

[Recepción del artículo: 30/08/2011]
[Aceptación del artículo revisado: 10/11/2011]

**IMÁGENES PARA EL PRÍNCIPE, IMÁGENES PARA EL MONJE:
FUNCIÓN Y DECORACIÓN DE LA CABECERA DE LA CATEDRAL DE
SANTIAGO DE COMPOSTELA (1075-1101)¹**
**IMAGES FOR THE PRINCE, IMAGES FOR THE MONK:
THE FUNCTION AND DECORATION OF THE CHEVET OF THE CATHEDRAL
OF SANTIAGO DE COMPOSTELA (1075-1101)**

VICTORIANO NODAR FERNÁNDEZ
Universidade de Santiago de Compostela
victorianonodar@mundo-r.com

RESUMEN

La cabecera de la Catedral de Santiago de Compostela construida entre los años 1075 y 1101 se nos presenta como un espacio con una gran originalidad dentro del panorama de la arquitectura y de la escultura del último cuarto del siglo XI: a. originalidad en su topografía: se trata del deambulatorio de la catedral de una sede episcopal en auge. Este espacio debía de permitir el acceso tanto a los peregrinos que visitaban la tumba apostólica como a los monjes del contiguo monasterio de Antealtares; b. originalidad en su uso: era un espacio catedralicio que el obispo cede a los monjes de Antealtares para que lo usasen como iglesia ya que había sido construido sobre el terreno del propio monasterio; c. originalidad ideológica: la comitencia real en la fase inicial de la construcción y el programa iconográfico de los capiteles convierten a este espacio en un ejemplo perfecto de la ideología reformada gregoriana dejando claro el papel limitado que debía de tener el *Regnum* con respecto al *Sacerdotium*.

PALABRAS CLAVE: Catedral de Santiago de Compostela, Reforma Gregoriana, Diego Peláez, Alfonso VI, literatura homilética.

¹ Este artículo forma parte de la tesis doctoral que preparo bajo la dirección del profesor Manuel Castiñeiras con el título "El bestiario esculpido en los capiteles de la Catedral Románica de Santiago. Una aportación al programa iconográfico de la catedral y a sus fases constructivas".

ABSTRACT

The chevet of the Cathedral of Santiago de Compostela, built from 1075 to 1101, is a highly original space in the panorama of the architecture and sculpture of the last quarter of the 11th century: Original in its topography: the ambulatory is in a cathedral of a growing bishop's see. The space had to enable access for both pilgrims who had come to visit the apostle's tomb and the monks of the adjacent monastery of Antealtares. Original in its use: it was a space in the cathedral that the bishop had granted to the monks of Antealtares to use as a church as it had been built on monastery land. Original in its ideology: the royal order in the initial phase of construction and the iconographic programme on the capitals make this space the perfect example of the reformed Gregorian ideology, making it very clear that the *Regnum* had only a very limited role with regard to the *Sacerdotium*.

KEYWORDS: Cathedral of Santiago de Compostela, Gregorian Reform, Diego Peláez, Alfonso VI, homiletic literature.

En enero del año 1075, el rey Alfonso VI de León se traslada a Santiago para presidir la celebración de un “Concilio Magno”, en el que se debió de discutir el peliagudo tema del cambio de rito en la iglesia gallega². B. F. Reilly apunta además que, aprovechando la ocasión, el rey ofreció al Apóstol Santiago una parte del botín recaudado el año anterior por el pago de las parias de Granada³. Este apoyo económico real permitió al entonces obispo de Compostela, Diego Peláez (1070-1088) poner en marcha el proyecto de una nueva basílica que sustituyese a la vieja e insuficiente iglesia construida por Alfonso III y consagrada solemnemente en el año 899.

Sabemos por una inscripción labrada en el año 1105 en uno de los muros de la capilla central de la girola y que conmemora la consagración de los altares de la cabecera que las obras comenzaron en ese mismo año de 1075⁴. Estas debieron de avanzar a buen ritmo ya que dos años después no sólo se habían construido ya los cimientos de la girola, sino que las obras en la capilla de San Pedro estaban bastante avanzadas.

² LÓPEZ ALSINA, F., “Fragmento izquierdo de la carta de coto concedida por Alfonso VI al monasterio de San Isidro de Montes, con ocasión de un “Concilio Magno” celebrado en Santiago”, en *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, p. 287.

³ REILLY, B. F., *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI, 1065-1109*, Trad. Gaspar Otálora, Toledo, 1989, p. 104.

⁴ Las inscripciones de los muros laterales de la capilla de El Salvador fueron transcritas y publicadas por primera vez por Angel del Castillo quien, sin embargo, no se atrevió a interpretarlas: CASTILLO, A., “Inscripciones inéditas de la Catedral de Santiago”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 15 (1926), pp. 314-320. La que nos interesa, situada en el muro izquierdo fue leída por M. Gómez Moreno en los siguientes términos: “CONSECRATA (mense) NONASQUE TRIGENO ANNO post dominice incarnationis milleno septuagENO QUINTO tempore quo domus est fundATA IACOBI”: Es decir, que fue consagrada la capilla en ese día treinta años después del año 1075 en el que habían comenzado las obras, GÓMEZ MORENO, M., *El arte románico español, esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 113. Dicha consagración, no sólo de la capilla de El Salvador sino también del resto de las capillas de la girola y del transepto supone la finalización de las obras de la cabecera de la catedral que culminarán al año siguiente con la colocación del suntuoso mobiliario litúrgico

DIEGO PELÁEZ Y LOS MONJES DE ANTEALTARES

Pero antes del comienzo de las obras, el obispo Diego Peláez se encontró con el problema que le planteaba la enorme magnitud de la iglesia que pretendía construir en un solar, denominado, *Locus Sancti Iacobi* que estaba, desde antiguo, ocupado por diversas construcciones (Fig. 1).

Englobando el primitivo edículo donde se encontraban los restos de Santiago el Mayor se encontraba la basílica prerrománica de Alfonso III. Hacia el lado norte la iglesia de Santa María y en la parte oriental, seguramente muy cerca del muro de la cabecera de la basílica de Alfonso III, se encontraba la iglesia del Monasterio de San Pedro de Antealtares⁵.

El monasterio había sido fundado junto con la primera basílica apostólica por Alfonso II el Casto, en los tiempos de la *inventio* de los restos a principios del siglo IX. Sus monjes, adheridos a la regla benedictina, habían sido, desde entonces los encargados del culto a los restos apostólicos en la basílica⁶.

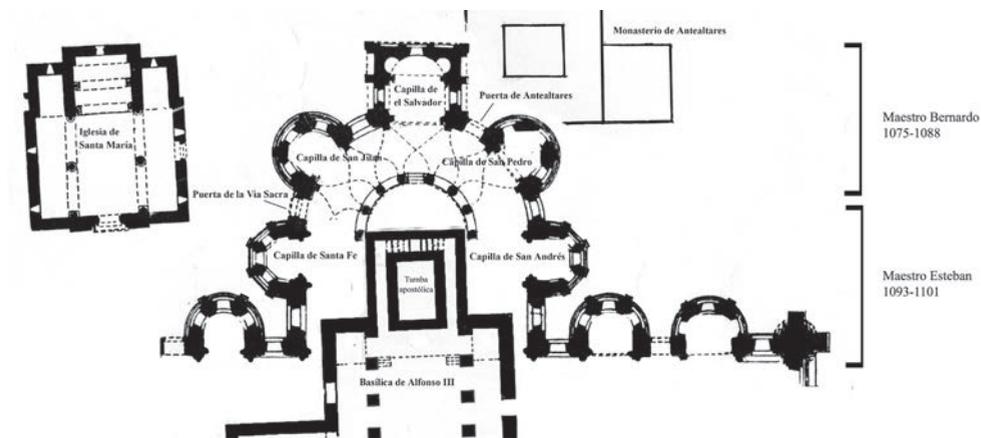


Fig. 1. Plano topográfico de la cabecera de la Catedral de Santiago de Compostela y sus dos campañas constructivas

del altar mayor gelmiriano. Sobre la cuestión de la datación de las obras en el altar mayor de la Catedral románica ver: CASTIÑERAS GONZÁLEZ, M. A., “*Didacus Gelmirus*, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del románico”, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, pp. 88-91 y CASTIÑERAS GONZÁLEZ, M. A. y NODAR FERNÁNDEZ, V., “Para una reconstrucción del Altar Mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro”, *Compostellanum*, 55 (2011), pp. 584-585.

⁵ Esta iglesia, inicialmente bajo la advocación de San Pedro y que, como veremos más abajo, tuvo que ser derribada para permitir la construcción de la cabecera de la nueva catedral, fue sustituida ya antes de 1075 por otra provisional construida por el abad Fagildo sobre la antigua celda del ermitaño Paio, el que, según la tradición, había localizado el edículo apostólico. Ya en época del obispo Diego Gelmírez, esta iglesia fue reconstruida y convertida definitivamente en iglesia del monasterio con la advocación de San Paio que perdura hasta hoy: LÓPEZ ALSINA, F., “Implantación urbana de la Catedral de Santiago de Compostela (1070-1150)”, en *La meta del Camino de Santiago: la transformación de la Catedral a través de los tiempos*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 46-47.

⁶ LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, p. 129.

El edículo donde reposaban los restos del Apóstol había sido englobado, por la basílica prerrománica de Alfonso III y como este no se podía desplazar, y debía permanecer en el centro del nuevo presbiterio, el deambulatorio de capillas radiales que debían rodearlo ocuparon los terrenos adyacentes al edículo por la zona oriental donde se encontraban la iglesia y las estancias del monasterio de Antealtares, que no estaba dispuesto a ceder sus terrenos y ver destruida su iglesia, sin una compensación.

El litigio que se abre entre el abad Fagildo de Antealtares y el obispo Diego Peláez, se resuelve en el año 1077 tras la firma de un acuerdo entre ambas partes que hoy conservamos en un documento denominado “Concordia de Antealtares”⁷ en el que encontramos una gran cantidad de información, sobre el proyecto de la nueva catedral, su magnitud, el espacio que ocupaba y su distribución espacial.

En el texto de la Concordia se acuerda:

- Que la parte de la girola construida sobre los terrenos del monasterio pertenecería para siempre a la comunidad de Antealtares que la utilizaría como iglesia monacal;
- Que la comunidad debía de costearse la apertura de una puerta en los muros de la nueva cabecera que comunicase las estancias monacales con la girola que iban a usar como iglesia;
- Que mientras durasen las obras de la iglesia, los monjes únicamente celebrarían el culto en la Capilla de San Pedro, reservándose el obispo Diego Peláez, los derechos sobre la capilla central de El Salvador.

Me interesa, por tanto, insistir en base a estos datos ofrecidos por la Concordia de Antealtares, en el hecho de que la nueva catedral planteada por el obispo Diego Peláez había obligado a destruir la iglesia de Antealtares y si los monjes ceden este espacio al obispo es porque, en este nuevo edificio, el espacio de la girola construida sobre su solar se convertiría en su nueva iglesia, donde rendir un culto, más próximo, si cabe, a los restos apostólicos⁸. De hecho las advocaciones de las nuevas capillas que quedaban dentro del terreno del monasterio no serían otras que las de los altares de la antigua iglesia monacal, que se trasladan a la nueva: el Salvador, San Juan y San Pedro⁹.

Entre las capillas de El Salvador y San Pedro, se abrió una puerta, que se convirtió en Puerta Santa tras la institución del Año Jubilar Compostelano¹⁰, y que no es otra que la que

⁷ LÓPEZ ALSINA, F., “Concordia de Antealtares”, en *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago, 1993, p. 259.

⁸ Los monjes de Antealtares fueron los encargados del culto del Apóstol hasta el siglo XI, primero en exclusiva y luego mayoritariamente, hasta la llegada de Diego Gelmírez que instituye definitivamente una comunidad de clérigos seculares como custodios de los restos apostólicos, apartando a los monjes del culto. En 1103 los canónigos del cuerpo capitular prestaban juramento de fidelidad y obediencia a Diego Gelmírez dando paso a un nuevo orden eclesiástico en el culto de la Basílica: *Historia Compostelana*, I, 20, FALQUE, E. (ed.), Turnholt, 1988, pp. 112-113; Cfr.: LÓPEZ ALSINA, F., “De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)”, en *IX centenario da dedicação da sé de Braga*, Braga, 1990, p. 739.

⁹ LÓPEZ ALSINA, “Implantación urbana de la Catedral de Santiago de Compostela (1070-1150)”, pp. 45-46.

¹⁰ Esta tradición fue recogida por Zepedano cuando dice que “se llamaba del Salvador cuando servía de entrada desde el monasterio de Antealtares a la Basílica. Después se le dio el nombre de los perdones y más comúnmente Puerta Santa”: ZEPEDANO y CARNERO, J. M., *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Lugo, 1870, p.

se menciona en la Concordia de Antealtares¹¹ como la que debían de utilizar los monjes para acceder a la girola, y que se abría desde el exterior, es decir, desde el monasterio.

En la parte opuesta, entre las capillas de san Juan y la de Santa Fe se abrió la que la guía del Peregrino del Códice Calixtino nombra como “de la Vía Sacra”¹², que como su nombre indica era el final del camino de peregrinación y lugar de acceso de los peregrinos a la iglesia antes de la construcción de la *Porta Francigena* en el transepto a principios del siglo XII.

La necesidad de plantear un espacio abierto, no sólo a los monjes de Antealtares sino también a los peregrinos que, cada vez en mayor número se acercaban a la tumba apostólica, es la que explica la innovadora solución que adopta la arquitectura de la cabecera de abrir puertas entre las capillas radiales, la cual no aparece en ninguno de los modelos arquitectónicos que inspiraron las trazas de la basílica de Santiago: Saint-Sernin-de-Toulouse y Sainte-Foy-de-Conques. De esta última parece haber llegado a Santiago algo más que el modelo arquitectónico para una iglesia de peregrinación. De hecho resulta llamativo que el nombre del arquitecto que, según el Códice Calixtino, dirigió los trabajos de construcción de la catedral, Bernardo¹³, coincida con el de uno de los maestros del transepto de Sainte-Foy-de-Conques, activo bajo el abadiado de Étienne en la década de 1070. Éste realizó un capitel con un ángel portando una filacteria, donde firma “BERNARDUS ME FE(cit)”, con un estilo muy similar al que encontramos en algunos de los capiteles realizados en esta campaña constructiva¹⁴. Bernardo, dirigió a un nutrido grupo de escultores, también de procedencia francesa, y que traslucen una formación en los principales focos creadores del centro y sur de Francia como Auvernia, Rouergue, Gascuña y Toulouse y que materializarán un ambicioso programa decorativo en el que, como veremos, se plantean unas interesantes pautas programáticas.

DIEGO PELÁEZ Y ALFONSO VI

A la hora de entender el contexto en el que se originará el programa iconográfico de la girola de la Catedral Compostelana hay que tener en cuenta además otros datos. Uno de ellos es el interés que existe en el papado por introducir la Reforma Gregoriana en las sedes de la

128. La misma identificación hace la *Guía de Santiago* del año 1888 cuando describe la basílica: FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F., *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago de Compostela, 1885, (reed. 2008), p. 150; FRAGUAS FRAGUAS, A., *La Puerta Santa*, A Coruña, 1993, pp. 7-10.

¹¹ “et ipsam portam adgressum tam ipsius altaris, quam Ecclesiam, quam vos vestro precio in pariete eiusdem Ecclesiae sicut olim manserat hedificaturus esti, tu super liberum eam possideatis, et ex parte vestra claudatis, et aperiatis”, CARRO GARCÍA, J., “La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4 (1949) p. 116.

¹² “El primer pórtico pequeño se llama de Santa María, el segundo de la Vía Sacra, el tercero de San Pelayo, el cuarto de la Canónica, el quinto de la Pedrera, el sexto igualmente de la Pedrera y el séptimo de la escuela de Gramáticos, que también ofrece acceso al palacio episcopal”: “De los pórticos”, *Liber Sancti Iacobi “Codex Calixtinus”*, V, 9, A. MORALEJO, C., TORRES, J. y FEO (ed.), Santiago de Compostela, 2004, p. 592.

¹³ “Los maestros canteros que empezaron a edificar la basílica se Santiago se llamaban don Bernardo el viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros, poco más o menos”: “De los canteros de la iglesia y del principio y del fin de su obra”, *Liber Sancti Iacobi...*, p. 569

¹⁴ NODAR FERNÁNDEZ, V., *Los inicios de la catedral románica de Santiago: El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 105-109.

Península Ibérica. Y precisamente, en relación con este interés, hay que entender el mencionado Concilio Magno celebrado en Santiago en enero de 1075 con el fin de proceder “ad restaurationem fidem ecclesiae”¹⁵. El obispo Diego Peláez había entendido que la afirmación que buscaba para la sede compostelana debía de pasar por la aceptación de la Reforma Gregoriana, sin que eso supusiera una ruptura con el excepcional pasado de ésta. El rey Alfonso VI, que preside el concilio, da su apoyo a Peláez, seguramente garantizándole el respaldo a la sede episcopal. Como confirmación de este apoyo dona parte de las parias obtenidas del rey Abd-Allah de Granada como ofrenda para la construcción de la nueva Catedral, que nace así en el contexto de la adopción del rito romano, y que se convertirá en un símbolo del nuevo orden frente al pasado visigótico.

Las buenas relaciones entre el obispo y el rey pronto empezarán a empeorar sobre todo debido a la política seguida por este último. Ya en el año 1072, Alfonso VI había encarcelado al rey de Galicia, su hermano García, haciéndose con el gobierno del reino. La política de control total del territorio seguida por el rey en Galicia, se va a hacer efectiva, además a través de una política de deposiciones de obispos de las sedes galaicas que son sustituidos paulatinamente por hombres de confianza del rey¹⁶.

Si bien esta política de deposiciones y nuevos nombramientos era relativamente normal en cualquier monarquía medieval¹⁷, en el caso gallego, la situación desencadenó una revuelta de algunos nobles contra el poder real en el año 1087, seguramente con la intención de restaurar en el trono al rey García de Galicia¹⁸.

El obispo Diego Peláez que había sido elevado a la cátedra episcopal por García, y no era afín a la política de Alfonso VI, debió de ver amenazada la independencia de su sede e incluso su propio puesto. Es entonces cuando se debió unir a la revuelta de los nobles. Sin embargo, ésta fue militarmente aplastada por el rey Alfonso VI y Diego Peláez acusado de traición¹⁹.

En 1088, el Concilio de Husillos, convocado por el rey, ordenó la deposición del obispo compostelano que fue sustituido por otro de mayor confianza para el rey. A pesar de los problemas con la Santa Sede que le originó esta actuación, Alfonso VI nunca restauró a Diego Peláez que acabó sus días exiliado en el reino de Aragón²⁰.

¹⁵ Aunque la Santa Sede ya había mostrado preocupación por la independencia del rito hispánico desde los años sesenta del siglo XI, no comenzó a ejercer su influencia en la sede compostelana antes del último cuarto del siglo, durante el papado de Gregorio VII (1073-1085), cuando el tema de la unificación litúrgica cobra más importancia: HERBERS, K., “La monarquía, el papado y Santiago de Compostela en el Medievo”, *Santiago de Compostela: Ciudad y Peregrino, Actas del V Congreso internacional de estudios jacobeos*, Santiago de Compostela, 2000, p. 102.

¹⁶ FLETCHER, R. A., *A vida e o tempo de Diego Xelmírez*, Vigo, 1993, pp. 61-64.

¹⁷ REILLY, B. F., “Monarquía e iglesia en el reino de Castilla-León, 1037-1157”, en LÓPEZ ALSINA, F. (ed.), *El papado, la iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Santiago de Compostela, 1999, p. 18.

¹⁸ REILLY, “Monarquía e iglesia”, p. 218.

¹⁹ Los autores de la Historia Compostelana puntualizan, siguiendo un supuesto rumor, que fue acusado de querer entregar el reino de Galicia a los normandos, con los que habría tenido tratos al parecer, para esposar a García con una hija de Guillermo el Conquistador: *Historia Compostelana*, II, 2, ed. cit., 1988, 298-299; PORTELA SILVA, E., *García II de Galicia, el rey y el reino (1065-1090)*, Burgos, 2001, pp. 136-138.

²⁰ UBIETO ARTETA, A., “El destierro del obispo compostelano Diego Peláez en Aragón”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4 (1951), pp. 44-47.

LA CONTINUACIÓN DEL PROYECTO

A pesar de este exilio forzado, la influencia posterior de Diego Peláez en Compostela pudo haber sido mayor de la que en principio podría parecer. Arropado en Aragón por una próspera comunidad de gallegos, muchos de ellos también huidos tras la revuelta de 1088, pudo haber tenido mucho que ver, tal y como ha propuesto recientemente M. Castiñeiras, con la llegada a Santiago de un taller de artistas de procedencia navarro-aragonesa al mando del maestro Esteban, el *magister operis sancti Iacobi* que aparece en la documentación de la Catedral de Pamplona²¹, que habría continuado la obra que había dejado inconclusa²². Estas obras se habrían visto considerablemente ralentizadas durante el periodo de crisis que se abre en 1088 con la deposición de Peláez, crisis que continuó durante el breve y anticanónico obispado de Pedro de Cardena (1088-1090)²³. Tenemos, sin embargo, una noticia de la actividad del taller a través de una donación testamentaria en Santa María de Vilabertran (Girona) “ad opera S. Iacobi de Galicia” del año 1093, que hace suponer a M. Castiñeiras que las obras se podrían haber reactivado al menos desde el año 1092²⁴.

La presencia de Esteban en Santiago se inscribe dentro de estas circunstancias de inestabilidad en las que se encontraba la diócesis. La intervención de su taller se debió de limitar, en principio, a continuar un plan establecido tanto en el aspecto arquitectónico como figurativo²⁵. Este se ocupó de realizar las dos capillas que faltaban en la parte occidental de la girola –la de Santa Fe y la de San Andrés– a iniciar los muros orientales del transepto y a rematar partes que el anterior taller había dejado inconclusas como los muros laterales de la capilla del Salvador y su decoración esculpida. Paralelamente se iniciaron también las obras de la parte baja del ábside principal de la basílica con las grandes columnas, lo cual habría permitido abovedar ya el deambulatorio. En el trascurso de estas obras, Esteban, como nuevo director de las obras, introdujo una serie de cambios sobre el plan original –como el diseño de capillas poligonales– que dejaron impresa su personalidad tanto en las partes ya construidas²⁶ como en la parte de

²¹ Se trata de dos documentos conservados en el cartulario de la catedral y que fueron publicados por primera vez por LACARRA, J. M., “La catedral románica de Pamplona. Nuevos documentos”, *Archivo español de Arte y arqueología*, 19 (1931), pp. 73-86.

²² CASTIÑEIRAS GONZALEZ, M. A., “La meta del camino: la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez”, en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, Zaragoza, 2005, pp. 221-227.

²³ En el concilio de León de 1090, presidido por Rainiero, futuro papa Pascual II, se declaró nula la elección de Pedro de Cardena por haber sido efectuada sin el consentimiento papal y se le obligó a renunciar a su cátedra: REILLY, B. E., *El reino de León-Castilla bajo el rey Alfonso VI, 1065-1109*, Toledo, 1989, pp. 230-231.

²⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Didacus Gelmirus, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, 2010, p. 44.

²⁵ M. Durliat, sugiere, de hecho, que parte del taller de la primera campaña todavía debía de encontrarse trabajando en Santiago cuando llega el nuevo taller de Esteban; vid: DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 217.

²⁶ Serafín Moralejo ya había puesto de manifiesto que en los inicios de la segunda campaña se realizaron obras también en las partes construidas durante la primera, vid.: MORALEJO ÁLVAREZ, S., “Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant”, en CONANT, K. J., *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1983, pp. 225-226.

la construcción nueva que se le puede atribuir (Fig. 1). En su taller predominan los escultores de procedencia navarro-aragonesa que introducen en Compostela el dialogo con la escultura del mundo clásico del taller de la catedral de Jaca. Junto a ellos vuelve a llegar a Santiago el influjo de Conques, pero esta vez a través de maestros formados en el taller del abad Bégon III (1087- 1107), que tendrán un gran protagonismo en los años sucesivos cuando pasen a trabajar en las portadas del transepto²⁷.

SPECULUM PRINCIPIS - IMÁGENES PARA EL REY

De las tres capillas de la girola erigidas durante la primera campaña constructiva entre los años 1075, en el que comienza la obra, y 1088, en el que es depuesto Diego Peláez, la central fue la que ha gozado de una mayor atención por parte de la historiografía de la catedral de Santiago. Esto es debido al hecho de que fue elegida por los mentores de la construcción para recordar los inicios de la obra a través de dos capiteles en los que se representa al rey Alfonso VI y al obispo Diego Peláez como iniciadores de la obra²⁸ (Fig. 2).

En ambos se representa a ambos personajes rodeados por ángeles que sostienen cartelas con inscripciones en las que se recuerda el inicio de la obra²⁹. S. Moralejo ya había puesto de manifiesto como estos capiteles recogían el tema de la representación de los donantes o fundadores de una iglesia rodeados de ángeles que se estaba utilizando en la escultura coetánea de la zona francesa de Auvèrnia poniendo como ejemplo un capitel de la iglesia de Saint-Priest de Volvic en el que aparecen los mismos elementos que en los capiteles compostelanos: inscrip-



Fig. 2. Capiteles fundacionales de la Capilla de el Salvador. Izda: el rey Alfonso VI; Dcha: Obispo Diego Peláez

²⁷ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., “Da Conques a Compostella: retorica e performance nell’era dei portali parlanti”, en: A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo, Immagine e Memoria*, Milán, 2009, pp. 233-251.

²⁸ MORALEJO, “Notas para una revisión”, p. 224.

²⁹ En el del rey podemos leer: “REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRUCTUM OPUS” y en el del obispo se identifica a Diego Peláez así: “TEMPORE PRESVLIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT”.

ción conmemorativa, un promotor laico y otro religioso y un cortejo angélico³⁰. Más recientemente M. Castiñeiras ha puesto en relación esta iconografía con el patrón de representación de las ceremonias de dedicación de la iglesia presente en muchos monumentos situados en las rutas de peregrinación a Santiago³¹.

En una de ellas, concretamente en la *via podiensis* encontramos un modelo más satisfactorio para nuestros capiteles fundacionales, concretamente en la pequeña iglesia de Bessuéjols (Aveyron) situada en el tramo anterior a Conques³². En su torre-pórtico, realizada en la segunda mitad del siglo XI y decorada por un taller ligado al del transepto de Sainte-Foy de Conques, encontramos un capitel que recoge exactamente la misma composición que el que en Compostela se dedica, por ejemplo, al obispo Diego Peláez³³. Dos ángeles de cuerpo entero con las alas desplegadas se sitúan en los ángulos del capitel sosteniendo una pequeña figura de la únicamente nos resta el nimbo³⁴. En el capitel vecino se representa al rey Alfonso VI, que aparece vestido como un rey-emperador y protegido por la divinidad a la que aluden claramente los ángeles que lo escoltan.

Bajo esta aparente sencillez del programa iconográfico en el que únicamente parece conmemorarse el inicio de la construcción hay una intencionalidad que va más allá y que se entiende al analizar los capiteles vecinos en los que se recogen, entre otros, temas de la historia profana y del bestiario fantástico.

En el machón contiguo al del capitel del rey detectamos un pasaje tan conocido de la Historia de Alejandro Magno como es su viaje aéreo³⁵ (Fig. 3). El pasaje había sido largamente utilizado tanto por la literatura homilética como por las artes figurativas a manera de *exemplum* en programas moralizantes por lo que en este caso no puede más que un *speculum* del rey, situado en el capitel vecino³⁶.

Alejandro es una imagen de la gloria terrestre, de la soberbia y de la vanidad por lo que no debe extrañar que en esta capilla se haya utilizado como *exemplum* para Alfonso VI. Éste

³⁰ MORALES ALVAREZ, S., "Capitel conmemorativo del comienzo de las obras de la Catedral de Santiago: el obispo Diego Peláez", en *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 288-289.

³¹ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación", *Ad Limina*, 1 (2010), pp. 37-40.

³² GAILLARD, G., "Saint-Pierre de Bessuéjols", en *Rouergue Roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1963, pp. 188-192.

³³ Los capiteles compostelanos, al igual que los de Bessuéjols fueron realizados por un escultor que conocedor del ambiente artístico de la primera campaña de Conques a mediados del siglo XI.

³⁴ NODAR FERNÁNDEZ, V., "Capiteles fundacionales de la Catedral de Santiago de Compostela", en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, 2010, pp. 298-299.

³⁵ La extraña iconografía de la ascensión de Alejandro que presenta este capitel compostelano en el que son dos aves las que impulsan al rey al cielo en vez de los habituales grifos sólo se entiende si pensamos que en Santiago se debió de utilizar como base textual para la representación, la versión original griega del Pseudo-Calístenes donde se define de manera genérica como "pájaros blancos" a las aves utilizadas por Alejandro para su viaje aéreo. Esta versión fue la misma que se utilizó en dos puntos tan conectados estilísticamente con Compostela como la abadía de Sainte-Foy de Conques o en claustro de Saint-Pierre de Moissac donde encontramos sendos capiteles con la misma iconografía, vid.: NODAR, "Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo real", pp. 65-69.

³⁶ NODAR FERNÁNDEZ, V., "Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez: una nueva lectura del programa iconográfico de la Capilla del Salvador de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, 45, nºs 3-4 (2000), pp. 617-648.



Fig. 3. Capiteles del ciclo de la Historia de Alejandro Magno: Izda.: Ascensión de Alejandro; Dcha.: encuentro del ejército de Alejandro con las mujeres de las aguas

al igual que Alejandro es el rey conquistador, ambicioso que destrona a sus hermanos para hacerse con un gran reino y que, además pretende controlar no sólo a la nobleza local sino también a la Iglesia a través de la comentada política de deposiciones episcopales.

Pero el *speculum principis* no termina aquí. Frente al rey, un capitel recoge un nuevo pasaje de la historia de Alejandro, muy pocas veces representado en las artes figurativas medievales antes de la eclosión de los *romans* figurados a partir de los siglos XIII y XIV. Se trata del encuentro de los soldados de Alejandro con las mortíferas mujeres de las aguas que los arrastran a la perdición (Fig. 3). El pasaje, que se recoge en la *Epistula ad Aristotelem* parece hacer alusión a los peligros de lo mundano. Las sirenas, clara imagen del mundo terrenal, advierten al príncipe de los peligros de la ambición y de la soberbia, de tener un gran apego a lo material, a las posesiones terrenas, buscando el engrandecimiento de su reino y de él mismo a toda costa³⁷.

SPECULUM MONACHORUM - IMÁGENES PARA EL MONJE

El espacio del deambulatorio y de las capillas radiales serán los lugares elegidos para plasmar, a través de la escultura de los capiteles, un mensaje de alto alcance moral destinado a la comunidad monacal que lo iba a utilizar como iglesia. Ejemplos tomados de la vida de los animales y de la experiencia mística extraída de los relatos de predicadores y exegetas inspirarán imágenes en las que queda patente un programa en el que se advierte al monje del acecho constante del pecado, de su castigo infernal y de los modelos de conducta a seguir.

Sólo así se entienden temas del bestiario medieval como la arpía de uno de los capiteles que con su aspecto acechante es la perfecta imagen del Diablo esperando para caer sobre su presa (Fig. 4).

En un capitel próximo aparece de nuevo una imagen del Diablo pero esta vez bajo la apariencia del zorro. Se representa aquí la conclusión del conocido pasaje del Fisiólogo de la zorra que se finge muerta para atrapar a las aves que, imprudentemente, se acercan a comerla (Fig. 5).

³⁷ NODAR FERNÁNDEZ, V., "Sus cabelleras brillaban como plumas de pavo real: los guerreros de Alejandro y las sirenas en un capitel de la Catedral de Santiago", *Troianalexandrina*, 5 (2005) pp. 29-61.



Fig. 4. Capitel con arpía

Vulpis vero figuram habet diaboli. Omnibus enim secundum carnem viventibus fingit se esse mortuum; cum vero intra guttur suum peccatores habeat, spiritualibus tamen et perfectis in fide vere mortuus et ad nichilum redactus est. Qui autem volunt exercere opera eius, ipsi desiderant saginari e carnibus eius, id est diaboli, que sunt “adulteria, fornicationes, idolatrie, veneficia, homicidia, furta, falsa testimonia” et cetera his similia³⁸.

En la propia moralización que del pasaje hace el Fisiólogo se puede entender que la zorra es la imagen del diablo. Se está retomando la idea de acecho del pecado que veíamos en la arpía pero aquí hay un paso más. Es el momento en el que el fiel imprudente cae en sus garras sucumbiendo a la tentación de pecados tan perniciosos para la vida religiosa como la avaricia o la lujuria.

Pero en el deambulatorio no se hará una referencia explícita a las bajas pasiones sino que se utilizará una imagen alegórica para a cual se elige el tema del sonador de cuerno en un contexto animalístico. El carácter negativo de este instrumento y de sus sonadores, los

³⁸ “De Vulpe”, *Fisiólogo Latino*, en *Bestiari Medievali*, MORINI, L. (ed.), Turín, 1996, p. 36.



Fig. 5. Capitel con la fábula de la zorra y las aves

juglares, es debida a que para la Iglesia son portadores de valores sensuales y terrenos nada convenientes para la vida religiosa³⁹. El juglar rodeado de animales no es más que una imagen de la carnalidad. La acción de sonar el cuerno es una llamada a la *concupiscentia carnis*, una clara alusión a los valores sensuales que lleva implícita la música profana en contraposición con la armonía de la salmodia de la liturgia monástica.

Los monjes acostumbrados a homilías y textos en los que se advertía de los peligros de la carne, leerían este capitel como la tentación a un pecado que recibiría su castigo tal y como se ve en el capitel próximo de la mujer lujuriosa⁴⁰.

La presencia de esta imagen en un contexto como este se entiende si tenemos en cuenta que la propia literatura monástica está cargada de visiones alucinantes del infierno en el que ocupa un lugar destacado la mujer lujuriosa torturada por serpientes y sapos⁴¹.

Es precisamente la imaginación del hombre medieval, alentada por los relatos fantásticos de ascetas visionarios y predicadores la que convirtió al infierno en un lugar lleno de bestias salvajes pertenecientes tanto al dominio de lo real, como las serpientes y los sapos que vemos en este capitel, como al de la más pura fábula. Un ejemplo de este segundo caso lo observamos en otro capitel en el que la figura de un monje, que aparece torturado por dos dragones que le muerden la cabeza⁴². Se está eligiendo en este caso uno de los híbridos monstruosos más conocidos en la Edad Media por su carácter destructivo.

Son capiteles que, con su iconografía, se convierten en una verdadera sinécdoque figurada a través de la cual se presenta a los ojos del espectador, el Infierno por medio de su contenido: bestias salvajes y figuras de pecadores castigados. Este es también el caso del capitel con el castigo del avaro (Fig. 6), en el que de nuevo volvemos a encontrar otro fragmento del infierno en el que esta vez son diablos de rasgos animalescos los que ejecutan el castigo de la avaricia, otro de los pecados omnipresentes, junto con la lujuria y la soberbia, en los programas moralizantes generados por las artes figurativas de la Reforma Gregoriana⁴³.

³⁹ FRUGONI, Ch., "La rappresentazione di giullari nelle chiese fino al XII sec.", en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, pp. 115-117. A este respecto habría que destacar textos como la famosa *Visión de San Pablo*, de lectura frecuente en estos ambientes durante toda la Edad Media, donde las niñas madres eran presa de las serpientes en el Infierno como castigo a su vida pecaminosa. Desde las primeras versiones griegas, que datan del siglo IV, el relato tuvo un gran éxito; siendo traducido primero al latín y luego versificada por las lenguas vulgares: MEYER, P., "La descende de Saint Paul en Enfer, poème français composé en Angleterre, *Romania*, 24 (1895) pp. 368-369.

⁴⁰ Para un completo análisis de este capitel que utiliza el tema de encuadre de *Tellus* amamantando a los animales vid.: NODAR FERNÁNDEZ, V., "De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la catedral de Santiago", *Semata*, 14 (2002), pp. 335-347.

⁴¹ FRUGONI, Ch., "L'iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20 (1977), pp. 179-181; WEISBACH, W., *Reforma Religiosa y arte medieval*, Madrid, 1945, p. 90.

⁴² Para una aproximación al tema del hombre atacado por dos dragones, presente en diversos monumentos del ambiente artístico hispano-tolosano ver: GUESURAGA, R., "Los hombres con la cabeza devorada por dragones, una representación del enemigo simoníaco en la escultura románica. Sinopsis de una hipótesis", *Románico*, 11 (2010), pp. 24-31.

⁴³ A este respecto es muy significativo el programa iconográfico de la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse donde se esculpieron capiteles en los que también aparecen asociados los pecados de soberbia, avaricia y lujuria, cfr.: LYMAN, T. W., "The sculpture programme of the Porte des Comtes master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), pp. 12-39; DURLIAT, *La sculpture romane de la route*, p. 103; CAZES, D. y CAZES Q., *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef d'oeuvre de l'art roman*, Graulhet, 2008, p. 112.



Fig. 6. Capitel con el castigo del Avaro

Hasta este punto nos hemos enfrentado a un programa iconográfico que recoge muchos de los recursos temáticos recomendados por los tratadistas de literatura homilética para la confección de sermones de corte monástico⁴⁴, es decir, temas de la historia pagana, del bestiario fantástico, de las fábulas antiguas e incluso de las visiones de ascetas y predicadores, pero también de las vidas de los santos que serían, en definitivas cuentas, los modelos de virtud a seguir por el clero de la Reforma Gregoriana.

Es un tema que en el programa iconográfico de la cabecera compostelana aparece representado por el ciclo de capiteles dedicado a los mártires de Agen, Santa Fe y San Caprasio. De los tres capiteles –estudiados en diversas ocasiones por M. Castiñeiras– dos se encuentran situados en la entrada de la Capilla dedicada a la santa de Conques haciendo explícita la advocación a la que había sido dedicada (Fig. 7) y el tercero, que representa un milagro de san Caprasio, se encuentra descontextualizado en el transepto⁴⁵.

Sin embargo, tanto la arquitectura de la capilla de Santa Fe como estos capiteles que la decoran corresponden a la comentada fase de las obras de la Catedral que se podría situar entre los años 1093 y 1101 y dirigida por el mencionado maestro Esteban de Pamplona. Sin embargo, la desaparición del obispo mentor –Diego Peláez– debió de contribuir a una desvirtualización del programa original de la cabecera. De esta manera, si bien capiteles como los de

⁴⁴ WELTER, J. Th., *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Genève, 1973, pp. 23-24.

⁴⁵ CASTIÑEIRAS, “La meta del camino”, pp. 222-225. CASTIÑEIRAS, “*Didacus* Gelmirius, patrono de las artes”, pp. 43-44.



Fig. 7. Capitel con la condenación de Santa Fe

Santa Fe fueron correctamente colocados a la entrada de su capilla, no ocurrió lo mismo con otros que inicialmente habían sido pensados para este espacio y que también fueron realizados más tarde –como el del avaro, esculpido por un maestro deudor del taller del abad Bégon de Conques (1087-1107), y el de San Caprasio, de claro estilo jaqués– acabando por ser colocados totalmente descontextualizados en el muro oriental del transepto.

En conclusión, nos encontramos ante un espacio levantado entre dos campañas constructivas y para el que había sido previsto un programa iconográfico coherente con el uso al que iba a ser destinado. Su materialización en los capiteles fue llevada a cabo principalmente durante la primera campaña (1077-1088) por un taller, principalmente de filiación conquense, dirigido por el maestro Bernardo. Cuando se reactivan los trabajos, hacia 1093, los escultores retoman, con un nuevo lenguaje estilístico que ya conoce Jaca, los temas iconográficos previstos para sus capiteles pero no respetan totalmente su situación topográfica. Esto trasluce una pérdida de interés por el viejo programa monacal en un momento de inestabilidad para la sede justo antes de que la política eclesiástica de la sede diese un giro con la llegada a la cátedra del obispo Diego Gelmírez.

