

Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías¹

MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

A *platea* do primitivo pazo de Xelmírez foi durante as dúas primeiras décadas do século XII o espacio urbano por excelencia da representación do poder secular e espiritual do señor da cidade de Compostela. O seu urbanismo, arquitectura e decoración escultórica son susceptibles dunha nova lectura a partir da función xudicial do lugar así como dos ideais reformistas gregorianos de Xelmírez. Certos modelos do renacemento paleocristián do século XII e algúns paralelismos coa miniatura das Illas Británicas axudan a entender mellor a complexidade do programa iconográfico e arquitectónico de Praterías.

Palabras clave: Xelmírez, *Polycarpus*, Praterías, escultura románica, Santiago de Compostela.

ABSTRACT

The "platea" of the original Palace of Gelmírez was the urban representational space par excellence of the spiritual and secular *seigneur* of the city of Compostela. In a new interpretation of its urbanism, architecture and sculptured decoration both the Xelmirez' Gregorian Reformist ideals and the judicial function of the place are considered. Some patterns from the 12th century Early Christian Renaissance and a number of parallelisms with English illustrated manuscripts contribute to best understand the complexity of the architectonic and iconographic program of Platerías.

Keywords: Gelmírez, "Polycarpus", Platerías, Romanesque Sculpture, Santiago de Compostela.

¹ O presente traballo resume algúns dos resultados do Proxecto de Investigación *Corpus de Iconografía Medieval Galega* (XUGA21006A97) do convenio Xunta de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela. O artigo non pretende facer un estado da cuestión da portada compostelá, senón abordar unha serie de aspectos novos, polo que as notas a pé de páxina están limitadas a desenvolver algunhas desas argumentacións. Para unha bibliografía exhaustiva sobre o conxunto, remito ós meus traballos precedentes: "Algunas reflexiones sobre el programa iconográfico de las portadas del transepto de

“Eno sagrado, en Vigo
baylava corpo velido:
Amor ey!”²

Así canta Martín Codax ó bailar dunha moza namorada no adro dunha igrexa³. O termo “sagrado” empregado polo poeta na cantiga servía para designa-la totalidade do terreo bendicido e cercado que adoita rodea-lo templo parroquial en Galicia, malia que é tamén moi habitual o uso de “adro” como sinónimo. Ámbolos dous conceptos estaban implícitos no espacio situado diante da porta de Praterías na Catedral de Santiago (fig. 1), con toda a gama de matices e significados que estes tiveran desde a súa orixe⁴. Por unha banda, na documentación da idade moderna fálase da praza como “lugar sagrado” e cercado por unhas cadeas de ferro (1537) no que as personas se podían acoller à inmunidade eclesiástica (1739)⁵. A dita función é sen dúbida unha clara herdanza do papel que se lles asinaba a certas entradas das igrexas nos edificios medievais, onde por estaren eximidas da xurisdicción laica, non só se ofrecía o refuxio da Paz de Deus tan reivindicado pola reforma gregoriana, senón que tamén se celebraban nelas xuízos e apelacións á autoridade eclesiástica⁶. Neste caso a súa condición sagrada derivaba do feito de que a praza de Praterías está situada dentro da primitiva muralla do *locus sanctus* apostólico construída polo bispo Sisnando II (952-968) (fig. 30)⁷.

la Catedral”, *La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*, Santiago, 1995, pp. 85-103; “Arte románico y reforma eclesiástica”, *Las religiones en la historia de Galicia* ed. M. V. García Quintela, Santiago, 1996, pp. 307-332 (*Semata* 7-8).

- 2 Martín Codax. Mendiño. *Johán de Cangas*, Departamento de Filoloxía Galega, ed. X.L. Couceiro Pérez, L. Fontoira, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, 25.
- 3 VV.AA., *E bañar-nos-emos nas ondas. Unha viaxe pola Galicia Medieval*, El Correo Gallego/O Correo Galego, Santiago, 1998, 82. Sobre la obra de Martín Codax remito a C.Alvar, V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1984, 337 (con bibliografía); VV.AA., *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendingho e Martín Codax*, A Coruña, 1998.
- 4 No período paleocristián chamábase “adro” (*atrium*: vestíbulo) o espacio con soportais que se atopaba na parte dianteira da fachada da basílica, malia que desde os primeiros anos da alta Idade Media o termo vense usando para nomea-lo espacio situado ó redor da igrexa, I. G. Bango Torviso, “Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 197,5, pp. 175-188. Polo que respecta a “sacrum”, este termo alude á súa condición de espacio acoutado dedicado á divindade.
- 5 P. Pérez Constantí, “La plazuela de Platerías. Lugar sagrado”, *Viejas notas galicianas*, s.l., 1993, pp. 419-420. Agradezo a Miguel Taín Guzmán esta referencia bibliográfica. Sobre as transformacións do conxunto entre os anos 1705 e 1706, véxase a obra do devandito autor: *Domingo de Andrade, maestro de obras de la Catedral de Santiago (1639-1712)*, I, Sada, A Coruña, 1998, pp. 347-349.
- 6 Sobre o uso xudicial das portadas románicas véxase B. Deimling, “La portada medieval y su importancia en la historia del derecho”, *El románico*, ed. R. Toman, Barcelona, 1996, 324-327.
- 7 As discordias civís no reino de Galicia e a presenza dos normandos nas nosas costas fixo que o bispo Sisnando II (952-968) elevase ó redor do *Locus Sanctus* un sistema defensivo de muralla, torreóns e fosos (*Chronicon Iriense*, 9, ed. E. Flórez, p. 605), que no seu trazado SO pechaba a platea de Praterías, F. López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, p. 246, (plano 4), 255-256, n. 371.

Por outra banda, o espacío situado diante do brazo sur do transepto da catedral foi durante as dúas primeiras décadas do século XII un importante centro de representación política, xudicial e eclesiástica do señor da cidade⁸. De feito, Xelmírez decidiu pouco despois de ser investido bispo (21 de abril de 1101), erixir un novo pazo –“*tricameratum solium cum turri*”⁹– entre a muralla da cidade e a obra da igrexa de Santiago, é dicir, nesa mesma zona surleste onde xa se situara a vella residencia episcopal¹⁰, pero, segundo F. López Alsina, coa vontade de urbanizalo espacío de cara á cimentación da fachada do transepto sur, iniciada tal e como lembra a inscrición do arco leste o 11 de xullo de 1103 (fig. 2)¹¹. O espacío dianteiro da futura portada de Praterías convertíase así nun verdadeiro adro de acceso ó pazo episcopal coas funcións propias dunha “arquitectura de poder”, pois nesta *platea Palatii* celebrábanse tódolos venres xuízos presididos polo mesmo Xelmírez co consello de cóngos-xuíces, e por ela seguramente entrou Afonso VII co gallo da súa coroación na catedral no 1111¹².

A partir desta significación do marco arquitectónico do espacío é posible facer unha nova lectura do seu trazado urbanístico e da función das imaxes que decoran o conxunto da portada. Para iso foi tamén necesario o recurso ós textos da época, concretamente a un a múdo esquecido, o *Polycarpus*, unha colección canónica do ambiente gregoriano romano dedicada a Xelmírez¹³, que nos di moito do vencellamento do bispo compostelán coa Santa Sé e do programa de reforma que este estaba entón a desenvolver no Santiago de inicios do século XII. A arte monumental de Praterías non é allea a

8 Este uso do “atrium” na época visigoda como arquitectura de poder ó servizo da dignidade eclesiástica queda recollido en C. Godoy y Fernández, F. Tuset Beltrán, “El atrium de las *Vitas Sanctorum Patrum Emeretensium*. ¿Una fórmula de la llamada arquitectura de poder?”, *Archivo Español de Arqueología*, 67, 1994, 209-221. Sobre o uso da platea de Praterías como espacío xudicial véxase, *Historia Compostelana*, I, 96, 14; II, 53, 2, ed. E. Falque Rey, Madrid, 1994, pp. 227, 392-393, cfr. F. López Alsina, “Évolution urbaine de la Compostelle médiévale (IX^e au XII^e siècle)”, en *Europalia 85. Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, 230-232, espec. 230; Idem, “Implantación urbana de la catedral románica de Santiago de Compostela (1070-1150)”, *La meta*, pp. 37-56, espec. 51.

9 Na *platea* occidental do pazo (HC, II, 20) estaba prevista a construción dun refectorio para os cóngos, López Alsina, “Évolution”, 31.

10 A primitiva residencia episcopal entendida como *palatium*, en virtude da condición señorial do seu principal ocupante, estaba situada na zona suroeste do *locus*. A primeira mención desta localización data do ano 912 e alí se mantivo ata o 1119-1120, F. López Alsina, *La ciudad*, 141, 143, 246-247.

11 Idem, “Évolution”, 231.

12 J. Williams, “Spain or Tolouse a Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, Granada, 1976, pp. 557-567, espec. p. 561; M. F. Hearn, *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Nova Iorque, 1985, p. 149..

13 O *Polycarpus* é aínda unha fonte practicamente inédita da que só se editou a dedicatoria e o índice dos libros que a compoñen, *Patrologia Latina*, 56, ed. J.-P. Migne, París, 1865, cols. 346-348; R. Naz, “Polycarpus”, *Dictionnaire de droit canonique*, VII, ed. R. Naz, París, 1965, 18-20. A importancia da colección no contexto da introducción da reforma gregoriana no noroeste peninsular foi sinalada por A. García y García, *Iglesia, sociedad y derecho*, Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, 375-377. Para o presente artigo consultei dous códices da Biblioteca Apostolica Vaticana co texto completo do *Polycarpus*. Mss. Lat. 1354 (século XII) e 1026 (século XIII).

todo ese proceso e moitas das súas peculiaridades estruturais e iconográficas atópanse en fontes directamente relacionadas coa xesta xelmiriana.

1. XELMÍREZ, O *POLYCARPUS* E O RENACEMENTO PALEOCRISTIÁN

“D(ilecto) Didaco sancti iacobi ecclesie pontificali
infula digne decorato Gregorius presbyterorum
humillimus salutem”

Polycarpus, prohemium, Vat. Lat. 1354 1r

Que o cardeal Gregorio, titular de San Crisógono –unha vella igrexa paleocristiá de Roma–, dedicara con estas verbas ó bispo Xelmírez un dos máis preciosos libros de canons da reforma gregoriana tivo que supoñer sen dúbida un fito no camiño de afirmación apostólica da sé compostelá. O proemio foi posiblemente composto no 1105 con motivo da imposición da dignidade do palio a Xelmírez na cidade eterna¹⁴, e cabe supoñer que o bispo trouxo unha copia da colección ó volver a Santiago. De feito, segundo A. García y García, este puido ser un dos libros doados por Xelmírez á catedral –“canones”– xunto a “*alium librum ex diuersis sententiis*”, que o citado autor identificada coas *Diuersorum patrum sententiae*, colección gregoriana moi extendida no período 1074-1141¹⁵. Ámbalas dúas son probas do interese de Xelmírez en dota-la súa diócese dunha lexislación reformista acorde cos novos tempos e cabe a posibilidade de que foran regaladas polo bispo co gallo da consagración do altar maior no 1105 xunto coas ricas indumentarias eclesiásticas que aparecen descritas no mesmo capítulo da *Historia Compostelá*¹⁶.

Moitos dos contidos do *Polycarpus* permiten entender a elección e función de certos temas da fachada de Praterías. Un dos instrumentos fomentados polo movemento gregoriano para difundir as ideas da reforma eran as artes figurativas monumentais. De

¹⁴ Na dedicatoria do *Polycarpus* emprégase para referirse a Xelmírez a mesma fórmula –“Pontificali infula decorato” (revestido de pontifical)-que aparece na HC, II, 20 cando se fala da construción do primeiro pazo episcopal (1101-1103) e a consagración nesta zona dunha igrexa extraordinariamente pintada (ed. H. Flórez, p. 55).

¹⁵ *Historia Compostelana*, II, 57, ed. E. Falque Rey, Madrid, 1994, p. 409. Cfr. García y García, *Iglesia*, pp. 375-376.

¹⁶ HC, II, 57, ed. Falque, p. 408. A pasaxe é atribuída por F. López Alsina a Xeraldo de Beauvais e nela se descíbese, de xeito retrospectivo, o vestiario, libros e outros obxectos adquiridos por Diego Xelmírez para “servicio e ornato do interior da súa igrexa” na súa longa traxectoria de bispo a arcebispo. Trátase dunha pequena historia das artes suntuarias xelmirianas entre 1100 e 1120 na que se exclúen os ornamentos máis arquitectónicos (*ciborium* e *antependium*), malia que dá a impresión de que a meirande parte dos obxectos litúrxicos recollidos –catro casulas gregas, dúas capas pontificais, dúas dalmáticas, unha planeta, un evanxeliario púrpura, dous de prata e un dourado, dous turiferarios de ouro, tres viñateiras de prata así como os libros (antifonario, oficioario, misal, breviarios, cuadraxesimario, benedictionarios, libro pastoral, *vita episcoporum*, canons (*Polycarpus*) y “outro libro de diversas sentencias” (*Diuersorum patrum sententiae*)- formaban parte do enxoval da solemne consagración do altar maior no 1105.

feito no libro III, cap. 7 do *Polycarpus* titulado “De ymaginibus et picturis ecclesiarum ex pontificali” faise a diferenca entre “picturam adorare” e “per picturae istoriam quid sit adorandum addiscere”¹⁷, é dicir, entre adorar unha imaxe ou aprender a orar a Deus a través da historia que nela se representa. Deste xeito recóllese o vello *topos* de Gregorio Magno do valor didáctico da figuración como *littera laicorum* –“Nam quod est legentibus scriptura, hoc idiotas praesat pictura cernentibus, quia **in ipsa ignorant es uident quod sequi debeant, in ipsas legunt qui litteras nesciunt**”¹⁸–, pero tamén o convencemento de que a “istoria”, é dicir, a narración ha se-lo estilo por antonomasia da figuración¹⁹. Estas verbas nun libro dedicado a Xelmírez cobran todo o seu sentido cando contemplamo-lo conxunto de Praterías e imaxinamos o que tivo que ser a primitiva *Porta Francigena*: neles a “istoria”, a narración, acada un protagonismo inusual para o seu tempo, pois os programas xiran en torno a fíos narrativos (Xénese, Meses, Tentacións de Cristo, Vida pública e Paixón). Trátase ademais, tal e como sinalou S. Moralejo, dun programa iconográfico no que se reflicten as preocupacións teolóxicas da nova Igrexa da reforma. Un libro en pedra no que a imaxe acada un *status* didáctico no seo do rexurdimento da escultura monumental e no que o *clericus* –home culto– daría certas instrucións ós artistas na elección de temas e formación de ciclos. Nese labor de orientación, o relixioso non podía esquecer-las ensinanzas aprendidas. O medio eclesiástico do Santiago de inicios do século XII ofrecía certas expectativas xa que Xelmírez non se limitou só a enviar a moitos dos seus futuros cóengos a estudar en Francia, senón que tamén quixo promociona-lo nivel dos estudos en Compostela coa creación dunha escola de gramática²⁰. Para tal efecto o bispo fixo vir desde Francia o mestrescola Xeraldo de Beauvais, un dos autores da Historia Compostelá, que chega a Galicia segundo F. López Alsina contra 1100-1110²¹. De feito, nunha catedral coma a de Santiago a riqueza temática e o continuo recurso á metáfora e á tipoloxía bíblica do programa das fachadas do transepto (1103-1112) só pode ser froito da erudición do citado Xeraldo ou da dos autores dos sermóns do Calixtino, a quen M. C. Díaz y Díaz lles dá unha orixe galega²².

17 Vat. Lat. 1354 f. 53r.

18 Ibidem. A pasaxe está literalmente tomada de *Burchardi Wormaciensis Episcopi Decretorum Libri*, III (*De Ecclesis*), PL., 140, Turnhout, 1983, col 679 (J-P. Migne, París, 1853).

19 M. Kupfer estudiou o problema do uso da narración na pintura románica do Berry chegando á conclusión de que esta actúa ós ollos do espectador como un instrumento persuasivo do carácter histórico da historia sacra (*Romanesque Wall Painting. The Politics of Narrative*, Yale University, 1993, pp. 10-11).

20 O precedente deste proceso de instrución do clero na diocese de Santiago estaría no canon II, 2(a) do Concilio compostelán de 1056 no que se establecía a creación de escolas en mosteiros e parroquias para tal efecto, López Alsina, *La ciudad*, p. 328; M. C. Díaz y Díaz, “Problemas de la cultura en los siglos XI-XII”, *Compostellanum*, XVI, 1971, pp. 187-200.

21 López Alsina, *La ciudad*, p. 66.

22 De feito, autores como J. M. Azcárate (“La Portada de Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago”, *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, pp. 1-20) e S. Moralejo (“La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 1969, pp. 623-668; “Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane”, *Les dossiers de l’archéologie*, 20, 1977, pp 87-103) abundan no uso de citas textuais de pasaxes dos sermóns do Calixtino co obxecto de explica-la iconografía das pezas das fachadas do transepto da catedral.

A este respecto, paga a pena lembra-las tres columnas de mármore de Praterías decoradas con figuras baixo arcadas, vestidas con túnica e manto e os pés nus: as dos lados, con seis figuras masculinas maduras en cada unha, caracterizadas con barba e libro, e vestidas coa casula (figs. 3, 6), mentres que a do centro ten doce rapaces de imberbes faces (fig. 4). S. Moralejo propuxo a lectura dos personaxes novos do centro como “santos”, citando o Calixtino, e a dos maduros das esquinas como apóstolos, entre os cales cabe identificar a San Pedro coas chaves na columna lateral dereita (fig. 6) e a dous con indumentaria episcopal (fig. 3) que o devantido autor, recorrendo ó parangón con Moissac e Saint-Gilles, identifica con Santiago o Maior e Santiago o Menor²³. Nembargantes, acudindo igualmente ó Calixtino podería tratarse dunha tradución en pedra da tipoloxía bíblica recollida nun dos sermóns (I, 2) –“Hi (apostoli) presignantur per duodecima tribuum Israhel”–, de xeito que os apóstolos, os doutores de faccións maduras das columnas das esquinas, estarían sendo anunciados polas doce tribos de Israel da columna central. O elemento arquitectónico que decoran os apóstolos ten á vez moito valor metafórico na eséxese cristiá, xa que as columnas, segundo as *Alegorías nas Sagradas Escrituras* de Rabano Mauro-, son os apóstolos que metafóricamente sustentan a Igrexa de Cristo: “Per columnas apostoli, quod illi Ecclesiam sustentant”²⁴. E nada máis certo: os discípulos de Cristo sosteñen uns tímpanos nos que aparece relatada a vida pública de Cristo, orixe da Igrexa.

Esta apostolicidade explicitada en Praterías conecta cunha das obsesións do renacemento paleocristián promovido pola reforma gregoriana, na que se vía ós discípulos de Cristo como o modelo que debían segui-los bispos²⁵. Así o celebra o *Polycarpus* acudindo á mesma metáfora, pero dándolle unha dimensión de edificio celeste: “Super

²³ S. Moralejo, “El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, *Atti del Convengo Internazionale di Studi. Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea della Toscana medioevale*, ed. L. Gai, Pistoia, 1987, pp. 245-272, espec. 259-260, n. 29, fig. 7. Para A. López Ferreiro (*Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, 1900, p. 100), na columna central están representados os doce profetas menores. Véxase tamén o comentario de M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, pp. 336-338.

²⁴ *Rabani Mauri Allegorie in Universam Sacram Scripturam*, P.L., 112, Paris, s.d., col. 898. Di Paulo, Gálatas, 2, 9: “e cando reconeceron a gracia que se me concedera, van Santiago, Pedro mais Xoán, (os piares coma quen di) e déronno-la man (...)”.

²⁵ Trátase do concepto de *vita apostolica* ou “evanxelismo” aplicado na época tanto ás comunidades reformadas de monxes coma ás de cónegos, C. Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1984, espec. 41-81. O reflexo artístico deste movemento nacido no seo da reforma gregoriana estaría, entre outros, na profusión da iconografía do colexio apostólico na escultura monumental (Claustro de Moissac, La Daurade II, sala capitular de Saint-Étienne de Toulouse, Praterías -frontispicio e columnas-, claustro de Silos, etc) como autoproxección da propia comunidade que o encarga, cfr. I. H. Forsyth, “The *vita apostolica* and Romanesque Sculpture: Some Preliminary Observations”, *Gesta*, XXXV, 1, 1986, 75-82; Moralejo, “Patronazgo”, 261; K. Horste, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, 180. A este respecto, D. C. Shipley (“Apostolados”, *Art Studies*, V, 1927, 13-27) sinalara a importancia que tiña na escultura románica española o tema do apostolado-friso (Praterías, Ripoll, Carrión, Moarves, San Pedro de Tejada, canzorros da porta sur de San Quirce de Burgos) reclamando a primacía da serie apostólica do frontispicio de Praterías.

firmamentum tuum ecclesie columpne qui episcopi intelliguntur confirmare sunt et tibi claves regni celorum ...”²⁶. Un edificio con columnas no firmamento non é senón a Xerusalén Celeste do Apocalipse de Xoán, a cal de feito parece estar evocada na propia configuración das columnas, ornadas con doce arcos que albergan as doce tribos de Israel e alicerces cos doce apóstolos:

“Tiña unha muralla grande e alta con **doce portas de entrada** (...); e escritos nelas os seus nomes, que son os das **doce tribos de Israel** (...) A muralla da cidade tiña **doce alicerces** e sobre os alicerces, doce nomes, que son os dos **doce Apóstolos do Año**” (Ap. 21,12-14)”²⁷.

A mesma metáfora é utilizada por Beato de Liébana no seu *Comentario ó Apocalipse* despois de describir a diáspora apostólica:

“Eles (apóstolos) son **as doce portas da Xerusalén celestial** a través das cales se entra na vida feliz. Eles constitúen a primeira igrexa apostólica, na cal confiamos **como nunha pedra firmemente apoiada en Cristo**. Eles son os doce tronos que han xulgar ás **doce tribos de Israel** (Mt 19, 28). Esta é a Igrexa estendida por todo o mundo”²⁸.

O texto, que foi seguramente coñecido polo autor do segundo sermón do Calixtino, ten ademais a peculiaridade de posuír unha tradición figurativa que nos fornece un curioso paralelo con Praterías. No Beato de San Andrés del Arroyo, manuscrito do primeiro tercio do século XIII pertencente á familia Ib dos “Beatos”, a pasaxe é acompañada por unha miniatura a toda páxina formada por tres ringleiras de apóstolos e albergados, coma en Compostela, en doce arcos sostidos por columnas helicoidais e apoiados en altas bases (fig. 7)²⁹. Que a composición do Beato estea rematada por torres que evocan unha vez máis a Xerusalén Celeste non fai máis ca abundar nos paralelismos, pois en Praterías esa referencia está no minucioso traballo de perlado dos arcos e na decoración das pechinas dos mesmos (fig. 3), coa que o mármore parece querer simular un traballo de ourivería para converter as doce portas en doce perlas, pois o seu brillo, segundo o Apocalipse (21, 11-14), era semellante ó da pedra máis preciosa e cristalina. O tema das doce portas que albergan pedras preciosas e doce figuras tiña un precedente na ilustración altomedieval dos “Beatos”, malia que alí aparecían como un recinto cadrado en proxección diédrica³⁰.

²⁶ Polycarpus I, 8, Vat. Lat. 1354 fol. 3rv.

²⁷ Utilizo a tradución galega da *Biblia* editada pola Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballo (SEPT) e revisada por Xosé Fernández Lago en Vigo, 1992.

²⁸ Beato de Liébana, “Comentario al Apocalipsis de san Juan en doce libros”, Prólogo II, 3, 19, trad. P. Flóres Santamaría e outros, *El “Beato” de Saint-Sever*, Madrid, 1984, p. 127.

²⁹ Para un comentario sobre a imaxe de San Andrés de Arroyo cfr. C. Cid, “Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del “Beato”, *Compostellanum*, X, 4, 1965, 587-638, espec. 615-616.

³⁰ Sirva como exemplo a Xerusalén Celeste (Ap. 21, 1-27) do Beato de Facundo ou Fernando I (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 14-2, f. 253v).



Figura 1. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/Corpus de Iconografia Medieval Galega (CIMGA).



Figura 2. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, columna de mármore, lado occidental, 1103-1112.



Figura 3. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, entrada dereita, xamba esquerda.



Figura 4. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, columna de mármore, machón central. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA

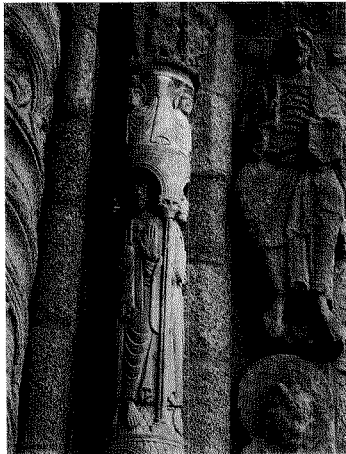


Figura 6. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, columna de mármore, lado oriental.

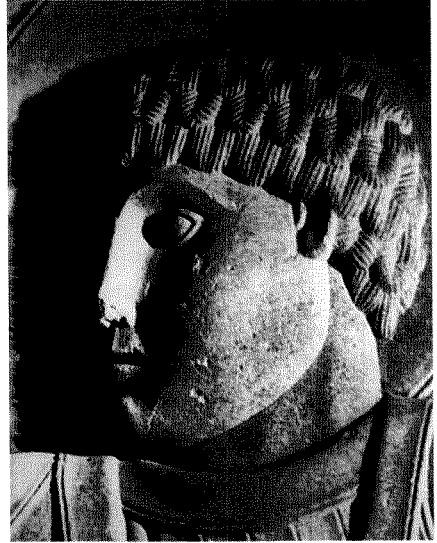


Figura 5. San Felipe. Claustro de San Pedro de Moissac, piar, 1090-1100.



Figura 7. Beato de San Andrés de Arroyo (Palencia), primeiro tercio do séc. XIII. Bibliothèque Nationale, Ms. Nouv. Acqu. Lat. 2290 f. 13r.

Abondando no simbolismo dos apóstolos como columnas da Igrexa e dos mesmos como portas da Xerusalén Celeste paga a pena chama-la atención sobre as tres “pedras angulares” que fan de alicerce dos fermosos fustes marmóreos de Praterías: un *unicum* na configuración das portadas románicas (fig. 8). Trátase de tres curiosas pezas tronco-piramidais invertidas, sobre as que se alzan as devanditas columnas figuradas. Moi posiblemente o seu significado estea relacionado cos ritos de consagración, nos que era habitual poñer unha primeira pedra como base da nova fundación mentres o bispo cantaba a oración: “A pedra que desbotaron os canteiros convértese en pedra angular” (Salmos 118, 22)³¹. De feito, San Paulo (Ef. 2, 20-21) fala dunha Igrexa edificada “sobre o alicerce dos apóstolos e dos profetas, sendo a pedra esquinal Cristo Xesús. Sobre el toda a construción se vai erguendo ata formar un templo santo no Señor”. A ela alude tamén o Comentario de Beato cando di da Xerusalén Celeste: “Eles (os apóstolos) constitúen a primeira igrexa apostólica, na cal confiamos como nunha pedra firmemente apoiada en Cristo”³². Resulta de feito moi suxerente neste senso o resto de decoración que aínda fica na pedra angular central, unha especie de incisión en forma de dous arcos, que tamén aparece na base do primeiro rexistro da columna apostólica da esquerda (fig. 3), coa que posiblemente se quería remarca-lo senso simbólico da peza. A pedra angular convertida en Praterías nunha cita a igrexa apostólica resulta moi acorde coa inscrición conmemorativa das xambas da porta esquerda (“Era ICXLI/V IDVS I(V)LII M(agister) (fig. 2)/ Q(ui) F(ecit) O(pus)”: 11 de xullo de 1103 o mestre que fixo a obra)³³, feita en lembranza da cimentación do lugar de cara a urbaniza-lo conxunto do primeiro pazo episcopal de Xelmírez iniciado contra 1101. A fachada que se estaba a comezar no 1103 estaba chamada a funcionar como verdadeiro atrio das dependencias palacianas.

Que aparezan apóstolos baixo arcada simbolizando os piares da Igrexa non debe de nos sorprender, dado que tan só uns anos antes (1090-1100) un obradoiro fixera coa mesma temática unhas magníficas laxas no claustro de Moissac, monumento, que como ben lembra S. Moralejo, foi visitado por Xelmírez na súa viaxe a Roma no 1105 á procura do palio³⁴. Que dito autor sinalara a posibilidade de que unha das figuras apostólicas compostelás con roupas episcopais (fig. 3) estivera inspirada no Santiago Maior de Moissac resulta totalmente convincente, pois entre ámbalas series pódense mesmo

31 M-M. Davy, *Iniciación a la simbología románica. El siglo XII*, Madrid, 1996, p. 175 (1ª ed. fr. 1977). Véxase neste mesmo senso I Pedro 2, 5-6. Para un comentario amplo do rito romano de consagración véxase M. Righetti, *Historia de la liturgia*, II, Madrid, 1956, pp. 1051-1061.

32 Beato de Liébana, Comentario al Apocalipsis, Prólogo II, 3, 19, ed. cit., p. 127

33 Para as distintas lecturas do epígrafe cfr. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, 1900; M. Gómez Moreno, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934; F. Bouza Brey, “El epígrafe fundacional de San Miguel de Tomonde y el de la puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 17, 1962, pp. 175-182; M. Chamoso Lamas, V. González, B. Regal, *Galicía*, en *La España Románica 2*, Madrid, 1989 (1ª ed. fr. St. Léger Vauban, 1973).

34 Moralejo, “Patronazgo”, p. 261. Sobre os piares do claustro de Moissac, véxase Durliat, *Route*, pp. 124-128.

atopar semellanzas formais no xiro oblicuo das faces, na variada posición das mans dos apóstolos e na forzada proxección dos seus pés sobre o que simula ser en Santiago un pavimento decorado con escamas (fig. 6), un motivo de Bernardo Guilduino moi recorrente nos cimacios do claustro de Moissac³⁵. Sen embargo, o obradoiro de Praterías soubo reinterpretar estes modelos franceses nun estilo de maior volume e relevo tanto nos panos coma nas faces. Atribuíbles ó Mestre da Traición serían os apóstolos –ollos furados, amplo bigote, plástico cabelo e saia apertada á parte baixa das pernas con dous pregos en forma de campá ás beiras (figs. 3, 6)–, mentres que os mozos das tribos de Israel (fig. 4), polo carácter máis xeométrico e lineal dos panos, os ollos abultados e os pregos curvados cara arriba no peito, inscribíranse máis na liña do Mestre da Porta do Año. Gustaríame, sen embargo, reivindicar ese leve aire a Moissac, aínda fresco na face dos mozos de Israel, cunha estrutura ósea de remarcada queixada e sorriso esbozado que lembra a inxenuidade adolescente do apóstolo Felipe no claustro francés (fig. 5). Nunha fórmula habitual neste tipo de relacións hispano-languedocianas, nas columnas de Praterías atópanse, por unha banda, as sinaladas débedas con respecto ás experiencias de Bernardo Guilduino e Moissac, pero, por outra banda, o tipo de nimbo cóncavo e festoneado dos apóstolos (fig. 3) e a simulación de nubes sobre os anxos (fig. 9) na columna esquerda anticipa a tendencia ó efecto suntuario dos obradoiros da segunda escola tolosana de La Daurade II (ca. 1120) e de Gilabertus na serie apostólica de Saint-Étienne (1125-1135)³⁶.

A cor branca do mármore apostólico de Praterías ten sen dúbida unha lectura simbólica relacionada coa pureza, pois segundo o Polycarpus “prima beati petri apostoli sedes romana ecclesia non habes macula”³⁷. *Sine macula* son tamén as figuras que

35 Ibidem, figs. 96, 100, 112. Bernardo Guilduino usa o motivo decorativo das escamas nos lados menores da mesa de altar de Saint-Sernin de Toulouse (1096) e nas ás dos anxos das laxas do deambulatorio. A súa fonte de inspiración foi posiblemente a cuberta dun sartego aquitano do século VI, Ibidem, pp. 104-110, figs. 61-66, 68. Os obradoiros da segunda campaña da catedral manexan o devandito motivo para ornamentar distintas pezas: as columnas apostólicas de mármore, a face interna do listel esquerdo da entrada dereita de Praterías, dúas pezas rectangulares que encadran o relevo de Eva amamantando a Caín no frontispicio e, por último, nunha laxa gardada no Museo das Peregrinacións de Santiago procedente da decoración das fachadas do transepto. Cabe neste sentido lembrar que en Galicia existía un sartego aquitano con cuberta de escamas reutilizado no século X para albergar-los restos do Conde Santo en Santa María de Lourenzá (Lugo), S. Moralejo, “La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval”, *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, S. Andreae, S. Settis (eds.), Marburgo, 1984, pp. 187-193, espec. 189.

36 Para un amplo estudio estilístico destes conxuntos tolosanos, acompañado dunha exhaustiva bibliografía véxase K. Horste, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade*, Oxford, 1992, pp. 128,135. Sobre o nimbo festonado dos apóstolos da esquerda en Praterías puidera ser este unha reinterpretación das cunchas das hornacinas dos sartegos antigos (Sartego das Musas, 285-312, A. García Bellido, *Arte romano*, Madrid, 1972, p. 670, fig. 1163 (2ª edic.)), ou das vieiras figuradas nos mosaicos paleocristiáns das conchas absidais (S. Pedro do Vaticano, Mausoleo de Gala Placidia). De feito, o motivo perviviu a través das táboas dos canons e foi recuperado durante o renacemento paleocristián do século XII na pintura romana en forma de vieira que decora no caso de San Clemente o cénit da conca absidal, H. Toubert, “Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIè siècle”, *Cahiers Archéologiques*, XX, 1970, pp. 99-154, espec. 125, fig. 30.

37 Polycarpus I, 2, Vat. Lat. 1354 fol. 3r.

coroan os fustes, xusto debaixo dos capiteis, nas que parece agocharse o verdadeiro significado do programa das tres columnas marmóreas. Trátase dunha procesión de anxos que levan motivos martiriais paleocristiáns –panos (esquerda e dereita) (figs. 6, 9), palmas e pavóns que beben dun cáliz (centro) (figs. 10, 13)– e motivos relacionados coa liturxia –libros e hisopos– (centro)³⁸. A cita á Antigüidade non deixa de nos sorprenden, pois estamos a falar dalgúns dos motivos que Hélène Toubert relaciona co renacemento paleocristián en Roma entre 1050 e 1125, é dicir, na Roma do desenvolvemento da reforma gregoriana, a cal ía ser para a Compostela das primeiras décadas do século XII punto obrigado de referencia e visita. Nos frescos da nave de Santa María in Cosmedin (1123), nas pintura da cripta de San Nicola in Carcere, de inicios do século XII (fig. 10), e no mosaico absidal de San Clemente en Roma (1115-1125) atópanse algúns destes elementos pertencentes á paisaxe da cidade eterna. En Praterías as palmas, os panos imitando a forma dos *vela alexandrina* do século IV, os pavóns bebendo dun cáliz, o motivo dos floróns das copas (fig. 9), os fustes helicoidais dos arquiños labrados sobre as columnas marmóreas (figs. 3-4) –repetidos en granito en tamaño monumental tanto na porta de Praterías coma no testeiro- e mesmo o crismón da pechina central (fig. 1), amósanse ó espectador como imaxes derivadas dos programas gregorianos de retorno á *Ecclesie primitivae forma*³⁹.

A este respecto, S. Moralejo acenara sobre a romanidade “reformista e apostólica” das columnas de mármore de fuste helicoidal con decoración de *putti* vendimadores do primitivo conxunto da *Porta Francigena*, contemporáneo a Praterías. Segundo o citado autor, os modelos das mesmas estaban nas que se elevaban no tabernáculo constantiniano da basílica de San Pedro do Vaticano en Roma⁴⁰. Estas referencias ó santuario apostólico

³⁸ A iconografía e o estilo da procesión funeraria dos anxos en Praterías lembra, cun aire máis pulido, á que aparece na cuberta de Afonso Ansúrez (+1093). En ámbolos casos o contido escatolóxico é moi claro, pois en Praterías os anxos estarían facendo explícita a gloria do sangue dos apóstolos. Para a cuberta de A. Ansúrez véxase: S. Moralejo, “The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture”, *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter: the Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, ed. B. F. Reilly, Nova Iorque, 1985, pp. 63-100; D. Hassig, “He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansúrez”, *Gesta*, XXX, 2, 1991, pp. 140-154; R. Sánchez, “Cubierta del sarcófago de Alfonso Ansúrez”, *Santiago, Camino de Ewropa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, ed. S. Moralejo, F. López Alsina, Santiago, 1993, ficha 87, pp. 376-377.

³⁹ H. Toubert, op. cit. Os motivos paleocristiáns dos floróns reaparecen en Castel Sant’ Elia e na igrexa inferior de San Clemente; os *vela alexandrina*, en Santa María in Cosmedin e na igrexa inferior de San Clemente, o cántaro cos paxaros en San Nicola in Carcere e no mosaico absidal de San Clemente, ibidem, figs. 2, 4, 26, 38. Por outra banda, o tema da parella de grifos bebendo dun cáliz aparecía nun capitel da primeira campaña compostelá (1075-1087), froito da influencia avvergnate (Ennezat) (Z. Swiechowsky, *Sculpture romane d’Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, pp. 325-326, fig. 488), así como no Panteón Real de San Isidoro de León (1080-1100), onde ademais se atopan tamén noutro capitel pero con paxaros, Durliat, *Route*, p. 190.

⁴⁰ S. Moralejo, “Portails retrouvés”, pp. 97-98; Idem, “*Ars sacra* et sculpture monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, 1980, pp. 189-238, espec. pp. 224-226; Idem, “Patronazgo”, pp. 268-269; Idem, “Column shaft decorated with *putti* gathering grapes”, *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1993, ficha 92, pp. 212-214.

pódense amplificar á propia estrutura columnaria das portas do transepto, a cal non tiña parangón no seo da entón emerxente escola hispano-tolosana. A énfase na columna –13 na *porta francigena*, 11 nas Praterías– puido ser froito da transposición a unha estrutura románica abucinada do modelo arquitrabado da pérgola de San Pedro do Vaticano (fig. 12), o cal tralas reformas realizadas entre fins do século VI e a primeira metade do VII é descrita nos textos como composto por “duodecim columnas”⁴¹. Estas serviron de inspiración para a ilustración das Táboas dos Canons dos Evanxeos de Eusebio de Cesaréa, normalmente formadas por un entramado de columnas unidas por arcos a xeito dun atrio do texto bíblico. Así aparecen tanto en manuscritos carolinxios como bizantinos (fig. 14), onde son recorrentes os motivos das aves enfrontadas nun cántaro⁴², coma en Praterías.

Non cabe dúbida das intencións subxacentes na peculiar decoración dos remates dos fustes. Moitos séculos despois, no 1879, A. López Ferreiro nos traballos de construción da nova cripta de Santiago baixo o altar maior colocará como frontal da capela un fermoso relevo de mármore tallado por D. Ramón Constenla coa representación dos pavóns bebendo dunha copa nun esforzo de darlle o lugar unha ambientación paleocristiá⁴³. En Praterías, é un anxo, situado sobre a columna esquerda, quen reconvén ó espectador acenando co dedo cara a onde debe mirar (fig. 9): ós apóstolos, alicerce da Igrexa. Pero trátase duns apóstolos celebrados no seu triunfo como mártires, de aí a procesión con palmas, panos e, como non, cos pavóns que beben do cáliz, que significa o sangue derramado que traerá a vida eterna⁴⁴. Aproveitando o que dixera A. López Ferreiro a

41 Nestes termos a describe Pavinio (+ 1568): “Ante altare S. Petri ad basilicae ornamentum duodecimi columnas elegantissimas ex Grecia translatus”. Do mesmo xeito, exprésase Alfani no 1590: “Ante altare maios Constantinus imperator piissimus doudecim columnas vitineas et pario marmore elegantissimas (...) quae altare circumiret ac sanctuarium constituerent posuit”, A. Sartorio, “Le colonne vitinee e le colonne tortili”, *Rasegna d’arte*, XII, 1912, pp. 175-180, espec. p. 178; J. B. Ward Perkins, “The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns; *Journal of Roman Studies*, XLII, 1952, 21-33, espec. 23-25, figs. 1-2. Algunhas das reconstrucións da pérgola (fig. 12) resultan moi suxerentes para a nosa análise dos motivos de Praterías, xa que nelas aparece unha arquitrabe retamatado por figuras de anxos e cántaros, Righetti, op. cit., I, p. 483, fig. 54.

42 E. Rosenbaum estudiou os mss. da Escola de Ada (Evanxeliarios de Soissons, Paris, Bibl. Nat. Lat. 8850 f. 7v; e Evanxeliario Harley, London, British Museum, Harley Ms. 2788 f. 11v) chegando a conclusión de que derivan dun modelo romano do século VI “The Vine Columns of Old St. Peter’s in Carolingian Canon Tables”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 18, 1955, 1-15. Cfr. W. Cahn, *Romanesque Bible Illumination*, Cornell University Press, Nova Iorque, 1982, 17-20. Paga a pena o parangón coas táboas dos canons do Evanxeliario de Trebizonda (Armenia, ca. 1050), actualmente conservado pola Congregación Armenia Mechitarista de Venecia, cfr. H. C. Evans, “The Trebizond Gospels”, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1997, p. 358.

43 A. López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 1975, 133-134, fig. 11.

44 Na eséxese bíblica o cáliz é a paixón de Cristo, as tribulacións dos santos e o sangue dos mártires: “Calix est passio Christi, ut in Evangelio: “Calicem quidem meum bibetis” (Mat, 20, 23), id est, passionem meam imitabini (...). Calix, tribulatio sanctorum, ut in psalmo, “Dominus pars haereditatis meae, et calicis mei” (Salmos 74, 9), quod Deus illorum pars est, qui pro eo tribulantur. Calix, passio martyrum, ut in psalmo: “Calicem salutaris accipiam” (Salmos 15, 5), id est, passionem martyrii ad imitationem Christi tolerabo”, *Beati Rabani Mauri Allegoriae in Universam Sacram Scripturam*, ed. cit., col. 878.



Figura 8. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, base troncopiramidal invertida, machón central.



Figura 9. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, columna de mármore, lado occidental. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA



Figura 10. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, columna de mármore, machón central. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA

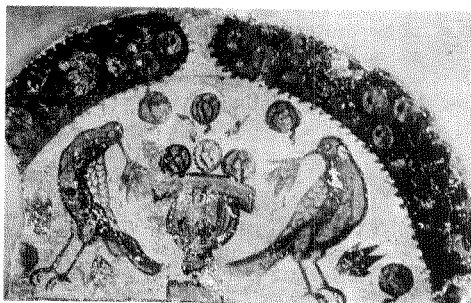


Figura 11. Roma, San Nicola in Carcere, frescos da cripta, inicios do séc. XII.

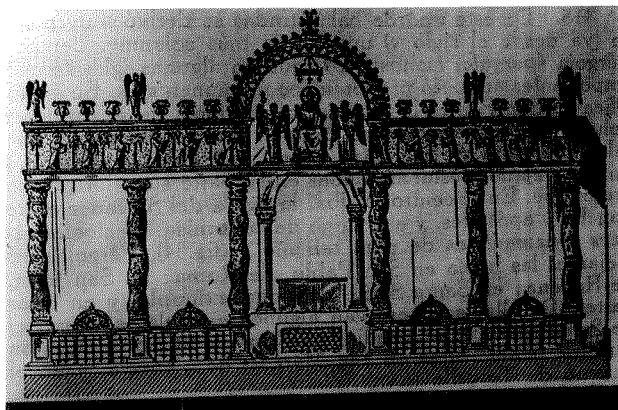


Figura 12. Roma, Pérgola da antiga basílica constantiniana de San Pedro do Vaticano trala reforma de fins do século VI. Foto: M. Righetti, *Histo-ria de la liturgia*, I, fig. 54.



Figura 13. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, columna de mármore, machón central.

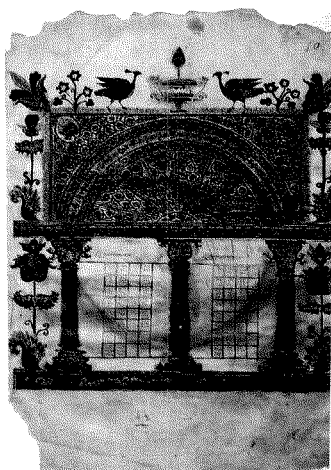


Figura 14. Evanxeliario de Trebizonda, Armenia, 1050. Venezia, Congregación Armenia Mechitarista.

propósito do relevo historicista da cripta, pódese afirmar o mesmo para o caso de Praterías “o cáliz acada no santuario xacobeo unha aplicación especial, pois lembra aquelas verbas que, en ocasión solemne dirixiu o Salvador a Santiago e a seu irmán: “O meu cáliz beberéde-lo” (Mateo, 20, 23)⁴⁵.

2. *DUCTUS EST CHRISTUS IN DESERTUM: O TÍMPANO DAS TENTACIÓNS DE CRISTO E A LECTIO DIVINA*

“O senso histórico é fácil, o moral máis doce, o místico máis agudo; o histórico é para principiantes, o moral para avanzados, o místico para o perfecto”⁴⁶

Nesa liña actualizadora do uso das imaxes estaría tamén a curiosa articulación do tímpano das Tentacións de Cristo de Praterías (fig. 15), na que se segue o relato de Mateo 4, 1-11 de xeito sinóptico e recorrendo a formas propias da eséxese medieval contemporánea –a alegoría e a tipoloxía–, que mesmo se trasloce na elección das rúbricas dos epígrafes⁴⁷. A escena está coidada ata os seus máis mínimos detalles: Xesús está de pé sobre un pequeno beiril onde se le unha inscrición tomada do Evanxeo de Mateo (4, 1): “DVCTUS ES (t) IH(e)S(v)S IN DESERT(vm)” (fig. 16). Cristo inclina levemente a cabeza, un dos seus pés parece esbarar –quizais a causa do cansazo logo de corenta días de penitencia– e move o brazo dereito co puño pechado para amosa-lo seu rexeitamento ante as trampas que lle ofrece o diaño, nun xesto anafórico da expresión verbal : “Vade, Satanas” (Mat. 4, 10). Sorprendentemente debaixo do manto enrolado sobre o brazo esquerdo viste roupas sacerdotais: a alba e unha casula ricamente bordada con motivos vexetais (fig. 16), quizais un reflexo en pedra das magníficas “citheras” (casulas) feitas ó estilo grego que Xelmírez regalou á súa igrexa (HC II, 57)⁴⁸. O dito anacronismo non é gratuito: co recurso á indumentaria litúrxica quérese presentar un Cristo alegórico modelo do sacerdote cristián na súa exemplar loita contra o mal⁴⁹. Atópase un acento

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ B. Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, 1984, 245.

⁴⁷ De feito, as inscricións que acompañan ás dúas primeiras tentacións en Praterías coinciden practicamente coas rúbricas comentadas nas *Enarrationes in euangelium Matthaei*, IV, de Anselmo de Laón: “Tunc ductus est Jesus in desertum a spiritu”, “Et duxit eum in sactam ciuitatem”, PL, 162, ed. J-P. Migne, Turnholt (Belgium), 1977, cols. 1270, 1273 (1ª ed. París, 1854).

⁴⁸ No século XI e XII foron habituais as casulas ou planetas acampanadas e recamadas. O cumio do arte do recamo en roupas litúrxicas acádasho no Bizancio do século XI onde se fixeron tecidos traballados con ouro, perlas, arábescos, flores, follaxe, animais e mesmo historias, Righetti, *op. cit.*, II, 548-550. De feito, a casula do Cristo das Tentacións de Praterías ten incisos distintos motivos florais que fan pensar nas “quatuor citheras (i.e. citharas) greco exercitio compositas” da doación de obxectos litúrxicos de Xelmírez á igrexa de Santiago na HC, II, 57. Seguindo unha suxerencia do Prof. J. L. Moralejo, E. Falque Rey (ed. cit., 408, n. 383) traduce o termo “cithera” por casula, xa que recibirían este nome pola súa forma de cítara.

⁴⁹ “Juró el Señor y no se arrepentirá: Tú eres sacerdote para siempre”, Paulo, Heb. 7, 21. Para Paulo, Cristo é ademais o “novo sacerdote” que vén substituír-lo sacerdocio da Antiga Lei (Heb 5, 1-10).

similar na indumentaria no ciclo das Tentacións do Homiliario de Beda de Sant Fèlix de Girona, da segunda metade do século XII (fig. 17) (Museu Diocesà di Girona, n. 44, f. 34r)⁵⁰, no que despois de presentar a Xesús, vestido cunha sinxela indumentaria, en loita con Satán sobre a montaña, amósase o Cristo victorioso, ricamente ataviado con manto e túnica de decoración vexetal e acompañado polos anxos que o veñen servir, ou nun capitel do deambulatorio de Saint-Pierre de Chauvigny (Poitou) (fig. 18), no que Cristo loita contra o demo da primeira tentación, vestido con roupas episcopais⁵¹.

A cita ó sacerdocio en Praterías debe entenderse pola actualidade da cuestión na Compostela de Xelmírez, pois este levara a cabo no clero catedralicio o paso da altomedieval e monacal *magna congregatio beati Iacobi* ó novo modelo sacerdotal e romano de 7 cardeais (1101) e 72 cóngos que lle xuraron fidelidade e obediencia o 22 de abril de 1103, co compromiso de levar sobrepelez no coro⁵². Aínda que parece que estes estaban rexidos pola Regra de San Isidoro⁵³, os ideais canonicais gregorianos nos lles foron alleos na súa autoafirmación como corpo diferenciado dos monxes. De feito, no *Polycarpus* recóllense capítulos que teñen como obxectivo a regulación da vida dos cóngos e presentan unha marcada tendencia antimonástica: “De privilegiis clericorum et de rebus⁵⁴ eorum” (III), “De vita et moribus et munditia sacerdotum clericorumque vel subiectorum” (IV, 32), o canon de Urbano II *Duas leges*, e o *Mandamus et universaliter interdiciamus*, un pseudocanon do concilio de Nicea prohibíndolle ós monxes a administración da penitencia e o dereito de sepultura⁵⁵. As referencias sacerdotais nos relevos de Praterías coinciden con algunhas das obsesións da reforma verbo de defende-la maior antigüidade dos cóngos respecto dos monxes⁵⁶, pois aqueles eran descendentes dos apóstolos –columnas das esquinas–, de Aarón –xamba esquerda da porta dereita– e dos levitas, implícitos nas doce tribos de Israel da columna central.

50 G. Ylla-Català i Passola, “Homiliari de Beda de Sant Fèlix de Girona”, *Catalunya romànica*, XXIII, Barcelona, 1988, pp. 125-130.

51 R. Crozet, *Poitou roman*, La Pierre-qui-vire, 1957, pp. 97-98, fig. 38. No capitel de Chauvigny, como é habitual na iconografía románica das Tentacións (Frescos de St.-Aignan de Brinay (Cher), ca. 1150; Pisa, Museo dell’Opera del Duomo, Exultet 2, 1059-1071), a representación do episodio queda normalmente reducida á primeira tentación.

52 HC I, 13; I, 20, 3-7; I, 45 ed. Falque, pp 92, 111-115, 151-152. Para un amplo estudo da cuestión véxase: F. López Alsina, “De la *magna congregatio* al cabildo de Santiago: reformas del clero catedralicio (830-1110)”, *IX Centenario da Dedicación da Sé de Braga. Actas do Congreso Internacional. I. O Bispo D. Pedro e o Ambiente Político-Religioso do Século XI*, Braga, 1990, pp. 735-762, espec. 739 e 762.

53 *Liber sancti Iacobi*. “*Codex Calixtinus*”, V, 10, trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago, 1992, p. 573 (1ª. Ed. 1951). Para López Ferreiro (II, 45 y III, 253.) a cita á Regra de San Isidoro refírese tan só o texto do oficio divino e á distribución das horas canónicas, *LSI*, p. 573, n. 5.

54 A identificación con Aarón foi proposta por S. Moralejo (“Patronazgo”, p. 259, n. 29), ó considerar que o relevo facía *pendant* co de Moisés situado na porta esquerda de Praterías. A parella, que porta roupas episcopais coma as dos dous apóstolos citados ó falar das columnas (Ibidem), é atribuíble ó Mestre das Tentacións de Cristo.

55 Ch. Dereine, “L’élaboration du statut canonique des chanoines réguliers spécialement sous Urbain II”, *Revue d’Histoire Ecclésiastique*, XLVI, 3-4, pp. 534-565, espec. p.556

56 Sobre os argumentos dos cóngos véxase Walker Bynum, op. cit., p. 29.

Fronte a Cristo están as tres tentacións do diabo (fig. 19): a primeira represéntaa un simio con ás e curta saia, que lle ofrece nas súas mans pedras para que as converta en pan⁵⁷. Que o diaño se represente como mono é algo habitual na arte do Camiño de Peregrinación, xa que o dito animal constitúe, segundo Bernardo Silvestre, unha imaxe deformada do home, o prototipo do pecador⁵⁸. A segunda tentación está suxerida pola representación arquitectónica das murallas dunha cidade coas portas pechadas e pode lerse na súa parte superior: “I(n) S(an)C(ta)M CIVITA(t)EM. Son os muros da cidade santa (Mt. 4, 5), Xerusalén, onde o diabo leva a Xesús para o poñer sobre o beiril do Templo, a fin de que este se tire e os anxos veñan recollelo. O momento máis delicado do episodio parece suxerido pola cornixa sobre a que Cristo está cun pé a punto de esvarar (fig. 16). Este delicioso motivo amosa o interese polo particular e mesmo o descubrimento do *homo interior* ou do *seipsum* do que falaba C. Walker Bynum ó se referir ó humanismo do século XII⁵⁹. Cristo ten medo, o relevo deixanos ver que a súa natureza humana é semellante á nosa, e convértese polas súas roupas litúrxicas nun modelo que debe segui-lo clérigo. Por outra banda, a cidade fortificada cuadrangular e a cornixa lévannos unha vez máis ó ambiente da eséxese bíblica da época, que interpretaba en sentido histórico a pasaxe de Mateo referida ó templo de Salomón afirmando que en Palestina tiñan o costume de facer unha arquitectura de teitos cháns.⁶⁰

Por último, a terceira tentación está ambientada sobre unhas rochas que, segundo reza a inscrición que corre pola cara interior da cornixa da laxa –“IN MONTEM EXCELS(vm) (Mt. 4, 8)–, representa o monte moi alto onde o maligno levou a Cristo para lle ofrecer tódolos reinos do mundo e a súa gloria a condición de que este accedera a se prostrar perante del. Aínda que o diabo volve ter ás e curta saia, esta vez o seu corpo aseméllase máis ó dun home, malia que a súa malignidade se patentiza a través das súas longuísimas uñas e o seu cadavérico rostro⁶¹. Trátase dun tipo de demo que xa se atopa contra 1050 na escena a toda páxina da terceira tentación de Cristo nun salterio anglosaxón (fig. 20) (Londres, British Library, ms. Cotton Tib. C VI)⁶² e que será moi

57 Pola descripción da Guía do Calixtino (V, 9, trad. cit., 561) dedúcese que os relevos estaban pintados de xeito simbólico, de negro os anxos maos, de branco os anxos bos: “Hai, logo, diante do Señor uns anxos negros coma monstros colocándolle sobre o pináculo do templo (...) Mais outros anxos brancos, é dicir, bos, están detrás de Él e outros tamén arriba adorándolle cos incensarios”.

58 H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Nendeln-Liechtstein, 1976, pp. 29 e 47-48 (1ª ed. Londres, The Warburg Institute, 1952). A relación mono/pecador é moi clara nun grupo de ménsulas do interior de San Martiño de Mondoñedo situado entre o terceiro e cuarto tramo do muro norte, cfr. M. A. Castiñeiras, “Arte románico y reforma eclesiástica”, *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. M. V. García Quintela, Santiago, 1996, pp. 307-332, espec. 322-323, fig. 9 (*Semata*, 7-8).

59 Walker Bynum, op: cit., pp. 81-87.

60 “Mos architecturae est in Palaestina, **ut tecta desuper plana**, non cacuminata habeantur. Similiter templum Salomonis **factum erat planum desuper**”, *Anselmi Laudunensis Enarrationes in evangelium Matthaei*, ed. cit., col. 1273.

61 De feito, o diabo fora rexeitado por Deus como cadáver podrido: “Cadaver, diabolus, ut Isaia: “Projectus quasi cadaver putridum” (Is. 14, 19), quod diabolus ob putrefactionem superbiae reprobatus”, *Rabani Mauri Allegoriae in Uniuersam Sacram Scripturam*, ed. cit., col. 878.

62 C. R. Dodwell, *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*, Madrid, 1993, p. 166, fig. 105.

habitual no obradoiro do abade Bégon III (1087-1107) en Santa Fe de Conques –capitel con escena do martirio de Santa Fe–, co que o Mestre das Tentacións amosa indubidables filiacións estilísticas⁶³. Este posible substrato anglosaxón común para a figuración do diabo en ámbolos monumentos acada aínda máis valor se pensamos que é precisamente nas Illas Británicas onde se atopa unha obra literaria dedicada ó combate entre Cristo e Satán (ca. 1000), na que se recolle unha descrición do inferno e o relato das tentacións no deserto⁶⁴.

Aínda que o tema das tentacións de Cristo tivo un certo éxito dentro da decoración románica monumental, tanto escultórica –Claustro de Moissac, San Lázaro de Autun, Portada de Beaulieu, Tímpano de Errondo (Navarra), Pórtico da Gloria, etc– como pictórica –Brinay, San Martín de Zillis–⁶⁵, a representación compostelá destaca polo seu formato en tímpano (só en Errondo) así como pola súa rebuscada contracción iconográfica de cara a transmitir unha peculiar mensaxe teolóxica. As roupas litúrxicas de Cristo estaban en consonancia co novo modelo eclesiolóxico impulsado pola reforma gregoriana, na que os sacerdotes fan acadar maior portagonismo cós monxes como exemplo de

- 63 Sobre as relacións de dependencia entre o estilo do Mestre das Tentacións de Cristo e o estilo do obradoiro do abade Bégon III en Conques: A. Bouillet, *L'église et le trésor de Conques*, Rodez, Carrère, 1914; A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, Boston, 1923, pp. 228-230; Idem, *La escultura románica en España*, II, Florencia-Barcelona, 1928, p. 18; P. Deschamps, "Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de León et de Saint-Jacques de Compostelle", *Bulletin Monumental* (1941), pp. 239-264; S. Moralejo, "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)", *Vº Congrès Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, 1986, pp. 87-115; M. Durliat, *Route*. Nesta mesma liña é igualmente posible que o estilo do dito mestre compostelán fora fundamental na formación dalgúns dos trazos do obradoiro do Portal de Santa Fe de Conques –anxos en nubes, faces alongadas e con barba, etc–, o que obrigaría a data-lo conxunto francés entre 1120 e 1125, e a rexeita-la datas tan serodias (1140-1150) propostas por D. Denny, "The Date of the Conques Last Judgment and Its Compositional Analogues", *The Art Bulletin*, LXVI, 1, 1984, 7-14; A. Shaver-Crandell, P. Gerson, A. Stones, *The Pilgrims' Guide to Santiago de Compostela. A Gazetteer*, Londres, 1995, p. 180.
- 64 *Christ and Satan. A Critical Edition*, ed. R. E. Finnegan, Waterloo, Ontario, Canadá, 1977. A temática do combate entre Cristo e Satán estaría ademais, segundo K. M. Openshaw ("The Battle between Christ and Satan in the Tiberius Psalter", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52, 1989, pp. 14-33), detrás da elección de nove ilustracións no citado Salterio Tiberius (fig. 20).
- 65 Sobre a iconografía das Tentacións de Cristo na arte medieval cfr G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, Londres, 1971, 143-145, figs. 389-404; M. Shapiro, "El significado religioso de la Cruz de Ruthwell" *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 141-162 (1ª ed. ing. 1944); I. Y. Christe, "Le Portail de Beaulieu. Étude iconographique et stylistique", *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, 6, 1970, 57-70; V. Kupfer, "The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at The Cloisters", *Metropolitan Museum Journal*, 12, 1978, pp. 21-31; K. Nolan, "Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame at Etampes", *The Art Bulletin*, LXXI, 1989, pp. 166-184; L. A. Adams, "The Temptations of Christ: The Iconography of a Twelfth-Century Capital in Metropolitan Museum of Art", *Gesta*, XXVIII, 2, 1989, pp.130-135; Ch. T. Little, "Membra Disjecta: More Early Stained Glass from Troyes Cathedral", *Gesta*, 20, 1981, 119-127. No caso do Pórtico da Gloria o episodio ocupa as catro caras do capitel do parteluz , López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria*, pp. 51-53, figs. 11-12. Sobre as representacións pictóricas de Brinay e Zillis véxase M. Kupfer, *Romanesque Wall Painting*, p. 103; E. Poeschel, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach-Zurich, 1941, lám. 55, 3-5.

conducta e de palabra. Xelmírez parece estar nesa liña co paso en 1102 da *magna congregatio* ó cabido, pola dedicación e contido do *Polycarpus*, pola súa preocupación en regula-la vida dos seus cóngos no concilio compostelán de 1114⁶⁶ e no dictame da sentenza exemplificadora contra Pedro, abade de Antealtares, privándoo do seu cargo por avaro, lambón e luxurioso⁶⁷, pecados cos que a eséxese cristiá interpretaba as tentacións no deserto. A isto cabería engadi-la tipoloxía bíblica inherente à representación, pois entre Cristo e os díaños sitúase o relevo cunha serpe enroscada a unha árbore (fig. 15), que constitúe toda unha alusión ó Pecado Orixinal, única na tradición iconográfica do tema⁶⁸. A cita veterotestamentaria xustifícase, por contraposición, co discurso da primitiva fachada norte, convertendo, en palabras de S. Moralejo, a Xesús no “novo Adán”⁶⁹. De feito, por esas mesmas datas Anselmo de Laón comezaba o seu comentario do episodio das tentacións de Cristo no deserto sulñando que o home fora vencido polo díaño na figura de Adán, pero que Cristo bautizado fora quen de derrota-lo demo no deserto preparando así a redención do home⁷⁰. No mesmo sentido expresárase case tres séculos antes Walafriid Strabo cando facía unha contraposición entre o Adán do Pecado Orixinal e o Cristo que viñera supera-las tentacións no deserto:

“haec tres temptationes, in Adam, prius diabolus exigit, per gulam dixit, gusta, per uanam gloriam, eritis sicut dii, per auaritiam, scientes bonum et malum; sed per has tres, iterum temptauit *Christum*, gula, de petra fieri panem, per uanam gloriam, mitte te deorsum, per auaritiam, omnia tibi dabo et reliqua: sed qui eum in abyssum, uerbo praedicationis, dicit: ostendit per has tres uincere diabolum, hic ostendit uerum Deum et uerum hominem, homo quem temptat diabolus”⁷¹

⁶⁶ “Ut nullus clericus mulierem in domo sua habeat, pareter eas quas canones consentiunt”, A. López Ferreiro, op.cit., III (apéndices), 94. A defensa da castidade do sacerdote xa estaba recollida nos canons do *Polycarpus*: “Ecclesiasticum extraneis mulieribus non habitent” (Vat. Lat. 1354 f. 94r).

⁶⁷ HC, III, 20, ed. Falque, p. 523. Cfr. R. A. Fletcher, op. cit., pp. 285-286.

⁶⁸ Así o sinalaba V. Kupfer (“Iconography of the Tympanum”, p. 26). Existe, nembargantes, un precoz precedente do devandito motivo de Praterías na miniatura coa primeira tentación que ilustra o Salmo 90, 4-6, no Salterio de Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. fol. 23, folio 27) (ca. 830), onde un Cristo de pé dentro dunha auréola redonda aparece rodeado de seis serpes e dun díaño “negro” moi suxerente para as cores do relevo compostelán. Cfr. Y. Christe, op. cit., 66.

⁶⁹ S. Moralejo (“Le Portails Retrouvés”, p. 98) remarca o protagonismo da serpe poñendoa en relación co capitel situado no extremo esquerdo, moi preto do tímpano, onde Deus-Pai reconven a Adán e Eva pola súa falta. A este respecto, cabe sinalar que xa M. Schapiro (“Cruz de Ruthwell”, p.145) vira na serpe das Tentacións de Cristo en Praterías unha cita explícita á figura de Adán que antecedia un recurso propio da tipoloxía bíblica na *Biblia Pauperum*.

⁷⁰ “Homo dico, gerens figuram Adae, qui a daemonibus victus est (...) Conueniens ergo fuit ut ibi Christus diabolum superaret, ubi diabolus hominem sub figura supersase dictus est, Baptizatus autem Christus diabolum superaret, ubi diabolus hominem sub figura superasse dictus est, Baptizatus autem Christus uadit statim in desertum, ductu Spiritus; quia omnia fidelis post baptismum debet postponere mundum, et aut petat corporaliter eremum, aut uacans a tumultu saeculi, faciat in mente desertum, et ductu Spiritus accingatur ad pugnam contra diabolum”, *Anselmi Laudunensis Enarrationes in euangelium Matthaei*, ed. cit., col 1270.

⁷¹ *Walafriidi Strabi Expositio in quatuor euangelia*, PL, 114, ed. J-P. Migne, Turnhout, 1980, col. 870 (1ª ed. París, 1852).

O parangón entre Adán e Cristo nace na propia patrística. San Ambrosio de Milán no seu comentario sobre o episodio das tentacións no deserto segundo Lucas manexa de feito moitos dos *topoi* convertidos despois en imaxe: “In deserto Adam, in deserto Christus”, “Et ideo inde incipio in Christo vincere, unde in Adam victus sum”, e afirma que “Mors per arborem, vita per crucem”, unha contraposición que está subxacente no artellamento dos dous tímpanos de Praterías, pois a árbore coa serpe do esquerdo é a antítese da Cruz do Cyreneo no dereito⁷².

Interésame destacar que a árbore do Pecado Orixinal figurada na laxa é unha figueira, como é habitual na iconografía italiana do Xénese (Marfís de Salerno, Rolos de Exultet, etc). No *Liber Floridus* a figueira é a *arbor mala* que simboliza a Sinagoga (fig. 21), sendo as súas raíces a codicia e os seus froitos os vicios⁷³. Maldecida por Cristo en Mateo 21, 28, Anselmo de Laón abonda no seu comentario á pasaxe na mesma interpretación: “Ficus enim Synagoga, quae non in uia, sed secus uiam erat, id est non in spiritu qui ducit ad Christum, qui est uera uia, sed in littera legis, quae extra ueram uia ducit”⁷⁴. Finalmente, a victoria de Cristo sobre o pecado, vencendo o mesianismo temporal e político en favor do reino do Espírito –“O meu reino non é deste mundo”– queda significada pola coroa que está sobre a súa testa e polos dous anxos turiferarios que, desde a esquerda, veñen celebra-lo seu triunfo e ó servir (fig. 15) (Mt. 4, 11). O fermoso incensario dun deles, decorado con imaxinativas caras-follas similares ás figuradas nos capiteis de Notre-Dame de Bernay en Normandía (fig. 22) (1025-1040)⁷⁵, quizais evoque o aspecto dos incensarios de ouro doados por Xelmírez á catedral (HC, II, 57)⁷⁶. Estes anacronismos da “historia” das tentacións, “representada” con obxectos litúrxicos “xelmirianos”, daríanlle ós relevos un sentido de actualidade que abondaría en beneficio da riqueza de contidos esexéticos que amosa a súa iconografía. A coroa, sen embargo, lévanos á eséxese do Salmo 90, relacionado por Santo Agostiño co episodio das tentacións de Cristo no deserto. Nela dise que este foi servido coma un rei polos anxos:

72 *Sancti Ambrosii Expositio Evag. Sec. Luc.* IV, 7, 17 PL, 15, ed. J.-P. Migne, Turnhout, 1967, cols. 1614, 1617.

73 Ch. Frugoni, “Alberi (*In paradiso voluptatis*)”, *L’ambiente vegetale nell’alto medioevo. XXVII Settimana di studio del Centro italiano di studi sull’alto medioevo*, Spoleto, 1990, 725-762, espec. 751; A. Iacobini, “L’albero della vita nell’immaginario medievale: Bisanzio e l’Occidente”, *L’architettura medievale in Sicilia: la cattedrale di Palermo*, ed. A. M. Romanini, A. Cadei, Roma, 1994, pp. 241-290, espec. 271-273.

74 *Anselmi Laudunensis Enarrationes in evangelium Matthaei*, ed. cit., col. 1429.

75 Sobre Bernay, véxase: L. Grodecki, “Les débuts de la sculpture romane en Normandie. Bernay”, *Le Moyen Âge retrouvé. De l’an mil à l’an 1200*, París, 1986, pp. 69-113; M. Durliat, “La sculpture du XI^e siècle en Occident”, *Bulletin Monumental*, 152, 1, 1994, pp. 129-213, espec. 152-155. Verbo da fortuna do motivo clásico da cara-folla e da súa posible significación na arte románica, véxase: K. Basford, *The Green Man*, Whitstable, Kent, 1998 (1978), espec. pp. 11-14

76 Ed. Falque, p. 408-409. Fálase, de feito, de dous turiferarios de ouro dos que non conservamos ningunha traza. A técnica de calados e incisións do incensario de Praterías simulan un traballo en ourivería da época. Para paralelos en bronce do Mosa, véxase: G. Szabo, “Medieval Bronzes: A Survey”, *Songs of Glory. Medieval Art from 900-1500*, Oklahoma Museum of Art, Oklahoma City, 1985, pp. 19-26, pp. 158-159 (ficha 45)..

“Sublatus est Christus in manibus angelorum, quando assumtus est in caelum; non quia, si non portarent angeli, ruiturus erat; **sed quia obsequabantur regi**”⁷⁷. M. Schapiro, L. Pressouyre e M. Kupfer acenaran a influencia do texto agostiñiano na iconografía das tentacións na Cruz de Ruthwell, Beaulieu máis Errondo, pola presenza do Xesús das Tentacións *super aspidem et basilicum ambulabis/et conculcabis leonem et draconem* (salmo 90), malia que tan só en Beaulieu se facía cita explícita ó *Christus rex* a través dun anxo portando a coroa, situado, sen embargo, no tímpano do Xuízo⁷⁸, e non nos relevos das Tentacións como en Praterías. A referencia ó Salmo 90 en Compostela cobra senso ó ter en conta que na liturxia da misa do primeiro domingo de Coresma o dito texto era lido xunto á historia das tentacións no deserto, tal e como amosa o Breviario de Miranda (ca. 1460) do Arquivo da Catedral nos fols. 57v-58r⁷⁹.

Tal e como sinalaron J. M. Azcárate e S. Moralejo, as contradictorias roturas das laxas deste tímpano non impiden aínda hoxe atopar nel un discurso doutrinal unitario. Utilizando a contraposición, á esquerda de Cristo sitúanse as consecuencias do mal camiño nuns relevos atribuíbles ó mestre de Praterías⁸⁰. Neles asistimos, de feito, á danza infernal de tres figuras demoníacas cinocéfalas que bailan ás portas do Inferno ó son do corno tocado por un mozo que cabalga un león de longas melenas trenzadas (figs. 23-24). Como ben lembra Ch. Frugoni, nos sermóns da época o ruído da bucina era interpretado como unha chamada á luxuria⁸¹, do mesmo xeito que, tal como sinalou C. P. Martínez Pereiro, a palabra “cabalgar” ten na poesía satírica galaico-portuguesa un claro referente sexual⁸². De feito, nunha obra atribuíble ó mesmo Mestre de Praterías, o acroterio do tellado da capela de Santa Fe (fig. 25), unha muller espida, de longos e revoltos cabelos, cabalga sobre un león, no que constitúe un temperán precedente da personificación da Luxuria figurada nunha consola da catedral de Auxerre (fig. 26) (ca.

⁷⁷ *Sancti Augustini Enarrationes in Psalmos, In Psalmum XC enarratio, sermo II, 8, Corpus Christianorum. Series Latina, XXXIX, Aurelii Augustini Opera, pars X, 2, Turnholti, 1956, pp. 1273-1274.*

⁷⁸ Pressouyre, “Beaulieu”, pp. 58-61, 63-70.

⁷⁹ V. Kupfer (“Iconography of the Tympanum”, 28) sinalara a importancia da liturxia do primeiro domingo de Coresma ó falar dos episodios das Tentacións de Cristo na Biblia de Ripoll e de Errondo. Agradezo ó Cóengo-Arquiveiro da Catedral de Santiago de Compostela, D. J. M^a Díaz Fernández, as facilidades dadas para a consulta do Breviario, chamado de Miranda. Na actualidade preparo baixo o seu encargo un estudo monográfico do dito manuscrito.

⁸⁰ Trátase dun dato que cómpre ter en conta, posto que os relevos do lado esquerdo do tímpano que compoñen o episodio das Tentacións de Cristo son atribuíbles ó chamado “Mestre das Tentacións”, caracterizado por ter un estilo moi distinto ó do chamado Mestre de Praterías, autor da meirande parte das laxas do lado dereito.

⁸¹ Ch. Frugoni, 132; L. Pressouyre, 454-455. Nun grupo de ménsulas situadas no muro occidental do interior de San Martiño de Mondoñedo queda perfectamente explicitada a relación entre o “ruído” e a eclosión do “baixo corpo”, pois nunha delas unha figura mastúbase mentres soa o corno, Castiñeiras “Arte románico”, pp. 321-322, fig. 7.

⁸² C.P. Martínez Pereiro, “Au sujet des chevaux in-existants dans la poésie satirique galicienne-portugaise du Moyen-Âge”, *Le Cheval dans le monde médiéval*, Centre Universitaire d’Études et de Recherches Médiévales d’Aix-en-Provence, 1992, pp. 367-384 (*Senefiance*, 32); *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Vigo, 1996, pp. 128 sigs.



Figura 15. Tentacions de Cristo no deserto. Catedral de Santiago, Porta de Praterías, tímpano esquerdo, lado oeste. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA

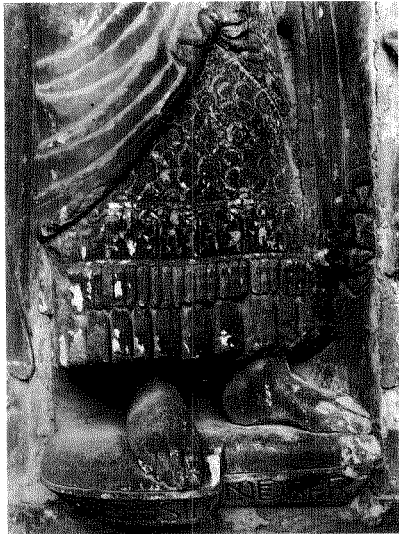


Figura 16. Tentacions de Cristo no deserto. Catedral de Santiago, Porta das Praterías, tímpano esquerdo, lado oeste. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA

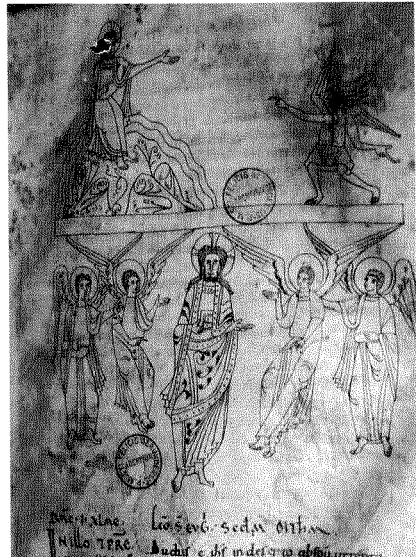


Figura 17. Tentacions de Cristo. Homilías de Beda de Sant Fèlix de Girona, segunda metade do séc. XI. Girona, Museu Diocesà, f. 34. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA



Figura 18. Tentacións de Cristo. Saint-Pierre de Chauvigny (Poitou), ca. 1150, deambulatorio, capitel.



Figura 19. Tentacións de Cristo. Catedral de Santiago, Porta de Praterías, tímpano esquerdo, lado oeste. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA



Figura 20. Terceira Tentación de Cristo. Salterio anglosaxón, 1050. London, British Library, Ms. Cotton Tib. C VI f. 10v

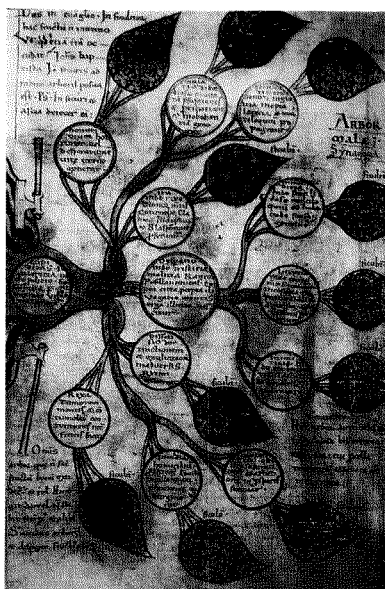


Figura 21. *Arbor mala*. Lambert de St-Omer, *Liber Floridus*, 1120. Ghent, Bibliotheek van de Rijksuniversiteit cod. 92 f. 232r.

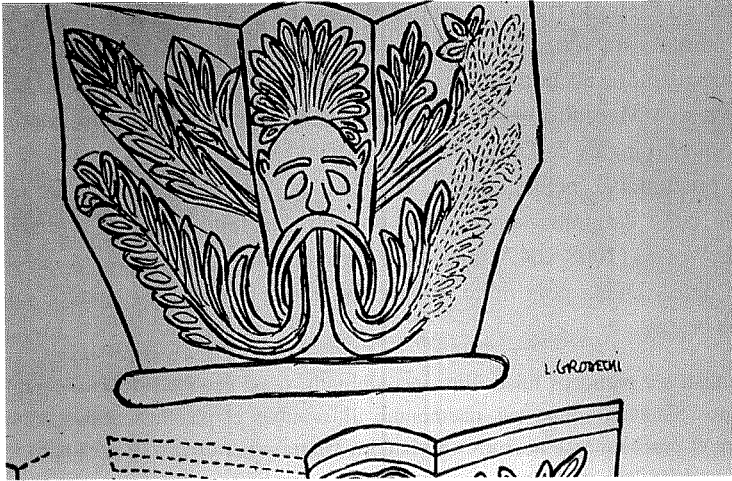


Figura 22. Notre-Dame de Bernay, 1025-1040, capitel do presbiterio.

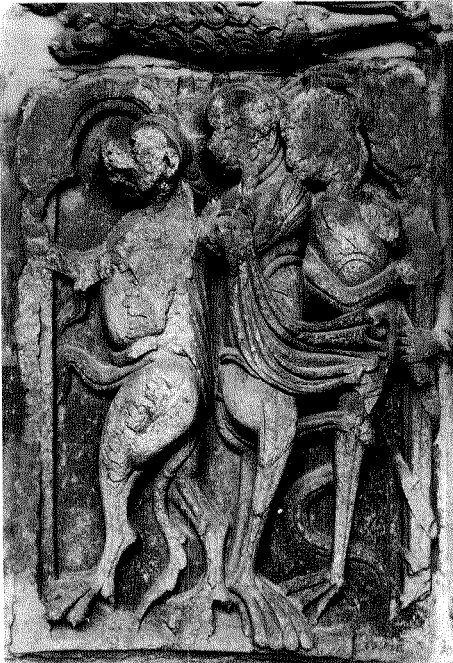


Figura 23. Diaños danzantes. Catedral de Santiago de Compostela, tímpano esquerdo, lado este. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA

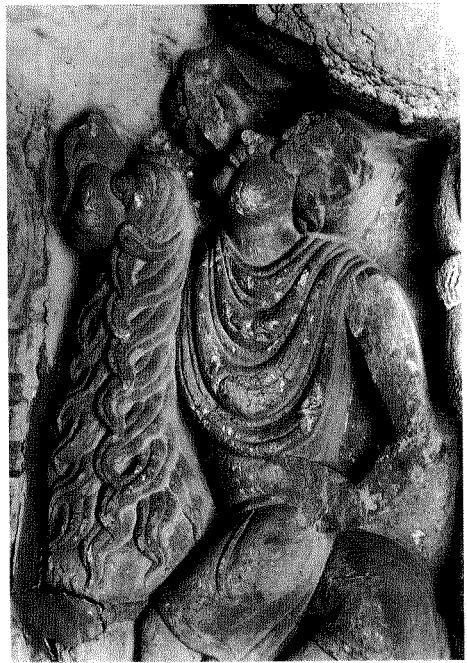


Figura 24. Home tocando o corno. Catedral de Santiago de Compostela, tímpano esquerdo, lado este. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA

1260)⁸³. Que no exemplo francés a muller monte un macho cabrío non debe extrañar xa que o dito animal está vencellado á lubricidade: nun capitel de Mozac relacionado coa luxuria homes espidos están dacabalo de machos cabríos e sobre o mesmo animal aparece o subversivo Marcolfo na súa *disputatio* con Salomón nunha ilustración a pé de páxina do Salterio inglés de Omersby (séc. XIV)⁸⁴.

Cabe preguntarse, nembargantes, se a muller da capela de Santa Fe non é unha relaboración culta dalgunha superstición popular. De feito, nos *Decretorum Libri* de Burchard de Worms (1008-1012) faise unha dura reprobación ás mulleres que acostuman a invoca-la deusa Diana pola noite, e describe como esta se lles aparece cun cortexo dacabalo de bestas:

“Credidisti aut particeps fuisti illius incredulitatis, quod quaedam scelerate mulieres retro pos Satanam conuersae, daemonum illusionibus et phantasmatis seductae, credunt et profitentur se nocturnis horis **cum Diana paganorum dea, et cum innumera multitudine mulierum equitare super quasdam bestias**, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire, ejusque jussionibus uelut dominae obedire, et certis nocti ad ejus seruitium euocari?”⁸⁵.

C. Ginzburg estudou a orixe e difusión deste motivo no imaxinario popular medieval. Segundo o autor italiano, trátase dunha asimilación do mito de Diana como señora dos animais ou Diana-Hécate a divindades xermánicas propiciadoras do crecemento vexetal encarnadas en Holda, Perchta, Abundia ou Satia, e que aínda nos séculos XVI e XVII pervivían nas crenzas dos campesiños do Friúl (Italia)⁸⁶. Como moitos dos motivos do folclore recollidos pola iconografía románica, a lenda foi transmitida a través dos chamados “mediadores” cultos e qué mellor canle que as propias *Decretais* de Burchard,

⁸³ Sobre a imaxe de Auxerre véxase S. L. Smith, *The Power of the Women. A Topos in Medieval Art and Literature*, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 123, fig. 8. M. Durliat (*Route*, p. 409, fig. 433) interpreta tamén como unha imaxe da luxuria a laxa con dúas mulleres vestidas da cabalo de senllos leóns da Porta Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse, a cal pódese relacionar estilisticamente co ambiente do Mestre de Praterías.

⁸⁴ No caso da miniatura do Salterio de Somersby (Oxford, Bodleian Library) trátase dun exemplo de contraposición entre sacro e secular que estaba tamén implícito no tímpano esquerdo de Praterías. Nela ilústrase o Salmo 52 (“Dixit insipiens in corde suo non est deus”): mentres que a inicial alberga as tres tentacións de Cristo, o *bas-de-page* é o lugar para a subversiva *disputatio* entre Marcolfo e Salomón, M. Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Cambridge, Mass., 1992, pp. 26-28, fig. 17.

⁸⁵ *Burchardi Wormaciensis Episcopi Decretorum Libri*, XIX (*De poenitentia*), PL, 140, Turnhout, 1983, col. 965 (ed. J-P. Migne, París, 1853). Unha descrición semellante aparece no libro X, *De incantatoribus et auguribus*, cap. I, *Ibidem*, col. 831: “Illud etiam non omittendum, quod quaedam sceleratae mulieres retro pos Satanam conuersae, daemonum illusionibus, et phantasmatis seductae, credunt se et profitentur nocturnis horis, cum Diana paganorum dea, uel cum Herodiade **et innumera multitudo mulierum equitare super quasdam bestias**, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire ejusque jussionibus uelut dominae obedire et certis noctibus ejus seruitium euocari”.

⁸⁶ C. Ginzburg, *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turín, 1966, pp. 61-78; J-C. Schmitt, “Le maschere, il diavolo, i morti nell’Occidente medievale”, *Religione, folklore e società nell’Occidente medievale*, Roma-Bari, 1988, pp. 206-238, espec. pp. 227-228.



Figura 25. Muller dacabalo dun león. Catedral de Santiago de Compostela, acroterio da capela de Santa Fe.



Figura 26. Personificación da Luxuria. Catedral de Auxerre, consola, ca. 1260.

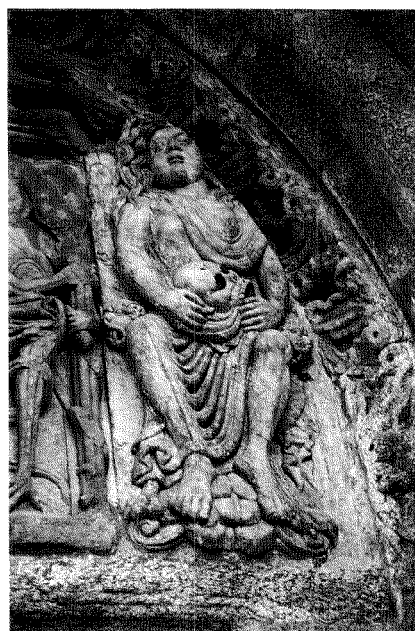


Figura 27. Muller do Cranio. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, tímpano esquerdo, lado leste.

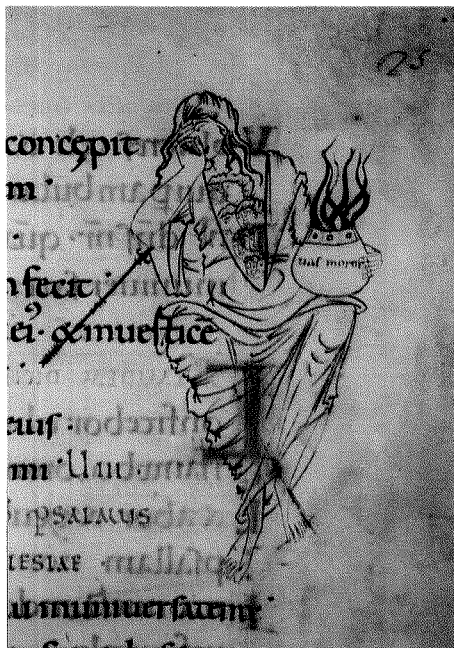


Figura 28. Salmo 7. Salterio de Bury St-Edmunds, 1025-1050. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 12, f. 25.



Figura 29. León. Catedral de Santiago de Compostela, Porta de Praterías, contraforte oeste.

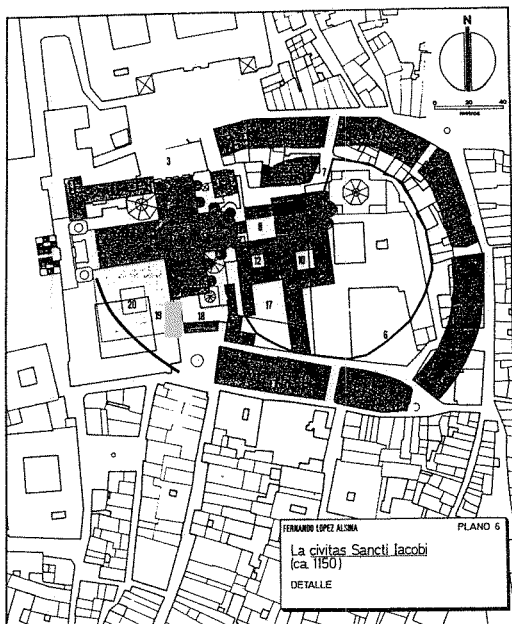


Figura 30. La civitas Sancti Iacobi. Foto: F. López Alsina, *La ciudad de Santiago*, plano 6, p. 250. Rotulada a situación aproximada do primitivo Pazo de Xelmírez.

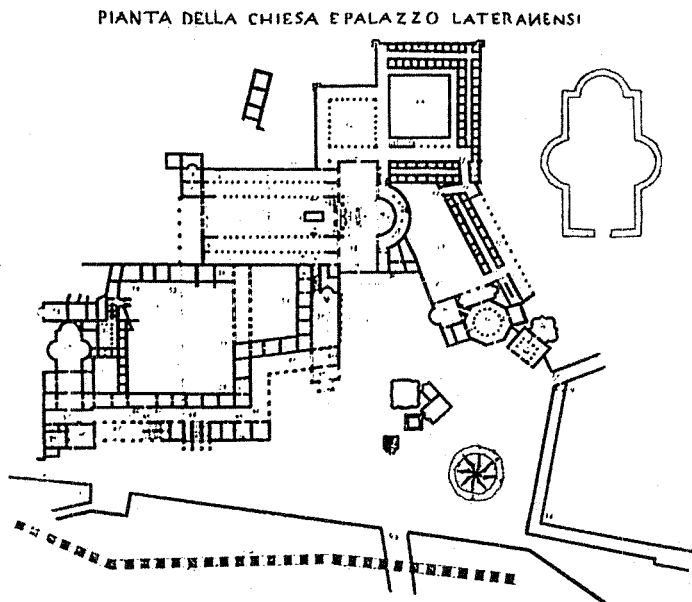


Figura 31. Planta do Laterano de Contini-Rohault de Fleury. Foto: M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana*, fig. 99.

coñecidas, segundo M. Díaz y Díaz, na diócese de Iria contra 1050⁸⁷. Aínda que descoñeza o dato concreto sobre o cal o Prof. Díaz sostén tal afirmación, pode achegar unha noticia sobre a recepción alomenos do libro décimo das devantidas *decretals (De incantatoribus et auguribus)* nun canon do concilio compostelán de 1056 (V, 2) no que parece resumirse o contido do citado texto ó falar da loita contra as supersticións rústicas:

“Iterum interdiciamus, omnes Christianos auguria, et incantationes, et lunae prosemina, nec ad animalia domanda, nec mulierculas ad telas alia suspendere, quia omnia cuncta idolatria est, est terrena, animalis, diabolica, anathematizat eam sancta mater Ecclesia; sed omnia cuncta in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti debent Christiani facere”⁸⁸.

A confluencia entre luxuria e bruxería no acroterio compostelán ten un paralelo nunha ilustración das *Metamorfoses* de Ovidio realizada en Bari contra o 1075, na que Circe, unha das magas por excelencia da Antigiüidade, aparece representada como unha bruxa medieval dacabalo dun macho cabrío.⁸⁹

3. XUÍZES BÍBLICOS, RELIQUIAS E MODELOS

Outra das pezas máis suxerentes para formula-lo problema das relacións sacro e profano na arte medieval é a chamada Muller do Cranio (fig. 27), tamén atribuída ao Mestre de Praterías e situada no extremo oposto ó Cristo das Tentacións como o seu contra-tipo. Trátase, sen dúbida, dunha imaxe moralizante, propia dun sermón, un *exemplum libidinis*, en palabras de J. Williams, coa que se quere rexeita-lo mal camiño⁹⁰. Desde o punto de vista dos motivos que compoñen a súa iconografía, estes atopan un precedente moi elocuente na ilustración do salmo 7, 13-18 do Salterio da abadía de Bury St-Edmunds, realizado contra o 1025-1050 na Christ Church de Canterbury. Nel unha

⁸⁷ M. C. Díaz y Díaz, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León, 1983, p. 194.

⁸⁸ López Alsina, *La ciudad de Santiago*, p. 330. Cfr. *Burchardi Decretorum Libri*, X, 11, 13, 19, ed. cit., cols. 835-836.

⁸⁹ Biblioteca Nazionale di Napoli IV F. 3, citado en C. Bertelli, “L’illustrazione di testi classici nell’ area beneventana dal IX all’ XI secolo”, *La cultura antica nell’Occidente latino dall’ VII all’ XI secolo*, XXII *Settimana di Studio del Centro di Studi sull’Alto Medioevo, Spoleto, 14-24 aprile 1974*, II, Spoleto, 1975, pp. 899-926, espec. p. 925. Este parangón antiquizante e meridional pódese aplicar tamén ó acroterio coa figura dunha esfínx de Capela de San Xoán, pois o dito motivo –propio dos acroterios dos templos grecorromanos– aparece na arte románica de Apulia nos séculos XI e XII: cadeira episcopal da Catedral de Canosa, capitel da Catedral de Bari, fachada occidental de San Nicolás de Bari, *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, ed. P. Belli d’Elia, Bari, 1975, pp. 91 (nº 106), 109 (nº 122).

⁹⁰ Para a interpretación da imaxe en relación co comentario da Guía do Calixtino remito a S. Moralejo, “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: Románico, Romance y Roman”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, XVII, 32-33, 1985, pp. 61-70, espec. p. 66; J. Williams, “The Woman with the Skull and the Romanesque Symbology”, *Congreso de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, del 4 al 6 de noviembre de 1993. Resúmenes de ponencias y comunicaciones*, Santiago, 1993, pp. 145-146.

muller sedente de longos cabelos revoltos, realizada cun caligráfico e nervioso estilo propio da escola de Winchester que non parece tampouco ter sido alleo o pictoricismo das figuras do Mestre de Praterías, sostén coa súa man esquerda un “Uas mortis” (fig. 28) (Vat. Reg. Lat. 12, f. 25r) fácilmente substituíble por un cráneo⁹¹. Non é o único paralelismo entre a miniatura anglosaxona e as figuras que compoñen o tímpano das Tentacións en Praterías, polo que cabe a posibilidade do coñecemento destes modelos por parte dos obradoiros composteláns. No caso do Salterio de Bury o manuscrito abandonou moi cedo a illa, pois no seu calendario aparecen anotacións que o sitúan a finais do século XI na abadía de Jouarre en Normandía⁹², rexión onde se atopaban tamén os precedentes das cara-follas do incensario de Praterías.

Por outra banda, o uso xudicial que se lle daba a Praterías reverte na significación do relevo da Muller do Cranio. Segundo a *Historia Compostelá* (I, 98), “os venres de cada semana, abertas as portas do palacio pontifical –“Pontificali palatii januis referatis”–, expóñanse as querelas e inxurias que houbese, en presenza do pontífice, dos xuízes e dos cóengos, e resólvanse”⁹³. Nesta *platea* do primitivo pazo episcopal, Xelmírez adoitaba celebra-las audiencias públicas, onde oíría causas relacionadas co adulterio, termo polo que entón se entendía tamén os casos de concubinato de mulleres con cregos, un costume que o bispo quixo erradicar a través de canons conciliares e sentencias exemplarizantes. O termo latino *platea* servía para designa-la vía pública pero tamén se empregaba na Idade Media para se referir ó lugar da xustiza⁹⁴. De feito, é ben sabido o habitual que era nas catedrais medievais utiliza-lo espacio situado diante dunha porta para realizar xuízos. Para isto, as ditas entradas adoitábanse decorar con leóns alusivos ó trono de Salomón, xuíz bíblico por excelencia, como na *Porta dei Mesi* da Catedral de Ferrara⁹⁵. Neste senso hai que interpreta-los tres “feroces” leóns (fig. 29) que aínda hoxe flanquean as dúas entradas de Praterías, en orixe catro, segundo se describe na *Guía do Calixtino*⁹⁶ (fig. 18). Trátase dun motivo relacionado co trono de Salomón, tal e como lembra o monxe francés Pierre Bersuire no seu *Repertorium morale* de 1362:

⁹¹ Este parangón foi proposto en Castiñeiras “Introitus pulcre refulget”, pp. 94, 97. Sobre o Salterio de Bury cfr. A. Heimann, “Three Illustrations from Bury St. Edmunds Psalter and their Prototypes. Notes on the Iconography of Some Anglo-Saxon Drawings”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX, 1966, pp. 39-59, espec. 56-59, fig. 13d.

⁹² E. Temple, *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles. II. Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066*, Londres, 1976, cat. 84, p. 100.

⁹³ A. López Ferreiro, *Fueros municipales de Santiago y de su Tierra*, Madrid, 1975, p. 160 (1895). Cfr. López Alsina, “Implantación”, 51. Con erros de cronoloxía e procedencia respecto de certas pezas, recentemente B. Abou-El-Haj (“Santiago de Compostela in the Time of Diego Gelmírez”, *Gesta*, XXXVI,2 1997, pp. 165-178) propuxo unha interpretación da *Porta Francigena* como expresión do poder episcopal e señorial de Xelmírez baseándose no feito da construción do novo pazo na beira norte da catedral (1120/1122) tra-lo incendio do primeiro. Polo avanzado das datas, trátase dunha interpretación moi forzada para unha fachada que xa estaba para entón rematada.

⁹⁴ D. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, VI, Graz-Austria, 1954, p.359.

⁹⁵ Sobre o tema, cunha ampla serie de exemplos, véxase B. Deimling, op. cit, pp. 324-327.

⁹⁶ “No mesmo pórtico hai catro leóns, un á dereita nunha entrada e outro noutra. Na parte de arriba do piar, entre as dúas entradas, hai outros dous feroces leóns, cada un dos cales apoia o seu lombo no doutro”, *Códice Calixtino*, V, ix, ed. cit, p. 561.



Figura 32. Coroación de espiñas e flaxelación de Cristo. Catedral de Santiago de Compostela, tímpano dereito, friso inferior.Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/ CIMGA

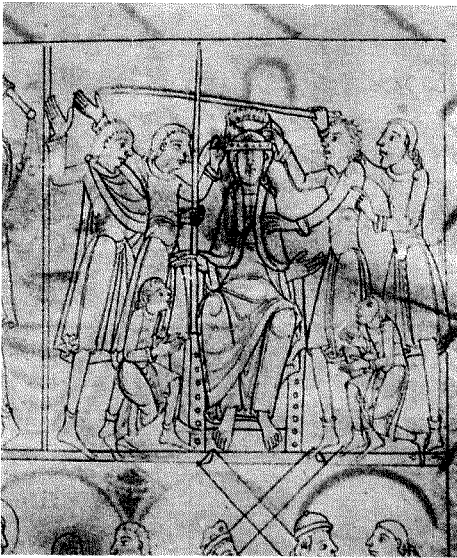


Figura 33. Coroación de espiñas.Evanxeliario de Bury St-Edmunds, 1130-1140.Cambridge, Pembroke College 120, f. 3v.



Figura 34. Flaxelación de Cristo. Evanxeliario de Bury St. Edmunds, 1130-1140. Cambridge, Pembroke College 120, f. 3v.



Figura 35. Flaxelación de Cristo perante Pilatos (?). Santiago de Barbadelo (Sarria, Lugo), finais do séc. XII, porta occidental, lado sur, segundo capitel.



Figura 36. Columna coa *mensura Christi*. Roma, Claustro de San Xoán de Letrán.

“O xuíz asóciase cos leóns, que están situados en moitas escaleiras e flanquean as entradas dos edificios. Dificultan o paso e, por esta razón, atópanse alí onde xulgan os xuíces, para castigar ás persoas cobizosas”⁹⁷.

Os leóns da xustiza terrea atopan resonancia nos sons das trompetas apocalípticas dos catro anxos do Xuízo Final. Esta *platea-atrium* de Xelmírez convértese así nun verdadeiro espazo de representación do poder do señor da cidade que lembra o valor que se lle daba ó *atrium* arcebispal na Mérida do século VII segundo as *Vitas sanctorum patrum emeritensium*⁹⁸. Que o dito libro puidera se-lo “Liber de Uita Episcoporum” doado por Xelmírez á catedral (HC, II, 57) non deixaría de ser un feito simbólico nunha sé que acadará no 1120 o título de metropolitana como sucesora da antiga Mérida. Na estruturación do lado sur da catedral (fig. 30) Xelmírez posiblemente quixo seguir unha vez máis un modelo prestixioso e romano, o do *Patriarchium*, a sé episcopal romana situada precisamente na beira sur da basílica de San Xoán de Letrán (fig. 31). Este pazo medieval do Papa –bispo de Roma– e da curia era froito dos traballos de restauración e de embelecemento levados a cabo polos pontífices Zacarías (741-752) e León III (795-816), e constaba segundo o *Liber Pontificalis* dun *triclinium* ornado con pinturas e mosaicos, dun oratorio con imaxes sacras, e dunha biblioteca con pórtico e torre⁹⁹. Pola descrición da *Historia Compostelá* (I, 20) cabe supoñer que o primitivo conxunto do pazo de Xelmírez tiña algúns destes elementos, malia que en menor dimensión:

“opus nouiter inceptum mirabili suo ingenio tricameratum solium cum turri conuenienter inceptit, et conuenientius ad perfectionem non remota festinatione perduxit. Denique domos cricumquaque mira dispositione dispusuit, ubi et Ecclesiam mirabiliter fabricatam, et mirabilibus depictam, Pontificali infula decoratus cum summa ueneratione consecrando consecrauit (...)”¹⁰⁰.

Segundo a traducción de E. Falque estaríase a describir un pazo episcopal (*solium*) de triple bóveda (*tricameratum*) con torre, rodeado de casas e cunha igrexa admirablemente pintada¹⁰¹. Non obstante, o termo *tricameratum solium* puidera referirse a un edificio cunha planta formada por tres ábsides abovedados como o *triclinium* ou refectorio de León III no Laterano. A falta dunha proba arqueolóxica, o conxunto paxego xelmiriano estaría a nos remitir unha vez máis a unha ideoloxía apostólica-romana que non é allea ó capítulo onde se sitúa a súa descrición, pois nela fálase da consagración da igrexa da Santa e Venerable Cruz –outra das advocacións da Roma paleocristiá– no monte

⁹⁷ Deimling, op. cit., p. 326.

⁹⁸ Godoy Fernández, Tuset Bertrán, op. cit.

⁹⁹ *Liber Pontificalis*, XCIII, 18, ed. L. Duchesne, I, París, 1981, p. 432. Cfr. G. Matthiae, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, Boloña, 1962, pp. 246-248, fig. 139; M. D’Onofrio, *Roma e Aquisgrana*, Roma, 1983, p. 194, fig. 99.

¹⁰⁰ H. Flórez, *España sagrada*, XX, Madrid, 1765, pp. 54-55.

¹⁰¹ Ed. Falque, p. 110.

do Gozo co obxecto de instituí-la celebración das ladaíñas maiores na festividade de San Marcos seguindo ó ceremonial romano¹⁰². Tal e como sinala F. López Alsina, non debe logo extrañar que na revolta compostelá de 1116-1117 os cidadáns asediasen, saqueasen e lle prendesen lume a este escenario, pois o Pazo de Praterías era expresión do poder feudal. ¿Tería a fachada do pazo algún tipo de decoración escultórica en consonancia coa porta meridional da catedral? Non o podemos responder, pero quizais algunha das pezas que hoxe ornan Praterías, en orixe formaron parte dos muros da residencia do bispo.

Volvendo ás Tentacións de Cristo, a peculiar forma de dispoñe-lo texto xunto á imaxe fainos pensar na inspiración nunha Biblia iluminada. Abonda neste sentido o friso dedicado á vida pública e paixón de Cristo do tímpano dereito de Praterías (fig. 32), cunha organización en laxas rectangulares que lembra moito á disposición das escenas en ciclos murais ou miniados románicos. Outra vez Inglaterra, neste caso o Evanxeliario de Bury St-Edmunds, realizado contra o 1130-1140¹⁰³, proporciona un interesante paralelo tanto polo formato das escenas coma pola súa iconografía. No manuscrito inglés aparecen perfectamente diferenciadas as escenas da Flaxelación, con Pilatos sedente e os saións, e a da Coroación de Espiñas, cunha coroa en forma de diadema (figs. 33-34). Non é así en Praterías, onde fundiron os dous temas aproveitando o esquema iconográfico da Flaxelación: o personaxe sedente é agora o Cristo coroado de espiñas, tamén cunha coroa en forma diadema, mentres que os saións azóutano de pé na columna¹⁰⁴. Seguindo o modelo compostelán represéntase o mesmo tema evanxélico nun capitel da igrexa de Santiago de Barbado (Sarría, Lugo), datable a finais do século XII e situada no Camiño Francés (fig. 35). O reducido do formato obrigou, sen embargo, a sintetizala representación –invertida con respecto a Santiago–, de maneira que dous soldados flaxelan ó Cristo da columna ante os ollos dun personaxe sedente na cadeira, reintegrado agora como Pilatos. Quizais quen describiu Praterías na Guía do Calixtino estaba acostumado a este tipo de imaxes e quixo ver a Pilatos onde en realidade se figuraba a Cristo. Pero tampouco reparou na coidada e minuciosa representación da columna da Flaxelación de Praterías (fig. 32). A súa altura, se lle quitamo-lo plinto, é igual cá da figura de Xesús, nun intento de reproducirla reliquia coa “mensura Christi” gardada en Roma na Idade Media xunto a porta sur de San Xoán de Letrán (fig. 36)¹⁰⁵, o que abonda unha vez máis nas conexións romanas das intencións da portada compostelá.

¹⁰² Castiñeiras, *Os traballos e os días na Galicia medieval*, Santiago, 1995, p. 55.

¹⁰³ Cambridge, Pembroke College 120, f. 3v, M. Kauffmann, *Romanesque Manuscripts 1066-1190, A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, III, Londres, 1975, cat. 35, pp. 74-75, figs. 98.

¹⁰⁴ S. Moralejo (“Portails retrouvés”, p. 99), seguindo a descripción da Guía do Calixtino (V, 9) e a opinión de Ole Naesgaard (*Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962, p. 60), identifica a figura sedente como Pilatos. A lectura da figura como o Cristo da Coroación de Espiñas é sostida por M. Durliat, *Route*, 332.

¹⁰⁵ Sobre as características da antiga reliquia da *mensura Christi* do *Patriarchium*, hoxe no claustro de San Xoán de Letrán, véxase C. Ginzburg, *Indagine su Piero*, Turín 1982, pp. 71-75, figs. 63-67.