



Fig. 01. Exposición Maestro Mateo en el Museo del Prado. Noviembre de 2016 – abril de 2017. Vista general sala 51 del edificio Villanueva. ©Foto Museo Nacional del Prado.

«Su cabeza en la Gloria»: tras las huellas del Maestro Mateo

RAMÓN YZQUIERDO PEIRÓ¹

«Me he arrodillado junto a él, y emparejé mi cabeza con la suya, en la penumbra de la iglesia compostelana» (Álvaro Cunqueiro, 1953)

Sumario

Entre los años 1168 y 1211, el Maestro Mateo llevó a cabo, con su taller, un ambicioso proyecto que supuso la conclusión de las obras de construcción de la catedral románica, así como la adecuación de sus espacios para un ceremonial acorde a su singularidad; nació, con ello, un arte gallego con personalidad propia que habría de tener gran influencia posterior.

Los dos últimos años se ha desarrollado, en los museos del Prado y Catedral, un proyecto expositivo centrado en el Maestro Mateo y, de forma especial, en algunas de sus huellas más significativas y desconocidas, muestra del particular carácter del artista, así como de la profundidad estética y conceptual de su obra, que se revisan, desde una nueva perspectiva, en este artículo.

Abstract

Among 1168 and 1211, Master Mateo led, with his workshop, an ambitious project that supposed the end of the construction works of the Romanesque cathedral, as well as the adjustment of its spaces for a ceremonial according to its singularity; with it, a Galician art, with its own personality, which would have great later influence, was born.

The last two years, an exhibition project about Maestro Mateo has been developed in the Museo Nacional del Prado and Museo Catedral and, in a special way, focused in some of his most significant and unknown footprints, showing the artist's particular personality, as well as his work's aesthetic background and conceptual, which are reviewed, from a new perspective, in this article.

EL SIGNIFICADO DEL PROYECTO EXPOSITIVO MAESTRO MATEO

Entre los meses de noviembre de 2016 y abril de 2017 se celebró en el Museo Nacional del Prado² la exposición *Maestro Mateo*, organizada conjuntamente por el propio Museo, la Real Academia Gallega de Bellas Artes y la Fundación Catedral de Santiago. Posteriormente, la exposición itineró a Compostela³, con la incorporación de algunas nuevas piezas, en este caso pertenecientes a los fondos de los museos del Prado y Catedral, enriqueciendo los contenidos del proyecto, que sumó el subtítulo de *Descubriendo la catedral*. (Figs. 01 y 02).

¹ **Ramón Yzquierdo Peiró** ocupa el cargo de Director Técnico – Conservador del Museo Catedral de Santiago desde el año 2009; es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, Licenciado en Geografía e Historia, especialidad en Historia del Arte, por la misma Universidad, Máster en Gestión y Conservación de Bienes Culturales por la Universidad de A Coruña y en Interpretación ambiental y patrimonio cultural por las Universidades Oberta de Cataluña y de las Islas Baleares. Entre otras, ha sido Comisario de la exposición Maestro Mateo, celebrada recientemente en el Museo Nacional del Prado y en el Pazo de Xelmírez.



Fig. 02. Exposición Descubriendo a Catedral. Mestre Mateo. Pazo de Xelmírez, Museo Catedral de Santiago. Julio de 2017 – febrero de 2018. Vista general. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

Esta exposición, la primera monográfica dedicada a un artista gallego –pues así cabe considerar a Mateo, independientemente de su lugar de nacimiento o procedencia que, como es sabido, continúan siendo desconocidos⁴- y, también, la primera muestra dedicada específicamente a la escultura medieval que se ha celebrado en el Museo Nacional del Prado, ha supuesto, sin duda, un punto de inflexión en lo que al estudio, la conservación y la difusión de la obra del Maestro Mateo; y, en general, en lo que a las colecciones artísticas catedralicias se refiere. Las instituciones organizadoras han conseguido, por tanto, el objetivo de colocar, metafóricamente, recordando a Neira de Mosquera⁵, «su cabeza en la gloria», en este caso, llevando la figura del Maestro Mateo a una de las instituciones museísticas más importantes del mundo y situándola junto a los grandes maestros de la historia del arte; un selecto grupo en el cual, por los méritos e influencia de su obra, Mateo debía estar. De igual modo, hace más de ochocientos años, el propio artista, de forma insólita para su época, se habría representado a sí mismo, en su obra maestra, anticipando un reconocimiento social y una consideración del trabajo del artista que, considero, es, junto a su proyecto en la catedral de Santiago, una de sus principales aportaciones a la historia del arte.

Todo ello es historia del arte con mayúsculas; y es que la exposición ha querido ser, también, una reivindicación de esta disciplina, poco conocida y valorada en la actualidad. Precisamente, la puesta en valor de la labor del historiador del arte ha sido una de las razones para proponer la realización de una exposición temporal, acompañada de un catálogo⁶, que fueran rigurosos científicamente, tuvieran en cuenta las fuentes de trabajo



Fig. 03. Exposición Descubriendo a Catedral. Mestre Mateo. Pazo de Xelmírez, Museo Catedral de Santiago. Julio de 2017 – febrero de 2018. Vista general. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

y, al tiempo, buscasen actualizar conclusiones a partir de nuevos hallazgos e hipótesis razonadas; las cuales, como suele pasar en estos casos, no hacen sino generar nuevas cuestiones, de cara a futuras investigaciones, sobre todo, en un caso como el del Maestro Mateo, cuya figura y obra siguen planteando, a pesar de su fama, importantes preguntas e interrogantes.

El Maestro Mateo ha sido objeto de estudio y atención por parte de los más destacados investigadores e historiadores del arte gallegos del último siglo y también de importantes figuras nacionales e internacionales; prueba de ello, es el completo aparato crítico que ha acompañado a los textos del catálogo. La exposición ha querido, también, rendir homenaje a todos y, en particular, a la historia del arte en Galicia, desarrollada, fundamentalmente, desde el ámbito universitario, en los últimos cincuenta años.

En este sentido, sirva como punto de partida lo escrito, en 1850, por Antonio Neira de Mosquera acerca del trabajo del historiador: «Los antiguos monumentos se desploman, los pórticos se engrietan, las ruinas se aglomeran y las pinturas se borran: únicamente el impreso y el manuscrito explican por una oculta analogía, la obra providencial del tiempo. Cada reinado deposita sus secretos en los archivos; cada época deja pasar su instrucción en las bibliotecas; cada institución consigna su vitalidad política o religiosa en las misteriosas combinaciones de un siglo: llega después el historiador y descubre de una mirada la organización de lo pasado. Esta vida que comunica la historia a lo antiguo, a lo remoto; no es completamente suya, pertenece al examen, al análisis, a la observación, a la íntima y delicada intuición de las bellas artes. El trabajo del historiador es la transfusión de lo antiguo en lo presente»⁷. (Fig. 03)

LA CONFLUENCIA DE DOS CONCEPCIONES ARTÍSTICAS. COMPOSTELA CIRCA 1168

Iniciada su construcción, por el extremo oriental, hacia el año 1075⁸, la catedral compostelana vivió una etapa clave en la época gelmiriana⁹, donde se llevaron a cabo, entre otras cosas, las fachadas del crucero, dentro de un programa de conjunto que contemplaba, igualmente, afrontar el *Misterio de la Redención* en el cerramiento occidental del templo. Así mismo, se completó la capilla mayor, permitiendo el funcionamiento de la basílica, aún en construcción, y marcando un eje transversal en el cual los peregrinos accedían al interior por la portada del Paraíso y rodeaban, gracias a la girola, el sepulcro apostólico, sobre el que se asentó el altar diseñado por Bernardo, tesorero y hombre de confianza del Arzobispo Gelmírez.

El *Códice Calixtino*, escrito en Compostela en época del Arzobispo Gelmírez, señala que «desde el año que se colocó la primera piedra en sus cimientos hasta aquel en que se puso la última pasaron cuarenta y cuatro»¹⁰. De acuerdo con ello, la catedral estaría completada en el año 1122, si bien, más adelante, se advierte que «parte está completamente terminada y parte por terminar»¹¹, lo que parece indicar que el templo podría funcionar en lo esencial a pesar de que las obras aún no hubiesen finalizado por completo¹². Así mismo, como es conocido, el *Códice* realiza una cuidadosa descripción de las fachadas del crucero, mientras que apenas se detiene en la del lado occidental¹³.

Es complejo precisar el estado en que se encontraban las obras hacia el año 1140, en que fallece Diego Gelmírez, y el avance de las mismas en las dos décadas siguientes, en que se suceden distintos prelados en la sede compostelana, provocando su debilidad; la construcción de la nave longitudinal de la catedral se encuentra con el fuerte desnivel del terreno hacia su extremo occidental y el rey Alfonso VII, que se había educado en la Iglesia compostelana¹⁴, estaba centrado en otras cuestiones territoriales que le alejaron de Galicia. Estas y otras circunstancias, como la ausencia de vestigios físicos relacionables directamente con una fachada anterior; o el análisis estilístico de la cripta del Pórtico de la Gloria y de los últimos tramos de las naves y la tribuna, parecen indicar la improbabilidad de que, en realidad, haya existido un cerramiento occidental de la catedral, completamente finalizado, anterior a la intervención del Maestro Mateo, quien introduciría, en el mismo, soluciones arquitectónicas verdaderamente innovadoras y coetáneas de trabajos que se estaban realizando en Borgoña o en el área parisina¹⁵.

Independientemente de todo ello, es un hecho que las obras en la catedral no habían concluido y necesitaban un nuevo empuje cuando, el 23 de febrero de 1168, Fernando II de Galicia y de León, firma en Compostela un privilegio, concediendo al «Maestro Mateo» una pensión vitalicia de cien *maravedises* cada año por «el primer puesto y la dirección de la obra del mencionado apóstol». Este documento¹⁶, que se conserva en el Archivo catedralicio de Santiago y que ha formado parte de la exposición como elemento de arranque de su discurso, es la primera mención directa que se conserva sobre el Maestro Mateo que, por lo que da a entender el texto, ya se encontraría trabajando en las obras¹⁷ y que recibiría, en ese momento, el reconocimiento y mecenazgo del proyecto por parte del rey. Nuevamente, la monarquía, una constante en la historia catedralicia, se convertía en la gran benefactora de la catedral compostelana, en este caso, impulsando y asumiendo el coste de las obras que habían de conllevar el remate de su construcción bajo la dirección del Maestro Mateo. (Fig. 04)

En 1168, acababa de tomar posesión como Arzobispo de Santiago, procedente de Mondoñedo, Pedro Gudesteiz, a quien parece dedicado el capitel del noveno tramo del lado norte de la tribuna, en cuyo cimacio figura la inscripción «GVDESTEO», tal vez, marcando el inicio de la intervención del Maestro Mateo en la construcción de la catedral¹⁸. Este

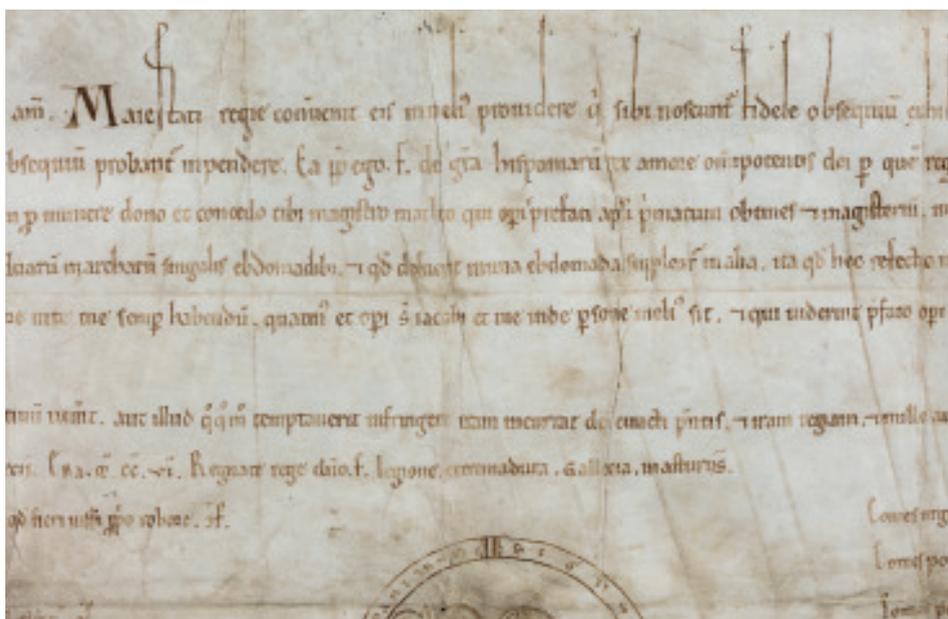


Fig. 04. Concesión de una pensión vitalicia al Maestro Mateo por Fernando II. 23 de febrero de 1168. Detalle. Archivo catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

prelado y sus inmediatos seguidores, con los reyes Fernando II y su hijo, Alfonso IX; y Mateo, serían los protagonistas de una época dorada en la historia de la catedral de Santiago.

Más o menos por esos años, coinciden en Compostela dos grandes artistas que presentan, entre sí, evidentes diferencias estilísticas; uno de ellos, cuyo novedoso estilo acabaría imponiéndose, es el Maestro Mateo; el otro, supone uno de los últimos ejemplos escultóricos del gran románico compostelano, al que incorpora influencias borgoñonas y del arte clásico, en este caso, a través de un magistral uso de la técnica de los *paños mojados* que acabó por darle nombre.

Desde Manuel Chamoso, han sido varios los autores que se han ocupado del estudio de la figura del Maestro de los paños mojados¹⁹. Algunos, han visto, en este autor, al posible responsable de la decoración escultórica de una supuesta fachada occidental de la catedral previa a la mateana²⁰, otros a un joven Mateo²¹ en busca de un estilo propio e, incluso, a un maestro anterior a Mateo y eclipsado por este. No obstante, a la vista de características estilísticas, influencias y época, en realidad, estamos ante un gran escultor, coetáneo de Mateo²², en los primeros años de desarrollo de su proyecto en la catedral, concretamente en el momento de la construcción y decoración de la cripta del Pórtico y de una hipotética portada.

Así mismo, se ha señalado el posible origen o influencias presentes en la obra del Maestro de los paños mojados, caso de la portada de San Vicente de Ávila, o de la de Santiago de Carrión de los Condes; en ambos casos, obras más o menos coetáneas de la intervención del Maestro de los paños mojados en Compostela, que se fecha hacia 1170. Por otra parte, es innegable, en todos estos casos, la influencia del arte borgoñón²³ del



Fig. 05. Cripta del Pórtico de la Gloria. Claves y bóveda del transepto. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Enrique Touriño.

último tercio del siglo XII, como se puede ver en dos ejemplos citados en su día por Serafín Moralejo: la *Portada de la Transfiguración* en Charlieu y Notre Dame du Pré en Donzy.

Al enigmático Maestro de los paños mojados pertenecerían algunas obras conservadas *in situ* en la Cripta del Pórtico de la Gloria, en varios capiteles y, sobre todo, en una de las claves del transepto, aquella en la que se representa a un ángel portando la luna, en claro contraste, también estilístico, con su vecino con el sol, en lo que parece el lugar de encuentro de los dos autores citados, Mateo a un lado y el Maestro de los paños mojados al otro. (Fig. 05)

Serafín Moralejo ha aportado su visión sobre la confluencia de ambos artistas en las referidas claves de la cripta, describiendo cuidadosamente las diferencias entre ellos y algunas de las características que perfilan sus personalidades artísticas: «a simple vista se evidenciará que estos ángeles astróforos son obra de manos y aún de talleres diferentes: el moderado relieve de la clave del sol, que apenas ofrece posibilidades para el juego lumínico, contrasta con la valiente proyección de volúmenes de la otra clave, donde nos sentimos inclinados a reconocer, de una manera próxima a la del que hemos llamado *maestro de los paños mojados*. Encontramos aquí el mismo sentimiento de euritmia informando los contornos cerca del amaneramiento; asimilares soluciones en el excavar los pliegues profundamente (...) creando tabiques que propician violentas transiciones de luz, o en el ceñir los paños al cuerpo, interrumpiendo las superficies lisas con pliegues ovales (...) La clave de sol denuncia por el contrario una manera totalmente diferente. Se evidencia ya en la tan distinta concepción de su *puesta en imagen*. El escultor de la clave de la luna representa al ángel de medio cuerpo enmarcado por la vegetación; jugando con la idea de las claves perforadas, en uso en aquella época, quiere darnos la ilusión de que el ángel descende de la Gloria del piso superior a través del orificio *real* de la clave (...) Tan

extravagante concepción parece encajar muy bien en una poética similar a la del maestro de los paños mojados, tan proclive al efectismo. La solución del otro escultor es por el contrario mucho menos pretenciosa (...) En este gusto por la simplicidad de los efectos, potenciando los que proceden de la sólida construcción tectónica, parece revelársenos la auténtica mano de Mateo joven, no muy distante del que encontramos en el Pórtico», concluyendo, con todo ello que «dado que las dos claves, por el simétrico lugar que ocupan y por el paralelismo iconográfico debieron de ser trabajos simultáneos o inmediatamente contiguos en el tiempo, hay que concluir que el supuesto primer estilo de Mateo no es tal, pues una obra tratada en un estilo afín a él coexiste con la manera del Pórtico, en fecha que puede conjeturarse contra: 1170-1175»²⁴.

Así mismo, en el Museo Catedral se conservan otras piezas²⁵ atribuibles al llamado Maestro de los paños mojados. La primera de ellas, formada a partir de dos fragmentos, uno de los cuales fue encontrado, según informa Chamoso «entre los fragmentos del claustro de abajo»²⁶, es una impresionante figura masculina mutilada, de rotundos volúmenes, que porta un libro abierto en las manos y cuya flexión de la pierna derecha provoca abundantes pliegues ajustados a la anatomía; la segunda, localizada en unas escaleras próximas al Pórtico de la Gloria, es una escultura masculina sedente, decapitada y a la que faltan las manos, que también presenta una postura flexionada formando cuidados pliegues en sus vestiduras, aun cuando se observan, en ellos, ciertas diferencias con la anterior; y la tercera, es un pequeño fragmento en el que se aprecia un similar tratamiento de los ropajes.

De nuevo, en el entorno del Pórtico de la Gloria, en este caso en un muro de refuerzo que se colocó en un cuarto del nivel inferior de la Torre de las campanas, se encontró, en 2016²⁷, una nueva pieza atribuible al Maestro de los paños mojados. Además, la escultura²⁸, correspondiente a un personaje masculino y que se halla mutilada por sus pies, brazos y cabeza, apareció junto a otra pieza, en este caso, una estatua-columna procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria, lo que parece indicar que pudieron reutilizarse, como material constructivo, a un tiempo, después de la remodelación realizada en la portada mateana hacia el año 1520. Así, este importante doble hallazgo arqueológico, directamente relacionable, como se verá más adelante, con el proyecto expositivo Maestro Mateo²⁹, ha vuelto a poner en relación las obras de ambos maestros, evidenciando que, de alguna manera, las piezas del Maestro de los paños mojados que se han ido recuperando, debieron estar vinculadas a alguna fachada en el entorno del Pórtico de la Gloria o, al menos, en el frente occidental de la catedral compostelana; y que fueron realizadas en los primeros años de desarrollo del proyecto del Maestro Mateo, hacia el año 1170. (Fig. 06)



Fig. 06. Figura masculina mutilada. Maestro de los paños mojados. Museo Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: José Barea.



Fig. 07. Inscripción conmemorativa de la colocación de los dinteles del Pórtico de la Gloria. 1 de abril de 1188. Detalle. © MAB. Miguel Ángel Blázquez.

Además, las dimensiones, concepción y disposición de esta imagen, guardan evidentes similitudes con la *Virgen de la Anunciación* que, en la actualidad, se encuentra, cobijada por un baldaquino gótico y sostenida por una ménsula, en el cuerpo superior de la fachada de Platerías; una escultura que, por su ubicación, suele pasar inadvertida y que Moralejo³⁰ puso en relación con el Maestro de los paños mojados. Ambas son piezas excepcionales, con un cuidadísimo trabajo escultórico en los paños y unas posturas audaces que permiten el lucimiento del escultor al abordar los detalles anatómicos. La imagen de María se gira a la derecha, dejando ver parte de su espalda, para interactuar con una compañera; mientras que la otra pieza -¿acaso un San Gabriel formando parte de una Anunciación³¹?-, se gira al lado contrario de la anterior, buscando a su pareja, apuntando a que, tal vez, ambas esculturas, pudieron haber formado, originalmente, *pendant*, en algún lugar al exterior del lado occidental de la catedral compostelana, junto a otras obras del Maestro de los paños mojados, el cual no vuelve a aparecer en otros lugares frente al avance del proyecto mateano.

LAS HUELLAS DE MATEO EN LA CATEDRAL

Sin duda, el Maestro Mateo debió tener relevancia en su época, a pesar de carecer, como se ha comentado, de datos contrastados acerca de su procedencia, vida u obra anteriores a su aparición en la catedral de Santiago hacia el año 1168, fecha del referido privilegio Real otorgado por Fernando II. El citado Antonio Neira de Mosquera, pionero en abordar el estudio sobre el artista, con importantes licencias históricas³² y al gusto de su época, cuenta de forma novelada, el momento en que Fernando II habría puesto a Mateo al servicio de la catedral compostelana: «¡Mateo! –dijo enseguida dirigiéndose á un desconocido que salió de entre los últimos caballeros leoneses con la vista fija en el suelo (...)– desde ahora quedáis nombrado maestro de las obras de la catedral de Santiago. Don Pedro Suárez de Deza, aquí os presento á mi arquitecto de palacio. Fijó Mateo una rodilla en tierra, y besó alternativamente las manos del monarca y del arzobispo»³³.

Como es bien sabido, existe, junto a este documento, una segunda y última referencia expresa coetánea del Maestro Mateo, en este caso, fechada el 1 de abril de 1188 y que tiene forma de inscripción en los dinteles que sostienen el tímpano del arco central del Pórtico de la Gloria: «En el año de la encarnación del señor de 1188, Era 1226, en el día de las kalendas de abril, los dinteles del pórtico principal de la iglesia del bienaventurado Santiago fueron colocados por el Maestro Mateo, que dirigió este portal desde sus cimientos». Respecto al *Privilegio* de 1168, esta nueva referencia nos da idea del avance del proyecto mateano en la catedral en los veinte años transcurridos; además, la alusión a la dirección del proyecto «a fundamentis», siempre se ha considerado, por los investigadores, como una reivindicación de la dimensión del mismo, realizado *ex novo* y no sobre unas estructuras arquitectónicas preexistentes³⁴. (Figs. 07 y 08)



Fig. 08. Inscripción conmemorativa de la colocación de los dinteles del Pórtico de la Gloria. 1 de abril de 1188. Detalle. © MAB. Miguel Ángel Blázquez.

La labor de Mateo al frente de las obras, ha sido vista de diferente modo desde que, a mediados del siglo XIX, comenzó a suscitar el interés de los historiadores. De este modo, se ha destacado más o menos, según el momento, su vertiente arquitectónica o la escultórica y, en las últimas décadas, se ha consolidado la idea³⁵ de un gran Maestro, que domina todas las artes, como era propio de su época y que, probablemente con el soporte de un *concepteur* vinculado al Cabildo³⁶, dirigió un ambicioso proyecto, desarrollado por un taller a sus órdenes, que no solo supuso la conclusión de las obras de construcción de la catedral románica, iniciada hacia 1075 por el extremo oriental, sino que la transformó física y funcionalmente para adaptarla a sus particulares usos y carácter.

En todo ello, no cabe duda de que jugaron un papel destacado los tres arzobispos que conviven con el proyecto mateano, Pedro Gudestéz (1167-1173), Pedro Suárez de Deza (1173-1206) y Pedro Muñiz (1207-1224), así como el hecho de que la época de Mateo supone la generación siguiente al episcopado de Gelmírez, que sentó las bases para el funcionamiento de la catedral compostelana y que prestó una especial atención a la formación de los miembros del Cabildo. Algunos de esos canónigos, que por impulso de Diego Gelmírez, estudiaron en las mejores universidades de la época, y sus sucesores, debieron marcar las líneas del discurso apocalíptico y salvífico de la obra del Maestro Mateo, al servicio del ceremonial del nuevo templo, que exigía cierta singularidad.

Llama la atención, no obstante, el absoluto protagonismo del Maestro Mateo en un epígrafe conmemorativo como es el correspondiente a la colocación de los dinteles del Pórtico, el cual «es de una solemnidad excepcional en su género»³⁷ y muestra una consideración del trabajo del artista que resulta inédita para la época. Allí no figuran los nombres del Arzobispo en el momento de su colocación, Pedro Suárez de Deza; ni de un Alfonso IX que acababa de asumir, meses antes, el trono de su padre y se encontraba ocupado, en aquel momento, en resolver los problemas sucesorios que provocarían la inmediata convocatoria de las Cortes de León. Quizás, este hecho, pudo haber tenido influencia en que, en toda la inscripción, solo aparezca el nombre del Maestro Mateo como responsable de la colocación de los dinteles, pero, en todo caso, el modo en que se expresa el texto, le otorga, si cabe, un mayor protagonismo en la dirección de las obras.

Así mismo, existen en la catedral compostelana, además de las comentadas referencias directas a la presencia de Mateo, ciertos elementos que, por su especial singularidad suponen verdaderas huellas de su genialidad. En su relato, Neira de Mosquera nos describe cómo podría haber sido la mañana del 1º de abril de 1188: «Cuando los compostelanos vieron por primera vez el Pórtico del Maestro Mateo iluminado por el sol, apartaron sus ojos de aquel conjunto fascinador, no sabemos si deslumbrados por una claridad revestida de los colores que produce un prisma de cristal o una gota de rocío al sol o si solícitos de sorprenderse de nuevo con los cambiantes que la luz devolvía a las estatuas de los apóstoles



Fig. 09. Ángel portando la columna de la flagelación de Cristo. Pórtico de la Gloria. Detalle. Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago.
Foto: Ramón Yzquierdo Peiró.

y profetas. El pórtico de la Gloria era un conjunto mágico, deslumbrador, chispeante. Las túnicas encarnadas, flordelisadas de oro, hacían revivir el azul de los mantos, y el oro mate de los mantos prolongaba la reverberación de las flores de oro de las túnicas verdes (...) el pintor de este pórtico debía poseer algún secreto de los árabes»³⁸. En realidad, aunque, como se ha comentado, se trata de un texto novelado, no debió ser muy diferente el impacto del Pórtico en quienes lo vieron, por primera vez, en las postrimerías del siglo XII o primeros años del XIII; y no andaba desencaminado Neira al maravillarse con la policromía de la obra, a la vista de lo que, en su reciente restauración, ha podido recuperarse de su primera capa, donde se utilizó, predominantemente, el oro puro y el lapislázuli, que llegaba del lejano oriente³⁹.

Siguiendo el texto publicado por Neira en 1850, llegamos a uno de esos elementos singulares a la hora de intuir las huellas de Mateo en la catedral: «Al contemplar los curiosos este Pórtico (...) sus ojos escudriñadores se fijaron en uno de los ángulos del frontón de la gloria. Una espontánea aclamación brotó de la multitud

como el grito de un solo hombre. Una cabeza que descansaba sobre un pequeño cuerpo, cuyas manos sujetaban una columna, llamaba extraordinariamente la atención de los compostelanos. Esta cabeza era entonces el retrato del Maestro Mateo (...) Había colocado su cabeza en la gloria, lugar privilegiado de los bienaventurados. Se había adelantado a la voluntad divina: vivo aún»⁴⁰ (Fig. 09)

Sería muy sugerente que, realmente, Mateo hubiera decidido representarse entre los personajes del tímpano del Pórtico, encajando con aquello que subrayó Álvaro Cunqueiro a la hora de describirlos: «todas las figuras de Mateo en el Pórtico son desconocidos, misteriosa gente que él ha visto (...) debió conversar con muchos de ellos, y por eso el Pórtico está hecho de diálogos, y un oído atento podrá más de una vez recoger noticias de sucesos, confesiones y sorprender oscuras nostalgias»⁴¹

Por supuesto, la imagen situada en el extremo del tímpano, -que obviamente no es Sansón, como le identifica Neira-, forma parte del grupo de ángeles portando los instrumentos de la Pasión de Cristo, en este caso, concretamente, la columna de la flagelación; pero la peculiar caracterización del personaje respecto a las figuras que le acompañan y su situación en el conjunto, la hacen verdaderamente especial; y no deja de mostrar, la pieza, una individual humildad y, en cierto modo, un carácter de orante que, cuando menos, la hacen merecedora de una particular atención. Debe tenerse en cuenta, en este punto, que, en

realidad, Neira de Mosquera, compuso su texto, como se ha señalado, pionero a la hora de realizar historia del arte sobre la figura y obra del Maestro Mateo, a partir de la suma de diversas tradiciones que existían en la catedral sobre Mateo y la realización del Pórtico de la Gloria; tradiciones que, como en otros muchos aspectos relacionados con la catedral, venían de tiempo inmemorial y que suelen partir de una base real. Tal vez -o probablemente-, Neira recogería y pondría literatura a una tradición oral según la cual el Maestro Mateo se habría representado, inicialmente, en el tímpano del Pórtico de la Gloria, en el personaje que porta la columna de la flagelación del Señor, dispuesto a modo de orante, como era costumbre en época medieval, arrodillado en uno de los ángulos del tímpano.

Según el relato de Neira, la osadía de haberse representado en el tímpano del Pórtico, le habría valido a Mateo el grave reproche y la amenaza del arzobispo de Compostela, si no lo arreglaba retirando su retrato de la *gloria*. Buscaría, entonces, el artista, una ubicación más adecuada y humilde para representarse en su obra maestra; y lo encontraría «bajo sus dinteles (...) allí vamos a colocarnos -ponía el autor en boca del propio maestro- nos haremos un retrato; esculpíremos un símbolo. Será un artista cualquiera y no el Maestro Mateo el que contemplará desde el pórtico de la gloria al apóstol Santiago sentado en el tabernáculo de la capilla mayor. ¡De espaldas para los vicios! Así debe caminar el hombre por el mundo. ¡Y de rodillas! De esta manera devuelve el artista a Dios la chispa de luz celestial que ha depositado en su cabeza (...) Había encontrado sitio para su cabeza»⁴².

Por supuesto, el relato se refiere, en ese punto, al llamado *Santo dos croques*, imagen pétreo de rizada cabellera que, situada en el reverso de la base del parteluz del Pórtico, ofrece, arrodillado y llevando su mano derecha al pecho, su obra maestra al Apóstol Santiago. La tradición señala que, en la cartela que despliega en su mano izquierda, se leía «Architectus», completando la identificación del personaje con el *Fecit* que todavía se aprecia grabado en un lateral del basamento contiguo a la escultura. A pesar de que la primera referencia documental a esta figura, de hacia 1400, hace mención a que se trata de una mujer llamada Compostela⁴³, ha habido bastante aceptación en la identificación de la escultura con el Maestro Mateo, si bien, la intención y significación, han ido variando con el tiempo⁴⁴. (Fig. 10)



Fig. 10. *Santo dos Croques*. Maestro Mateo. Catedral de Santiago. © MAB. Miguel Ángel Blázquez.

Actualmente, parece claro que estamos frente a un retrato *de humildad* del artista ante su obra y, en este sentido, cabe aludir a lo señalado por Manuel Castiñeiras⁴⁵ sobre esta imagen y sus posibles precedentes en la historia del arte, caso de San Dustan⁴⁶, a mediados del siglo X o de Sugerio de Saint-Denis en la primera mitad del XII⁴⁷. Según el citado autor, la pieza se colocaría con motivo de la consagración de la catedral, en 1211, coetáneamente a la de Santiago sedente situada sobre el altar mayor, obra del mismo Mateo, con la que se marcaría la conclusión de su proyecto en Compostela. Así, Castiñeiras, concluye acertadamente que «no ha de extrañar el hecho de que el Maestro Mateo, a la vista de su exitosa biografía e intervención en la catedral, en la que fue capaz de crear una nueva hierotopía, haya incluido en su obra un autorretrato tan original. En él se combina el orgullo intelectual de un Mateo que quiere parangonarse a su homónimo evangelista, con la contención de su gesto arrodillado, a medio camino entre el homenaje feudal a Santiago y el debido Temor de Dios de todo artista medieval».

De este modo, el autor y los comitentes que concluyeron la obra de la catedral, compartirían protagonismo, retratados en el conjunto, cada uno en su papel; Mateo a los pies del Pórtico; el Arzobispo que consagró la catedral, Pedro Muñiz, fallecido en 1224, en su sepulcro situado justo a continuación –hoy desaparecido y del que queda memoria en la lauda de bronce situada en su lugar- y en las cruces de consagración que rodean el templo, las cuales contienen dísticos latinos atribuidos al referido prelado; también el arzobispo que habría iniciado las obras hacia 1168, Pedro Gudesteiz, en el citado cimacio de uno de los capiteles del lado norte de la tribuna; y los monarcas⁴⁸ Fernando II y su hijo Alfonso IX en las imágenes yacentes del Panteón Real, situado, hasta su traslado en el siglo XVII a su actual ubicación, en el brazo norte del crucero, junto a la Puerta *Francígena*, un lugar, sin duda, preferente en el lugar de acceso al templo de los peregrinos.

Pronto, los fieles darían a la imagen una especial importancia dentro de su recorrido por la catedral⁴⁹, acabando por ponerle el nombre de *Santo dos Croques*⁵⁰: «la muchedumbre tomó la efigie del arquitecto de palacio por un voto del religioso maestro Mateo. Así pues, de siglo en siglo ha llegado hasta nosotros la tradición de que esta imagen representa el ingenio tributando respeto y admiración al poder divino. El vulgo traía a sus hijos para golpear sus cabezas contra las del artista, con el objeto de que le inspirase grandes y elevados pensamientos en la salvación de sus almas. Por esta razón esta efigie es conocida por el nombre de *El santo de las cabezadas*»⁵¹

En efecto, la figura del Maestro Mateo, personificada en su representación a los pies del Pórtico de la Gloria, permitió perpetuar la memoria del artista, creando un auténtico mito que «casi tocaba los confines de la santidad»⁵² y llegando «a otorgar a Mateo, de manera consciente y perdurable, sin interferencia alguna, el título de Santo, rindiéndole culto y ejecutando un culto tradicional»⁵³. En este sentido, resulta especialmente ilustrativa la anécdota que el sacerdote e historiador Jesús Carro le contó a Fermín Bouza Brey: «una mañana del mes de noviembre de 1932 observó que una mujer enlutada se hallaba arrodillada ante la figura del maestro Mateo que, en actitud orante, permanece al respaldo del Pórtico y que con sus manos tenía tomadas las pétreas del genial artista. Intrigado por ello acercóse a la mujer, y después de saber por ella misma que se hallaba enferma y que rezaba pidiendo salud, le preguntó: Pero ¿usted sabe de quién es esta imagen? Sí, señor. Iste santiño é San Mateu, o que fixo todo isto. Y señalaba el Pórtico de la Gloria»⁵⁴ No cabe duda que, sin la escultura del Santo dos Croques y su fuerte presencia social en Galicia, la consideración

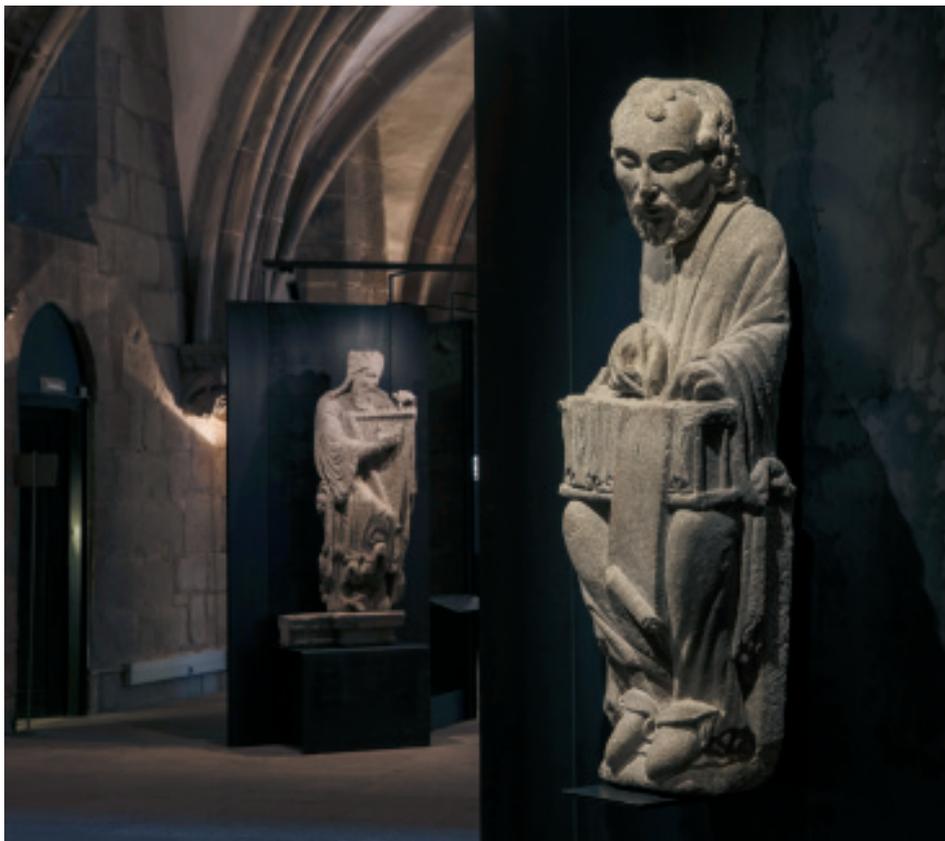


Fig. 11. San Mateo procedente de la cerca exterior del coro pétreo del Maestro Mateo. Museo Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

del Maestro Mateo sería, incluso hoy en día, bien diferente y, por ello, constituye un testimonio fundamental de su presencia en Compostela y de la importancia de su proyecto.

En la exposición *Maestro Mateo*, donde evidentemente no se podía llevar el retrato del artista situado a los pies del Pórtico, no se quiso perder ese carácter significativo de la pieza, que se intentó ejemplificar a través de una obra de gran delicadeza que muestra, además, la evolución de los escultores del taller mateano en el desarrollo de su proyecto. Se trata de la imagen de *San Mateo* procedente de la cerca exterior del coro pétreo, donde se repite el mismo modelo del Evangelista en el tímpano del Pórtico, a modo de escribano, con un cálamo y un pequeño pupitre sobre sus rodillas; incorporando una introspección en el personaje que casi pasa a ser una suerte de autorretrato simbólico del Maestro Mateo o, más bien, del artista medieval que se convierte, de este modo, en «artista intelectual»⁵⁵. (Fig. 11)

Por lo que respecta a la presencia de Santiago el Mayor en la obra mateana, esta aporta, también, importantes elementos dentro del proyecto. El Apóstol⁵⁶ aparece representado por duplicado en el Pórtico de la Gloria⁵⁷: en primer lugar, rematando la columna del parteluz, un lugar ciertamente preferencial, donde se representa sedente, sobre una cátedra asentada



Fig. 12. Santiago el Mayor en el Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago.
© Museo Catedral de Santiago. Foto: Enrique Touriño.

sobre leones, en alusión al trono de Salomón, portando el báculo en *tau* propio de los prelados compostelanos y, en la otra mano, una cartela donde se leía «Misit me Dominus», afirmando la predicación en Hispania y, con ello, justificando su enterramiento en Compostela.

En el segundo ejemplo, Santiago se encuentra entre el grupo de apóstoles del lado derecho, junto a Pedro, Pablo y Juan, en este caso de pie, reforzando su carácter apostólico, con un libro cerrado en la mano derecha y, de nuevo el mismo tipo de báculo, aquí velado por un *pannisellus*. (Fig. 12)

A estas dos representaciones, cabría sumar otra en el coro pétreo y, por fin, inspirada en la primera de ellas, la imagen entronizada de Santiago situada sobre el altar mayor de la catedral, inmediatamente encima del sepulcro apostólico, que estaría colocada el 21 de abril de 1211, fecha en la cual tuvo lugar la solemne consagración de la catedral⁵⁸, presidida por el Arzobispo Pedro Muñiz y que contó con la presencia del rey Alfonso IX y su corte. Hoy, esta imagen se nos muestra muy modificada en su apariencia original, que puede recuperarse a partir de una miniatura contenida en el Tumbo B⁵⁹, realizado hacia 1326 en el *scriptorium* compostelano y conservado en el Archivo catedralicio: Santiago aparece, ricamente policromado, vestido de pontifical, con una cartela extendida en su mano derecha y, de nuevo, un báculo en *tau*; dando lugar a un modelo iconográfico que, evolucionando a formas más populares, tendría una gran difusión en Galicia en los últimos siglos de la Edad Media. (Fig. 13, 14 y 15)

Desde el principio, esta imagen de Santiago recibió una especial consideración por parte de Cabildo, fieles y peregrinos. Así, está documentada, desde mediados del siglo XIII la colocación de candelas encendidas ante la imagen⁶⁰; luego se fue extendiendo el rito de

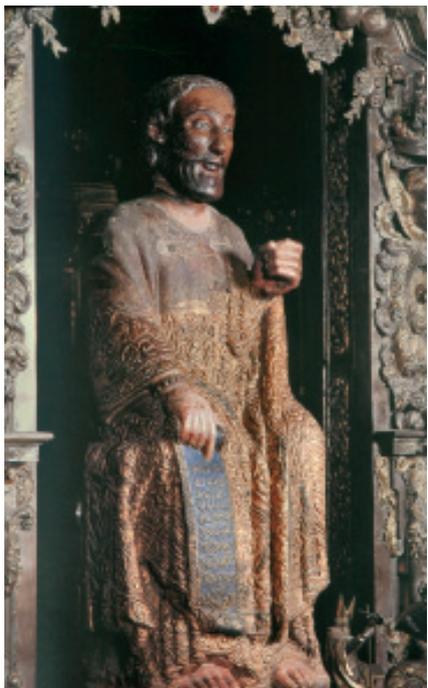


Fig. 13. Santiago entronizado del altar mayor sin esclavina. Detalle del frente. Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Xulio Gil.



Fig. 14. Santiago entronizado del altar mayor sin esclavina. Detalle del reverso. Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Xulio Gil.

la «*coronatum peregrinorum*»⁶¹, inicialmente a cargo de los peregrinos alemanes⁶² y, por fin, el del «*abrazo*»⁶³, que condicionó las modificaciones realizadas en la pieza y en los accesos a la misma por la parte trasera. Además, los capitulares tenían reglamentadas oraciones específicas y procesiones hacia la imagen, delante de la cual tuvo lugar, con un papel destacado, en 1322, la ceremonia de toma de armas de Alfonso XI⁶⁴.

En los siglos XVI y XVII se acometieron diversas modificaciones en la escultura original mateana, añadiendo elementos y cambiando la posición de los brazos. En 1704⁶⁵, se revistió con su ya tradicional esclavina de plata, regalo del Arzobispo Monroy y, para ajustarla al cuerpo, éste fue relabrado en un lateral, configurando, con múltiples repintes, sobre todo de su cabeza, la actual apariencia de la imagen que, no obstante, mantiene su papel protagonista en el lugar más importante del templo.

Con la colocación, sobre el sepulcro apostólico, de una imagen de Santiago, el Maestro Mateo creó un elemento referencial en el punto neurálgico de la catedral, aquel por el cual, en este lugar, se construyó, primero un templo, luego una basílica y, por fin, una catedral cuya construcción estaba, entonces, a punto de concluir. Con ello, Mateo no hacía sino responder a una demanda de los peregrinos, que hasta entonces accedían al templo por la puerta norte y rodeaban, por la girola, el lugar donde se encuentra el sepulcro apostólico, llegando, para orar, a la *confessio*, tras el altar, el sitio más próximo a la tumba. De este modo, como ha señalado Castiñeiras⁶⁶, se creaba un eje longitudinal norte-sur a lo largo del transepto de la catedral románica.



Fig. 15. Santiago entronizado del altar mayor de la catedral. Tumbo B, fol. 2 v. Archivo catedral de Santiago. Santiago entronizado del altar mayor sin esclavina. Catedral de Santiago.
© Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

El proyecto de Mateo, como se ha comentado, supuso más que la conclusión de la construcción de la catedral y comprendió una actualización y adecuación del espacio catedralicio para acoger un ceremonial adaptado a sus particularidades; dentro de lo cual entraría, como elemento clave, la escultura de Santiago en el altar mayor, una referencia física con una serie de ritos asociados que cubriría la necesidad de los fieles de obtener, tras su peregrinaje, una especial cercanía con el Apóstol.

Sin duda, con todo ello: fachada, Pórtico, Coro y Santiago del altar, Mateo creó un nuevo eje longitudinal en la catedral, modificando, como indica Castiñeiras, la «topografía sagrada del santuario», pero sin llegar a sustituir, en mi opinión, uno por otro. Ambos ejes debieron coexistir de forma armoniosa, sobre todo teniendo en cuenta la diversidad de usos y usuarios del espacio catedralicio; niveles de lectura y espacios accesibles para cada uno de ellos en la catedral del año 1211. El acceso al interior del coro, por ejemplo estaba reservado a los capitulares, los únicos que podían franquear su cerca exterior y llegar, directamente hasta el presbiterio; por su parte, los fieles, sí podían aproximarse al altar a determinadas horas del día, para dejar limosnas y colocar velas ante la imagen de Santiago, para lo que se abría la reja del altar, que permanecía cerrada el resto del día. Quedaría por concretar el funcionamiento del espacio del Pórtico, originalmente abierto al exterior por su fachada, pero, probablemente, cerrado hacia las naves⁶⁷ salvo en determinadas circunstancias; y, también, el sistema de acceso por el lado occidental –si hubo escaleras exteriores o se llegaba desde la cripta- y si este se abría regularmente o solo en casos especiales. (Fig. 16)

En todo caso, no cabe duda de que el proyecto mateano modificó el funcionamiento del espacio catedralicio y que este hecho vino dado, principalmente, por un eje longitudinal oeste-este marcado a partir de dos esculturas de Santiago entronizado, una situada sobre el parteluz del Pórtico de la Gloria y, la otra, sobre el sepulcro apostólico, en este caso, accesible a los fieles como elemento referencial y, en cierto modo, sustitutivo del contacto directo con las reliquias.

EL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE LA FACHADA DEL PÓRTICO DE LA GLORIA

El discurso expositivo de Maestro Mateo, se centró en ofrecer al visitante, a través de una cuidada selección de piezas, una panorámica del proyecto desarrollado en la catedral por Mateo y su taller en la horquilla aproximada de los años 1168 y 1211. A lo largo de esos años, Mateo culminó la construcción de la catedral románica salvando los condicionantes

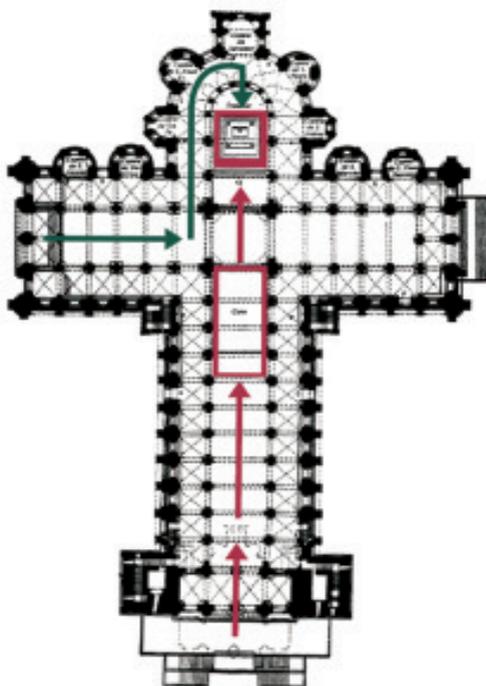


Fig. 16. Ejes transversal y longitudinal sobre la planta de la catedral románica, según Manuel Castiñeiras. © Museo Catedral de Santiago.



Fig. 17. Exposición Maestro Mateo en el Museo del Prado. Noviembre de 2016 – abril de 2017. Vista general sala 51 B del edificio Villanueva. ©Foto Museo Nacional del Prado.

del terreno⁶⁸, con tres hitos principales: el Pórtico de la Gloria –en sus tres niveles en altura-, su fachada exterior⁶⁹ y el coro pétreo⁷⁰ que ocupó los primeros tramos de la nave central hasta su destrucción en 1604.

Entre estos hitos, en la exposición tuvo especial importancia la recuperación del conjunto escultórico de la fachada del Pórtico de la Gloria, tal vez, el elemento menos conocido del proyecto mateano. De este modo, con un gran esfuerzo por parte de los organizadores de la muestra, se consiguió cumplir uno de los grandes objetivos marcados en el momento de plantear el proyecto: reunir excepcionalmente todas las esculturas conservadas atribuidas a la citada fachada, ocho piezas en total a las que, sorpresivamente, se unió una novena, descubierta en el mes de octubre de 2016 en uno de los huecos de la torre de las campanas, muy cerca del lugar para el que estuvo originalmente destinada. (Fig. 17)

El Maestro Mateo concibió la fachada como parte indisociable del resto del Pórtico y, por ello, continuaba el programa iconográfico, centrado en el Apocalipsis y en la Salvación del Hombre, desarrollado en todo el conjunto –y completado, a continuación, en el coro pétreo-. De igual modo que en la cripta se representa el mundo terrenal y, tras la ascensión al nivel inmediato, se llega a la Gloria del Pórtico, coronada en la Tribuna por el Cordero de Dios, la fachada supondría un punto de transición y anuncio de lo que está por venir, la Parusía, al traspasar sus límites y acceder al nártex, donde se envuelve al espectador en una panorámica de trescientos sesenta grados.

En 1519, el Cabildo catedralicio decidió «abida información de los escándalos y desórdenes y otros inconvenientes que subcedían de noche en esta Sta. Yglesia por estar abierta (...) hacer las puertas del Obradoyro, asy de piedra como de madera, para que se hagan en el arco que está ahora fuera del dicho Obradoyro»⁷¹, de modo que los capitulares



Fig. 18. Fragmento del arco central de la fachada del Pórtico de la Gloria. Maestro Mateo. Museo Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

encomendaron a los artistas franceses Martín de Blas y Guillén Colás «fazer un arco en la puerta principal de la Trinidad (...) e este dicho arco se ha de faser en dos arcos asi que respondan al estanfix de xaspe que estan en el medio. E ansimismo ha de faser las otras dos puertas que estan en los lados desta dicha puerta conforme los dichos arcos», es decir, para la colocación de puertas al exterior de la fachada del Pórtico de la Gloria, con la finalidad de cerrar la catedral que, hasta entonces, permanecía abierta de forma continuada⁷², -siguiendo la descripción apocalíptica de la Ciudad de Dios «ya no habrá noche; no necesitarán luz de lámpara ni de sol, porque el Señor Dios los alumbrará»⁷³- era preciso modificar el cuerpo inferior de la fachada mateana⁷⁴, pues el gran arco central⁷⁵ no permitía la colocación de las necesarias puertas. Esta reforma, realizada entre los años 1520 y 1521 provocó la retirada del conjunto escultórico que los artistas dirigidos por Mateo habían realizado para la portada, completando, a través de una serie de personajes representados en estatuas-columna y relieves adosados, el discurso iconográfico del Pórtico de la Gloria. (Fig. 18)

Un dibujo realizado en 1657 por el fabricante de la catedral José Vega y Verdugo, conservado en el Archivo catedralicio⁷⁶, muestra el estado de la fachada en ese momento y constituye, por tanto, una herramienta fundamental a la hora de conocer la estructura de la misma, de la que, como se ha comentado, siglo y medio antes, habían desaparecido los elementos del cuerpo inferior de la portada para poder colocar las citadas puertas. Así mismo, en el dibujo, se incluyen otras actuaciones que se habían ido realizando sobre la fachada, como la colocación de la escalinata actual, obra ejecutada por Ginés Martínez en

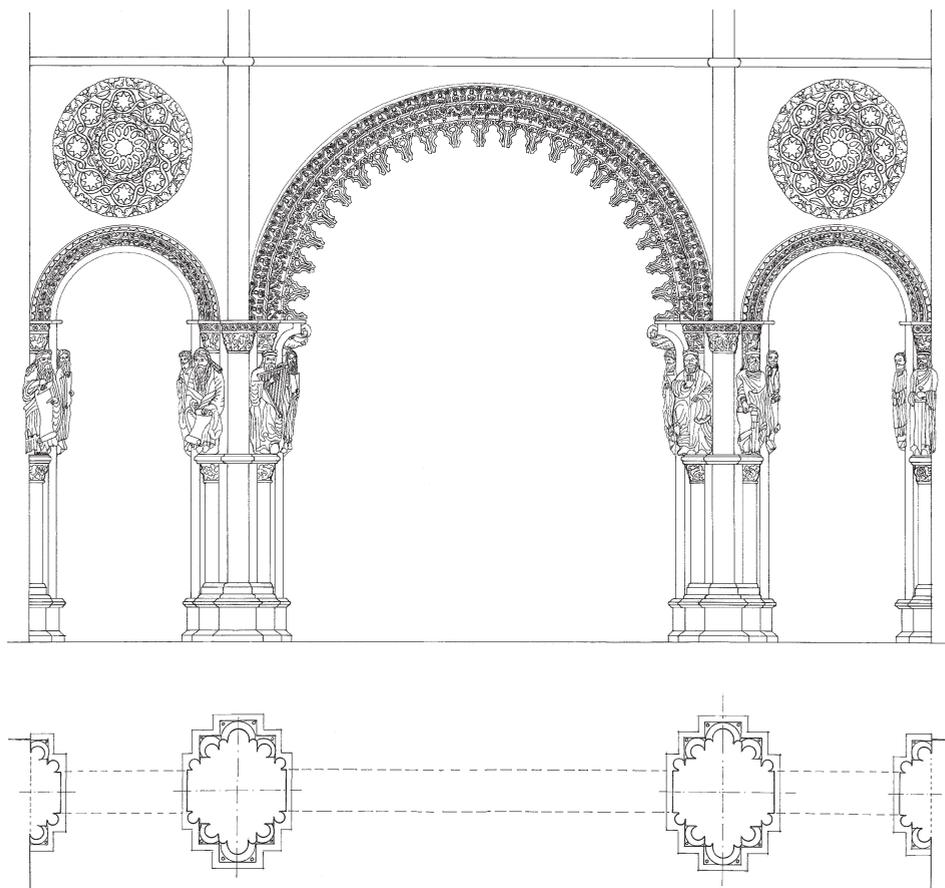


Fig. 19. Reconstrucción hipotética (planta y alzado) de la fachada del Pórtico de la Gloria según Ramón Otero Túñez y José Ramón Soraluce Blond. © José Ramón Soraluce Blond.

los primeros años del siglo XVII. También incluye, el dibujo, las esculturas de *David* y *Salomón*, originalmente pertenecientes a la fachada del Pórtico y que, tras ser adaptadas como figuras de bulto, fueron recolocadas en el remate de las escaleras, sobre el pretil que se asoma a la plaza del Obradoiro.

A partir del referido dibujo de Vega y Verdugo y de las piezas procedentes de la fachada que se han ido recuperando, fundamentalmente a través de trabajos arqueológicos realizados en la propia catedral en diferentes campañas, Otero Túñez planteó, con la colaboración del arquitecto José Ramón Soraluce, una reconstrucción hipotética del cuerpo inferior de la portada, en la cual se incluye la colocación de las esculturas⁷⁷, según el propio Otero⁷⁸, constituyendo, hasta la fecha, la aproximación más cercana a cómo pudo haber sido la citada portada⁷⁹ (Fig. 19)

El conjunto escultórico recuperado, correspondiente a la fachada mateana del Pórtico de la Gloria, está formado, actualmente, como se ha comentado, por un máximo de nueve piezas, seis de ellas formando parejas. De este modo, la contemplación de las esculturas,

para lo cual la exposición supuso una ocasión única, ya que pudieron verse todas juntas, en un mismo espacio, plantea diversas cuestiones de difícil respuesta a día de hoy, como son su identificación, función y lugar de colocación en la propia fachada. En las últimas décadas, los investigadores, han planteado distintas hipótesis, tratando de dar solución a las cuestiones planteadas, siempre desde la base de su encaje en el conjunto, tanto físico como conceptualmente. El estudio individualizado y cercano de las piezas gracias a su presencia en la exposición, ha aportado diversos datos interesantes sumando algo de luz al respecto.

David y Salomón (Figs. 20 y 21)

Hasta el momento, por contar con sus atributos, las esculturas de los reyes David y Salomón son las dos únicas piezas del conjunto cuya identificación no plantea dudas. David tiene entre sus manos una rota⁸⁰, con la derecha pulsa las cuerdas y, con la izquierda, ajusta su tensión con la llave. Por su parte, Salomón, muestra la palma de su mano derecha orlada por el manto mientras que, con la izquierda, sostiene el cetro.

Ambas imágenes están coronadas, si bien la cabeza de Salomón evidencia su desproporción al tratarse de un añadido, probablemente en época barroca, al haber perdido la original⁸¹; y los dos personajes aparecen sentados en majestuosas sillas de tijera rematadas por cabezas de león, en recuerdo del trono de Salomón. Precisamente, esta postura provoca que las imágenes, que rondan los ciento sesenta y cinco centímetros de altura, sean algo más bajas que las figuras de pie de las estatuas-columna del Pórtico, si bien las proporciones son las mismas y los volúmenes muy similares a aquellas; el hecho de estar, en este caso –al igual que en otras de las esculturas recuperadas del conjunto– ante imágenes sedentes es lo que explica esa diferencia en altura. Tal vez, para las piezas que formaban la parte frontal de la portada, se eligieron, por su majestuosidad y enlace, al interior, con las imágenes de Santiago del parteluz, la *Maiestas Domini* y los Evangelistas, representaciones sedentes⁸² de los personajes, que además, se ajustaban a sus modelos iconográficos más habituales en la época. Así mismo, con motivo de su reutilización, en el siglo XVII, las piezas se fijaron al balaustre, perdiendo su base original –y, con ello, varios centímetros de altura–; seguramente formada, como en el resto de estatuas-columna del conjunto y, también, en el *Cristo en Majestad* que preside el tímpano, por frondosas hojas de acanto que, como todo detalle en la obra mateana, no son baladíes y tienen, además de su función, un sentido apocalíptico relacionado con la Jerusalén Celeste.



Fig. 20. Rey David procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. Detalle. Museo Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.



Fig. 21. Rey Salomón de la fachada del Pórtico de la Gloria. Museo Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

Por otra parte, como ha señalado Moralejo, la presencia en la fachada del Pórtico de la Gloria de varias «parejas de padres e hijos aludirían igualmente al linaje de Cristo, contado desde Abraham y desde David en el Evangelio de San Mateo»⁸³, enlazando iconográficamente, así mismo, con la columna del parteluz. El mismo autor consideró que las esculturas de David y Salomón de la fachada mateana, «han de contarse entre las piezas más tardías del Pórtico, y seguramente entrarán ya en el reinado de Alfonso IX». Resultan evidentes, a simple vista, las distintas manos que trabajaron en este conjunto escultórico e, incluso, alguna de las piezas atribuidas al mismo, parece bastante posterior al resto, por lo que, como apuntaba Moralejo, es posible que las figuras se fuesen incorporando a la fachada de forma progresiva a lo largo de los años en que se desarrolló el proyecto, con un sistema de trabajo que, seguramente no habría de ser tan lineal como cabría pensar desde nuestra perspectiva actual.

En su traslado al pretil del Obradoiro, David se colocó en el lado norte, a la izquierda del espectador que sube la escalinata; y Salomón al otro lado. Este mismo orden es el que les dio Otero Túñez en su propuesta de reconstrucción de la portada, flanqueando el arco central, si bien, como ha apuntado Yzquierdo Perrín, tal vez podrían haber estado, en realidad, intercambiados, relacionando así, al quedar en un mismo lado, a Salomón, con la Reina de Saba de la contrafachada y a David con Juan el Bautista.

Al trasladarse las esculturas, de la portada a su nuevo emplazamiento en el remate de la escalinata, estas se relabraron en su reverso, pasando a ser imágenes de bulto. Obviamente, de haber sido piezas en relieve, embutidas en el muro, como ocurre,

por ejemplo con las dos obras conservadas en el Museo de Pontevedra, no hubiera sido posible contar con material para dotar a las dos obras de espalda, en la que se imita, de forma algo tosca, el resto del cuerpo y los pliegues de las vestiduras. En este caso, fue posible, por tanto, porque contarían con la columna adosada, de donde salió la parte

añadida a la escultura en el siglo XVII. Incluso, en el reverso de las sillas, se grabaron los nombres de los personajes, inscripciones todavía apreciables hoy en día a pesar del desgaste que los siglos a la intemperie han provocado en las piezas⁸⁴.

Hay, así mismo, un dato de gran interés, que ha podido obtenerse en la reunión de todas las esculturas con motivo de la exposición: las esculturas de David y Salomón, al igual que otras del conjunto, en la parte correspondiente al lugar donde estaría la columna adosada, miden exactamente veintinueve centímetros, misma medida de la columna que conserva la escultura descubierta en el año 2016 y, también, de las columnas de las estatuas-columna del Pórtico de la Gloria.

Abraham e Isaac (Figs. 22 y 23)

Como el resto de piezas del conjunto, a excepción de las comentadas David y Salomón, estas dos esculturas⁸⁵, que forman claramente *pendant* y presentan unas características estilísticas muy particulares, cargadas de expresividad y dramatismo, tanto por el estudio de sus rostros como por su actitud y pesados pliegues, carecen de atributos para identificarlos. Originalmente, como en muchas de las esculturas-columna del Pórtico, su identificación era posible por el contenido de sus filacterias –destacando el tamaño del rollo que despliega, en diagonal, por buena parte de su cuerpo, la figura de Isaac-, pero estas nos han llegado completamente borradas, al haber perdido, las piezas, toda su policromía. Por ello, los autores han dado diversas hipótesis acerca de la identidad de los personajes, atendiendo al discurso desarrollado por Mateo en la fachada del Pórtico.

Como se ha comentado, Serafín Moralejo, puso esta pareja, en relación con la de los reyes David y Salomón, identificando a los personajes como «seguramente Abraham e Isaac»; una identificación que ha sido ampliamente aceptada por la mayoría de los investigadores y que, incluso, fue desarrollada



Fig. 22. Abraham, procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. Col. Particular. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.



Fig. 23. Isaac, procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. Col. Particular. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

y justificada desde un punto de vista iconográfico por Otero Túñez⁸⁶, que se fijó en el detalle de que las esculturas-columna de la parte exterior, a diferencia del resto, se presentaban sedentes, señalando que, quizás, en el caso de Abraham, se corresponda con el pasaje del Génesis correspondiente a la promesa del nacimiento de Isaac: «apareciósele de nuevo el Señor, en el encinar de Mamre, estando él sentado en la puerta de su tienda en el calor del día»⁸⁷

Tras ser retiradas de la fachada en la intervención de 1520-1521, las piezas quedarían depositadas, con otras, probablemente, en los jardines del Colegio de Fonseca, de donde las recogió, a finales del siglo XVIII, don Pedro María Cisneros de Castro, Conde de Ximonde, que las llevó a su casa, situada en Vedra, donde las descubrió e identificó como pertenecientes a la fachada mateana, en 1933, Fermín Bouza⁸⁸.

Como ha recogido en sus investigaciones Yzquierdo Perrín⁸⁹, en el año 1948, tras diversas consultas e informes previos, el Ayuntamiento de Santiago aceptó el ofrecimiento del entonces Conde de Ximonde, don Santiago de Puga y Sarmiento, adquiriendo las esculturas por sesenta mil pesetas, estableciéndose, en el documento notarial de venta que «si por cualquier circunstancia dichas estatuas salieran del patrimonio municipal», el Ayuntamiento debería indemnizar a Ximonde con el pago de cuatrocientas mil pesetas. No obstante, a pesar de la referida cláusula, unos años después las piezas pasaron a manos del General Franco y, a su muerte, a su familia, que las conserva actualmente en el Pazo de Meirás, en la localidad coruñesa de Sada⁹⁰.

La observación detenida de las piezas, que tienen unas medidas similares a las anteriores, permite ver que ambas conservan, de forma especial la identificada como Isaac, parte de las hojas de acanto bajo sus pies, que cuelgan a la manera mateana, propias, como se ha comentado, de las estatuas-columna del Pórtico. Así mismo, Abraham todavía conserva parte de la aureola tras la cabeza. Como las estatuas-columna del conjunto, en ambas esculturas, parte de su espalda está trabajada, mientras que, en el centro de la misma, queda una parte lisa rectangular, que recorre de arriba-abajo toda la escultura. De nuevo, las

medidas de esa parte, que correspondería con la columna adosada, que han perdido, aunque queda insinuada, son, exactamente, veintinueve centímetros en cada una de las piezas; lo mismo que en el caso de David y salomón.

Enoc y Elías (Figs. 24 y 25)

Frente al resto de piezas recuperadas de la fachada del Pórtico de la Gloria, en este caso, se trata de una pareja de relieves⁹¹, que todavía conservan las placas graníticas rectangulares de las que emergen dos figuras excepcionales. Los pies, donde se presenta un cuidado trabajo, descalzos como corresponde a personajes sagrados, muestran posturas audaces que provocan el movimiento del resto del cuerpo y, con ello, pliegues en los ropajes, también cuelgan sobre hojas de acanto, pero en ambos casos, mucho menos frondosos que en las otras piezas, lo que se debe a la menor profundidad de las figuras, al tratarse, aquí, de altorrelieves. Por lo demás, ambas piezas conservan las aureolas tras sus cabezas, visten túnica y manto y representan a personajes ancianos, de pobladas barbas, en uno de los casos de mayor longitud y curiosamente trenzada rematando en punta sobre el pecho. Como en el resto de figuras, sus cartelas están completamente borradas; una de ellas destaca por su tamaño, aquella que porta el personaje identificado como Enoc, que, además, señala con el dedo índice de su mano izquierda el texto y que está rota por su parte inferior.

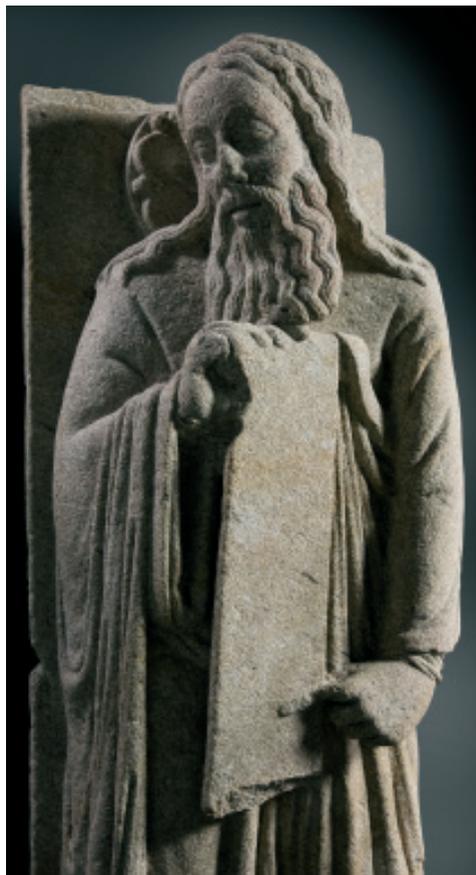


Fig. 24. Enoc, procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. Detalle. Museo de Pontevedra. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

Resulta chocante que ambos personajes estén mirando a la derecha, ya que, en la ubicación que les atribuye Prado-Vilar⁹², formarían pareja enfrentadas a cada lado del arco central de la portada, embutidas en las jambas, una dirigiendo la mirada al interior del templo, hacia el *Cristo en Majestad* del tímpano y, la otra, hacia el exterior. De nuevo, a pesar de los largos báculos en *tau* que portan cada uno de los personajes, no hay ningún elemento que los identifique, una vez borradas las cartelas; según el referido autor, partiendo de posibilidades apuntadas anteriormente por otros autores, se trataría de los profetas Enoc y Elías, que actuarían, en su condición de testigos del Apocalipsis, como preámbulo a la segunda venida de Cristo representada, inmediatamente a continuación, en el tímpano del Pórtico.

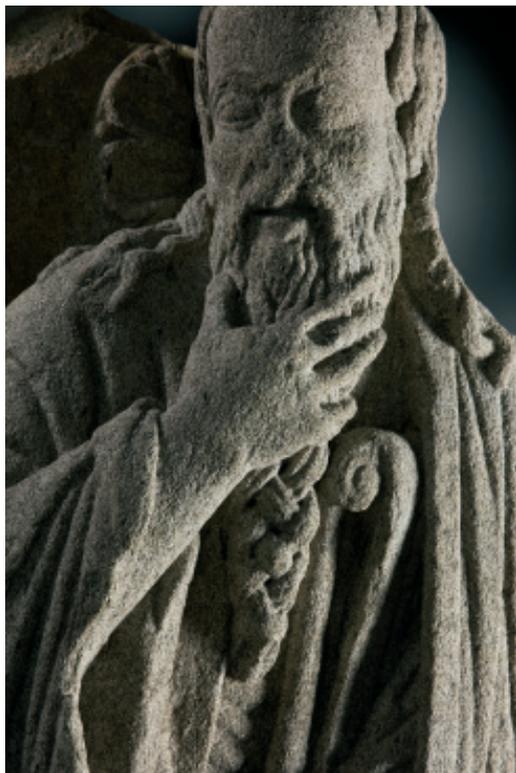


Fig. 25. Elías, procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. Detalle. Museo de Pontevedra. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

Años antes de la hipótesis planteada por Prado-Vilar, el profesor Otero Túniz⁹³ ya colocaba estas piezas en las jambas, pero, en este caso, una en el lado izquierdo del Pórtico, en relación con las estatuas-columna de Abraham e Isaac y la otra en el lado derecho, en relación con el Juicio Final.

En el primer caso, se trataría de Jacob, el tercero de los patriarcas, que aparecería, junto a sus antecesores, encajando entre las prefiguraciones de Cristo «yo soy el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob»⁹⁴. Ello justificaría el atributo del báculo, que, como figura en las Sagradas Escrituras, acompañaba a Jacob a causa de su cojera.

Al otro lado, en una de las jambas del arco de la derecha, se localizaría la otra pieza, en este caso, Enoc, como parte de una pareja en la que faltaría el relieve de Elías, como testigos vivos del Juicio Final, misma argumentación, por tanto, que la aportada, años después, por Prado-Vilar.

Las placas de Enoc y Elías⁹⁵ fueron desmontadas de la portada, junto al resto de piezas del conjunto, con motivo de la remodelación de 1520-1521 y, con otras, habrían sido recogidas por el Conde de

Ximonde, que las llevó a su casa en Vedra. De allí salieron, en 1909, con destino a la Exposición Regional Gallega, celebrada en Compostela, ciudad en la que permanecieron depositadas, primero en el Colegio de San Clemente y, después, en el Museo Catedral, hasta principios de los años cincuenta. Posteriormente, en 1956, fueron adquiridas, a los herederos del Conde de Ximonde, por el Museo de Pontevedra, donde se conservan en la actualidad.

Figura masculina con cartela (Fig. 26)

El día 5 de octubre de 2016, al tiempo que tenía lugar, en la Sala Capitular de la catedral compostelana, el acto institucional de presentación del proyecto expositivo Maestro Mateo en el Museo del Prado, se producía el hallazgo fortuito de una nueva escultura-columna procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. La pieza, que como sus compañeras habría sido retirada de su ubicación original hacia 1520, se encontraba enterrada, utilizada como material de relleno, en un hueco del cuerpo inferior de la torre de las campanas, muy cerca, con anchos muros pétreos de por medio, del lugar para el que el Maestro Mateo la había concebido.

Las características formales de la figura, que se encontraba en bastante buen estado de conservación, no ofrecen dudas sobre su pertenencia al proyecto mateano y se corresponden, casi exactamente, con las de las estatuas-columna del Pórtico, con las que, además, comparte medidas. Tiene la particularidad de que conserva la columna adosada, dato importante para su identificación como parte del conjunto y que, además, permite comparar, como se ha comentado, con los reversos del resto de piezas consideradas, por la mayoría de los autores, como estatuas-columna. Todas ellas presentan una misma medida de veintinueve centímetros de largo, algo que resulta especialmente ilustrativo y deja resuelta una cuestión importante en este conjunto escultórico.

Tras una compleja operación, que obligó a desmontar un muro⁹⁶ que compartimentaba el cuarto donde se encontraba la pieza, seguramente construido en el mismo momento ante el temor a que, la intervención realizada en la fachada hacia 1520 terminase por debilitar una torre que, desde siempre, había ofrecido problemas de estabilidad, se procedió a la limpieza de la pieza, que se sumó a la selección de obras incluidas en la exposición *Maestro Mateo*⁹⁷.

Se trata de una figura masculina, cuidadosamente decapitada⁹⁸ que, no obstante, conserva su aureola, importante para afinar en su identificación y en el cálculo de sus medidas completas. El arranque del cuello, muestra que, como en el resto de estatuas-columna del Pórtico, situadas en un punto elevado, inclinaría levemente la cabeza hacia abajo, en este caso, ligeramente ladeada hacia la izquierda. Presenta un cuidado detallismo en el tratamiento de las vestiduras y una postura particularmente hierática (probablemente por el lugar al que estaba destinada) sosteniendo con sus manos una amplia cartela que reposa sobre la cintura y la parte alta de las piernas. Finalmente, los pies, descalzos, cuelgan de modo similar a otras estatuas-columna del conjunto del Pórtico.



Fig. 26. Figura masculina con cartela (Malaquías, Zacarías, Jonás?), procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. Museo Catedral de Santiago. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

Todas estas características, parecen llevar a la representación de un personaje veterotestamentario por identificar, pues la gran cartela que presenta como atributo más singular, está completamente borrada. Por las diferencias que presenta respecto a las otras esculturas de la fachada y su mayor proximidad con las del Pórtico, podría estar en una segunda línea de figuras, inmediatas a las de la contrafachada y, por tanto, especialmente relacionadas con estas.

Con todo ello, tres son las hipótesis que, hasta ahora, se plantean sobre la posible identidad del personaje: podría tratarse, por el tamaño y características de su cartela, de Malaquías, el «mensajero de Dios», último profeta del antiguo testamento que, por tanto, se vincularía con la imagen del Bautista de la contrafachada, sirviendo de nexo entre ambos mundos; o, también, por el mismo atributo, de Zacarías⁹⁹, otro de los profetas menores, con bastantes puntos en común con el anterior, si bien en este caso, con la cartela dispuesta de distinto modo a su modelo iconográfico habitual, que suele representar un largo rollo volador conteniendo su sexta profecía; e, incluso de Jonás, en este caso por la actitud que se desprende por la postura y caracterización del personaje.

Figura masculina sedente con espada (Fig. 27)

La pieza más controvertida del conjunto es la representación de un caballero sedente, que porta una espada con su mano izquierda velada por el manto y una cartela en la derecha, de la que no se ha conservado su cabeza, seguramente, como en el caso anterior, por habersele eliminado intencionadamente en el momento de su retirada de su ubicación original¹⁰⁰.

Por sus dimensiones, muy similares a las esculturas de David y Salomón y Abraham e Isaac, -teniendo en cuenta que a esta le falta la cabeza y por eso es algo más pequeña, midiendo algo menos de 160 centímetros de altura- y carácter sedente, encajaría entre las estatuas-columna de la fachada del Pórtico de la Gloria; y así fue identificada, en su día, por López Ferreiro¹⁰¹, cuando la vio en casa del Conde de Ximonde. Junto con otras esculturas, formó parte de la Exposición Regional Gallega de 1909, quedando, posteriormente, depositada en el Colegio de San Clemente y, después, en el Museo Catedral. Finalizado dicho depósito, al igual que los dos relieves del Museo de Pontevedra, la escultura se vendió, en 1956, en este caso a Emilio Baladrón, que la instaló en su pazo próximo a Compostela, donde todavía se conserva, actualmente, en manos de otro propietario.

Estilísticamente, como ha señalado Yzquierdo Perrín¹⁰², presenta notables diferencias con el resto de esculturas del conjunto, tanto por sus atributos, como por su postura, en especial la pierna cruzada, los borceguíes que calza o los pliegues de las vestiduras, más verticales y geométricos; así mismo, en una visión de conjunto de las piezas, posible en la exposición, se evidencia el uso de un tipo de granito diferente. Finalmente, debe prestarse una especial atención a la parte inferior de la pieza, prácticamente inapreciable en su posición vertical, que se estrecha notablemente en la parte central, de modo que, bajo el remate frontal de la escultura, se hallan unos frondosos y altos acantos, que siguen evidentemente, como toda la obra, los modelos de Mateo pero que parecen llevar a unos años después del resto de piezas identificadas como parte de la fachada del Pórtico de la Gloria.

Frente a todo ello –y, tal vez, contra todo pronóstico- el estudio del reverso de la obra descubre una parte rectangular con una franja central y dos flechas, una al medio de la pieza y la otra en la parte inferior, seguramente realizadas recientemente, que tiene una medida de largo de veintinueve centímetros, igual que el resto de estatuas-columna. Este dato, hace

que no sea descartable que, en efecto, se trate de una nueva estatua-columna procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria, quizás, como antes se apuntaba, de un momento avanzado y próximo a la consagración de la catedral y, por tanto, unos años posterior a las demás.

En cuanto a la posible identidad del personaje, atendiendo a sus atributos y al fuerte apoyo brindado por la monarquía al proyecto mateano, varios autores lo han identificado con uno de los monarcas directamente relacionados con las obras, en este caso, con Fernando II. Así lo sugirió, en 1926, Manuel Vidal¹⁰³ y, también se inclina por esta posibilidad, Otero Túñez, aun cuando pone en condicional que la pieza perteneciese, realmente, al conjunto: «Si, efectivamente, el decapitado barón objeto de estas líneas fue una de las estatuas-columna de la arcada exterior del tramo dedicado al Juicio Final, no desentonaría demasiado la presencia allí de Fernando II, muerto el 23 de enero de 1188»¹⁰⁴, apuntando a que su posible pareja, en ese caso, podría ser su hijo Alfonso IX. De este modo, la fachada del Pórtico de la Gloria seguiría el modelo de los portales reales del gótico francés.

En este último aspecto, coincide Moralejo¹⁰⁵, quien considera que, en el Pórtico de la Gloria, se encuentra «el más claro eco hispano de los *portails royeaux* franceses, y no solo en sus formas, sino también en la ideología que en estos subyace»; pero, no obstante, disiente de la identificación de la pieza como una representación de Fernando II, inclinándose por la posibilidad de que «la imaginería regia del Pórtico, indudablemente bíblica, se ofreciera también como referente simbólico o arquetipo ideal de la dinastía reinante». La hipótesis de que se trate de la representación de un rey bíblico que acompañaría, en la fachada, a David y Salomón, ha tenido bastante aceptación;



Fig. 27. Figura sedente con espada (Fernando II, Rey Bíblico, Santiago Miles Christi?). Col. Particular. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

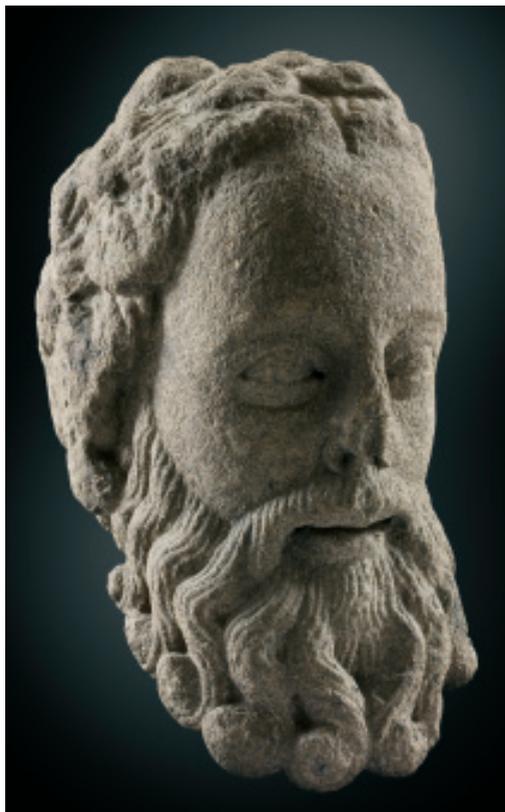


Fig. 28. Cabeza masculina procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria. Col. Particular. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

así, Castiñeiras¹⁰⁶, considerando los personajes, el discurso de la fachada y su relación con el Pórtico, siguiendo la genealogía Cristo¹⁰⁷, se inclina por ella y apunta que, la figura de Ponte Maceira, podría ser Josías «el mejor rey de Judá»

Por su parte, Prado-Vilar¹⁰⁸ identifica la imagen como una representación temprana de Santiago Caballero «sosteniendo con una mano velada, la espada de su martirio, atributo con el que aparece en numerosos apostolados de los grandes portales del primer gótico (...) y que en Compostela se fusiona con su iconografía caballeresca». En esta hipótesis, la escultura no pertenecería al conjunto de la portada del Pórtico, ya que estaría embutida en un muro de la fachada de la Cripta del Pórtico de la Gloria, en opinión del referido autor, «una capilla de transición polivalente» en la que tendrían lugar «diversas ceremonias litúrgicas previas a la entrada de los dignatarios en el templo», basando dicha argumentación en el *Libro de la coronación de los Reyes de Castilla*, manuscrito conservado en El Escorial, que fue realizado para Alfonso XI en la primera mitad de siglo XIV.

Sin embargo, esta identificación, aunque sugerente, se ve cuestionada por diversos motivos: En primer lugar, porque desde mediados del siglo XIII, en que se llevó a cabo una primera intervención en la Cripta, esta estaba dedicada a Santiago Alfeo y contaba con una imagen de este Apóstol, el *otro Santiago* de Compostela¹⁰⁹, manteniendo esta función hasta el siglo XVIII¹¹⁰, lo que no encajaría con los usos de este espacio que señala esta hipótesis.

Además, Alfonso XI se coronó, finalmente, en 1332, en el Monasterio de las Huelgas y no en Compostela, donde sí se celebró la toma de armas, que aparece descrita cuidadosamente en el *Libro de la coronación*, pero en donde, a pesar de tantos detalles, no se cita para nada la Cripta del Pórtico ni la imagen en cuestión. Tampoco encajan las dimensiones de la escultura en su supuesta colocación en la fachada de la Cripta, ni ha tenido en cuenta, el citado autor, las comentadas características de la parte inferior de la pieza, ni su reverso, que demuestran improbable que se hubiese tratado de una placa embutida en el muro.

Finalmente, tal y como recoge Yzquierdo Perrín¹¹¹, la escultura no se ajusta a la descripción que el propio Apóstol Santiago realiza de sí mismo, como *Miles Christi*, en el Libro II del *Códice Calixtino*, dedicado a los *Milagros de Santiago*. A la vista de la repercusión que

las otras representaciones de Santiago el Mayor del proyecto del Maestro Mateo, que inauguraron un exitoso modelo iconográfico, resulta, además, extraño, que una novedosa iconografía de Santiago caballero para la catedral compostelana –aun cuando, según esta hipótesis no formase parte, con las demás, de la fachada del Pórtico de la Gloria–, no tuviera, de forma inmediata, el más mínimo seguimiento en otros lugares. Así mismo, si bien, como indica Prado, la representación de Santiago el Mayor con la espada de su martirio aparece en portales góticos, el modelo iconográfico es, salvo por el detalle de que en ambos aparece una espada, absolutamente distinto.

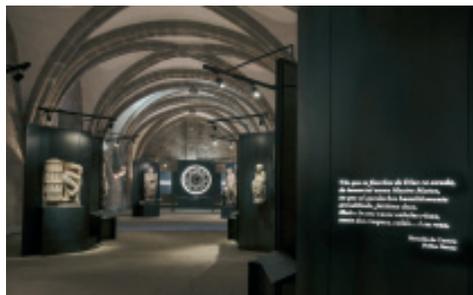


Fig. 29. Exposición Descubriendo a Catedral. Mestre Mateo. Pazo de Xelmírez, Museo Catedral de Santiago. Julio de 2017 – febrero de 2018. Vista general. © Museo Catedral de Santiago. Foto: Margen.

Cabeza masculina (Fig. 28)

Una magnífica cabeza¹¹² de larga barba rizada y cuidada expresividad es la última de las piezas que, hasta el momento, se han recuperado de la fachada del Pórtico de la Gloria. Fue descubierta en una vivienda particular de la ciudad de Santiago en el año 1988 y publicada, entonces, por Yzquierdo Perrín¹¹³, permaneciendo inédita para el público hasta su presentación en la exposición *Maestro Mateo*, tras la cual, su propietario¹¹⁴ ha decidido depositarla temporalmente en el Museo Catedral para que forme parte del *Espacio Maestro Mateo*.

El citado autor ha señalado la particularidad de esta pieza, que cuenta con un vástago en su parte inferior que serviría para encajarla en el cuerpo de la estatua, poniendo de manifiesto una técnica alternativa en la creación de las estatuas-columna del conjunto del Pórtico de la Gloria, con cuyas cabezas coincide en medidas.

CONCLUSIÓN

La dimensión social del Maestro Mateo y su obra en la catedral de Santiago, no será igual tras la exposición del Museo Nacional del Prado y del Museo Catedral, fundamentalmente en lo que se refiere a la comprensión y consideración, como artista, de la figura de Mateo, cuyas huellas en Compostela permiten entender mejor qué papel desarrolló en su época.

También en lo que respecta al, hasta ahora, poco conocido conjunto escultórico de la fachada del Pórtico de la Gloria. Gracias a la exposición, entre otras cosas, estas piezas cuentan, ahora, con la máxima protección que otorga su condición de bienes de interés cultural¹¹⁵, toda una garantía para la conservación y el acceso a estas esculturas, sobre todo en el caso de aquellas *dispersas* en distintas colecciones particulares. (Fig. 29)

Por último, en el mes de abril de 2018, al tiempo de entregar este texto, se ha inaugurado en el Museo Catedral de Santiago el *Espacio Maestro Mateo*, complementado por otras área del propio Museo¹¹⁶, consolidando la presencia de Mateo como uno de los principales referentes de las colecciones artísticas catedralicias y permitiendo, al visitante, una visión de conjunto, a través de importantes piezas originales, que, con el tiempo, se han ido recuperando, de una figura y un momento claves para Galicia y para la historia del arte universal.

NOTAS

² Maestro Mateo se celebró, en las salas 51 y 51B del Edificio Villanueva del Museo Nacional del Prado entre el 29 de noviembre de 2016 y el 24 de abril de 2017. Un resumen de la exposición, su organización, contenidos e impacto en Yzquierdo Peiró, R.: «Maestro Mateo en el Museo del Prado», en *Quintana. Revista do departamento de Historia da Arte*. Universidad de Santiago de Compostela, nº 15. 2016. Pp. 307-311.

³ *Descubriendo la catedral. Maestro Mateo*, se celebró en el Palacio de Gelmírez (Museo Catedral de Santiago) entre el 20 de julio de 2017 y el 23 de febrero de 2018.

⁴ Resulta ilustrativo, en este sentido, lo escrito, en 1926, por Vidal: «No hay fundamento alguno que permita suponer que el Maestro Mateo no fue español, pero aun suponiendo que fuese de origen francés o italiano, no dejaría de ser nuestro, como lo es, cualquiera que haya sido su cuna, el inmortal descubridor de América», en Vidal Rodríguez, M.: *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. Santiago, 1926. P. 133. En la misma línea, se había manifestado, años antes, el canónigo López Ferreiro: «no hay por ahora indicio alguno razonable que nos obligue a dejar de tenerlo por compostelano», en López Ferreiro, A.: López Ferreiro, A.: *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana*. Santiago, 1893. P. 148.

⁵ Neira de Mosquera, A.: «Historia de una cabeza (1188)», en *Monografías de Santiago*. Santiago, 1850. Pp. 33-56.

⁶ Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016.

⁷ Neira de Mosquera, A.: *Monografías de Santiago*. Santiago, 1850. P. 8

⁸ Sobre el comienzo de la construcción de la catedral románica, véase Senra Gabriel y Galán, J. L. (Ed.): *En el principio: Génesis de la catedral románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*. Santiago, 2014.

⁹ Castiñeiras González, M.: «Didacus Gelmirus, patrón das artes. O longo camiño de Compostela: da periferia ao centro do románico», en Castiñeiras González, M. (Dir.): *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*. Catálogo de exposición, Ciudad del Vaticano – París – Santiago, 2010. Pp. 32-98; e Yzquierdo Perrín, R.: «Diego Gelmírez y los inicios del románico en Galicia», en López Alsina, F.; Monteagudo, H.; Villares, R. e Yzquierdo Perrín, R. (Coords.): *O século de Xelmírez*. Santiago, 2013. Pp. 207 – 243.

¹⁰ *Códice Calixtino*. Libro V. Traducción al español de Moralejo, A.; Torres, C. y Feo, J. (Eds.): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago, 1951. Pp. 570-571.

¹¹ «Nueve torres ha de haber en esta misma iglesia, a saber, dos sobre el pórtico de la fuente, dos sobre el pórtico del mediodía, dos sobre el pórtico occidental, dos sobre las escaleras de caracol y otra mayor sobre el crucero en el centro de la iglesia. Con ellas y con las demás hermosísimas obras refulge magníficamente gloriosa la catedral de Santiago. Está toda ella hecha de fortísimas piedras vivas, oscuras y muy duras como el mármol, y por dentro pintada de distintas maneras, y por fuera muy bien cubierta con tejas y plomo. Pero de todo lo que hemos dicho parte está completamente terminado y parte por terminar». *Códice Calixtino*. Libro V. Traducción al español de Moralejo, A.; Torres, C. y Feo, J. (Eds.): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago, 1951. P. 563

¹² Como ha señalado S. Moralejo, «más que en una descripción, las palabras del Calixtino hacen pensar en un programa a seguir». Moralejo Álvarez, S.: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII. Santiago, 1973. P. 295.

¹³ «La puerta occidental, que tiene dos entradas, aventaja a las otras puertas en belleza, tamaño y arte. Es mayor y más hermosa que las otras y está admirablemente labrada, con muchos escalones por fuera (...) y su obra es tan enorme que no cabe en mi narración. Sin embargo, arriba se representa, admirablemente esculpida, la Transfiguración del Señor, cual se realizó en el Monte Tabor». *Códice Calixtino*. Libro V. Traducción al español de Moralejo, A.; Torres, C. y Feo, J. (Eds.): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Santiago, 1951. Pp. 562-563

¹⁴ Y había sido proclamado, en 1111, por Gelmírez, Rey de Galicia, en la catedral de Santiago, cuando contaba tan solo con siete años de edad.

¹⁵ Véase lo señalado, sobre las diversas hipótesis al respecto y cuestiones estilísticas comentadas, por Castiñeiras González, M.: «El Maestro Mateo o la unidad de las artes», en Huerta, P. L. (Ed.): *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo, 2010. Pp. 187-239.

¹⁶ Yzquierdo Peiró, R.: «El Maestro Mateo al frente de las obras de la catedral: la concesión de una pensión vitalicia por Fernando II», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 88-91.

¹⁷ «Como obsequio dono y concedo a tí, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra». Traducción al castellano de un extracto del texto del *Documento de concesión de una pensión vitalicia al Maestro Mateo por Fernando II*. 23 de febrero de 1168. Archivo de la catedral de Santiago.

¹⁸ Yzquierdo Perrín, R.: «La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria», en *Ferrol Análisis*, nº 27. 2012. Pp. 11-23

¹⁹ Véase: Chamoso Lamas, M.: «Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la catedral de Santiago», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIV. Santiago, 1959. Pp. 202-208; Moralejo Álvarez, S.: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII. Santiago, 1973. Pp. 294-310; Moralejo Álvarez, S.: «O conxunto do Pórtico», en VV. AA. *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. A Coruña, 1988. Pp. 71-79; Otero Tüñez, R.: «Problemas de la catedral románica de Santiago», en *Compostellanum*. Santiago, 1965. Pp. 605-624; Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Santiago, 2017. Pp. 112-115.

²⁰ Tal y como señaló en su día S. Moralejo al abordar el estudio de una de las piezas del Maestro de los paños mojados que se conservan en el Museo Catedral, «aun cuando tal fachada pudiera haber existido, la figura que venimos estudiando no habría podido pertenecer a ella; su considerable sentido del volumen, su atrevido concepto lumínico, los contornos nerviosos de sus formas so otros tantos caracteres que rebasan el horizonte estadístico de 1140, fecha *ante quam* para todo lo aludido en el *Calixtino*. Nos encontramos ante una escultura demasiado próxima al estadio evolutivo en que se inserta el maestro Mateo como para proceder de un conjunto destruido por él». Moralejo Álvarez, S.: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII. Santiago, 1973. P. 295.

²¹ Gómez-Moreno, M.: «Problemas del segundo período del románico español», en *El Arte Románico*. Catálogo de exposición. Barcelona – Santiago, 1961. Pp. 35-38.

²² «Ambos parecen suficientemente maduros y dueños de su registro expresivo (...) como para dar un salto tan considerable, faltando además testimonio de los necesarios estadios intermedios». Moralejo Álvarez, S.: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII. Santiago, 1973. P. 298

²³ La citada influencia borgoñona está, así mismo, presente en toda la obra de la Cripta del Pórtico y habría llegado a Compostela, que era foco de atracción para los mejores artistas de la época, a través del Camino de Santiago

²⁴ Moralejo Álvarez, S.: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII. Santiago, 1973. P. 298-299

²⁵ Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Santiago, 2017. Pp. 112-115.

²⁶ Chamoso Lamas, M.: *Galice Romane*. 1973. Pp. 397.

²⁷ La pieza fue descubierta en los trabajos de desmontaje de un muro que compartimentaba el cuarto inferior de la torre de las campanas, prácticamente al mismo nivel de la catedral, el 10 de noviembre de 2016. Se encontraba, reutilizada como material constructivo, embutida en el citado muro, que se abrió para poder retirar de la cámara interior la estatua-columna de la fachada del Pórtico de la Gloria que se había hallado el 5 de octubre de 2016 y que ha formado parte de la exposición Maestro Mateo. Junto a la pieza, se halló un fragmento correspondiente a su rodilla derecha.

²⁸ Un primer estudio de esta pieza ha sido publicado en Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Santiago, 2017. Pp. 114-115. La obra se ha presentado al público con ocasión de la exposición conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del Museo Arqueológico Nacional, que se ha celebrado en dicho Museo entre los meses de octubre de 2017 y abril de 2018. Ruiz Zapatero, G. (Dir.): *El poder del pasado. 150 años de arqueología en España*. Catálogo de exposición. Madrid, 2017. Pp. 260-261. Actualmente, esta pieza, ejemplifica el encuentro entre el Maestro de los paños mojados y el Maestro Mateo, en el Espacio Maestro Mateo del Museo Catedral de Santiago.

²⁹ Si no se hubiera decidido abrir el muro para poder extraer la estatua – columna para su inclusión en la exposición Maestro Mateo, tal vez, esta pieza del Maestro de los paños mojados, nunca se hubiese recuperado.

³⁰ Moralejo Álvarez, S.: «Esculturas compostelanas del último tercio del siglo XII», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII. Santiago, 1973. Pp. 294-310

³¹ Así parece sugerirlo no solo la compañía de la imagen mariana y su postura, sino también la disposición y actitud que parece haber tenido esta escultura masculina y la posición que tendrían sus brazos.

³² En este pasaje, por ejemplo, equivoca el año y el Arzobispo de Compostela, al tiempo que se inclina por la procedencia leonesa de Mateo, al que considera arquitecto del Rey. Independientemente de todo ello, el trabajo de Neira de Mosquera, propio de su época y escrito, como él mismo reconoce en su texto

«para nuestro amigo el distinguido pintor D. Genaro Pérez Villaamil, quien ha copiado el Pórtico de la Gloria en su penúltimo viaje a Galicia con la mayor exactitud e inteligencia» (en alusión al lienzo pintado por este autor en 1849), suponen el punto de partida al estudio de la figura y obra del Maestro Mateo y el nacimiento del interés en ello por parte de la historia del arte.

³³ Neira de Mosquera, A.: «Historia de una cabeza (1188)», en *Monografías de Santiago*. Santiago, 1850. P. 36

³⁴ Véase lo señalado y las referencias citadas, sobre este tema, por Castiñeiras González, M.: «El Maestro Mateo o la unidad de las artes», en Huerta, P. L. (Ed.): *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo, 2010. Pp. 197-200.

³⁵ El papel del Maestro Mateo como director de proyecto, actualmente consolidado para los investigadores, ya fue apuntado por Vidal en el año 1926: «él mismo fue quien concibió el pensamiento capital del Pórtico de la Gloria y su finalidad artística; él mismo quien dispuso el plan, estudió los pormenores y llevó la dirección de las obras; esto es, si fue como se ha dicho escultor y arquitecto, teólogo y poeta (...) para mí no cabe la menor duda de que así fue en efecto, porque la compenetración que existe entre la composición y la ejecución es tan íntima y perfecta, que solo se explica siendo uno mismo el artista creador». Vidal Rodríguez, M.: *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. Santiago, 1926. P. 134.

³⁶ Como ha señalado acertadamente Manuel Castiñeiras, «Mateo no actuó solo; tuvo que recurrir a una buena pléyade de variados artistas para acometer su encargo y además necesitó el concurso constante de un liturgista para crear una nueva escenografía. ¿Quién o qué estuvo primero? ¿el gestor o el chantre? ¿el trabajo de la piedra o su efecto teatral? ¿la finalización de la obra o una nueva vivencia de lo sagrado?». Castiñeiras González, M.: «El Maestro Mateo o la unidad de las artes», en Huerta, P. L. (Ed.): *Maestros del románico en el Camino de Santiago*. Aguilar de Campoo, 2010. Pp. 190-191.

³⁷ Moralejo Álvarez, S.: «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en Villanueva, C. (Dir.) *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1988. P. 19

³⁸ Neira de Mosquera, A.: «Historia de una cabeza (1188)», en *Monografías de Santiago*. Santiago, 1850. Pp. 44-45.

³⁹ La empresa de restauración Petra S. Coop. y las fundaciones Barrié y Catedral ha publicado unos modelos virtuales reconstruyendo, a partir de los vestigios observados durante la restauración, entre otras, la capa original de policromía que habría tenido el Pórtico de la Gloria. Puede verse una de estas fotografías en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. P. 35.

⁴⁰ Neira de Mosquera, A.: «Historia de una cabeza (1188)», en *Monografías de Santiago*. Santiago, 1850. Pp. 45-46.

⁴¹ Cunqueiro, A.: «Mestre Mateo», en *La Voz de Galicia*, 11 de marzo de 1953 (recopilado en *Álvaro Cunqueiro, 100 artigos. Escolma de Dorinda Rivera Pedredo*. A Coruña, 2001).

⁴² Neira de Mosquera, A.: «Historia de una cabeza (1188)», en *Monografías de Santiago*. Santiago, 1850. P. 48.

⁴³ Aparece en una anotación al margen, fechada hacia 1400, en el sermón *Veneranda Dies* del *Códice Calixtino*: «De muliere nomine Compostela cujus imago est in poste ad caput Petri moniz archiepiscopi». En relación con ello, S. Moralejo apuntó la posible relación de la pieza con el sepulcro del referido Pedro Muñiz, Arzobispo de Santiago en los últimos tiempos del proyecto mateano y que presidió, en 1211, la ceremonia de consagración, si bien «la pérdida del yacente de D. Pedro y el desconocimiento de la relación exacta que pudo tener con este orante situado a su cabecera, nos impiden ir más allá de la conjetura» (Moralejo Álvarez, S.: «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en Villanueva, C. (Dir.) *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1988. P. 32

⁴⁴ Por ejemplo, en 1926, Manuel Vidal se refería a esta escultura de la siguiente manera: «Así está la estatua del genio, reconociendo su pequeñez ante la grandeza y la majestad de Dios, anonadado en su presencia, golpeándose el pecho y ocultando su propio nombre, pues en la cartela que sostiene con la otra mano no contenía más que esta modestísima inscripción: *Architectus*» Vidal Rodríguez, M.: *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. Santiago, 1926. P. 136. López Ferreiro, por su parte, se manifiesta en similares términos, cuidando la descripción de la imagen «está de rodillas, dando la espalda a la obra, y dirigiendo su mirada hacia el altar mayor. El insigne maestro aparece aún en edad robusta, con la barba afeitada y la cabeza cubierta de espesa y rizada cabellera. Viste túnica delgada y flexible tela, y encima un no holgado manto sujeto sobre el hombre derecho por una muletilla formada

por un pequeño rollo de piel», añadiendo que «con la diestra se golpea el pecho como si quisiera decir: si algo de bello hay, Señor, en la obra que está aquí detrás, vuestro es; lo que en ella hay de malo, es mío. Tened Señor, piedad de mí pecador», parafraseando la plegaria que, según el monje Dionisio debían recitar los artistas cristianos; y en la línea de lo señalado por el monje Teófilo en De diversis artibus sobre el papel de Dios como el primero e insuperable de los artistas: «Así tú lo has producido para que loen a Dios en su creación y proclamen lo maravilloso de sus obras» (Traducción del original latino de Manuel Castiñeiras, que recoge este tema y lo desarrolla en Castiñeiras González, M.: «Autores homónimos: el doble retrato de Mateo en el Pórtico de la Gloria», en Castiñeiras González, M. (Ed.): *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Barcelona, 2017. Pp. 37-52.

⁴⁵ Castiñeiras González, M.: «Autores anónimos: el doble retrato de Mateo en el Pórtico de la Gloria», en Castiñeiras González, M. (Ed.): *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Barcelona, 2017. Pp. 37-52.

⁴⁶ De noble familia, fue Abad de Glastonbury y llegó a ser Arzobispo de Canterbury entre 960 y 978, además de ministro y consejero de varios monarcas ingleses; fue canonizado en 1029. Con fama de ser especialmente hábil en «hacer dibujos y escribir letras», se representó a sí mismo, postrado ante un Cristo en Majestad rogando por su salvación en una anotación que acompaña al dibujo, en la primera página de un manuscrito conservado actualmente en la Bodleian Library de Oxford. Véase Castiñeiras González, M.: «Autores anónimos: el doble retrato de Mateo en el Pórtico de la Gloria», en Castiñeiras González, M. (Ed.): *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Barcelona, 2017. Pp. 38

⁴⁷ Abad y personaje clave para el esplendor gótico de la Abadía de Saint-Denis en el segundo cuarto del siglo XII, se representó postrado e identificado con una filacteria con su nombre ante la Virgen María en una vidriera con la Anunciación.

⁴⁸ Como se desarrollará más adelante, algunas hipótesis apuntan a la posibilidad de que los monarcas también apareciesen representados entre el conjunto escultórico de la fachada del Pórtico de la Gloria.

⁴⁹ En este punto debe plantearse el tema de los usos que el espacio del Pórtico de la Gloria tuvo a lo largo de la historia. Frente a lo que pueda parecer, el acceso de fieles y visitantes al entorno del Pórtico para cumplir con el ritual de golpear con la cabeza en la imagen del *Santo dos croques* e imponer las manos en la columna del parteluz no fue habitual hasta época reciente y el Pórtico, como evidencian los goznes que todavía se conservan en sus jambas estuvo cerrado y únicamente se abría en determinadas solemnidades, al igual que la puerta del Obradoiro. Tal vez, por este motivo, apenas existen referencias o descripciones del Pórtico de la Gloria hasta el siglo XIX y, también, explica que en las últimas décadas se acelerase –además de por otros problemas estructurales– el deterioro de la obra que ha obligado a una compleja restauración. La imagen de Mateo, en cambio, quedaba fuera de ese cierre, mirando hacia la fachada del trascoro y, más allá, al altar mayor y a la escultura sedente de Santiago Apóstol, sobre su sepulcro, a la vista de los fieles que, con el paso del tiempo fueron agrandando su leyenda.

⁵⁰ Cabezadas en gallego.

⁵¹ Neira de Mosquera, A.: «Historia de una cabeza (1188)», en *Monografías de Santiago*. Santiago, 1850. P. 50.

⁵² «El nombre de este genio de la arquitectura y la escultura se conservó por mucho tiempo en Compostela rodeado de gran popularidad y de tan esplendorosa aureola, que casi tocaba los confines de la santidad». López Ferreiro, A.: *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basilica compostelana*. Santiago, 1893. P. 142

⁵³ Bouza Brey, F.: «El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia», en *Compostellanum*, IV, nº2 (1959). P. 18.

⁵⁴ Bouza Brey, F.: «El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia», en *Compostellanum*, IV, nº2 (1959). P. 5-18

⁵⁵ Castiñeiras González, M.: «Autores anónimos: el doble retrato de Mateo en el Pórtico de la Gloria», en Castiñeiras González, M. (Ed.): *Entre la letra y el pincel. El artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Barcelona, 2017. Pp. 50-51.

⁵⁶ Así nos referimos, familiarmente, los compostelanos a Santiago el Mayor.

⁵⁷ Véase Yzquierdo Peiró, R.: «*Misit me Dominus*. Santiago el Mayor en las colecciones artísticas de la catedral compostelana», en *Ad Limina*, Vol. VIII, nº 8. Santiago, 2017. Pp. 85-153 e Yzquierdo Perrín, R.: «Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral compostelana», en *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013. Pp. 21-35

⁵⁸ Ver Yzquierdo Peiró, R.: *Domus Iacobi. La historia de la catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011.

⁵⁹ Fol. 2v.

⁶⁰ Y se entregaban limosnas a los pies de la imagen en determinadas horas del día. *Libro de las Constituciones*, Vol. I. Fols. 72r y 73 r. Archivo de la Catedral de Santiago.

⁶¹ De donde procedería, en relación con esta pieza, la iconografía de *Santiago coronado*. Un ejemplo destacado de la misma se conserva en el Museo Catedral de Santiago.

⁶² Plotz, R.: «Volviendo al tema: la Coronatio», en VV. AA.: *Padrón, Iria y las tradiciones jacobeanas*. Santiago, 2004. Pp. 101-122.

⁶³ García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011. Pp. 85 y ss.

⁶⁴ «Et la imagen de Sanctiago, que estaba encima del altar, llegóse el Rey a ella et fizole que le diese la escozada en el carriello. Et desta guisa rescibio caballería este Rey D. Alfonso del apóstol Santiago». *Crónica de Alfonso XI*, cap. C, p. 179.

⁶⁵ Fue realizada por el salmantino Juan de Figueroa. Actualmente, esta pieza se conserva, con las huellas de los abrazos de millones de peregrinos, en el Museo Catedral, pues fue sustituida en 2004 por una réplica.

⁶⁶ Castiñeiras González, M.: «La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del cielo», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo* en el Museo del Prado. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 53-86.

⁶⁷ Resulta ilustrativo, en este sentido, el texto del acuerdo capitular de 14 de noviembre de 1519 «y asy mismo las otras dos puertas de dentro que pasen a los otros dos arcos pequeños de fuera».

⁶⁸ Yzquierdo Perrín, R.: «El Maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago», en Lacarra Ducay, M^a C.: *Los Caminos de Santiago. Arte, historia y literatura*. Zaragoza, 2005. Pp. 253-284.

⁶⁹ Sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria, véase: Yzquierdo Perrín, R.: «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, núms. 19-20 (1987-1988). Pp. 7-42 e Yzquierdo Perrín, R.: «La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria», en *Ferrol Análisis*, núm. 27 (2012). Pp. 11-23.

⁷⁰ Sobre el coro pétreo, véase: Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El coro del Maestro Mateo*. A Coruña, 1990; Yzquierdo Perrín, R.: «El coro del Maestro Mateo. Historia de su reconstrucción», en Yzquierdo Perrín, R. (Ed.): *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*. A Coruña, 1990. Pp. 137-185.

⁷¹ *Acta capitular de 14 de noviembre de 1519*. Archivo de la catedral de Santiago.

⁷² «Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche, ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella». *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Ed. de Moralejo, A.; Torres, C. y Feo, J. Santiago, 1951. P. 201.

⁷³ *Apocalipsis*, 22:1-5.

⁷⁴ Sobre la estructura de la fachada y los elementos que la integraban, véase Yzquierdo Perrín, R.: «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, núms. 19-20 (1987-1988). Pp. 7-42 e Yzquierdo Perrín, R.: «La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria», en *Ferrol Análisis*, núm. 27 (2012). Pp. 11-23

⁷⁵ En el Museo Catedral de Santiago se conservan varios fragmentos de las arquivoltas que formaban este arco central. A partir de algunos de ellos, se ha reconstruido una sección del citado arco, que se expone de forma permanente en el Museo. Yzquierdo Peiró, R.: *Los tesoros de la catedral de Santiago*. Santiago, 2017. P. 123

⁷⁶ José Vega y Verdugo, *Memoria sobre las obras en la catedral de Santiago*. El dibujo aparece reproducido en diversas publicaciones, por ejemplo Yzquierdo Peiró, R.: *Domus Iacobi. La historia de la catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011. P. 53.

⁷⁷ De aquellas piezas conocidas en 1999, por lo que no se incluyen en la misma las últimas incorporaciones.

⁷⁸ Otero Túñez, R.: «Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 31 (1999). Pp. 9-35. Plantea, en la portada, un doble orden de columnas, con estatuas-columna en las superiores, con un total de doce piezas.

⁷⁹ En la actualidad, está pendiente conocer los resultados de la investigación realizada, desde el año 2016, por la arquitecta Mónica del Río, con el asesoramiento del arquitecto Javier Alonso de la Peña, dentro del Programa Catedral patrocinado por la Fundación Andrew W. Mellon. Este trabajo, en el que se han utilizado las nuevas tecnologías aplicadas a la investigación arquitectónica, ofrece unos resultados provisionales (todavía no definitivos y sin publicar) interesantes en lo que se refiere a la estructura de la fachada, aun cuando la propuesta de colocación, en la misma, de las esculturas es cuestionable y no tiene en cuenta, entre otras cosas, las propias medidas y proporciones de las piezas.

⁸⁰ Instrumento de cuerda pulsada, derivado del arpa-salterio, propio de la música de la época. Agradezco a Luciano Pérez, del Taller de instrumentos de la Diputación de Lugo, su ayuda en la identificación de este instrumento.

⁸¹ Yzquierdo Perrín ha señalado al respecto que, probablemente, la cabeza de Salomón fuera destruida por un rayo en diciembre de 1729, atendiendo a un acta capitular de entonces en el que se incide que «una de las centellas (...) derribó una porción de una figura de piedra». Yzquierdo Perrín, R.: «Las estatuas – columna de los reyes David y Salomón de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 92-97.

⁸² Otero Túniz ya recoge, en su trabajo de 1999, que «las más exteriores son estatuas-columna y sus personajes están sentados; las de las jambas, verdaderos altorrelieves, emergen de gigantescos sillares y permanecen de pie». Otero Túniz, R.: «Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 31 (1999). P. 19

⁸³ Moralejo Álvarez, S.: «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en Villanueva, C. (Dir.): *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1988. Pp. 19-36

⁸⁴ Fueron retiradas de su ubicación al exterior y restauradas con motivo de la exposición Maestro Mateo y, tras ella, obtenida la correspondiente autorización administrativa (Resolución de la Dirección Xeral de Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia de 25 de enero de 2018), solicitada por la Fundación Catedral de Santiago a partir de los informes de varias instituciones (Real Academia Gallega de Bellas Artes, Universidad de Santiago –Departamento de Historia del Arte- y Consello da Cultura Galega), las esculturas pasaron a conservarse en el Museo Catedral, formando parte del Espacio Maestro Mateo; y serán sustituidas por unas reproducciones en granito en el pretil del Obradoiro.

⁸⁵ Yzquierdo Peiró, R.: «Estatuas-columna de dos profetas procedentes de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en Yzquierdo Peiró, R.: *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 98-101.

⁸⁶ Otero Túniz, R.: «Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 31 (1999). Pp. 9-35.

⁸⁷ Génesis XVIII, 1. Véase Otero Túniz, R.: «Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 31 (1999). P. 12

⁸⁸ Bouza Brey, F.: «Dúas obras escultóricas do Mestre Mateo», en *Boletín de la Real Academia Gallega*, vol. XXI, nº 247 (1933). Pp. 149-153.

⁸⁹ Yzquierdo Perrín, R.: «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, núms. 19-20 (1987-1988). Pp. 7-42 e Yzquierdo Perrín, R.: «La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria», en *Ferrol Análisis*, núm. 27 (2012). Pp. 11-23

⁹⁰ Actualmente, está abierto un proceso judicial iniciado por el Ayuntamiento de Santiago de Compostela reclamando a los herederos de Francisco Franco la propiedad municipal de las piezas por considerar que su salida de la ciudad fue irregular y no se ajustó a lo recogido en el contrato de compra al Conde de Ximonde. Todo este proceso ha tenido una importante repercusión mediática que ha hecho «famosas» a estas esculturas.

⁹¹ La diferencia del fondo con el resto de piezas del conjunto supera los diez centímetros como mínimo.

⁹² Prado-Vilar, F.: «La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la escenografía del Pórtico de la Gloria», en Pérez González, J. M. (Dir.): *Enciclopedia del Románico en Galicia*, Vol. II. A Coruña. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 989-1018 y Prado-Vilar, F.: «Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria», en Huerta, P. L. (Ed.): *El Románico y sus mundos imaginarios*. Aguilar de Campoo, 2014. Pp. 181-204

⁹³ Otero Túniz, R.: «Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 31 (1999). Pp. 9-35.

⁹⁴ Mateo XII, 31-32

⁹⁵ Valle Pérez, J. C.: «Las esculturas de Elías y Enoc procedentes de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en Yzquierdo Peiró, R.: *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 106-111.

⁹⁶ En la operación de desmontaje del muro para poder extraer la escultura, realizada en el mes de noviembre de 2016, se halló la pieza del Maestro de los Paños Mojados analizada anteriormente en este trabajo.

⁹⁷ Yzquierdo Peiró, R.: «Una nueva estatua-columna procedente de la desaparecida fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 124-126

⁹⁸ Hecho habitual en la época para desacralizar la imagen antes de descartarla

⁹⁹ Prado-Vilar ha señalado esta posible identidad para la figura en base al referido atributo.

¹⁰⁰ Yzquierdo Peiró, R.: «Los reyes de León y su impulso al proyecto del Maestro Mateo en la catedral: ¿Estatua de Fernando II, un rey bíblico o Santiago Miles Christi?», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 102-105.

¹⁰¹ López Ferreiro, A.: *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana*. Santiago, 1893

¹⁰² Yzquierdo Perrín, R.: «Maestro Mateo en el Museo del Prado», en *Rudesindus. Miscelánea de arte e cultura*. Núm. 10 (2017). Pp. 287-306

¹⁰³ Vidal Rodríguez, M.: *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago*. Santiago, 1926. P. 22. ¹⁰⁴ Otero Tüñez, R.: «Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 31 (1999). P. 20

¹⁰⁵ Moralejo Álvarez, S.: «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en Villanueva, C. (Dir.): *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago, 1988. Pp. 27 y ss.

¹⁰⁶ Castiñeiras González, M.: «La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del cielo», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 82 -83

¹⁰⁷ Mateo (I, 1-17)

¹⁰⁸ Prado-Vilar, F.: «La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la escenografía del Pórtico de la Gloria», en Pérez González, J. M. (Dir.): *Enciclopedia del Románico en Galicia*, Vol. II. A Coruña. Aguilar de Campoo, 2013. Pp. 989-1018

¹⁰⁹ García Iglesias, J. M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstoles al final del Camino*. Santiago, 2011. P. 179

¹¹⁰ «Esta parte subterránea de la iglesia era muy visitada de los peregrinos, y como dedicada a Santiago Alfeo, estaba enriquecida con muchas indulgencias». López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. T. IX. Santiago, 1907. Pp. 257-258.

¹¹¹ Yzquierdo Perrín, R.: «Maestro Mateo en el Museo del Prado», en *Rudesindus. Miscelánea de arte e cultura*. Núm. 10 (2017). Pp. 300-301

¹¹² Yzquierdo Perrín, R.: «Cabeza procedente de la fachada del Pórtico de la Gloria», en Yzquierdo Peiró, R. (Dir.): *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Madrid, 2016. Pp. 122-123

¹¹³ Yzquierdo Perrín, R.: «La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: nuevos hallazgos y reflexiones», en *Abrente. Revista de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, núms. 19-20 (1987-1988). Pp. 7-42

¹¹⁴ Debo agradecer públicamente la generosidad del propietario de esta obra por el depósito temporal realizado al Museo Catedral.

¹¹⁵ «Resolución do 22 de xaneiro de 2018, da Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, pola que se incoa o expediente para a declarar ben de interese cultural nove esculturas do Mestre Mateo procedentes da desaparecida fachada occidental da catedral de Santiago de Compostela». *Diario oficial de Galicia*, núm. 25, lunes, 5 de febrero de 2018.

¹¹⁶ La sala monográfica dedicada al Coro pétreo que incluye la restauración de diecisiete sitiales y una sección de cerca exterior junto con otras piezas del conjunto y, también, el Pórtico de la Gloria, la cripta y la tribuna.

