EGO
LVX
SVM
MVNDI

Manuel Castiñeiras. *Universidad de Santiago de Compostela. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona*

EUROPA Y ESPAÑA: el Camino de Santiago y el arte románico

«El peregrino del Camino de Santiago,
si lo es a conciencia y trata de reunir sus recuerdos,
realiza siempre un doble tránsito: el viaje hacia atrás,
por el tiempo, y el viaje hacia delante, por el espacio.»

Walter Starkie, *El Camino de Santiago. Las peregrinaciones al Sepulcro del Apóstol,* Madrid, 1958, p. 13.

La narración de las transformaciones acaecidas en los reinos peninsulares en la segunda mitad del siglo XI podría constituir una hermosa epopeya. La historia, la leyenda, pero también los héroes se entremezclan en una larga y accidentada travesía que llevó a los reinos peninsulares a pasar de una situación periférica, aislada y casi autárquica, a la plena integración en las grandes corrientes culturales del Occidente románico. Son muchos los protagonistas de este efervescente período histórico, en el que las monarquías leonesa y aragonesa, titulares de las dos grandes potencias territoriales del momento, habrían de marcar en gran parte el decurso artístico-cultural de la mitad norte de España. Por un lado, el poderoso Alfonso VI (1066-1109), rey de Castilla y León, conquistador de Toledo (1085) y que llegó a llamarse «emperador de las Españas», y por otro, los también ambiciosos Sancho Ramírez (1066-1096) y su hijo, Pedro I (1094-1104), cabezas del joven y expansionista reino de Aragón, que en 1076 había incorporado a su jurisdicción el añejo reino de Navarra.

Estos dos polos de poder político y militar, especialmente maduros a finales del siglo XI, marcan también la geografía artística y cultural de este período. De hecho, sus respectivas capitales regias, León y Jaca –hasta que es sustituida por Huesca en el año 1096–, se convierten en verdaderas urbes de un arte palatino que estaba a la vanguardia del románico europeo. Prueba de ello son los magníficos conjuntos monumentales anteriores al año 1100 que han llegado hasta nosotros en ambos lugares: la catedral de Jaca (1077-1100), con su esbelta arquitectura basilical y su magnífica colección de capiteles historiados, y el panteón real de San Isidoro de León (1072-1101), una compacta estructura abovedada, a la manera de los macizos occidentales ultrapirenaicos, que se decora con una ambiciosa serie de capiteles y de pinturas murales, sin parangón en la tradición hispánica precedente y de claras resonancias francesas.

La compleja geografía artística de la España cristiana en el siglo XI

Resultaría sin duda históricamente injusto y metodológicamente errado el pensar que los inicios del arte románico en España pudiesen reducirse a un simplista esquema bipolar. Si bien es verdad que Aragón y León protagonizan la renovación cultural que dará madurez al románico pleno a partir del año 1100, no es menos cierto que el panorama de los territorios peninsulares cristianos durante el siglo XI es rico, variado y multiforme. En el extremo más oriental, los condados catalanes, descendientes de la primitiva Marca Hispánica de Carlomagno y vasallos, por lo tanto, del rey de Francia, se articulaban en pequeños poderes locales y familiares que atomizaban su geografía. Los condados de Barcelona, Gerona, Empúries, Rosselló, Besalú, Cerdanya, Urgell, Pallars y Ribagorça componían el mosaico feudal de la Cataluña Vieja, la cual ha-

Pantocrátor.
Ábside de Sant Climent de Taüll.
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

bía experimentado en la primera mitad del siglo XI un renacimiento artístico y cultural envidiable bajo el impulso de Oliba, miembro de la familia Cabreta de Cerdanya, que ostentó los títulos de abad de Santa Maria de Ripoll (1008-1046) y obispo de Vic (1017-1046). Bajo su gobierno e influencia florece en la geografía catalana la arquitectura del denominado primer románico, con ejemplos destacables en Sant Martí del Canigó, Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Ripoll, Sant Miquel de Cuixà, Sant Vicent de Cardona y la catedral de Vic. La indudable herencia mediterránea de este territorio, abierto de manera especial a las innovaciones de los maestros lombardos, cuyas técnicas constructivas sin duda alguna supieron mejorar y perfeccionar, concuerda además con la sólida implantación de una liturgia galo-romana que permitirá un desarrollo continuado y nada traumático de las estructuras edilicias a lo largo de los siglos XI y XII. La impronta carolingia y la adhesión política y eclesiástica a Roma de condes, obispos y abades marcarán también el peculiar desarrollo de las artes figurativas catalanas y, en particular, de la eclosión sin parangón de la miniatura, que posee en las denominadas Biblias de Rodes y Ripoll sus ejemplos más excelsos.

Por ello el panorama artístico del siglo XI hispánico responde más bien a un policentrismo derivado de la atomización de su sociedad vasallática, de la superposición de lindes territoriales dinásticos –reinos de Aragón, Navarra, Castilla, León, Galicia– y de la pervivencia de una liturgia propia, el rito hispánico o mozárabe, que la diferenciaba de la ya entonces uniformada liturgia romana de Occidente. De ahí que hasta bien entrado el siglo XI los edificios y objetos de culto elaborados en estos territorios, bien por patrocinio monástico, bien por mecenazgo regio, respondan mayormente a una función y estética conservadora y respetuosa con las tradiciones locales. No obstante, no hay que ocultar que desde inicios del siglo XI se aprecia en el ambiente áulico navarro ciertas inquietudes de cambio protagonizadas por el rey Sancho el Mayor (1004-1035), el cual en su política expansiva llegó a ocupar buena parte del reino de León. La historiografía le ha reconocido entre sus méritos el haber iniciado medidas encaminadas a reformar el orden eclesiástico. Así, en primer lugar, a través de su amistad con Oliba de Ripoll, favorece la implantación de eclesiásticos catalanes en los territorios occidentales, como es el caso de Pons de Tavèrnoles, obispo de Oviedo y de la restaurada sede de Palencia. En segundo lugar, envía a un grupo de monjes hispánicos a la todopoderosa abadía benedictina de Cluny con el objeto de favorecer la reforma eclesiástica en su reino. Sus frutos inmediatos estarán en la adopción de la regla de san Benito por parte de la comunidad de San Juan de la Peña bajo el abad Paterno (1027-1046), la cual se extenderá a San Salvador de Leire, Irache, San Millán de la Cogolla y Oña. Esta renovación espiritual no se tradujo automáticamente en un impacto artístico, si bien es cierto que en las zonas más orientales del reino se observa una incipiente arquitectura de sello «lombardo», como las iglesias basilicales de los Santos Justo y Pastor de Urmella y Santa María de Obarra, a las que habría que añadir las construcciones del castillo de Loarre.

Algo que no debe pasar desapercibido es que a Sancho el Mayor se le reconoció muy pronto su contribución a la consolidación del Camino de Santiago. De hecho, la *Historia Silense* (*c.* 1110) le atribuye la afirmación del itinerario desde los Pirineos hasta Nájera, evitando de este modo la desviación por Álava. Se sientan así las bases de un ruta que facilita la circulación entre las principales ciudades y villas de una línea expansiva que llega hasta Galicia. No hay que olvidar que entre la pléyade de hijos herederos –García III de Navarra (1035-1054), Ramiro I de Aragón (1035-1063)– destaca Fernando, conde de Castilla, que por su matrimonio con la infanta leonesa Sancha alcanzará la corona en 1037 y cumplirá así el sueño de Sancho de ver a un navarro entronizado en León. Fernando I (1037-1065) heredará así no sólo la política expansionista de su padre, al querer convertirse en el árbitro del los reinos hispánicos, sino también su talante reformista, al promocionar a catalanes en las instituciones eclesiásticas del reino: Oriol en Arlanza, Durán en Dueñas y Miró en Palencia.

Es precisamente en la segunda parte de su reinado, a mediados del siglo XI, cuando el panorama artístico del noroeste peninsular comienza a experimentar cambios significativos que en cierto modo anunciaban la incipiente introducción del estilo románico.

Daniel Derveaux.
Carte des chemins de S. Jacques de Compostelle, 1648.
Archivo del Reino de Galicia, A Coruña.

Ésta, que estuvo marcada desde el primer momento por el patrocinio regio, se caracterizó sin embargo por una ambigua y contradictoria política que reflejaba no sólo diferencias dinásticas, sino también el recalcitrante conservadurismo del reino leonés y sus consiguientes dificultades para un vuelco hacia el nuevo estilo. Creo que los Libros de Horas elaborados para los monarcas reinantes, Fernando I (1055) y Sancha (1059), reflejan como pocos ejemplos esta situación de conflicto. A pesar de estar realizados en un breve período de tiempo –los separan tan sólo cuatro años–, responder a una misma tipología de códice –devocional– y pertenecer a los cónyuges de una misma pareja reinante, ambos presentan notorias diferencias entre sí. El primero, el Libro de Horas de Fernando I, realizado por el escriba Pedro y el iluminador Fructuoso, supone la incorporación a la miniatura hispánica de modelos imperiales carolingio-otonianos, así como el uso de un estilo navarro y pirenaico tímidamente románico; el segundo, el *Liber mozarabicus canticorum et horarum*, realizado por el escriba Cristóbal, presenta, por el contrario, una decoración conservadora, de tradición mozárabe, con sus característicos colores planos y brillantes.

El Libro de Horas de Fernando I hay que encuadrarlo dentro de la apertura hacia Cluny de dicho monarca, iniciada años antes, en 1053, y consagrada poco después, en 1059, al convertirse en *socius* de la abadía borgoñona con un censo anual de mil dinares de oro. De hecho, a la noticia señalada por J. Bishko

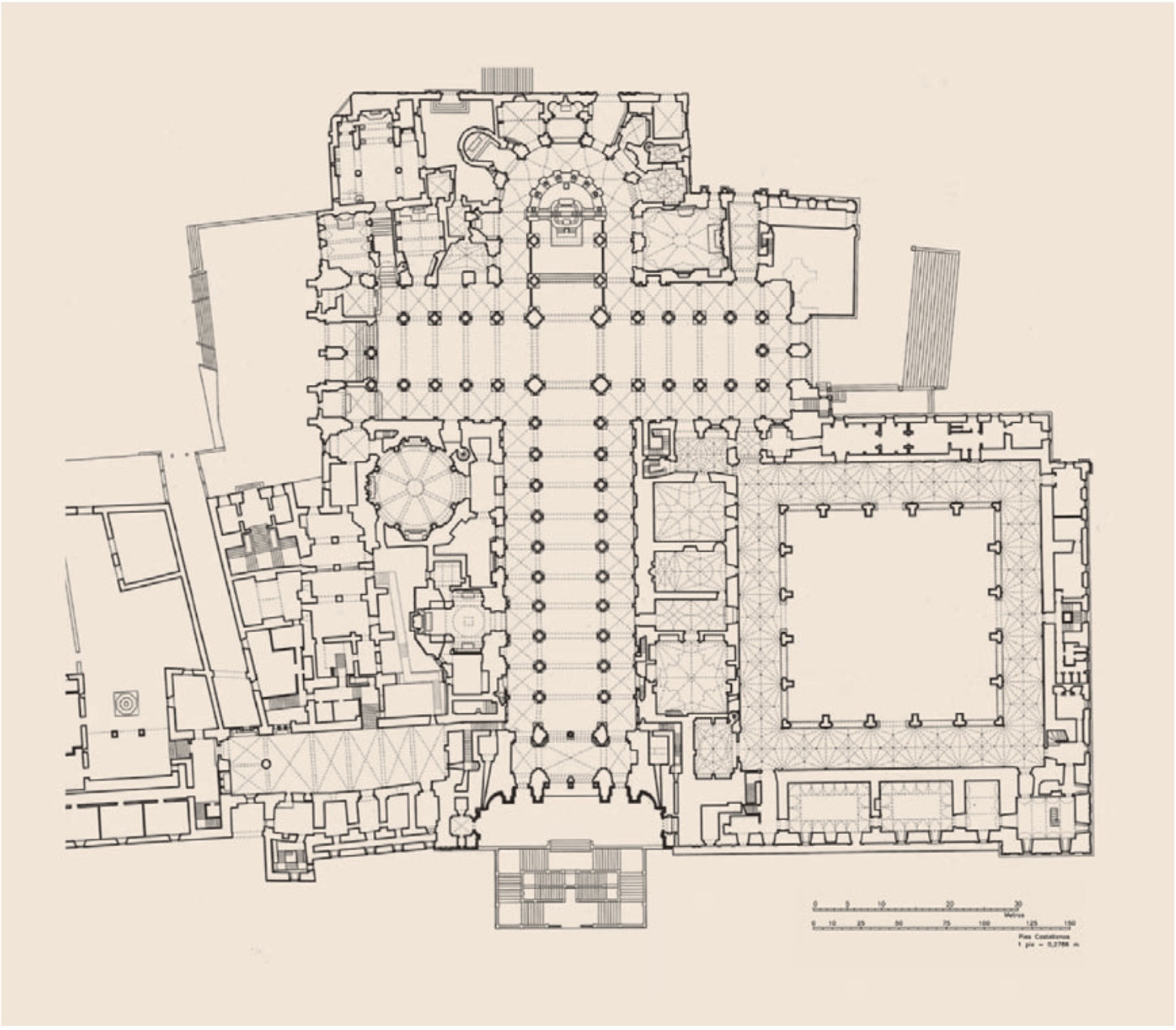
de la presencia en su calendario de la festividad de san Antolín («Sce Antonini») (f. 3v), extendida ya en Castilla entre 1035 y 1045 (san Antolín de Palencia), habría que añadir la inclusión en la lista de oraciones del códice de fórmulas para los cultos franceses de san Antolín («Sancte Antonini ora pro me»), san Martín («Sancte Martine ora pro me») y san Marcial («Sancte Martialis ora pro me») (f. 199r), estos dos últimos figurados posteriormente en las pinturas del panteón real de San Isidoro de León.

Por ello el Libro de Horas de Fernando I constituye un símbolo del nuevo monarca leonés que intenta crearse una imagen a imitación de la monarquía imperial carolingia y otónida. De ahí que la iconografía de la célebre escena de la presentación del códice o el empleo de los colores púrpura y dorado en sus miniaturas a toda página participe de los patrones del arte imperial ultrapirenaico. Del mismo modo, los otros objetos de lujo donados por los monarcas en los años sucesivos al tesoro de la iglesia de San Juan y San Pelayo (reconsagrada a san Isidoro desde 1063) comparten esa misma vocación «imperial»: si el crucifijo de Fernando I y Sancha (1063) remite a un tema otoniano con una ornamentación propia de la miniatura del Canal de la Mancha, el arca de san Isidoro (1065) retoma modelos de las puertas de bronce de San Miguel de Hildesheim. Se trata, sin embargo, de un uso modal del estilo cuyo objetivo es representar a la nueva monarquía, y en el que Sancha, la reina descendiente de la estirpe leonesa, desempeñó un importante papel como mecenas de las artes. Sin embargo, aunque ciertamente la reina participa de la estética de estas obras, en las que la presencia de su nombre o efigie certifica la herencia goda, en los pocas piezas estrictamente personales que se conservan del personaje éste parece preferir para su intimidad el viejo estilo leonés. Me refiero al poco conocido y citado Libro de Horas de la reina Sancha, cuya habitual ausencia en los estudios histórico-artísticos sobre el arte promocionado por la pareja regia nos privaban de la complejidad de las intenciones y preferencias de dicho personaje. En él la preferencia por las fórmulas de la miniatura hispánica del siglo X se hace patente e incluso oculta y vela cualquier innovación introducida por el Libro de Horas de su esposo. Esa actitud entronca con el Beato realizado por el escriba Facundo en 1047 o con la reconstrucción en estilo neoasturiano de la iglesia de San Juan y San Pelayo, consagrada en 1063, en estructura de adobe y ladrillo. La pervivencia de la tradición asturiana en las tierras leonesas queda constatada tanto en la cripta de San Antolín de Palencia (1035), en la que la planta, el alzado y las cubiertas abovedadas remiten a las salas bajas de la Cámara Santa y Santa María del Naranco en Oviedo, como en la iglesia de San Pedro de Teverga (Asturias) (1069-1076), de planta basilical, con cubiertas de cañón, pórtico con tribuna, cabecera recta con tres capillas y elevación en altura a la manera de San Salvador de Valdediós.

Este conflicto entre conservadurismo e innovación ejemplificado en el ámbito regio responde sin duda a la verdadera situación del reino de León: por un lado, socio de la abadía borgoñona de Cluny desde 1059 a través del pago de un censo anual, pero por otro con un clero conservador que mostraría una contumaz resistencia a la inminente introducción de los nuevos usos litúrgicos romanos instaurados en el Concilio de Burgos del año 1080. Esta situación que podemos calificar de bilingüismo, vivida en la corte de Fernando I y Sancha, se prolonga al menos durante esa segunda mitad del siglo XI en buena parte del reino. Así, paralelamente al desarrollo de proyectos innovadores directamente vinculados por el entorno inmediato de su sucesor, Alfonso VI (1066-1109), como la catedral románica de Santiago (1075-1087) o el panteón real de San Isidoro de León (1080-1100), nos encontramos todavía en el *scriptorium* de Silos con una miniatura anclada en la tradición mozárabe, con la producción en el monasterio de los Santos Facundo y Primitivo de Sahagún (León) de un Beato en 1086 o con la realización de un cenotafio a San Martín de Dumio en Braga (*c.* 1089) siguiendo fórmulas iconográficas visigótico-mozárabes.

No obstante, en honor a la verdad, hay que reconocer que, a pesar de las dudas iniciales, con Alfonso VI se inicia una verdadera «clunificación» del reino de Castilla y León. En 1074 Gregorio VII dirige una contundente carta a dicho monarca y a Sancho IV de Navarra conminándoles a convertirse al rito latino. La Tierra de Campos parece haber sido el lugar elegido para la progresiva implantación de la

Escena de presentación del Libro de Horas de Fernando I.
Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela.



Planta e interior de la catedral de Santiago de Compostela.

Iglesia de San Martín de Frómista, Palencia.

reforma gregoriana. De hecho, en este período Alfonso VI realiza allí cuatro transferencias de monasterios leoneses a Cluny: San Isidro de Dueñas (1073), Santiago de Astudillo (1077), San Juan de Hérmedes de Cerrato (1075-1076) y la imposición del monje cluniacense Roberto en 1079 como abad de Sahagún, el monasterio más importante del reino, que posteriormente pasará a gobernar el también cluniacense Bernardo, futuro arzobispo de Toledo. Esta alianza con los monjes de Cluny tiene su refrendo en 1077 en la confirmación y el doblamiento del censo pagado por su padre Fernando I a la abadía borgoñona, así como en sus matrimonios con princesas galas, Inés de Aquitania y Constanza de Borgoña, y en los de sus hijas, Urraca y Teresa, con los nobles borgoñones Raimundo y Enrique. Esa política de apertura y transformación de las estructuras eclesiásticas –cambio litúrgico en 1080– vino acompañada de los consiguientes cambios sociales. La afluencia de francos de todos los campos y estamentos fue favorecida por la promoción del Camino de Santiago, en los que éstos se instalaron creando sus propios barrios (Pamplona), calles (Estella, Santiago) y villas, como Villafranca del Bierzo, nombre derivado de Villa Franca, y Burgo de los Franceses, donde existía una iglesia dedicada a Nuestra Señora de Cluniaco y mantenida por los monjes de la orden de Cluny, así como un hospital de peregrinos.

El Camino de Santiago como gran empresa artística

Durante el reinado de Alfonso VI el Camino de Santiago, perfectamente acotado y definido desde la época de Sancho III el Mayor de Navarra, se convierte en una de las grandes empresas constructivas del reino. La ruta se renueva con la construcción de una adecuada infraestructura de calzadas, puentes, albergues, hospitales y hasta burgos enteros nacidos o promovidos por un tráfico no sólo espiritual sino también económico. Es entonces cuando el Camino de Santiago se convierte en lo que Santiago Moralejo ha definido como «un gran taller u obrador», el cual será un cauce artístico privilegiado de las innovaciones de finales del siglo XI y principios del siglo XII. No ha de sorprendernos, por tanto, que precisamente entonces surjan en este contexto santos constructores, modelos ejemplares de la empresa de la peregrinación. Tales son los casos del riojano santo Domingo de la Calzada, edificador de puentes y hospitales, fallecido en 1109, cuya tarea continuó su discípulo san Juan de Ortega, a quien sus coetáneos concedieron el título de ingeniero, arquitecto y santo caminero y «ponteador». Ambos son todavía hoy venerados por los peregrinos en sus iglesias homónimas situadas en el Camino. Del mismo modo, no podía faltar tampoco un francés implicado en la gran aventura de la ruta jacobea. Éste es el caso de san Lesmes, interpretación castellana del nombre Adelelmus, monje benedictino de La-Chaise-Dieu, que fue llamado por la esposa de Alfonso VI, Constanza, a la corte de León para colaborar en la renovación de los usos y costumbres religiosas del reino. No obstante, expresado su deseo de volver al retiro monástico, en 1091 Alfonso VI lo colocó al frente del recién fundado monasterio de San Juan Bautista, situado a las puertas de Burgos, donde el monje pudo consagrarse a la atención de los peregrinos.

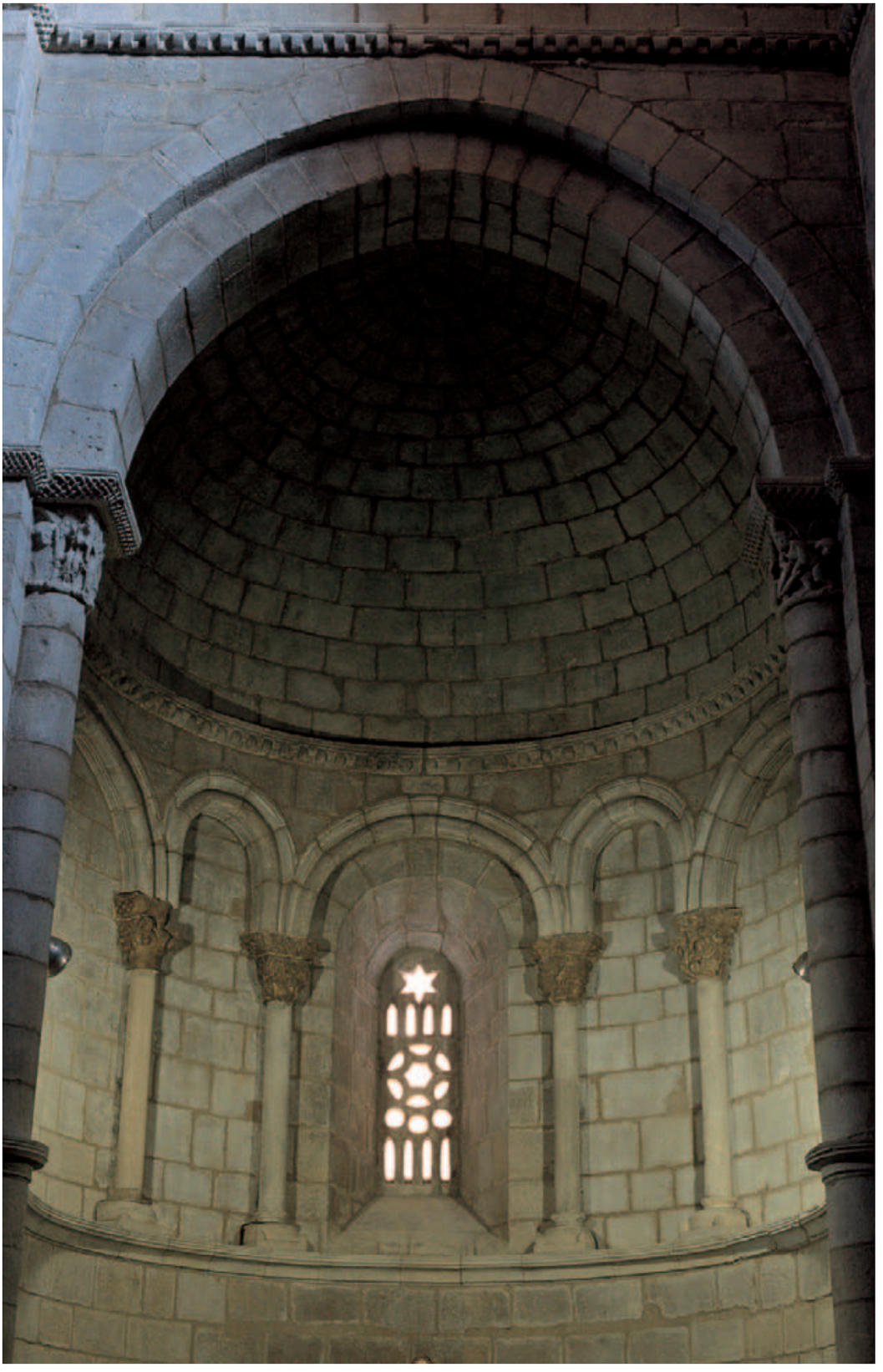
En este contexto de construcción febril y fluida movilidad surge la figura del artista itinerante que tantos debates ha generado en la historiografía artística. Si bien es cierto que durante años se quiso exagerar el protagonismo de estos maestros, atribuyéndoles obras separadas por grandes distancias a partir de la constatación de estrechas similitudes formales, en la actualidad se tiende a perfilar mejor estas personalidades artísticas en un intento de minimizar su carácter itinerante. No obstante, las fuentes documentales parecen corroborar su existencia. De hecho, en la guía del *Liber Sancti Iacobi* (V, 5) (*c.* 1137) se relacionan los *viatores* que repararon una sección del camino jacobeo, desde Rabanal a Portomarín, en el primer cuarto del siglo XII: «Éstos son los nombres de algunos "camineros" que en tiempos de Diego, arzobispo compostelano, y de Alfonso, emperador de España y Galicia, y de Calixto, papa, repararon, por piadoso amor de Dios y del Apóstol, el camino de Santiago desde Rabanal hasta Puertomarín, con anterioridad al año del Señor 1120, reinando el rey Alfonso de Aragón y el rey de Francia Luis el Gordo: Andrés, Rogerio, Alvito, Fortún, Arnaldo, Esteban y Pedro que reconstruyó el puente del Miño destruido por la reina Urraca. Descansen en paz eterna las almas de éstos y de sus colaboradores». Por la raigambre de sus nombres se han querido adivinar artistas de procedencias muy distintas: Rogerio podría ser italiano; Arnaldo, catalán; Alvito, galaico-leonés, y Fortún, navarro-aragonés. Por otra parte, uno de ellos resulta fácilmente identificable, Pedro Peregrino, autor del hospital y puente de Portomarín, el cual tuvo que reconstruir en 1120, tras su destruc-

Capitel románico inspirado en las escenas de la Orestiada del sarcófago de Husillos, procedente de San Martín de Frómista. Museo de Palencia.

ción por la reina Urraca en sus desavenencias con Alfonso I, el Batallador. Los cimientos de esta antigua Ponte Minia yacen actualmente bajo las aguas del embalse de Belesar. A su vez, la inclusión de un Esteban en la lista nos trae a la memoria ese otro maestro homónimo que en 1101 está al frente de la obra de la catedral de Pamplona, procedente de la de Santiago. Los datos que han llegado hasta nosotros sobre este personaje confirman en parte que a estos artistas se les llamase *viatores*, pues se trataba de viandantes, peregrinos, caminantes y camineros que recorrieron el Camino ofreciendo sus servicios. De hecho, tal como señaló J. Mª Lacarra, en un documento fechado en 1101 Esteban es designado como un «magister operis sancti Iacobi» que entonces estaba trabajando en la catedral de Pamplona. En dicha acta aparece casado y con hijos, y se le conceden diversas casas y viñas en Pamplona, así como recursos suficientes para hacerse una casa. En otro documento del mismo año, la pareja vende unos bienes de Urraca Sendoa, madre de la esposa, cuyo apellido indica que Esteban estaba casado con una navarra y que por lo tanto seguramente procedía originalmente de la zona navarro-aragonesa. Si bien su personalidad ha generado una amplia literatura, en la actualidad se tiende a considerarlo un maestro procedente del entonces efervescente reino de Aragón, que llegaría a Santiago en torno a los años 1093-1095 contratado por el entonces vicario Gelmírez para hacerse cargo de la reanudación de las obras de la catedral hasta el regreso a su patria en 1011. Esteban habría sido pues tan sólo el responsable de completar el resto de los muros perimetrales de la girola, con sus capillas poligonales (Santa Fe y San Andrés), así como de gran parte de los muros del transepto. De hecho, en su consiguiente actividad en la catedral de Pamplona habría que atribuirle la construcción de la capilla mayor, que a la luz de las excavaciones se ha visto que era también poligonal.

No cabe pues duda alguna sobre la existencia de maestros especializados en las obras e infraestructuras del Camino de Santiago, el cual ha de considerarse entre 1075 y 1125 como un gran obrador. De ahí que cabría preguntarse por el sentido de la inclusión en la Guía del Calixtino de un capítulo dedicado a los nombres de los que repararon el Camino. Por su estilo podría tratarse de una inscripción conmemorativa o más bien de una plegaria destinada a ser leída en las preces litúrgicas de una misa en la catedral de Santiago, en la que se recordaba la contribución de estos camineros a la ruta jacobea. De hecho, se pide por el descanso eterno de su alma y la de sus colaboradores. Con ello de alguna manera se pretende «santificar» su trabajo en un ambiente, como ya hemos señalado, muy propicio. A otro Pedro (Petrus Deustamben), posterior, que fue arquitecto de San Isidoro de León y también «ponteador», en su tumba en dicha basílica se le recuerda como «hombre de gran santidad». Con esa aura de beatitud culminaba en muchas ocasiones la carrera de los ingenieros y constructores en el Camino de Santiago, siendo Pedro uno más en una larga lista compuesta por santo Domingo de la Calzada, san Lesmes, san Juan de Ortega y Raymond Gayrard en Toulouse.

Ciertamente, el Camino de Santiago no fue ni una escuela arquitectónica ni un estilo en el sentido en que hoy empleamos dichos términos. No obstante, no cabe duda alguna de que fue un medio privilegiado para el intercambio, la producción y la innovación artísticas en unos reinos peninsulares a los que les había resultado difícil despegarse de las viejas tradiciones autóctonas e incorporarse a las nuevas corrientes ultrapirenaicas. Se trata de un marco espacial perfectamente definido en la guía del *Liber sancti Iacobi* (V, 1-2), en el que se relatan los cuatro caminos que conducen desde Francia hasta los Pirineos, es decir, las vías Turonense, Lemosina y Podiense, que confluyen en Ostabat (Gascuña), y la vía Tolosana, que tras atravesar Aragón se une con las otras tres en Puente la Reina (Navarra), para formar un único tramo hispano que conduce a Compostela. Esta unidad espacial ha de encuadrarse en un marco temporal, entre 1075 y 1125, que coincide con la instauración del románico pleno. En palabras de Santiago Moralejo, esa «calle mayor» constituyó entonces un espacio artístico integrado en el que se produjo una interesante interacción de talleres, difusión de modelos e intercambio de soluciones. La fuerza creadora del Camino desbordó, no obstante, ese marco espacial para convertirse en cauce artístico y abastecedor de fórmulas y tipologías



Capiteles del siglo XII en el ábside sur de la iglesia de San Esteban, en Sos del Rey Católico, Zaragoza.

a zonas y regiones peninsulares que difícilmente las hubieran conocido sin su concurso (Asturias, Cantabria, País Vasco, Extremadura castellana, Portugal, etc.). Del mismo modo, la herencia del Camino superó el citado marco cronológico de 1125 y siguió siendo durante todo el siglo XII un canal privilegiado de difusión de experiencias, si bien el avance de la Reconquista y la repoblación, así como la creación de nuevos centros, disminuyó en cierto modo su protagonismo. No obstante, hay que reconocerle todavía entonces a la ruta jacobea una genialidad que la había caracterizado siempre. El Pórtico de la Gloria, la fachada de Santiago de Carrión, los relieves de la Anunciación, la Coronación y el Árbol de Jesé del claustro de Santo Domingo de Silos, o los redescubiertos pilares esculpidos de la capilla mayor de Santo Domingo de la Calzada son ejemplos tardíos de la creatividad y originalidad del arte del Camino de Santiago, capaz de aunar experiencias foráneas con aportaciones locales y convertir así sus monumentos en obras maestras del arte románico europeo.

Un proyecto para la meta del Camino: la catedral de Santiago de Compostela, paradigma de las grandes iglesias de peregrinación

Durante la pasada centuria la catedral de Santiago de Compostela se convirtió en uno de los temas recurrentes en los debates historiográficos del románico europeo. Por una parte, el monumento jacobeo fue visto como el paradigma de una tipología arquitectónica, a la vez funcional y simbólica, que se denominó «grandes iglesias de peregrinación». Por otra, la exuberante y variada escultura del templo, esparcida entre capillas, naves y portales, se tomó como ejemplo del resurgimiento de dicha técnica monumental en los siglos XI y XII, así como del consiguiente nacimiento de las fachadas esculturadas. Dado que la peregrinación a Compostela alcanzó en esos años centrales de la Edad Media sus más altas cotas, muchos historiadores quisieron ver en este fenómeno la explicación y la razón de ser de ese arte excepcional. El profesor americano A. K. Porter no dudó incluso en utilizar una bella metáfora para definirlo: en el mar de Compostela desemboca el gran río de la peregrinación, el cual se alimenta de afluentes que nacen en las más recónditas regiones de Europa.

En el pasado la catedral románica de Santiago (1075-1211) fue considerada por numerosos autores un ejemplo de la denominada gran iglesia de peregrinación. Bajo esta acepción se quería distinguir una escuela que también incluía un destacado grupo de monumentos franceses: Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Sainte-Foy de Conques y Saint-Sernin de Toulouse. El templo compostelano comparte con los citados ejemplos no sólo la grandeza de dimensiones que los caracteriza, sino también la peculiaridad de sus elementos de composición: una larga nave central con dos colaterales menores con tribunas, las cuales se continúan en un amplio transepto y en un deambulatorio que rodea una espaciosa capilla mayor. Múltiples capillas –en parte transformadas– coronaban además la fábrica catedralicia. A las dos en cada brazo del crucero se sumaban las cinco radiales de la cabecera, así como una *confessio* situada en el hemiciclo detrás del altar.

El conjunto presenta además la particularidad de estar totalmente abovedado: la nave central, con bóveda de cañón dividida por arcos fajones que van marcando los tramos; las laterales, con bóveda de arista, y las tribunas, con un armazón, a modo de corsé, formado por una bóveda de cañón sobre la que se alzaba una segunda más alta de cuarto de cañón, a manera de rampante. Se trata de una articulada estructura que descarga en contrafuertes, cuyo enmarque parietal en arcadas crea al exterior un rítmico juego entre lleno y vacío, animado por un doble piso de ventanas que proporcionan luz indirecta a la nave central. En el interior se alternan rítmicamente pilares cruciformes, de fuste y basa cuadrangular, con semicolumnas adosadas, con otros cruciformes, de sección y basa circular, con semicolumnas adosadas. Dicha variación, característica de la estética románica, confluye en el crucero, donde se encuentran cuatro inmensos machones cruciformes festoneados por ocho columnas adosadas sobre una basa de múltiples lados, (Conques), y se niega en la capilla mayor, donde las basas son cuadradas. Su planta presenta además una sutil modulación rítmica basada en el principio románico de la alternancia, en el que el

Panteón Real de San Isidoro de León.

Pinturas murales de San Baudelio de Berlanga.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

módulo mayor de la nave central corresponde en ancho a la suma de los dos menores de las colaterales. Todo ello unido en Compostela al uso de un sistema de medición antropométrica descrito en la Guía del Calixtino (V, 9), de claras resonancias vitrubianas. Por último, la silueta exterior del templo era realzada con una serie de nueve torres. A la del cimborio, transformada en el siglo XV, habría que añadir otras ocho de sección cuadrangular: dos mayores, en el cierre occidental y realizadas a finales del siglo XII; dos menores en la intersección entre la nave y el transepto, con un remate de sección poligonal; así como cuatro pequeñas torres de escalera en los ángulos salientes del transepto, las cuales están culminadas en cuerpos cilíndricos coronados por chapiteles cónicos, a la manera de las torres del Poitou (Montierneuf, Fenioux, Notre-Dame-la-Grande de Poitiers), conservándose tan sólo parcialmente la del lado sudoeste.

El edificio está pensado como una gran estructura funcional para la circulación interna de los peregrinos, que pueden recorrer a través de las naves laterales todo el recinto perimetral del edificio, sin interrumpir la celebración del oficio en la capilla mayor, presbiterio y nave central, ocupados ya en parte en el siglo XII, y posteriormente en el XIII, de forma más extensa, por el coro de los canónigos. En este decurso lateral los peregrinos podían visitar, como hoy, las numerosas capillas absidiales del transepto y la girola, donde rezaban, asistían a misa y rendían culto a las reliquias; por la parte de trasera del altar podían acercarse a una *confessio* pensada para ellos: la capilla de la Magdalena, que les permitía orar junto a la pared de la estancia que guardaba el cuerpo santo, siguiendo, como veremos más adelante, una tipología propia de las basílicas romanas.

A pesar de que el denominado grupo de grandes iglesias de peregrinación comparte en mayor o menor medida casi todas estas soluciones funcionales, en las últimas décadas se ha puesto en duda su existencia. Es cierto que, tal como ha señalado I. Bango, muchos de sus elementos fueron experimentados anteriormente en el panorama arquitectónico europeo del siglo XI. En la cripta (1008-1009) e iglesia de Saint Philibert de Tournus (1050-1075), en Saint-Étienne de Vignory (1051-1057) o en Saint-Jean de Montierneuf (1075) se encuentra la girola con capillas radiales, completada, en el caso de Tournus y Montierneuf, con un incipiente desarrollo del transepto con capillas. Sin embargo, aparte de las similitudes planimétricas, la experiencia espacial y de visión de alzados de estos edificios resulta cuando menos decepcionante con respecto a la pasmosa sensación de unidad que nos produce todavía hoy la visita a Conques, Santiago y Saint-Sernin, o la simple visión de los antiguos dibujos publicados por Charles de Lasteyrie en su monografía sobre Saint-Martial de Limoges en 1901. El carácter macizo y pesado de Tournus, iglesia exenta de tribunas, o la estrechez del transepto de Montierneuf no tienen nada que ver con la armonía y proporción de los espacios del llamado grupo de iglesias de peregrinación, con alzados elevados con esbeltos pilares con columnas adosadas y amplias tribunas, a ritmo de bíforas, y con amplios y desarrollados transeptos.

Del mismo modo puede afirmarse que en la definición de la cabecera de este conjunto de iglesias han de tenerse en cuenta modelos arquitectónicos precedentes al románico, pero de rabiosa actualidad en la segunda mitad del siglo XI. Así, la fórmula de pasillo en torno al altar-sepulcro o altar-relicario responde a una función e intención específicas: facilitar y exaltar un culto martirial que se quiere remontar a los primeros tiempos del cristianismo. Por ello su proyección tipológica no fue seguramente ajena a la prestigiosa fórmula de la Rotonda de la Anástasis (siglo IV), la tumba de Cristo, en la que un amplio deambulatorio, con tres absidiolos y tribunas, encerraba el lugar santo. Incluso en el caso de Santiago, y posiblemente también de Saint-Sernin, estas conexiones con la arquitectura paleocristiana pueden explicar otras tantas peculiaridades del edificio y de su mobiliario litúrgico. Baste citar, por ejemplo, la peculiar configuración de la *confessio* de la Magdalena en la basílica jacobea, con toda posibilidad inspirada en los modelos de las basílicas romanas.

Bien es verdad que no estamos ante la escuela estilística interregional, con arquitectos comunes, que sugirieron E. Mâle, A. K. Porter, K. J. Conant, y el propio E. Lambert, sino más bien ante una fórmula tipológica de especial éxito surgida a partir de elementos comunes en el contexto de los caminos de peregrinación

Claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos.

a Santiago, como parece derivarse de las afirmaciones de M. Durliat, S. Moralejo y J. Williams. En todo caso, lo que realmente resulta unificador para los citados cinco ejemplos clásicos del románico hispano-francés es el hecho de que en un corto espacio de tiempo, proyectos tan alejados comparten un lenguaje artístico similar. Por ello, no puede negarse el papel desempeñado en el Occidente europeo por un fenómeno tan definidor de los siglos XI y XII como lo fue la peregrinación jacobea en unas iglesias que debían su razón de ser a ella y que además estaban integradas en la red viaria de los caminos a Compostela. Cada una de ellas está situada en una de las vías a Compostela descrita por la Guía del Calixtino: *turonensis* (Saint-Martin de Tours), Lemosina (Saint-Martial de Limoges), *podiensis* (Sainte-Foy de Conques), *tolosana* (Saint-Sernin de Toulouse). Además, todas estas basílicas son respuestas funcionales al culto de un santo o mártir, e incluso fueron ya diferenciadas por sus contemporáneos como modelos prestigiosos susceptibles de copia. De hecho, Aymeric Picaud refiere que Saint-Martin de Tours, hacia 1130, estaba siendo fabricada admirablemente «ad similitudinem ecclesie beati Jacobi miro opere fabricatur» (LSI, V, 8).

A pesar de sus reticencias, la historiografía gala actual reconoce, en palabras de Anne Prache, la existencia del «groupe de Saint Jacques», al cual se inclina, sin embargo, por definir como una iglesia de peregrinación concebida para una comunidad de canónigos regulares, que explicaría las similitudes entre Saint-Martial de Limoges, Saint-Martin de Tours, Saint-Sernin de Toulouse y del propio Santiago. No creo que se pueda excluir del conjunto la iglesia benedictina de Sainte-Foy de Conques, ya que ostenta una prioridad de fechas indiscutible (inicio a mediados del siglo XI) y una influencia indudable sobre la primera campaña de Compostela, la cual Victoriano Nodar ha puesto de manifiesto recientemente por trabajar en ambos obradores un tal Bernardo. Ello no impide que los proyectos más ambiciosos y depurados de dicha tipología se hayan materializado en las entonces pujantes iglesias canonicales. Por ello nadie pone en duda aquella expresión de E. Lambert que definió a la catedral compostelana como «la plus parfaite», el ejemplo más completo y acabado de un grupo.

Castilla o Aragón: los inicios y el desarrollo de la escultura monumental en el Camino

En contra de la idea decimonónica de la escultura románica como un arte burdo y tosco, en las últimas décadas se ha impuesto una nueva visión que intenta hacer patente las deudas contraídas por este estilo con el arte antiguo. Uno de sus ejemplos más excelsos y reconocidos es el del capitel, ubicado en origen en el arco triunfal de San Martín de Frómista (Palencia) (*c.* 1090) y actualmente guardado en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia. Tal como demostró Santiago Moralejo, su original figuración está inspirada en un sarcófago romano del siglo II d.C., en el que se relataba la Orestíada (Museo Arqueológico Nacional de Madrid). Dicha pieza procede de la colegiata de Santa María de Husillos (Palencia), a unas cinco leguas de Frómista, y había sido reutilizada a finales del siglo X como sepulcro del conde de Monzón, Fernando Ansúrez, fundador de la colegiata entre el 960-967. Allí lo vio precisamente el maestro de Frómista-Jaca, activo en Tierra de Campos y Aragón en la última década del siglo XI, que incorporó con entusiasmo a su repertorio de escultor la organicidad de los desnudos, el esquema quiástico corporal, las alborotadas cabelleras, las figuras agachadas, el brazo que acerca la serpiente, así como los motivos de los paños colgantes, traducidos, sin embargo, en este caso, en una boca vomitando ponzoña que encontramos de forma obsesiva en las iglesias del Camino de Santiago entre finales del siglo XI e inicios del XII.

Estamos ante un ejemplo de cómo un *spolium in se*, es decir, la reutilización física de una pieza antigua en un nuevo contexto medieval, puede llevar a la creación de un *spolium in re*, consistente en un nuevo empleo admirativo del estilo, los motivos y el tema de esa obra, en el que el artista, a través de la imitación, realiza una expoliación conceptual y ecléctica de su objeto de inspiración. Si bien no se trata de un ejemplo único dentro del arte románico, pues otros escultores de ese período, como Gilduino en Toulouse, Wiligelmo en Módena, Giraldus en Bourges o Biduino en Pisa, realizaron experiencias similares, el ejemplo que nos ocupa destaca por su

Majestad Batlló.
MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

tempranas fechas (*c.* 1090), así como por la peculiar interpretación de su modelo, mucho más libre y selectiva que en los casos anteriormente citados.

La pieza tendrá una gran proyección de futuro en el seno de la escultura monumental románica del Camino de Santiago. De hecho, el maestro del capitel en cuestión, conocido como el maestro de Frómista-Jaca, se traslada a tierras aragonesas, concretamente a la catedral de Jaca, donde desarrolla su actividad desde antes de 1094. Allí realiza una magnífica serie de capiteles de raigambre clasicista, cuya originalidad permite suponer el acceso a otros repertorios del arte antiguo. En ellos madura un vocabulario y una sintaxis propias que conforman el denominado estilo jaqués, el cual se difunde muy rápido a lo largo del Camino de Santiago, encontrándose ecos en Toulouse, Carrión, Nogal de las Huertas, León, Santiago, o incluso en zonas adyacentes al Camino, como el románico cántabro.

En mi opinión, a la hora de valorar al maestro de Frómista-Jaca se ha hecho un análisis excesivamente focalizado en el papel de Castilla-León, en detrimento de Aragón, análisis que ha llevado a minimizar la verdadera esencia del estilo jaqués. En primer lugar, no ha de olvidarse que fue la propia doña Mayor, viuda de Sancho el Mayor de Navarra, la que en su testamento de 1066 invitaba explícitamente a sus descendientes a engrandecer el monasterio de San Martín de Frómista y amenazaba a quien lo violase con la persecución de la maldición divina en vida y el descenso al infierno en la muerte, temas que desde luego parecen sugerirse en el capitel analizado. En segundo lugar, el hecho de que al citado escultor tan sólo se le hayan podido atribuir en la iglesia palentina los dos capiteles del arco triunfal no deja de ser un síntoma de una intervención puntual, posiblemente condicionada por su participación en una empresa de mayor envergadura: la catedral de Jaca. En este sentido, la presencia de un tímpano con crismón en el acceso interior de la torre norte de Frómista corroboraría su vinculación con Aragón, pues éste era el motivo central elegido en la fachada occidental de la catedral aragonesa.

Del mismo modo, cuando se habla de ecos del estilo del maestro de Frómista-Jaca, la conexión aragonesa aparece recurrente. Tal es el caso de los capiteles de la capilla de Santa Fe en la catedral de Santiago (*c.* 1095-1101), atribuibles a los trabajos del maestro Esteban, o de los capiteles recientemente aparecidos en la iglesia de San Zoilo de Carrión, que J. L. Senra vincula con la decoración de la iglesia del castillo de Loarre en Huesca (*c.* 1100). Muchas de las cestas decoradas del piso bajo del transepto de la catedral de Santiago (*c.* 1101-1111) testimonian igualmente una cultura figurativa compartida con el románico navarro-aragonés. Si, por una parte, a Loarre remiten soluciones como los simios encadenados o el entrelazado rematado en palmetas, por otra la catedral de Pamplona y la cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico proporcionan paralelos para determinados temas animalísticos –águilas picándose las garras–, así como para audaces representaciones de la figura humana, como es el caso del motivo de las mujeres agachadas. A mi entender, ninguno de estos últimos ejemplos navarro-aragoneses es anterior al año 1100 ni a los talleres de la catedral de Jaca. Ciertamente, estas concomitancias han planteado y plantean problemas de prioridad y de relaciones difíciles de resolver mientras carezcamos de fechas absolutas para los monumentos en cuestión. En muchos casos nos encontramos seguramente ante un desarrollo paralelo de estilos y repertorios comunes que conduce a una convergencia formal, y no ante omnipresentes talleres itinerantes. El sustrato del maestro de Frórmista-Jaca había generado una pléyade de seguidores que, con mayor o menor pericia, trabajaron a lo largo y ancho del Camino de Santiago y alcanzaron resultados semejantes en lugares muy dispares. Ello no implica por supuesto la negación absoluta de los intercambios, sobre todo en un camino tan activo económica y culturalmente como era entonces. Sirva como ejemplo la colonia gallega establecida y enriquecida en Huesca a principios del siglo XII, seguramente a la sombra del exiliado obispo de Compostela, Diego Peláez. En el testamento de uno de ellos, Froila Vimaraz, fechado en 1105, se cita entre los posibles beneficiarios de sus bienes a la iglesia de Santa María de Lugo. A estas conexiones aragonesas habría que añadir la magnífica lección de escultura transpirenaica que converge también en el transepto de la catedral compostelana. En él encontramos temas propios de Conques, como el castigo del avaro, o citas explícitas de Saint-Sernin de Toulouse, en los capiteles de grandes hojas.

Puerta de las Platerías. Catedral de Santiago de Compostela.

Esa misma actitud de la historiografía hispánica y extranjera de privilegiar el tramo del Camino del antiguo reino de Castilla y León en menoscabo de las aportaciones aragonesas ha afectado igualmente otras contribuciones fundamentales del entonces efervescente reino oriental. De hecho, cuando se habla de pintura mural románica se tiende a identificar la mayoría de los grandes hitos pirenaicos con Cataluña sustrayéndolos al ambiente que les corresponde. El condado de Ribagorça (Lérida), de donde proceden los frescos más célebres de la pintura románica del siglo XII, como los de Sant Joan de Boí (*c.* 1100), Santa Maria y Sant Climent de Taüll (1123), era una zona de influencia directa del joven reino de Aragón. De hecho, pertenecían a la herencia de Pedro I (1094-1104) y por ello siguieron bajo el control político de su sucesor, su hermano, Alfonso I, el Batallador (1104-1134). Este contexto explica, según M. Guardia, que durante la época de expansión del rey aragonés, que, tras su ruptura con Urraca de Castilla, llegó a ocupar amplias zonas de la meseta, la pintura románica pirenaica se extendiese más allá de sus límites geográficos, en relación con los movimientos del monarca y sus señores feudales. El dominio del Camino de Santiago hasta Carrión y de Segovia hacia el sur por parte de Alfonso I en la década de 1120 y 1130 permitió la introducción de estilos y fórmulas ajenos hasta entonces a la cultura artística castellana. De esta peculiar situación nacen los magníficos conjuntos pictóricos de San Baudelio de Berlanga, la Vera Cruz de Maderuelo y los recientemente descubiertos en San Miguel de Gormaz, realizados por un obrador derivado del maestro del ábside de Santa Maria de Taüll. Del mismo modo, la escultura de la puerta sur de Santa María de Carrión, con su arquivolta con dovelas radiales y temática profana, es deudora de la escultura bearnesa de Santa Maria de Oloron y Santa Fe de Morlàas, igualmente en tierras feudatarias del rey de Aragón. En este ambiente de penetración en el occidente hispánico de este estilo pirenaico habría que incluir la portada de Uncastillo, en Aragón, las célebres estatuas-columnas con los apóstoles de San Paio de Antealtares en Compostela, realizadas hacia 1152, o los relieves de las iglesias segovianas de San Martín de Fuentidueña y San Justo de Sepúlveda.

Narrar y enseñar con imágenes: la era de las portadas esculturadas

Persuadir con imágenes a través de un medio escultórico monumental es un logro que ha de vincularse con el desarrollo del románico en el seno de los caminos de peregrinación a Santiago. Con ello se recuperaba un lenguaje que se había perdido a finales de la Antigüedad y que entonces resurgía empujado por los principios de la reforma gregoriana. La vocación aperturista de la nueva Iglesia y su búsqueda de grandes auditorios laicos promocionó el desarrollo de las fachadas esculturadas, en las que los obradores esculpieron con profusión imágenes y desarrollaron extensos programas iconográficos. La vuelta a ideales propios de la Iglesia primitiva, como la *vita apostolica* o el evangelismo, aplicable tanto a las comunidades reformadas de monjes como a las de canónigos, se traduce en arte en una insistencia en la representación de ciertos temas de raigambre paleocristiana como el crismón (puerta occidental de Jaca, Platerías), los colegios apostólicos (Platerías, puerta norte de San Quirce de Burgos, San Pedro de Tejada) o el recurso a la tipología bíblica veterotestamentaria (Porta Francigena, puerta del Cordero) y neotestamentaria (Platerías, puerta del Perdón) en un mismo edificio. Prueba de esta vocación didáctica del ambiente de la implantación de la reforma gregoriana es un libro de cánones, titulado *Polycarpus*, escrito por el cardenal romano Gregorio de San Crisógono y dedicado hacia 1109 a Gelmírez, obispo de Compostela, para el mejor gobierno de su sede. En él se señala «que a través de la historia de la imagen se aprenda a orar [...]. Porque lo que se lee en la escritura ven lo que deben seguir, en ellas leen los que desconocen las letras».

La elección del medio de la fachada esculturada como lugar donde exponer los dogmas de la fe se explica por el carácter público de las iglesias de peregrinación. En ocasiones se ha querido comparar estos frontispicios con las marquesinas de un cine –*movie marquee*– por su voluntad de ejercer una seductora llamada sobre el público que los contempla. En una cultura como la románica, basada en la peregrinación y la comunicación oral, resultaba bastante habitual la existencia de grandes puertas y plazas adyacentes a los

Maiestas de la portada de la iglesia Santiago de Carrión de los Condes, Palencia.

templos con funciones tanto penitenciales como civiles. Del mismo modo, era común que en dicha arquitectura los ingresos no correspondiesen exactamente con los ejes del edificio, sino que estuviesen localizados en relación con el entramado urbano en el que se insertaban. Cabe recordar a este respecto la Porte Miègeville de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, abierta en uno de los tramos del muro sur del cuerpo de las naves con el fin de conectar con la vía que llevaba «al medio de la villa». Algo similar sucedía en la articulación de las puertas menores de la catedral románica de Santiago, que horadaban en distintas partes su perímetro mural con el fin de facilitar la comunicación con distintos espacios adyacentes, tal como indicaban sus nombres: puerta de la Via Sacra, de San Pelayo, de la Canóniga, de los Gramáticos, etc.

Más mayestática y representativa era la función de las puertas mayores de dicha catedral, en la que se vislumbra una jerarquización de sus funciones dentro del entramado urbano. Así la Porta Francegena o *Paradisus* –primitiva puerta norte– era el final del Camino Francés, el acceso privilegiado de los peregrinos al santuario jacobeo. Ante ella se disponía el mercado y se realizaban los ritos de la penitencia pública, una de las claves de lectura para comprender su programa iconográfico, que se centraba en el pecado y expulsión de Adán y Eva del Paraíso y en la promesa de redención a través del trabajo (calendario con los meses del año) y las prefiguraciones del Mesías (David e Isaac). Por su parte, Platerías era la puerta del obispo, pues era adyacente al primitivo palacio episcopal y se abría a la ciudad para la celebración de juicios y entradas triunfales, tal como indican sus imágenes judiciales (leones y ángeles trompeteros) e inscripciones («ANFUS REX»). Por último, la fachada occidental, no realizada hasta la elevación del Pórtico de la Gloria (1168-1188), era posiblemente un espacio litúrgico-simbólico, utilizado fundamentalmente en la Pascua, heredero de la tradición de los *Westwerke* carolingio-otonianos. Muchas de estas funciones con su correspondiente aparato iconográfico se encuentran en otras fachadas del Camino, como es el caso de la puerta occidental de Jaca, destinada a los ritos de la penitencia pública, o la puerta del Perdón de San Isidoro de León, cuyo programa pascual responde también seguramente al uso de este acceso durante las celebraciones de esta estación litúrgica.

La definición y afirmación de portada esculturada es pues una de las grandes conquistas del arte del Camino de Santiago. De las sencillas articulaciones aragonesas, concentradas en un tímpano figurado de carácter casi heráldico (puerta occidental de Jaca) o en un friso simétrico (castillo de Loarre), se pasa en la catedral de Santiago a complejas estructuras relivarias en las que todos los elementos arquitectónicos están decorados. En este sentido la portada de Platerías (1103-1112), junto a la destruida puerta norte (Porta Francigena) constituían el fruto más maduro de la suma de experiencias llevadas a cabo en el arte del Camino de Santiago en las dos últimas décadas del siglo XI. Se trataba de una estructura bífora que comportaba todos sus elementos historiados: capiteles, tímpanos, frisos, placas de enjuta y de jamba, y cornisa con canes como enmarque superior. Su antecedente estaría en la estructura bífora, pero sin tímpanos figurados, de la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse (*c.* 1080-1090). En esa misma línea tipológica de

profusa ornamentación han de situarse la primitiva puerta occidental de Saint-Sernin de Toulouse (1115-1118) o la puerta del Cordero de San Isidoro de León (*c.* 1115), la cual, sin embargo, presenta una estructura monófora. En cuanto al programa iconográfico, en Santiago la unidad tipológica resulta muy clara. Si en la puerta norte se exponía la caída y la promesa de redención, en la sur se desarrollaba el tema del cumplimiento de esa promesa a través de la vida de Cristo en los tímpanos (Encarnación, Vida Pública y Pasión) y de los apóstoles en el friso. Este original friso-apostolado se convertirá en un topos de las portadas del románico hispano, como muestran los ejemplos de la puerta norte de San Quirce de Burgos (canes), San Pedro de Tejada, Santiago de Carrión, San Pedro de Moarves (Palencia) y Santa María de Ripoll.

No obstante, de todos los legados del Camino de Santiago el que más sorprende en la actualidad es el de su creciente vitalidad. Desde que en 1993 fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, esta legendaria ruta medieval se ha convertido en un fenómeno mediático y en símbolo indiscutible de la integración de España en Europa. Su condición de vía pública permitía al viajero medieval practicar, como en ningún otro espacio de la sociedad feudal, una inagotable curiosidad en busca de lo sagrado, y constituía sin duda una gran aventura en la que se sucedían diversos paisajes humanos y naturales. La construcción de este itinerario privilegiado para la experiencia colectiva se forjó sin duda en los siglos del románico, cuyos monumentos dan testimonio no sólo de sus mitos *(El Cantar de Roldán)* y cultos (Santo Domingo de la Calzada, San Juan de Ortega) o de los miedos y esperanzas de los peregrinos, sino también de las grandes conquistas artísticas de los siglos XI y XII, como el resurgimiento de la escultura monumental o la implantación de la arquitectura abovedada en piedra. Para nosotros el Camino de Santiago es pues una prueba fehaciente de la afirmación de ese primer gran estilo internacional europeo, el románico, y su ruta constituye un verdadero museo al aire libre en el que podemos admirar y aprender la herencia del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Bango Torviso, I. G.: *El Camino de Santiago,* Espasa Calpe, Madrid, 1993.

Castiñeiras, M.: *El calendario medieval hispano: textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996.

— (coord.): *Xacobeo'99*, número extra de la revista *Historia 16*, Madrid, 1999.

Conant, K. J.: *Arquitectura Románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Colegio de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1983.

Durliat, M.: *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, CEHAG, Mont-de-Marsan, 1990.

Franco Mata, A. (coord.): *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, 3 vols., Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004.

Gómez Moreno, M.: *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934.

Guardia Pons, M.: *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria)*, Soria, 1992.

Lacarra, J. M.ª: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I-III, Madrid, 1948.

— y Morte, C.: *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993.

Moralejo, S.; López Alsina, F. (dirs.): *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Madrid, 1993.

Porter, A. K.: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.

Shaver-Crandell, A.; Gerson, P. y Stones, A.: *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela. A Gazetteer*, Harvey Miller Publishers, Londres, 1995.

The Art of Medieval Spain, a.d. 500-1200. The Metropolitan Museum of Art, New York, Nueva York, 1993.

Viñayo, A.: *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro de León*, Everest, León, 1979.

Wettstein, J.: *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à León. Études comparatives*, II, Ginebra, 1978.

Williams, J.: «La arquitectura del Camino de Santiago», en *Compostellanum,* XXIX (1984), 3-4, pp. 267-290.

Yarza, J.: *Arte y arquitectura en España 500/1250*, Cátedra, Madrid, 1985.

Yzquierdo Perrín, R.: *Los Caminos a Compostela: el arte de la peregrinación,* Madrid, 2003.

Pórtico de la Gloria (detalle). Catedral de Santiago de Compostela.