

ICONOGRAFÍA DE SANTIAGO

Humbert Jacomet

La iconografía de Santiago se despierta gracias al desarrollo y a la extensión adquiridas por el culto al Apóstol propagado por la peregrinación a Galicia. Pronto se manifiesta una gran diversidad que traduce las sensibilidades propias de cada uno de los países que componen Europa. Haciéndose eco de los cantos entremezclados de los peregrinos que resuenan bajo las bóvedas de la basílica la víspera de su fiesta, evocados en el sermón *Veneranda dies*, las imágenes del Apóstol reflejan a su modo la multiplicidad de lenguas y de naciones que se unen para celebrarlo.

Pero es preciso desde el principio aclarar un posible malentendido. Aunque se expresa de diversas maneras, según las lenguas y los diferentes dialectos, la iconografía de Santiago no habla sino un único lenguaje, el de la fe encargada de entregar el mensaje evangélico. En efecto, la unidad de que da testimonio en Europa y otras partes, no procede solamente de la internacionalidad de los estilos, ya sean románico, gótico, renacentista, clásico o barroco, que imprime a las obras en que se inspira un aire de familia. Más profundamente, la iconografía del Apóstol extrae su unidad de su fuente, que es el tesoro incomparable de las Escrituras, antiguo y nuevo Testamento, de donde brota el agua viva de los milagros y las leyendas.

Más aún, la iconografía de Santiago no nace verdaderamente sino a partir del instante en que su culto se instituye y anima desde dentro por un hogar vivo. Ahora bien, en virtud del descubrimiento de su supuesto cuerpo, en el alba del siglo IX, en la colina de Amaea, Compostela se ha convertido progresivamente en el centro universal del culto al Apóstol. De ese corazón vivo, misteriosamente habitado por el "hijo de Zebedeo" que es continuamente invocado, no dejan de irradiar gracias y carismas. De ello resulta que salvo la oración común de la Iglesia dirigida desde los orígenes a cada uno de los doce elegidos por Cristo, el culto de Santiago no adquiere verdadera personalidad en occidente sino el día en que Compostela manifiesta su presencia y la hace sensible. Es como decir que a partir del momento en que las aspiraciones de Compostela son reconocidas y estimuladas por el papado, no hay oración elevada hacia el Apóstol que pueda hacer abstracción del santuario gallego. Como muestra el viaje de los liejeses a Compostela, en 1054, un diálogo fecundo se instaura poco a poco entre las iglesias que habían recibido por patrón y titular a uno de los dos Santiagos. El uno por el otro, los cultos al Menor y al Mayor se fortalecen. Lo que sí está claro es que Compostela nunca ha reclamado como Apóstol sino a Santiago el Mayor, hermano de Juan Evangelista, y, por lo demás, ninguna iglesia de la cristiandad ha reivindicado para sí un vínculo tan exclusivo como el que se trabó entre Galicia y ese humilde pescador de Galilea.

Santiago el Mayor.
Altar Mayor de la Catedral
de Santiago de Compostela



No es sino en el umbral del siglo XII cuando suena la hora del reconocimiento al cabo de siglos de lucha y esfuerzo. Al recibir el palio en la persona de su obispo, Compostela entra en el gran proyecto de la reforma de la Iglesia dirigido por el papado con el apoyo de Cluny. Ahora bien, ese momento, hay que subrayarlo, coincide más o menos con el instante en que se define, gracias al cantero de la catedral románica acometida por el obispo Diego I Peláez (hacia 1075), la iconografía del Apóstol en el seno de su propio santuario. Momento crucial donde los haya, puesto que con él llega a su fin probablemente el largo período anicónico que fue el del culto a Santiago en las tres iglesias sucesivas que precedieron a la construcción de la basilica románica.

Nunca como en ese momento se ha debido tener conciencia en el entorno del primer arzobispo Diego II Gelmírez (1120-1140) de que el mensaje que iba a transmitir la nueva iglesia del Apóstol se dirigía a toda la cristiandad, ya que ade-

más sus bóvedas estaban destinadas a recoger la oración de los peregrinos llegados de todas las naciones de occidente. Convenía pues hablar una lengua que, a semejanza del latín eclesiástico, fuese universal y comprendida por todos. Esa lengua, en el dominio de las artes plásticas, es la del renacimiento románico que engloba entonces a occidente. Por medio de esa lengua, que posee su vocabulario y su gramática estilística, la Iglesia introduce sus raíces en el terreno de la Rumania fecundada por la predicación apostólica. Por esto es por lo que, en su basílica románica, Santiago está esencialmente representado por los rasgos del Apóstol vestido con la túnica y el manto drapeado.

Aquí surge una cuestión. Esa imagen que toma su fuerza y su legitimidad de la tradición no sabrá ser comprendida como una imagen arcaica por oposición a otras imágenes resultantes de una evolución posterior y consideradas como más modernas en razón del carácter innovador y popular que se les supone. En ninguna parte menos que en Compostela se ignora la peregrinación con que se honra al Apóstol, peregrinación que lleva lejos su fama y que se impone como prueba viva del esplendor de su culto. En ninguna parte menos que en Compostela se desconocen los distintivos que definen la condición del peregrino, el zurrón y el bordón que se les imponen en virtud de la *assumptio perae et baculi*, puesto que se fabrican y se venden en el propio pórtico de la catedral. En fin, en ninguna parte menos que en el santuario del Apóstol se ignora que la concha de venera está a punto de convertirse en el emblema de los peregrinos, pues es ahí precisamente donde esa espléndida concha fue elegida *intersigna sancti Jacobi*, es decir, insignia de su santuario y enseña de su peregrinación, y que los canónigos de la catedral están resueltos a conservar el control de su difusión.

Si es pues verosímil que toda esa liturgia de la peregrinación estuviese ya asentada en los primeros años del siglo XII e incluso antes, debemos concluir que la imagen de Santiago, tal como se ve hoy en el registro superior de la Portada de las Platerías, es el resultado de una elección deliberada, realizada con pleno conocimiento de causa. Es ésta pues una imagen decididamente “moderna”, cuya intención está clara. El testimonio de la Transfiguración que lleva en el Libro de la Vida las palabras de Cristo resucitado, *Pax vobis*, este testimonio privilegiado cuya aureola lleva el nombre inscrito con todas sus letras, *Iacobus Zebedei*, es aquí el Apóstol y enviado del Señor, y en calidad de tal se le invoca. La cinta que recoge su cabellera le da el aspecto de ese *Athleta Christi*, como no se duda en llamarlo en el *Liber Sancti Jacobi*. Ese mensaje tanto más fuerte en cuanto que se tiñe de un matiz escatológico, se retoma, en otro contexto, a finales del siglo XII, en el Pórtico de la Gloria, pues leemos en la filacteria que sostiene el Apóstol, sentado en su cátedra, estas sencillas palabras que no precisan comentario: *Misit me Dominus* —“El señor me ha enviado—”.

Desde esta misma perspectiva habrá que comprender la aparición casi concomitante de las otras dos imágenes del Apóstol destinadas al éxito que se les conoce, la del peregrino y la del *Miles Christi* grata al *Liber Sancti Jacobi*, que adorna muy pronto una puerta del claustro de la catedral.

El peregrino, en su origen, cuando no es literalmente el extranjero, como muestra la ilustración de ciertas comedias de Plauto, en Tours, en el siglo XII, no es otro que el enviado. Toda la iconografía románica lo demuestra. El mensajero al igual que el misionero, ya sea despachado por su abad o por su obispo, lleva la *pera* en el mismo instante en que recibe con el bordón la bendición de aquel que lo envía. En cuanto a Santiago, es probable, además, que una intención pastoral se incorpore a esa convención iconográfica. En efecto, los emblemas del peregrino, *pera et baculus*, son el recuerdo inequívoco de su condición, que para la iglesia es la de penitente. Como precisa la oración pronunciada tras la bendición, no hay peregrinación agradable a Dios que no sea vivida en humildad.

Puesto que Santiago asume a su vez esos emblemas que le hacen en apariencia convertirse en peregrino de su propio santuario, debemos destacar que lo hace de manera concomitante con el Cristo de Emaús. Esta simultaneidad no es fruto del azar. Está ligada a un contexto preciso. El de los monasterios donde uno se esfuerza en llevar en su pureza la *vita apostolica*, esa que los apóstoles vivieron en la primitiva Iglesia. El Cristo de Emaús es con certeza el extranjero —*peregrinus*— del Evangelio de Lucas (24, 18). Pero el *Tu solus est peregrinus* no tarda en ser comprendido como aplicado de forma extraordinaria al que dijo en su ascensión hacia Jerusalén: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie va al Padre sino por mí” (Jn 14, 6).

Es pues a imagen de Cristo, peregrino único donde los haya, pues a Él, el Autor del mundo, el mundo no lo ha recibido (Jn 1, 10-11), hasta el punto de que no ha tenido una piedra en que reposar la cabeza (Mt 8, 20), o mejor, si Santiago se reviste con el hábito de peregrino es a imitación suya: *habitus peregrini*, es decir, el morral y el bordón. Si lo hace es por humildad, de ello no se puede dudar en virtud de esa renuncia a sí mismo que le conduce a humillarse en el martirio. Por eso los emblemas del peregrino no hacen sino redoblar en Santiago la exigencia de pobreza evangélica que es entrega a Dios. Es probable que tanto en Santa Marta de Tera como en Oviedo, la presencia de esos emblemas en la efigie del Apóstol no hayan tenido inicialmente más función que la de evocar esa dimensión de la peregrinación. Por lo demás, el autor del sermón *Veneranda Dies* que desarrolla desde Adán, pasando por los Profetas y Cristo para llegar a los apóstoles, la genealogía de los peregrinos de la Salvación, no dice otra cosa.

En cuanto al *Miles Christi* cuyo esplendor fulgurante revela el milagro XIX del Libro II del *Liber Sancti Jacobi*, antes incluso de que tuviese la idea de montar a caballo para hender la nube, ¿es acaso algo más que la manifestación del *Boanerges*? En efecto, Cristo había dado a los “hijos de Zebedeo” ese extraño sobrenombre que Marcos traduce por “Hijos del Trueno” (Mc 3, 16-17). ¿No había atraído Santiago el fuego del cielo sobre la cabeza de los samaritanos que se negaron a acoger la palabra de Jesús (Lc 9, 54)? También a su entusiasmo y su temeridad le deben Santiago y Juan el apodo que hace juego con el “Céphas” impuesto por Cristo a Simón Pedro. Por haber respondido sin vacilar “sí” a la pregunta de Cristo: “¿Podéis beber el cáliz que voy a beber yo?” (Mt 20, 22), Santiago fue el primero en recibir la palma del martirio. En efecto, en el año 44, pereció bajo la espada de Herodes, cerca de la Pascua del Señor (Ac 12, 1-2).



Santiago sedente,
 óleo de Juan Antonio García de Bouzas, 1748.
 Antesacristía de la Catedral de
 Santiago de Compostela

Es esta prueba la que le valió a Santiago la corona de la vida, *corona vitae* (Jc 1, 12). El regalo que hizo de sí mismo sacrificándose le valió el ser elevado a los altares y al cielo, donde tiene su sitio en el Reino, al lado del Salvador, tal como lo había deseado, según indica la hoja de solicitud de que se hicieron eco los Evangelios (Mt 20, 20-24; Mc 10 35-41). Ahí está el secreto de la victoria de Santiago sobre las fuerzas del mal, origen de su manifestación fulgurante para arrancar de las tinieblas de la duda y de la desesperación a los que le invocan en el fragor de la batalla. Por lo demás, él mismo lo dice: “El Señor me ha concedido que proteja y socorra de todos los peligros a los que me amen y me invoquen de corazón” (Milagro XIX).



Santiago Peregrino. Sala Capitular.
Catedral de Santiago de Compostela

Así el caballero deslumbrante es la imagen del Salvador surgido en el fragor de la lucha, mientras que el peregrino es la imagen del guía que conduce con seguridad a la salvación, allí donde reina la luz sin fin. El uno monta guardia en las fronteras de la cristiandad que defiende del peligro, el otro anima a los corazones a seguir a Cristo. En todos los casos, Santiago es tal como quiere Dante y antes que él el *Liber Sancti Jacobi*, que ciertamente no leyó, la representación de la esperanza.

La aparición casi simultánea de esas imágenes en el transcurso del siglo XII, en lugares y contextos diferentes, es señal del profundo asombro que suscitó la singularidad del destino póstumo de Santiago. Muestra si es necesario que la raíz común de la que proceden extrae su savia de los Evangelios y que lo que hace la unidad de la figura prestada al pescador de Galilea es su carácter radicalmente apostólico, pues Santiago se convierte verdaderamente en apóstol a través del martirio. En una palabra, la unidad de las diversas representaciones de Santiago se funda sobre su apostolicidad radical.

De esto se deduce que no solamente parece vano presentar la iconografía de Santiago como fruto de una evolución mecánica que sería resultado de un determinismo histórico —lo que evoluciona es el estilo, la manera, la sensibilidad y el temperamento de los que han procurado expresar su figura en función de las inclinaciones del gusto o de las modas en el vestir— sino que es perfectamente arbitrario persistir en considerarlo como la yuxtaposición o la combinación de tres “tipos” concurrentes e independientes: el Apóstol, el Peregrino y el Caballero, que son el reflejo de la tripe dimensión eclesial, popular y política de su culto.

La imagen del *Strenuissimus* no es menos religiosa que la del peregrino, y ésta no es más popular o laica que la del Apóstol, porque todas esas representaciones no basan solamente su legitimidad sino su posibilidad misma en la apostolicidad de Santiago autenticada por su martirio. Juan Fernández de Navarrete, llamado “el Mudo”, autor de la admirable decapitación del Apóstol que decora la sala capitular del monasterio del Escorial, lo comprendió, al hacerlo decapitar por un turco en pleno campo de batalla donde aparece atravesando de un tajo a los moros. La relación causa-efecto es directa entre la inmolación del santo, que es oblación, y su victoria sobre las fuerzas del mal.

El desconocimiento de aquello que hace la unidad fundamental de la iconografía de Santiago es la causa de su incompreensión. ¿De dónde viene que se hable a este respecto de “mezcla” o de “contaminación”? Nos hemos limitado a intentar medir qué es lo que prevalece del Peregrino, del Apóstol o del Combatiente según el número y la variedad de sus atributos, sin pensar por un instante que no son sino señas y que la presencia de una sola de ellas vale a veces por el todo. Lo inadecuado y lo absurdo de la terminología empleada se demuestra por el solo hecho de que las obras siguen siendo totalmente ajenas. Esas categorías son inoperantes en cuanto impuestas desde fuera.

Así el peregrino camina descalzo como apóstol que es. Poco importa que se cubra con un sombrero, que llene su vestimenta de enseñas y que calce borceguíes, pues Santiago continúa llevando el libro que atestigua su misión, lo que no han hecho jamás ni San Roque, ni José ni ningún otro santo peregrino. Más aún, para ir en auxilio de los peregrinos que lo reclaman, el Apóstol se decide a montar a caballo. En el milagro IV, el de los treinta loreneses, donde Santiago lleva a la grupa a dos desgraciados, recibe por esta proeza el título de *Miles Dei*. A la inversa, en el milagro XVI, el del caballero al que libera de la opresión de la muerte gracias al morral y al bordón que ha aceptado llevar, el Apóstol demuestra que las armas de la peregrinación son las únicas que admite y que rechaza el orgullo del caballo. Por eso el propio matamoros, despojado a veces de toda apariencia guerrera, no duda en derrotar a los infieles con solo blandir el bordón. Así le sorprendemos en el siglo XVI sobre un peto de caballo, conservado en la Armería Real de Madrid y en un espléndido grabado del Escorial. Más aún, al otro lado de los Pirineos, la misma escena se reproduce en dos vidrieras de finales del siglo XV, en Châlons en Champaña. ¿Diremos que hay ahí incongruencia del imaginero?

La unidad de la figura de Santiago no se comprende nunca mejor que en el momento en que sus diferentes miembros se reencuentran en un conjunto gracias a un retablo o una vidriera. Se descubre enseguida el principio que rige la organización jerárquica. Lo más frecuente, como en el retablo de Winnenden, en Alemania, es la majestuosidad del Apóstol encargado de revelar su presencia carismática. Alrededor de esta efigie gravitan las escenas extraídas de la vida del Apóstol y de sus milagros. Las primeras legitiman su culto, mientras que las segundas entonan bien alto los beneficios de su intercesión. En la gran vidriera de Notre-Dame de Vaux, en Châlons de Champaña, donde se superponen la majestuosidad del Apóstol, la aparición en Clavijo y la Transfiguración, se presiente que el fulgor del *Miles Christi* no es sino un pálido reflejo del deslumbramiento del Tabor y que el estandarte marcado con el signo de la cruz es la evocación inequívoca de la victoria del martirio que justifica la presencia del santo que recibe sentado en su trono de gloria la oración de los donantes. Todo lo que esperan de él está —con mayor claridad, imposible— expresado. La identidad de su traje de apóstol prueba si es necesario la unidad de su representación.

Es preciso pues hacer resaltar el principio que ha hecho posible la inventiva y para decirlo ya todo, la fecundidad atestiguada por la iconografía de Santiago, puesto que ésta es plural. Es ingenuo, en efecto, imaginar —como por otro lado ha habido demasiada tendencia a creer— que se han esparcido al caminar a lo largo de sus rutas. No, a la iconografía de Santiago le traen sin cuidado las rutas, del mismo modo que a la verdadera moral le trae sin cuidado la moral. En efecto, las imágenes de un santo dependen antes y sobre todo del culto que se le rinde, ya que además se desarrollan por él y para él.

Esto viene a decir que Compostela no ha ejercido jamás monopolio sobre la iconografía del Apóstol. El santuario de Santiago ha recibido a este respecto quizá más de lo que ha dado. ¿No se ha escrito que este último se ha



Virgen del Pilar. Capilla del Pilar.
Catedral de Santiago de Compostela

mostrado en cierta manera hostil a la imagen del apóstol-peregrino? ¿No amenazaba ésta con devaluar la alta concepción que la basílica tenía de su Apóstol? ¿Esa imagen de caminante no la había desposeído en cierta forma de su santo al privarlo de la gloria de la que sólo podía aprovecharse la catedral donde reposa su cuerpo?

Pero Compostela tenía que encontrar su desquite. Únicamente, en efecto, en el coro de su iglesia, encima de la tumba enterrada, se osó sentar en primer lugar al santo sobre su altar, en una imponente e hierática efigie de granito. Esta imagen multiplicada en Galicia es como el sello del culto del Apóstol en su tierra. Pero, en todas cuantas partes se ha querido recordar las gracias recibidas en su catedral, se ha imitado el modelo de esa estatua, al menos la disposición que da carácter específico a su santuario (políptico de Indianápolis, cartulario del Hospital de Santiago de Tournai). Por lo demás, bastaba con representar, sea donde sea, al Apóstol con uno u otro de los atributos de peregrino para marcar eternamente el lugar que por peregrinación une su culto a Compostela.

Debido a esto, la iconografía de Santiago se ha nutrido de tantos intercambios como número de peregrinos que no dudaban en aportar al santuario del Apóstol, a modo de ofrenda o ex-voto, la imagen misma del santo tal como se la imaginaba en el medio artístico del que eran originarios. Baste recordar la estatuilla de orfebrería regalada por Geffroy Coquatrix, burgués de París, en el umbral del siglo XIV; o el retablo de alabastro donado en el siglo XV por el sacerdote inglés John Goodyear. No hay duda de que estas obras son muy diferentes de lo que entonces se hacía en Galicia.

En sentido inverso, los peregrinos volvían invariablemente con una u otra enseña de azabache, trabajadas para ellos en forma de "santiaguitos", que prendían del sombrero y que se encuentran diseminados por infinidad de museos. Como mínimo se llevaban en el corazón la imagen imborrable del santo "sentado en su altar", que habían abrazado y con cuya corona inmarchitable se habían cubierto, como hizo Jean de Tournai en 1489: "Subí por una escalera de madera, por detrás del altar mayor —dice— y allí abracé una imagen, que está hecha en honor de Santiago; y tiene dicha imagen en la cabeza una corona, que cogí en mis manos y puse sobre mi cabeza. Después, descendí, y fui ante el altar mayor y contemplé dicha imagen, que tenía en las manos un papel que está escrito en letras romanas y que señala con el dedo y dice: HIC JACET CORPVS SANCTI JACOBI, FILLI ZEBEDEE".

ÍNDICE

SANTIAGO EL MAYOR Y LA LEYENDA DORADA

SANTIAGO EL MAYOR Y LAS EXPOSICIONES DEL XACOBEO 99	17
<i>José Manuel García Iglesias</i>	
SANTIAGO EL MAYOR Y LA LEYENDA DORADA. CONCEPTOS Y RECORRIDO DE UNA EXPOSICIÓN	21
<i>Juan M. Monterroso Montero</i>	
SANTIAGO, DISCÍPULO, MAESTRO Y MODELO	25
Iconografía de Santiago. <i>Humbert Jacomet</i>	27
Santiago Apóstol: discípulo, maestro y mártir. <i>Elisardo Temperán</i>	35
Obra	46
DEVOTOS Y DEVOCIONES	69
<i>Locus Sancti Jacobi</i> . La ciudad de Santiago en la Edad Moderna: su aspecto y sus gentes. <i>Roberto J. López</i>	71
Obra	82
SANTIAGO EL MAYOR Y LA LEYENDA DORADA	111
La <i>Leyenda Dorada</i> de Jacobo de Varazze. Hagiografía y devoción: santos, reliquias y peregrinaciones. <i>José Manuel Díaz de Bustamante</i>	113
Santiago y cierra España. <i>Pegerto Saavedra</i>	129
Obra	140

SANTIAGO EL MAYOR Y LA LEYENDA DORADA

MUSEO



DE BELAS
ARTES
DA CORUÑA

Museo de Belas Artes da Coruña

23 de junio-1 de septiembre 1999



Banco Pastor



XACOBEO'99
Galicia

**SANTIAGO EL MAYOR
Y LA LEYENDA DORADA**

