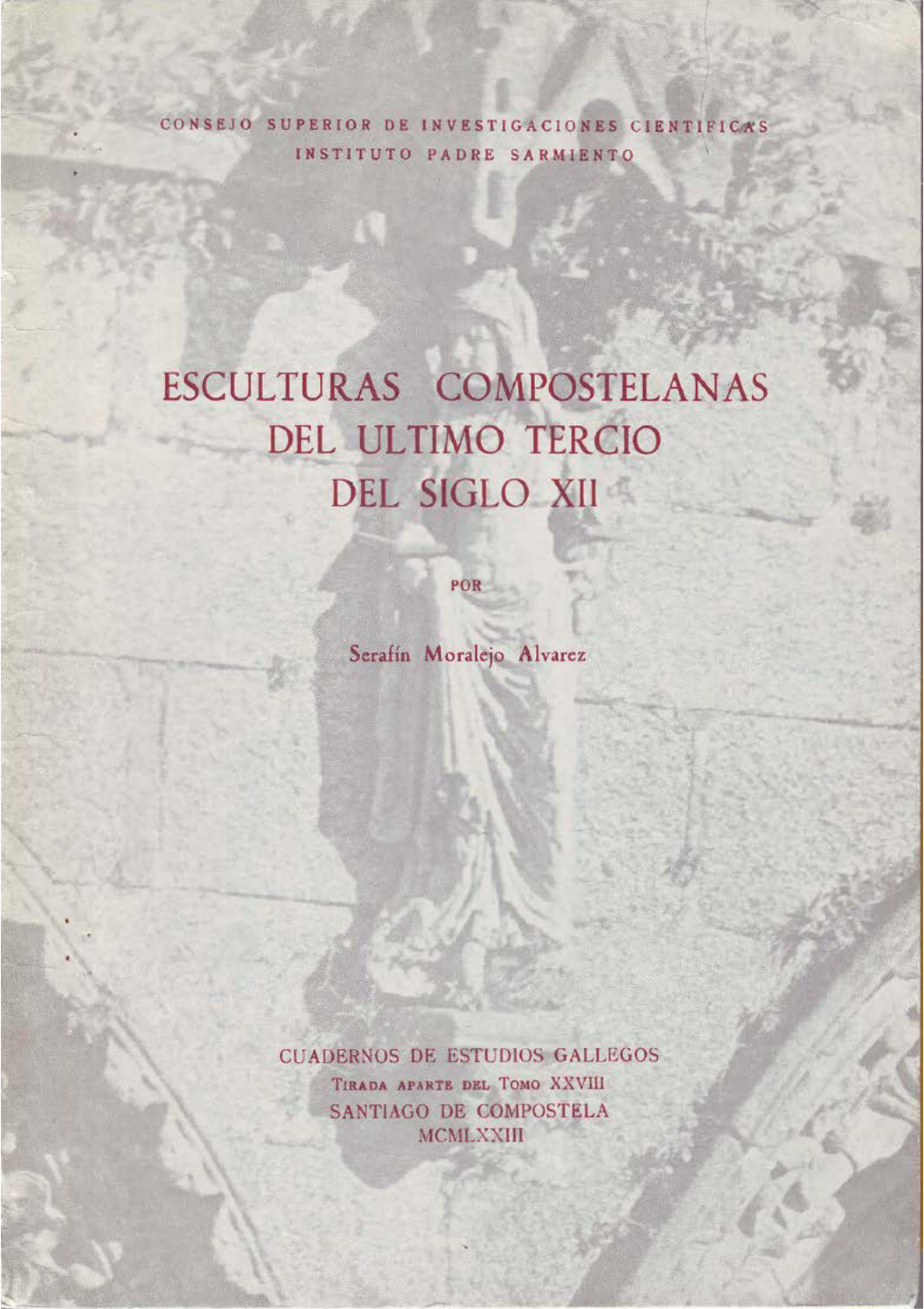




CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO PADRE SARMIENTO

ESCULTURAS COMPOSTELANAS
DEL ÚLTIMO TERCIO
DEL SIGLO XII

POR

Serafín Moralejo Álvarez

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS
TIRADA APARTE DEL TOMO XXVIII
SANTIAGO DE COMPOSTELA
MCMLXXIII



ESCULTURAS COMPOSTELANAS DEL ULTIMO TERCIO DEL SIGLO XII

POR

SERAFIN MORALEJO ALVAREZ

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS
Tomo XXVIII, Fascículos 86. AÑO 1973



MADRID

TALLERES GRAFICOS VDA. DE C. BERMEJO
J. García Morato, 122.—Tel. 233-06-19

1973

ESCULTURAS COMPOSTELANAS DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XII *

por

SERAFIN MORALEJO ALVAREZ

Es objeto del presente artículo el estudio de una serie de piezas escultóricas de la Catedral románica de Santiago que por inscribirse, como veremos, en los oscuros inicios de su última campaña decorativa, afectan a los más generales problemas del conjunto de la escultura hispánica del último tercio del siglo XII. De la consideración del material aquí tratado podrá extraerse una cierta corrección de perspectiva para abordar dichos problemas.

Comenzaremos por una figura (fig. 1) encontrada durante la campaña de excavaciones y restauración 1956-1957, formando parte de un relleno en una de las primitivas escaleras de acceso al cuerpo superior de la basílica, según consta en la publicación de Chamoso ¹.

Se trata de una figura de varón ² que presenta las rodillas ligera-

(*) Este artículo fue parte del trabajo que para la obtención del Grado de Licenciatura en el curso 1967-1968 realizó el autor bajo la dirección del catedrático Dr. D. Ramón Otero Túñez, director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago. Para su actual publicación se procedió a una reelaboración en el mencionado centro de investigación y bajo la misma dirección. Quede aquí constancia de mi agradecimiento.

He de recordar también a Mr. Michael Ward, autor de una Tesis sobre el Pórtico de la Gloria, de próxima presentación en la Universidad de Nueva York, con quien he mantenido largas conversaciones, ricas en sugerencias, sobre los problemas aquí tratados. Le soy especialmente deudor en lo que concierne a las relaciones con Borgoña, que más adelante se esbozan, y sobre las que él aportará documentos más convincentes.

¹ M. CHAMOSO LAMAS: *Esculturas del desaparecido pórtico occidental de la Catedral de Santiago*, «Cuadernos de Estudios Gallegos», XIV, 1959, 202-208.

² En cuanto a iconografía, poco puede decirse. El paño que le cae sobre los hombros hace pensar en un tocado similar al de una de las figuras empotradas

mente flexionadas y los pies retrotraídos, postura típica en las esculturas románicas murales de época avanzada, que, tímidas en cuanto a la proyección de su volumen en el eje anteroposterior, adoptan para la expresión de la actitud sedente una notación que es compromiso entre el origen gráfico de sus formas y la realidad corpórea hacia la que apuntan. Los brazos, flexionados y ligeramente proyectados hacia el frente, evitan un exceso de simetría, haciéndose eco de una leve torsión insinuada en el tronco, que tiende a despegarse ligeramente del plafón en su costado izquierdo. En este mismo lado puede verse tallada una columnilla lisa, truncada por la fractura de la pieza.

En lo que a tipología se refiere, podría inscribirse esta escultura en una tradición de figuras de pequeño o mediano tamaño sobre placas oblongas, en la peculiar actitud sedente ya descrita, y flanqueadas por columnillas que soportan doseles, tradición que parece iniciarse en los pies derechos o jambas del «Portail Royal» de Chartres³. De tal filiación tipológica —que de ningún modo hacemos extensiva al estilo— resultará difícilmente aceptable la hipótesis de Chamoso de que la pieza en cuestión provenga de la decoración escultórica de la portada occidental que, según se admite, antecedió al Pórtico de la Gloria⁴. A dicha presunción se oponen además argumentos de otra índole.

En primer lugar, la existencia misma de tal portada es algo más que cuestionable. Ciertamente tenemos su descripción en el *Códice Calixtino*⁵, pero el repentino cambio estilístico de la prolijidad y exac-

en la Puerta Santa, procedentes del antiguo coro; tal tocado pudiera ser identificado con el *schimla* que portan los sacerdotes veterotestamentarios.

³ Se verá que los caracteres indicados encuentran parcial explicación en la sumisión de la figura a la condición mural, configuración y ritmo verticalizante de una jamba. Para la ausencia de columna en su costado derecho podría invocarse que ésta estuviese tallada en el miembro arquitectónico contiguo o que sólo se preocupase el escultor del lado que resultaba más visible para el espectador: desde luego, la pieza ofrece su más grata perspectiva en un abordaje en tres cuartos, tendente más a perfil que a frente, lo que parece indicio de su procedencia de la cara interna de una jamba.

⁴ *Art. cit.*, 205. La hipótesis de CHAMOSO es recogida en *El Arte Románico. Catálogo*, Barcelona-Santiago, 1961, núms. 1798, 1799 y 1802. También G. GALLARD parece haberla admitido (*Sculptures espagnoles de la moitié du douzième siècle*, en «Études d'art roman», Paris, 1972, 101).

⁵ *Liber Sancti Iacobi, Codex Calixtinus*, traducción de A. MORALEJO, C. TORRES y J. FEO, Santiago, 1951, 562-563.

titud con que se tratan las portadas del crucero a la vaguedad con que se alude a la occidental —cambio señalado ya por Georgiana G. King⁶— hace tal descripción sospechosa⁷. Añádanse las contradicciones en cuanto a enumeración de elementos arquitectónicos señaladas por K. J. Conant, que le llevaron a sugerir que el redactor de la descripción hubo de ver la fachada «en obra»⁸. Más recientemente Caamaño, Azcárate y Otero Túñez, abordando el problema desde puntos de vista diversos, han coincidido en sugerir que la problemática portada descrita en el *Códice* pudo no haber superado la condición de proyecto⁹, opinión que, pese a lo arriesgado de su argumentación, nos parece por hoy la más probable.

Ahora bien, aún cuando tal fachada pudiera haber existido, la figura que venimos estudiando no hubiera podido pertenecer a ella; su considerable sentido del volumen, su atrevido concepto lumínico, los contornos nerviosos de sus formas son otros tantos caracteres que rebasan el horizonte estilístico de 1140, fecha *ante quam* para

⁶ «...the description has changed from exact observation into something literary» (*The Way of St. James*, Nueva York, 1920, vol. III, 66). Como explicación se aduce una presunta dificultad para contemplar la fachada de cerca.

⁷ El redactor de la «Guía», tan prolijo en la enumeración de los elementos arquitectónicos de las portadas del crucero, se limita en la occidental a hablar de «*Muchos escalones*», «*diversas columnas*», «*distintas representaciones*» y «*varios modos*» (*Liber...*, ed. cit., 559-563). A las minuciosas, a la par que confusas, referencias para la localización de las figuraciones en la Azabachería y Platerías sucede en la occidental un impreciso «*Arriba se representa...*». La descripción iconográfica de la portada occidental resulta por último tan vaga y literaria que inclina a pensar que se hace más a partir del texto bíblico que de imágenes plásticas concretas. Confróntense las palabras del redactor con las evangélicas: «est enim dominus ibi in nube candida, facie splendens ut sol, veste refulgens ut nix... Moyses et Elias qui cum illo apparuerunt, loquentes ei excessum quem completurus erat in Iherusalem» (*Liber...*, transcripción de W. M. WHITEHILL, Santiago, 1944, 392), y, por otra parte, «et resplenduit facies eius sicut sol vestimenta autem eius facta sunt alba sicut nix» (*Mt.*, 17, 2), o «erant autem Moyses et Elias visi in maiestate: et dicebant excessum eius, quem completurus erat in Ierusalem» (*Luc.*, 9, 30-31). Más que en una descripción, las palabras del *Calixtino* hacen pensar en un programa a seguir.

⁸ *The Early Architectural History of the Cathedral of Santiago de Compostela*, Harvard, 1926, 28 y ss.

⁹ J. M.^a CAAMAÑO MARTÍNEZ: *Contribución al estudio del gótico en Galicia*, Valladolid, 1962, 53 y ss.; J. M.^a DE AZCÁRATE: *La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago*, «*Archivo Español de Arte*», XXXVI, 1963, 18-20; R. OTERO TÚÑEZ: *Problemas de la catedral románica de Santiago*, «*Compostellanum*», X, 1965, 966, n. 19.

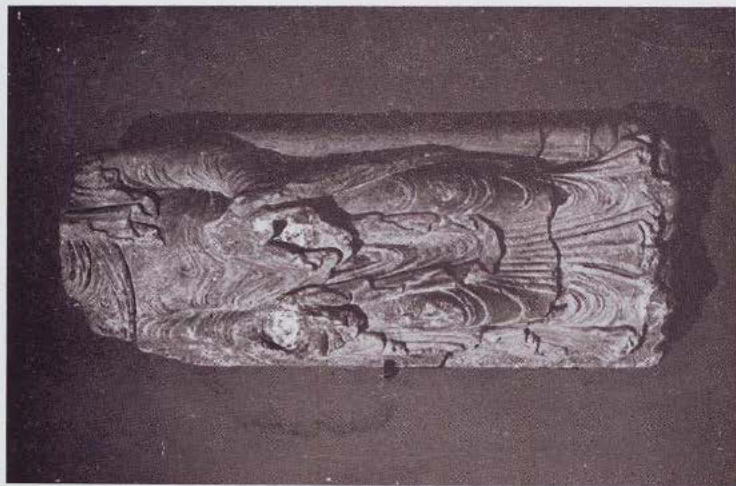


Fig. 1.—Figura masculina sedente, Museo de la Catedral.
(Foto Guitián)



Fig. 2.—Figura masculina, Museo de la Catedral.
(Foto Guitián)

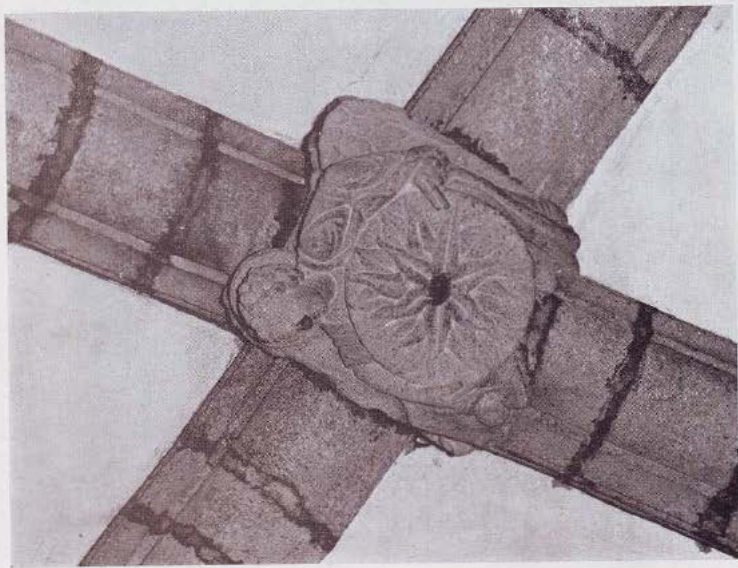


Fig. 3.—Clave de bóveda de la cripta del Pórtico de la Gloria.
(Foto Guitián)



Fig. 4.—Clave de bóveda de la cripta del Pórtico de la Gloria.
(Foto Guitián)



Fig. 5.—Capitel de la cripta del Pórtico de la Gloria.
(Foto Guitián)

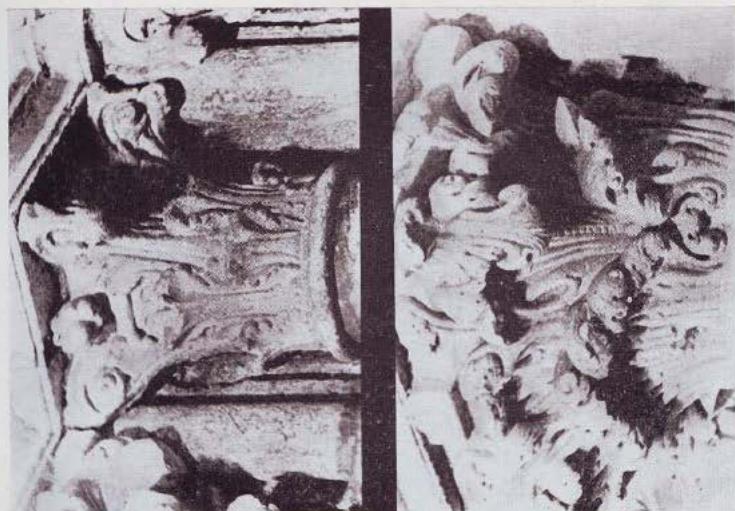


Fig. 6.—Capiteles de la cripta del Pórtico de la Gloria.
(Fotos del autor)

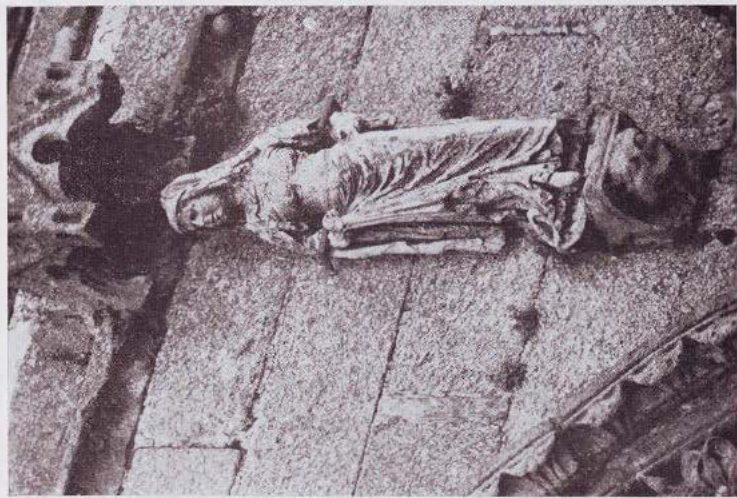


Fig. 7.—Virgen de la Anunciación. Fachada de las Platerías.
(Foto Marburg)



Fig. 8.—Apóstol del friso de Santiago de Carrión.
(Foto del autor)

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.

Esta proximidad fue ya señalada por D. Manuel Gómez-Moreno, quien, al atribuir la pieza a «Mateo joven», y subrayar por otra parte sus puntos de contacto con el arte abulense, la convirtió en el «eslabón perdido» que confirmase una antigua hipótesis suya: la dependencia del arte de Mateo respecto del de San Vicente de Avila, a cuyo maestro se identifica con el Fruchel que dirige la obra de la catedral de la misma ciudad¹⁰. La escultura en cuestión sería *opera prima* compostelana de Mateo, recién salido de la órbita del maestro de San Vicente; en cuanto a su procedencia, descartada entonces la primitiva fachada occidental, pensaba D. Manuel Gómez-Moreno en una hipotética portada de la cripta del Pórtico, la mal llamada Catedral Vieja¹¹.

La relación entre Avila y el Pórtico compostelano, conclusión a la que apunta la hipótesis arriba expuesta, es viejo y polémico tema donde la conjetura es única base de trabajo para las tesis más encontradas¹². En nuestra opinión, ambos estilos, analizados en profundidad, se revelan como productos de tradiciones muy diversas, aunque si se quiere con una cierta comunidad que no va más allá de las «coincidencias ambientales» —a decir de Otero Lúñez¹³— que son

¹⁰ *Problemas del segundo período del románico español*, en *El Arte Románico. Catálogo...*, XXXV-XXXVIII; *Prólogo* a M. A. GARCÍA GUINEA: *El arte románico en Palencia*. Palencia, 1961, XI y ss. También CHAMOSO señaló una cierta afinidad de la figura compostelana con las abulenses, pero insiste en reconocerle a aquella «un carácter más elemental y primario» (*art. cit.*, 207).

En lo que respecta a la indentificación de Fruchel con el principal maestro de San Vicente compartimos las reservas de J. M. PITA ANDRADE: *Los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid, 1955, 25. La aceptación de tal identificación lleva implícita la de las fechas que la personalidad reconstruida aporta, con el consiguiente peligro de utilizar como comprobante lo que sólo es probable.

¹¹ *Problemas...*, XXXVII; *Prólogo...*, XI.

¹² El punto de vista de GÓMEZ-MORENO lo comparte E. CAMPS CAZORLA: *El arte románico en España*, Barcelona, 1935, 224. A. KINGSLEY PORTER piensa en una inversión de la prioridad y sentido de las influencias en favor de Mateo (*Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, 264), opinión que admite como posible A. L. MAYER (*El estilo románico en España*, Madrid, 1931, 157). W. GOLDSCHMIDT concede prioridad a Avila, pero no cree en su influencia sobre Compostela (*El pórtico de San Vicente de Avila*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», XI, 1935, 263-264).

¹³ *Art. cit.*, 976.

de esperar en fenómenos contemporáneos. Plantearse sus relaciones como necesariamente formulables en términos de anterioridad/posterioridad, y concluir en consecuencia en la fatal dependencia del que se juzgue posterior respecto del anterior es crear —pensamos— un falso problema, que altera además toda correcta perspectiva para abordar nuestro románico final. Por otra parte, las conexiones sobre las que descansa la teoría de D. Manuel Góme-Moreno no parecen suficientemente evidentes. Si una cierta relación de la pieza que venimos estudiando con lo abulense es algo que no ofrece mayor duda, la identificación en ella de la mano de «Mateo joven» es, como intentaremos demostrar, difícilmente admisible.

Profundizando en el análisis antes esbozado de la pieza, creemos advertir en ella una cierta desproporción entre el proyecto que se le supone —lo que un renacentista llamaría el *concetto*— y su plasmación. La obra parece apuntar hacia una riqueza de efectos que contrasta con cierta rigidez y dureza en su ejecución, lo que parece tipificarla como marginal, como reflejo amanerado de prototipos superiores; obra de artista mediocre, que gusta de acumular y enfatizar recursos efectistas, al tiempo que los empobrece y reduce a «clisé». El exagerado movimiento pictórico de los paños, recayendo a la par en esquematismos puramente gráficos, el pegar los vestidos al cuerpo para exhibir una estructura anatómica que luego resulta deficientemente construida, son rasgos que acusan, más que la génesis balbuciente de un estilo creativo, el remedo un tanto degenerado y sin futuro de otro ya constituido.

A falta de un prototipo más inmediato, podría proporcionarnos una muestra aproximada de los efectos hacia los que este escultor apunta, en toda su plenitud, una extraordinaria figura de varón (fig. 2) que se encuentra en el Museo de la Catedral¹⁴. Sobre su calidad y en especial sobre sus sorprendentes rasgos antiquizantes —sus ropajes evocan la técnica de «paños mojados»— ha llamado principalmente la atención la bibliografía alemana¹⁵. La anatomía pujan-

¹⁴ La relación entre ambas figuras fue ya implícitamente señalada por CHAMOSO al atribuirle a la segunda la misma procedencia que conjetura para la primera, es decir, la primitiva fachada occidental (*La exposición de arte románico, «Compostellanum»*, VII, 1962, 218).

¹⁵ E. H. BUSCHBECK la relacionó con el «clasicismo» provenzal, particularmente con Saint-Gilles-du-Gard (*Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela*, Berlín-Viena, 1919, lám. 21). Tal opinión nos es conocida a través de G. WEISE (*Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1927, t II,

te bajo las ceñidas vestiduras, la utilización de éstas para propiciar atrevidos contrastes lumínicos, el rendimiento de pliegues en «tubo de órgano» tendentes a abrirse en abanico, otras veces en líneas ovales, oprimiendo los miembros, son rasgos vistos en la figura anterior en forma reiterativa y banalizada, que recuperan aquí toda la fuerza de la originalidad. Compárense también los resultados en la ejecución de un motivo común cual es el enmarcar el muslo, acusado bajo el ropaje tenso, con las sombras provocadas por el borde del vestido superior que cuelga desde las manos.

El supuesto «Mateo joven» parece entonces caracterizárenos mejor como un artífice secundario dependiente de las sugerencias de otro artista de superior talla, cuyo estilo no sería muy lejano al de la figura de los «paños mojados». La confrontación de las tradiciones en que se inscriben Mateo y lo que se quiso hacer su *opera prima* sólo podrá entonces realizarse con rigor teniendo en cuenta a este segundo estilo en toda su plenitud, es decir, tal como está representado por la segunda escultura de que venimos tratando. De tal confrontación resultará una radical divergencia a nivel de principios —en cuanto al concepto de organización total de la figura, del papel y jerarquía que los diferentes elementos formales juegan en el conjunto— entre ambos maestros, Mateo y el que podríamos llamar «maestro de los paños mojados»¹⁶. Difícilmente se admitirá que por

vol. I, 31 y ss.) y A. L. MAYER, quienes han señalado paralelos para la pieza en cuestión en el trascoro de Bamberg; el segundo de estos autores la hace incluso eslabón de una presunta influencia del arte de Mateo sobre el de la catedral germana (*ob. cit.*, 143). Aludió también a esta obra E. PANOFKY —atento siempre a las «renascencias», en referencia que sentimos no haber podido verificar (*Die deutsche Plastik des 11 bis 13 Jahrhunderts*, Munich, 1924, 135). Ninguna de las relaciones indicadas nos parece aceptable.

¹⁶ Mateo —entendiendo por tal lo que hay de común en los múltiples estilos del Pórtico— dota a sus figuras-placa de una firme construcción interna que es función primordial del conjunto de líneas de fuerza del rectángulo que las inscribe. Los magníficos trozos de notación anatómica que Mateo ofrece se subordinan siempre al esquema abstracto general en que se engarzan. En el «maestro de los paños mojados» no se hace tan evidente la presencia de un esquema geométrico constrictor: el armazón de la figura es primordialmente su osatura, su cuerpo —todo lo estilizado que se quiera—, antes que una construcción abstracta.

De ahí el ceñir tan artificiosamente los paños a la anatomía para hacerla manifiesta; Mateo muestra, en cambio, un mayor respeto para la textura y peso de las telas.

En cuanto a los pliegues, el «maestro de los paños mojados» los concibe como un sistema rítmicamente organizado y jerarquizado de amplias y tensas curvas,

evolución se pueda haber pasado de uno a otro estilo. Ambos parecen suficientemente maduros y dueños de su registro expresivo —aún en la versión un tanto degenerada que ofrece la pieza de la figura 1— como para dar un salto tan considerable, faltando además testimonio de los necesarios estadios intermedios ¹⁷.

Tenemos, por otra parte, un más sólido argumento en contra de la posibilidad de una evolución que enlace los dos estilos, en cuanto que nos va a permitir afirmar su contemporaneidad en estadios ya suficientemente caracterizados, o, al menos, su inmediatez. Nos referimos a los dos espléndidos trozos de escultura arquitectónica —casi total e inexplicablemente olvidados por quienes sobre estos temas han escrito— que son dos claves de bóveda de lo que podría llamarse crucero de la cripta o «Catedral Vieja». Representa la del lado del Evangelio (fig. 3) a un ángel portador de un disco con llamas radiales, indudable figuración solar, lo que nos da la pista para identificar en la otra pieza (fig. 4), en indudable paralelismo iconográfico con ésta, a otro ángel de medio cuerpo llevando en las manos, veladas por un paño, un creciente lunar deteriorado ¹⁸. A simple vista se evi-

al que confiere papel primordial en la composición del conjunto. Tal protagonismo cede en Mateo, donde los pliegues son simplemente «arrugas», sin efectismo. Apenas, todo lo naturales que permite la tendencia románica a la caligrafía. El muy diverso papel que en uno y otro estilo juegan los paños lo evidencia el que la ausencia de cabeza en la figura de los «paños mojados» le afecta mucho menos de lo que cabe imaginar que afectaría a una figura de Mateo una mutilación similar. Como ciertas estatuas clásicas, la figura de los «paños mojados» parece haber nacido con vocación de «torso».

Puede completarse esta contraposición radical entre ambos estilos con los análisis de J. M. PITA ANDRADE: *En torno al arte del maestro Mateo*, «Archivo Español de Artes», XXIII, 1950, 19.

¹⁷ Ciertamente la Historia del Arte registra casos de cambios casi tan radicales y bruscos como el que aquí se pretende; pero influyen en ellos urgencias de expresión personal, de realización individual a través del arte, dimensiones propias del arte moderno a partir del Manierismo, y que el artista románico ignora. Añádase que, dada la organización del trabajo artístico en aquella época, no bastaría para tal cambio la conversión personal de un artista, sino que se haría necesaria la de todo el bagaje técnico y poético de un amplio taller.

¹⁸ Aunque no se trata aquí de problemas iconográficos, aprovechamos la ocasión para llamar la atención sobre las perspectivas que estas claves abren para la consideración general de la iconografía del Pórtico de la Gloria. Ellas nos indican que la expresión de tan complejo sistema simbólico no es cometido exclusivo de las figuraciones, sino también del total organismo arquitectónico que las soporta, que se convierte así él mismo en estructura figurativa de carácter cósmico y escatológico. Toda bóveda se presta a una obvia simbolización de la

denciará que estos ángeles astroforos son obra de manos y aún de talleres diferentes: el moderado relieve de la clave del sol, que a penas ofrece posibilidades para el juego lumínico, contrasta con la valiente proyección de volúmenes de la otra clave, donde nos sentimos inclinados a reconocer 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 amanecimiento; ~~Asimilares~~ soluciones en el excavar los pliegues profundamente —véase el paño entre las manos del ángel— creando tabiques que propician violentas transiciones de luz, o en el ceñir los paños al cuerpo, interrumpiendo las superficies lisas con pliegues ovales. El virtuosismo que prodigaba la figura de los «paños mojados» en la detenida descripción de la mano que coge el libro bajo el vestido, se insinúa aquí en motivo similar. Que de estilos muy afines se trata nos parece cosa evidente. Que sea una misma persona la que labre ambas obras es cosa ya secundaria ¹⁹.

bóveda por excelencia, que es la celeste; las figuraciones astrales de las claves compostelanas hacen este simbolismo especialmente explícito (y aún puede conjeturarse que lo completaría la primitiva pintura de los plementos). La bóveda de la cripta —bóveda celeste— soportaría así funcional y simbólicamente la Gloria hiperceleste del piso superior. Recordemos en apoyo de nuestra hipótesis que, según el *Apocalipsis* (21, 23), la Nueva Jerusalem «no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el Cordero»; de ahí la representación del *Agnus Dei* en la clave de bóveda de la tribuna superior, como lumbrera de la Jerusalem Celeste, en contraposición a los astros que iluminan la cripta inferior, la zona terrestre (reproducción de la clave de la tribuna en A. DEL CASTILLO: *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1949, lám. 4). La iconografía de los capiteles de la cripta —merecedora de una exégesis más detenida— es ajena a todo contenido sacro; parece referirse a una especie de «comedia humanas», evocadora de algunos aspectos de las psicomauías, lo que abunda en el significado «terreno» que conviene a tal dependencia dentro del conjunto. La utilización de las primitivas escaleras de comunicación entre cripta y pórtico haría particularmente sensible el simbolismo propuesto. No se nos oculta el inconveniente que para nuestra hipótesis suponen algunas contradicciones entre la significación intrínseca de las figuraciones y su posición en el sistema total. Tales contradicciones, habida cuenta de las que se dan muchas veces incluso entre iconografía y estilística, no han de extrañar; con mayor razón se producirán en la expresión simbólica por medio de la arquitectura, donde se maneja un material «dado» mucho menos dúctil que el específicamente figurativo.

Las claves de la cripta suscitaron imitaciones en el llamado Palacio de Gelmírez.

¹⁹ Ha de tenerse en cuenta que las diferencias que puedan encontrarse entre ambas piezas —concretamente, un sentimiento más lírico en el ángel con respecto a la figura 2— no responden necesariamente a divergencia de estilo, sino también a los diversos valores expresivos que exigen los temas respectivos.

La clave del 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 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. La figuración en su peculiar relación con el soporte arquitectónico se convierte así en la más gráfica expresión de una hierofanía²⁰. 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; se limita a profundizar en el eterno problema románico de adaptar una figura a un espacio dado de forma que ésta no sufra menoscabo, sino que salga incluso enriquecida asumiendo los ritmos que marcan las líneas de fuerza de dicho espacio. En este gusto por la simplicidad de los efectos, potenciando los que proceden de la sólida construcción tectónica, parece revelárenos la auténtica mano de Mateo joven, no muy distante del que encontramos en el Pórtico. La cabeza esférica con notación del cabello en gruesos bucles, el plegado simple, incluso excesivamente prosaico, sin artificios, y el conocimiento de las posibilidades y límites del material —granito— acaban por confirmarnos en ello. Dado que las dos claves, por el simétrico lugar que ocupan y por su 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 conjetursarse ca. 1170-1175²¹.

Por otro lado, las relaciones señaladas entre la clave de la luna y las piezas con que hemos iniciado este trabajo nos proporcionan un indicio de la probable vinculación de éstas al programa decorativo

²⁰ Tal concepción de la «puesta en imagen» cobra una mayor significación en relación con lo expuesto en el *excursus* iconográfico de la nota 18. Una figura de clave concebida en manera similar, perteneciente a la catedral de Soissons, la reproduce R. BRANNER: *Keystones and Kings. Iconography and Topography in the gothic vaults of the Ile-de-France*, «Gazette des Beaux-Arts», LVII, 1961, 69, fig. 5.

²¹ Establecemos tal fecha teniendo en cuenta la actividad de Mateo en Santiago desde por lo menos 1168 (véase A. LÓPEZ FERREIRO: *Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. IV, Santiago, 1902, ap. XXXVII).

de la cripta. No parece, pues, descaminada la hipótesis de D. Manuel Gómez-Moreno de atribuir las a una supuesta portada de acceso a tal dependencia; máxime, cuando las obras del estilo que venimos definiendo no se reducen en la cripta, como vamos a ver, a la mencionada clave.

Sin pretender un análisis exhaustivo de los elementos esculpturados de la «Catedral Vieja» —que por otro lado sólo sería riguroso considerando los problemas que su contexto arquitectónico plantea—, queremos resaltar el contraste enorme que existe entre la gran mayoría de sus capiteles y los tipos habituales mateinos, hecho que no ha sido suficientemente puesto de manifiesto, y críticamente valorado en la abundante bibliografía con que el Pórtico cuenta. Los corintios, por ejemplo, de gran pureza en todos sus elementos y tratados con un virtuosismo pensado para materiales más blandos que el granito (figura 6, arriba), nada tienen que ver con los vegetales de Mateo, en los que el acanto adquiere la tan característica hipertrofia. En los figurados (fig. 5), vemos un tratamiento de las hojas similar al de los elementos vegetales de la clave del lado de la Epístola, relación que es más difícil de precisar en lo que respecta a la figuración humana, ya que la colosal diferencia de escala determina efectos formales difícilmente parangonables, máxime en material tan poco propicio a la miniatura como es el granito. Parece evidente, sin embargo, que estas figuras menudas y gráciles, de elaborada anatomía y en actitudes coreográficas, rechazan toda posible filiación mateína, para inscribirse en un mundo de formas y sentimientos aún al que informa a la figura de los «paños mojados» y al ángel portador de la luna. La consideración de los conceptos espaciales y compositivos que presiden la relación de tales figuras con su soporte arquitectónico confirma tal vinculación. Frente a Mateo, que, apurando al máximo los recursos de la poética románica, llega a una integración total entre figuración y arquitectura —de ahí sus capiteles con figuraciones sólidas, compactas, como prensadas—, los escultores de los capiteles de la cripta plantean tal relación en términos —podríamos decir— de fingida accidentalidad, similares a los que detectábamos en la clave de la luna: allí la figuración se presentaba enfáticamente como autónoma y accidental respecto de su medio arquitectónico (y de tal efecto extraía un refuerzo para su significación iconográfica); otro tanto sucede con las figuraciones de los capiteles: el capitel, en

cuanto arquitectura, no es para ellas más que lo que un decorado para un actor ²².

Los capiteles de entrelazos vegetales responden a un tipo más próximo a lo que suele hacer Mateo: la figuración se ajusta a —o incluso crea— los ritmos compositivos del capitel y de su masa se nutre. Técnica y estilo se alejan, sin embargo, mucho de Mateo: la talla profundiza considerablemente en función de que la decoración se recorte como un encaje sobre un núcleo de sombras ²³. El taller mateíno, al utilizar motivos similares, trata de adaptarlos a las potencialidades del material local; el efecto de calado, tan poco propicio para la textura del granito, desaparece.

Si de otro lado queremos fijar la actividad del taller de Mateo, nos encontraremos con escasas piezas que le puedan ser adjudicadas con seguridad. A la clave del lado del Evangelio, ya comentada, habría que añadir probablemente algunos capiteles de hojas gruesas, lisas, y, con toda seguridad, el que corona un triple fuste en el frente del machón que parte el acceso al crucero, con la carnosa vegetación peculiar (fig. 6, abajo). El grueso del programa decorativo de la cripta ha de vincularse, pues, a un taller de filiación extraña a Mateo, más o menos contemporáneo de él, y cuya actividad puede presumirse efímera, dada la escasa huella que deja en el piso superior ²⁴.

²² Tal concepción del capitel, con raíces tempranas en Borgoña, adquiere ahora carácter de típico fenómeno de fase de disolución del estilo: parece como si sintiéndose agotados los recursos expresivos de una poética se buscara un nuevo impacto con su ostentosa y enfática violación.

²³ Reproducción en P. DE PALOL y M. HIRMER: *Early Medieval Art in Spain*, Londres, 1907, láms. 108 y 109.

La decoración de las jambas de los accesos al segundo tramo de la cripta con movidas figuraciones recortándose sobre la sombría mancha del fondo excavado, revela una concepción similar (reproducción en LÓPEZ FERREIRO: *Ob. cit.*, t. V, 1902, 21).

²⁴ Al excluir de la producción mateína la inmensa mayoría de la decoración de la cripta, en modo alguno pretendemos abonar la tesis de que esta dependencia sea obra gelmiriana reformada posteriormente por Mateo, con vistas a la sustentación del Pórtico. Como queda dicho, la contemporaneidad de dicho conjunto decorativo con los inicios del estilo del Pórtico está fuera de duda. Para los problemas arquitectónicos que la cripta plantea véase CAAMAÑO: *Ob. cit.*, 54 y ss., especialmente nota 10.

Por otro lado, no se ha de ver contradicción entre la presencia de un taller extraño a Mateo y la constancia de que éste dirigiese la obra «a fundamentis». Se acostumbra a ver en Mateo sólo al creador de un estilo escultórico, cuando en realidad lo tenemos documentado exclusivamente como arquitecto. En una

Con esta corriente estilística ha de ponerse en relación la Virgen de Anunciación que se encuentra entre los dos arcos del cuerpo superior de las Platerías (fig. 7), ejemplar que, pese a su calidad, no ha merecido especial atención en la bibliografía. Su emplazamiento a gran altura, sobre peana y cobijada por baldaquino, le confiere una apariencia estatuaría que, unida al grácil movimiento de sus contornos, haría pensar en una obra de época gótica²⁵. Un análisis más detenido invita, sin embargo, a mantenerla en los límites del románico avanzado: el borde inferior de una especie de placa de fondo con decoración vegetal asoma rebasando la peana, indicio de que no era el habitar un «espacio-baldaquino» el destino original de la pieza; su concepto espacial sigue siendo predominantemente «relativo»: independientemente de la cantidad de volumen que la figura posee, éste está tratado bidimensionalmente, abordando el bloque por la cara que se ofrece al espectador; los pies de la figura, ignorando aún la función de base propia de la estatuaría, cuelgan como es normal en todo el románico. A los mismos márgenes cronológicos nos lleva el reconocer muy similares motivos en cuanto a disposición de vestiduras y gesto de levantar la túnica superior con la mano en otra Virgen de Anunciación en un capitel de la Cámara Santa de Oviedo²⁶ y en una *Ecclesia* (?) del vestíbulo del claustro de la catedral de León²⁷.

Dicho gesto —sin duda dictado por la elegancia de la época— está en función de un motivo que nos es ya familiar a través de la figura de los «paños mojados»: la creación de profundas sombras

época en que el «architectus» comienza a adquirir una cierta consideración de trabajador intelectual —atestiguada para Mateo en el trato que se le da— por la vía de distanciarse del trabajo manual, nada impide el que bajo la dirección de Mateo trabajase no sólo un amplio taller, apegado al estilo que quizá él definió, sino incluso otros equipos de escultores de formación diversa.

²⁵ Gótico, quizá del xiv, es el baldaquino que la cobija, así como también el arcángel —datable de ca. 1500— que hace unos años se colocó en la peana contigua para completar la escena.

LÓPEZ FERREIRO sugirió que la Virgen en cuestión pudiera ser de la Anunciación que menciona el *Calistino* en la destruida puerta norte (*ob. cit.*, t. II, 1900, 110). Ya en otro lugar hemos señalado la inviabilidad de tal hipótesis (S. MORALEJO ALVAREZ: *La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago*, «Compostellanum», XIV, 1969, 641-642).

²⁶ Reproducción en PITA ANDRADE: *Ob. cit.*, lám. 5.

²⁷ Reproducción en M. D. BERRUETA: *La catedral de León*, Madrid, s. a., 111.

Véase un motivo similar, *ibidem*, 131. Como es sabido, se trata de esculturas aprovechadas de finales del siglo xii.

que enmarcan la pierna, a la vez que pretexto para el virtuosismo en el tratamiento de los paños en hueco. Otros muchos detalles confirman la relación: la tensión con el que el ropaje revela la pujante anatomía, los pliegues entre las piernas como tabiques que provocan sombras duras, o cayendo en «tubos de órgano» sobre los pies para levantarse luego en arabesco... No parece haber duda de que estamos ante una pieza vinculable a la manera del «maestro de los paños mojados» y, en menor medida, relacionable con el taller de la cripta.

La vinculación al arte abulense apuntada por D. Manuel Gómez-Moreno para la pieza de la figura 1 puede hacerse extensiva a todo el conjunto aquí tratado, si bien por nuestra parte precisaríamos que es en la portada de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes —obra indudablemente emparentada con Avila²⁸, pero con personalidad estilística propia— donde los estilos aquí considerados encuentran sus más claras afinidades²⁹. Un espíritu común, nutrido de resonancias helenísticas, informa la extraordinaria cabeza del Pantocrátor palentino, digna de un Zeus o de un Sárapis, y la potente anatomía bajo los «paños mojados» de las esculturas compostelanas. Dos apóstoles de Carrión, contiguos al Pantocrátor por su derecha (fig. 8), permiten concretar estas relaciones, pues vienen a ser variaciones sobre temas antes analizados. Son figuras que tienden a privilegiar para la talla y visión del espectador una actitud en tres cuartos como sucedía en la Virgen de las Platerías, con la que coinciden también en composición: la pierna izquierda, tensa bajo el ceñido ropaje, soporta el peso del cuerpo, mientras que la otra, flexionada —detalle éste que en la Virgen compostelana apenas se aprecia—, pretende significar una proyección antero-posterior que, siguiendo los conceptos espaciales románicos, se traspone en proyección lateral. Sobre esta pierna se dispone el consabido motivo de enmarcamiento mediante el manto o túnica superior. Toda la actitud se explica primordialmente en función de un elaborado efecto rítmico, cual es el contraste entre los dos contornos: tenso, cargado de ímpetu, el derecho; más lento y discontinuo en su trazado, el izquierdo.

Otras piezas compostelanas aquí estudiadas encuentran también en Carrión paralelos a sus peculiaridades. Las enfáticas embocaduras

²⁸ GOLDSCHMIDT: *Art. cit.*, 268 y ss.; PITA ANDRADE: *Ob. cit.*, 27; GÓMEZ-MORENO: *Prólogo...*, XII; GARCÍA GUINEA: *Ob. cit.*, 126-127.

²⁹ La relación entre las figuras 1 y 2 y Carrión fue ya señalada por GAILLARD: *Ob. cit.*, 101.

de mangas en las esculturas palentinas son comparables a las de la supuesta *opera prima* de Mateo. La disposición del manto en torno al cuello y sobre los hombros, cayendo en amplio y elegante zig-zag, la comparten el Pantocrátor de Carrión y el ángel de la clave de la cripta. La construcción de cabeza y tipo facial de esta última figura —cabeza cuadrada, de fuerte osatura, sobre todo en el maxilar y arcos ciliares, pero con suave modelado en superficie— la exhibe en Carrión, a muy diferente escala, un personaje en el capitel del lado izquierdo ³⁰.

La constatación de estas relaciones, que inclinan a pensar en una comunidad de tradición, no impedirá reconocer ciertos matices diferenciales que confieren a cada foco su peculiaridad. Parecen distinguirse en lo compostelano —dentro de su variedad— los rasgos de un arte más evolucionado y riguroso. Detalles como la morosa descripción de la rodilla bajo el vestido (fig. 2) no se ven en las esculturas palentinas, donde se opta para dicha parte por interpretaciones ornamentales, caligráficas. Los pliegues como tabiques con el entreligie muy excavado tampoco aparecen en Carrión, buscando allí el ropaje más el movimiento que la plasticidad. En general las figuras palentinas manifiestan mayor energía, violencia incluso, en el diseño que las compostelanas, quizá por pretender éstas —sobre todo la de los «paños mojados» una más inmediata evocación de un modelo antiguo, lo que hace perder al grafismo románico parte de su ímpetu conulsivo ³¹.

³⁰ Reproducción en GARCÍA GUINEA: *Ob. cit.*, lám. 77. Las comparaciones podrían hacerse extensivas a otros motivos y rasgos estilísticos no sólo de Santiago de Carrión, edificio que por incompleto nos priva de material suficiente, sino de su descendencia. Recordemos los capiteles corintios de Arenillas de San Pelayo (GARCÍA GUINEA: *Ob. cit.*, lám. 184), versiones degeneradas de prototipos similares a los compostelanos, y un capitel procedente de Aguilar de Campoo (*ibidem*, lám. 139), que en su lado menor presenta una sirena-pájaro inscrita en un róleo, similar en diseño a las que pueden verse en la cripta de Santiago (PALOL-HIRMER: *Ob. cit.*, lám. 109). También en Aguilar de Campoo se detecta una concepción de las relaciones entre figuración y capitel semejante a la señalada en Santiago (véanse las reproducciones de GARCÍA GUINEA: *La huella de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aguilar de Campoo*, «Goya», jul.-dic. 1961, 100-161).

³¹ Habría que distinguir también aquí, como ya se dijo en la nota 19, lo que son verdaderas diferencias estilísticas y los contrastes determinados por la diversidad temática. El que las figuras de Carrión formen una serie subordinada en composición al motivo central y centrípeto que es el Pantocrátor posibilita e incluso determina su carácter dinámico. El mayor equilibrio y contención de la

Utilizar estas diferencias como índices absolutos sobre los que establecer una cronología relativa en el desarrollo de esta tradición estilística, sería exponerse a la peligrosa simplificación metodológica que siempre comporta un pensamiento evolutivo necesariamente «progresivo» y lineal. En todo caso ha de señalarse que una prioridad compostelana —que no creemos probable— resultaría insignificante, habida cuenta de lo episódico de la actividad de los talleres reseñados, sobre todo en comparación con la honda raigambre que adquirió el arte de Carrión en tierras palentinas, viniendo a correr suerte similar a la del de Mateo en Galicia ³². La prioridad de Carrión no resuelve por otra parte los problemas de la génesis del estilo, que ha de buscarse en lo esencial más allá de los Pirineos. De entre las múltiples presuntas influencias que Porter señaló para Carrión resultan especialmente oportunas las menciones de monumentos del románico borgoñón avanzando como Charlieu y Notre-Dame-du-Pré en Donzy ³³, que, si no fuente exclusiva e inmediata del estilo, sí son válidos elementos de referencia para su horizonte de formación. El San Pedro de la Transfiguración de Charlieu ³⁴ parece prefigurar los rasgos más significativos de los dos apóstoles contiguos al Cristo de Carrión: postura de las piernas y disposición de vestiduras en función de la contraposición de perfiles; morfología de los paños, con similares caligrafías en las embocaduras de las mangas y «tubos de órgano» en los bordes inferiores; anatomía potente revelada por la tensión del ropaje... ³⁵.

A partir de este horizonte borgoñón parece cobrar una mayor coherencia el sentido evolutivo antes insinuado entre Carrión y Santiago. Ambos conjuntos manifiestan una intención superadora de sus fuentes —más explícita, como se indicó, en Santiago— en el sentido

figura de los «paños mojados» hace pensar por el contrario que fuese pieza relativamente aislada o que centraba un conjunto.

³² Su estela se prolonga, como la de Mateo, durante el siglo XIII, y aún se perciben sus ecos en el XV (véase PITA ANDRADE: *Ob. cit.*, 40).

³³ *Ob. cit.*, 252, láms. 108-114. Preocupado siempre por demostrar la comunidad cultural propiciada por las peregrinaciones, trae PORTER a colación, al lado de los mencionados monumentos borgoñones, y con mucha menor oportunidad, nombres como los de Cahors, Silos, Etampes, Arles, etc.

³⁴ PORTER: *Ob. cit.*, lám. 110.

³⁵ Además de las borgoñonas han de señalarse para Carrión influencias del oeste de Francia, acusadas en el estilo de las figuras extremas del friso, en el motivo vegetal que aparece bajo la arquivolta figurada, y hasta en rasgos generales de la organización de la fachada.

de renunciar a los excesos caligráficos y a la exagerada convulsión de las actitudes; un cierto cansancio de la *formosa deformitas* como fuente de efectos expresivos, que lleva a la búsqueda de arquetipos figurativos más mesurados y serenos. Es aquí donde alcanzan su explicación las reminiscencias antiquizantes anteriormente señaladas, que, presentes ya en lo borgoñón³⁶, adquieren ahora una nueva significación, quizá por impacto de los mismos ideales protohumanistas que inspiraban por entonces el primer gótico: la mirada hacia lo antiguo no es ya pretexto para el arabesco sino fuente de una nueva e integral imagen del hombre.

Futuras investigaciones que aborden en general o monográficamente problemas del románico hispánico final no deberán echar en olvido el conjunto compostelano aquí delimitado. A su interés intrínseco, por la calidad nada desdeñable de las piezas, añade el de contar con puntos de referencia cronológicos bastante seguros de los que pueden beneficiarse Carrión y —en menor grado— Avila, conjuntos ambos datables sólo por conjeturas de base estilística. Por otro lado nos proporciona, como ya quedó indicado, una piedra de toque para la precisa delimitación, en una época relativamente temprana, de las dos principales corrientes escultóricas del último tercio del siglo XII, con la consiguiente prueba en contra de todo intento de hacer derivar, aunque sea parcialmente, la una de la otra³⁷.

³⁶ Como es sabido, por sus orígenes «cultos», el románico borgoñón asumió los lenguajes de las sucesivas «renovaciones», a los que añadió su propia interpretación de lo antiguo.

Está por ello en lo cierto CHAMOSO al señalar paralelos para la figura 1 en la eboraria carolingia (*art. cit.*, 207): la morfología de algunos pliegues y el contorno nervioso de los bordes de los vestidos remitirían en última instancia a la miniatura de Reims. Tales paralelos no son síntoma de arcaísmo ni de influencia directa, pues le llegan a la figura compostelana a través de su asimilación y larga experiencia en el románico borgoñón.

³⁷ Las claves de la cripta compostelana podrían encabezar así —no en sentido cronológico necesariamente— sendas series de monumentos relativamente homogéneos, dentro de los cuales las divergencias que pudiesen señalarse de ningún modo alcanzarían a las que separan a ambas corrientes desde su raíz, y que hacen suponer para ellas génesis totalmente independientes. A la clave de la luna se aproximarían, además de las piezas aquí tratadas, gran parte de Carrión y su herencia palentina y, en menor medida, el conjunto abulense. A la clave del sol remitirían el Pórtico de la Gloria, con su amplia descendencia, y Silos, con sus derivaciones castellanas y navarras, no menos amplias. Las vinculaciones que en ocasiones e establecen entre Carrión y Silos, Silos y Avila, como las ya aludidas entre Avila y Mateo nos parecen fuera de lugar.

NOTA ADICIONAL

A punto de cerrarse el plazo para la entrega de este trabajo ha aparecido *Galice Romane* (ed. Zodiaque, 1973), donde M. Chamoso Lamas insiste en las ya aludidas atribuciones de las figuras 1 y 2 a la primitiva portada occidental, sosteniendo además una estrecha afinidad entre ambas. En cuanto a la decoración de la cripta, no duda en atribuirle en parte a época muy anterior a Mateo y a un arte no lejano del del llamado Esteban. Mayor interés que las antedichas conjeturas tiene la noticia de que el tronco de la figura 2 fue hallado «parmi les fragments du cloître du bas» (*ob. cit.*, 397-398).

Al poner de relieve la precisión de esta delimitación no echamos en olvido los numerosos casos de contaminación e incluso de situaciones híbridas entre ambas tradiciones. PITA ANDRADE ha visto muy bien el problema de la difícil determinación de las respectivas áreas de influencia en algunas zonas (*El arte de Mateo en las tierras de Zamora y Salamanca*. «Cuadernos de Estudios Gallegos», VII, 1953, 207-226). Lo que no parece posible es el hacer de ningún caso intermedio un puente entre ambas corrientes, que demuestre la derivación en mayor o menor grado en uno u otro sentido.

