

Iconografía jacobea en Cataluña*

Gemma Malé Miranda
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: En el siglo IX, en Iria Flavia, se descubre el cuerpo del apóstol Santiago. A partir de ese momento, para dilucidar cualquier duda sobre la identidad de las reliquias encontradas, aparecen varias obras literarias que explican las milagrosas circunstancias que llevaron el cuerpo del santo apóstol desde Jerusalén hasta *Finis Terrae*. Posteriormente, una nueva literatura dejará en segundo plano la translación de las reliquias para fomentar y difundir la vida y milagros de Santiago, con el fin de consolidar su culto compostelano. En este viaje por la iconografía jacobea en Cataluña podemos ver como esta evolución del mensaje literario tiene su reflejo en los ciclos iconográficos. Así pues, como sucede en las obras escritas los primeros ciclos iconográficos ponen el acento en la *translatio sancti Jacobi* y poco a poco son sustituidos por nuevos ciclos, mucho más amplios que subrayan su vida y milagros.

Palabras clave: Iconografía, Literatura, Santiago, Cataluña.

Iconography of Saint James in Catalonia

Abstract: In 9th century, in Iria FLavia, it was discovered the body of Saint James apostle. Since this moment, several literary operas, which explained the miraculous circumstances that took the saint apostle body from Jerusalem to Finis Terrae, was published in order to elucidate any doubt about the relic's identity. Afterwards, a new literature leaved the relics translation out for promoting and spreading the life and the miracles of Saint James, in order to consolidate the compostelan cult. In this travel through the Jacobean iconography from Catalonia we can see like this evolution of the literary message has his reflection in the iconographic cycles. So, like take place in the writing operas the first iconographic cycles put the accent in the translation sancti Jacobi and little by little they are replaced for new larges cycles which emphasise his live and miracles.

Key words: Iconography, Literature, Saint James, Catalonia.

* LAS INVESTIGACIONES REALIZADAS PARA EL PRESENTE ARTÍCULO SE INSCRIBEN DENTRO DEL PROYECTO: ARTISTAS, PATRONOS Y PÚBLICO. CATALUÑA Y EL MEDITERRÁNEO. SIGLOS XI-XV. MAGISTRI CATALONIAE (MICINN HAR2011-23015).

Iconografía xacobeá en Cataluña

Resumo: En el siglo IX, en Iria Flavia, se descubre el cuerpo del apóstol Santiago. A partir de ese momento, para dilucidar cualquier duda sobre la identidad de las reliquias encontradas, aparecen varias obras literarias que explican las milagrosas circunstancias que llevaron el cuerpo del santo apóstol desde Jerusalén hasta *Finis Terrae*. Posteriormente, una nueva literatura dejará en segundo plano la translación de las reliquias para fomentar y difundir la vida y milagros de Santiago, con el fin de consolidar su culto compostelano. En este viaje por la iconografía jacobea en Cataluña podemos ver como esta evolución del mensaje literario tiene su reflejo en los ciclos iconográficos. Así pues, como sucede en las obras escritas los primeros ciclos iconográficos ponen el acento en la *translatio sancti Jacobi* y poco a poco son sustituidos por nuevos ciclos, mucho más amplios que subrayan su vida y milagros.

Palabras clave: Iconografía, Literatura, Santiago, Cataluña.

Nacimiento y consolidación del culto jacobeo

Santiago, junto con san Pedro y san Juan, fue uno de los apóstoles predilectos de Jesús por lo que habitualmente aparece representado en los ciclos cristológicos junto con los otros discípulos de Cristo y fue testigo de hechos tan relevantes como la Transfiguración. Para conocer esta etapa de su vida, lo más fácil es recurrir a la Biblia pero, en sus textos, las noticias relativas a los apóstoles, después de la muerte de Jesús, son prácticamente inexistentes con la excepción de las “Actas de los Apóstoles” donde encontramos algunas pistas de lo que sucedió después de la crucifixión del Mesías. Según este texto, transcurridos cincuenta días desde la muerte y la resurrección de Jesús el Espíritu Santo descendió a la tierra para conceder a los apóstoles el don de las lenguas (Ac 2), para que pudiesen predicar la palabra de Dios por el mundo, es el momento que conocemos como la Pentecostés. Por consiguiente, a partir de este hecho, los apóstoles se dispersaron e iniciaron su largo predicar por el mundo conocido pero, por desgracia, los textos bíblicos no hacen un seguimiento detallado del camino seguido por cada uno de ellos y es necesario recurrir a otros textos para conocer la obra realizada por sus discípulos.

Por lo que se refiere a Santiago, en el *Breviarium Apostolorum* (prin. s. VII) podemos leer *hic Spaniae et occidentalia loca predicatur*¹. Esta es la primera noticia de la presencia de Santiago apóstol en la Península como predicador, ratificada por otras obras como el tratado de Isidoro de Sevilla *De ortu et bitu partum* o el *Poema d’Aldhelm* abad del monasterio de Malmesbury (672)². En el mismo siglo, encontramos el primer indicio de culto jacobeo en la península Ibérica, en la lápida conmemorativa de la fundación

1 CARRACEDO, J. “*Breviarium Apostolorum* (BHL 652): una edición”, *Compostellanum*, L, 2005, pp. 503-520.

2 CHAPARRO, C. *Isidorus Hispalensis. De ortu et obitu patrum*, Paris, 1985, p. 205; y EHWALD, R. (ed.) *Aldhelmi Opera*, Berlin, 1961, p. 23.

de Santa María de Mérida, pero no es hasta el siglo VIII que aparecen los primeros testigos de la festividad de san Jaime en la liturgia visigótica³. Es importante subrayar que estas fuentes dejan constancia del paso de Santiago por la Península pero al mismo tiempo especifican claramente que fue muerto y enterrado en Jerusalén.

Por consiguiente, no será hasta el siglo IX, a raíz del descubrimiento de su cuerpo en Iria Flavia, una villa de A Coruña hoy conocida como Padrón, que el culto a Santiago en la península Ibérica vivirá una auténtica revolución. Obviamente, era necesario justificar el milagroso hallazgo del obispo Teodomiro con celeridad y convicción para que no se pusiera en duda que, las reliquias encontradas en Iria Flavia, eran realmente las reliquias del santo apóstol. Fue entonces cuando apareció la *Translatio Sancti Jacobi*, donde se narran las milagrosas circunstancias que habían llevado el cuerpo de Santiago hasta *Finis Terrae*. Por desgracia, no hemos conservado el texto original de la *Translatio* pero podemos conocerlo a través de otras fuentes literarias del siglo IX como la *Carta del Papa León*, los *Martirologios de Floro de Lion* y d'Adon o la *Translatio Magna* de Fleury-sur-Loire (s. XI)⁴. Estas versiones posteriores dan una crónica mucho más amplia de los hechos, aportando algunos detalles que parecen inspirados en la leyenda de *Los Siete Barones Apostólicos*, como el pasaje de la reina Lupa o los nombres de los discípulos de Santiago, que coinciden con los de los primeros obispos españoles⁵. En el siglo XII aparecerá una nueva literatura jacobea, liderada por la *Historia Compostelana* y el *Códice Calixtino*, con el objetivo de fomentar, difundir y consolidar el culto compostelano. Estas obras darán a conocer los numerosos milagros, *post mortem*, realizados por Santiago así como los principales caminos que conducen al templo compostelano. El *Códice Calixtino* será ampliamente copiado, total o parcialmente, haciendo que la historia de san Jaime corra como la pólvora y es que, como dice Manuel C. Díaz y Díaz, *los textos referentes al apóstol Santiago han sido un factor desencadenante en el culto compostelano* de modo que, a partir de este momento, podemos considerar definitivamente instaurado y consolidado el culto a las reliquias compostelanas no solo en la Península sino en todo el mundo cristiano⁶.

3 La lápida que conmemora la erección de este templo mariano en Mérida se ha conservado de forma fragmentaria en la muralla de esta ciudad donde, según Justo Pérez, se habría colocado durante el período de dominación musulmana, después de ser arrancada de su emplazamiento original, hoy desaparecido. Aunque no conservamos el templo, teniendo en cuenta los caracteres epigráficos de la inscripción, Joaquín M^a de Navascués, considera que nos encontramos ante una consagración celebrada durante la primera mitad del siglo VII. Sobre esta lápida, véase: NAVASCUÉS, J. M^a de. "La dedicación de la iglesia de Santa María de Mérida, y de todas las vírgenes", *Archivo Español de Arqueología*, XXI, 1948, p. 311; y PÉREZ, J. "Orígenes del culto de Santiago en España", *Hispania Sacra*, V, 1952, pp. 1-31. Por lo que se refiere al primer testimonio litúrgico ver: GARCÍA, C. *El Culto de los Santos en la España Romana y Visigoda*, 1966, p. 11.

4 VÁZQUEZ DE PARGA, L.; LACARRA, J. M^a. y URÍA, J. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, II, Madrid, 1948; y BALBOA, A. *A Riña Lupa. As orixes pagás de Santiago*, Santiago de Compostela, 2005.

5 DÍAZ, M. C. "La epístola Leonis Pape de Translatione Sancti Iacobi in Galleciam", *Compostellanum*, 43, 1998, pp. 517-568.

6 DÍAZ, M. C. "Literatura jacobea hasta el siglo XII" y "La guía del peregrino y el código de Salamanca" en DÍAZ, M. C. (ed.) *De Santiago y de los Caminos de Santiago*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 191-209 y 213-223, respectivamente.

Por lo que se refiere al culto de Santiago en Cataluña, en ocasiones, se había considerado que este no había arraigado con tanta fuerza como en Aragón o Navarra porque no había tenido el soporte de la Iglesia catalanonarbonesa, sino todo lo contrario⁷. La creencia que las reliquias conservadas en Compostela eran del apóstol Santiago, primer evangelizador de la Península, tenía una consecuencia clara, convertían esta ciudad de Galicia en una sede apostólica con aspiraciones de intervenir sobre toda la Iglesia peninsular, algo que no gustó a la Iglesia narbonense⁸. Es por esta razón que, en un primer momento, la Iglesia catalanonarbonesa no reconoció a san Jaime como el evangelizador de la Península pero, parece, que esta postura no repercutió en detrimento de su culto. De hecho, si tenemos en cuenta el elevado número de advocaciones a Santiago que encontramos en Cataluña, desde los siglos IX y X, así como la popularidad de su nombre entre los miembros de la nobleza catalana, la teoría que la devoción de san Jaime en Cataluña fue muy inferior que en otros territorios peninsulares cae por ella misma y de hecho, Gerardo Boto demuestra que en Cataluña, durante la Edad Media, existieron tantos o más altares dedicados a san Jaime que los que podemos encontrar en Aragón, Navarra, Castilla o Galicia⁹.

Aunque el culto al santo apóstol en Cataluña es muy primerizo, parece que la peregrinación no tiene la misma repercusión o eso es lo que se desprende de los documentos anteriores al siglo XII. En el año 1001 está documentado el primer peregrino a Compostela, un preboste de Barcelona de nombre Guilarà, que hace el camino de Santiago con una voluntad simplemente devocional y durante este siglo son pocos los peregrinos conocidos¹⁰. Por lo cual, si hacemos caso de la documentación, no es hasta el siglo XII, que se generaliza la peregrinación catalana a Compostela y será necesario esperar al siglo XIII para que Cataluña empiece a consolidarse como un lugar de paso para los peregrinos a Compostela llegados desde el otro lado de los Pirineos¹¹. Así pues, a través de la documentación conservada, es muy difícil demostrar que en Cataluña existiera un peregrinaje jacobeo anterior al

7 VÁZQUEZ DE PARGA, L.; LACARRA, J. M^a. y URÍA, J. *Las peregrinaciones a Santiago...*, II, 1948, p. 35; y BALBOA, A. *A Riña Lupa...*, 2005.

8 BENITO, P. "Els primers pelegrins catalans a Sant Jaume de Compostel·la (segles XI-XIII): identitat, perfil social i procedència geogràfica", *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'Octubre del 2003*, Montserrat, 2007, pp. 111-123.

9 Sobre las advocaciones a san Jaime que encontramos diseminadas por el territorio catalán es fundamental: BOTO, G. "Cartografía de la advocación Jacobea en Cataluña", *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'Octubre del 2003*, Montserrat, 2007, pp. 277-296.

10 GUDIOL, J. "De peregrins i peregrinatges religiosos catalans", *Analecta Sacra Tarraconensia*, III (1927), pp. 93-119; y BENITO, P. "Els primers pelegrins catalans a Sant Jaume de Compostel·la (segles XI-XIII): identitat, perfil social i procedència geogràfica", *El camí de Sant Jaume...*, 2007, p. 114.

11 Pere Benito considera que este retraso en la peregrinación podría ser fruto de las discrepancias entre la Iglesia catalanonarbonesa y la compostelana a las que ya nos hemos referido anteriormente. BENITO, P. "Els primers pelegrins catalans a Sant Jaume de Compostel·la (segles XI-XIII): identitat, perfil social i procedència geogràfica", *El Camí de Sant Jaume...*, 2007, p. 111; VÁZQUEZ DE PARGA, L.; LACARRA J. M^a. y URÍA, J. *Peregrinaciones a Santiago*, I, Madrid, 1948, p. 41.

siglo XI pero, al mismo tiempo, es difícil creer que este nuevo fenómeno, que atraía fieles de toda Europa, desde los siglos IX y X, fuese ignorado en los condados catalanes¹². Por todo ello, es necesario que tengamos en cuenta dos variables que pueden distorsionar la percepción de este hecho: por un lado, la falta de estudios sobre la peregrinación en las comarcas de la “Catalunya Vella”, la más proclive a acoger este fenómeno en sus inicios, y del otro, que el número de documentos conservados de los siglos IX y X es muy inferior a los que nos han llegado de siglos posteriores. Sin embargo, tengamos o no documentada la peregrinación, desde el punto de vista iconográfico, lo más lógico es pensar que, quizás no desde un primer momento pero si a posteriori, los templos con advocación a san Jaime, que son numerosos en Cataluña, poseyeran algunos ciclos dedicados a su vida y milagros que, desgraciadamente, no hemos conservado.

La repercusión del culto jacobeo en la iconografía

Como era de esperar, la divulgación de las reliquias tendrá su repercusión en el campo artístico y en la sociedad en general. Desde el punto de vista social, comportó el nacimiento de la peregrinación a Compostela atestiguada, desde el siglo IX, por el poeta andalusí Yahya ibn-al-Hakam y ratificada por un documento del siglo X que deja constancia del primer peregrino llegado desde el otro lado de los Pirineos, el obispo de Le Puy, Godescalc¹³. Este nuevo movimiento social recibirá el apoyo tanto de la Santa Sede como de Cluny, que lo utilizaron como un instrumento para instaurar la liturgia romana en aquellos centros religiosos que aun se regían por el ritual mozárabe, algo que no tiene especial incidencia en Cataluña donde la instauración de la reforma gregoriana se había iniciado ya en el siglo X y en Gerona se oficializaba en el 1068¹⁴.

12 Del estudio realizado por Gerardo Boto se desprende que en el caso de la Cerdaña, por ejemplo, las iglesias dedicadas a san Jaime de Alf, Travesseres y Nàuja aparecen documentadas entre las donaciones hechas a la iglesia de Santa María de la Seu d'Urgell con motivo de su consagración el 1 de noviembre del 819. Las tres poblaciones, curiosamente, se encuentran al lado de la vía que une la Seu d'Urgell con Puigcerdá, una ruta de peregrinación dibujada ya por Francisco Fernández y Antoni Noguera, algo difícil de considerar como un hecho azaroso. El documento de la consagración y un mapa donde aparecen los tres templos fueron publicados en: *Catalunya Romànica*, vol. VII, Barcelona, 1992, pp.43 y 316. Para conocer la evolución del culto jacobeo en Cataluña es fundamental el artículo de: Boto, G. “Cartografía de la advocación Jacobea en Cataluña”, *El camí de Sant Jaume...*, 2007, pp. 277-296. Y finalmente las obras que nos presentan el camino que une Puigcerdá con la Seu d'Urgell como un lugar de paso para los peregrinos son: FERNÁNDEZ, F. *Cataluña y el camino de Santiago*, Barcelona, 1992, p.160; y NOGUERA, A. *El pelegrinatge medieval al nord-est català*, (s.l.), 1994.

13 Sobre el testigo de este poeta andalusí ver: HUIDOBRO, L. *Las peregrinaciones jacobeanas*, I, Burgos, p. 141. Por lo que se refiere a Godescalc de Le Puy: CLARAMUNT, S. “Catalunya, porta d'entrada del camí de Sant Jaume”, *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'Octubre del 2003*, Montserrat, 2007, pp. 15-20.

14 Sobre el papel jugado por Cluny en la peregrinación y la excepción que supone Cataluña en esta campaña de consolidación del ritual gregoriano, ver: CONANT, K. J. *Arquitectura Carolingia y Románica 800-1200*, Madrid, 1995, p. 172; NOGUERA, A. *El Pelegrinatge...*, 1994, p. 26; y MASMARTÍ, S. *Sant Pere de Rodes, lloc de pelegrinatge*, Barcelona, 2010, p. 47.

Desde el punto de vista artístico, conlleva el nacimiento de una nueva tipología de iglesias, las conocidas como “iglesias de peregrinación”, la monumentalización de las puertas de acceso a los templos y evidentemente el nacimiento de una iconografía jacobea de la cual hablaremos en este artículo¹⁵. Pero antes, vale la pena detenernos un momento para señalar que, en el mundo de la iconografía jacobea, sucedió un hecho curioso y es que, aún con la gran devoción que las reliquias del apóstol encontradas en Compostela despertaron entre los fieles cristianos desde los siglos IX y X, el número de ciclos iconográficos de época medieval dedicados a Santiago podríamos decir que es inversamente proporcional a su devoción. A nivel Peninsular se han conservado muy pocos ciclos, ya sean escultóricos o pictóricos, dedicados al santo apóstol y, curiosamente, la mayoría se encuentran en Cataluña que, según las lecturas que se han hecho de la documentación, fue el último territorio fronterizo con Francia en consolidarse como un lugar de paso para los peregrinos, aun con el gran número de advocaciones a san Jaime¹⁶.

La iconografía de san Jaime, como tantos otros ciclos hagiográficos, la podemos dividir en dos grandes bloques: las representaciones del santo como tal, habitualmente acompañado de atributos o inscripciones que ayudan a identificarlo; y los ciclos hagiográficos que nos narran distintos pasajes de su vida y milagros. Por consiguiente, para profundizar en el conocimiento de la iconografía jacobea en Cataluña iniciaremos nuestro recorrido por las imágenes del santo apóstol y veremos como estas se van transformando a raíz del descubrimiento de sus reliquias en Compostela y del nacimiento y consolidación de la peregrinación.

Santiago Apóstol, Matamoros y Peregrino

Como se ha indicado anteriormente, las imágenes más antiguas de Santiago, y las más frecuentes, son aquellas donde aparece como discípulo de Jesucristo ya sea en ciclos dedicados a su vida y obra, en escenas de la Transfiguración, la Pentecostés o

15 Entre las iglesias de peregrinación se incluyen: Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Sainte-Foy de Conques, Saint-Cernin de Toulouse y evidentemente, Santiago de Compostela. Iglesias, todas ellas, con unas características arquitectónicas comunes y situadas en las principales vías de comunicación que servían de paso a los peregrinos que viajaban en dirección a Compostela, Roma o Jerusalén. Por lo que se refiere a les portadas monumentales serán impulsadas por la Reforma Gregoriana, en un intento por crear una iconografía que sirviese de Biblia a los iletrados y por recuperar la monumentalidad y el esplendor del período clásico. Sobre las iglesias de peregrinación, ver: MORALES, S. *Arquitectura románica de la Catedral de Santiago de Compostela: notas para una revisión crítica de la obra de K. J. Conant*, 1983, pp. 221-36; y WILLIAMS, J. W. “La arquitectura del camino de Santiago”, *Compostellum*, 29, 1984, pp. 267-290; sobre las grandes portadas decoradas y las iglesias de peregrinación también debemos tener en cuenta el capítulo dedicado a «Los grandes logros artísticos de Diego Gelmírez» en CASTIÑEIRAS, M. “*Didadus Gelmirius*. Patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico” en CASTIÑEIRAS M. (dir.) *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, 2010, pp. 32-99.

16 Sobre las numerosas advocaciones a Santiago que se pueden constatar en Cataluña desde el siglo IX, me remito una vez más a: G. BOTO, “Cartografía de la advocación jacobea en Cataluña”, *El camí de Sant Jaume...*, 2007, pp. 277-296.

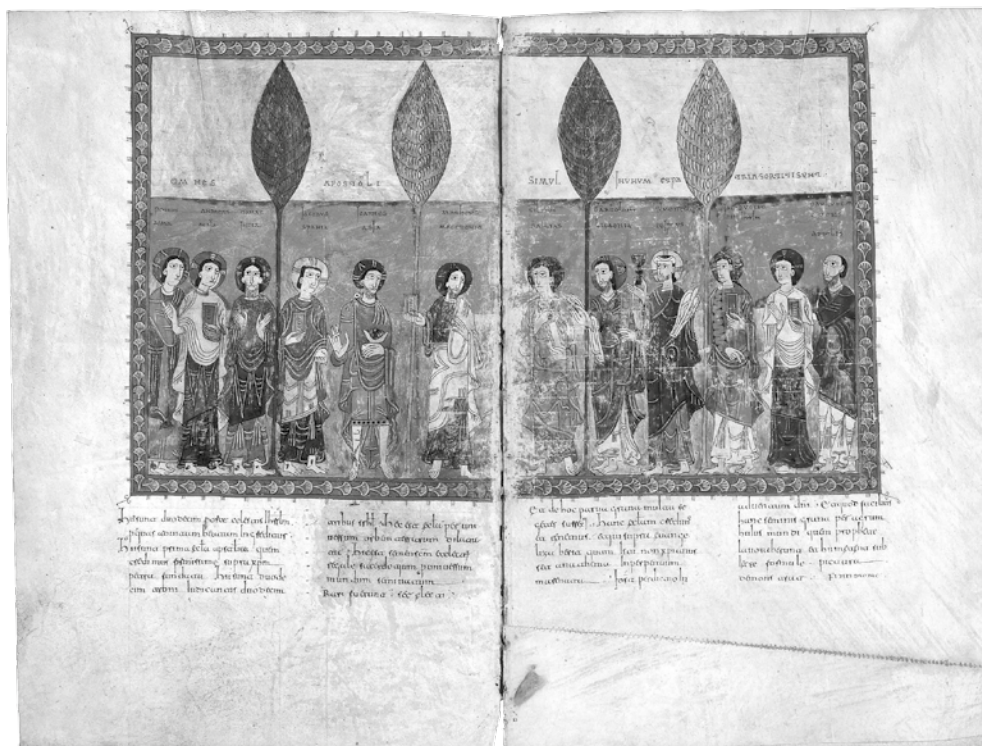


Figura 1 *La dispersión de los apóstoles. Beatus de Gerona*. © Museo Diocesano de Gerona

en representaciones alusivas al día del Juicio Final, que tantas veces encontramos en las tablas y decoraciones murales del románico catalán, como en el frontal de Ix, en el de la Seu d'Urgell o en el de Sant Hilari Sacalm así como en los conjuntos parietales de Sant Pere d'Ager, Sant Romà de Les Bons d'Encamp (Andorra) o de Santa Eugènia d'Argolell, entre otras¹⁷. En estas representaciones san Jaime no muestra ningún atributo especial de manera que para identificarlo debemos basarnos en las inscripciones que se puedan conservar.

En el caso del *Beato* de Gerona encontramos una curiosa escena, conocida como “Los Apóstoles” que, en realidad, hace referencia a su dispersión después de haber recibido el don de las lenguas. Decíamos anteriormente, que en ocasiones es difícil conocer la fortuna de los discípulos de Cristo después de la muerte de su maestro y en este caso el iconógrafo de este magnífico ejemplar de la obra del Beato de Lievana, quiso hacer una breve alusión a la dirección que siguieron los apóstoles añadiendo, encima de cada uno de ellos, una inscripción con su nombre y su destino. De modo que, sobre la figura de Santiago podemos leer *Jacobus Spania* (Figura 1).

17 VOLTES, P. “Huellas del apóstol en Cataluña”, *San Jorge*, 60 (1965), pp. 34-41.

Otra de las representaciones con una tradición literaria más antigua es la imagen de Santiago Matamoros, iconografía que se popularizó por toda la Península. En Cataluña, esta imagen, no tuvo el mismo éxito que en otras regiones sin embargo conservamos algunos ejemplos, sobretodo de época moderna¹⁸. En este caso san Jaime aparece montado en un caballo blanco y armado con una lanza. A los pies del animal se representan un grupo de cuerpos humanos identificados como musulmanes a través de sus tocados. En este tipo de representaciones Santiago puede aparecer vestido como caballero o como peregrino.

El carácter guerrero de Santiago ya fue reseñado, en el siglo VII, por el Beato de Liebana que nos deja las siguientes palabras *¡Oh Apóstol dignísimo y santísimo cabeza refulgente y dorada de España, defensor poderosos y patrono especialísimo!*¹⁹. Pero la iconografía de Santiago Matamoros nace a partir de la célebre batalla de Clavijo donde, según la leyenda, el 844 el ejercito de Ramiro I de Asturias se encontraba asediado por los musulmanes. Entonces, cuando los cristianos pensaban que ya lo tenían todo perdido, se les apareció el apóstol Santiago montado en un caballo blanco y les ayudó en su cruzada contra los musulmanes. A raíz de estos hechos, el carácter bélico y protector de Santiago recibió un fuerte impulso, convirtiéndose en el principal protector de los caballeros que participaban en las cruzadas contra los musulmanes establecidos en la Península y, al mismo tiempo, en el patrón de España. Teniendo en cuenta este patronímico, no es extraño constatar que los nobles que pretendían iniciar o participar en un enfrentamiento armado contra los musulmanes, antes, viajaban a Compostela para suplicar la ayuda al santo apóstol y encomendarle su alma. Un buen ejemplo de este tipo de peregrinaciones lo encontramos en la biografía de Alfonso III de Asturias, *el Magno*, cuando en 898 hace una donación al apóstol para que *le de la victoria contra sus enemigos*²⁰. En Cataluña conservamos los testimonios del clérigo barcelonés Langobard quien, antes de participar en el ataque contra Córdoba al lado de Ramón Borrell, peregrinó hasta Galicia; y de Sunifred Flavi, originario del Maresme, quien peregrinó a Compostela el febrero del 1023 y murió al año siguiente en la expedición de Berenguer Ramón I contra el rey al-Mundhir II de Zaragoza²¹.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento, es fácil creer que la imagen de Santiago Matamoros, durante la Edad Media, debió ser más popular de lo que se desprende de las obras conservadas. Seguramente existieron varias representaciones de Santiago sobre su caballo blanco, parecidas a las que podemos contemplar en el *Tumbo B* (Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, CF 33), en el *Códice*

18 El hecho que la mayoría de las imágenes conservadas con esta iconografía sean de época moderna podrían excluirla de este trabajo pero teniendo en cuenta su origen literario y la repercusión que tendrá posteriormente hemos considerado pertinente dedicarle unas líneas.

19 PÉREZ, J. "Orígenes del culto de Santiago en España", *Hispania Sacra...*, 1952, pp. 1-31.

20 LÓPEZ-FERREIRO, A. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, ap. XVIII, Santiago de Compostela, 1983, p. 32.

21 BENITO, P. "Els primers pelegrins catalans a Sant Jaume de Compostel·la (segles XI-XIII)", *El camí de Sant Jaume...*, 2007, pp. 111-123.



Figura 2 Fragmentos del conjunto mural de la Pia Almoina de Lérida. © Museo Diocesano y Comarcal de Lérida.

Calixtino (Biblioteca General Histórica de Salamanca, MS 2631) o en el tímpano de la portada sur del transepto de la catedral compostelana, pero lamentablemente no se ha conservado²².

Con el auge de la peregrinación a Compostela las representaciones de Santiago se verán contaminadas por el aspecto que presentaban sus peregrinos, del que ha quedado un excelente testimonio gráfico en las pinturas de la Pia Almoina de Lérida (Figura 2). Estos fieles vestían una indumentaria característica que les permitía afrontar su largo viaje con cierta comodidad. Entre los complementos más comunes encontramos un sombrero de ala ancha, que les protegía del sol y de la lluvia; una escarcela, bolsa que les permitía guardar las limosnas que recogían en el camino; la calabaza, donde llevaban el vino; el bordón que les servía para defenderse de los peligros y para apoyarse, cuando el camino se hacía más duro; y finalmente las vieras que decoraban sus sombreros, escarcelas o capas y que les identificaban como peregrinos a Compostela. Curiosamente esta indumentaria influyó directamente en las imágenes de san Jaime que comenzaron a llevar escarcelas, bordones, calabazas e incluso vieras.

Según É. Mâle, esta transformación empieza a producirse a fines del siglo XIII de modo que, en el siglo XV, la figura de Santiago como peregrino ya se encuentra plenamente consolidada²³. El investigador francés considera que, esta iconografía, sería fruto de la contaminación de las procesiones que organizaban las cofradías de Santiago, donde su patrón era representado por un peregrino, pero la verdad es que

22 El tímpano compostelano, fechado del siglo XII, es una de las representaciones más antiguas que nos han llegado de Santiago Matamoros; en cambio, los manuscritos que muestran una iconografía similar, a los aquí citados, ya se fechan del siglo XIV. Sobre estas obras, véase: STONES, A. "Ilustración en el *Códice Calixtino*" en CASTIÑEIRAS, M. (dir.), *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, 2010, pp. 142-157.

23 MÂLE, É. *L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*, París, 1969, p. 178.

esta iconografía es muy anterior a la aparición de estas cofradías. En Santa Marta de Tera (Zamora), por ejemplo, encontramos una escultura de san Jaime peregrino, fechada en el siglo XI que hace tambalear la teoría de É. Mâle. Además, debemos tener en cuenta que la escarcela y el bordón de los peregrinos tenían una larga tradición y no eran simples complementos sino unos elementos cargados de simbolismo. Las fuentes escritas nos han permitido documentar que, desde el siglo XI, en los centros catedralicios más importantes de Cataluña, se celebraba una importante ceremonia de iniciación del peregrino. Este ritual empezaba con la confesión de los peregrinos y la imposición de una penitencia para sus pecados. A continuación, se postraban ante el altar mientras cantaban 7 salmos penitenciales, se recitaba una letanía, 8 oraciones y se rezaba 5 veces seguidas la *pro iter agentibus*. Acto seguido, el obispo imponía las escarcelas y entregaba los bordones a cada uno de los peregrinos, acompañando la imposición con una oración y una bendición²⁴. Por consiguiente, desde el siglo XI, tanto la escarcela como el bordón se convirtieron en dos de los atributos más representativos de los peregrinos y poco a poco se fueron filtrando en la iconografía de Santiago. La iconografía y la documentación demuestran que no es necesario esperar al siglo XIV para explicar la influencia de la imagen de los peregrinos sobre la iconografía de Santiago.

Sin embargo, lo cierto es que, en Cataluña, las representaciones más antiguas que nos han llegado de Santiago con los atributos propios de un peregrino, se fechan, mayoritariamente, en el siglo XIV²⁵.

Un excelente ejemplo de esta iconografía se conserva en el Museo Diocesano de Barcelona. Se trata de la tabla central procedente del retablo que presidía la capilla de san Jaime del monasterio de les Jonqueres de Barcelona. El retablo, encargado en 1347 a Ferrer y Arnau Bassa, está dedicado íntegramente a la vida y obra de Santiago pero desgraciadamente solo hemos conservado esta tabla central con Santiago vistiendo los atributos de los peregrinos a Compostela y a sus pies vemos a Timbors de Castellnou²⁶.

24 Las referencias a esta ceremonia se han encontrado en documentos procedentes de las catedrales de Vic, Llerda, Roda de Isábena, Gerona y Tortosa; que se fechan entre los siglos XI y XIV. VÁZQUEZ DE PARGA, L.; LACARRA, J. M^a. y URÍA, J. *La peregrinaciones a Santiago...*, I, 1948, p. 138.

25 La imagen de san Jaime como peregrino la encontramos en: el fragmento del Políptico dedicado a la Virgen, conservado en el Museo de Lille (Cracovia) atribuido al taller de los Serra (mediados del s. XIV); en el retablo de Santa María de Rubió del Maestro Rubió (1370); en el retablo del Espíritu Santo de Manresa de Pere Serra (1393-94); en los compartimentos del retablo de la Catedral de Tortosa de Pere Serra (fines del s. XIV); en el retablo de la Virgen y san Jorge de Vilafranca del Penedès, obra de Lluís Borrassà (1395); en la tabla dedicada a san Jaime de Francesc Comes, conservada en el Museo Diocesano de Mallorca (1392-1415); en el retablo de Sant Salvador de Guardiola del taller de los Borrassà (1404); en la Predela del Maestro de Albatrec conservada en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona (1430-1445); en el retablo de Sant Pere del Púbol de Bernat Martorell (1437-1442); y en el retablo de San Jaime de Jaume Ferrer II (1445-1455). Véase: ALCOLEA S. y GUDIOL, J. *Pintura Gòtica Catalana*, Barcelona, 1986.

26 Timbors de Castellnou fue la fundadora de la capilla de san Jaime, era viuda de Simó de Bell-lloc, procurador del reino de Valencia y embajador. Timbors ingreso en el monasterio barcelonés después de la muerte de su esposo, el 1322. ALCÓV, R. (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura, I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 184.



Figura 3 *Escultura de sant Jaume*. Sant Jaume de Ferran. © Museo Diocesano y Comarcal de Solsona.

Por lo que se refiere al manto que el santo compostelano luce en esta tabla, no muestra la austeridad propia de un peregrino que hacía su viaje a pie sino que su rica decoración, con elementos que evocan a los bordados de oro, es más propia de los mantos de la Virgen, de los santos y de los nobles de este período.

Por otro lado, en el Museo Diocesano de Solsona, también conservamos una escultura de excelente calidad, realizada en el último tercio del siglo XIV, que fue encontrada en Sant Jaume de Ferran, La Segarra (Figura 3). Viste una capa y un vestido largo hasta los pies. El mal estado de conservación de esta zona baja, hace difícil determinar si iba calzado con sandalias o totalmente descalzo. Pero, en ambos casos, estaríamos ante un motivo que subraya la humildad del apóstol ya que los peregrinos, a no ser que fuesen en acto de penitencia, iban bien calzados para poder soportar la dura travesía. Como veíamos en la tabla barcelonesa, como complementos, lleva un sombrero de ala ancha y una escarcela decorados con la concha o vieira, con la mano izquierda sostiene un libro, que nos evoca a su carácter predicador, y seguramente en la derecha llevaba el bordón²⁷.

Estos atributos, propios de los peregrinos, llegan a penetrar con tanta fuerza en la iconografía de Santiago que incluso aparecen en algunas escenas vinculadas a la vida de Jesús, donde san Jaime actúa como simple apóstol, por ejemplo en la transfiguración del desaparecido retablo de Sant Salvador de Guardiola y en la Santa Cena representada en la predela conservada en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona. En ambos casos san Jaime va tocado con un sombrero de ala ancha con una vieira que permite identificarlo con facilidad y seguridad.

27 Desgraciadamente su mano derecha se ha perdido pero es muy probable que con ella sostuviera el bordón o bastón que los peregrinos utilizaban en sus viajes.



Figura 4 Capiteles de la Seu Vella de Lérida dedicados a la muerte y translación de Santiago. © Gemma Malé i Miranda

Los primeros ciclos, los capiteles de la Seu Vella de Lérida

En Cataluña la representación más antigua de un ciclo jacobeo lo encontramos en la Catedral de Lérida, decorando tres de los capiteles del ábside norte que había sido dedicado a san Jaime y san Lázaro. Se trata de una obra fechada a principios del siglo XIII, atribuida al primer taller escultórico de la Seu Vella, que narra la decapitación y traslación del cuerpo de san Jaime a través de unas composiciones sencillas, lineales y con figuras voluminosas que respetan los límites del marco que imponen los capiteles. Las formulas utilizadas por este taller, al representar las vestiduras y los peinados, muestran cierto deje paleocristiano rasgo que ha hecho pensar en un artífice de origen italiano²⁸.

²⁸ El primer estudioso en señalar las influencias italianas que muestran los capiteles del primer taller de Lleida fue Jacques Lacoste, quien considero a este taller deudor de la figura de Benedetto Antelami. Posteriormente Francesca Español consideró más acertado vincular este taller al ámbito toscano y más concretamente al maestro Biduinus, teniendo en cuenta la violenta gesticulación de las figuras o el uso del trepano. Finalmente Joaquín Yarza, más próximo a la tesis de Francesca Español, señala la dificultad de afirmar que detrás de esta obra se esconda la figura de Biduinus y no la de otro maestro que sigue de cerca la tradición toscana. Sobre las distintas hipótesis aquí resumidas, ver: LACOSTE, J. "La cathédrale de Lérida: les débuts de la sculpture", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 6 (1975), pp. 167-192; ESPAÑOL, F. "La Ciutat de Lleida a la Recepció i Difusió de les Formes del 1200", *Lambard: estudis d'art medieval*, 5 (1989-1991), pp. 51-53; y YARZA, J. "Primeros talleres de escultura en la Seu Vella", *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, pp. 39-53.

En el primero de los capiteles se ha representado el momento de la decapitación de san Jaime ordenada por Herodes, según el *Breviarium Apostolorum: et sub Herode gladio caesus occubuit*²⁹. Podemos ver como san Jaime se dobla hacia delante mientras su verdugo con una mano le empuja la cabeza hacia abajo y con la otra, actualmente desaparecida, se disponía a cortarle el cuello. En la parte alta de la composición, entre nubes, aparece la *dextera domini* imagen que se utilizaba para insistir en la voluntad divina que se escondía detrás de los hechos representados.

En el siguiente capitel se ha representado el momento de la translación del cuerpo del santo apóstol. Según la literatura jacobea comentada en el apartado anterior, una vez que el cuerpo de Santiago fue enterrado en Jerusalén, sus discípulos temieron que pudiese ser profanado así que lo desenterraron y lo embarcaron en una nave que milagrosamente llegó hasta *Finis Terrae* donde *sepultusque est in Achaia Marmarica, VIII. kal. Augustas*³⁰. En este capitel, el carácter milagroso de la travesía es señalado con la representación, una vez más, de la *dextera domini* y con la ausencia de remos y velas, imprescindibles para que una embarcación pueda navegar. Esta es una iconografía que responde perfectamente a la idea expresada en la *Historia Compostelana* o en la versión de la *Translatio* conservada en Saint-Pierre de Gembours, según las cuales la *manum Dei gobernante*³¹. En la barca podemos ver a los discípulos acompañando el sarcófago con los restos de su maestro. El hecho que el cuerpo de Santiago sea representado por un sarcófago, como en el Retablo de Sant Jaume de Frontanyà (s. XIV) o en el de les Jonqueres (s. XIV), probablemente no sea algo azaroso sino que la elección de esta iconografía puede responder a una influencia de la translación descrita en el Libro III del *Códice Calixtino*³².

Pero el paralelo iconográfico más próximo a la translación de la Catedral de Lérida, teniendo en cuenta su soporte, lo encontramos en Navarra, en uno de los capiteles del claustro de la Colegiata de Tudela (1180/1185 – 1200), donde podemos ver el juicio de Santiago, su decapitación y la translación³³. Se trata de una composición, en forma de friso continuo, donde los distintos momentos de la historia no siguen el orden narrativo sino que existe cierto desorden provocado por el espacio donde el escultor debía esculpir los distintos hechos. En todo caso, en el ciclo de Tudela, a

29 CARRACEDO, J. "Breviarium Apostolorum (BHL 652): una edición", *Compostellanum...*, 2005, pp. 503-520.

30 CARRACEDO, J. "Breviarium Apostolorum (BHL 652): una edición", *Compostellanum...*, 2005, pp. 503-520.

31 DÍAZ, M. "La literatura jacobea anterior al Código Calixtino", *Compostellanum*, X (1965), pp. 283-305; MELERO, M. "Translatio Santi Jacobi. Contribución al estudio de su iconografía", *VI Congreso Español de Historia del Arte. Los Caminos y el Arte*, III, Santiago de Compostela, 1989, pp. 71-90; y FALQUE, E. (ed.), *Historia Compostelana*, Madrid, 1994, p. 67.

32 Esta versión de la *Translatio* es la única donde se alude a un sarcófago en el momento en que la barca llega a la costa gallega y los discípulos de san Jaime trasladan el cuerpo santo hacia las tierras de la reina Lupa. MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, p. 388.

33 En este caso la *dextera Domini* que encontrábamos presidiendo la escena de la decapitación de Lleida ha sido sustituida por la paloma del Espíritu Santo. Sobre la iconografía de Santiago en el capitel de Tudela se debe tener en cuenta el artículo ya citado de MELERO, M. "Translatio Santi Jacobi. Contribución al estudio de su iconografía", *VI Congreso...*, 1989, pp. 71-90; autora que, en su obra póstuma dedicada a la Catedral de Tudela, posteriormente profundizaba en el estudio arquitectónico y escultórico de esta catedral navarra. MELERO, M. *La Catedral de Tudela en la Edad Media. Siglos XII al XV*, I, Bellaterra, 2008, pp. 136 y 157.

diferencia de Lérida y como sucede en el tímpano de Santiago de Cereixo (s. XII) o en el retablo de Vallespinosa y en el de la Granadella (s. XV), el sarcófago con el cuerpo de Santiago ha sido sustituido por su cuerpo, dando lugar a una composición más dramática que responde a la descripción hecha por la mayoría de las versiones conservadas de la *Translatio*. Ni en el caso gallego ni en el navarro no hemos conservado la cabeza del santo apóstol. En Cereixo parece que nunca fue representada, por lo tanto, su iconógrafo habría tenido muy presente que la cabeza de Santiago restó en Jerusalén donde recibía, y aún recibe, gran devoción. En cambio, en el caso de Tudela parece que la figura yacente del apóstol fue representada con la cabeza, como en el retablo de Vallespinosa, pero posteriormente fue destruida.

Retomando la descripción de los capiteles de Lérida, el último muestra unos cortinajes que se abren para dejar ver una representación del sepulcro de san Jaime, sobrealzado por una columna y culminado por una cruz, y en la cara este se han representado cuatro personajes de pie al lado del sepulcro. Como apuntaba J. Lacoste es difícil determinar si se trata de una representación del sepulcro venerado en Santiago de Compostela o una representación de la invención de las reliquias, aunque Marisa Melero se inclina por la primera hipótesis³⁴. Precisamente en el retablo de Sant Jaume de Frontanyà se ha representado el mismo tipo de sepulcro, en una escena que, indudablemente, alude al sepulcro de Compostela. Es evidente que no se trata de una representación que busque la veracidad sino que se trata de una imagen simbólica. En otras palabras, a partir de estas representaciones no podemos concluir que realmente el sepulcro de Santiago, en el siglo XIII y durante el XIV, se encontrase sobrealzado por columnas, de hecho se cree que no era así, sino que el autor de estas obras lo que hace es representar los sepulcros más populares de aquel momento³⁵.

En el transcurso de la Edad Media, la ubicación de las reliquias de los cuerpos santos vivirán un cambio importante. Si en un primer momento estaban expuestas en criptas, escondidas de los ojos de los fieles y, en cierta forma, reservadas a los religiosos, a partir del siglo XI, los cuerpos de los santos mártires, comenzaron a aflorar en los templos, tal y como testimonia Bernardo de Claravall: *los justos descansan bajo el altar de Dios y allá descansarán hasta el momento en que dejarán de ser colocadas bajo el altar y serán elevados por encima de este*³⁶. La sobrelevación de las reliquias implica un recono-

34 En el artículo LACOSTE, J. "Découvertes dans la cathédrale romane de Lérida", *Bulletin Monumental*, 123 (1974), pp. 231-234; su autor se inclina a pensar que nos encontramos ante una representación de la tumba de san Jaime donde se alude a la cruz que Alfonso III entregó a la catedral en el 874 y al baldaquín que monumentalizaba el sarcófago, un elemento arquitectónico que según este autor estaría representado por los cortinajes. Sin embargo, un año después, el mismo autor en un nuevo artículo, LACOSTE, J. "La cathédrale de Lérida les débuts de la sculpture", *Les chaires...*, 1975, pp. 275-298; parece que había cambiado de opinión y considera que nos encontramos ante una escena que muestra el momento de la invención del sepulcro del santo apóstol. Para conocer la opinión de Marisa Melero me remito al artículo ya citado: MELERO, M. "Translatio Santi Jacobi. Contribución al estudio de su iconografía", *VI Congreso...*, 1989, pp. 71-90.

35 BANGO, I. G. "El *Locus Sanctus* de Santiago de Compostela. Una nueva interpretación del escenario arquitectónico del santuario", *Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'Octubre del 2003*, Montserrat, 2007, pp. 191-220.

36 *Ibidem*.



Figura 5 Fragmento del retablo de Sant Jaume de Frontanyà. © Museo Diocesano y Comarcal de Solsona.

cimiento que el alma del santo mártir se encontraba por encima de los altares y que, por lo tanto, merecía una veneración especial³⁷. Por otro lado, la elevación del sepulcro hacia que este pudiese ser visto desde lo lejos por los fieles que no podían llegar hasta donde se encontraban los restos del santo y, a la vez, permitía que los fieles mantuviesen un contacto mucho más directo con las reliquias, pasando o orando bajo el sepulcro, para beneficiarse de sus poderes milagrosos³⁸.

Santa Maria de la Seu d'Urgell y Sant Jaume de Frontanyà: vida y milagros de san Jaime apóstol

Durante siglos, la pequeña iglesia de Sant Jaume de Frontanyà ostentó uno de los ciclos jacobeos más amplios de la primera mitad del siglo XIV, un retablo gótico lineal que, actualmente, se conserva, de forma fragmentaria, en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona (Figura 5)³⁹. La tabla conservada, considerada tan solo la mitad de la obra original, tiene unas dimensiones de 2,08 x 0,55m., lo que significa que en origen habría sido una pieza de dimensiones considerables, de 2,08 x 1,00m. aproximadamente. El retablo se estructuraba en dos registros horizontales, de cinco compartimientos cada

37 TOMASI, M. "Il modello antoniano: tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel trecento", *Il Santo*, XLVIII (2008), pp. 123-144.

38 USABIAGA, J. J. "Iconografía de la representación de milagros *ad sepulcrum* en la pintura bajomedieval hispana", *Anales de Historia del Arte*, 6 (1996), pp. 235-253.

39 Desde que Josep Gudiol i Cunill, publicó la primera referencia sobre este retablo a: GUDIOL I CUNILL, J. "De peregrins i peregrinatges religiosos catalans", *Analecta Sacra...*, 1927, pp. 93-119; la bibliografía que se ha generado a su alrededor ha sido numerosa, pasando por: POST, CH. R. *A History of Spanish Painting*, II, Nova York, 1930, pp. 37-39; GUDIOL I RICART, J. *La Pintura Gòtica a Catalunya*, Barcelona, 1938, p. 7; COOK, W. "Romanesque altar frontal from Solsona", *XVII Congrès Internacional d'Histoire de l'Art*, La Haya, 1955, pp. 189-194, etc. Pero los estudios más recientes donde se recoge todo aquello que se ha dicho hasta ahora sobre esta tabla y se realizan nuevas aportaciones, son: MELERO, M. *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Bellaterra, 2005, pp. 136-146; y ALCOY, R. (dir), *L'Art Gòtic...*, 2005, pp. 70-71.

uno, de manera que debió tener un aspecto similar al retablo de Santa Eugènia de Saga (Cerdanya, s. XIV). Las distintas escenas se encuentran cobijadas por arcos trilobulados y enmarcadas por unas franjas con elementos decorativos que evocan a las gemas y las perlas que decoraban los retablos de orfebrería. En los puntos de intersección, de estas franjas, encontramos unos elementos polilobulados en el interior de los cuales se ha representado una vieira, clara alusión al peregrinaje a Compostela.

En cuanto al estado de conservación de esta pieza debemos decir que, desgraciadamente, el registro superior desapareció cuando se reutilizó como predela de un nuevo retablo. El fragmento conservado ingresó en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona a principios del siglo XX con importantes pérdidas, como se puede comprobar en las fotografías conservadas en el Archivo Catalán de Walter Cook⁴⁰. En estas imágenes se evidencia que la obra conservada es fruto de una importante intervención realizada por Lluís Monllaó, pero esto, no disminuye la importancia iconográfica de este ciclo jacobeo.

Este ciclo se inicia con la translación de las reliquias de san Jaime, una escena a la cual ya se ha hecho mención en el apartado anterior. Podemos ver el momento en que la barca llega a tierra y sus discípulos se disponen a descargar el sepulcro que contiene las reliquias del apóstol. Curiosamente, en este caso, la barca tiene todos los elementos que le son propios y necesarios para navegar y se ha obviado cualquier alusión a la voluntad divina de la translación, no encontramos ni la *dextra Domini* ni la paloma del Espíritu Santo. Como se ha apuntado anteriormente, las escenas donde se representa el sarcófago de Santiago es muy probable que se inspirasen en la translación narrada en el Libro III del *Códice Calixtino* una hipótesis que, en este caso, se ve reforzada por la representación de las velas y los remos, ya que en esta narración se puede leer que los discípulos, después de coger el cuerpo del santo, *encuentran una nave para ellos preparada, y, embarcándose en ella, se lanzan a la alta mar, y en siete días llegan al puerto de Iria, que está en Galicia, y a remo alcanzan la deseada tierra*⁴¹.

En la mitad derecha de la composición podemos ver el sepulcro, sobrealzado por unas estilizadas columnas y magnificado con la lámpara que parece pender del arco trilobulado. Es como si el autor de esta obra hubiese querido representar el lugar donde los discípulos de san Jaime colocaron las reliquias de su maestro mientras buscaban la ubicación definitiva, representada en la siguiente escena. Es evidente que, como se ha explicado más arriba, esta ubicación respondía a una idea preconcebida, muy alejada de los sepulcros del siglo IV, pero, por otro lado, muy próxima a los sepulcros contemporáneos a la obra en cuestión. De modo que, podemos considerar que nos encontramos ante un nuevo testimonio del cambio que se estaba produciendo en la exposición de los cuerpos santos desde algunos siglos antes.

40 Quiero agradecer al Dr. Manuel Castiñeiras que me permitiera conocer estas fotografías y por prestarme parte de la bibliografía que ha hecho posible este artículo.

41 MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber...*, 1951, p. 387.

En la siguiente escena, podemos ver el momento en que las reliquias del santo apóstol son trasladadas por los bueyes de la reina Lupa hasta el templo que se erigió en su honor⁴². Según cuenta la leyenda, esta reina pagana era propietaria de las tierras elegidas por Santiago para disfrutar de su reposo eterno y por lo tanto, los discípulos debían obtener su permiso para erigir un templo en honor a su maestro. En un primer momento, la reina Lupa, se mostro reticente a su solicitud pero no se atrevía a negarlos aquello que le pedían. Por consiguiente, urdió una serie de artimañas para deshacerse de los discípulos pero, gracias a la ayuda divina, siempre salieron ilesos. En una de las emboscadas, la reina Lupa, envió a los discípulos a un montículo haciéndoles creer que allí encontrarían una manada de bueyes mansos que les podrían servir para transportar el material para el nuevo templo. No obstante, a la hora de la verdad, los bueyes eran salvajes e intentaron atacar a los discípulos pero, al hacerles el señal de la cruz, se convirtieron en unos animales absolutamente mansos que pudieron conducir hasta el palacio de la reina. Una vez llegaron, la reina Lupa, admirada por qué los discípulos siempre habían salido victoriosos de sus artimañas, decidió convertirse al cristianismo y cederles su propio palacio para construir el templo a san Jaime. Por consiguiente, es evidente que esta escena hace alusión precisamente a esta historia, aunque en la composición no aparezca una reina Lupa tan inconfundible como la que encontramos en el retablo de Vallespinosa o en el de la Granadella.

Por otra parte, en esta escena encontramos un personaje interesante desde el punto de vista iconográfico. Se trata de una figura totalmente vestida de negro, con la cabeza velada, que parece dialogar con el discípulo de Santiago que señala en dirección al nuevo templo. Este personaje tradicionalmente se ha identificado como un discípulo más pero, ciertamente, su indumentaria es muy particular y se aleja radicalmente de las vestimentas de los discípulos representados en la escena anterior. Se hace difícil determinar si nos encontramos ante una figura masculina o femenina ya que, si bien su tocado nos recuerda al que llevan las doncellas en determinadas representaciones, por ejemplo en el retablo de Sant Esteve de Gualter, obra de Jaume Serra, su color negro se aleja, y mucho, de estas doncellas que, con su velo blanco, aluden a la pureza y la virginidad. Además, el mismo retablo de Jaume Serra nos sirve para ver que los judíos se representaban vestidos con colores oscuros, con una carga negativa, y tienen la cabeza cubierta con una capucha. Por consiguiente, nos encontramos ante una figura con un tocado muy similar al de los judíos representados en las pinturas murales de la Catedral de Tarragona dedicadas a santa Helena⁴³.

42 Esta leyenda, como decíamos al empezar este artículo, fue extraída de la historia de *Los siete barones apostólicos* y pronto paso a formar parte de la historia jacobea. De modo que la encontramos recogida con gran detalle en el *Códice Calixtino*, dentro del apartado dedicado a la translación de las reliquias del santo Apóstol. MORALEJO, A.; TORRES, C.; FEO, J. (trad.), *Liber...*, 1951, p. 387.

43 En este conjunto mural la identificación del personaje con un judío se subraya no solo con la indumentaria y los rasgos fisionómicos, sino que además se le añadió una inscripción y una rodela sobre el pecho que no deja lugar a dudas de sus creencias religiosas. En el artículo de BATLLE, P. "Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona", *Boletín Arqueológico*, LII (1952), pp. 197-218; podemos ver una imagen excelente de este personaje.

Esta indumentaria próxima a los judíos, podría significar que nos encontramos ante un personaje pagano, que no sigue los designios de Dios, algo que, por otro lado, parece contradecirse con el nimbo que ostenta. Todo ello implica que este sea un personaje muy ambiguo, tan ambiguo como la reina Lupa. Una matrona pagana que, en un primer momento se opone a permitir que sus tierras acojan los restos de san Jaime pero que no se atreve a imponer su voluntad y más tarde, admirada por los milagros realizados por el santo apóstol, no solo cede su palacio, para convertirlo en un templo para los sagrados restos, sino que también se convierte al cristianismo. Por lo tanto, podríamos estar ante una peculiar representación de la reina Lupa, siguiendo una iconografía muy alejada de la que podemos ver en el retablo de Vallespinosa o la Granadella, donde la reina está representada como tal, con su corona, sus ricas vestiduras y su trono. Quizás el nimbo es una simple contaminación de los santos varones o quizás se ha querido subrayar el carácter ambiguo de la reina mientras que en las obras posteriores se pone el énfasis en su cargo.

Esta escena cierra el ciclo de la translación de este retablo para dejar paso a una secuencia de milagros *post mortem*. El primer de los milagros es aquel que conocemos como “el colgado descolgado” tema que también encontramos representado en el ciclo mural de la Seu d’Urgell. Este no es un milagro exclusivo de Santiago sino que también se atribuye a la Virgen, a santo Domingo de la Calzada o a san Antonio Abad. Según se explica en el Libro II del *Códice Calixtino*, unos peregrinos alemanes, que eran padre e hijo, fueron víctimas de la codicia de un hostelero de Toulouse⁴⁴. Este quería hacerse con todos sus bienes así que colocó una copa en la escarcela del hijo y cuando los peregrinos abandonaron el hostel los acusó de robo. Consecuentemente, cuando las autoridades encontraron la copa de plata entre las cosas del joven peregrino este fue condenado a morir en la horca. Su padre, sin poder hacer nada por impedirlo, continuó su viaje hasta Compostela y de regreso a casa paso a visitar el lugar donde habían colgado a su hijo. Entonces descubrió que, durante todo aquel tiempo, Santiago se había apiadado del joven y le había sostenido por las piernas, evitando que muriese ahogado. Como era de esperar, el padre dio a conocer los hechos a las autoridades pertinentes que, al ver el prodigio, reconocieron su error y condenaron al hostelero por haber acusado falsamente a los peregrinos.

Es evidente que la historia narrada en el *Códice Calixtino* y la representada en este retablo es la misma, aunque hay una diferencia importante. En el código, constantemente se habla de un hostelero y en cambio, en el retablo, se ha representado una mujer. Es una variante que debemos tener muy en cuenta ya que puede responder a la contaminación de otra fuente escrita, como por ejemplo la relatada en la vida de santo Domingo de la Calzada, donde se explica una historia muy similar. En este caso, los peregrinos son un matrimonio con su hijo, del que se enamoró una de las sirvientas del hostel donde se alojaban. El joven reusó las insinuaciones de la chica

44 MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber...*, 1951, p. 347.

que, por despecho, le acusa de robo. Evidentemente, la suerte del chico fue la misma que la narrada anteriormente pero, en este caso, no es Santiago quien le salva sino santo Domingo de la Calzada⁴⁵.

Curiosamente en la tradición oral catalana parece que se produce la fusión de ambas historias dando lugar a la escena aquí representada. Según recogió Aureli Capmany en su *Cançoners*, existía una canción catalana que decía⁴⁶:

*N'era un pare y una mare
y un fill qu'ells dos tenían
feren una prometença
á Sant Jaume de Galicia
d'anarhi gayato en má
y rosaris á la cinta.
Quan ne son un poquet lluny,
un poquet lluny de la vila
ja n'encontren un hostal
que hi havia una fadrina.
La fadrina del hostal
diuhen que n'era atrevida.
Diu la fadrina al romeu:
—Dom un bes per cortesía.—
—No ho mana la lley de Deu,
ni Sant Jaume de Galicia.—
La fadrina del hostal
va dir que se'n venjaria.*

*N'agafa una tassa d'or
ab que'l seu oncle bevía
la fica dintre'l sarró
mentre'l peregrí dormía.
Quan es hora de dinar
la tassa d'or no hi havia,
quan es hora de sopar
la tassa d'or no's tenía.
¿Qué s'es fet la tassa d'or
Que'l senyor oncle bevía?
la fadrina del hostal
diu que'l fadrí la tenía
—Si jo tinc la tassa d'or
que'm penjin al mateix dia—.
Li registran lo sarró,
la tassa d'or hi havia.
La justicia rigorosa
lo va penjá' al mateix dia*

Una historia que también encontramos recogida en *Lo Libre de les dones é de conçells* de Jaume Roig (†1478)⁴⁷. En este caso los hechos se sitúan en la villa de la Calzada pero quien realiza el milagro es Santiago. Así pues, a juzgar por la iconografía de este retablo es fácil pensar que esta variante de la historia ya existía como mínimo un siglo antes.

45 SALVADOR, J. DEL. *Compendio de la vida y milagros de santo Domingo de la Calzada con su novena*, Madrid, 1843, p. 81. Disponible en línea <<http://books.google.es/books?id=mBf1BgVOK6wC&printsec=frontcover&dq=Compendio+de+la+vida+y+milagros+de+santo+Domingo+de+la+Calzada+con+su+novena&hl=es&sa=X&ei=kqgbUr7wAY6O7AbzuICgCA&ved=oCEMQ6AEwAQ#v=onepage&q=Compendio%20de%20la%20vida%20y%20milagros%20de%20santo%20Domingo%20de%20la%20Calzada%20con%20su%20novena&f=false>> [consultado agosto 26, 2013].

46 CAPMANY, A. *Cançoners Popular*, Barcelona, 2011, s. p. El conocimiento de esta canción me vino dado por el artículo de: VÁZQUEZ, A. "Variacions sobre el miracle d'«El penjat despenjat» a la tradició compostel·lana de Galicia i Catalunya", *El Camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'Octubre del 2003*, Montserrat, 2007, pp. 525-533.

47 ROIG, J. *Lo Libre de les dones é de conçells*, Valencia, 1735, p. 61. Disponible en línea <http://books.google.es/books?id=1_JFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=jaume+roig&hl=ca&sa=X&ei=tAAbUujnjoiv7Aa7r4HQBg&ved=oCFkQ6AEwBw#v=onepage&q=jaume&f=false> [consultado agosto 26, 2013].

Volviendo al campo pictórico, la escena comentada tenía como mínimo un precedente anterior, es evidente que debieron ser muchos más pero, hasta el momento, solo hemos conservado aquel que formaba parte de la decoración mural de la absidiola norte de la Catedral de la Seu d'Urgell, hoy conservada en el Museo Diocesano de esta población. Estas pinturas murales, fechadas de fines del siglo XIII, durante años se consideró que formaban parte de un ciclo mural dedicado a san Ermengol hasta que, a fines del siglo XX, la Dra. Anna Orriols puso de manifiesto que en realidad nos hallábamos ante una composición en dos registros, el superior dedicado a san Ermengol y el inferior a Santiago⁴⁸. Desgraciadamente, este ciclo se ha conservado de forma muy fragmentaria y, por consiguiente, es difícil llegar a grandes conclusiones desde el punto de vista iconográfico. Aun así, no hay duda que una de las escenas también representaba el milagro del “colgado descolgado”.

En el retablo de Sant Jaume de Frontanyà encontramos un par más de milagros relatados en el *Códice Calixtino*. El primer de estos milagros fue protagonizado por Bruno de Vezelay el 1139 y el siguiente que encontramos representado fue la historia de un caballero de Lorena⁴⁹. Según el *Códice Calixtino*, Bruno de Vezelay era un peregrino originario de esta ciudad francesa que cuando se encontraba camino de Compostela se le acabaron los recursos económicos y la única forma de continuar la peregrinación era a través de donaciones. Pero a Bruno de Vezelay le daba mucha vergüenza pedir limosna así que decidió pasar hambre antes que pedir caridad. Cuando ya había pasado unos días sin comer, se sentó bajo un árbol para descansar y se quedó dormido. Entonces, san Jaime, viendo su sufrimiento se apiado de él y le dio un pan milagroso, que, por más que comía, al día siguiente cuando se despertaba volvía a estar entero y gracias a este pan pudo terminar su peregrinaje.

Una vez más, el mismo milagro aparece en el ciclo mural de la Seu d'Urgell pero, como sucedía en el caso del “colgado descolgado”, la escena se ha conservado de forma fragmentaria y el único elemento que nos permite identificar este tema es, precisamente, la figura de Santiago descendiendo de la Gloria para dejar el pan milagroso al lado del peregrino. En este caso, el orden de los milagros es invertido, respeto la organización del retablo, pero es digno de destacar que los milagros de ambas obras son bastante similares, ya no solo desde el punto de vista temático sino también compositivo.

Finalmente, el ciclo del bergadán se cierra con la historia de unos caballeros de Lorena que decidieron hacer juntos la peregrinación a Compostela. Antes de salir se prometieron fidelidad, jurando que no se abandonarían pasase lo que pasase pero, cuando ya se encontraban lejos de casa, uno de ellos enfermo gravemente y, al ver

48 ORRIOLS, A. “Hagiographie et art roman en Catalogne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa. Actes des XXIX Journées romanes de Cuxa. Le culte des saints à l'époque preromane et romane (7-19 juillet 1997)*, XXIX (1998), pp.121-142 y ORRIOLS, A. “Un cycle de sant Jaume i sant Ermengol a la catedral de la Seu d'Urgell”, *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'Octubre del 2003*, Montserrat, 2007, pp. 409-417.

49 Véase: MORALES, A.; TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber...*, 1951, p. 589 y 344, respectivamente.

que no ofrecía signos de mejora, sus compañeros decidieron abandonarlo. Solo uno de ellos quedó a su lado haciendo honor al voto de fidelidad que se habían hecho. Hacia el atardecer, el enfermo murió y su compañero empezó a temer porqué se encontraba en medio de la nada acompañado de un difunto. Entonces se encomendó a Santiago que se le apareció montado en un caballo, los cargó y en una sola noche llevó los dos peregrinos hasta Compostela, premiando así la fidelidad entre caballeros.

El retablo de Sant Jaume de Vallespinosa y el desaparecido retablo de Santa Ana y San Jaime de la Granadella: la leyenda del mago Hermógenes, martirio y translación de san Jaime.

En los retablos que comentaremos a continuación, veremos algunas escenas ya mencionadas pero es importante dedicarles un nuevo apartado porqué, en estos ciclos, se les añade la historia del mago Hermógenes que hasta el momento no había aparecido. Una leyenda que, según Marisa Melero, habría podido ilustrar el registro desaparecido del retablo de Sant Jaume de Frontanyà⁵⁰. Por lo tanto, el retablo de San Jaime de Vallespinosa y el de Santa Ana y San Jaime de la Granadella que comentaremos en este apartado, no debieron ser los primeros ciclos que representasen esta historia pero si los más antiguos conservados en Cataluña⁵¹.

Ambos conjuntos datan de principios del siglo XV y muestran una evolución compositiva clara respecto a los retablos comentados anteriormente. Se trata de unas obras que tienden a la verticalidad del gótico formadas por una tabla central, con la figura de los santos titulares, flanqueada por dos calles centrales, con escenas de la vida, pasión y translación⁵². La zona central del conjunto de la Garriga es rematado por la pasión de Cristo mientras que en el retablo de Vallespinosa las calles son culminadas por la Anunciación, la Crucifixión y la Natividad.

En el retablo de la Granadella la figura de san Jaime comparte la tabla central con la de santa Ana. Ambos aparecen de pie sobre un fondo neutro solamente decorado por un muro de carácter italianizante. San Jaime lleva los atributos propios de los peregrinos (sombrero de ala ancha con vieira, escarcela y bordón) y con la mano derecha sostiene una bolsa que se utilizaba para proteger y trasladar los libros, alusión a su

⁵⁰ MELERO, M. *La pintura sobre tabla...*, 2005, pp. 136-146.

⁵¹ La obra procedente de la Garriga se atribuye al controvertido maestro Jaume Ferrer, que trabajó en la zona de Lleida durante la primera mitad del siglo XV. Este retablo se encontraba en una de las capillas de la iglesia parroquial de esta villa pero lamentablemente fue destruida durante la Guerra Civil. Por otro lado, el retablo de Vallespinosa es obra de Joan Mates, pintor barcelonés originario de Vilafranca del Penedès y se conserva en el Museo Diocesano de Tarragona. Ambos retablos fueron publicados por ALCOLEA, S. y GUDIOL, J. *La Pintura...*, 1986; pero para profundizar en la vida y obra de sus autores, ver: ALCOY, R. "El taller de Pere Teixidor i l'inici de l'internacional a Lleida" en ALCOY, R. (dir), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pp. 134-144; y VERRIE, F-P. "Joan Mates" en ALCOY, R. (dir), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pp. 89-102.

⁵² En el caso leridano la historia de Santiago se limita a la calle de la derecha mientras que en la obra tarraconense se extiende a lo largo de las dos calles laterales, iniciándose en el registro superior de la izquierda.

carácter predicador. Por otro lado, la figura central de Vallespinosa está sentada en un gran trono italianizante con los mismos atributos que encontramos en la Granadella.

En ambas obras la historia del mago Hermógenes, que inicia la pasión de Santiago recogida en el primer libro del *Codice Calixtino*, fue el momento escogido para iniciar el ciclo jacobeo; mientras que los bueyes de la reina Lupa, fue la historia escogida para cerrarlo⁵³. La leyenda del mago Hermógenes explica que este invocó a los demonios para que le trajesen a su antiguo discípulo Fileto, que le había abandonado para seguir al apóstol. Pero cuando los demonios se aparecieron a Santiago fueron incapaces de realizar su encargo y, fue entonces cuando, el santo apóstol les pidió que le trajeran a Hermógenes. Después de haber conocido la ira de los demonios, cuando el mago fue liberado por Fileto, tuvo miedo de irse solo y pidió a Santiago algo que le sirviera de protección. Es entonces cuando el santo apóstol le entregó su bordón y, a raíz de estos hechos, Hermógenes se convirtió al cristianismo y como muestra de su conversión decidió quemar todos sus libros.

Se trata de una historia que, por un lado, nos evoca al enfrentamiento entre Simón el Mago y san Pedro, en tanto que los demonios, que en un primer momento se ponen al servicio del Mago, finalmente sucumben a las ordenes de los apóstoles y hacen caer en el descrédito a aquellos que les habían convocado. Y por el otro, nos recuerda el ritual de iniciación de los peregrinos, que hemos comentado al inicio de este trabajo, en el que el obispo les entrega el bordón y la escarcela al mismo tiempo que les concedía una bendición para protegerlos de los peligros que pudiesen encontrar a lo largo del camino.

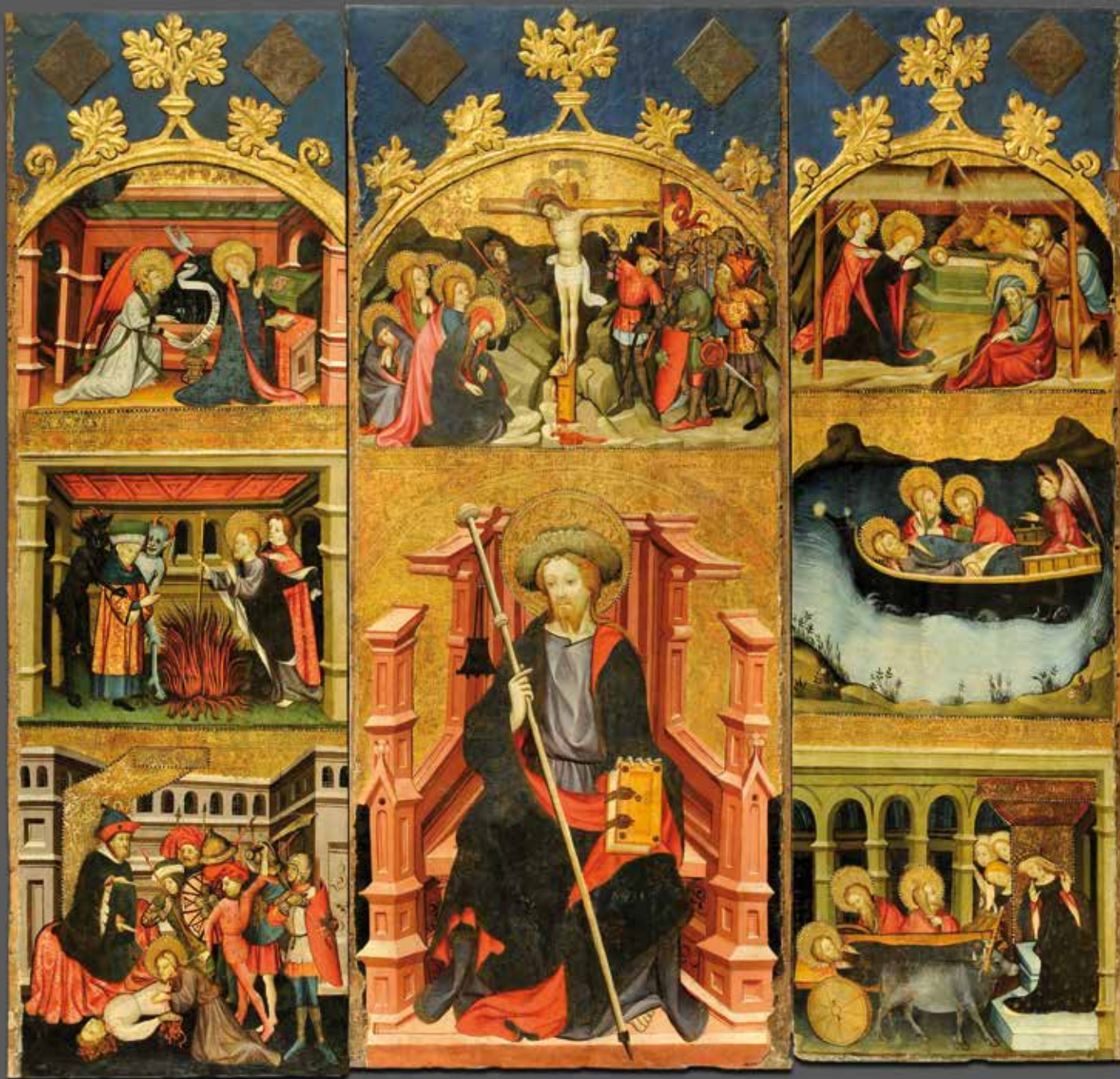
La escena del mago Hermógenes es seguida de la decapitación de Santiago y Josías y la translación del cuerpo del santo apóstol. Josías, según el *Código Calixtino*, fue quien entregó al apóstol a Herodes y por consiguiente quien le condenó a muerte pero mientras san Jaime era conducido hacia su martirio, encontraron un paralítico que el santo apóstol sano milagrosamente⁵⁴. Esta acción provoca la conversión al cristianismo de Josías que en el último momento fue decapitado al lado de Santiago. Por lo que se refiere a la translación de las reliquias, en el caso de Vallespinosa, podemos ver una escena que alude a la travesía por mar; mientras que los dos conjuntos se cierran con la historia de los bueyes de la reina Lupa.

Por consiguiente, estos dos retablos nos aportan un nuevo tema iconográfico que no puede faltar en las grandes hagiografías, la conversión de los infieles. Ejemplos como el de Hermógenes o Josías según el mismo *Código Calixtino*, sirven para recordar a los infieles que aún que hayan atentado contra los cristianos pueden conseguir la salvación si se convierten al cristianismo y aceptan los preceptos de Cristo⁵⁵.

53 Teniendo en cuenta que en el apartado anterior ya hemos comentado la leyenda de la reina Lupa, en este caso no profundizaremos en él y concentraremos nuestra atención en la historia del mago Hermógenes que hasta ahora no hemos visto. Una historia que se encuentra recogida en: MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber...*, 1951, p. 123.

54 MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber...*, 1951, p. 129.

55 MORALEJO, A.; TORRES, C. y FEO, J. (trad.), *Liber...*, 1951, p. 99.



El retablo de San Jaime de Vallespinosa. © Museo Diocesano de Tarragona.

Conclusión, la evolución en el mensaje de los ciclos jacobeos

A lo largo de este trabajo hemos podido ver como los ciclos jacobeos se basan e inspiran en las principales fuentes literarias que difundieron la vida, obra y milagros del santo apóstol. Como ya hemos dicho, estas fuentes disfrutaban de una gran repercusión, fueron ampliamente conocidas en todo el occidente cristiano y muy especialmente en la Península Ibérica.

Los ciclos iconográficos, como las fuentes escritas y las predicas de los sacerdotes jugaron un papel crucial en la difusión y consolidación del culto compostelano a Santiago. Esta somera visión, sobre los ciclos jacobeos más antiguos conservados en Cataluña, nos permite intuir un cambio en el mensaje que querían ofrecer sus iconógrafos. El siglo XII es el momento de consolidación del culto jacobeo, así lo indica su literatura y los ciclos iconográficos, como el de la Seu Vella de Lérida, el de la Colegiata de Tudela o el tímpano de Greixo. Unas composiciones que ponen el énfasis en el traslado de las reliquias, en los hechos que explican por qué el cuerpo de Santiago no se conservaba en Tierra Santa junto con su cabeza. Parece claro que se trata de una campaña que pretende difundir el culto del santo apóstol y sobre todo recordarnos que sus reliquias se encuentran en Compostela donde llegaron por voluntad divina. Se quería borrar toda duda que pudiese existir alrededor de las reliquias encontradas en Iria Flavia y a la vez promocionar su culto.

Evidentemente, a lo largo del siglo XIII, continúa la consolidación de esta devoción que se encuentra plenamente consolidada en el siglo siguiente. Durante el siglo XIV ya no había duda que las reliquias conservadas en Compostela eran las de Santiago y por consiguiente ya no era necesario insistir en su translación. Ahora, un momento en que el culto a los santos y el conocimiento de sus vidas estaban en auge, lo más importante era difundir su vida y milagros, los hechos que justificaban su canonización y que le hacían merecedor no solo de culto sino de una peregrinación. Nuevos ciclos como el de Sant Jaume de Frontanyà o el de la Seu d'Urgell nos evocan a los favores que recibieron sus peregrinos, la protección que Santiago ofrecía a sus devotos. Al mismo tiempo que, escenas como las del mago Hermógenes o la de la reina Lupa, representadas en los retablos de Vallespinosa y las Jonqueras, nos recuerdan que la conversión era posible y que gracias a ella los infieles podrían conseguir el perdón y la gracia cristianos, unas ideas fundamentales en este período.

Así pues, el culto a Santiago, a lo largo del siglo XI, XII, XIII y XIV, podríamos decir que nace, crece y se consolida y algo similar sucede con su iconografía que cambia igual que lo hace la sociedad y la devoción.