños paraísos como en la arquitectura del cosmos”, ya que la microarquitectura ayudaba a establecer el “parentesco mágico entre lo infinitamente grande y lo infinitesimalmente pequeño”.⁶⁰ Los elementos arquitectónicos miniaturizados eran parte de un intercambio fluido entre materiales, especialmente los metales, la carpintería y la cantería.

Los intentos por categorizar la microarquitectura en ocasiones distinguen entre los elementos “reales” y los “ficticios”. En su artículo sobre microarquitectura producida en torno al año 1200 en la Península Ibérica, Fernando Galván Freile y José Alberto Moráis Morán distinguen entre formas microarquitectónicas que reflejan el estilo de construcciones de la época y aquellas que “responden a arquetipos que están completamente alejados de la realidad”.⁶¹ Los autores sostienen que las segundas “sacrifican el realismo en favor de una lectura simbólica”.⁶²

Krautheimer often adopts a negative tone in his assessment of medieval copying—“inexactness,” “disintegration of the prototype,” “selective transfer,” “reshuffling”—although he is correct that “religious importance” was paramount. The power of what he calls a *vilis figuratio*, or a base figuration, was precisely the fact that it could convey meaning with only a few outstanding elements. This was particularly true of “copies” or “quotations” of biblical structures, whose sacred architecture was known only through textual descriptions. Their visual aspects were even less rigid, making them easier to generalize and replicate.

As Paul Crossley has observed, “For the later Middle Ages, the holy resided as much in innumerable small heavens as in the architecture of the cosmos,” with micro-architecture helping establish “magical kinship between the infinitely large and the infinitesimally small.”⁶⁰ Miniaturized architectural elements were part of a fluid interchange among media, particularly metalwork, carpentry, and stone sculpture.

Attempts to categorize micro-architecture sometimes differentiate “real” from “fictive” elements. In their article on Iberian micro-architecture produced around the year 1200, Fernando Galván Freile and José Alberto Moráis Morán distinguish between micro-architectural forms that reflect the style of contemporary buildings and those that “respond to archetypes that are absolutely removed from reality.”⁶¹ The authors claim that the latter “sacrifice realism in favor of a symbolic reading.”⁶² This is, however, a false dichotomy. Full-scale buildings were themselves regularly meant to represent the Heavenly Jerusalem and other sacred structures, and so micro-architectural quotations of existing buildings were no less capable of encouraging symbolic readings.

Binary oppositions between micro- and macro-architecture also introduce a false scale-based hierarchy; reduction in size did not diminish the efficacy of the symbolism, just as the size of a holy relic did not make it more or less sacred. As François Bucher has argued, one should not

59 Krautheimer 1942: 20.

60 Crossley 2000, 6: 234–56, en 243.

61 Galván Freile, Moráis Morán 2008: 479–97, en 493.

62 Galván Freile, Moráis Morán 2008: 488.

60 Crossley 2000, 6: 234–56, at 243.

61 Galván Freile, Moráis Morán 2008: 479–97, at 493.

62 Galván Freile, Moráis Morán 2008: 488.

Esta dicotomía sin embargo es falsa. Los edificios a escala real a menudo tenían la intención de representar a la Jerusalén Celeste y a otras estructuras sagradas, así que las copias en forma de microarquitectura de edificios ya existentes no eran menos adecuadas para estimular las lecturas simbólicas.

Las oposiciones binarias entre micro y macroarquitectura también introducen una jerarquía basada de manera equivocada en la escala; la reducción en el tamaño no disminuye la eficacia del simbolismo, así como el tamaño de una reliquia santa no la hace más o menos sagrada. Como ha argumentado François Bucher, uno no debe subestimar “la importancia de una selección de pequeños objetos sagrados, que el observador medieval habría percibido como monumentos de gran jerarquía”.⁶³ La distinción forzada entre “micro” y “macro” (y también entre “mayor” y “menor”) no tiene en cuenta la continuidad entre ambas—todo lo que se puede denominar “mesoarquitectura”. El cierre del coro del maestro Mateo es el ejemplo perfecto de este punto intermedio en la arquitectura. Se empleó la microarquitectura a mucha mayor escala que en un relicario, adquiriendo así las cualidades de un objeto portátil monumentalizado.

Las estructuras más grandes no tenían por qué ser necesariamente más efectivas a la hora de provocar respuestas meditativas o de adoración. Al contrario, las formas repetidas funcionaban colectivamente proclamando la congruencia esquemática y glorificando los modelos celestiales. De igual forma que las frases de genitivo “santo entre los santos” y “señor de señores” expresaban el grado superlativo a través de la repetición, los relicarios anidados intensificaban la glorificación de lo que contenían.⁶⁴ La repetición visual también entronca con el poder asociativo del juego de palabras literario, y conecta las arcas como contenedores valiosos—El Arca de Noé, el Arca de la Alianza— con las arcas o *arche* de una iglesia, ella misma un contenedor valioso llena de otros contenedores.⁶⁵

La historia de Santiago de Compostela como un *locus sanctus* tiene sus raíces en las narraciones sobre la tumba

underestimate “the importance of an array of small sacred objects, which the medieval observer perceived as major monuments.”⁶³ The forced distinction between “micro” and “macro” (and also between “minor” and “major”) fails to take into account the continuous range between the two—everything that could be called “meso-architecture.” Master Mateo’s choir screen is a perfect example of this architectural middle ground. It employed micro-architecture at a much larger scale than on a reliquary shrine, thereby taking on the qualities of a monumentalized portable object.

Larger structures were not necessarily more effective than smaller ones at eliciting worshipful or meditative responses. Instead, repeated forms worked collectively to proclaim their schematic congruence and glorify their celestial models. Much like “Holy of Holies” and “Lord of Lords,” genitive phrases that were meant to express superlatives through repetition, nested shrines intensified the glorification of that which they contained.⁶⁴ Visual repetition also engaged with the associative power of literary punning, connecting precious container arks—Noah’s Ark, the Ark of the Covenant—to the arches or *arche* of a church, itself a precious container filled with containers of its own.⁶⁵

The history of Santiago de Compostela as a *locus sanctus* was rooted in the narratives surrounding the apostolic tomb and its discovery in the ninth century. As John Williams and others have observed, “Honored by an altar and baldachino of Gelmírez’s design, the cathedral became, in effect, a monumental reliquary.”⁶⁶ Among the objects that Gelmírez commissioned to exalt the apostolic tomb were a silver altar frontal, retable, and ciborium to cover the high altar. Several scholars have proposed reconstructions of these early twelfth-century objects based on descriptions in the *Codex Calixtinus*, the *Historia Compostelana*, and an account from the sixteenth-century historian Ambrosio de Morales.⁶⁷

63 Bucher 1976: 71–89, at 71.

64 On this theme, see Kessler 2014: 83–107.

65 On this kind of literary–visual punning, see Carruthers 1998: 269–71.

66 Williams 2008: 191.

67 Castiñeiras González 2010; Moralejo Álvarez 1980; and Taín Guzmán 2010: 166–81.

63 Bucher 1976: 71–89, en 71.

64 Sobre este tema, véase Kessler 2014: 83–107.

65 Sobre estos juegos de palabras literario-visuales, véase Carruthers 1998: 269–71.

del apóstol y su descubrimiento en el siglo IX. Como John Williams y otros han observado, “Honrado con un altar y un baldaquino diseño de Gelmírez, la catedral se convirtió, en efecto, en un relicario monumental”.⁶⁶ Entre los objetos que Gelmírez encargó para exaltar la tumba apostólica estaba un frontal de plata para el altar, un retablo y un cimborrio para cubrir el altar mayor. Varios estudiosos han propuesto reconstrucciones de esos objetos de principios del s. XII basándose en descripciones del *Codex Calixtinus*, la *Historia Compostelana* y unos textos del historiador del siglo XVI Ambrosio de Morales.⁶⁷

Tanto el retablo como el frontal incluían imágenes centrales de Cristo con los doce apóstoles ordenados en dos filas, cada uno de ellos bajo su correspondiente arco. El frontal también incluía a los cuatro evangelistas y a los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis. En las caras externas del cimborrio estaban los profetas, los apóstoles, los símbolos de los evangelistas y los ángeles con trompetas. Gran parte de la iconografía de este conjunto de orfebrería también formó parte más tarde del Pórtico de la Gloria. Junto con el coro en el eje longitudinal entre el Pórtico de la Gloria y el Altar Mayor, este programa escultórico propio se habría integrado en la imaginería apocalíptica que se desplegaba ante los ojos de los peregrinos y de los clérigos que se desplazaban por el espacio.⁶⁸

Además de los objetos asociados con Gelmírez y de las lámparas donadas por Alfonso I, otros objetos litúrgicos de la catedral habrían remitido también a formas celestiales. Los incensarios medievales a menudo estaban diseñados para que fuesen copias arquitectónicas, como en el caso del incensario argénteo más antiguo que ha sobrevivido (ca. 1100; Trier, Domschatzkammer) que Gosbertus de Trier diseñó para evocar el Templo de Salomón o la Jerusalén Celeste.⁶⁹ Aunque en la catedral de Santiago no han sobrevivido incensarios similares, el Pórtico de la Gloria revela la familiaridad del escultor con esas convenciones en



Figura 11 Detalle de los incensarios, tímpano del Pórtico de la Gloria, catedral de Santiago de Compostela

Figure 11 Detail of censers, tympanum of the Portal of Glory, Cathedral of Santiago de Compostela

Both the retablo and frontal included central images of Christ with the twelve apostles arranged in two registers, each standing under his respective arch. The frontal also included the four evangelists and the Twenty-Four Elders of the Apocalypse. On the exterior faces of the ciborium, there were prophets, apostles, evangelist symbols, and trumpeting angels. Much of the iconography from this ensemble of metalwork was also part of the later Portal of Glory. With the choir on the longitudinal axis between the Portal of Glory and the high altar, its own sculptural program would have fit into the apocalyptic imagery that unfolded before the eyes of pilgrims and clergy moving through the space.⁶⁸

In addition to the objects associated with Gelmírez and the lamps donated by Alfonso I, other liturgical objects in the cathedral may have recalled celestial forms. Medieval censers were often designed as deliberate architectural quotations, as in the case of the earliest surviving silver censer (c. 1100; Trier, Domschatzkammer), which Gosbertus of Trier designed to evoke Solomon's Temple or the Heavenly Jerusalem.⁶⁹ Although similar censers have not survived from Santiago de Compostela, the Portal of Glory reveals the sculptor's familiarity with these metalwork conventions. On either side of the monumental Christ

⁶⁶ Williams 2008: 191.

⁶⁷ Castiñeiras González 2010; Moralejo Álvarez 1980; y Taín Guzmán 2010: 166–81.

⁶⁸ Para una discusión más extensa de las correspondencias entre las portadas escultóricas y los altares en las iglesias del s. XII, véase Sauerländer 2000: 121–34.

⁶⁹ Véase “Censer [thurible; Lat. *incensarium*, *thuribulum*, *thymiamaterium*],” en Hourihane 2012, 2: 8–9; Kobielius 1995: 110–111; y Gousset 1982: 81–106.

⁶⁸ For a broader discussion of concordance between portal sculpture and altars in twelfth-century churches, see Sauerländer 2000: 121–34.

⁶⁹ See “Censer [thurible; Lat. *incensarium*, *thuribulum*, *thymiamaterium*],” in Hourihane (ed.) 2012: 2, 8–9; Kobielius 1995: 110–111; and Gousset 1982: 81–106.



Figura 12 Tumba en la iglesia de Santa María Magdalena, Zamora

Figure 12 Tomb in the church of Santa María Magdalena, Zamora

la orfebrería. A ambos lados del monumental Cristo en Majestad, dos ángeles sostienen incensarios de este tipo arquitectónico (figs. 8 y 11). Además de añadir elementos rituales y olfativos a la composición, estos incensarios de piedra (en origen profusamente policromados) habrían recordado a los incensarios usados en la catedral así como a las formas arquitectónicas similares del exterior del coro.

Una de las obras que se ha relacionado tradicionalmente con el coro del maestro Mateo estilísticamente y, sobre todo, en términos de microarquitectura, es no otro coro, sino una tumba casi de la misma época en la iglesia de Santa María Magdalena de Zamora (fig. 12).⁷⁰ Esta tumba con baldaquino de una dama desconocida incluye bestias entrelazadas entre los bajorrelieves de las torrecillas, muy similares a las del coro pétreo (fig. 13).⁷¹ El estilo de la tumba prueba el alcance de la influencia estilística del maestro Mateo, mientras la presencia de motivos similares tanto en el coro como en la tumba indica que eran apropiados para diferentes contextos sagrados. Anteriormente, los enterramientos habían sido fuera de las murallas de la ciudad de Zamora; esta tumba da muestra de una evolución que ocurre en el Noroeste de España alrededor del año 1200 al incorporar el lenguaje de los pórticos, capiteles y relicarios en la escultura de los sepulcros.⁷²

in Majesty, two angels hold censers of this architectural type (figs. 8 and 11). As well as adding ritual and olfactory elements to the composition, these stone censers (originally vibrantly polychromed) would have brought to mind the censers in use within the cathedral and the similar architectural forms in the towers lining the exterior of the choir.

One of the choir's closest stylistic relatives, particularly as concerns its micro-architecture, is not another choir but rather a near-contemporary tomb in the church of Santa María Magdalena at Zamora (fig. 12).⁷⁰ This canopied tomb of a now-unknown woman includes interlace beasts between towers reliefs that are very similar to those of the stone choir (fig. 13).⁷¹ The style of the tomb evinces the reach of Master Mateo's stylistic influence, while the presence of similar motifs on both choir and tomb indicates that they were appropriate to different enshrining contexts. Burials had previously taken place outside Zamora's city walls; this tomb exemplified a development in northern Spain around the year 1200 of incorporating the language of portals, capitals, and reliquary shrines into sepulchral sculpture.⁷²

⁷⁰ Véase Pita Andrade 1953: 207–26, en 215–22; y Hernando Garrido 2016: 291–304.

⁷¹ Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990: 55–59.

⁷² Kunz 2006: 111–32.

⁷⁰ See Pita Andrade 1953: 207–26, at 215–22; and Hernando Garrido 2016: 291–304.

⁷¹ Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990: 55–59.

⁷² Kunz 2006: 111–32.



Figura 13 Interior de la reconstrucción del coro, Museo de la Catedral de Santiago de Compostela

Figure 13 Interior of the stone choir reconstruction, Cathedral Museum of Santiago de Compostela

Santiago de Compostela no sirvió sólo como santuario de las reliquias del apóstol sino que fue también panteón real para los antepasados de Alfonso IX.⁷³ Rodrigo de Moscoso, arzobispo de Compostela del s. XIV (1368-1382) evidentemente apreció las cualidades del espacio como santuario, por lo que solicitó ser enterrado junto a la puerta externa del coro y que su capilla fuese situada en posición opuesta a la de Pedro Fernández de Castro, un noble galai-co que fue enterrado también bajo el coro.⁷⁴ El Barón Leo de Rozmítal de la región de Bohemia, quien visitó Compostela en 1466, vio “la cadena con la que el santo estaba sujeto. Está anclado a un pilar según uno entra en el coro que está construido en piedra”.⁷⁵ Este diario escrito en una fecha posterior confirma la potencia asociada con la proximidad al coro y su función aún en aquellos tiempos como relicario monumental.

Santiago de Compostela not only served as the shrine for the apostle’s relics but also as a royal pantheon and resting place for Alfonso IX’s ancestors.⁷³ A fourteenth-century archbishop of Compostela, Rodrigo de Moscoso (1368–82), evidently saw the shrine-like qualities of the space, requesting that he be buried by the exterior door of the choir and that his chapel be placed across from that of Pedro Fernández de Castro, a Galician noble who was also buried under the choir.⁷⁴ The Bohemian Baron Leo of Rozmítal, who visited Compostela in 1466, saw “the chain with which the saint was bound. It is affixed to a pillar as one enters the choir which is built of stone.”⁷⁵ This later account further confirms the potency associated with proximity to the choir and its continued function as a monumental shrine.

73 Moralejo Álvarez 1990; y Sánchez Ameijeiras 2015: 705–707.

74 Véase Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990: 31; y apéndice 36, “Testamento del Arzobispo don Rodrigo de Moscoso por el que funda la capilla dos ferros en el trascoro de la catedral de Santiago”, en López Ferreiro 1903, 6: 154–57.

75 Del diario de viaje escrito en checo por su escudero Schaseck. Traducción de Letts (trad.) 1957. Sobre los rituales descritos en las narrativas de peregrinaje, véase Ashley 2011, 2: 3–20.

73 Moralejo Álvarez 1990; Sánchez Ameijeiras 2015: 705–707.

74 See Otero Túñez, Yzquierdo Perrín 1990: 31; and appendix 36, “Testamento del Arzobispo don Rodrigo de Moscoso por el que funda la capilla dos ferros en el trascoro de la Catedral de Santiago,” in López Ferreiro 1903, 6: 154–57.

75 From the account of the journey written in Czech by his squire Schaseck. Translation from Letts (trans.) 1957: 117. On rituals described in pilgrimage narratives, see Ashley 2011, 2: 3–20.

Conclusión

Como los mapas topográficos, las topografías sacras nos refieren no sólo las tres dimensiones de los rasgos locales sino también los efectos de la historia local y la cultura, las cuales eran (y son) complejas y fluctuantes. Ninguna catedral es el resultado de una única intención ni de un programa unificado que pueda “explicar” el monumento por completo.⁷⁶ Un lugar sagrado no corresponde con la voluntad de un único planificador, mecenas o constructor, ni tampoco refleja un texto único; ha acumulado significados a lo largo del tiempo, y algunos de esos significados podrían ser ambiguos o contradictorios.

Cuando el rey Fernando II comisionó a Mateo supervisar las obras de la catedral en 1168, Santiago de Compostela no era *tabula rasa*.⁷⁷ Más que reconstruir redes simbólicas desde los cimientos, Mateo y su taller habrían adaptado y reforzado las conexiones existentes mientras construían sobre los estratos de significado que ya existían. El nuevo trabajo escultórico ayudó a integrar las diferentes partes de la catedral, en particular forjando nuevos enlaces a lo largo de y perpendiculares a los ejes de la planta cruciforme.

Reflejando la tradición exegetica, el nuevo pórtico y el coro incorporaron esquemas simbólicos que fomentaron las conexiones temáticas, espaciales y temporales que los observadores pudiesen hacer. En su forma más abstracta, esos esquemas revelaban la congruencia formal que permitiría a la Iglesia terrenal escalar hasta la Jerusalén Celeste o descender hasta el coro, las tumbas, los sagrarios de reliquias e incluso hasta los más pequeños objetos litúrgicos de la catedral. Algunas de las conexiones se entrelazaban en la estructura física de la catedral mientras que otras eran inmatrimales, activadas a través de rasgos transitorios como la luz, el sonido o el movimiento a lo largo del espacio. Con cada interacción a diferentes escalas, las copias de la arquitectura celestial en la catedral ayudaron a revestir con el significado de las estructuras bíblicas, pasadas y futuras, el material de la realidad presente, afirmando así el papel de la catedral en la historia de la salvación.

⁷⁶ Sobre las aproximaciones holísticas o como un todo a la arquitectura, véase las contribuciones en Raguin, Brush, Draper (eds.) 1995. Véase también Crossley 2009: 157–73.

⁷⁷ Sobre el contrato, véase Cabano Vázquez 1988: 117–20; y Prado-Vilar 2013.

Conclusion

Like earthly topographies, sacred topographies referred not only to the three-dimensionality of local features but also to the effects of local histories and culture, all of which were (and are) composite and fluctuating. No cathedral was the result of a single intention or unifying program that could “explain” the entire monument.⁷⁶ A sacred site neither corresponded to the will of a single planner, patron, or builder, nor reflected a single text; it accrued meanings over time, and some of these meanings could be ambiguous or contradictory.

When King Fernando II contracted Mateo to oversee work on the cathedral in 1168, Santiago de Compostela was not a *tabula rasa*.⁷⁷ Rather than rebuilding symbolic networks from the ground up, Mateo and his workshop adapted and strengthened existing connections while building upon the strata of meaning that were already in place. The new sculptural work helped to integrate the cathedral’s various parts, particularly by forging new links along and perpendicular to the axes of the cruciform ground plan.

As an extension of Latin exegetical tradition, the new portal and choir incorporated symbolic schemata that encouraged thematic, spatial, and temporal connections on which viewers could meditate. At their most abstracted, these schemata revealed the formal congruence that allowed the earthly Church to be scaled up to the Heavenly Jerusalem or scaled down to the choir, tombs, reliquary shrines, and even the smallest of the cathedral’s liturgical objects. Some of the connections were woven into the physical structure of the cathedral while others were immaterial, activated through transient features such as light, sound, and movement through the space. With each iteration and at every scale, the cathedral’s quotations of heavenly architecture helped to overlay interpretations of past and future biblical structures onto the material reality of the present, thereby affirming the cathedral’s place within salvation history.

⁷⁶ On “integrated” or “holistic” approaches to architecture, see the contributions in Raguin, Brush, Draper (eds.) 1995. See also Crossley 2009: 157–73.

⁷⁷ For the contract, see Cabano Vázquez 1988: 117–20; and Prado-Vilar 2013.

Bibliografía

Bibliography

- Ackerman, J. 1949. "‘Ars Sine Scientia Nihil Est’ Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan," *The Art Bulletin*, 31. 2: 84-111
- Ackerman, J. 1954. "Architectural Practice in the Italian Renaissance," *Journal of the Society of Architectural Historians* 13. 3: 3-11
- Andreescu I. 1972. "Torcello. I. Le Christ Inconnu. 1. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses," *Dumbarton Oaks Papers* 26: 183-224
- Alexander, J. G. J. 1992. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven, NH
- Alexander, J. G. J., Marrow, J. H., Freeman Sandler, L. 2005. *The Splendor of the Word: Medieval and Renaissance Manuscripts at the New York Public Library*. London
- Alhadeff, A. 1966. "Rodin: A Self-Portrait in the Gates of Hell," *The Art Bulletin* 48: 393-95
- Appleby, D. F. 1995. "Rudolf, Abbot Hrabanus and the Ark of the Covenant Reliquary," en *American Benedictine Review* 46. 4: 419-43
- Ashley, K. 2011. "Hugging the Saint: Improvising Ritual on the Pilgrimage to Santiago de Compostela", in Sarah Blick, Laura D. Gelfand (eds.), *Push Me, Pull You*. Leiden: 2, 3-20
- Atkinson, R. J. C. 1979. *Stonebenge. Archaeology and Interpretation*. Harmondsworth, Middlesex, UK
- Augustine. 1972. *City of God*. D. Knowles (trans.). London
- Augustine. 1998. *The City of God against the Pagans*. R. W. Dyson (ed. and trans.). Cambridge
- Augustine. 2000. *Expositions of the Psalms*. Maria Boulding (trans.), John E. Rotelle (ed.). Hyde Park, NY
- Azcárate y Ristori, J. M. 1974. "El protogótico," in *La catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela
- Barry, F. 2007. "Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages," *The Art Bulletin* 89. 4: 627-56
- Beato de Liébana. 2004. "Comentario al Apocalipsis" in J. González Echegaray, A. del Campo, L. G. Freeman (eds.), *Obras Completas y Complementarias de Beato de Liébana I*. Madrid
- Bede. 1994. *On the Tabernacle*, A. G. Holder (trans.). Liverpool
- Bede. 1995. *On the Temple*, S. Connolly (trans.). Liverpool
- Betancourt, R. 2015. "Prolepsis and Anticipation: The Apocalyptic Futurity of the Now, East and West," in M. A. Ryan (ed.), *A Companion to the Premodern Apocalypse*. Leiden: 177-205
- Binski, P. 2010. "'Working by words alone': the architect, scholasticism and rhetoric in thirteenth-century France," in M. Carruthers (ed.), *Rhetoric beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*. Cambridge, UK: 14-51
- Bonell, C. 1999. *La divina proporción: las formas geométricas*. Barcelona.
- Boto Varela, G. 2009. "Panthéons royaux des cathédrales de Saint-Jacques de Compostelle et Palma de Majorque: À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé," in *Travaux de la Maison de l'Orient* 53: 275-309
- Brandt, M. (ed.). 1995. *Der vergrabene Engel: Die Chorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche: Funde und Befunde: Katalog zur Ausstellung des Dom- und Diözesanmuseums Hildesheim*. Hildesheim
- Brandt, M. 2001. "Propheten von einem Reliquiar," in Michael Brandt (ed.) *Abglanz des Himmels: Romanik in Hildesheim: Katalog zur Ausstellung des Dom-Museums Hildesheim, Hildesheim 2001*. Regensburg: 189-90
- Brush, K., Draper, P., Chieffo Raguin, V. (eds.). 1995. *Artistic Integration in Gothic Buildings*. Toronto
- Bucher, F. 1976. "Micro-Architecture as the 'Idea' of Gothic Theory and Style," *Gesta* 15. 1/2: 71-89
- Buettner, B. 2005. "From Bones to Stones: Reflections on Jeweled Reliquaries," in Bruno Reudenbach and Gia Toussaint (eds.), *Reliquiare im Mittelalter*. Berlin: 43-59
- Bullón-Fernández, M. (ed.). 2007. *England and Iberia in the Middle Ages, 12th-15th Century: Cultural, Literary, and Political Exchanges*. New York
- Cabano Vázquez, J. I. 1988. *Los Reyes y Santiago: Exposición de documentos reales de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: 117-20
- Cahn, W. 1967. *The Souvigny Bible: A Study in Romanesque Manuscript Illumination*, PhD. Diss. New York University. New York
- Cahn, W. 1994. "Architecture and Exegesis: Richard of St.-Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations," *Art Bulletin* 76.1: 53-68
- Caputo, G., Gentili, G. 2009. *Torcello: alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*. Torcello
- Carrero Santamaría, E. 2005. "El Pórtico del Paraíso y sus lecturas: entre la copia compostelana y la reivindicación hagiográfica auriense," in M. Calvo Domínguez (coord.), *Camino de paz. Mane nobiscum Domine. Catedral de Ourense*. Santiago de Compostela: 109-117
- Carrero Santamaría, E. 2008. "Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: Las estructuras corales," *Hortus Artium Medievalium* 14: 159-79
- Carrero Santamaría, E. 2009. "Presbiterio y coro en la catedral de Toledo: En busca de unas circunstancias," *Hortus Artium Medievalium* 15.2: 315-28
- Carrero Santamaría, E. 2012. "Architecture and Liturgical Space in the Cathedral of Santiago de Compostela. The 'Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla'," *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 13. 5: 468-88
- Carrero Santamaría, E. 2013. "El altar mayor y el altar matinal en el presbiterio de la Catedral de Santiago de Compostela. La instalación litúrgica para el culto a un apóstol," *Territorio, sociedad y poder: revista de estudios medievales* 8: 19-52
- Carrero Santamaría, E. 2014. "Catedral y liturgia medievales: La definición funcional del espacio y sus usos," in A. M. de Sousa Saraiva, M. do R. Barbosa Morujão (eds.), *O Clero Secular Medieval e as suas Catedrais: Novas Perspectivas e Abordagens*. Lisbon: 59-100
- Carruthers, M. 1993. "The Poet as Master Builder: Composition and Locational Memory in the Middle Ages," *New literary history* 24. 4: 881-904
- Carruthers, M. 1998. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge
- Carruthers, M. et al. (eds). 2010. *Rhetoric beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*. Cambridge
- Castiñeiras González, M. A. 2010a. "El maestro Mateo o la unidad de las artes," in P. L. Huerta (ed.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo: 187-239
- Castiñeiras González, M. A. 2010b. "Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: Cien años después de López Ferreiro," *Compostellanum* 55.3-4: 575-640
- Castiñeiras González, M. A. 2015. "The Topography of Images in Santiago Cathedral: Monks, Pilgrims, Bishops, and the Road to Paradise," in J. D'Emilio (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*. Leiden: 631-94
- Caviness, M. H. 1983. "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing," *Gesta* 22. 2: 99-120
- Chavannes-Mazel, C. 2005. "Paradise and Pentecost," in M. Hageman, M. Mostert (eds.), *Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication: Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9 December 2000*. Turnhout: 121-60
- Chazelle, C. 2001. *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*. Cambridge

- Conant, K. J. 1983. *Arquitectura Románica da Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela
- Cremona, S. 2011. *Sicardi Cremonensis episcopi Mitralis de officiis*, G. Sarbak, L. Weinrich (eds.), 2 vols. Turnhout
- Crossley, P. 1988. "Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography," *The Burlington Magazine* 130. 1019: 116–21
- Crossley, P. 2000. "Architecture," in M. Jones (ed.), *The New Cambridge Medieval History*. Cambridge: 234–56
- Crossley, P. 2009. "Medieval Architecture and Meaning" and idem, "The Integrated Cathedral: Thoughts on 'Holism' and Gothic Architecture," in E. Staudinger Lane, E. Carson Pastan, E. M. Shortell (eds.), *The Four Modes of Seeing: Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness*. Farnham: 157–73
- Cunqueiro, A. 1985. *Alvaro Cunqueiro. 100 artigos*. D. Rivera Pedredo (ed.). A Coruña: 48–9
- D'Emilio, J. 1992. "The Building and the Pilgrims' Guide," in J. Williams, A. Stones (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of Saint James*. Tübingen: 185–206
- De la Torre, R. 2010. *Aspectos técnicos y constructivos del Pórtico de la Gloria*. Valladolid
- De Lubac, H. 1998–2009. *Medieval Exegesis: The Four Senses of Scripture*, 3 vols. Michigan
- De Santos Otero, A. 2002. *Los evangelios apócrifos*. Madrid
- Debiais, V. 2015. "Ekphrasis from the Inside: Notes on the Inscription of the Crown of Light in Bayeux," *English Language Notes* 53. 2: 45–59
- Deshman, R. 1997. "Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images," *The Art Bulletin* 79. 3: 518–46.
- Díaz, J. M., 2011 "Ante la restauración del Pórtico de la Gloria," *Compostellanum* 56.1-4: 361–96
- Didi-Huberman, G. 2003. "The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento," *Journal of Visual Culture* 2. 3: 275–89
- Diebold, W. J. 1993 "Nos Quoque Morem Illius Imitari Cupientes," *Archiv für Kulturgeschichte* 75. 2: 271–300
- Draper, P. 1987. "Architecture and Liturgy," in J. J. G. Alexander, P. Binski (eds.), *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England, 1200–1400*. London: 83–91
- Dutton, P. and Jeaneau, E. 1983. "The Verses of the 'Codex Aureus' of Saint-Emmeran," *Studi Medievali* 24. 1: 75–120
- Ehlers, J. 1972. "Arca significat ecclesiam: Ein theologisches Weltmodell aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts," *Frühmittelalterliche Studien* 6: 171–87
- Eliade, M. 1959. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. New York, London.
- Eliade, M. 1974. *The Myth of the Eternal Return or Cosmos and History*. Princeton, NJ
- Eliade, M. 1985. "Sites of the Sacred. Sacred Architecture and Symbolism," in *Symbolism the Sacred and the Arts*. New York
- Elsen, A. E. 1985. *The Gates of Hell by Auguste Rodin*. Stanford, CA
- Emerson, R. W. 2000. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York
- Emerson, R. W. 2014. *Ensayos*. Madrid
- Esmeijer, A. C. 1978. *Divina Quaternitas: A Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*. Assen, Netherlands
- Fassler, M. E. 1994. "The Meaning of Entrance: Liturgical Commentaries and the Introit Tropes," in P. Brainard (ed.), *Reflections on the Sacred: A Musicological Perspective*. New Haven: 8–18
- Fassler, M. E. 2007. "'Adventus' at Chartres: Ritual Models for Major Processions," in N. Howe (ed.), *Ceremonial Culture in Pre-Modern Europe*. Notre-Dame, IN: 13–62
- Fassler, M. E. 2010. *The Virgin of Chartres: Making History through Liturgy and the Arts*. New Haven, CT
- Fassler, M. E. 2011. *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*. Notre Dame, IN
- Flanigan, C. C. 2010. "The Moving Subject: Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective," K. Ashley, W. Hüsken (eds.), *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam: 35–51
- Fletcher, R. A. 1984. *Saint James's Catapult: The Life and Times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*. Oxford
- Flynn, K. 1979. "Romanesque Wall-Paintings in the Cathedral Church of Christ Church, Canterbury," *Archaeologia Cantiana* 95: 185–95
- Focillon, H. 1987. *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*. Madrid
- Galván Freile, F., Moráis Morán, J. A. 2008. "Microarchitectures dans les arts plastiques en Espagne autour de 1200 et leurs relations avec l'architecture monumentale," in C. Kratzke, and U. Albrecht (eds.), *Mikroarchitektur im Mittelalter: Ein gattungübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination: Beiträge der gleichnamigen Tagung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 26. bis 29. Oktober 2005*. Leipzig: 479–97
- García-García, A. and Vázquez Janeiro, I. 1986. "La biblioteca del Arzobispo de Santiago de Compostela, Bernardo II (†1240)," *Antoniano*, 61: 540–68
- Gauthier, M. M. 1968. "La Clôture Émaillée de la Confession de Saint Pierre au Vatican, Lors du Concile de Latran, IV, 1215," in A. Grabar (ed.), *Synbronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge: Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*. Paris: 237–46
- Geoffrey of Vinsauf. 1967. *Poetria Nova*. M. F. Nims (trans.). Toronto
- Gerson, P., Shaver-Crandell, A., and Stones A. (eds. and trans.). 1998. *The Pilgrim's Guide: A Critical Edition*. London: 2, 82–83
- Gilbert, C. 2000. "The Pisa Baptistery Pulpit Addresses Its Public," *Artibus et Historiae* 21. 41: 9–30
- Glass, D. F. 1987. "Pseudo-Augustine, prophets, and pulpits in Campania," *Dumbarton Oaks Papers*. 41: 215–226
- Glass, D. F. 1991. *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs and Style*. University Park, PA
- Glass, D. F. 2010. *The Sculpture of Reform in North Italy, ca. 1095–1130: History and Patronage of Romanesque Façades*. Surrey, UK esp. pp. 109–62
- Godofredo de Vinsauf. 2008. *Poetria Nova*. M. A. Calvo Revilla (trans.), Madrid
- González Martín, C. 2005. "Las intervenciones de Francisco Pons-Sorolla en la Catedral de Santiago de Compostela entre 1962 y 1975," in *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Cádiz, 27–29 de enero de 2005*. Madrid: 499–510
- Goussset, M. T. 1982. "Un aspect du symbolisme des encensoirs romains: La Jérusalem celeste," *Cahiers archéologiques* 30: 81–106
- Gregory the Great. 2007. *The Book of Pastoral Rule*. G. E. Demacopoulos (trans.). Crestwood, NY: 84
- Gutman, H. 1944. "Nicholas of Lyra and Michelangelo's Ancestors of Christ," *Franciscan Studies* 4. 3: 223–28
- Gutman, H. 1953. "Jonah and Zachariah on the Sistine Ceiling: An attempt at a New Interpretation of Michelangelo's Work in the Sistine Chapel," *Franciscan Studies* 13. 2/3: 159–77
- Heimann, A. 1968. "The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres," *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes* 31: 73–102.
- Hahn, C. 2005. "Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries," in G. de Nie, K. F. Morrison, M. Mostert (eds.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages: Papers from "Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400–1000". Utrecht, 11–13 December 2003*. Turnhout: 239–63
- Hahn, C. 2010. "What Do Reliquaries Do for Relics?," *Numen* 57: 284–316
- Hamburger, J. F. 2006. "The Medieval Work of Art: Wherein the 'Work', wherein the 'Art'," in J. F. Hamburger, A.-M. Bouché (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: 374–412
- Hanson, J. 2000. "Prophets in Discussion in the Middle Ages," *Florilegium* 17: 73–99
- Harvey, P.D.A. 1997. "The Sawley (Henry of Mainz) map," *Imago Mundi* 49: 33–42
- Heffner, E. H., and Campbell Bonner, E.P.B. 1930. "Archaeological Discussions," *American Journal of Archaeology*, 3: 480–510
- Hernando Garrido, J. L. 2016. "Romanesque Sculpture in Zamora and Salamanca and Its Connections to Santiago de Compostela," in G. Boto Varela and J. E. A. Kroesen (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe: Architecture, Ritual and Urban Context*. Turnhout: 291–304
- Herren, M. 1987 "Eriugena's 'Aulae Siderea', the 'Codex Aureus', and the Palatine Church of St. Mary at Compiègne," *Studi Medievali* 28. 2: 593
- Hill, R. 2008. *Stonebenge*. Cambridge
- Historia Compostelana*. 1994. E. Falque (trans.). Madrid
- Hoffmann, K and Deuchler, F. 1970 (eds.), *The Year 1200*. New York
- Hohmann, S. B. 2000. *Die Halberstädter Chorschranken: Ein Hauptwerk der niedersächsischen Kunst um 1200*. Berlin
- Holcomb, M. 2009 "The Sawley Map from the *Imago mundi* by Honorius Augustodiniensis," in M. Holcomb (ed.), *Pen and Parchment. Drawing in the Middle Ages*. New York: 110–112
- Hourihane, C. P. (ed.). 2012. *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. Oxford: 2, 8–9
- Isidore. 2008. *De ecclesiasticis officiis*. T. L. Knoebel (trans.). New York
- Jaeger, C. S (ed.). 2010. *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics: Art, Architecture, Literature, Music*. New York
- Jaeger, C. S. 2012. *Enchantment: On Charisma and the Sublime in the Arts of the West*. Philadelphia
- Jager, E. 2000. *The Book of the Heart*. Chicago
- James, B. S. (trans.). 1998. *The Letters of St. Bernard of Clairvaux*. Stroud, Gloucestershire, UK
- Janson, H. W. 1968. "The Right Arm of Michelangelo's Moses," in A. Kosegarten and P. Tigler, (eds.), *Festschrift für Ulrich Middeldorf*. Berlin: 241–47

- Jung, J. E. 2012. *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200–1400*. Cambridge
- Kahn, D. 1984. "The Structural Evidence for the Dating of the St Gabriel Chapel Wall-Paintings at Christ Church Cathedral, Canterbury," *The Burlington Magazine* 126. 973: 225–29
- Kahn, D. 1991. *Canterbury Cathedral and its Romanesque Sculpture*. London: 140–71
- Kaiser, J. 2012. "Das Akrosolgrab des Grafen Rainmund von Burgund. Ein Baustein für die Rekonstruktion des Nordquerhausportals der Kathedrale von Santiago de Compostela," *Forschen, Bauen und Erhalten. Jahrbuch 2012/13*. Berlin/Bonn
- Karge, H. 2009a. "De la portada románica de la transfiguration al Pórtico de la Gloria. Nuevas investigaciones sobre la fachada occidental de la catedral de Santiago," in C. Kothe, A. Arbeiter and B. Marten (eds.) *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 75: 17–30
- Karge, H. 2009b. "Die Kathedrale von Santiago de Compostela. Neue Forschungen zur Baugeschichte der romanischen Jakobuskirchen" in A. Arbeiter, C. Kothe, B. Marten (eds.) *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch*. Petersberg: 183–199
- Kartsonis, A. D. 1986. *Anastasis: The Making of an Image*. Princeton, NY
- Kauffmann, K. 2015. "Trascoro oder Hallenlettner? Zum mittelalterlichen Lettner der Kathedrale von Santiago de Compostela," in B. Nicolai and K. Rheidt (eds.), *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Bern: 269–75
- Keller, S. 2015. "Laster, Feindbild und der polylobe Bogen: Die Kathedrale von Santiago de Compostela und der Islam," in Nicolai, Rheidt 2015: 253–267
- Kendall, C. B. 1998. *The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*. Toronto
- Kessler, H. L. 1990. "Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity," *Kairos* 32/33: 53–77
- Kessler, H. L. 2000. "Facies bibliothecae revelata: Carolingian art as Spiritual Seeing," in *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia: 149–89
- Kessler, H. L. 2014. "Arca arcarum: Nested Boxes and the Dynamics of Sacred Experience," *Codex aquilarensis* 30: 83–107
- Kingsley, J. P. 2016. "Le paysage sensoriel de l'église et les images vers 1200: Le témoignage du *Mitralis* de Sicard de Cremone," in É. Palazzo (ed.), *Les cinq sens au Moyen Âge*. Paris: 667–87
- Kinney, D. 2011. "Spolia as Signifiers in Twelfth-Century Rome," *Hortus Artium Medievalium* 17: 151–166
- Klein, H. A. 2007. "Four Plaques: Seated Prophets," in H. A. Klein (ed.), *Sacred Gifts and Worldly Treasures: Medieval Masterworks from the Cleveland Museum of Art*. Cleveland: 138–3
- Kobielus, S. 1995. "La Jérusalem céleste dans l'art medieval," in E. Berriot-Salvadore (ed.), *Le mythe de Jérusalem: Du Moyen Âge à la Renaissance*. Saint-Etienne: 101–21
- Koerner, J. L. 1993. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago
- Krautheimer, R. 1942. "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5: 1–33
- Kroesen, J. E. A. 2009. *Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula*. Leuven: 190–94
- Kruse, K. (ed.). 2015. *Der Heziloleuchter im Hildesheimer Dom*. Regensburg
- Kühnel, B. 1987. *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*. Rome
- Kühnel, B. 2003. *The End of Time in the Order of Things: Science and Eschatology in Early Medieval Art*. Regensburg
- Kunz, T. 2006. "Aneignung hagiographischer Bildstrategien zur sepulkralen Selbstdarstellung: Einbeziehung des Betrachters bei figürlichen Grabmalern Nordspaniens um 1200," in B. Borngässer, H. Karge, B. Klein (eds.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal = Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*. Frankfurt am Main: 111–32
- Lambert, É. 1985. *El arte gótico en España en los siglos xii y xiii*. Madrid,
- Lauer, R. 2006. *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*. Cologne
- Letts, M. (trans.). 1957. *The Travels of Leo of Rozmital through Germany, Flanders, England, France, Spain, Portugal, and Italy, 1465–1467*. Cambridge
- Levy, G. R. 1948. *The Gate of Horn. A Study of the Religious Conceptions of the Stone Age, and their Influence upon European Thought*. London
- Lewis, S. 1995. *Reading Images: Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*. Cambridge, UK
- Liber sancti Iacobi*. 1992. A. Moralejo, C. Torres, and J. Feo (trans.). *Liber sancti Iacobi "Codex Calixtinus"*. Santiago de Compostela
- Lippard, L. 1983. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York
- Little, C. T. 1992. "Resurrected: A Rediscovered Monumental Sculptural Program from Noyon Cathedral," in E. Parker, M. B. Shepard (eds.), *The Cloisters, Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*. New York: 234–59
- Loic, E. 2017a. "Liturgical Activation of the Stone Choir in Santiago de Compostela: Looking at Material through the Immaterial," in A. Seliger, W. Piron (eds.), *Craftsmen, Artists and Entrepreneurs: Choir Stalls and Their Workshops*. Newcastle upon Tyne
- Loic, E. 2017b. *The Ripoll Bibles: Unity, Continuity, and Monastic Practice*. PhD. Diss. Harvard University. Cambridge, MA
- López Alsina, F. 1988. *La Ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela
- López Ferreiro, A. 1890. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. 11. Santiago de Compostela
- López Ferreiro, A. 1902. *Historia de la santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. v. Santiago de Compostela
- López Ferreiro, A. 1903. *Historia de la Santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*. Vol. vi. Santiago de Compostela
- López Ferreiro, A. 1905. *Historia de la Santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, vol. viii. Santiago de Compostela
- López Ferreiro, A. 1907. *Historia de la Santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*, vol. ix. Santiago de Compostela
- López Ferreiro, A. 1975. *El Pórtico de la Gloria, Platería y el primitivo altar mayor de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela
- López-Mayán Navarrete, M. 2010. "Los libros litúrgicos en la catedral de Santiago de Compostela (siglos XI–XV): Análisis de su circulación y vicisitudes," in *In marsubiis peregrinorum: Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media, Actas del Congreso internacional, Santiago de Compostela, 24–28 marzo 2008*. Florence: 401–14
- Lutz, G. 2010. *Die Michaeliskirche in Hildesheim*. Regensburg: 50–57
- Major, T. 2013. "The Number Seventy-Two: Biblical and Hellenistic Beginnings to the Early Middle Ages," *Sacris Erudiri* 52: 7–45
- Maringer, J. 1960. The Gods of Prehistoric Man*, M. Ilford (ed. and trans.). New York
- Matthies, A. L. 1992. "Medieval Treadwheels: Artists' Views of Building Construction," *Technology and Culture* 33-3: 510–547
- McKenzie, S. 2006. "The Westward Progression of History on Medieval Mappaemundi: An Investigation of the Evidence," in P.D.A. Harvey (ed.), *The Hereford World Map: Medieval World Maps and their Contexts*. London: 335–44
- Meier, C. 2003. "Die Quadratur des Kreises: Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform," in A. Patschovsky (ed.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern: 23–53
- Meyer, A. R. 2003. *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*. Cambridge
- Mitchell, H. P. 1921. "Two Bronzes by Nicholas of Verdun," *The Burlington Magazine* 38: 157–66
- Moorhead, J. 2005. *Gregory the Great*. London: 55–56
- Moralejo Álvarez, S. 1980. "'Ars Sacra' et sculpture romane monumentale: Le trésor et le chantier de Compostelle," *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 11: 189–238
- Moralejo Álvarez, S. 1983. "Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant," in K. J. Conant, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela
- Moralejo Álvarez, S. 1985a. "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela," in G. Scalia (coord.), *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 23–24–25 Settembre 1983*. Perugia: 37–61
- Moralejo Álvarez, S. 1985b. "Le porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle. Problèmes de sources et d'interprétation," *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 16: 92–110
- Moralejo Álvarez, S. 1988. "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria," in *El Pórtico de la Gloria: Música, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: 19–36
- Moralejo Álvarez, S. 1992. "World and Time in the Map of the Osma Beatus," in the volume of studies accompanying the facsimile edition *Apocalipsis Beati Liebanensis Burgi Oxcomensis*. Valencia: 145–74
- Moralejo Álvarez, S. 1993a. "El Pórtico de la Gloria," *FMR* (Spanish edition) 199: 28–46
- Moralejo Álvarez, S. 1993b. "A Sermon in Stone: The Sculptures of the Cathedral of Santiago de Compostela" *FMR* (English Edition) 61: 83–103
- Moralejo Álvarez, S. 2004. *Iconografía gallega de David y Salomón*. Santiago de Compostela
- Münchmeyer, A. 2013. "The masons' marks of the cathedral of Santiago de Compostela: an approach to its construction history," *Construction History Society* 28. 2: 1–22

- Münchmeyer, A. 2015. "Der Westbau von Santiago de Compostela. Die Entwicklung einer relativen Bauchronologie für die Krypta," in Nicolai, Rheidt 2015: 185-197
- Münchmeyer, A. 2016. *Die Kathedrale von Santiago de Compostela. Der romanische Westbau und seine Baugeschichte*, PhD, BTU Cottbus, 2016. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:cor-opus4-36754>
- Münchmeyer, A. and Kruse, S. 2009. "Master Mateo – Skilled Artist or Medieval Emineer?," in K.-E. Kurrer, W. Lorenz, V. Wetzka (eds.), *Proceedings of the Third International Congress on Construction history*, vol. 3. Berlin: 1081-1088
- Münchmeyer, A., Wunderwald, A. 2010. "Una subestructura temprana en ropajes nuevos. La crypta occidental y su relación con el cuerpo occidental de la catedral de Santiago de Compostela," in M. Tain Guzman, R. J. López (eds), *Semata 22, El legado de las catedrales*. Santiago de Compostela: 369-390
- Mundó, A. M. 2002. *Les Bibliés de Ripoll: estudi dels Mss. Vaticana, Lat. 5729 i Paris, BNF, Lat.6*. Vatican, Rome
- Murguía, M. 1888. "Monumentos megalíticos," in *Galicia. Serie: España, sus Monumentos y Artes, su Naturaleza e Historia*. Barcelona.
- Nagel, A. 2014. "Style-eating Granite," *Cabinet Magazine*. 53
- Navarro Talegón, J. 2002. "Colegiata de Santa María la Mayor," in *Enciclopedia del románico en Castilla y León: Zamora*. Aguilar de Campoo: 217-28
- Nicolai, B. 2015. "From Transfiguration to Parousie. Examining the West Portal of the Cathedral of Santiago de Compostela," in Nicolai, Rheidt 2015: 213-233
- Nicolai, B., Rheidt, K. 2010a. "Nuevas investigaciones sobre la historia de la construcción de la catedral de Santiago de Compostela," *Ad limina* 1, Santiago de Compostela: 55-81
- Nicolai, B., Rheidt, K. 2010b. "Der Westbau von Santiago de Compostela, eine kritische Revision," in C. Rückert, J. Staebel (eds.) *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien: Im Spannungsfeld des Chortreser Königspfortals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela, Ars ibérica americana* 3: 341-352
- Nicolai, B. and Rheidt, K (eds.), 2015. *Santiago de Compostela: Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Bern
- O'Meara, J. J. 1988. *Eriugena*. Oxford
- Otero Pedrayo, R. 1954. "Ensaio sobor da paisaxe galega," in *Paisaxe e cultura*. Vigo.
- Otero Tüñez, R. 1993. "Iconografía del coro del maestro Mateo," *Cuadernos de arte e iconografía*, VI. 11: 9-21
- Otero Tüñez, R. 1999. "Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria" *Abrente* 31: 7-36
- Otero Tüñez, R. and Yzquierdo Perrín, R. 1990. *El Coro del Maestro Mateo*. A Coruña
- Otter, M. 2010. "Vultus adest (the face helps): performance, expressivity and interiority," in M. Carruthers (ed.), *Rhetoric beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*. Cambridge: 151-72
- Ovid. 1936. *Metamorphoses*. 2 vols. F. J. Miller (ed. and trans.). Cambridge, MA
- Ovidio. 1988. *Metamorfosis*. 3 vols. A. R. Elvira (ed. and trans.). Madrid
- Palacios Martín, B. 1988. "Investidura de armas de los reyes españoles en los siglos XII y XIII," *Gladius*, Volumen especial: 153-192
- Palazzo, É. 2012. "Le visible, l'invisible et les cinq sens dans le haut Moyen Âge: À propos de l'icongraphie de l'ivoire de Francfort," in S. D. Daussy, C. Girbea, A. Brindus, E. Grigoriu, A. Oroveanu, M. Voicu (eds.), *Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge, Actes du colloque organisé par le Centre d'études médiévales de l'Université de Bucarest, le New Europe collège de Bucarest et l'Université Charles-de-Gaulle Lille 3, à Bucarest les 22 et 23 octobre 2010*. Bucharest: 12-38
- Papapetros, S. 2012. *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life*. Chicago
- Parks, G. B. 1954. *The English Traveler to Italy. Vol. I: The Middle Ages (to 1525)*. Stanford, CA
- Pentcheva, B. V. 2010. *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*. University Park, Pennsylvania
- Pentcheva, B. V. 2017. *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium*. University Park, Pennsylvania
- Pevsner, N. 1942. "The Term 'Architect' in the Middle Ages," *Speculum* 17. 4: 549-62
- Pita Andrade, J. M. 1953. "El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca," *Cuadernos de estudios Gallegos* 8: 207-26
- Pita Andrade, J. M. 1954. *La construcción de la Catedral de Orense*. Santiago de Compostela
- Portela Silva, E. 2013. "Diego Gelmírez y el trono de Hispania. La coronación real del año 1111," in *O século de Xelmírez*. Santiago de Compostela: 45-74
- Prado-Vilar, F. 2011a. "Flabellum: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual," *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario*: 275-311
- Prado-Vilar, F. 2011b. "Serafín Moralejo: La poética del humanismo," *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario*: 7-10
- Prado-Vilar, F. 2012a. "Cuando brilla la luz del Quinto Día: El Pórtico de la Gloria y la visión de Mateo en el espejo de la historia," *Románico* 15: 8-19
- Prado-Vilar, F. 2012b. "Mateo, su entorno y su protección," in M. Fernández Cid (ed.), *Gallaecia Petrea*. Santiago de Compostela.
- Prado-Vilar, F. 2013a. "La culminación de la Catedral románica: El maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino," in *Enciclopedia del románico. A Coruña*. Vol II. Aguilar de Campoo: 989-1018
- Prado-Vilar, F. 2013b. "Silentium: El silencio cósmico como imagen en la Edad Media y la Modernidad," *Revista de poética medieval* 27: 21-43
- Prado-Vilar, F. 2014. "Stupor et mirabilia: El imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria," in P. L. Huerta (ed.), *El románico y sus mundos imaginarios*. Aguilar de Campoo: 181-204
- Prado-Vilar, F. 2020a. "The Marble Tempest: Material Imagination, the Echoes of Nostos, and the Transfiguration of Myth in Romanesque Sculpture," in B. V. Pentcheva (ed.), *Icons of Sound: Voice, Architecture and Imagination in Medieval Art*. New York: 152-205
- Prado-Vilar, F. 2020b. "Na procura do tesouro perdido da Catedral de Santiago. Localízase a fotografía máis antiga da roubada Cruz de Afonso III", *Cultura Galega* (<http://www.culturagalega.org/noticia.php?id=31001>)
- Prado-Vilar, F. 2020c. "La cabeza de Salomón del maestro Mateo en el pórtico de la Gloria", *La Voz de Galicia*, April 13, 2020
- Raff, T. 2015. "'Constat enim ex auro, argento, aere et ferro...': Überlegungen zur Bedeutung der Materialien mittelalterlicher Radleuchter," in D. Kruse, K. Bernhard (eds.), *Der Heziloleuchter im Hildesheimer*. Regensburg: 339-43
- Rey Castelao, O. 1993. *El Voto de Santiago: claves de un conflicto*. Santiago de Compostela
- Reynolds, R. E. 1987. "Liturgy and the Monument," in *Artistic Integration in Gothic Buildings*. Toronto: 57-68
- Rheidt, K. 2015. "Neue Forschungen zur Baugeschichte der Kathedrale von Santiago de Compostela: bauliche Entwicklung und Bauphasen des Langhauses," in Nicolai, Rheidt 2015: 103-133
- Ridderbos, B. 2005. "Objects and Questions," in B. Ridderbos, H. van Veen, A. Van Buren (eds.), *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*. Amsterdam: 4-170
- Rivas, M. 2000. "El hábitat de la ensoñación" and "The Realm of Fantasy," in *Compostela, vanguardia y sosiego*. Santiago de Compostela: 7-8, 203-4
- Rohn, C. 2015. "Die Choranlage unter Peláez und Gelmírez. Bau- und Planungsabschnitte," in Nicolai, Rheidt 2015: 155-169
- Romano Rocha, P. 1991. "La liturgia de Compostela a fines del siglo XII," in *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*. A Coruña: 397-410
- Rudolph, C. 2010. "Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis," *Art History* 33. 4: 568-95
- Rudolph, C. 2014. *The Mystic Ark: Hugh of Saint Victor, Art, and Thought in the Twelfth Century*. Cambridge and New York
- Rüffer, J. 2010. *Die Baugeschichte der Kathedrale von Santiago de Compostela (1075-1211). Eine Quellenstudie*. Freiburg im Breisgau
- Rüffer, J. 2015. "Die Capilla episcopalis – Überlegungen zur topographischen Lage der Privatkapelle von Bischof Gelmírez," in Nicolai, Rheidt 2015: 43-53
- Sánchez Ameijeiras, R. 2001. "Algunos aspectos de la cultura visual en la Galicia de Fernando II y Alfonso IX," in J. C. Valle Pérez, J. Rodrigues (eds.), *El arte románico en Galicia y Portugal*. A Coruña: 156-175
- Sánchez Ameijeiras, R. 2015. "Dreams of Kings and Buildings: Visual and Literary Culture in Galicia (1157-1230)," in J. D'Emilio (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*. Leiden: 695-764
- Sauerländer, W. 1991. "1188. Les contemporains du Maestro Mateo," in *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*. A Coruña: 7-41
- Sauerländer, W. 2000. "Reliquien, Altäre und Portale," in N. Bock (ed.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter, Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.-30. September 1997*. Munich: 121-34
- Scafi, A. 2006. *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*. Chicago
- Scafi, A. 2012. "Mapping the End: The Apocalypse in Medieval Cartography," *Literature and Theology* 26. 4: 400-16
- Schneider, W. C. 1986. "Semantische Symmetrien in mittelalterlichen Handschriften und Beinschnitzwerken," in B. Kimmel (ed.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft: Mathildenhöhe Darmstadt, 1. Juni bis 24. August 1986*. Darmstadt: 197-230
- Schulz-Mons, C. 1979. *Die Chorsbrankenreliefs der Michaeliskirche zu Hildesheim und ihre Beziehungen zur hambergisch-magdeburgischen Bauhütte: Untersuchung zur Ausbreitung und Entwicklung der sächsischen Frühgotik zu Beginn des 13. Jahrhunderts*. Hildesheim

- Scott, A. B. 1969. *Hildeberti Cenomannensis Episcopi Carmina Minora* 1. Leipzig
- Scully, V. 1962. *The Earth the Temple and the Gods. Greek Sacred Architecture*. New York and London.
- Seidel, L. 1999. *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*. Chicago
- Sheldrake, P. 2001. "Place in Christian Tradition," in *Spaces for the Sacred: Place, Memory and Identity*. Baltimore
- Silva, B., Casal, M., Prieto, B., Rivas, T., Guitián, F. 1994. "Forms and factors of weathering in the Cathedral of Santiago de Compostela," in *Proceedings of VII International Congress on Deterioration and Conservation of Monuments in the Mediterranean Basin*. Venecia: 743-748
- Spirn, A. 1984. *The Granite Garden: Urban Nature and Human Design*. New York
- Spirn, A. 1998. *The Language of Landscape*. New Haven, CT
- Stoddard, W. S. 1992. *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral*. New York
- Stookey, L. H. 1969. "The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources," *Gesta* 8. 1: 35-41
- Suárez González, A. 2013 "Invocar, Validar, Perpetuar (un Círculo De Círculos)," *Revista de poética medieval* 27: 60-99
- Táin Guzmán, M. 2008. "Prolegómenos de una excavación en tiempos del canónigo José de Vega y Verdugo: el mito de la cripta del apóstol Santiago y el retablo del arzobispo Gelmírez," *Goya* 324: 200-16
- Táin Guzmán, M. 2010. "The Survival and Destruction of Gelmírez's Altar in the Modern Age," in M. Castiñeiras, (ed.), *Compostela and Europe: The History of Diego Gelmírez*. Milan: 166-81
- Thoreau, H. D. 1985. *Cape Cod: Henry David Thoreau's complete text with the journey recreated in pictures*. New York
- Trachtenberg, M. 2010. *Building in Time: From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*. New Haven
- Valle Pérez, J. C. 2016. "Reflexiones sobre el maestro Mateo," in Yzquierdo Peiró 2016a: 13-17
- Valle Pérez, J. C. 1988. "As transformações do Pórtico da Gloria," in *O Pórtico da Gloria e o seu Tempo*. Santiago de Compostela: 63-4
- Vega y Verdugo, J. 2001. "Memoria sobre las obras en la catedral de Santiago (1657)," in *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid: 203-32
- Vigo Trasancos, A. 1996. *La fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago (1738-1750)*. *Arquitectura, triunfo y apoteosis*. Santiago de Compostela
- Vikan, G. 1990. "Pilgrim's in Magi's Clothing: The Impact of Mimesis on Early Byzantine Pilgrimage Art," in R. Ousterhout (ed.) *The Blessings of Pilgrimage*. Urbana: 97-107
- Ward, M. L. 1978. *Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela*, PhD. Diss. New York University. New York
- Ward, M. L. 1991. "El Pórtico de la Gloria y la conclusión de la catedral de Santiago de Compostela," in *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*. A Coruña: 43-49
- Watson, C. 2000. "A Reassessment of the Western Parts of the Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela," *Journal of the Society of Architectural Historians* 59: 502-521
- Watson, C. 2009. *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela: a Reassessment*. Oxford
- Wesley Buchanan, G. (ed.). 1978. *Revelation and Redemption: Jewish Documents of Deliverance from the Fall of Jerusalem to the Death of Nab. manides*. Dillsboro, NC: 387-417
- Wieland, G. 1994. "The Prudentius Manuscript cccc 223," *Manuscripta* 38. 3: 211-27
- Williams, J. 2008a. "Framing Santiago," in C. Hourihane (ed.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cabn*. Princeton: 219-38
- Williams, J. 2008b. "The Tomb of St. James: The View from the Other Side," in S. Barton, P. Linehan (eds.), *Cross, Crescent and Conversion: Studies on Medieval Spain and Christendom in Memory of Richard Fletcher*. Leiden: 175-91
- Wimmer, H. 2005. "The Iconographic Programme of the Barbarossa Candelabrum in the Palatine Chapel at Aachen: A Re-interpretation," *Immediations* 1. 2: 24-39
- Winter, I. 1989. "The Body of the Able Ruler: Toward an Understanding of the Statues of Gudea," in H. Behrens, et al. (eds.), *Studies in honor of Ake W. Sjöberg*. Philadelphia: 573-584
- Winter, I. 2009. "What/When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East," *Proceedings of the American Philosophical Society* 153: 254-70
- Wixom, W. D. and Lawson, M., 2002. "Picturing the Apocalypse: Illustrated Leaves from a Medieval Spanish Manuscript," *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 59. 3: 1-56
- Worringer, W. 1953. *Abstracción y naturaleza*. Mexico DF
- Worringer, W. 1963. *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*. Chicago
- Wunderwald, A. 2015. "Die Kapitelle im Langhaus der Kathedrale von Santiago de Compostela," in B. Nicolai, K. Rheidt (eds), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive [Akten des Kolloquiums, Bern 25.-27.03.2010]* Bern: 135-153
- Yarza Luaces, J. 1984. *Maestro Mateo. El Pórtico de la Gloria*. Madrid
- Young, K. 1962. *The Drama of the Medieval Church*, 2 vols. Oxford
- Yzquierdo Peiró, R (ed.). 2016a. *Maestro Mateo*. Madrid
- Yzquierdo Peiró, R. 2016b. "Estatuas-columna de dos profetas procedentes de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria," in Yzquierdo Peiró 2016a: 98-9
- Yzquierdo Peiró, R. 2018. "'Su cabeza en la gloria': Tras las huellas del maestro Mateo," *Rudesindus* 11: 169-206
- Yzquierdo Perrín, R. 2010. "El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago," in M. C. Lacarra Ducay (coord.), *Los caminos de Santiago: Arte, historia y literatura*. Zaragoza: 253-84
- Yzquierdo Perrín, R. 2016. "Las estatuas-columna de los reyes David y Salomón de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria," in Yzquierdo Peiró 2016a: 92-97
- Yzquierdo Perrín, R. 2019. "Historiografía del Maestro Mateo y su obra," *Rudesindus* 12: 147-86
- Zarnecki, G. and Grivot D. 1961. *Gislebertus. Sculptor of Autun*. New York



EDITA

Fundación General de la Universidad Complutense

DIRECCIÓN DE EDICIÓN

Francisco Prado-Vilar

AUTORES DE LOS TEXTOS

Francisco Prado-Vilar

Erika Loic

Annette Münchmeyer

Bernardino Sperandio

Rodrigo de la Torre Martín-Romo

Lorena Bello-Gómez

FOTOGRAFÍA

(cuando no se indica, los créditos son de los autores)

Prado-Vilar: Introducción

© Fundación Catedral de Santiago (FCS): figs. 1,2, 3,4,12,13,15,16,17; © Bildarchiv Foto Marburg: Índice y fig. 5; © The Bodleian Libraries, Fig. 7; © A. García Omedes: fig. 6; © Museo Arqueológico Nacional: fig. 9; © Bibliothèque Nationale de France (BNF): fig. 14; © CRTVG: fig. 19

Prado-Vilar: Aula siderea

© A. García Omedes: pag. 34, figs. 3a, 5b, 8b, 12, 14, 15, 19, 20; © Bayerische Staatsbibliothek: figs 1, 2; © Victoria and Albert Museum, London: fig. 5a; © BNF: figs. 9, 13; © Museu Calouste Gulbenkian: fig. 10; © J. A. Olañeta: fig. 16; © Anxo Miján: fig. 12; © CRTVG: figs. 20, 23

Prado-Vilar: La fachada de la Catedral

© FCS: figs. 1, 3, 4, 5; © CRTVG: fig. 2

Prado-Vilar: Enoc/Elías

© Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, AKP 6109M, 6111M: figs. 1a,b; © Morelló i Nart, Joaquim. Centre Excursionista de Catalunya. Memòria Digital de Catalunya: fig. 2; © Biblioteca Francisco Zabáburu: fig. 3; © Real Academia de la Historia: fig. 4; © MAN: fig. 6; © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel: fig. 7; © Cambridge, Corpus Christi College: figs. 8a,b; © Victoria and Albert Museum, London: fig. 12; © Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Gemäldegalerie: fig. 10; © Metropolitan Museum: fig. 14; © De la Torre: fig. 17

Prado-Vilar: Zacarías

© FCS: fig. 1; © BNF: fig. 2; © Museo Catedral Girona: fig. 6; © Amiens, Bibliothèque municipale: fig. 7

Prado-Vilar: Ezequiel/Jeremías

© FCS: figs. 1, 2, 4, 6, 11; © CRTVG: fig. 5; © The Bodleian Libraries: figs. 7a,b © Bildarchiv Foto Marburg: fig. 9; © Museo Catedral Girona: fig. 14

Prado-Vilar: David/Salomón

© FCS: figs. 2, 5, 6, 8, 12, 19; © V&A: fig. 1; © Elena Aranda: fig. 4; © Bildarchiv Foto Marburg: fig. 10; © CRTVG: fig. 9; © A. García Omedes: fig. 13; © J. A. Olañeta: fig. 18; © Chantilly, Mus. Condé: fig. 15

Prado-Vilar: Santiago miles Christi

© FCS: figs. 7, 8; © Bildarchiv Foto Marburg: fig. 1, 2; © Patrimonio Nacional: figs. 5, 6, 9, 10

Loic: Conexiones terrenales

© FCS: fig. 4, 5, 7, 8, 13; © Revd Gordon Plumb: fig. 6; © Mark Hagger: fig. 9; © Cleveland Museum of Art: fig. 10; © Santiago Abella Mardones: fig. 12; © Anxo Miján: reconstrucción digital coro

Sperandio: La construcción

© FCS: figs. 1, 14, 17, 23

De la Torre: La creación

© FCS: figs. 23, 26, 61, 71; © Bildarchiv Foto Marburg: fig. 14

Bello Gómez: Jardín de granito

© FP-V: págs. 262-64; © FCS: pag. 273

Cubierta

Detalle del Rey David © FCS

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

David Carballal estudio gráfico, SL

1ª edición, diciembre 2020

© de la edición: Fundación General de la Universidad Complutense

© de los textos: sus autores

ISBN: 978-84-123063-0-9

