Textos: © Ramón Yzquierdo Perrín

Versión gallega: © Jesús Riveiro

Ilustración cubierta: © Miguelanxo Prado

© Editorial:

Deputación Provincial da Coruña Alférez Provisional, 2 15003 A Coruña

Depósito Legal: C 1663 - 2015 ISBN: 978-84-9812-280-0

Imprenta Provincial A Coruña, 2015

MAESTRO MATEO Y EL ARTE DE GALICIA



RAMÓN YZQUIERDO PERRÍN

Catedrático de Historia del Arte

Académico de Número de la Real Academia Gallega de Bellas Artes





Desde hace años la Real Academia Gallega de Bellas Artes aspiraba a instaurar un día dedicado a los creadores artísticos en Galicia, idea que a pesar de contar desde su inicio con un amplio reconocimiento insalvables dificultades obligaron a posponerla. Por fin, en el año 2015, este antiguo deseo se hizo realidad y dicha Real Academia acordó que el primero de abril de cada año sea el: "Día das Artes Galegas". La normativa que lo regula establece que el personaje al que se dedique sea una figura relevante en la Historia de las Artes de Galicia y, por asentimiento unánime de sus miembros, se aprobó que quien debía de inaugurar esta celebración, que se desea larga en el tiempo, fuera el maestro Mateo, y la fecha elegida es la que está grabada en los dinteles del Pórtico de la Gloria.

Conforme a esta decisión de la Real Academia Gallega de Bellas Artes tuvo lugar en el antiguo Hospital Real de Santiago, actual Hostal de los Reyes Católicos, una solemne sesión académica pública en la que se glosó tanto la pertinencia de la celebración como la del personaje elegido, acto al que asistieron las autoridades de Galicia, Concello de Santiago así como una amplia representación de otras instituciones, organismos y personas interesadas.

Para que tal efeméride permanezca en el tiempo la Real Academia Gallega de Bellas Artes tomó la decisión de realizar una publicación en la que se destaque la obra del personaje elegido, el maestro Mateo, así como su trascendencia, unas veces clara y manifiesta; otras, más oculta y callada, en las artes plásticas de Galicia y, en este caso, incluso más allá de sus fronteras.

MAESTRO MATEO Y FERNANDO II

Cuando el Códice Calixtino, -Libro V, capítulo IX-, se refiere al inicio y final de la construcción de la catedral compostelana afirma 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" estaría, pues, terminada en torno a 1120, pero la realidad era otra y no se consagró hasta 1211. Tal desfase en las fechas se debía a varias causas entre las que no era la menor el declive del terreno a medida que avanzaban las naves hacia el oeste, para constatarlo basta asomarse a la Plaza del Obradoiro desde la logia existente ante la fachada catedralicia. Además, la muerte del arzobispo Gelmírez hacia 1140 provocó sustanciales cambios que repercuten negativamente en el edificio. En febrero de 1168 visita Santiago el rey Fernando II de León quien pone al frente de las obras al maestro Mateo y encarrila la construcción de manera definitiva.

La persona de maestro Mateo es desconocida, de su origen, formación e intervención en otras obras nada se sabe, y hoy tampoco se le atribuye, como hace años, el puente de Cesures. Ya en el siglo XVIII tanto el ilustrado Cornide de Saavedra como el cura de Fruime se preguntaban por su origen y procedencia, interés que reavivaron en el XIX autores como Ceán Bermúdez, Llaguno y Amirola, Neira de Mosquera, Manuel Murguía y Antonio López Ferreiro, entre otros. Todavía en el XX Filgueira Valverde realizó un árbol genealógico en el que sus supuestos descendientes llegaban hasta la mitad del siglo XIV.



Epígrafes en los dinteles del Pórtico de la Gloria, según López Ferreiro.

Tampoco se sabe cómo llegó a relacionarse con Fernando II, quien el 23 de febrero de 1168 lo puso al frente de las obras de la catedral compostelana: "dono y concedo a ti, Maestro Mateo, que tienes el primer puesto y la dirección de la obra del menciona-

do Apóstol, cada año y en mi mitad de la moneda de Santiago, la pensión de dos marcos cada semana, y lo que faltare en una semana que se supla en otra, de modo que esta pensión te valga cien maravedíes cada año. Este obsequio y don te lo concedo por todo el tiempo de tu vida, para que redunde en mejoría de la obra de Santiago y de tu propia persona". El análisis de este excepcional documento revela que era un personaje al que el propio rey hacía una donación hasta su muerte y, al inicio del texto, la



Cierre occidental de la nave central de la catedral. (Archivo Yzquierdo).

frase: "que tienes el primer puesto y la dirección de la obras" sugiere que ya las dirigía y que la intervención real asegura su mecenazgo.

En los dinteles del arco central del Pórtico de la Gloria se lee: "En el año de la Encarnación del Señor 1188. era 1226. el día primero de abril fueron asentados los dinteles de la puerta principal/ de la iglesia del bienaventurado Santiago por el maestro Mateo que dirigió la obra desde los cimientos". Es la segunda y última referencia sobre tan excepcional maestro, cuva fama pervivió durante siglos, como manifiesta un documento de 1352 en el que se citan dos: "casas que foron de Meestre Matheu". Su obra pregona no sólo su genialidad, sino también la de sus colaboradores y canteros de su taller quienes difundieron su arte por Galicia v Zamora.

Si la biografía de maestro Mateo es desconocida, lo mismo ocurre con su formación, aunque su obra testimonia que concocía el arte de

Francia e Italia, así como el de la península ibérica en sus vertientes almohade y cristiana. Es posible que visitara Paris o algún otro centro artístico importante o que en Compostela contrastara y ampliara sus conocimientos con ciertos peregrinos. Sea como fuere a él y a su taller se debe la conclusión de la catedral de Santiago en los primeros años del siglo XIII.

MAESTRO MATEO EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO

Terminación de las naves.-

En 1168 las naves de la catedral estaban sin terminar porque la diferencia de cota entre ellas y el terreno colindante constituía una notable dificultad que se acentuaba a partir del penúltimo tramo; en el triforio faltaba, al menos, un tramo más por la



Canecillos en el muro norte de la catedral compostelana. (Archivo Yzquierdo).

propia dinámica de la construcción. La llegada de maestro Mateo a la dirección de la obra no supone cambio alguno en su arquitectura pues mantiene las proporciones y elementos de los demás tramos; sólo los capiteles y canecillos del alero del muro norte, -los del sur desaparecieron con posterioridad-, evidencian la intervención de escultores de su taller. La inscripción: "GVDESTEO", en un cimacio del triforio norte podría aludir al arzobispo Pedro Gudestéiz, próximo a Fernando II, elegido para la sede compostelana en 1168, y señalar el inicio de la intervención mateana.

En el cierre occidental de la nave central maestro Mateo altera el ritmo de pilares y arcos que se mantenía desde el crucero con tal delicadeza que casi pasa desapercibido pues mantiene la sugestión del ritmo de los arcos formeros, -los de las naves laterales-, con otros algo más pequeños que se apean en el parteluz del Pórtico de la Gloria. Su función es descargar de pesos y presiones los dinteles del pórtico; más arriba un arco tan ancho como la nave aligera las cargas en el tímpano. El triforio es igual al de las naves y sobre él se abre un gran oculo con cuadrifolios laterales que eliminan la mayor parte del muro y permiten que la luz penetre hasta la nave catedralicia. Por su parte las colaterales se cierran con un arco más bajo, estrecho y descentrado de su eje lo que permite abrir un oculo encima.

En los canecillos del muro norte son especialmente significativos los que presentan una cabeza de animal semejante a la de los basamentos del Pórtico de la Gloria; otros, con elementos vegetales, reciben también un tratamiento de su volumen y detalles propios del taller de maestro Mateo. Por su parte los capiteles de los tres últimos tramos del triforio y de los dos de las naves las hojas suelen tener un perfil recortado, con bolas o pomas en los extremos, ejes perlados y en sus bordes pequeños orificios trepanados que producen contrastes lumínicos que potencian su volumen. En los zoomórficos se labraron leonas que amamantan a sus cachorros, leones afrontados a dragones, harpías... Tienen una finalidad moralizante y se entremezclan con serpenteantes tallos vegetales. En uno del último pilar del norte un muchacho desnudo emerge entre la hojarasca, composición que repiten otros de la catedral de Ourense y uno del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Cripta del Pórtico de la Gloria.-

La diferencia de cota entre las naves de la catedral y la plaza del Obradoiro alcanza unos seis metros. Para salvarla maestro Mateo construyó una cripta con compleja distribución espacial y novedosa arquitectura que sirve de soporte al Pórtico de la Gloria y fachada occidental. A pesar de que se edificó a partir de 1168 es conocida como "catedral vieja". Su singularidad la destacó a mediados del siglo XIX Street y, en el XX, Élie Lambert, entre otros estudiosos. En 1973 Serafín Moralejo se percató de que formaba parte del programa iconográfico desarrollado por maestro Mateo en el cierre occidental de la catedral.



Interior de la cripta del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

El eje compositivo de la cripta es un pilar con ocho columnas que soporta el parteluz del Pórtico de la Gloria y en él se apean los arcos que articulan a su alrededor una girola en la que alternan pequeños espacios que evocan las capillas del deambulatorio catedralicio. La central, de planta rectangular, adquiere un mayor desarrollo y en su cierre repite la composición del testero de la capilla del Salvador, -la del eje de la girola-. Ante dicho pilar se desarrolla un crucero de cuatro tramos cubiertos por innovadoras bóvedas de crucería. De las claves centrales emergen dos ángeles con un llameante sol y un creciente lunar en sus manos, que iluminan la Tierra, en contraposición a la Jerusalen celeste que: "no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios", según el texto del Apocalipsis. Cada clave la labró un maestro diferente lo que evidencia que en el taller de Mateo confluían maestros de diversa formación. Tanto por su complejidad espacial como por sus elementos arquitectónicos y ornamentales se relaciona esta cripta con obras del área parisina datadas entre 1135 y 1170 fecha, esta última, adecuada para la compostelana.

Del crucero parten unas escaleras, estrechas y tortuosas, que acceden a las naves laterales de la catedral. La del norte, es practicable; la sur, se macizó. En los tramos centrales del lado occidental se abre una doble puerta, quizá inspirada en las del crucero de la catedral, con recio pilar entre ellas en el que cargan sus arquivoltas, mutiladas por intervenciones barrocas. Las columnas se alzan sobre un elevado basamento, algunas tienen decorados sus fustes y los capiteles presentan variada decoración. Las jambas de las puertas e intrados de sus arcos están ornamentados con un excepcional virtuosismo que logra fuerte plasticidad. Calidades similares se observan en los capiteles de la cripta en los que también trabajaron escultores ajenos al taller de maestro Mateo.

Ante la fachada de la cripta se levantó en el siglo XIII un pórtico que se extiende, al menos, hasta la mitad del basamento de las torres de la fachada. Cuando se construyó en el siglo XVII la magnífica escalinata barroca que salva el desnivel entre la plaza y la catedral, la cripta sufrió alteraciones que no afectaron a sus espacios ni a elementos fundamentales. Su estado es bueno, a pesar de la humedad de su pavimento y parte inferior de los muros.

Las intervenciones arqueológicas realizadas en la catedral a mediados del siglo XX por Chamoso Lamas sacaron a la luz unas mutiladas esculturas que se atribuyeron a la supuesta fachada de la cripta. En un primer momento se pensó que las habría esculpido un Mateo joven; luego, se creyeron obra del Maestro de los paños mojados, así llamado por las calidades anatómicas que logra a través de los ropajes, y cuya mano se percibe en otras piezas de la cripta. Sin embargo, de esta hipotética fachada nada cierto se sabe.

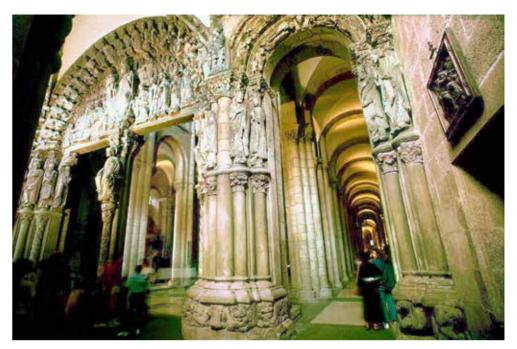
Igualmente es controvertida la existencia de acceso de la plaza a la fachada occidental de la catedral. Sus defensores situan escaleras a los lados de las puertas de la cripta, aunque no se conocen vestigios. Los paralelos entre la fachada principal de la catedral de Ourense y la del Pórtico de la Gloria permiten suponer que en Compostela tampoco hubo acceso hasta la construcción de la escalinata barroca.

Pórtico de la Gloria.-

Es lo más conocido y valorado de la obra de maestro Mateo, aunque lo mas admirado son sus estatuas-columna, arquivoltas y tímpano central, sin reparar en que es un espacio sacro, no un plano, basado en el Apocalipsis, libro en el que el apóstol Juan relata su visión de la Jerusalen celeste. Para Street el pórtico es: "una de las mayores glorias del arte cristiano"; para Élie Lambert: "el Pórtico de la Gloria es evidentemente una obra única que supera a todas las contemporáneas".

Maestro Mateo no sólo concibió y plasmó un espectacular conjunto escultórico, sino que creo un espacio: el nartex o pórtico desde el que el fiel participa y vive la visión de san Juan y al igual que los ángeles y serafines de la contraportada del Obradoiro adora a Cristo redentor, que preside el tímpano y muestra las llagas de su Pasión. Es, pues, un espacio, para meditar que se abre al interior de la catedral y a poniente, pero cerrado al norte y al sur por las torres de la fachada. Se articula en tres tramos que se corresponden con las naves catedralicias, aunque los extremos tienen una anchura menor.

Cuando se analiza el espacio y organización del pórtico enseguida se percibe la ruptura con los parámetros y elementos utilizados en las naves, maestro Mateo fue respetuoso con ellos en su terminación, pero su proyecto innova la arquitectura y es-



Vista general del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

cultura. Los pilares en los que cargan los arcos del pórtico y los de la contraportada tienen una sección distinta, aumenta el número de columnas, se alzan sobre basas colocadas encima de altos **basamentos** y sus molduras tienen escaso desarrollo. Bajo las que soportan los arcos del pórtico ese basamento muestra imágenes de animales, reales y fantásticos y figuras humanas, soportes que se han relacionado con el románico italiano y de ciertos departamentos franceses. Su interpretación dio lugar a diversas opiniones y, a veces, se han relacionado con las cuatro bestias del sueño de Daniel, (Dl. 7.2-7), vi: "cuatro bestias enormes, diferentes todas entre sí... la primera era como un león con alas de águila.... La segunda, semejante a un oso... Después....vi otra bestia como un leopardo... vi una cuarta bestia, terrible, espantosa".

El **basamento del parteluz** y los de los extremos muestran animales de enormes bocas abiertas por hombres que luchan con ellos y que comunicaban con la cripta. Esta comunicación puede entenderse en clave iconográfica al representar la cripta a la tierra, desde la que se accede a la Jerusalen celeste, imaginada en el pórtico. El barbado personaje del parteluz que abre la boca a un par de leones se ha interpretado bien como Sansón, bien como Adán o como otro personajes de la Antigüedad.

En la parte posterior del parteluz, hacia el altar mayor, se encuentra una figura lampiña, joven, de cabello acaracolado que lleva su mano derecha al pecho y con una larga cartela en la izquierda. Es "o Santo dos Croques" por la singular liturgia de golpearse la frente con su cabeza para, en una suerte de simpatía, participar de su sabiduría. Esta figura oferente de su obra al apóstol Santiago, se considera imagen del maestro Mateo, creencia a la que contribuyen las letras "FEC" grabadas en el basamento y la noticia transmitida por Villa-Amil y Castro y Zepedano de que en la cartela ponía: "architectus".

 \sim 11



Santo dos Croques. (Archivo Javier Ocaña).

quizá fruto de un repinte ya que en los dinteles del pórtico se titula "magistrum".

Las columnas del pórtico difieren de las del resto de la catedral pues su diámetro es menor v sus fustes, más cortos. Se acodillan en los pilares y se superponen en dos órdenes. excepto en el parteluz. Éste lo forma un haz de cinco columnas lisas y esbeltas labradas en un enorme bloque de granito. Las demás son, también, de granito, salvo cuatro del primer orden que se labraron en mármol del país: una, a la derecha del arco norte: las otras, a los lados del arco central v ante el parteluz. La primera, de labra menos cuidada, tiene en el fuste motivos vegetales, animales, y guerreros. Las situadas bajo el arco central tienen estrías helicoidales con escenas relacionables con la visión apocalíptica: en la de la izquierda, el sacrificio de Isaac, prefiguración del de Cristo en la cruz; en la derecha, la resurrección de los muertos, acontecimiento

que precederá a la segunda venida de Cristo al final de los tiempos.

La última columna de mármol está adosada al parteluz y en su fuste desarrolla el **árbol de Jesé** con la genealogía humana de Cristo. Encima de los agujeros provo-

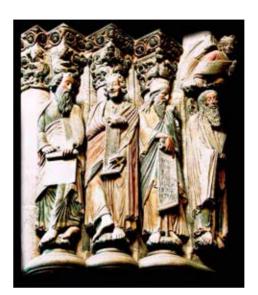


Árbol de Jesé y capitel trinitario en el parteluz del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

cados por el rito, ya suprimido, de colocar en ellos los dedos de la mano derecha, se ve al rey David; más arriba, a María, sin contacto con los elementos vegetales del árbol, simbolo del pecado, del que estuvo libre. El fundamento de esta representación se encuentra en las profecías de Isaías: "Saldrá un vástago del tronco de Jesé... Reposará sobre él el espiritu de Yahvéh... No juzgará por las apariencias, ni sentenciará de oídas. Juzgará con justicia a los débiles y sentenciará con rectitud a los pobres" (Is. 11. 1-4). En el capitel se representa la genealogía divina de Cristo: la Trinidad, conforme al tipo medieval conocido como "paternitas". Ángeles con incensarios completan este capitel que conserva parte de su policromía.

Los **capiteles** del primer orden de columnas, las inferiores, se ornamentan con hojas, recortas y gruesas que recuerdan las de las coles, y animales en parejas y afrontados: leones, sirenas-pájaro, dragones, etc. Tienen, en general, un significado negativo basado en los bestiarios.

El segundo orden de columnas, absolutamente novedosas, tienen en su fuste una figura: **estatua-columna**, frecuentes en portadas francesas pero desconocidas en Galicia. En ellas se representan mayoritariamente personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Se encuentran bajo las arquivoltas del pórtico y contraportada; en la fachada medieval también las había. En la labra de estas figuras se advierte la in-



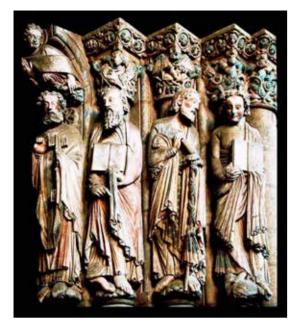
Profetas bajo el arco central del Pórtico de la Gloria: Jeremías, Daniel, Isaías y Moisés, de izquierda a derecha. (Archivo Javier Ocaña).

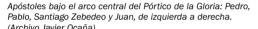
tervención de varios escultores del taller de maestro Mateo, todas con tan extraordinario naturalismo que Rosalía escribió: "Santos e apóstoles, ¡védeos!, parece/ qu'os labios moven, que falan quedo/ os uns c'os outros, e aló n'altura/ d'o ceu a música vai dar començo". La identificación de algunos ha originado diferentes opiniones, sobre todo los situados bajo las arquivoltas laterales, cuyas cartelas carecen de epígrafes. A pesar de ello se piensa que los colocados bajo el arco izquierdo pueden corresponder a profetas por el tema de sus arquivoltas; con la misma lógica los del derecho, deben de ser apóstoles, aunque con diversas personificaciones.

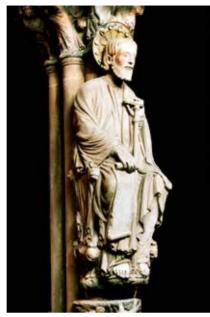
Frente a estas dudas las del central no presentan dificultad por sus epígrafes o por sus atributos, al tiempo que entre ambos lados existe cierta complementariedad entre el Antiguo y Nuevo Testamento.

Las cuatro figuras de la izquierda corresponden a: Moisés, quien con su mano derecha velada sostiene las tablas de la ley y apoya la izquierda en un báculo en tau, es decir con el puño recto. Encima de su cabeza se ve a un ángel con una cartela en la que alude a los profetas que anunciaron el nacimiento de Cristo de la Virgen María. Sigue el profeta Isaías, gira su cabeza hacia el interior del templo y en la cartela se recoge una de sus profecías relativa al juicio al que serán sometidos los pueblos; de ahí su gesto severo. A su derecha, un sonriente Daniel, magnífica escultura de maestro Mateo, anuncia el triunfo del Reino de Dios. Cierra el pilar Jeremías, quien proclama que: "Yahvé es el Dios verdadero". Estos profetas se relacionan con los dramas litúrgicos que en los siglos medievales se desarrollaban en algunos templos y, en particular, con el "Ordo prophetarum" de Limoges.

Frente a los profetas se encuentran cuatro apóstoles, encabezados por Pedro, con las llaves en sus manos y vestido con ropas litúrgicas por su condición de conductor de los cristianos y que parece bendecir. El ángel situado sobre su cabeza lleva un expresivo epígrafe: "Estos son los triunfadores, los que fueron hechos amigos de Dios". Moisés y Pedro, fueron guías de sus pueblos. A su lado Pablo, con un libro abierto en el que se leía el comienzo de su Carta a los hebreos, en la que recuerda que si antes Dios había hablado a través de los profetas, ahora lo había hecho a través de su Hijo. Sigue el apóstol Santiago, que había traido la palabra de Dios a Galicia, que apoya su mano izquierda en un báculo en tau con un paño trenzado, propio de quien se consideraba el







Santiago Zebedeo en el parteluz del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

primer obispo de Compostela. Cierra el gupo el hermano de Santiago, Juan, autor del Apocalipsis, argumento dogmático del pórtico, cuyo rostro se inspira en el de Daniel.

Sobre la columna central y bajo la figura de Cristo que preside el tímpano se encuentra otra magnífica escultura también atribuida al maestro Mateo: Santiago sentado en silla curul con leones juntos a sus patas, como correspondía a una sede apostólica y de aquí el báculo en tau en el que descansa su mano izquierda. Viste amplias y ricas ropas, pies descalzos, rostro barbado y sereno aureolado por pieza metálica con gruesos cabujones de cristal que pudo añadirse posteriormente. Con su diestra sostiene una cartela ante su pierna en la que se leía: "Me envió el Señor", frase que aludía a su predicación en Galicia y a que sus restos descansaban en Compostela. Al tiempo hacía realidad unas frases del Códice Calixtino atribuidas al papa Calixto: "en la gloria... mereció sentarse más cerca de Cristo que todos los demás apóstoles, en elevadísimo trono". Tal posición, alta y cercana, inspiró a Álvaro Cunqueiro estas atinadas frases: "El viejo Apóstol, en el Pórtico, apoyado en su cayado, está como siempre, fácil a la conversación, dialogante y cordial".

Las **estatuas-columna de la contraportada** completan el espacio del Pórtico de la Gloria. Su identificación ha generado varias interpretaciones, salvo la de Juan el Bautista por el Agnus Dei que sostienen ante su cuerpo. Quizá la interpretación del profesor Moralejo es la más verosímil, para él los personajes representados de la puerta norte a la sur son: Balaam, a quien Yhavéh guió para que no se opusiera al pueblo bendito y que figuró en el Ordo Prophetarum; enfrente, la Sibila Cumana, por su oráculo relativo al juicio final. En la puerta central, se encuentra la exquisita figura de la reina de Saba que formaba pareja con el rey Salomón, que estuvo en la facha-

da medieval y hoy se encuentra sobre el pretil del Obradoiro; al otro lado, san Juan Bautista. En la puerta sur, el poeta latino Virgilio, quien en sus "Bucólicas. Egloga IV" escribió: "Ya vuelve la Virgen... ya desciende del alto cielo una nueva progenie", por lo que figura "en los órdines prophetarum, asociado... al Bautista y a la Sibila". El último de los personajes es un apóstol, aunque se discrepa en su identificación.

Casi todos los **capiteles** de las columnas del segundo orden del pórtico presentan figuras de animales entre tallos vegetales, la mayoría fabulosos y se disponen solos o afrontados en parejas. Tienen intención moralizante y muchos se repiten en los doseletes del coro pétreo que maestro Mateo y su taller labraron para la catedral. Los cimacios de los capiteles se ornamentan con un tallo ondulante con hojas que encierran frutos.

Los capiteles que en la contraportada apean los arcos que articulan los espacios del pórtico, tienen mayores proporciones y temática diferente. En el del norte, unos ángeles se postran en adoración; en el del sur, unos demonios arancan la lengua con unas tenazas a un blasfemo al que otro demonio estrangula con una soga. Sus cimacios presentan aristadas palmetas anilladas entre si.

La especial organización del parteluz hace también diferente su capitel, es de mayores proporciones, y en él se esculpieron las tentaciones de Cristo en el desierto según el texto evangélico: en la primera, un grotesco y monstruoso demonio le incita a que convierta unas piedras en pan; en la segunda, le anima a arrojarse desde lo alto del templo, pues los ángeles lo cogerán para que no sufra daño, -escena en parte velada por la aureola del apóstol-; en la tercera, le promete todo lo apetecible si lo adora, a lo que Cristo le ordena que se retire. Las cartelas que acompañan a las figuras completan su inteligencia.

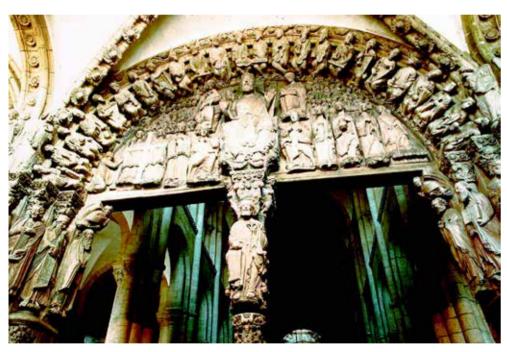
Arcos del pórtico.-

El Pórtico de la Gloria se organiza en tres arcos: los laterales cierran las naves con una luz menor a los de ellas; el central mantiene su anchura y cobija un grandioso tímpano que tiene en el parteluz un necesario apoyo.



Arquivoltas del lado izquierdo –norte- del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

El arco norte -izquierda del espectador-, presenta dos arquivoltas de medio punto ceñidas por un semicírculo con hojas dispuesta de manera radial que se enroscan en su remate. Sobre él se abre un óculo por el que llegaba a la nave colateral la luz que penetraba por el rosetón de la fachada medieval. En las arquivoltas se representa, seguramente, al pueblo de Israel: en el arco mayor asoman entre la hojarasca unas figuras con cartelas, excepto una, oprimidas por un recio bocel que simboliza a la ley mosaica: en el menor, en medio de voluminosas hojas, se ven varias figuras. La central. Cristo, bendice con su diestra y mantiene en la izquierda el libro de la Lev: lo flanquean, desnudos. Adán y Eva orantes y otros personaies del Antiguo Testamento. Representa la anástasis o descenso de Cristo, tras su muerte, al Limbo de los Patriarcas en el que esperaban la redención para acceder a la gloria, episodio recogido en el evangelio de Mateo, 27, 52-53; o en el capítulo XXV del evangelio apócrifo de Nicodemo. Una vez liberados acceden a la Jerusalén celeste y en el tránsito hacia ella un ángel, situado entre los arcos lateral y central, coloca sobre sus cabezas las coronas de gloria. Se les representa como niños desnudos, pues son sus almas las que acceden a la visión del Cordero, antes de alcanzarla otro ángel los levanta para presentarlos al Cristo redentor que preside el tímpano.



Arco central y tímpano del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

El gran **arco central** rodea un tímpano, sin parangón en España, en el que se representa la visión de san Juan en el Apocalipsis. En sus dinteles una larga inscripción latina, traducida al español dice: "En el año de la Encarnación del Señor 1188, Era 1226, el día primero de abril fueron asentados los dinteles de la puerta principal de la iglesia del bienaventurado Santiago por el maestro Mateo, que dirigió la obra desde los cimientos". El epígrafe es de excepcional importancia no sólo por la fecha de

colocación de los dinteles, no de terminación del pórtico como a veces se dice, sino porque de nuevo aparece maestro Mateo como única referencia cierta en la obra de conclusión de la catedral compostelana.

Los **relieves del tímpano** no se labraron en su superficie, sino en lápidas encastradas en huecos abiertos en él y aseguradas con elementos metálicos colocados por detrás, es decir, con un sistema parecido al que suele utilizarse para colgar un cuadro. Lo representado en el tímpano corresponde al capítulo 4, 2-7 del Apocalipsis, que describe la visión de Juan: "Vi que había un trono en el cielo, y Uno sentado en el trono... Vi... alrededor del trono... a veinticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas... y en torno al trono, cuatro Seres... El primer Ser es como un león; el segundo Ser, como un novillo; el tercer Ser tiene un rostro como de hombre; el cuarto Ser es como un águila", frases que coinciden con lo esculpido en el tímpano del Pórtico de la Gloria. En los extremos se ven unas pequeñas figuras, imberbes y coronadas, que representan a los bienaventurados: "ciento cuarenta y cuatro mil...Cantan un cántico nuevo delante del trono y de los cuatros Seres y de los Ancianos", número simbólico que significa una incontable muchedumbre.



Tímpano del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

Preside el tímpano una impresionante figura, de tamaño superior al natural, de Cristo entronizado, que muestra las llagas de su Pasión. Está frontal, mirada perdida y composición simétrica, muestra las palmas de las manos, los pies desnudos y la llaga del costado, cubriendo el otro lado del torso una amplia túnica que llega a las piernas. Rostro barbado, boca cerrada de finos labios, melena corta hacia atrás, cabeza ceñida por corona real y, atrás, el nimbo crucífero. A los lados una pareja de ángeles turiferarios cuyos incensarios se trabajaron con todo lujo de detalles, a pesar de no

ser visibles desde abajo. Lo mismo ocurre con las ondulaciones del fondo que representan el: "mar transparente semejante al cristal", del texto de san Juan.

Los cuatro Seres mencionados son los evangelistas que se disponen dos a cada lado de Cristo: a la izquierda, Juan, con el águila, arriba; abajo, Lucas, con el toro; a la derecha, arriba, Mateo, con alas de ángel; abajo, Marcos con el león. Todos escriben sus evangelios y emplean a sus animales simbólicos como apoyo de sus pergaminos, excepto Mateo, que lo hace sobre un pequeño pupitre que tiene sobre sus rodillas. En este no falta el tintero, -a la izquierda del espectador-, formado por un cuerno.

En los espacios que quedan entre los evangelistas y los extremos del tímpano se sitúan los bienaventurados, pequeñas figuras de niños coronados dispuestos en dos filas. En ellos no faltan elementos anecdóticos, propios del arte medieval, con afán didáctico y moralizante. En el grupo de la izquierda, procedentes del arco norte y coronados en su tránsito hacia el tímpano, un ángel, en un impresionante escorzo, recoloca la corona a quienes se les movió en el camino; los de la izquierda, "turba numerosa, que nadie puede contar, de toda nación y tribu", son coronados al alcanzar la gloria y uno señala a los demás, con su brazo extendido, dónde se encuentra el Salvador.

En la arquivolta que ciñe el tímpano están sentados los "veinticuatro Ancianos con vestiduras blancas y coronas de oro sobre sus cabezas", veintidos tienen instrumentos musicales: doce fídulas, entre ovales y en ocho; dos arpas y otros tantos salterios, cítaras y laúdes. Los dos del centro manejan un organistrum, instrumento que necesita de quien gire la rueda que frota las cuerdas cuya longitud hace variar otro mediante un teclado. Algunos Ancianos llevan, también, redomas que son las: "copas de oro llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos". Los recortes visibles en los arranques de las arquivoltas para encajar a algún Anciano, sugieren que se labraron antes de subirlas a su emplazamiento.

Sobre los dinteles se disponen ángeles que portan los objetos empleados en la Pasión y muerte de Cristo, conocidos como "arma Christi". En ellos trabajaron diferentes escultores del taller de maestro Mateo, como se observa en el tratamiento de paños y cabezas. Los que portan los que estuvieron en contacto con el cuerpo de Cristo, por ejemplo la cruz, corona de espinas, o los clavos los cogen con las manos veladas por un paño.

La unión entre el tímpano y el **arco de la derecha** la efectúa un ángel que lleva en brazos el alma de un bienaventurado; tras él, un segundo ángel lleva a otros que han alcanzado la gloria, dos caminan cogidos a su mano. Son, en palabras del Apocalipsis: "los que vienen de la gran tribulación, y lavaron sus vestidos y los blanquearon en la sangre del Cordero". Esto es, los redimidos por Cristo.

En las arquivoltas las figuras se disponen de manera longitudinal, disposición propia del gótico, excepto las cabezas de Cristo y san Miguel que ocupan el centro, tal cambio podría indicar que se realizó con posterioridad a las anteriores. Igual colocación tienen las imágenes de la chambrana que perfila el arco mayor. El tema representado en estos arcos es el Juicio Final: a la derecha de Cristo se encuentran los bienaventurados que se figuran como niños desnudos que los ángeles llevan en brazos o de la mano hacia la visión del tímpano. Las cabezas de Cristo y san Miguel las flanquean

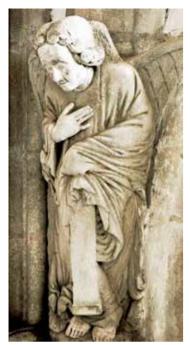
unas cartelas que perdieron sus pintados epígrafes que, probablemente, aludirían a la inapelable sentencia del juicio. Se sigue, pues, el texto evangélico relativo a la venida de Cristo al final de los tiempos. Uno de los que caminan hacia la gloria de la mano de un ángel se vuelve, curioso y asustado, hacia los reprobos, atormentados por monstruosos demonios y enormes serpientes. Especial énfasis se pone en mostrar el castigo de la lujuria, calumnia, gula, exceso en la bebida... Es evidente que estas representaciones eran moralizantes.



Arquivoltas del lado derecho -sur- del Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

Sobre las columnas y capiteles de la **contraportada del pórtico** se alzan figuras de ángeles y serafines que adoran con reverencia y piedad al Salvador que preside el tímpano. Los serafines, conforme a la visión del profeta Isaías -6.2-, tienen tres pares de alas y se encuentran sobre las columnas en las que se apean los arcos que articulan en tres espacios el pórtico. De su brazo cuelga larga filacteria, tienen juntas las manos y devota actitud hacia el Salvador. Los ángeles, a los lados de los serafines, también en profunda adoración y reverencia, portan largas cartelas. En las esquinas del pórtico se representa a cuatro ángeles con largas y abocinadas trompetas de los siete que, según el Apocalipsis -8, 7-12-, se encargarán de dañar la tierra y sus habitantes al final del tiempo.

El pórtico es un espacio real, místico, en el que se plasmó la visión de san Juan, y arquitectónicamnente forma un **nartex** articulado en tres tramos que culminan las naves de la catedral. Los arcos que se utilizan en ese nartex son apuntados y se molduraron sus roscas e intrados con vigorosos boceles y mediacaña que en el intrados se ornamentaron con florones con botón central. Los arranques de los arcos y de los nervios de las bóvedas quedan tras las figuras de ángeles que se han vis-

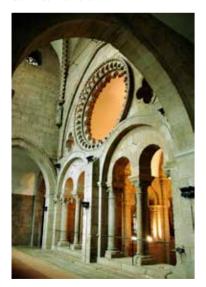


Ángel en adoración. Contraportada del Obradoiro. (Archivo Javier Ocaña).

to. Las bóvedas, de crucería cuatripartita, repiten las molduras de los arcos aunque la decoración de sus mediacañas depende del tramo en el que se encuentren: los del norte, tienen algunas cuadrifolias; las del sur, tienen sus molduras lisas; las del central, flores con el centro profundamente excavado en las roscas y en el intrados grandes florones pinjantes con especial desarrollo en la clave.

En los relieves, esculturas y elementos arquitectónicos del pórtico se observan restos de policromía que revelan que maestro Mateo y su taller pintaron su obra con colores que realzaban la expresividad de lo representado. Esta pintura, a juzgar por lo que de ella queda en piezas del coro pétreo, era muy frágil, muy sensible al agua y humedad y estaba aplicada en una fina capa. Los retogues y repintes fueron inevitables y con ellos se perdió una parte significativa de la pintura original y se superpusieron diferentes capas pictóricas. La degradación de la policromía se comprende mejor si se tiene en cuenta que el pórtico estuvo abierto dia y noche hasta que en el siglo XVI se colocaron puertas en la fachada. A pesar del esfuerzo por conserva la policromía una parte importante de las figuras y re-

lieves perdieron de manera inexorable su antiguo colorido y el que conserva precisa una limpieza y consolidación cuidadosas. Si se comparan ciertas descripciones del pórtico de mediados del siglo XIX con el estado actual se comprende la urgencia de tal intervención.



Tribuna sobre el Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

La **tribuna** que recorre toda la catedral continúa por encima de las bóvedas del Pórtico de la Gloria. El Códice Calixtino dice que al ver desde ella el interior quien: "suba triste, se vuelve alegre y gozoso al contemplar la esplendida belleza del templo". En su triforio maestro Mateo dispone los mismos elementos que en el resto de la basílica y sobre sus arcos abre un enorme óculo y dos cuadrifolios para que su peso sobre el timpano sea el menor posible y al tiempo permitían que la luz de la tarde iluminara los últimos tramos de la nave central.

La bóveda de la tribuna, de crucería cuatripartita, se cierra por encima de las cubiertas catedralicias para que su clave, en la que se labró el Agnus Dei, reciba luz desde los cuatro puntos cardinales a través de otros tantos rosetones. Se pretendía así hacer realidad lo escrito en el Apocalipsis de

la Jerusalén celestial: "no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero". De aquellos rosetones el de la fachada occidental se sustituyó en el siglo XVIII por el enorme ventanal del Obradoiro.



Agnus Dei en la clave de la tribuna sobre el Pórtico de la Gloria. (Archivo Javier Ocaña).

Los nervios de la bóveda se apean en ángeles con incensarios situados en las esquinas y en sus roscas se labraron arquitos de herradura. Para acceder al gran rosetón de la fachada medieval a la altura de los ángeles citados había un estrecho pasadizo que aprovechaba el espesor del muro al que se accedía desde las torres.

El magno conjunto del Pórtico de la Gloria lo cerraba por el oeste una espléndida **fachada** que se levantó donde se encuentra la del Obradoiro, incluídas sus torres. Tenía tres portadas, que se correspondían con las arquivoltas del pórtico, que carecieron de puertas hasta el siglo XVI, lo que se correspondía con lo escrito en el Apocalipsis: "Sus puertas no se cerrarán con el día, porque allí no habrá noche", en alusión a la Jerusalen celeste. De los desaparecidos arcos central y sur conserva diversas piezas el Museo de la Catedral y de las estatuas-columna en las que se apeaban se conocen varias figuras: dos, encima del pretil de la logia de la fachada actual, representan a los reyes David y Salomón; otras dos, que se cree que figuran a personajes del Antiguo Testamento, pertenecen a la duquesa de Franco; dos que estuvieron en las jambas, se encuentran en el Museo de Pontevedra; otra, que parece figurar a un rey, pertenece a una colección privada, al igual que la cabeza de otra estatua-columna, labrada en un bloque independiente del resto del cuerpo en el que se encajaba mediante un vastago pétreo.

El arco central de la fachada medieval lo formaban tres arquivoltas. En la mayor, se disponían ángeles bajo arcos de medio punto y los de la clave portan el sol y la luna



Figura del rey David, procede de la fachada occidental de la catedral compostelana, colocada en el pretil del Obradoiro. (Archivo Yzquierdo).

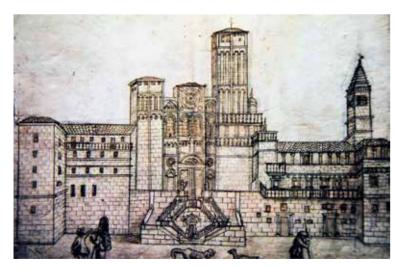


Figura de Isaac?, procede de la fachada occidental de la catedral de Santiago. Colección particular, A Coruña. (Archivo Javier Ocaña).



Figura de Elías?. Procede de la fachada occidental de la catedral de Santiago. Museo de Pontevedra. (Archivo Yzquierdo).

en sus manos; en la intermedia, se ven grandes y carnosas hojas colocadas de manera radial; por último, la arquivolta menor tenía en su rosca arcos trebolados, perfilados por una cinta que compone figuras geométricas, que cobijan en su intrados grandes florones con botón central. A las arquivoltas de la puerta sur se atribuyen dos dovelas en las que con notable crudeza se representa el castigo de la lujuria en el hombre y en la mujer.



La catedral desde el Obradoiro. Dibujo de José Vega y Verdugo, 1656-1657. Archivo de la Catedral de Santiago.

La estructura de la fachada se conoce por un dibujo realizado hacia 1656 por el canónigo don José Vega y Verdugo. Entonces ya se había modificado el gran arco central y encima de las puertas laterales se abrían rosetones cuya misión era iluminar el pórtico y naves colaterales. Cerraba este cuerpo una imposta con arcos de medio punto que cobijaban bustos de ángeles de la que posee varias piezas el Museo de la Catedral. Más arriba, se abrían ventanas con arcos de medio punto y sobre las centrales había un gran rosetón. Encima de las laterales se encontraban unos grandes triángulos, verdaderos gabletes, sobre los que se tendían unos tempranos y novedosos arbotantes que trasladaban a las torres los empujes de la bóveda central de la tribuna del pórtico.

Las torres, de planta cuadrada y diferente altura, según el dibujo citado, se mantuvieron en las del Obradoiro, aunque sus cuerpos románicos, con arcos ciegos de medio punto sobre columnas solo se ven en sus fachadas laterales y posterior; hacia la plaza del Obradorio lo medieval lo enmascaró con elementos barrocos Fernando de Casas a partir de 1738.

Coro pétreo.-

Al tiempo que maestro Mateo y su taller construían el cierre occidental de la catedral de Santiago, también se ocuparon de labrar un singular coro pétreo para uso del cabildo que estuvo colocado en los primeros tramos de la nave central hasta 1604. Mauro Castellá Ferrer, que lo vio, lamentaba su destrucción: "Se ha deshecho el más lindo coro antiguo que había en España". En su lugar el arzobispo Sanclemente



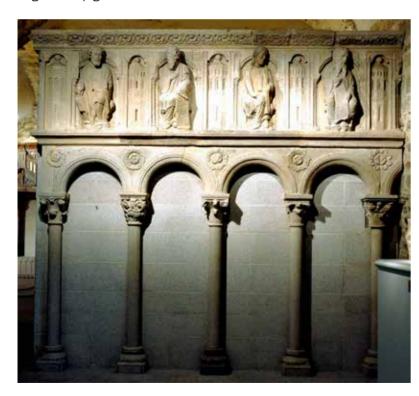
Reconstrucción de sitiales del coro pétreo. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Javier Ocaña).

colocó una sillería de madera que se desmontó a mediados del siglo XX para dejar la nave expedita.

En el coro medieval había dos series de asientos: el inferior, un banco, estaba destinado a los clérigos de menor rango; el superior, a las dignidades capitulares y otros canónigos. Éstos disponían de solemnes sitiales parecidos a pequeños tronos y en el centro de la cabecera se abría la puerta de acceso al recinto. Detrás había una amplia tribuna que los documentos denominan "leedoiro", por realizarse desde ella las lecturas litúrgicas, sermones y homilías.

El recinto del coro y del "leedorio" se cerraban con columnas en las que descansaban arcos de medio punto sobre los que alternaban castillos y personajes del Antiguo y Nuevo Testamentos, figuras que en su mayoría se reutilizaron en la Puerta Santa. Otras piezas se emplearon en diversas obras realizadas en la catedral. En el tímpano de la puerta del trascoro se colocó una Epifanía. En el curso de intervenciones efectuadas en la catedral a partir de mediados del siglo XX se recuperó un importante número de piezas del coro medieval que, tras los estudios de los profesores Ramón Otero Túñez y Ramón Yzquierdo Perrín permitieron reconstruir diecisiete sillas altas en una nueva sala del Museo de la Catedral que se abrió al público en 1999.

Cuando el cierre occidental y el coro pétreo se concluyeron se consagró solemnemente la catedral el 23 de abril de 1211 con asistencia del rey Alfonso IX, su familia, dignatarios de la corte y una amplia representación de obispos. La construcción de la catedral románica de Santiago había comenzado hacia mas de cien años, en 1075 según un epígrafe.



Reconstrucción de un tramo de la fachada del coro pétreo. Museo de la Catedral de Santiago. (Archivo Javier Ocaña).

OBRAS DEL TALLER DE MAESTRO MATEO EN COMPOSTELA

La ingente obra realizada en la catedral de Santiago por maestro Mateo y las diferencias que se observan en sus labras evidencian que contó con la colaboración de un grupo de escultores y canteros que después de su muerte, en fecha desconocida pero seguramente anterior a la terminación de sus proyectos permanecieron en la catedral donde debieron de formar a otros que mantuvieron sus orientaciones hasta entrado el siglo XIII.

Tal vez la primera intervención de los discípulos de maestro Mateo en la catedral fue esculpir las estatuas yacentes más antiguas del **Panteón Real compostelano**, trasladado a la capilla de Reliquias en 1535. Entonces se identificaron los sepulcros:



Imagen del apóstol Santiago Zebedeo en el altar mayor de la catedral. (Foto Julio Gil).

al entrar en ella el primero de la derecha se atribuyó a Fernando II; el siguiente, a Alfonso IX; a la izquierda, se encuentran los de la emperatriz doña Berenguela, esposa de Alfonso VII, don Ramón de Borgoña y doña Juana de Castro. Los personajes masculinos semejan dormir, con su mano derecha agarran el manto y la colocan sobre la almohada en la que reposa la cabeza, ligeramente ladeada; el brazo izquierdo lo doblan y colocan encima del cuerpo.

Para Serafín Moralejo el sepulcro de Alfonso IX correspondería a su padre, Fernando II, lo fecha hacia 1210-1215 sería el más antiguo y tanto en su rostro como en sus ropajes advierte ciertas relaciones con piezas del Pórtico de la Gloria y del coro pétreo. La apariencia arcaizante de las restantes figuras sería signo de degeneración del modelo en el primer tercio del siglo XIII.

Entonces también se esculpiría la **imagen de Santiago del altar mayor**, cuyo aspecto actual se debe a reformas realizadas entre los siglos XVI y XVIII. Su modelo, probablemente, fue el del parteluz del pórtico y, como éste, apoyaba su mano izquierda en un báculo en tau, así se ve en una miniatura del Tumbo B del Archivo. Esta imagen sirvió de referencia a otras imágenes de Santiago dispersas por diversas parroquias gallegas desde Pontedeume hasta tierras orensanas labradas desde la segunda mitad del siglo XIII hasta el XV.

También intervinieron artistas del taller de maestro Mateo en la **remodelación de las ventanas de la fachada de las Platerías**, cuyas arquivoltas se ampliaron y enriquecieron con arcos con decoración vegetal apeados en columnas cuyos fustes, a veces, se labraron con motivos relacionables con dicho taller.

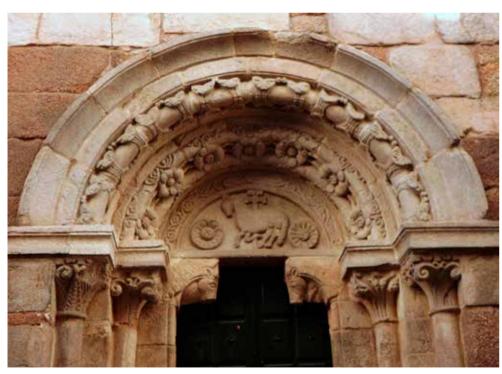
Otros colaboradores de maestro Mateo trabajaron en la inacabada la iglesia de **santa María de Sar.** A pesar de haberse fundado en 1136 en los inicios del XIII todavía no

estaba terminada. A tales artistas se debe el alero de la capilla mayor, algunos capiteles de los tramos finales de sus naves y el sepulcro del arzobispo don Bernardo II, fallecido en los años treinta del siglo XIII que, quizá, impulsó la terminación de la iglesia.

Por su parte los monjes de **san Pedro de Fora**, monasterio que se levantaba a la vera del camino Francés en su entrada en la ciudad, contaron con artistas de filiación mateana para la realización de su puerta norte, de la que se conserva su magnífico tímpano en una colección particular catalana. En él se esculpió el Agnus Dei y un epígrafe que lo fecha en los inicios del siglo XIII.

ARTISTAS MATEANOS EN A CORUÑA A COMIENZOS DEL XIII

A Coruña fue favorecida por el rey Alfonso IX con diferentes disposiciones en los inicios del siglo XIII, por lo que se le llegó a considerar su fundador. Este impulso real pudo favorecer el comienzo de la **iglesia de Santiago**, pero al prolongarse su construcción largo tiempo se cambió sustancialmente el proyecto inicial. A la primera campaña pertenece su portada norte, obra de artistas formados en el taller de maestro Mateo de similar calidad a los que trabajaron en la desaparecida iglesia compostelana de san Pedro de Fora. En ambas se labró en el tímpano un Agnus Dei y tanto los capiteles como las arquivoltas coruñesas evidencian la actividad de tales maestros. Sin embargo, los recuerdos mateanos de la puerta principal datan ya de finales de la Edad Media, quizá avanzado el siglo XV, y se inscriben en el resurgir de planteamientos propios de la obra y taller de maestro Mateo en el crepúsculo del medievo.



Tímpano y arquivoltas de la puerta norte de la iglesia de Santiago de A Coruña. (Archivo Yzquierdo).

DISPERSIÓN DE LOS MAESTROS MATEANOS

Desde 1168 el taller de maestro Mateo está en plena actividad en Compostela y de otras poblaciones gallegas es posible que se reclamara su presencia, a pesar de que estaba obligado a terminar la catedral compostelana y no podía abandonarla, por ello algunos de sus mas capacitados y experimentados colaboradores se hicieron cargo de las obras de la catedral de Ourense, de la iglesia monástica de san Lorenzo de Carboeiro y de la iglesia-fortaleza de san Juan de Portomarín. En cada una se formaron nuevos talleres que, posteriormente, difundieron algunas recetas mateanas por diversos lugares de Galicia y de la Península.

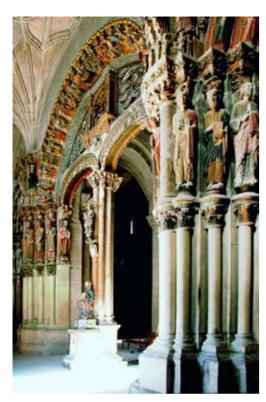
TALLER DE LA CATEDRAL DE OURENSE

La construcción de la iniciada **catedral de Ourense** recibió un impulso definitivo cuando se hizo cargo de ella un aventajado maestro mateano, de identidad desconocida, que logró que en 1188 se consagrara su altar mayor, es decir: el mismo año en el que maestro Mateo colocó los dinteles del Pórtico de la Gloria. Su formación compostelana la evidencian las soluciones adoptadas en las partes altas de la capilla mayor, crucero y naves de la catedral, aunque la proximidad al monasterio cisterciense de Oseira, también en construcción, se percibe en alguna de las soluciones de Ourense. Se produce, pues, un encuentro de las dos tendencias artísticas más significativas a finales del siglo XII en Galicia



Arquivoltas de la puerta sur de la catedral de Ourense. (Archivo Javier Ocaña).

Quizá donde el maestro de la catedral de Ourense expresa con mayor fuerza su valía es en las fachadas del crucero, especialmente en la sur, que ha experimentado



Vista general del Pórtico del Paraíso de la catedral de Ourense. (Archivo Javier Ocaña).

menos intervenciones que la norte. La decoración e iconografías de sus arquivoltas, falta de tímpano, tejaroz y óculo superior brindan planteamientos y soluciones que a finales del XII e inicios del XIII se difundieron por amplias zonas de la provincia de Ourense v otorgan a sus iglesias una singular personalidad. Valgan de eiemplo: santa Cristina de Ribas de Sil, -Parada de Sil-, san Martiño de Nogueira de Ramuín, santa Eulalia de Beiro, - Ourense-, Santiago de Gustei, -Coles- y, en particular, el núcleo de Allariz con sus iglesia de santa María de Vilanova, Santiago y santa Mariña de Augasantas que llega a Xunqueira de Ambía y, posteriormente, a san Juan y Santiago de Ribadavia en las que los recuerdos mateanos se yuxtaponen a soluciones góticas.

El gótico no era, desde luego, una novedad en Ourense. Se había introducido en las obras de la catedral durante el episcopado de don Lorenzo (1218-1248), al que se debe el magnífico Pórtico del Paraíso que se fecha hacia 1220-1230 y su autor, aunque formado

en el taller de la puerta del Sarmental de la catedral de Burgos, para su obra en Ourense tomó como modelo el Pórtico de la Gloria aunque lo trató con un planteamiento gótico. La fachada del pórtico orensano se conserva y, hasta la construcción de la monumental escalinata en la segunda mitad del siglo XX, carecía de acceso desde la ciudad.

TALLER DE SAN LORENZO DE CARBOEIRO

Otro destacado maestro del taller de Mateo intervino en la singular iglesia de **san Lorenzo de Carboeiro**, -Silleda-. La pequeña península formada por el río Deza en que se emplazó y la orientación este-oeste del edificio condicionaron el desarrollo de su planta y obligaron a adoptar soluciones arquitectónicas únicas en Galicia. El monasterio se había fundado antes del año mil y en el último cuarto del siglo XII alcanzó tal prosperidad que sus monjes renovaron la iglesia.

Las dimensiones del terreno obligaron a construir una singular cripta como basamento de la capilla mayor y girola con capillas tangentes entre sí única en Galicia. Ante esta compleja cabecera se desarrolla un crucero de nave única y tres cortas naves que sitúan la fachada principal inmediata al abrupto precipicio que cae al río Deza. Si el plan del edificio es deudor de maestro Mateo, su girola sigue un esquema francés. La filiación matena se manifiesta en los capiteles y abovedamiento de la girola

y capillas así como en las portadas occidental y sur, lamentablemete expoliadas y mutiladas. Sus saqueados tímpanos permiten estudiar la técnica de disposición de relieves utilizada por maestro Mateo en Compostela y seguida por sus discípulos.

Al igual que la construcción de la catedral de Ourense también en Carboeiro se formó un taller que difundió el estilo y recetas mateanas de su autor entre los últimos años del siglo XII y primer tercio del XIII por amplias zonas del interior de la provincia de Pontevedra. Entre otras obras cabe citar la iglesia del antiguo monasterio de san Salvador de Camanzo, -Vila de Cruces-, santa María de Herbón, - Padrón-; san Juan de Santeles, -A Estrada-, santa María de Caldas de Reis, en este mismo municipio san Esteban de Saiar; san Jorge de Codeseda, -A Estrada- y santa Eulaia de Losón, -Lalín-.



Tímpano y arquivoltas de la puerta principal de san Lorenzo de Carboeiro, -Silleda. Pontevedra-. (Archivo Yzquierdo).

TALLER DE SAN JUAN DE PORTOMARÍN

También un maestro mateano se ocupó de la construcción de la excepcional iglesia-fortaleza de **san Juan de Portomarín**, inmediata al puente por el que los peregrinos que seguían el "Camino Francés" atravesaban el rio Miño que, según el Códice Calixtino, había reconstruido Pedro Peregrino. Los caballeros de la orden de san Juan de Jerusalén edificaron esta iglesia que aunaba lo religioso y lo militar. Al construirse el embalse de Belesar se trasladó al nuevo poblado, con lo que perdió su vinculación con el rio. Esta intervención se aprovechó para devolverle su aspecto primigenio al despojarla de los aportes que la Historia había añadido. El interior del templo sorprende por sus proporciones, luminosidad y sobriedad; en el exterior, destaca su volúmen con clara definición de la parte que corresponde a la iglesia, en la que des-



Fachada principal de san Juan de Portomarín. (Archivo Javier Ocaña).

tacan las portadas, magnífico ejemplo del arte derivado de maestro Mateo; y la superior, propia de una fortaleza con merlones y torres en las esquinas. Al igual que la catedral de Ourense y san Lorenzo de Carboeiro se fecha en torno a 1200.

El taller de san Juan de Portomarín conoció notable difusión en los inicios del siglo XIII a través del río Miño tanto hacia la ciudad de Lugo como aguas abajo, hacia la "Ribira Sacra". Maestros mateanos trabajaron en las naves de la **catedral de Lugo** en los tramos quinto a séptimo, sus ventanas son más amplias que las anteriores y los capiteles y basas acusan su presencia.

Mayor relevancia tuvo la proyección del taller de Portomarín hacía la "Ribeira Sacra". Su edificio más significativo es san Esteban de Ribas de Miño, iglesia única en Galicia, cuyo final de nave, fachada occidental y pequeño atrio se construyeron sobre una olvidada cripta, formada por una diáfana bóveda de cañón. La esplén-



Interior de la nave norte de la catedral de Lugo, tramos cuarto y quinto, de derecha a izquierda. (Archivo Yzquierdo).



Fachada occidental de san Esteban de Ribas de Miño, -Saviñao. Lugo-. (Archivo Yzquierdo).

dida fachada no tiene parangón y en ella no sólo destacan sus tres arcos, de los que sólo el central da paso a la única nave, sino su gran rosetón. La prevalencia de los planteamientos mateanos no colisiona con la articulación interior de su ábside, deudor de la capilla mayor de la catedral de Ourense por sus absidiolos, imperceptibles por el exterior.

Aguas abajo se levantaron entre otras iglesias la abandonada santa María de Pesqueiras, -Chantada-, deudora del taller de Ribas de Miño tanto en sus alzados como en diferentes elementos iconográficos y ornamentales. A pesar del abandono su ábside conserva interesantes pinturas murales del siglo XVI. San Juan da Cova, -Carballedo-,



trasladada para evitar que quedara bajo las aguas del embalse de Os Peares, con lo que sufrió cambios considerables; santa Eulalia de Búbal, -Carballedo-, o san Vicente de Pombeiro, -Pantón-, a orillas del Sil y con soluciones góticas.

Arquivoltas de la puerta sur de san Vicente de Pombeiro, -Pantón. Lugo-. (Archivo Yzquierdo).

FINAL DEL ARTE DERIVADO DE MAESTRO MATEO: OBRAS DEL ARZOBISPO JUAN ÁRIAS

El arzobispo don Juan Árias, (1238-1266), llevó a cabo diversas intervenciones arquitectónicas con las que pretendía hacer de Santiago de Compostela un reflejo de las ciudades episcopales francesas más importantes. Conforme a ese plan dotó a la **catedral** de un **claustro**, vieja aspiración de Gelmírez todavía no realizada.

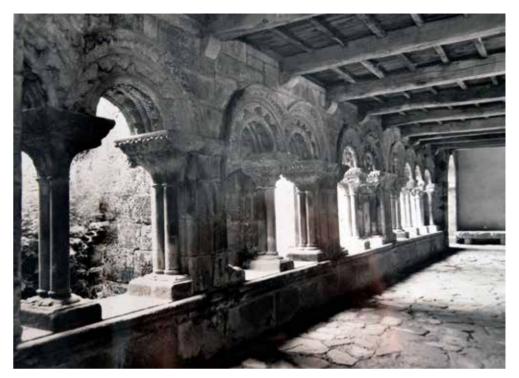


Clave del claustro medieval de la catedral de Santiago. Museo de las Peregrinaciones, Santiago. (Archivo Yzquierdo).

El claustro, adosado al muro sur y a una cota inferior a la de las naves, tenía planta cuadrangular con patio central al que se abrían las arcadas de sus crujías, cubiertas por bóvedas de crucería. Este claustro, modelo para los que se levantaron en Galicia hasta el siglo XIV, sufrió graves deterioros en los enfrentamientos que se produjeron en la ciudad entre los siglos XIV y XV, por lo que en 1505 el arzobispo Fonseca impulsó la construcción del actual. Del medieval se conocen parte de sus muros perimetrales así como diferentes piezas que exhiben el Museo de las Peregrinaciones y el de la catedral; por su parte en la capilla de Agualada, -Marantes, Santiago- su arco de acceso al presbiterio está hecho con elementos procedentes del claustro catedralicio.

El primer **claustro** gallego que se inspiró en él fue el de la colegiata **de santa María de Sar**, del que se mantiene parte de su crujía norte. El ritmo de sus arcos, en particular los de su mitad oriental, así como sus motivos ornamentales pudieron labrarlos canteros que habían trabajado en el de la catedral. Más austero es el claustro del monasterio de Toxosoutos que, a comienzos del siglo XX se trasladó y amplió en el pazo de Pena de Ouro, inmediato a Noia. Posterior, pero en la misma línea, es el que hubo en el monasterio de santa María de Conxo.

Tras la construcción del claustro acometió don Juan Árias la ampliación del **palacio episcopal**, para hacerlo semejante al de las diócesis francesas más importantes. El palacio lo definían dos grandes salas, perpendiculares a la fachada principal de la catedral, superpuestas en dos plantas: la inferior, de doble nave y con una calle en su extremo norte, bajo las bóvedas del gran salón superior, sirve de soporte a



Crujía norte del claustro de santa María de Sar, Santiago. Foto Ksado, 1948.



Capiteles de la planta baja del Palacio de Gelmírez, Santiago. (Archivo Yzquierdo).

éste, de nave única, salvo sobre la calle, y espléndidas proporciones. Estos salones se completaban con una torre, símbolo del señorío episcopal sobre la ciudad. El plan era francés, pero sus constructores eran maestros mateanos, como en los claustros catedralicio y de Sar. Esta circunstancia favorece que, a veces, estas obras góticas se consideren románicas al presentar formas derivadas del viejo taller compostelano.

La tercera de las intervenciones proyectadas por don Juan Árias era dotar a la **catedral** de una **cabecera gótica** que no se completó, pero de la que quedan restos bajo la escalinata de la plaza de la Quintana. Se trataba de una girol propia del gótico francés del siglo XIII y, de haberse completado, habría desaparecido la románica y el urbanismo del entorno catedralicio sería muy distinto. En su espacio se configuró la plaza de la Quintana, fundamental en el trazado urbano del centro de Santiago.

Finalmente, el arzobispo Árias **reconstruyó** la Corticela, cuyo elemento más destacado es la portada que la comunica con el crucero de la catedral, en la que destaca la Epifanía del tímpano y arquivoltas, inspirada en la del trascoro que maestro Mateo y su taller habían labrado en el trascoro de la catedral. A partir de aquí la epifanía se reitera en portadas góticas de Galicia fechadas en los siglos XIV y XV. Anterior a éstas y más próxima al modelo compostelano es la de la puerta principal de la colegiata de A Coruña, esculpida hacia 1260.

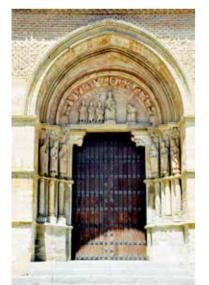
ARTISTAS MATEANOS FUERA DE GALICIA

En 1953 el profesor Pita Andrade publicó un artículo en el que destacaba cómo artistas conocedores del arte de maestro Mateo habían llevado sus recetas y planteamientos a tierras de Zamora y Salamanca. Comienza su recorrido en la puerta oc-

cidental de la **iglesia de Nuestra Señora del Azogue de Puebla de Sanabria** en la que unas torpes estatuas-columna recuerdan modelos compostelanos interpretados por un cantero conocedor de esa y otras recetas, como el festón de arquitos del óculo superior de la misma fachada.

Benavente la repobló Fernando II, le concedió fuero y adquirió relevancia entre los siglos XII y XIII, periodo en el que se construyeron las iglesias de san Juan del Mercado y santa María del Azogue. En ellas ve Pita tales similitudes que: "revelan la actuación de un maestro que conocía muy de cerca el arte que se desarrolla en Compostela y en Orense". El recuerdo de la catedral orensana impulsaría las cinco capillas de la cabecera de santa María, mientras que tanto en sus portadas como en las de san Juan confluirían recuerdos compostelanos y orensanos en sus motivos ornamentales e iconografías.

En las calles laterales de la **puerta del Obispo de la catedral de Zamora**, fechable en torno a 1200,



Portada sur de san Juan del Mercado, Benavente.–Zamora-. (Archivo Javier Ocaña).

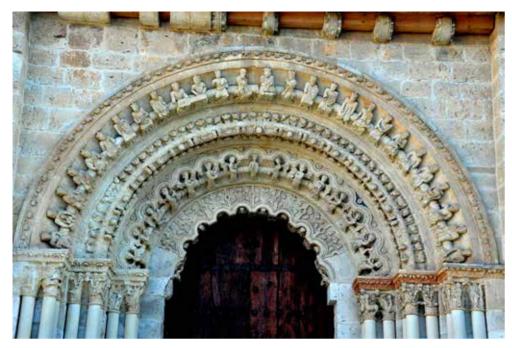


Arquivoltas de la portada norte de santa María del Azogue, Benavente. –Zamora-. (Archivo Javier Ocaña).

se encuentran bajo los arcos del primer cuerpo figuras que, de nuevo, evocan a la catedral de Ourense. Mas arriba se ven circulos gallonados con florón central que imitan los plafones del coro pétreo compostelano, aunque el eco más directo de éste es el monumental **sepulcro de la iglesia de la Magdalena**. Sobre un basamento, el sepulcro, se alza una rica y delicada arquitectura que constituye la mas precisa y preciosa consecuencia de la sillería alta del citado coro. Su importancia para la reconstrucción de la sillería compostelana es innegable, como intuyó Pita y concretaron sus estudios así como los de Chamoso Lamas y, más recientemente, Otero Túñez e Yzquierdo Perrín. A las evocaciones mateanas tampoco son ajenas las arquivoltas de la portada sur de la misma iglesia.

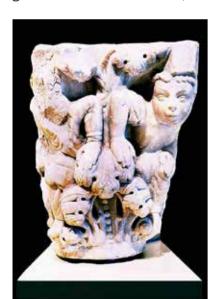


Sepulcro en la iglesia de la Magdalena, Zamora. (Archivo Javier Ocaña).



Arquivoltas de la portada norte de la colegiata de santa María de Toro, -Zamora-. (Archivo Javier Ocaña).

La estela del arte mateano en Zamora lo sigue Pita en la portada norte de la colegiata de santa María de Toro, en capiteles de la Catedral Vieja de Salamanca, y del



Capitel procedente del antiguo hospital de san Nicolás de Barcelona. MNAC. (Archivo Javier Ocaña).

desaparecido claustro de Nuestra Señora de la Vega. Concluye su recorrido en la fachada occidental de la catedral de Ciudad Rodrigo y sus estatuas-columna, así como en la organización de la puerta sur o del Enlosado de la misma catedral.

En el antiguo reino de Aragón se detecta el arte derivado de maestro Mateo en un capitel del claustro del hospital de san Nicolás de Barcelona, donde en 1232 se instaló un convento franciscano. El capitel, hoy en el MNAC/MAC 1402, reitera el tema del mancebo desnudo que emerge tras carnosas hojas en las que no faltan ni los puntos trepanados ni el contario de perlas. Para los autores de la guía del museo tanto este capitel, como otros dos de igual procedencia: "se relacionan con las obras del entorno artístico de Maestro Mateo". Relación innegable tanto por su composición, como por el estilo. Tal fue el sorprendente eco del arte de maestro Mateo en el ámbito hispano del finales del siglo XII y primer tercio del XIII.

EL ARTE DE MAESTRO MATEO A FINALES DE LA EDAD MEDIA

La implantación en Galicia de las órdenes mendicantes favoreció la difusión del culto a la Virgen María y en sus iglesias así como en otras se repitió la Epifanía o adoración de los Magos. Su precedente era la del tímpano del trascoro de la catedral compostelana, de ella posee el Museo de la Catedral un magnífico relieve con las cabezas de los caballos de los magos. La de la **portada de la Corticela** es, con seguridad, una de sus primeras replicas, aunque la mayoría de las que se encuentran en diferentes iglesias gallegas datan de los siglos XIV y XV.

En unas el recuerdo de la obra mateana es dudoso y, quizá, no va más allá del tema, pero en otras se ven detalles inspirados en la del trascoro compostelano, por ejemplo en la de la **portada occidental de santa María de Betanzos**, cuya consagración fecha un desgastado epígrafe en 1417, según unos; o 1447, según otros. La precisión cronológica importa aquí menos que los motivos ornamentales de sus arquivoltas, disposición de las figuras y hojas de las dos más pequeñas y, sobre todo, su tímpano, en el que los Magos ofrecen sus regalos al Niño Dios y sus caballos inclinan reverentes sus cabezas; en el otro extremo se representa la Anunciación, que, seguramente, también figuraba en Compostela. Esta evocación la repiten los muros laterales, con arcos ciegos sobre los que van castillos que alternan con cruces, en los que carga la bóveda del pórtico, disposición inspirada en los muros perimetrales del coro compostelano, aunque en Betanzos las figuras se sustituyeron por cruces.



Tímpano y arquivoltas de la portada de la Corticela, catedral de Santiago. (Archivo Yzquierdo).

También en **Betanzos** vuelve a la obra de maestro Mateo y su taller como fuente de inspiración la portada de la **iglesia de Santiago** cuyas arquivoltas las preside un Cristo que muestra las llagas de su Pasión que puede datar del segundo cuarto del siglo XV.

Contemporánea a estas intervenciones en Betanzos es la construcción de la **iglesia** de san Martín de Noia por el arzobispo don Lope de Mendoza en 1434, fecha grabada en el dintel de su puerta occidental. Es, precisamente, esta fachada la obra que con mayor claridad evoca soluciones inspiradas en el Pórtico de la Gloria al final de la Edad Media.

La fachada, articulada en tres calles, se levanta entre dos torres de las que solo se terminó la del nordeste. El alzado de la central incorpora elementos inspirados en el Pórtico de la Gloria: basamentos con animales monstruosos y estatuas-columnas en dos órdenes que componen un apostolado. En los arranques de la arquivolta mayor se dispone una Anunciación, seguida de bustos de ángeles en la rosca; en la menor, presidida por Cristo que muestra las llagas de la Pasión, se disponen doce Ancianos con instrumentos musicales. En el segundo cuerpo, se abre un gran rosetón en cuyos círculos se dispusieron grandes hojas carnosas y recortadas y, en el menor, la Virgen rodeada por ángeles y hojas. En las enjutas, cuatro ángeles trompeteros. Esta fachada es la mayor emulación gótica del Pórtico de la Gloria.

La **fachada** anterior parece que influyó en la **de la Sé de Viana do Castelo**, Portugal. Se comenzó en 1400 y debió de terminarse en torno a 1440, aunque algunos autores retrasan el final hasta 1483. A los lados de la fachada surgen dos poderosas torres almenadas que nada tienen que ver con maestro Mateo y su taller, sino con las iglesias portuguesas acastilladas. Entre ellas se organiza la facha: en el cuerpo inferior, se abre amplia portada con altos basamentos sobre los que se alzan estatuas-columna con las imágenes de tres apóstoles a cada lado, las situadas en medio representan



Portada principal de la Sé Catedral de Viana do Castelo. Portugal. (Archivo Javier Ocaña).

a Santiago Zebedeo y a su hermano Juan. Las grandes hojas radiales de las arquivoltas menores recuerdan las del taller de maestro Mateo y, en la mayor se labraron ángeles con trompetas, largas filacterias u otros objetos; en el centro, Cristo muestra las llagas de sus manos. Sobre el tornalluvias se labraron dos ángeles con grandes trompetas. En el cuerpo alto un monumental óculo permite que la luz penetre hasta la nave central y en sus circunferencias se labraron motivos vegetales y, en la mayor, un bocel en el que se enrosca una cinta perlada. Cuatro cabezas enmarcan el óculo.

La fachada de la Sé de Viana do Castelo es buen ejemplo de las relaciones entre las dos orillas del Miño a lo largo de la Edad Media y es fechable en los años centrales o inicios de la segunda mitad del siglo XV.

La última resurgencia del arte de maestro Mateo se produjo en torno a 1500 en la portada del antiguo hospital de la Azabachería en Santiago. En la segunda mitad del XVII la Universidad de Santiago la trasladó y reutilizó como **portada del colegio de san Jerónimo**, sede de su rectorado desde 1974. La portada reitera las estatuas-columnas; figuras radiales en las arquivoltas y ángeles con instrumentos musicales en torno al tímpano. El escudo del mecenas, don Alonso II de Fonseca, figura en el dintel, bajo los pies de la Inmaculada que preside el tímpano. Como sus proporciones originales eran pequeñas para su nuevo uso al colocarla en san Jerónimo se suplementó el arranque de sus arquivoltas y perímetro del tímpano, sin distorsionar el conjunto. Este traslado en el siglo XVII manifiesta el aprecio que le tenían en el barroco los constructores del colegio y quienes regían la Universidad.



Detalle de la portada del Colegio de san Jerónimo, Rectorado de la Universidad de Santiago. (Archivo Yzquierdo).

VALORACIÓN DEL ARTE DE MAESTRO MATEO. SIGLOS XVII-XIX

El derribo del coro pétreo de la catedral enre 1603 y 1604, lamentado por coetáneos como **Castellá Ferrer**: "Se ha deshecho el más lindo coro antiguo que había en España", permitió disponer de sillares aptos para reutilizarse de inmediato en las obras que se realizaban en la catedral; sin embargo, las esculturas se valoraron como tales y en la **Puerta Santa de la catedral** se organizó un singular retablo con

veinticuatro personajes del Antiguo y Nuevo Testamento y cuatro plafones sobre las calles en las que se dispusieron. Otras dos, se colocaron en el interior, a los lados de las jambas. Algunas salieron de la catedral, como la pareja que en torno a 1670 se colocó en la **fuente de san Pedro de Vilanova** -Vedra-, lugar vinculado a las leyendas jacobeas relativas al traslado de su cadáver a Compostela. Algunas piezas más acabaron en manos de particulares y dos figuras las adquirió el Museo Arqueológico Nacional.

Otras, acabaron en almacenes de la catedral, por ejemplo seis figuras de niños de coro que hacia 1884 colocó López Ferreiro en la fachada de las Platerías. En fecha indeterminada otras dos figuras fueron a parar a una capilla y se reintegraron a la catedral hacia 1970; otra imagen se encuentra en un crucero de santa Cristina de Nemenzo, cerca de Compostela. Es evidente, pues, que las piezas del coro no dejaron indiferentes a los maestros barrocos, ni a los estudiosos del XIX.



Puerta Santa de la catedral de Santiago. (Archivo Javier Ocaña).



Fuente en san Pedro de Vilanova, -Vedra. A Coruña-. (Archivo Yzquierdo).



Grabado del Pórtico de la Gloria de O. Jewitt, para la obra de G. E. Street: "Some account of Gotic Architecture in Spain". London, 1865.

La fascinación de los románticos por la Edad Media y el creciente interés por los viaies propiciaron que algunos pioneros, a pesar de las dificultades e incomodidades que entrañaba viajar a Galicia, lo hicieran. Merece recordarse a Richard Ford. quien en 1845 publicó: "A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home". libro en el que anima a visitarla a quien: "esté interesado en la arquitectura gótica". En 1849 se fecha el lienzo de Jenaro Pérez Villaamil: "El Pórtico de la Gloria". situado en el Palacio de la Moncloa. Entre 1861 y 1863 George Edmund Street visitó España y en 1865 publicó: "La arquitectura gótica en España", cuyo capítulo VII lo dedicó a Santiago y, en particular, a la obra de maestro Mateo que acompaña con diferentes grabados.

1865 fue un año especial para dar a conocer el Pórtico de la Gloria ya que al estudio de Street, se añade la publicación en Santiago del libro de Moreno Astray: "El viagero en la ciudad de Santiago" en el que inserta una detallada descripción del pórtico de Antonio de la Iglesia y, antes de que termine 1865, quizá movido por la obra de Richard Ford, visita Santiago John Charles **Robinson** que queda tan deslumbrado por el pórtico que inicia los trámites para que le permitan hacer un vaciado para el South Kensington Museum. El vaciado se realizó en el verano de 1866 con todas las garantías de le època y entre los comisionados del museo londinense se encontraba Charles Thurston Thompson para que realizara fotografías de los monumentos compostelanos y, en particular, del pórtico, probablemente las primeras que de él se plasmaron.

En 1880 José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro publicaron: "Santiago, Jerusalen, Roma. Diario de una peregrinación", voluminosa obra que en su primer tomo incluye una guia de Santiago con algunos grabados de la obra de maestro Mateo en la línea de los de Street. Esta

parte se publicó en un manejable libro en 1885: "Guía de Santiago y sus alrededores" con las mismas ilustraciones aludidas. Tales publicaciones sugieren la posible llegada de visitantes ávidos de información, impresión que corrobora el album: "Compostela Monumental" con veinticuatro reproducciones fotográficas de monumentos compostelanos publicado en 1884 por el fotógrafo **Manuel Chicharro**, sin embargo la dedicada al Pórtico de la Gloria no es fotografía, sino dibujo. Cada ilustración se acompaña de un texto explicativo redactado por Bernardo Barreiro.

Antes de terminar el siglo XIX el grabador compostelano **Enrique Mayer Castro** realiza numerosos grabados que, en su mayoría, ilustran las publicaciones del historiador **Antonio López Ferreiro**, a quien se debe la monografía: "El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana". Su primera edición data de 1886; de 1893, la segunda y otras ya en el XX. La segunda edición incluyó un grabado desplegable del conjunto del pórtico dibujado por Ángel Bar y grabado por Mayer. Se imprimió en la desaparecida Imprenta del Seminario en 1893 y tuvo notable difusión al existir ejemplares independientes de la monografía.

LA OBRA DE MAESTRO MATEO EN EL SIGLO XX

A lo largo del siglo XX no sólo los compostelanos sino millones de personas admiraron el Pórtico de la Gloria y a nadie dejó indiferente, aunque los más sensibles y receptivos fueron los historiadores del arte y los artistas. Algunos han aportado su visión personal en creaciones inspiradas en la obra de maestro Mateo. Las nuevas formas de expresión artística tampoco fueron ajenas a su belleza y valores, en particular la fotografía que contribuyó poderosamente a difundirlo, al igual que los sellos postales. Por su parte, el cine y la televisión también aprovecharon la obra de maestro Mateo y su taller para filmaciones y grabaciones.



Reverso de la medalla en honor de Marcelo Macías. Francisco Asorey, 1916. (Foto procedente del Profesor Ramón Otero Túñez)

Especial incidencia tuvo la obra de Mateo en **Francisco Asorey**, (1889-1961), uno de los más grandes escultores gallegos del siglo XX. En 1916 modeló una medalla dedicada a Marcelo Macías y, en su reverso, sobre su visión del tímpano y arco central del pórtico, situó: "la matrona céltica... (que) señala lo que está reservado aquí a los sabios y en la otra vida a los buenos", matrona que sigue los dictámenes escultóricos de maestro Mateo. Esta evocación la reiteró al año siguiente al diseñar el reverso de una medalla en honor del Ejército.

Desde 1926 Asorey cooperó con varias industrias de Pontecesures para reproducir en cerámica el Pórtico de la Gloria y algunos detalles, actividad que se mantuvo hasta los años sesen-

ta. Comenzó trabajando con Cerámica Artística Gallega, continuó con Cerámica Celta y, luego, con otros talleres. Estas piezas se vendieron en Galicia, España y en las colonias de gallegos en América, por lo que difundieron el pórtico como nunca antes.

En 1932 Asorey traslada su taller a Tras Santa Clara y el pórtico sigue siendo una de sus fuentes de inspiración. Por ejemplo, en el basamento del monumento a Curros Enriquez en A Coruña, inaugurado en 1934, incluye tres monstruos inspirados en los de sus basamentos y con un claro significado: caciquismo, usura e injusticia.



Altar del panteón del Centro Gallego de Buenos Aires, Cementerio de la Chacarita. Francisco Asorey, 1938-1939. (Foto procedente del Profesor Ramón Otero Túñez).

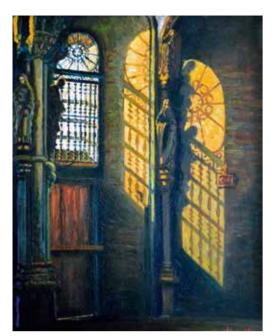
Por aquellos años el Centro Gallego de Buenos Aires construía en el cementerio de Chacarita un panteón neorrománico, de discutida autoría, en cuya fachada se ven unos arcos basados en los del claustro de santa María de Sar, obra de discípulos de Mateo. A Asorey le encargaron el altar que iría bajo la cúpula central. Su frontal lo cobija un baldaguino, labrado entre 1938-1939, v su columna central se inspira en la del parteluz del Pórtico de la Gloria, aunque sus relieves aluden a Galicia v a los emigrantes que pretendían una vida meior. Más arriba. María, sedente como el apóstol del pórtico, v su Hijo muerto componen una cruz y una singular Piedad. En el arco que cobija la composición afloran nuevos recuerdos mateanos: grueso bocel con festón de arquitos y castilletes.

La columna central del Pórtico de la Gloria y su basamento inspiraron, también, a **Uxio Souto** que, coincidiendo con la beca concedida por la Diputación de Pontevedra, talla en 1928 su obra: "Que

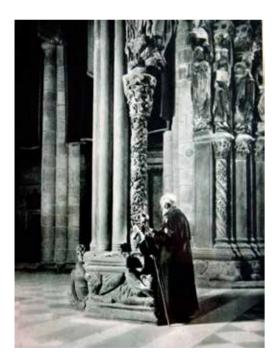
volvan!, en la que una mujer arrodillada y abrazada a la columna implora el regreso de sus seres queridos.

Algunos pintores del movimiento regionalista tuvieron también al Pórtico de la Gloria como modelo. Quizá el primero que se inspiró en él fue **Camilo Díaz Baliño**, quien en su Taller de Escenografía y Propaganda, creó una singular escenografía inspirada en el conjunto del pórtico que incluía una escalinata, bajo la que sitúa la entrada a la cripta, que subía a la fachada tras la que se ve el pórtico. Aunque estas obras eran efímeras se ha conservado. Quizá se inspiraron en ella los decoradores de algunas escenas de la película "Cotolay", rodada en 1965.

El pintor **Juan Luís** realiza en 1929 una serie de ocho cuadros que constituyen una visión sintética de la historia compostelana para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Uno de los cuadros lo dedicó a un imaginario retrato del "Maestro Mateo". Por su parte **Jesus Corredoyra**, de honda religiosidad, utiliza en 1935 la estatua-columna de Santiago en el Pórtico de la Gloria, como eje compositivo de su obra "Peregri-



Efecto de luz en el Pórtico de la Gloria. Villafinez, 1940. Colección particular.



Peregrino ante el parteluz del Pórtico de la Gloria. Foto Ksado. 1948.

nos". Sus estilizadas figuras vestidas de negro flanquean al apóstol y le dan al cuadro un especial misticismo que completa el salmo copiado en la parte inferior derecha. Aunque la pintura de interiores v de arquitecturas no es lo más característico de la pintura de Manuel López Garabal, no se sustraio a la atracción del "Pórtico de la Gloria" que fue objeto de algunos buenos óleos. Pero si alguien hizo de la obra de maestro Mateo y su taller el centro de su numerosa producción pictórica es Lino Martínez Villafínez, que firmaba sus obras con su segundo apellido. Sus visiones del pórtico, sus luces y diferentes puntos de vista son numerosos v de un estilo inconfundible. La pasión que sentía por el pórtico y, en general, por Compostela se lo trasmitió a su hijo quien solía firmar sus obras como Vilafins.

A los escultores y pintores hay que añadir a los fotógrafos y cineastas que tuvieron como referencia de sus creaciones la obra de maestro Mateo. Las primeras fotografías que se conocen del Pórtico de la Gloria datan de mediados del siglo XIX pero es en los años treinta del XX cuando las reproducciones de monumentos comienzan a tener mayor difusión. De entonces destaca el: "Relicario monumental de Galicia" publicado por P.P.K.O. de Vigo en cuadernos mensuales en 1932, luego recopilados en un volumen. En ellos se encuentran imágenes del pórtico de excelente calidad de los fotógrafos Chicharro, Roman López, Sellier, Gutierrez y José Pacheco. Su estela la siguió Luís Casado.

Luís Casado firmaba sus fotografías como **Ksado** y, seguramente, es quien más y mejor fotografió al Pórtico de la Gloria. En 1927 publicó "Estampas compostelanas", reeditado con motivo del Año Santo Jacobeo de 1948. De sus sesenta láminas dedicó diez al pórtico con un total de trece fotografías, de las que alguna, como el anciano peregrino ante el parteluz, puede considerarse un icóno "clásico" por su amplia y prolongada reproducción. En la segunda mitad de la centuria el pórtico siguió suscitando el interés de afamados fotógrafos profesionales por lo que sus imágenes se expusieron y reprodujeron en multiples lugares.

Aunque diferente en su producción y finalidad los **sellos de correos** también utilizaron al Pórtico de la Gloria como ilustración. La primera serie española en la que aparecen sus tres arcos es la emitida en 1937 con motivo del Año Santo; en la correspondiente al de 1943 se ven algunos de sus capiteles, tónica que se repitió en otras emisiones posteriores. Al margen de tales conmemoraciones, la exposición dedicada al arte románico por el Consejo de Europa en 1961, que tuvo en Santiago una de sus sedes, fue objeto de una serie de sellos y uno reproduce el pilar de los apóstoles

del pórtico.

Recreación de la fachada del Pórtico de la Gloria en la película "Cotolay", según diseño de Enrique Alarcón. Imagen de: http://bigerboat.com/indexfx/?p=2482

Finalmente, el cine y la televisión también se sirvieron del Pórtico de la Gloria para diferentes filmaciones. Además de los múltiples reportajes televisivos en los que se incluven imágenes suvas que, sin duda, difundieron la obra de maestro Mateo y su taller por numerosos paises. el mundo de la cinematografía también se valió del Pórtico de la Gloria en algunas ocasiones. Quizá las películas aquí más significativas son dos de producción española. La primera, rodada en 1953, se titula precisamente: "El Pórtico de la Gloria" y fue su director Rafael J. Salvia. El pórtico sirve de ámbito a escenas en las que uno de los

protagonistas explica su contenido religioso a otros actores. La segunda, menos dogmática, se titula "Cotolay", la dirigió en 1965 José Antonio Nieves Conde y en ella, dado su anacronismo, se recrea el taller y la figura de maestro Mateo ocupado en la construcción del pórtico con un montaje en sus decorados que recuerda al de Camilo Díaz antes citado.

Es igualmente de justicia recordar a plateros, tallistas y azabacheros, creadores de piezas de indudable calidad que a veces se realizan por encargo. Mas accesibles son algunas piezas creadas por Sargadelos, entre ellas la que realizó con motivo de la visita del papa Juan Pablo II en agosto de 1989, a medio camino entre el evangelista Marcos del tímpano del pórtico y las figuras de la Puerta Santa. Sin embargo, las piezas más populares son unas mediocres réplicas del pórtico en resinas destinadas al gran público.

El largo camino recorrido en estas páginas desde la donación del rey Fernando II a maestro Mateo en febrero de 1168 pone de manifiesto que su genial obra en la catedral compostelana ha gozado a lo largo de los siglos de una especial valoración por gentes muy diversas y todavía hoy, como es propio de los grandes genios de todos los tiempos, su obra sigue siendo un hito que pregona su imperecedora gloria.

Santiago, 1 de abril de 2015



Hermanos Hernández. Vigo. Pórtico de la Gloria. Cobre, esmaltes y márfil. hacia 1950. Archivo Ocaña.



Seoane. O Mestre Mateo. Cerámica de Sargadelos. (Colección particular).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.- Actas. Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo". Santiago, 1988.

Azcárate Ristori, J. Mª. de.- El protogótico hispánico. Madrid, 1974.

Castillo, A. del.- El Pórtico de la Gloria. Santiago, 1949.

Filgueira Valverde, J. F.- <u>Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo</u>. "Cuadernos de Estudios Gallegos". T. III. Santiago, 1948. Reeditado en: "Historias de Compostela". Santiago, 1970

Gaillard, G.- Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques-de-Compostelle et ses origines espagnoles. "Cahiers de Civilisation Médiévale". 1958. Reeditado en: "Études d'art roman". Paris. 1972.

Lambert, E.- El arte gótico en España en los siglos XII y XIII. Madrid, 1977.

López Calo, J.- <u>Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo</u>. Vs. I y II. A Coruña, 1993.

López Ferreiro, A.- El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana. Santiago, 1893. Reeditado: Santiago, 1975.

Moralejo Álvarez, S.- <u>Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: Problémes de sources et d'interprétation</u>. "Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa". N°. 16, 1985. Reeditado en "Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios", T. I. Santiago, 2004. Otros artículos en los Ts. I y II de esta reedición.

Otero Túñez, R.- <u>Sugerencias sobre la fachada exterior del Pórtico de la Gloria</u>. "Abrente", nº. 31. A Coruña, 1999.

Otero Túñez, R. e Yzquierdo Perrín, R.- El coro del maestro Mateo. A Coruña, 1990.

Pita Andrade, J.M.- <u>Las redomas que sostienen los Ancianos del Pórtico de la Gloria</u>. "Cuadernos de Estudios Gallegos". T. III. Santiago, 1948. Éste y otros artículos sobre el Maestro Mateo y su obra en: <u>Textos inéditos y dispersos del profesor Pita Andrade. In memoriam. V. I. Del prerrománico al protogótico. Madrid. 2010.</u>

Porter, A. K.- Romanesque sculpture of the pilgrimage roads. Ts. I y II. New York, 1985,

Silva, R. y Barreiro Fernández, J. R.- <u>El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación</u>. Santiago, 1965 y nueva edición de 1978.

Street, G. E.- La arquitectura gótica en España. Madrid, (s.a.).

Vidal Rodríguez, M.- El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago. Vs. I y II. Santiago, 1926.

Ward, M.- Studies on the Pórtico de la Gloria at the Cathedral of Santiago de Compostela. New York, 1978.

Yzquierdo Perrín, R.- La fachada exterior del Pórtico de la Gloria: Nuevos hallazgos y reflexiones. "Abrente". Nº. 19-20. A Coruña, 1987-1988.

Yzquierdo Perrín, R.- El Maestro Mateo. "Cuadernos de Arte Español". Nº. 23. Madrid, 1992.

Yzquierdo Perrín, R.- El coro del maestro Mateo. Historia de su reconstrucción. "Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia". A Coruña, 2001.

Yzquierdo Perrín, R.- <u>El Maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago</u>. León, 2010.

Desde hai anos a Real Academia Galega de Belas Artes aspiraba a instaurar un día dedicado aos creadores artísticos en Galicia, idea que a pesar de contar desde o seu inicio cun amplo recoñecemento insalvables dificultades obrigaron a pospoñela. Por fin, no ano 2015, este antigo desexo fíxose realidade e a devandita Real Academia acordou que o primeiro de abril de cada ano sexa o: "Día das Artes Galegas". A normativa que o regula establece que o personaxe ao que se dedique sexa unha figura relevante na Historia das Artes de Galicia e, por asentimento unánime dos seus membros, aprobouse que quen debía inaugurar esta celebración, que se desexa longa no tempo, fose o mestre Mateo, e a data elixida é a que está gravada nos linteis do Pórtico da Gloria.

Conforme a esta decisión da Real Academia Galega de Belas Artes tivo lugar no antigo Hospital Real de Santiago, actual hostal dos Reis Católicos, unha solemne sesión académica pública na que se glosou tanto a pertinencia da celebración como a do personaxe elixido, acto ao que asistiron as autoridades de Galicia, Concello de Santiago así como unha ampla representación doutras institucións, organismos e persoas interesadas.

Para que tal efeméride permaneza no tempo a Real Academia Galega de Belas Artes tomou a decisión de realizar unha publicación na que se destaque a obra do personaxe elixido, o mestre Mateo, así como a súa transcendencia, unhas veces clara e manifesta; outras, máis oculta e calada, nas artes plásticas de Galicia e, neste caso, mesmo máis alá das súas fronteiras.

MESTRE MATEO E A ARTE DE GALICIA*

MESTRE MATEO E FERNANDO II

Cando o *Códice Calixtino*, -Libro V, capítulo IX-, se refire ao inicio e final da construción da catedral compostelá afirma que: "desde o ano en que se colocou a primeira pedra nos seus alicerces, ata aquel en que se puxo a derradeira pasaron corenta e catro" estaría, pois, rematada arredor de 1120, pero a realidade era outra e non se consagrou ata 1211. Tal desfase nas datas debíase a varias causas, entre as que non era a menor o declive do terreo a medida que avanzaban as naves cara ao oeste, para constatalo abonda con asomarse á Praza do Obradoiro desde a loxa existente ante a fachada catedralicia. Ademais, a morte do arcebispo Xelmírez cara a 1140 provocou substanciais cambios que repercuten negativamente no edificio. En febreiro de 1168 visita Santiago o rei Fernando II de León quen pon á fronte das obras ao mestre Mateo e encarreira a construción de maneira definitiva.

A persoa de mestre Mateo é descoñecida; da súa orixe, formación e intervención noutras obras nada se sabe, e hoxe tampouco se lle atribúe, como hai anos, a ponte de Cesures. Xa no século XVIII tanto o ilustrado Cornide de Saavedra coma o cura de Fruime se preguntaban pola súa orixe e procedencia, interese que reavivaron no XIX autores como Ceán Bermúdez, Llaguno y Amírola, Neira de Mosquera, Manuel Murguía e Antonio López Ferreiro, entre outros. Aínda no XX Filgueira Valverde realizou unha árbore xenealóxica na que os seus supostos descendentes chegaban ata a metade do século XIV.

Tampouco se sabe como chegou a relacionarse con Fernando II, quen o 23 de febreiro de 1168 o puxo á fronte das obras da catedral compostelá: "doo e concedo a ti, mestre Mateo, que tes o primeiro posto e a dirección da obra do mencionado Apóstolo, cada ano e na miña metade da moeda de Santiago, a pensión de dous marcos cada semana, e o que faltar nunha semana que se supla noutra, de modo que esta pensión te valla cen marabedís cada ano. Este obsequio e don concédocho por todo o tempo da túa vida, para que redunde en melloría da obra de Santiago e da túa propia persoa". A análise deste excepcional documento revela que era un personaxe ao cal o propio rei facía unha doazón ata a súa morte e, ao inicio do texto, a frase: "que tes o primeiro posto e a dirección da obras" suxire que xa as dirixía e que a intervención real asegura o seu mecenado.

Nos linteis do arco central do Pórtico da Gloria pódese ler: "No ano da Encarnación do Señor 1188, era 1226, o día primeiro de abril foron asentados os linteis da porta principal da igrexa do benaventurado Santiago polo mestre Mateo que dirixiu a obra desde os cimentos". É a segunda e última referencia sobre tan excepcional mestre, cuxa fama continuou viva durante séculos, como manifesta un documento de 1352

no que se citan dúas "casas que foron de Meestre Matheu". A súa obra pregoa non só a súa xenialidade, senón tamén a dos seus colaboradores e canteiros do seu obradoiro, os cales difundiron a súa arte por Galicia e Zamora.

Se a biografía de mestre Mateo é descoñecida, o mesmo ocorre coa súa formación, aínda que a súa obra testemuña que coñecía a arte de Francia e Italia, así como a da península ibérica nas súas vertentes almohade e cristiá. É posible que visitase París ou algún outro centro artístico importante ou que en Compostela contrastase e ampliase os seus coñecementos con certos peregrinos. Sexa como for, a el e ao seu obradoiro débese a conclusión da catedral de Santiago nos primeiros anos do século XIII.

MESTRE MATEO NA CATEDRAL DE SANTIAGO

Remate das naves.-

En 1168 as naves da catedral estaban sen rematar porque a diferenza de cota entre elas e o terreo lindeiro constituía unha salientable dificultade que se acentuaba a partir do penúltimo tramo; no triforio faltaba, polo menos, un tramo máis pola propia dinámica da construción. A chegada de mestre Mateo á dirección da obra non supón cambio ningún na súa arquitectura pois mantén as proporcións e elementos dos demais tramos; só os capiteis e canzorros do beirado do muro norte, -os do sur desapareceron con posterioridade-, evidencian a intervención de escultores do seu obradoiro. A inscrición: "GVDESTEO", nun cimacio do triforio norte podería aludir ao arcebispo Pedro Gudestéiz, próximo a Fernando II, elixido para a sede compostelá en 1168, e sinalar o inicio da intervención mateá.

No cerramento occidental da nave central mestre Mateo altera o ritmo de piares e arcos que se mantiña desde o cruceiro con tal delicadeza que case pasa desapercibido pois mantén a suxestión do ritmo dos arcos formeiros, -os das naves laterais-, con outros algo máis pequenos que se apontoan no parteluz do Pórtico da Gloria. A súa función é descargar de pesos e presións os linteis do pórtico; máis arriba un arco tan largo coma a nave alixeira as cargas no tímpano. O triforio é igual ao das naves e sobre el ábrese un gran óculo con cuadrifolios laterais que eliminan a meirande parte do muro e lle permiten á luz penetrar ata a nave catedralicia. Pola súa banda as colaterais péchanse cun arco máis baixo, estreito e descentrado do seu eixe o que permite abrir un óculo enriba.

Nos canzorros do muro norte son especialmente significativos os que presentan unha cabeza de animal semellante á dos baseamentos do Pórtico da Gloria; outros, con elementos vexetais, reciben tamén un tratamento do seu volume e detalles propios do obradoiro de mestre Mateo. Pola súa parte os capiteis dos tres últimos tramos do triforio e dos dous das naves as follas adoitan ter un perfil recortado, con bólas ou pomas nos extremos, eixes perlados e nos seus bordos pequenos orificios trepanados que producen contrastes luminosos que potencian o seu volume. Nos zoomorfos labráronse leoas que aleitan os seus cachorros, leóns afrontados a dragóns, harpías... Teñen unha finalidade moralizante e mestúranse con serpeantes talos vexetais. Nun do último piar do norte un mozo espido emerxe entre a follaxe, composición que repiten outros da catedral de Ourense e un do Museo Nacional de Arte de Cataluña.

^{*}Versión galega de Jesús Riveiro.

Cripta do Pórtico da Gloria.-

A diferenza de cota entre as naves da catedral e a praza do Obradoiro alcanza uns seis metros. Para salvala mestre Mateo construíu unha cripta con complexa distribución espacial e innovadora arquitectura que serve de soporte ao Pórtico da Gloria e fachada occidental. Malia se edificar a partir de 1168 é coñecida como "catedral vella". A súa singularidade salientouna a mediados do século XIX Street e, no XX, Élie Lambert, entre outros estudosos. En 1973 Serafín Moralejo decatouse de que formaba parte do programa iconográfico desenvolvido por mestre Mateo no cerramento occidental da catedral.

O eixe compositivo da cripta é un piar con oito columnas que soporta o parteluz do Pórtico da Gloria e nel apontóanse os arcos que articulan ao seu arredor un deambulatorio no que alternan pequenos espazos que evocan as capelas do deambulatorio catedralicio. A central, de planta rectangular, adquire un maior desenvolvemento e no seu cerramento repite a composición da cabeceira da capela do Salvador, -a do eixe do deambulatorio -. Ante o dito piar desenvólvese un cruceiro de catro tramos cubertos por innovadoras bóvedas de cruzaría. Das claves centrais emerxen dous anxos con flamexante sol e un crecente lunar nas súas mans, que iluminan a Terra, en contraposición á Xerusalén celeste que: "non necesita nin de sol nin de lúa que a alumeen, porque a ilumina a gloria de Deus", segundo o texto do Apocalipse. Cada clave labrouna un mestre diferente, o que evidencia que no obradoiro de Mateo confluían mestres de diversa formación. Tanto pola súa complexidade espacial como polos seus elementos arquitectónicos e ornamentais relaciónase esta cripta con obras da área parisiense datadas entre 1135 e 1170 data, esta última, axeitada para a compostelá.

Do cruceiro parten unhas escaleiras, estreitas e tortuosas, que acceden ás naves laterais da catedral. A do norte é practicable; a de sur, entullouse. Nos tramos centrais do lado occidental ábrese unha dobre porta, quizais inspirada nas do cruceiro da catedral, con rexo piar entre elas no que cargan as súas arquivoltas, mutiladas por intervencións barrocas. As columnas álzanse sobre un elevado baseamento, algunhas teñen decorados os seus fustes e os capiteis presentan variada decoración. As xambas das portas e intradorsos dos seus arcos están ornamentados cun excepcional virtuosismo que logra forte plasticidade. Calidades similares son as que se observan nos capiteis da cripta nos que tamén traballaron escultores alleos ao obradoiro de mestre Mateo.

Ante a fachada da cripta ergueuse no século XIII un pórtico que se estende, polo menos, ata a metade da base das torres da fachada. Cando se construíu no século XVII a magnífica escalinata barroca que salva o desnivel entre a praza e a catedral, a cripta sufriu alteracións que non afectaron os seus espazos nin a elementos fundamentais. O seu estado é bo, a pesar da humidade do seu pavimento e parte inferior dos muros.

As intervencións arqueolóxicas realizadas na catedral a mediados do século XX por Chamoso Lamas trouxeron á luz unhas mutiladas esculturas que se atribuíron á suposta fachada da cripta. Nun primeiro momento pensouse que puideron ser esculpidas un Mateo mozo; logo, coidouse que foron obra do Mestre dos panos mollados, así chamado polas calidades anatómicas que logra a través das roupaxes, e cuxa man se percibe noutras pezas da cripta. No entanto, desta hipotética fachada nada certo se sabe.

Igualmente é controvertida a existencia de acceso da praza á fachada occidental da catedral. Os seus defensores sitúan escaleiras aos lados das portas da cripta, aínda que non se coñecen vestixios. Os paralelos entre a fachada principal da catedral de Ourense e a do Pórtico da Gloria permiten supor que en Compostela tampouco houbo acceso ata a construción da escalinata barroca.

Pórtico da Gloria.-

É o máis coñecido e valorado da obra de mestre Mateo, aínda que o máis admirado son as súas estatuas-columna, arquivoltas e tímpano central, sen reparar en que é un espazo sacro, non un plano, baseado no Apocalipse, libro no que o apóstolo Xoán relata a súa visión da Xerusalén celeste. Para Street o pórtico é: "unha das maiores glorias da arte cristiá"; para Élie Lambert: "o Pórtico da Gloria é evidentemente unha obra única que supera a todas as contemporáneas".

Mestre Mateo non só concibiu e plasmou un espectacular conxunto escultórico, senón que creou un espazo: o nártice ou pórtico desde o que o fiel participa e vive a visión de san Xoán e do mesmo xeito que os anxos e serafíns da contraportada do Obradoiro adora a Cristo redentor, que preside o tímpano e mostra as chagas da súa Paixón. É, pois, un espazo para meditar que se abre ao interior da catedral e a poñente, pero cerrado ao norte e ao sur polas torres da fachada. Articúlase en tres tramos que se corresponden coas naves catedralicias, aínda que os extremos teñen unha largura menor.

Cando se analiza o espazo e a organización do pórtico axiña se percibe a ruptura cos parámetros e elementos utilizados nas naves, mestre Mateo foi respectuoso con eles no seu remate, pero o seu proxecto innova a arquitectura e a escultura. Os piares nos que cargan os arcos do pórtico e os da contraportada teñen unha sección distinta, aumenta o número de columnas, álzanse sobre bases colocadas enriba de altos **baseamentos** e as súas molduras teñen escaso desenvolvemento. Baixo as que soportan os arcos do pórtico ese baseamento mostra imaxes de animais, reais e fantásticos e figuras humanas, soportes que se relacionaron co románico italiano e mais co de certos departamentos franceses. A súa interpretación deu lugar a diversas opinións e, ás veces, relacionáronse coas catro bestas do soño de Daniel, (DI.7.2-7), vin: "catro bestas enormes, diferentes todas entre si... a primeira era coma un león con alas de aguia.... A segunda, semellante a un oso... Despois....vin outra besta coma un leopardo... vin unha cuarta besta, terrible, espantosa".

O baseamento do parteluz e os dos extremos mostran animais de enormes bocas abertas por homes que loitan con eles e que comunicaban coa cripta. Esta comunicación pódese entender en clave iconográfica ao representar a cripta a terra, desde a que se accede á Xerusalén celeste, imaxinada no pórtico. O barbado personaxe do parteluz que abre a boca a un par de leóns interpretouse ben como Sansón, ben como Adán ou como outro personaxe da Antigüidade.

Na parte posterior do parteluz, cara ao altar maior, atópase unha figura lampa, moza, de cabelo encaracolado que leva a man dereita ao peito e cunha longa cartela na esquerda. É "o Santo dos Croques" pola singular liturxia de bater a testa coa súa cabeza para, nunha sorte de simpatía, participar da súa sabedoría. Esta figura oferente da súa obra ao apóstolo Santiago considérase imaxe do mestre Mateo, crenza

á que contribúen as letras "FEC" gravadas no baseamento e a noticia transmitida por Villa-Amil y Castro e Zepedano de que na cartela puña: "architectus", quizais froito dun repintado xa que nos linteis do pórtico se titula "magistrum".

As columnas do pórtico difiren das do resto da catedral pois o seu diámetro é menor e os seus fustes, máis curtos. Acobádanse nos piares e superpóñense en dúas ordes, agás no parteluz. Este fórmao un feixe de cinco columnas lisas e esveltas labradas nun enorme bloque de granito. As demais son, tamén, de granito, salvo catro da primeira orde que se labraron en mármore do país: unha, á dereita do arco norte; as outras, aos lados do arco central e ante o parteluz. A primeira, de labra menos coidada, ten no fuste motivos vexetais, animais, e guerreiros. As situadas baixo o arco central teñen estrías helicoidais con escenas relacionables coa visión apocalíptica: na da esquerda, o sacrificio de Isaac, prefiguración do de Cristo na cruz; na dereita, a resurrección dos mortos, acontecemento que precederá á segunda vinda de Cristo ao final dos tempos.

A última columna de mármore está acaroada ao parteluz e no seu fuste desenvolve a **árbore de Xesé** coa xenealoxía humana de Cristo. Enriba dos buratos provocados polo rito, xa suprimido, de colocar neles os dedos da man dereita, vese o rei David; máis arriba, María, sen contacto cos elementos vexetais da árbore, símbolo do pecado, do que estivo libre. O fundamento desta representación atópase nas profecías de Isaías: "Sairá un fillo do tronco de Xesé... Repousará sobre el o espírito de lahvé... Non xulgará polas aparencias, nin sentenciará de oídas. Xulgará con xustiza aos débiles e sentenciará con rectitude aos pobres" (Is. 11. 1-4). No capitel represéntase a xenealoxía divina de Cristo: a Trindade, conforme o tipo medieval coñecido como "paternitas". Anxos con incensarios completan este capitel que conserva parte da súa policromía.

Os **capiteis** da primeira orde de columnas, as inferiores, ornaméntanse con follas, recortadas e grosas que recordan as das coles, e animais en parellas e afrontados: leóns, sereas-paxaro, dragóns, etc. Teñen, en xeral, un significado negativo baseado nos bestiarios.

A segunda orde de columnas, absolutamente innovadora, ten no seu fuste unha figura: **estatua-columna**, frecuentes en portadas francesas pero descoñecidas en Galicia. Nelas represéntanse maioritariamente personaxes do Antigo e do Novo Testamento. Atópanse baixo as arquivoltas do pórtico e contraportada; na fachada medieval tamén as había. Na labra destas figuras advírtese a intervención de varios escultores do obradoiro de mestre Mateo, todas con tan extraordinario naturalismo que Rosalía escribiu: "Santos e apóstoles, ¡védeos!, parece/ qu'os labios moven, que falan quedo/ os uns c'os outros, e aló n'altura/ d'o ceu a música vai dar començo". A identificación dalgúns orixinou diferentes opinións, sobre todo os situados baixo as arquivoltas laterais, cuxas cartelas carecen de epígrafes. A pesar diso pénsase que os colocados baixo o arco esquerdo poden corresponder a profetas polo tema das súas arquivoltas; coa mesma lóxica os do dereito deben de ser apóstolos, aínda que con diversas personificacións.

Fronte a estas dúbidas as do central non presentan dificultade polas súas epígrafes ou polos seus atributos, ao tempo que entre ambos os lados existe certa complementariedade entre o Antigo e o Novo Testamento. As catro figuras da esquerda corresponden a: Moisés, quen coa man dereita velada sostén as táboas da lei e apoia

a esquerda nun báculo en tau, é dicir co puño recto. Encima da súa cabeza vese un anxo cunha cartela na que alude aos profetas que anunciaron o nacemento de Cristo da Virxe María. Segue o profeta Isaías, xira a cabeza cara ao interior do templo e na cartela recóllese unha das súas profecías relativa ao xuízo ao que serán sometidos os pobos; de aí o seu xesto severo. Á súa dereita, un riseiro Daniel, magnífica escultura de mestre Mateo, anuncia o triúnfo do Reino de Deus. Cerra o piar Xeremías, quen proclama que: "lahvé é o Deus verdadeiro". Estes profetas relaciónanse cos dramas litúrxicos que nos séculos medievais se desenvolvían nalgúns templos e, en particular, co Ordo prophetarum de Limoges.

Fronte aos profetas atópanse catro apóstolos, encabezados por Pedro, coas chaves nas mans e vestido con roupas litúrxicas pola súa condición de condutor dos cristiáns e que parece bendicir. O anxo situado sobre súa cabeza leva unha expresiva epígrafe: "Estes son os triunfadores, os que foron feitos amigos de Deus". Moisés e Pedro foron guías dos seus pobos. Ao seu carón Paulo, cun libro aberto no que se lía o comezo da súa Carta aos hebreos, na que recorda que se antes Deus falara a través dos profetas, agora fixérao a través do seu Fillo. Segue o apóstolo Santiago, que trouxera a palabra de Deus a Galicia, que apoia a man esquerda nun báculo en tau cun pano trenzado, propio de quen se consideraba o primeiro bispo de Compostela. Cerra o grupo o irmán de Santiago, Xoán, autor do *Apocalipse*, argumento dogmático do pórtico, cuxo rostro se inspira no de Daniel.

Sobre a columna central e baixo a figura de Cristo que preside o tímpano atópase outra magnífica escultura tamén atribuída ao mestre Mateo: Santiago sentado en cadeira curul con leóns xuntos ás súas patas, como correspondía a unha sede apostólica e de aquí o báculo en tau no que descansa a súa man esquerda. Viste amplas e ricas roupas, pés descalzos, rostro barbado e sereno aureolado por peza metálica con grosos cabuchóns de cristal que puido engadirse posteriormente. Coa súa destra sostén unha cartela ante a perna na que se lía: "Envioume o Señor", frase que aludía á súa predicación en Galicia e a que os seus restos descansaban en Compostela. Ao tempo facía realidade unhas frases do Códice Calixtino atribuídas ao papa Calixto: "na gloria... mereceu sentar máis a carón de Cristo que todos os demais apóstolos, en elevadísimo trono". Tal posición, alta e próxima, inspirou a Álvaro Cunqueiro estas atinadas frases: "O vello Apóstolo, no Pórtico, apoiado no seu caxato, está coma sempre, fácil á conversación, dialogante e cordial".

As **estatuas-columna da contraportada** completan o espazo do Pórtico da Gloria. A súa identificación xerou varias interpretacións, salvo a de Xoán o Bautista, polo Agnus Dei que sosteñen ante o seu corpo. Quizais a interpretación do profesor Moralejo é a máis verosímil; para el os personaxes representados da porta norte á sur son: Balaam, a quen lahvé guiou para que non se opuxese ao pobo bendito e que figurou no *Ordo Prophetarum*; enfronte, a Sibila Cumana, polo seu oráculo relativo ao xuízo final. Na porta central, atópase a exquisita figura da raíña de Saba que formaba parella co rei Salomón, que estivo na fachada medieval e hoxe se atopa sobre o peitoril do Obradoiro; ao outro lado, san Xoán Bautista. Na porta sur, o poeta latino Virxilio, quen nas súas *Bucólicas*. *Égloga IV* escribiu: *"Xa volve a Virxe... xa descende do alto ceo unha nova proxenie"*, polo que figura *"nos ordines prophetarum, asociado... ao Bautista e á Sibila"*. O último dos personaxes é un apóstolo, aínda que se discrepa sobre a súa identificación.

Case todos os **capiteis** das columnas da segunda orde do pórtico presentan figuras de animais entre talos vexetais, a maioría fabulosos e dispostos sós ou afrontados en parellas. Teñen intención moralizante e moitos repítense nos doseletes do coro pétreo que mestre Mateo e o seu obradoiro labraron para a catedral. Os cimacios dos capiteis ornaméntanse cun talo ondulante con follas que encerran froitos.

Os capiteis que na contraportada apontoan os arcos que articulan os espazos do pórtico teñen maiores proporcións e temática diferente. No do norte, uns anxos próstranse en adoración; no do sur, uns diaños arríncanlle a lingua cunhas tenaces a un blasfemo ao que outro diaño estrangula cunha soga. Os seus cimacios presentan arestadas palmetas aneladas entre si.

A especial organización do parteluz fai tamén diferente o seu capitel, é de maiores proporcións, e nel esculpíronse as tentacións de Cristo no deserto segundo o texto evanxélico: na primeira, un grotesco e monstruoso demo incítao a que converta unhas pedras en pan; na segunda, anímao a tirarse desde o alto do templo, pois os anxos o collerán para que non sufra dano, -escena en parte velada pola auréola do apóstolo-; na terceira, promételle todo o apetecible se o adora, ao que Cristo lle ordena que se retire. As cartelas que acompañan ás figuras completan a súa intelixencia.

Arcos do pórtico.-

O Pórtico da Gloria organízase en tres arcos: os laterais cerran as naves cunha luz menor aos delas; o central mantén a súa largura e acolle un grandioso tímpano que ten no parteluz un necesario apoio.

O arco norte -esquerda do espectador-, presenta dúas arquivoltas de medio punto cinxidas por un semicírculo con follas dispostas de maneira radial que se enroscan no seu remate. Sobre el ábrese un óculo polo que chegaba á nave colateral a luz que penetraba polo rosetón da fachada medieval. Nas arquivoltas representase, seguramente, o pobo de Israel: no arco maior asoman entre a follaxe unhas figuras con cartelas, excepto unha, oprimidas por un rexo bocel que simboliza a lei mosaica; no menor, no medio e medio de voluminosas follas, vense varias figuras. A central. Cristo, bendice coa súa destra e mantén na esquerda o libro da Lei; flanquéano, espidos, Adán e Eva orantes e outros personaxes do Antigo Testamento. Representa a anástase ou descenso de Cristo, despois da súa morte, ao Limbo dos Patriarcas no que esperaban a redención para acceder á gloria, episodio recollido no evanxeo de Mateo, 27, 52-53; ou no capítulo XXV do evanxeo apócrifo de Nicodemo. Unha vez liberados acceden á Xerusalén celeste e no tránsito cara a ela un anxo, situado entre os arcos lateral e central, coloca sobre as súas cabezas as coroas de gloria. Son representados como nenos espidos, pois son as súas almas as que acceden á visión do Cordeiro, antes de alcanzala outro anxo levántaos para os presentar ao Cristo redentor que preside o tímpano.

O grande **arco central** rodea un tímpano, sen parangón en España, no que se representa a visión de san Xoán no *Apocalipse*. Nos seus linteis unha longa inscrición latina, traducida di: "No ano da Encarnación do Señor 1188, Era 1226, o día primeiro de abril foron asentados os linteis da porta principal da igrexa do benaventurado Santiago polo mestre Mateo, que dirixiu a obra desde os cimentos". A epígrafe é de excepcional importancia non só pola data de colocación dos linteis, non de remate

do pórtico como ás veces se di, senón porque de novo aparece mestre Mateo como única referencia certa na obra de conclusión da catedral compostelá.

Os **relevos do tímpano** non se labraron na súa superficie, senón en lápidas encaixadas en ocos abertos nel e aseguradas con elementos metálicos colocados por detrás, é dicir, cun sistema parecido ao que se adoita utilizar para colgar un cadro. O representado no tímpano corresponde ao capítulo 4, 2-7 do *Apocalipse*, que describe a visión de Xoán: "Vin que había un trono no ceo, e Un sentado no trono... Vin... arredor do trono... vinte e catro Anciáns con vestiduras brancas e coroas de ouro sobre das súas cabezas... e arredor do trono, catro Seres... o primeiro Ser é coma un león; o segundo Ser, coma un xovenco; o terceiro Ser ten un rostro como de home; o cuarto Ser é coma unha aguia", frases que coinciden co esculpido no tímpano do Pórtico da Gloria. Nos extremos vense unhas pequenas figuras, imberbes e coroadas, que representan aos benaventurados: "cento corenta e catro mil... Cantan un cántico novo diante do trono e dos catro Seres e dos Anciáns", número simbólico que significa unha incontable multitude.

Preside o tímpano unha impresionante figura, de tamaño superior ao natural, de Cristo entronizado, que mostra as chagas da súa Paixón. Está frontal, mirada perdida e composición simétrica, mostra as palmas das mans, os pés nus e a chaga do costado, cubrindo o outro lado do torso unha ampla túnica que chega ás pernas. Faciana barbada, boca pechada de finos labios, melena curta cara a atrás, cabeza cinxida por coroa real e, atrás, o nimbo crucífero. Aos lados unha parella de anxos turiferarios cuxos incensarios se traballaron con todo luxo de detalles, a pesar de non ser visibles desde abaixo. O mesmo ocorre coas ondulacións do fondo que representan o "mar transparente semellante ao cristal", do texto de san Xoán.

Os catro Seres mencionados son os evanxelistas que se dispoñen dous a cada lado de Cristo: á esquerda, Xoán, co aguia, arriba; abaixo, Lucas, co touro; á dereita, arriba, Mateo, con alas de anxo; abaixo, Marcos co león. Todos escriben os seus evanxeos e empregan os seus animais simbólicos como apoio dos pergameos, bardante de Mateo, que o fai sobre un pequeno pupitre que ten sobre os xeonllos. Neste non falta o tinteiro. -á esquerda do espectador-, formado por un corno.

Nos espazos que quedan entre os evanxelistas e os extremos do tímpano sitúanse os benaventurados, pequenas figuras de nenos coroados dispostos en dúas ringleiras. Neles non faltan elementos anecdóticos, propios da arte medieval, con afán didáctico e moralizante. No grupo da esquerda, procedentes do arco norte e coroados no seu tránsito cara ao tímpano, un anxo, nun impresionante escorzo, recoloca a coroa a aqueles a quen se lles moveu no camiño; os da esquerda, "turba numerosa, que ninguén pode contar, de toda nación e tribo", son coroados ao alcanzaren a gloria e un sinala aos demais, co brazo estendido, onde se atopa o Salvador.

Na arquivolta que cinxe o tímpano están sentados os "vinte e catro Anciáns con vestiduras brancas e coroas de ouro sobre as súas cabezas", vinte e dous teñen instrumentos musicais: doce fídulas, entre ovais e en oito; dúas arpas e outros tantos salterios, cítaras e laúdes. Os dous do centro manexan un organistro, instrumento que necesita de quen xire a roda que freta as cordas cuxa lonxitude fai variar outro mediante un teclado. Algúns Anciáns levan, tamén, redomas que son as: "copas de ouro cheas de perfumes, que son as oracións dos santos". Os recortes visibles nos arranques das arquivoltas para encaixar a algún Ancián suxiren que se labraron antes de as subir ao seu sitio.

Sobre os linteis dispóñense anxos que portan os obxectos empregados na Paixón e morte de Cristo, coñecidos como "arma Christi". Neles traballaron diferentes escultores do obradoiro de mestre Mateo, como se observa no tratamento de panos e cabezas. Os que portan os que estiveron en contacto co corpo de Cristo, por exemplo a cruz, coroa de espiñas, ou os cravos cóllenos coas mans veladas por un pano.

A unión entre o tímpano e o **arco da dereita** efectúaa un anxo que leva nos brazos a alma dun benaventurado; tras del, un segundo anxo leva a outros que alcanzaron a gloria, dous camiñan collidos á súa man. Son, en palabras do *Apocalipse*: "os que veñen da gran tribulación, e lavaron os seus vestidos e branqueáronos no sangue do Cordeiro". Isto é, os redimidos por Cristo.

Nas arquivoltas as figuras dispóñense de maneira lonxitudinal, disposición propia do gótico, excepto as cabezas de Cristo e san Miguel que ocupan o centro. Tal cambio podería indicar que se realizou con posterioridade ás anteriores. Igual colocación teñen as imaxes do sobremarco que perfila o arco maior. O tema representado nestes arcos é o Xuízo Final: á dereita de Cristo atópanse os benaventurados que se figuran como nenos espidos que os anxos levan no colo ou pola man cara á visión do tímpano. As cabezas de Cristo e san Miguel flanquéanas unhas cartelas que perderon as súas pintadas epígrafes que, probablemente, aludirían á inapelable sentenza do xuízo. Séguese, pois, o texto evanxélico relativo á vinda de Cristo ao final dos tempos. Un dos que camiñan cara á gloria da man dun anxo vólvese, curioso e asustado, cara aos réprobos, atormentados por monstruosos demos e mais enormes serpes. Especial énfase se pon en mostrar o castigo da luxuria, calumnia, gula, exceso na bebida... É evidente que estas representacións eran moralizantes.

Sobre as columnas e capiteis da **contraportada do pórtico** álzanse figuras de anxos e serafíns que adoran con reverencia e piedade o Salvador que preside o tímpano. Os serafíns, conforme a visión do profeta Isaías -6.2-, teñen tres pares de alas e atópanse sobre as columnas nas que se apontoan os arcos que articulan en tres espazos o pórtico. Do seu brazo pendura longo filacterio, teñen xuntas as mans e devota actitude cara ao Salvador. Os anxos, ás beiras dos serafíns, tamén en profunda adoración e reverencia, portan longas cartelas. Nas esquinas do pórtico son representados catro anxos con longas e abucinadas trompetas dos sete que, segundo o *Apocalipse* -8, 7-12-, se encargarán de danar a terra e mais os seus habitantes ao final do tempo.

O pórtico é un espazo real, místico, no que se plasmou a visión de san Xoán, e arquitectonicamente forma un **nártice** articulado en tres tramos que culminan as naves da catedral. Os arcos que se utilizan nese nártice son apuntados e molduráronse as súas roscas e intradorso con vigorosos boceis e mediacana que no intradorso se ornamentaron con floróns con botón central. Os arranques dos arcos e dos nervios das bóvedas quedan tras das figuras de anxos que se viron. As bóvedas, de cruzaría cuadripartita repiten as molduras dos arcos aínda que a decoración de súas mediacanas depende do tramo no que se atopen: os do norte teñen algunhas cuadrifolias; as do sur teñen as súas molduras lisas; as do central, flores co centro profundamente escavado nas roscas e no intradorso grandes floróns pingantes con especial desenvolvemento na clave.

Nos relevos, esculturas e elementos arquitectónicos do pórtico obsérvanse restos de **policromía** que revelan que mestre Mateo e o seu obradoiro pintaron a súa obra

con cores que realzaban a expresividade do representado. Esta pintura, a xulgar polo que dela queda en pezas do coro pétreo, era moi fráxil, moi sensible á auga e á humidade e estaba aplicada nunha fina capa. Os retoques e repintados foron inevitables e con eles perdeuse unha parte significativa da pintura orixinal e superpuxéronse diferentes capas pictóricas. A degradación da policromía compréndese mellor se se ten en conta que o pórtico estivo aberto día e noite ata que no século XVI se colocaron portas na fachada. A pesar do esforzo por conservar a policromía unha parte importante das figuras e relevos perderon de maneira inexorable o seu antigo colorido e o que conserva precisa dunha limpeza e consolidación coidadosas. Se se comparan certas descricións do pórtico de mediados do século XIX co estado actual compréndese a urxencia de tal intervención.

A **tribuna** que percorre toda a catedral continúa por riba das bóvedas do Pórtico da Gloria. O *Códice Calixtino* di que ao ver desde ela o interior quen "suba triste, vólvese alegre e gozoso ao contemplar a espléndida beleza do templo". No seu triforio, mestre Mateo dispón os mesmos elementos que no resto da basílica e sobre os seus arcos abre un enorme óculo e dous cuadrifolios para que o seu peso sobre o tímpano sexa o menor posible e ao tempo permitían que a luz da tarde iluminase os últimos tramos da nave central.

A bóveda da tribuna, de cruzaría cuadripartita, péchase por riba das cubertas catedralicias para que a súa clave, na que se labrou o Agnus Dei, reciba luz desde os catro puntos cardinais a través doutros tantos rosetóns. Pretendíase así facer realidade o escrito no Apocalipse da Xerusalén celestial: "non necesita nin de sol nin de lúa que a alumeen, porque a ilumina a gloria de Deus, e a súa lámpada é o Cordeiro". Daqueles rosetóns o da fachada occidental substituíuse no século XVIII pola enorme ventá do Obradoiro. Os nervios da bóveda apontóanse en anxos con incensarios situados nas esquinas e na súas roscas labráronse arquiños de ferradura. Para acceder ao gran rosetón da fachada medieval á altura dos anxos citados había un estreito pasadizo que aproveitaba o espesor do muro ao que se accedía desde as torres.

O magno conxunto do Pórtico da Gloria pechábao polo oeste unha espléndida **fachada** que se levantou onde se atopa a do Obradoiro, incluídas as súas torres. Tiña tres portadas, que se correspondían coas arquivoltas do pórtico, que careceron de portas ata o século XVI, o que se correspondía co escrito no *Apocalipse*: "As súas portas non se cerrarán co día, porque alí non haberá noite", en alusión á Xerusalén celeste. Dos desaparecidos arcos central e sur conserva diversas pezas o Museo da Catedral e das estatuas-columna nas que se apontoaban coñécense varias figuras: dúas, enriba do peitoril da loxa da fachada actual, representan aos reis David e Salomón; outras dúas, que se cre que figuran personaxes do Antigo Testamento, pertencen á duquesa de Franco; dúas que estiveron nas xambas, atópanse no Museo de Pontevedra; outra, que parece figurar a un rei, pertence a unha colección privada, ao igual que a cabeza doutra estatua-columna, labrada nun bloque independente do resto do corpo no que se encaixaba mediante unha vara pétrea.

O arco central da fachada medieval estaba formado por tres arquivoltas. Na maior, dispúñanse anxos baixo arcos de medio punto e os da clave portan o sol e a lúa nas mans; na intermedia, vense grandes e carnosas follas colocadas de maneira radial; por último, a arquivolta menor tiña na súa rosca arcos trevolados, perfilados por unha fita que compón figuras xeométricas, que acollen no seu intradorso grandes floróns

con botón central. Ás arquivoltas da porta sur atribúeselles dúas doelas nas que con notable crueza se representa o castigo da luxuria no home e na muller.

A estrutura da fachada coñécese por un debuxo realizado cara a 1656 polo cóengo don José Vega y Verdugo. Daquela xa se modificara o grande arco central e riba das portas laterais abríanse rosetóns que tiñan por misión iluminar o pórtico e as naves colaterais. Pechaba este corpo unha imposta con arcos de medio punto que gardaban bustos de anxos da que posúe varias pezas o Museo da Catedral. Máis arriba, abríanse ventás con arcos de medio punto e sobre as centrais había un gran rosetón. Enriba das laterais atopábanse uns grandes triángulos, verdadeiros gabletes, sobre os que se tendían uns temperáns e innovadores arcobotantes que trasladaban ás torres as cargas da bóveda central da tribuna do pórtico.

As torres, de planta cadrada e diferente altura, segundo o debuxo citado, mantivéronse nas do Obradoiro, aínda que os seus corpos románicos, con arcos cegos de medio punto sobre columnas só se ven nas súas fachadas laterais e posterior; cara á praza do Obradoiro o medieval enmascarouno con elementos barrocos Fernando de Casas a partir de 1738.

Coro pétreo.-

Ao tempo que mestre Mateo e o seu obradoiro construían o cerramento occidental da catedral de Santiago, tamén se ocuparon de labrar un singular coro pétreo para uso do cabido que estivo colocado nos primeiros tramos da nave central ata1604. Mauro Castellá Ferrer, que o viu, lamentaba a súa destrución: "Desfíxose o máis lindo coro antigo que había en España". No sitio del, o arcebispo Sanclemente colocou un cadeirado de madeira que se desmontou a mediados do século XX para deixar a nave expedita.

No coro medieval había dúas series de asentos: o inferior, un banco, estaba destinado aos clérigos de menor rango; o superior, ás dignidades capitulares e outros cóengos. Estes dispuñan de solemnes sitiais parecidos a pequenos tronos e no centro da cabeceira abríase a porta de acceso ao recinto. Detrás había unha ampla tribuna que os documentos denominan "leedoiro", por realizarse desde ela as lecturas litúrxicas, sermóns e homilías.

O recinto do coro e do "leedorio" pechábase con columnas nas que descansaban arcos de medio punto sobre os que alternaban castelos e personaxes do Antigo e do Novo Testamento, figuras que na súa maioría se reutilizaron na Porta Santa. Outras pezas empregáronse en diversas obras realizadas na catedral. No tímpano da porta do trascoro colocouse unha Epifanía. No curso de intervencións efectuadas na catedral a partir de mediados do século XX recuperouse un importante número de pezas do coro medieval que, logo dos estudos dos profesores Ramón Otero Túñez e Ramón Yzquierdo Perrín permitiron reconstruír dezasete cadeiras altas nunha nova sala do Museo da Catedral que se abriu ao público en 1999.

Cando o cerramento occidental e o coro pétreo se concluíron consagrouse solemnemente a catedral o 23 de abril de 1211 con asistencia do rei Afonso IX, a súa familia, dignitarios da corte e unha ampla representación de bispos. A construción da catedral románica de Santiago comezara había máis de cen anos, en 1075 segundo unha epígrafe.

OBRAS DO OBRADOIRO DE MESTRE MATEO EN COMPOSTELA

A inxente obra realizada na catedral de Santiago por mestre Mateo e as diferenzas que se observan nas súas labras evidencian que contou coa colaboración dun grupo de escultores e canteiros que despois da morte daquel, en data descoñecida pero seguramente anterior ao remate dos seus proxectos permaneceron na catedral onde deberon formar a outros que mantiveron as súas orientacións ata entrado o século XIII.

Talvez a primeira intervención dos discípulos de mestre Mateo na catedral foi esculpir as estatuas xacentes máis antigas do **Panteón Real compostelán**, trasladado á capela de Reliquias en 1535. Daquela identificáronse os sepulcros: ao entrar nela o primeiro da dereita atribuíuse a Fernando II; o seguinte, a Afonso IX; á esquerda, atópanse os da emperatriz dona Berenguela, esposa de Afonso VII, don Ramón de Borgoña e dona Xoana de Castro. Os personaxes masculinos semellan durmir, coa man dereita agarran o manto e colócana sobre a almofada na que repousa a cabeza, lixeiramente ladeada; o brazo esquerdo dóbrano e colócano por riba do corpo.

Para Serafín Moralejo o sepulcro de Afonso IX correspondería ao seu pai, Fernando II. Dátao arredor de 1210-1215; sería o máis antigo e tanto na súa faciana como nas súas roupaxes advirte certas relacións con pezas do Pórtico da Gloria e do coro pétreo. A aparencia arcaizante das restantes figuras sería signo de dexeneración do modelo no primeiro terzo do século XIII.

Daquela tamén se esculpiría a **imaxe de Santiago do altar maior**, cuxo aspecto actual se debe a reformas realizadas entre os séculos XVI e XVIII. O seu modelo, probablemente, foi o do parteluz do pórtico e, coma este, apoiaba a súa man esquerda nun báculo en tau, así se ve nunha miniatura do *Tombo B* do Arquivo. Esta imaxe serviu de referencia a outras imaxes de Santiago dispersas por diversas parroquias galegas desde Pontedeume ata terras ourensás labradas desde a segunda metade do século XIII ata o XV.

Tamén interviñeron artistas do obradoiro de mestre Mateo na **remodelación das ventás da fachada das Praterías**, cuxas arquivoltas se ampliaron e enriqueceron con arcos con decoración vexetal apontoados en columnas cuxos fustes, por veces, se labraron con motivos relacionables co dito obradoiro.

Outros colaboradores de mestre Mateo traballaron na inacabada igrexa de **Santa María de Sar**. A pesar de se fundar en 1136, nos inicios do XIII aínda non estaba rematada. A tales artistas se debe o beirado da capela maior, algúns capiteis dos tramos finais das súas naves e o sepulcro do arcebispo don Bernardo II, falecido nos anos trinta do século XIII que, quizais, impulsou o remate da igrexa.

Pola súa banda, os monxes de **San Pedro de Fóra**, mosteiro que se levantaba á beira do camiño Francés na súa entrada na cidade, contaron con artistas de filiación mateá para a realización da súa porta norte, da que se conserva o magnífico tímpano nunha colección particular catalá. Nel esculpiuse o Agnus Dei e mais unha epígrafe que o data nos inicios do século XIII.

ARTISTAS MATEÁNS NA CORUÑA A COMEZOS DO XIII

A Coruña foi favorecida polo rei Afonso IX con diferentes disposicións nos inicios do século XIII, polo que se chegou a considerar o seu fundador. Este impulso real puido favorecer o comezo da **igrexa de Santiago**, pero ao se prolongar a súa construción longo tempo cambiouse substancialmente o proxecto inicial. Á primeira campaña pertence a súa portada norte, obra de artistas formados no obradoiro de mestre Mateo de similar calidade aos que traballaron na desaparecida igrexa compostelá de San Pedro de Fóra. En ambas as dúas se labrou no tímpano un Agnus Dei e tanto os capiteis como as arquivoltas coruñesas evidencian a actividade de tales mestres. No entanto, os recordos mateáns da porta principal datan xa de finais da Idade Media, quizais avanzado o século XV, e inscríbense no rexurdir de propostas propias da obra e obradoiro de mestre Mateo no crepúsculo do medievo.

DISPERSIÓN DOS MESTRES MATEÁNS

Desde 1168 o obradoiro de mestre Mateo está en plena actividade en Compostela e desde outras poboacións galegas é posible que se reclamase a súa presenza, a pesar de que estaba obrigado a rematar a catedral compostelá e non podía abandonala, por iso algúns dos seus máis capacitados e experimentados colaboradores se fixeron cargo das obras da catedral de Ourense, da igrexa monástica de San Lourenzo de Carboeiro e da igrexa-fortaleza de San Xoán de Portomarín. En cada unha formáronse novos obradoiros que, posteriormente, difundiron algunhas receitas mateás por diversos lugares de Galicia e da Península.

TALLER DA CATEDRAL DE OURENSE

A construción da iniciada **catedral de Ourense** recibiu un impulso definitivo cando se fixo cargo dela un avantaxado mestre mateán, de identidade descoñecida, que logrou que en 1188 se consagrase o seu altar maior, é dicir: o mesmo ano en que mestre Mateo colocou os linteis do Pórtico da Gloria. A súa formación compostelá vén evidenciada polas solucións adoptadas nas partes altas da capela maior, cruceiro e naves da catedral, aínda que a proximidade ao mosteiro cisterciense de Oseira, tamén en construción, se percibe nalgunha das solucións de Ourense. Prodúcese, pois, un encontro das dúas tendencias artísticas máis significativas a finais do século XII en Galicia.

Quizais onde o mestre da catedral de Ourense expresa con maior forza a súa valía é nas fachadas do cruceiro, especialmente na sur, que experimentou menos intervencións que a norte. A decoración e iconografías das súas arquivoltas, falta de tímpano, telladiño e óculo superior brindan formulacións e solucións que a finais do XII e inicios do XIII se difundiron por amplas zonas da provincia de Ourense e outorgan ás súas igrexas unha singular personalidade. Sirvan de exemplo: Santa Cristina de Ribas de Sil, -Parada de Sil-, San Martiño de Nogueira de Ramuín, Santa Olaia de Beiro, - Ourense-, Santiago de Gustei, -Coles- e, en particular, o núcleo de Allariz con súas igrexas de Santa María de Vilanova, Santiago e Santa Mariña de Augasantas que chega a Xunqueira de Ambía e, posteriormente, a San Xoán e Santiago de Ribadavia nas que os recordos mateáns se xustapoñen a solucións góticas.

O gótico non era, desde logo, unha novidade en Ourense. Introducírase nas obras da catedral durante o episcopado de don Lourenzo (1218-1248), ao que se debe o magnífico Pórtico do Paraíso que se data cara a 1220-1230 e o seu autor, aínda que formado no obradoiro da porta do Sarmental da catedral de Burgos, para a súa obra en Ourense tomou como modelo o Pórtico da Gloria aínda que o tratou cuns presupostos góticos. A fachada do pórtico ourensán consérvase e, ata a construción da monumental escalinata na segunda metade do século XX, carecía de acceso desde a cidade.

OBRADOIRO DE SAN LOURENZO DE CARBOEIRO

Outro destacado mestre do obradoiro de Mateo interveu na singular igrexa de **San Lourenzo de Carboeiro**, -Silleda-. A pequena península formada polo río Deza en que se situou e a orientación leste-oeste do edificio condicionaron o desenvolvemento da súa planta e obrigaron a adoptar solucións arquitectónicas únicas en Galicia. O mosteiro fundárase antes do ano mil e no último cuarto do século XII alcanzou tal prosperidade que os seus monxes renovaron a igrexa.

As dimensións do terreo obrigaron a construír unha singular cripta como base da capela maior e deambulatorio con capelas tanxentes entre si única en Galicia. Ante esta complexa cabeceira desenvólvese un cruceiro de nave única e tres curtas naves que sitúan a fachada principal inmediata ao abrupto precipicio que cae ao río Deza. Se o plan do edificio é debedor de mestre Mateo, o seu deambulatorio segue un esquema francés. A filiación mateá maniféstase nos capiteis e abovedamento do deambulatorio e capelas así como nas portadas occidental e sur, lamentablemente espoliadas e mutiladas. Os seus saqueados tímpanos permiten estudar a técnica de disposición de relevos utilizada por mestre Mateo en Compostela e seguida polos seus discípulos.

Do mesmo xeito que a construción da catedral de Ourense tamén en Carboeiro se formou un obradoiro que difundiu o estilo e receitas mateás do seu autor entre os últimos anos do século XII e primeiro terzo do XIII por amplas zonas do interior da provincia de Pontevedra. Entre outras obras cabe citar a igrexa do antigo mosteiro de San Salvador de Camanzo, -Vila de Cruces-, Santa María de Herbón, - Padrón-; San Xoán de Santeles, -A Estrada-, Santa María de Caldas de Reis, neste mesmo municipio Santo Estevo de Saiar; San Xurxo de Codeseda, -A Estrada- e Santa Eulalia de Losón, -Lalín-.

OBRADOIRO DE SAN XOÁN DE PORTOMARÍN

Foi tamén un mestre mateán o que se ocupou da construción da excepcional igrexa-fortaleza de **San Xoán de Portomarín**, inmediata á ponte pola que os peregrinos
que seguían o "Camiño Francés" atravesaban o río Miño que, segundo o *Códice Calix-*tino, reconstruíra Pedro Peregrino. Os cabaleiros da orde de San Xoán de Xerusalén
edificaron esta igrexa que axuntaba o relixioso e o militar. Ao se construír o encoro de
Belesar trasladouse ao novo poboado, co que perdeu a súa vinculación co río. Esta
intervención aproveitouse para lle devolver o seu aspecto primixenio ao despoxala
das achegas que a Historia engadira. O interior do templo sorprende polas súas

proporcións, luminosidade e sobriedade; no exterior, destaca o volume con clara definición da parte que corresponde á igrexa, na que destacan as portadas, magnífico exemplo da arte derivada de mestre Mateo; e a superior, propia dunha fortaleza con merlóns e torres nas esquinas. Ao igual que a catedral de Ourense e San Lourenzo de Carboeiro dátase arredor de 1200.

O obradoiro de San Xoán de Portomarín coñeceu notable difusión nos inicios do século XIII a través do río Miño tanto cara á cidade de Lugo como augas abaixo, cara á Ribeira Sacra. Mestres mateáns traballaron nas naves da **catedral de Lugo** nos tramos quinto a sétimo, as súas ventás son máis amplas que as anteriores e os capiteis e bases acusan a súa presenza.

Maior relevancia tivo a proxección do obradoiro de Portomarín cara á Ribeira Sacra. O seu edificio máis significativo é **Santo Estevo de Ribas de Miño**, igrexa única en Galicia, cuxo final de nave, fachada occidental e pequeno adro se construíron sobre unha esquecida cripta, formada por unha diáfana bóveda de canón. A espléndida fachada non ten parangón e nela non só destacan os tres arcos, dos que só o central da paso á única nave, senón o seu gran rosetón. A superioridade das propostas mateás non choca coa articulación interior da súa ábsida, debedora da capela maior da catedral de Ourense polas súas absidiolas, imperceptibles polo exterior.

Augas abaixo erguéronse entre outras igrexas a abandonada Santa María de Pesqueiras, -Chantada-, debedora do obradoiro de Ribas de Miño tanto nos seus alzados como en diferentes elementos iconográficos e ornamentais. A pesar do abandono a súa ábsida conserva interesantes pinturas murais do século XVI. San Xoán da Cova, -Carballedo-, trasladada para evitar que quedase baixo as augas do encoro dos Peares, co que sufriu cambios considerables; Santa Eulalia de Búbal, -Carballedo-, ou San Vicente de Pombeiro, -Pantón-, na beira do Sil e con solucións góticas.

FINAL DA ARTE DERIVADA DE MESTRE MATEO: OBRAS DO ARCEBISPO XOÁN ÁRIAS

O arcebispo don Xoán Árias (1238-1266) levou a cabo diversas intervencións arquitectónicas coas que pretendía facer de Santiago de Compostela un reflexo das cidades episcopais francesas máis importantes. Consonte con ese plan dotou a catedral dun claustro, vella aspiración de Xelmírez aínda non realizada.

O claustro, acaroado ao muro sur e a unha cota inferior á das naves, tiña planta cuadrangular con patio central ao que se abrían as arcadas das súas coxías, cubertas por bóvedas de cruzaría. Este claustro, modelo para os que se levantaron en Galicia ata o século XIV, sufriu graves deterioracións nos enfrontamentos que se produciron na cidade entre os séculos XIV e XV, polo que en 1505 o arcebispo Fonseca impulsou a construción do actual. Do medieval coñécense parte dos seus muros perimetrais así como diferentes pezas que exhiben o Museo das Peregrinacións e o da catedral; pola súa súa parte na capela de Agualada, -Marantes, Santiago- o seu arco de acceso ao presbiterio está feito con elementos procedentes do claustro catedralicio.

O primeiro claustro galego que se inspirou nel foi o da colexiata de **Santa María de Sar**, do que se mantén parte da coxía norte. O ritmo dos seus arcos, en particular

os da metade oriental, así como os seus motivos ornamentais puideron labralos canteiros que traballaran no da catedral. Máis austero é o claustro do mosteiro de Toxosoutos que, a comezos do século XX se trasladou e ampliou no pazo de Pena de Ouro, inmediato a Noia. Posterior, pero na mesma liña, é o que houbo no mosteiro de Santa María de Conxo.

Despois da construción do claustro acometeu don Xoán Árias a ampliación do **palacio episcopal**, para facelo semellante ao das dioceses francesas máis importantes. O palacio definíano dúas grandes salas, perpendiculares á fachada principal da catedral, superpostas en dúas plantas: a inferior, de dobre nave e cunha rúa no seu extremo norte, baixo as bóvedas do gran salón superior, serve de soporte a este, de nave única, salvo sobre a rúa, e espléndidas proporcións. Estes salóns completábanse cunha torre, símbolo do señorío episcopal sobre a cidade. O plan era francés, pero os seus construtores eran mestres mateáns, como nos claustros catedralicio e de Sar. Esta circunstancia favorece que, ás veces, estas obras góticas se consideren románicas ao presentaren formas derivadas do vello obradoiro compostelán.

A terceira das intervencións proxectadas por don Xoán Árias era dotar a catedral dunha **cabeceira gótica** que non se completou, pero da que quedan restos baixo a escalinata da praza da Quintana. Tratábase dun deambulatorio propio do gótico francés do século XIII e, de se chegar a completar, tería desaparecido a románica e o urbanismo do contorno catedralicio sería moi distinto. No seu espazo configurouse a praza da Quintana, fundamental no trazado urbano do centro de Santiago.

Finalmente, o arcebispo Árias reconstruíu a **Corticela**, cuxo elemento máis destacado é a portada que a comunica co cruceiro da catedral, na que salienta a Epifanía do tímpano e arquivoltas, inspirada na do trascoro que mestre Mateo e o seu obradoiro labraran no trascoro da catedral. A partir de aquí a epifanía reitérase en portadas góticas de Galicia datadas nos séculos XIV e XV. Anterior a estas e máis próxima ao modelo compostelán é a da porta principal da colexiata da Coruña, esculpida cara a 1260.

ARTISTAS MATEÁNS FÓRA DE GALICIA

En 1953 o profesor Pita Andrade publicou un artigo no que destacaba o modo en que artistas coñecedores da arte de mestre Mateo levaran as súas receitas e formulacións a terras de Zamora e Salamanca. Comeza o seu percorrido na porta occidental da igrexa de **Nuestra Señora del Azogue** de Puebla de Sanabria na que unhas torpes estatuas-columna recordan modelos composteláns interpretados por un canteiro coñecedor desa e doutras receitas, como o festón de arquiños do óculo superior da mesma fachada.

Benavente foi repoboada por Fernando II, quen Ile concedeu foro e adquiriu relevancia entre os séculos XII e XIII, período no que se construíron as igrexas de **San Juan del Mercado** e **Santa María del Azogue.** Nelas ve Pita tales similitudes que: "revelan a actuación dun mestre que coñecía moi de cerca a arte que se desenvolve en Compostela e en Ourense". O recordo da catedral ourensá impulsaría as cinco capelas da cabeceira de Santa María, mentres que tanto nas súas portadas como nas de San Juan confluirían recordos composteláns e ourensáns nos seus motivos ornamentais e iconografías.

Nas rúas laterais da **porta do bispo da catedral de Zamora**, datable arredor de 1200, atópanse baixo os arcos do primeiro corpo figuras que, de novo, evocan á catedral de Ourense. Máis arriba vense círculos gallados con florón central que imitan os plafóns do coro pétreo compostelán, aínda que o eco máis directo deste é o monumental **sepulcro da igrexa da Magdalena**. Sobre unha base, o sepulcro, álzase unha rica e delicada arquitectura que constitúe a máis precisa e preciosa consecuencia do cadeirado alto do citado coro. A súa importancia para a reconstrución do cadeirado compostelán é innegable, como intuíu Pita e concretaron os seus estudos así como os de Chamoso Lamas e, máis recentemente, Otero Túñez e Yzquierdo Perrín. Ás evocacións mateás tampouco son alleas as arquivoltas da portada sur da mesma igrexa.

O ronsel da arte mateá en Zamora ségueo Pita na portada norte da colexiata de Santa María de Toro, en capiteis da Catedral Vella de Salamanca, e do desaparecido claustro de Nuestra Señora de la Vega. Conclúe o seu percorrido na fachada occidental da catedral de Ciudad Rodrigo e as súas estatuas-columna, así como na organización da porta sur ou do lousado da mesma catedral.

No antigo reino de Aragón detéctase a arte derivada de mestre Mateo nun capitel do claustro do hospital de San Nicolás de Barcelona, onde en 1232 se instalou un convento franciscano. O capitel, hoxe no MNAC/MAC 1402, reitera o tema do mancebo espido que emerxe tras carnosas follas nas que non faltan nin os puntos trepanados nin o perlario. Para os autores da guía do museo tanto este capitel, coma outros dous de igual procedencia: "relaciónanse coas obras do ámbito artístico de mestre Mateo". Relación innegable tanto pola súa composición, como polo estilo. Tal foi o sorprendente eco da arte de mestre Mateo no ámbito hispano do finais do século XII e primeiro terzo do XIII.

A ARTE DE MESTRE MATEO A FINAIS DA IDADE MEDIA

A implantación en Galicia das ordes mendicantes favoreceu a difusión do culto á Virxe María e nas súas igrexas así como noutras repetiuse a Epifanía ou adoración dos Magos. O seu precedente era a do tímpano do trascoro da catedral composte-lá, dela posúe o Museo da Catedral un magnífico relevo coas cabezas dos cabalos dos magos. A da **portada da Corticela** é, con seguridade, unha das súas primeiras replicas, aínda que a maioría das que se atopan en diferentes igrexas galegas datan dos séculos XIV e XV.

Nunhas o recordo da obra mateá é dubidoso e, quizais, non vai máis alá do tema, pero noutras vense detalles inspirados na do trascoro compostelán, por exemplo na da **portada occidental de Santa María de Betanzos**, cuxa consagración data unha desgastada epígrafe en 1417, segundo uns; ou 1447, segundo outros. A precisión cronolóxica importa aquí menos que os motivos ornamentais das súas arquivoltas, disposición das figuras e follas das dúas máis pequenas e, sobre todo, o seu tímpano, no que os Magos ofrecen os regalos ao Neno Deus e os seus cabalos inclinan reverentes as cabezas; no outro extremo represéntase a Anunciación, que, seguramente, tamén figuraba en Compostela. Esta evocación repítena os muros laterais, con arcos cegos sobre os que van castelos que alternan con cruces, nos que carga a bóveda do pórtico, disposición inspirada nos muros perimetrais do coro compostelán, aínda que en Betanzos as figuras foron substituídas por cruces.

Tamén en **Betanzos** volve á obra de mestre Mateo e o seu obradoiro como fonte de inspiración a portada da **igrexa de Santiago** cuxas arquivoltas as preside un Cristo que mostra as chagas da súa Paixón que pode datar do segundo cuarto do século XV.

Contemporánea a estas intervencións en Betanzos é a construción da **igrexa de San Martiño de Noia** polo arcebispo don Lope de Mendoza en 1434, data gravada no lintel da súa porta occidental. É, precisamente, esta fachada a obra que con maior claridade evoca solucións inspiradas no Pórtico da Gloria ao final da Idade Media.

A fachada, articulada en tres estaxes, érguese entre dúas torres das que só se terminou a do nordeste. O alzado da central incorpora elementos inspirados no Pórtico da Gloria: baseamentos con animais monstruosos e estatuas-columnas en dúas ordes que compoñen un apostolado. Nos arranques da arquivolta maior disponse unha Anunciación, seguida de bustos de anxos na rosca; na menor, presidida por Cristo que mostra as chagas da Paixón, dispóñense doce Anciáns con instrumentos musicais. No segundo corpo, ábrese un gran rosetón en cuxos círculos se dispuxeron grandes follas carnosas e recortadas e, no menor, a Virxe rodeada por anxos e follas. Nos tímpanos de arco, catro anxos trompeteiros. Esta fachada é a maior emulación gótica do Pórtico da Gloria.

A fachada anterior parece que influíu na da **Sé de Viana do Castelo**, Portugal. Comezouse en 1400 e debeu rematarse arredor 1440, aínda que algúns autores atrasan o final ata 1483. Aos lados da fachada xorden dúas poderosas torres ameadas que nada teñen que ver con mestre Mateo e o seu obradoiro, senón coas igrexas portuguesas acasteladas. Entre elas organízase a fachada: no corpo inferior, ábrese ampla portada con altos baseamentos sobre as que se alzan estatuas-columna coas imaxes de tres apóstolos a cada lado, as situadas no medio representan a Santiago Zebedeo e mais ao seu irmán Xoán. As grandes follas radiais das arquivoltas menores lembran as do obradoiro de mestre Mateo e, na maior labráronse anxos con trompetas, longos filacterios ou outros obxectos; no centro, Cristo mostra as chagas das mans. Sobre o tornachuvias labráronse dous anxos con grandes trompetas. No corpo alto un monumental óculo permite que a luz penetre ata a nave central e nas súas circunferencias labráronse motivos vexetais e, na maior, un bocel no que se enrosca unha cinta perlada. Catro cabezas enmarcan o óculo.

A fachada da Sé de Viana do Castelo é bo exemplo das relacións entre as dúas beiras do Miño ao longo da Idade Media e é datable nos anos centrais ou inicios da segunda metade do século XV.

A última resurxencia da arte de mestre Mateo produciuse sobre 1500 na portada do antigo hospital da Acibechería en Santiago. Na segunda metade do XVII a Universidade de Santiago trasladouna e reutilizouna como **portada do colexio de San Xerome**, sede do seu reitorado desde 1974. A portada reitera as estatuas-columnas; figuras radiais nas arquivoltas e anxos con instrumentos musicais arredor do tímpano. O escudo do mecenas, don Alonso II de Fonseca, figura no lintel, baixo os pés da Inmaculada que preside o tímpano. Como as súas proporcións orixinais eran pequenas para o seu novo uso ao colocala en San Xerome suplementouse o arranque das súas arquivoltas e perímetro do tímpano, sen distorsionar o conxunto. Este traslado no século XVII manifesta o aprecio que Ile tiñan no barroco os construtores do colexio e os que rexían a Universidade.

VALORACIÓN DA ARTE DE MESTRE MATEO. SÉCULOS XVII-XIX

O derrubamento do coro pétreo da catedral entre 1603 e 1604, lamentado por coetáneos como **Castellá Ferrer**: "Desfíxose o máis lindo coro antigo que había en España", permitiu dispor de perpiaños aptos para se reutilizaren de inmediato nas obras que se realizaban na catedral; no entanto, as esculturas valoráronse como tales e na **Porta Santa da catedral** organizouse un singular retablo con vinte e catro personaxes do Antigo e do Novo Testamento e catro plafóns sobre as estaxes nas que se dispuxeron. Outras dúas, colocáronse no interior, aos lados das xambas. Algunhas saíron da catedral, como a parella que arredor de 1670 se colocou na **fonte de San Pedro de Vilanova** -Vedra-, lugar vinculado ás lendas xacobeas relativas ao traslado do seu cadáver a Compostela. Algunhas pezas máis acabaron nas mans de particulares e dúas figuras foron adquiridas polo Museo Arqueolóxico Nacional.

Outras, acabaron en almacéns da catedral, como é o caso de seis figuras de nenos de coro que cara a 1884 colocou López Ferreiro na fachada das Praterías. En data indeterminada outras dúas figuras foron parar a unha capela e reintegráronse á catedral cara a 1970; outra imaxe atópase nun cruceiro de Santa Cristina de Nemenzo, preto de Compostela. É evidente, pois, que as pezas do coro non deixaron indiferentes aos mestres barrocos, nin aos estudosos do XIX.

A fascinación dos románticos pola Idade Media e o crecente interese polas viaxes propiciaron que algúns pioneiros, a pesar das dificultades e incomodidades que entrañaba viaxar a Galicia, o fixeran. Merece recordarse a **Richard Ford**, quen en 1845 publicou: A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home, libro no que anima a visitala a quen: "estea interesado na arquitectura gótica". En 1849 dátase o lenzo de **Jenaro Pérez Villaamil**: O Pórtico da Gloria, situado no Palacio da Moncloa. Entre 1861 e 1863 **George Edmund Street** visitou España e en 1865 publicou: La arquitectura gótica en España, cuxo capítulo VII o dedicou a Santiago e, en particular, á obra de mestre Mateo que acompaña con diferentes gravados.

1865 foi un ano especial para dar a coñecer o Pórtico da Gloria xa que ao estudo de Street, engádese a publicación en Santiago do libro de **Moreno Astray**: *El viagero en la ciudad de Santiago* no que insire unha detallada descrición do pórtico de Antonio de la Iglesia e, antes de que remate 1865, quizais movido pola obra de Richard Ford, visita Santiago **John Charles Robinson** que queda tan abraiado polo pórtico que inicia os trámites para que lle permitan facer un baleirado para o South Kensington Museum. O baleirado realizouse no verán de 1866 con todas as garantías da época e entre os comisionados do museo londiniense atópase **Charles Thurston Thompson** para que realizase fotografías dos monumentos composteláns e, en particular, do pórtico, probablemente as primeiras que del se plasmaron.

En 1880 **José María Fernández Sánchez** e **Francisco Freire Barreiro** publicaron: *Santiago, Jerusalen, Roma. Diario de una peregrinación*, voluminosa obra que no seu primeiro tomo inclúe unha guía de Santiago con algúns gravados da obra de mestre Mateo na liña dos de Street. Esta parte publicouse nun manexable libro en 1885: *Guía de Santiago y sus alrededores* coas mesmas ilustracións aludidas. Tales publicacións suxiren a posible chegada de visitantes ávidos de información, impresión que corrobora o álbum: *Compostela Monumental* con vinte e catro reproducións fotográ-

ficas de monumentos composteláns publicado en 1884 polo fotógrafo **Manuel Chicharro**, porén a dedicada ao Pórtico da Gloria non é fotografía, senón debuxo. Cada ilustración vai acompañada dun texto explicativo redactado por Bernardo Barreiro.

Antes de rematar o século XIX o gravador compostelán **Enrique Mayer Castro** realiza numerosos gravados que, na súa maioría, ilustran as publicacións do historiador **Antonio López Ferreiro**, a quen se debe a monografía: *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana*. A súa primeira edición data de 1886; de 1893, a segunda e outras xa no XX. A segunda edición incluíu un gravado despregable do conxunto do pórtico debuxado por Angel Bar e gravado por Mayer. Imprimiuse na desaparecida Imprenta do Seminario en 1893 e tivo notable difusión ao existiren exemplares independentes da monografía.

A OBRA DE MESTRE MATEO NO SÉCULO XX

Ao longo do século XX non só os composteláns senón millóns de persoas admiraron o Pórtico da Gloria e a ninguén deixou indiferente, aínda que os máis sensibles e receptivos foron os historiadores da arte e os artistas. Algúns achegaron a súa visión persoal en creacións inspiradas na obra de mestre Mateo. As novas formas de expresión artística tampouco foron alleas á súa beleza e valores, en particular a fotografía que contribuíu poderosamente a difundilo, do mesmo xeito que os selos postais. Pola súa parte, o cine e a televisión tamén aproveitaron a obra de mestre Mateo e o seu obradoiro para filmacións e gravacións.

Especial incidencia tivo a obra de Mateo en **Francisco Asorey**, (1889-1961), un dos máis grandes escultores galegos do século XX. En 1916 modelou unha medalla dedicada a Marcelo Macías e, no reverso, sobre a súa visión do tímpano e arco central do pórtico, situou: "a matrona céltica... (que) sinala o que está reservado aquí aos sabios e na outra vida aos bos", matrona que segue os ditames escultóricos de mestre Mateo. Esta evocación reiterouna ao ano seguinte ao deseñar o reverso dunha medalla na honra do Exército.

Desde 1926 Asorey cooperou con varias industrias de Pontecesures para reproducir en cerámica o Pórtico da Gloria e algúns detalles, actividade que se mantivo ata os anos sesenta. Comezou traballando con Cerámica Artística Gallega, continuou con Cerámica Celta e, logo, con outros obradoiros. Estas pezas vendéronse en Galicia, España e nas colonias de galegos en América, polo que difundiron o pórtico como nunca antes.

En 1932 Asorey traslada o seu obradoiro a Tras Santa Clara e o pórtico segue sendo unha de súas fontes de inspiración. Por exemplo, no baseamento do monumento a Curros Enríquez na Coruña, inaugurado en 1934, inclúe tres monstros inspirados nos dos seus baseamentos e cun claro significado: caciquismo, usura e inxustiza.

Por aqueles anos o Centro Galego de Bos Aires construía no cemiterio de Chacarita un panteón neorrománico, de discutida autoría, en cuxa fachada se ven uns arcos baseados nos do claustro de Santa María de Sar, obra de discípulos de Mateo. A Asorey encargáronlle o altar que iría baixo a cúpula central. O seu frontal acólleo un baldaquino, labrado entre 1938-1939, e a súa columna central inspírase na do parteluz do Pórtico da Gloria, aínda que os seus relevos aluden a Galicia e aos emigrantes

que pretendían unha vida mellor. Máis arriba, María, sedente coma o apóstolo do pórtico, e o seu Fillo morto compoñen unha cruz e unha singular Piedade. No arco que acolle a composición afloran novos recordos mateáns: groso bocel con festón de arquiños e estadas.

A columna central do Pórtico da Gloria e o seu baseamento inspiraron, tamén, a **Uxío Souto** que, coincidindo coa bolsa concedida pola Deputación de Pontevedra, talla en 1928 a súa obra: *Que volvan!*, na que unha muller axeonllada e abrazada á columna implora o regreso dos seus seres queridos.

Algúns pintores do movemento rexionalista tiveron tamén o Pórtico da Gloria como modelo. Quizais o primeiro que se inspirou nel foi **Camilo Díaz Baliño**, quen no seu obradoiro de Escenografía e Propaganda creou unha singular escenografía inspirada no conxunto do pórtico que incluía unha escalinata, baixo a que sitúa a entrada á cripta, que subía á fachada tras a que se ve o pórtico. Aínda que estas obras eran efémeras, conserváronse. Poida que se inspirasen nela os decoradores dalgunhas escenas da película *Cotolay*, rodada en 1965.

O pintor **Juan Luis** realiza en 1929 unha serie de oito cadros que constitúen unha visión sintética da historia compostelá para a Exposición Iberoamericana de Sevilla. Un dos cadros dedicoullo a un imaxinario retrato do Mestre Mateo. Pola súa banda **Jesus Corredoyra**, de fonda relixiosidade, utiliza en 1935 a estatua-columna de Santiago no Pórtico da Gloria como eixe compositivo da súa obra *Peregrinos*. As súas estilizadas figuras vestidas de negro flanquean ao apóstolo e danlle ao cadro un especial misticismo que completa o salmo copiado na parte inferior dereita. Aínda que a pintura de interiores e de arquitecturas non é o máis característico da pintura de **Manuel López Garabal**, non se subtraeu á atracción do Pórtico da Gloria, que foi obxecto dalgúns bos óleos. Pero se alguén fixo da obra de mestre Mateo e o seu obradoiro o centro da súa numerosa produción pictórica é **Lino Martínez Villafínez**, que asinaba as súas obras co segundo apelido. As súas visións do pórtico, as súas luces e diferentes puntos de vista son numerosos e dun estilo inconfundible. A paixón que sentía polo pórtico e, en xeral, por Compostela transmitiullo ao seu fillo, quen adoitaba asinar as súas obras como **Vilafins**.

Aos escultores e pintores hai que engadir os fotógrafos e cineastas que tiveron como referencia das súas creacións a obra de mestre Mateo. As primeiras fotografías que se coñecen do Pórtico da Gloria datan de mediados do século XIX pero é nos anos trinta do século XX cando as reproducións de monumentos comezan a ter maior difusión. Desa época destaca o: *Relicario monumental de Galicia* publicado por **P.P.K.O**. de Vigo en cadernos mensuais en 1932, logo recompilados nun volume. Neles atópanse imaxes do pórtico de excelente calidade dos fotógrafos Chicharro, Roman López, Sellier, Gutierrez e José Pacheco. O seu ronsel seguiuno Luís Casado.

Luís Casado asinaba as súas fotografías como **Ksado** e, seguramente, **é** quen máis e mellor fotografou o Pórtico da Gloria. En 1927 publicou *Estampas compostelanas*, reeditado con motivo do ano Santo Xacobeo de 1948. Das súas sesenta láminas dedicou dez ao pórtico cun total de trece fotografías, das que algunha, coma a do ancián peregrino ante o parteluz, pode considerarse unha icona "clásica" pola súa ampla e prolongada reprodución. Na segunda metade da centuria o pórtico seguiu suscitando o interese de afamados fotógrafos profesionais polo que as súas imaxes se expuxeron e reproduciron en múltiples lugares.

Aínda que diferente na súa produción e finalidade os **selos de correos** tamén utilizaron o Pórtico da Gloria como ilustración. A primeira serie española na que aparecen os seus tres arcos é a emitida en 1937 con motivo do Ano Santo; na correspondente ao de 1943 vense algúns dos seus capiteis, tónica que se repetiu noutras emisións posteriores. Á marxe de tales conmemoracións, a exposición dedicada á arte románica polo Consello de Europa en 1961, que tivo en Santiago unha das súas sedes, foi obxecto dunha serie de selos e un reproduce o piar dos apóstolos do pórtico.

Finalmente, o cine e a televisión tamén se serviron do Pórtico da Gloria para diferentes filmacións. Ademais das múltiplas reportaxes televisivas nas que se inclúen imaxes súas que, sen dúbida, difundiron a obra de mestre Mateo e o seu obradoiro por numerosos países, o mundo da cinematografía tamén se valeu do Pórtico da Gloria nalgunhas ocasións. Quizais as películas aquí máis significativas son dúas de produción española. A primeira, rodada en 1953, titúlase precisamente: *El Pórtico de la Gloria* e foi director dela Rafael J. Salvia. O pórtico serve de ámbito a escenas nas que un dos protagonistas explica o seu contido relixioso a outros actores. A segunda, menos dogmática, titúlase *Cotolay*, dirixida en 1965 por José Antonio Nieves Conde e nela, dado o anacronismo, recréase o obradoiro e a figura de mestre Mateo ocupado na construción do pórtico cunha montaxe nos seus decorados que recorda ao de Camilo Díaz antes citado.

É igualmente de xustiza recordar a prateiros, tallistas e acibecheiros, creadores de pezas de indubidable calidade que ás veces se realizan por encargo. Máis accesibles son algunhas pezas creadas por Sargadelos, entre elas a que realizou con motivo da visita do papa Xoán Paulo II en agosto de 1989, a medio camiño entre o evanxelista Marcos do tímpano do pórtico e as figuras da Porta Santa. No entanto, as pezas máis populares son unhas mediocres réplicas do pórtico en resinas destinadas ao gran público.

O longo camiño percorrido nestas páxinas desde a doazón do rei Fernando II a mestre Mateo en febreiro de 1168 pon de manifesto que a súa xenial produción na catedral compostelá gozou ao longo dos séculos dunha especial valoración por xentes moi diversas e aínda hoxe, como é propio dos grandes xenios de todos os tempos, a súa obra segue a ser un fito que pregoa a súa imperecedoira gloria.

Santiago, 1 de abril de 2015