

Ojo avizor: Porter, un Pantocrátor errático y la estela de Conques en Compostela*

Manuel Antonio Castiñeiras González
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: En sus viajes a Santiago entre 1920 y 1927, Arthur Kingsley Porter y Lucy W. Porter fotografaron repetidas veces un relieve románico con el Cristo en Majestad que entonces se encontraba reutilizado en la crestería renacentista que corona de la fachada del Tesoro. El artículo analiza el porqué del interés de A.K. Porter en dicha pieza, en relación con sus estudios sobre las estrechas conexiones entre Conques y Compostela, así como su posible pertenencia a un proyecto frustrado de la fachada de Platerías.

Palabras clave: Arthur Kingsley Porter (1883-1933), Santiago de Compostela, escultura románica, Lucy Wallace Porter (1876-1962), Conques, Platerías.

An Eagle Eye: Porter, an Itinerant Pantocrator and the Trail of Conques in Compostela

Abstract: *In their trips to Santiago between 1920 and 1927, Arthur Kingsley Porter and Lucy W. Porter repeatedly took photographs of a Romanesque relief depicting Christ in Majesty. The sculpture was reused in the Renaissance crest crowning the Façade of the Treasure. The article analyzes why A. K. Porter was so interested in this piece, linking it to his studies on the relationship between Compostela and Conques and exploring the possibility that it belonged to a failed initial project for the for the Puerta de las Platerías.*

* Agradezco a Kathryn Brush (University of Western Ontario, Canada) la ayuda prestada durante la elaboración del presente artículo, así como por sus pertinentes y siempre inspiradores comentarios. Estoy igualmente en deuda con Joanne Bloom (Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University), Ferran Lahoz (Arxiu Mas/ Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona), así como con Ramón Yzquierdo Peiró (Director Técnico del Museo de la Catedral de Santiago), por haberme facilitado la información y el acceso a los fondos de sus respectivas instituciones. Parte de la investigación relacionada con este artículo ha sido posible gracias a haber estado durante el período 2017-2018 en el Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA), de la National Gallery de Washington, DC, como Samuel H. Kress Senior Fellow.

Key words: Arthur Kingsley Porter (1883-1933), Santiago de Compostela, Romanesque sculpture, Lucy Wallace Porter (1876-1962), Conques, Platerías.

Ollo atento: Porter, un Pantocrátor errático e a estela de Conques en Compostela

Resumo: Nas súas viaxes a Santiago entre 1920 y 1927, Arthur Kingsley Porter e Lucy W. Porter fotografaron repetidas veces un relevo románico co Cristo en Maxestade que daquela se atopaba reutilizado na cristaría renacentista que coroa a fachada do Tesouro. O artigo analiza o porqué do interese de A.K. Porter na devandita peza, poñéndoa en relación cos seus estudos sobre as estreitas conexións entre Conques e Compostela, así como a súa pertenza a un proxecto frustrado da fachada das Praterías.

Palabras Clave: Arthur Kingsley Porter (1883-1933), Santiago de Compostela, escultura románica, Lucy Wallace Porter (1876-1962), Conques, Praterías.

“Of all illusions, the most futile and the most dangerous is that of emancipation from Illusion”

Arthur Kingsley Porter, *The Seven Who Slept*, Boston, 1919, p. 10.

Entre las numerosas cajas de fotografías en blanco y negro dedicadas a la catedral de Santiago de Compostela que se conservan en las Special Collections de la Fine Arts Library de la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts) llama la atención la existencia de cinco instantáneas de la antigua fachada del Tesoro de la catedral de Santiago. Dos, de carácter muy panorámico, están situadas en la caja 221 y pertenecen a dos archivos fotográficos hispanos: la primera, marcada como J. Lacoste, 72, fue realizada por el fotógrafo francés, Joseph Lacoste, activo en Madrid entre 1900 y 1915, y formaba parte de la Teaching Collection del Fogg Art Museum de Harvard (fig. 1)¹; mientras que la segunda, rotulada como Mas 67521C, es obra de Pelai, hijo del célebre fotógrafo catalán Adolf Mas, y data aproximadamente de 1931

¹ La foto marcada como J. Lacoste, 72 (Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University cat. n.º 176 Sa 592 2CS 12) fue adquirida a inicios del siglo XX –antes de 1915–, por el Fogg Art Museum de Harvard, que había sido fundado en 1895. La foto, que actualmente se encuentra en la caja 221 de la Special Collections, Fine Arts Library de Harvard University, pertenecía a la Teaching Collection del Fogg Art Museum/Department of Fine Arts. Sobre la historia del Fogg Art Museum, véase la publicación de la Kathryn Brush: *Vastly More Than Brick and Mortar: Reinventing the Fogg Art Museum in the 1920s*, Cambridge, Mass- New Haven, Yale University Press, 2003.

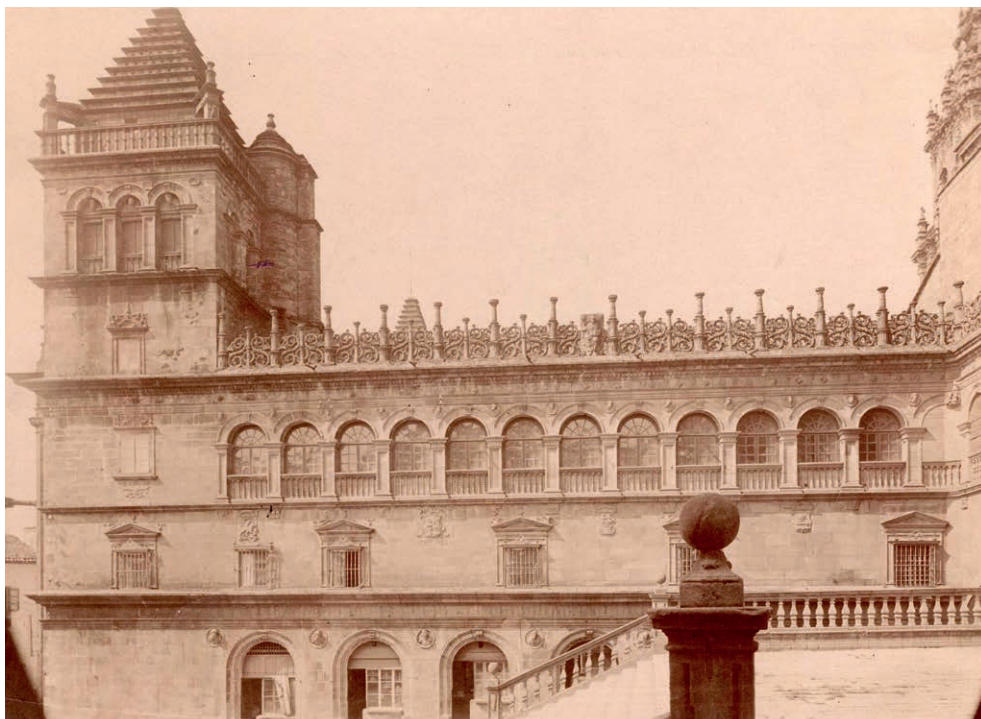


Fig 1. Catedral de Santiago de Compostela, vista de la Fachada del Tesoro desde la Plaza de la Quintana. Foto realizada por Joseph Lacoste (n.º 72) entre 1900 y 1915. Foto: Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, cat. n.º 176 Sa 592 2CS 12.

(fig. 2)². Por su parte, las tres restantes, conservadas en la caja 213, fueron tomadas por el historiador americano Arthur Kingsley Porter (1883-1933) y su esposa Lucy durante sus viajes a Santiago de Compostela, tanto en 1920 como, de nuevo, más tarde, entre 1925 y 1927 (figs. 3-5)³. A diferencia de las anteriores, en dichas fotografías

2 La foto rotulada como Mas 67521C (Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University cat. n.º 176 Sa592 2CS12a) fue tomada en agosto de 1931 por el fotógrafo catalán Pelai Mas Castañeda (1891-1954), hijo de Adolf Mas (1860-1936), cuyo archivo –Arxiu Mas– forma parte de la Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona). Aunque Arthur Kingsley Porter encargó numerosas fotografías al Arxiu Mas con motivo de la preparación de su libro *Spanish Romanesque Sculpture* (Florencia, 1928), la foto en cuestión, conservada en Harvard, parece una copia de otro encargo posterior, de 1931, del hispanista Walter W. S. Cook, cfr. Perrota, C., *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico*, I, Universitat de Barcelona, 2017 (Tesis Doctoral), p. 396-397, 437-442.

3 Aunque no tenemos fechas exactas de la realización de estas fotos, según Kathryn Brush, la instantánea en blanco y negro catalogada como n. 176 Sa 592 2C(z)1 fue tomada probablemente en 1920, a partir de un negativo de nitrato de celulosa, ya que los Porter usaban ya entonces una cámara de gran formato que permitía usar tanto placas de vidrio como negativos de película. Por su parte, las otras dos –cat. n.º 176 Sab592 2C(z)2 y 176 Sab592 2C(z)3–, también impresas a partir de un negativo de nitrato de celulosa, se caracterizan por el color sepia, muy utilizado por ellos en las instantáneas pertenecientes a sus viajes entre 1925 y 1927. Sobre el fascinante modo de trabajo de campo de los Porter, véase: Brush, Kathryn, “Medieval Art Through the Camera Lens. The Photography of Arthur Kingsley Porter and Lucy Wallace Porter”, *Visual Resources. An International Journal on Images and Their Uses* 33 (2017), p. 252-294. Desafortunadamente no existe mención alguna en las Actas Capitulares del Archivo de la Catedral de Santiago –tomos 83 (1917-1921) y 84 (1922-1929)– a las visitas del matrimonio Porter a Santiago.



Fig. 2. Catedral de Santiago de Compostela, vista de la Fachada del Tesoro desde la tribuna del transepto sur. Foto realizada por Pelai Mas (Arxiu Mas 67521C) en 1931. Foto: Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, cat. n.º 176 Sa592 2CS12a).

el enfoque está absolutamente centrado en un detalle: en medio de la balaustrada renacentista que, a modo de crestería, corona la fachada del Tesoro, se encontraba entonces reutilizado un relieve con un Pantocrátor románico, que ahora forma parte de los fondos del Museo de la Catedral de Santiago.

No cabe duda alguna de que las tres instantáneas realizadas por los Porter son un ejemplo de su peculiar modo de trabajo: una curiosidad sin límites a la hora de analizar los monumentos medievales que los llevaba a fijarse en sus detalles más escondidos y que, a menudo, se acompañaba de un ansia voraz por documentarlos. Ese ojo avizor, vigilante, al que se refiere el título del presente artículo, explica el ingente archivo fotográfico acumulado por Arthur Kingsley Porter durante sus años de docencia en Harvard (1920-1933), no solo a partir del encargo o compra a fotógrafos profesionales sino también de los conocidos viajes emprendidos por él y su mujer



Fig. 3. Catedral de Santiago, detalle del Pantocrátor del Tesoro en blanco y negro. Foto realizada por Lucy W. Porter probablemente en 1920. Foto: Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, Arthur Kingsley Porter Study and Teaching Collection, AKP 6674M, cat. n.º 176 Sa 592 2C(z)1.



Fig. 4. Catedral de Santiago, detalle del Pantocrátor del Tesoro en sepia. Foto realizada por Lucy W. Porter o A. K. Porter entre 1925 y 1927. Foto: Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, Arthur Kingsley Porter Study and Teaching Collection, AKP 6144M, cat. n.º 176 Sab592 2C(z)2.

para realizar campañas fotográficas en Francia, Italia, España y Tierra Santa con el fin de comprender mejor el origen, desarrollo y difusión del arte románico europeo⁴.

Evidentemente, tal y como se desprende del estudio de Kathryn Brush en el presente número, las fotografías que me ocupan fueron el trabajo de campo previo a la publicación de dos importantes obras: *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* (Boston, 1923) y *Spanish Romanesque Sculpture* (Florencia, 1928). En ambas, Porter consagró tres ideas fundamentales para la consagración de Compostela en la historia del arte románico: la importancia de los caminos de peregrinación en la formación y viaje de los escultores, el papel relevante y cronología temprana de muchos monumentos de norte de España dentro de ese período y, por último, el papel de

4 Además de las fotos de la *Study and Teaching Collection* de Arthur Kingsley Porter conservadas en las Special Collections de la Fine Arts Library, existe igualmente un importante fondo manuscrito del autor (*Arthur Kingsley Porter Papers*) en los Harvard University Archives, al que he tenido acceso de la mano de Kathryn Brush. En ambos se conserva una abundante información sobre los intereses del historiador americano tanto en su faceta más conocida –el estudio del arte de la alta Edad Media Occidental y el Románico–, así como en su cara menos explorada: el arte bizantino, copto y armenio, un aspecto en el que pretendo ahondar en un próximo trabajo.

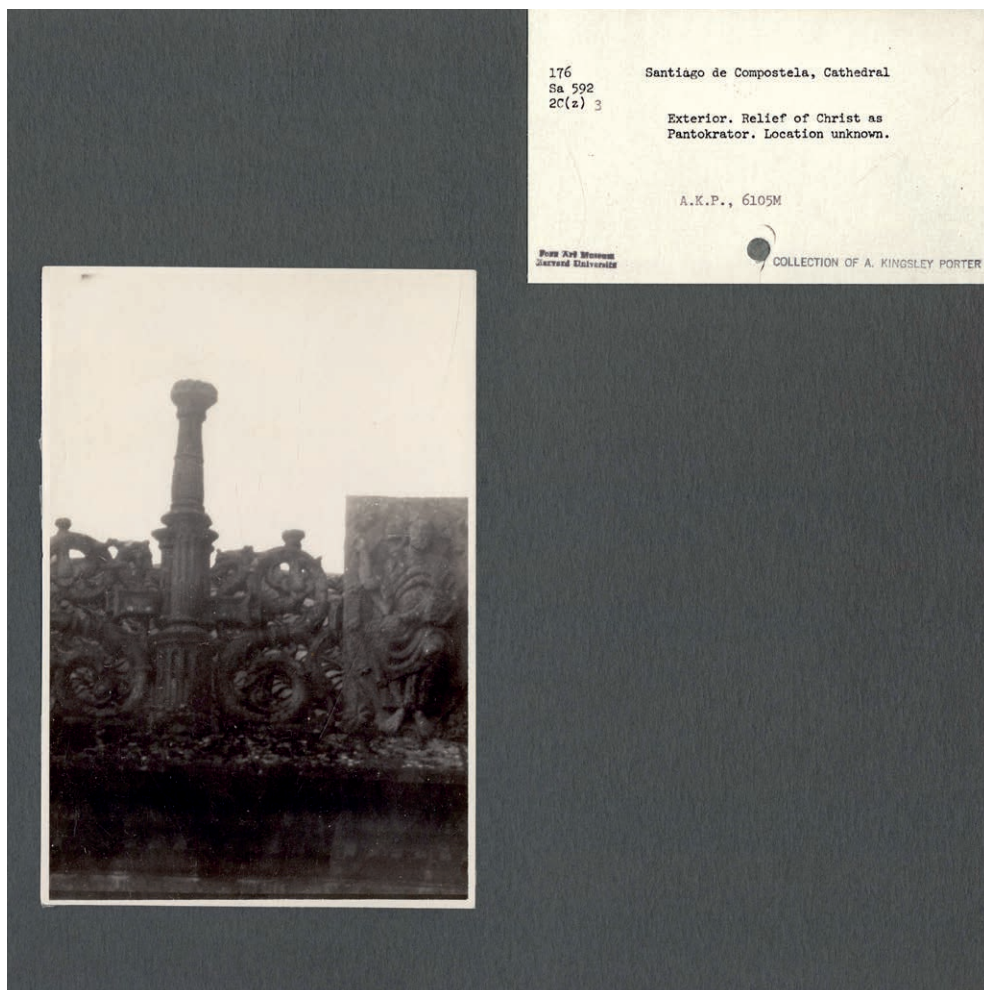


Fig. 5. Catedral de Santiago, detalle del Pantocrátor del Tesoro en sepia.

Foto realizada por Lucy W. Porter o A. K. Porter entre 1925 y 1927.

Foto: Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, Arthur Kingsley Porter Study and Teaching Collection, AKP 6105M, cat. n.º 176 Sab592 2C(z)3.

Santiago como centro creador y foco difusor de estilos y tendencias. Aunque hoy en día muchas de las ideas y propuestas del historiador americano han sido puestas en duda y consideradas obsoletas, no cabe duda de que la contribución de Porter a la historiografía de su tiempo fue fundamental, ya que cambió, para siempre, la percepción que tenemos del estilo románico. De esta manera, el Románico dejó de estar centrado en Francia para convertirse en paneuropeo, y su arte resultó ser el fruto de una complicada y fluida red de caminos, una especie de *network*, en la que las hasta entonces consideradas “periferias” –Santiago– adquirirían el estado de “centros” capaces de innovar y cambiar el modo de hacer de una época. Por último, la idea de movilidad, consanguínea a la propia historia de los Porter y su automóvil, se trasladó para

siempre a muchos de los anónimos y geniales escultores románicos⁵.

Por ello, me pregunto qué llevo a Arthur Kingsley Porter a coleccionar fotos de un errático Pantocrátor que nunca llegó a publicar, y cuyo análisis no pudo realizar a fondo por la dificultad de su localización. No obstante, como veremos, el carácter de la pieza estaba muy en la línea de algunas de las ideas de Porter sobre la formación de los talleres escultóricos de Compostela. Antes de entrar en ello, convendrá primero hacer un *excursus* sobre la probable procedencia de la pieza y el porqué de su reutilización en una crestería renacentista, para después encuadrarla en los debates historiográficos sobre los talleres escultóricos de la catedral de Santiago, y contactarlo así con algunas ideas de Arthur Kingsley Porter en los años 1920.



Fig. 6. Maestro de la Traición, Cristo en Majestad, conocido también como Pantocrátor del Tesoro, ca. 1101-1110. Foto: Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

La discreta notoriedad de un Cristo en Majestad

El denominado Pantocrátor de la fachada de Tesoro ha recibido, por parte de la historiografía, un cierto interés. Actualmente la lastra se encuentra expuesta en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela (fig. 6), en la sala dedicada a la primera escultura románica compostelana, junto a las célebres piezas procedentes de la *Porta Francigena*. Realizada en granito, su estado de conservación es razonablemente bueno, si tenemos en cuenta que el relieve estuvo durante siglos expuesto a la intemperie, en lo alto de los tejados de la catedral, soportando la recia lluvia y el viento tempestuoso de los

5 Entre la amplia bibliografía sobre el tema remito, entre otros, a los siguientes trabajos: Sauerländer, W., "Wili-gelmo in Europa", en *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena, 1984, pp. 15-23; Quintavalle, A. C., "L'arte sulle vie del pellegrinaggio", en *Romei e Giubilei. Il Pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, M. d'Onofrio (ed.), Milán, p. 165-186; Castiñeiras, M., "Santiago-Rome-Jerusalem: Old Issues, New Proposals", en *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, B. Nicolai, K. Rheidt (eds.), Berna, 2015, p. 385-407.



Fig. 7. Maestro de la Traición, Cristo en Majestad, ca. 1101-1110, detalle del rostro y de la inscripción "REX".
Foto: Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

largos inviernos compostelanos. Así, aunque muy erosionada, todavía es posible distinguir perfectamente tanto los rasgos de su figuración como las inscripciones que lo acompañan. Se trata de un Cristo en Majestad, con un nimbo crucífero acompañado de inscripción REX, dentro en una mandorla. La figura sedente alza su brazo derecho para bendecir mientras que sostiene con su mano izquierda un libro. La mandorla está profusamente decorada con el motivo de las estrellas y acompañada de una inscripción apenas legible: BENEDICAT NOS DEXTRA DEI DE SEDES MAIESTAS. A su vez, en cada una de las esquinas de la lastra, justo en las enjutas, se sitúa una estrella⁶.

6 Moralejo, S., "La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago", *Compostellanum*, XIV (1969), p. 623-668, espec. p. 635. La lastra ha merecido también la atención de otros autores, entre los que destacan: López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, III, Santiago, 1900, p. 116, nota 3; Gil, M., "El Salvador", en *El arte románico*, exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa, catálogo, Barcelona-Santiago, 1961, Barcelona, 1962, ficha nº 1856, p. 542; Chamoso Lamas, M., González, V. y Regal, B., *Galicia*, Madrid, 1979 (1º ed. Zodiaque, St. Léger Vauban, 1973), p. 120, fig. 28; Senra Gabriel y Galán, J. L., "Cristo en Majestad", *Los rostros de Dios*, catálogo de la exposición, Santiago, 2000, p. 390; e Yzquierdo Peiró, R., *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, Santiago, 2017, p. 104 (con bibliografía exhaustiva).

La pieza destaca por su altorrelieve, visible especialmente en el cuerpo de Cristo y en los paños de su túnica y manto, en concreto en las profundas zonas claroscuro creadas por la caída de gruesos pliegues cilíndricos en piernas y brazos. Una serie de rasgos, tales como su amplia y modelada cabellera, barba y bigotes hacia arriba, los ojos con sus pupilas excavadas (fig. 7), y su tendencia al bulto redondo, coinciden con los del escultor denominado en 1922 por A. K. Porter Maestro de la Traición⁷. De ahí que, en 1969, Serafín Moralejo, quien pudo ya contemplar la pieza en las salas del Museo de la Catedral, la atribuyese a este maestro⁸, sobre todo cuando reparamos en detalles tan indicativos de su estilo como el hueco que se forma bajo el codo en la manga izquierda de la túnica (fig. 8), o la separación de brazos y pies del plano de la lastra. Cabe recordar que al denominado Maestro de la Traición se le atribuyen los relieves del Prendimiento de Cristo (fig. 9) y la Curación del Ciego en el tímpano derecho de Platerías, así como otras importantes figuras de esa misma fachada, como los ángeles trompeteros y los leones de las enjutas, los tres primeros apóstoles de la parte izquierda del friso, la Majestad del contrafuerte oriental, además de las lastras de la Expulsión y la Reprensión procedentes de *la Porta Francigena*.

No obstante, no resulta nada fácil rastrear el origen de esta pieza ni mucho menos explicar el porqué de su colocación durante siglos en la crestería de la fachada del Tesoro. Que yo conozca, existe hasta el momento solo un testimonio gráfico anterior a la serie de fotos realizadas en las primeras décadas del siglo XX por Joseph Lacoste (ca. 1900-1915), Arthur Kingsley Porter y Lucy (1920, 1925) y Mas (1931). Se trata de la famosa colección de fotografías creada por Charles Thurston Thompson (1818-1868), el primer fotógrafo oficial del South Kensington Museum, futuro Victoria and Albert Museum, en



Fig. 8. Maestro de la Traición, Cristo en Majestad, ca. 1101-1110, vista lateral izquierda. Foto: Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

7 Véanse notas 20 y 21.

8 Moralejo, S., "La primitiva fachada norte", *op.cit.*, p. 666-667.



Fig. 9. Maestro de la Traición, Relieve de la Traición de Judas, tímpano del ingreso este la Puerta de Platerías, ca. 1101-1110. Foto: Manuel Castiñeiras.

su viaje de 1866 y 1867 a Santiago de Compostela, adonde había sido enviado por el Department of Science and Art de dicha institución. Veinte de estas fotos fueron publicadas en 1868 por la Arundel Society for Promoting the Knowledge of Art en el volumen titulado, *The Cathedral of Santiago de Compostella in Spain*, una publicación que sin duda Arthur Kingsley Porter manejó. En dos de las que Charles Thurtson tomó de la plaza de Platerías, se aprecia la reutilización del Pantocrátor en medio del coronamiento de la fachada del Tesoro (fig 10)⁹. Este se situaba, contando desde la izquierda, entre el séptimo y octavo poste de la crestería, y coincidía así en línea recta con la séptima y octava arcada de la galería del segundo piso del edificio.

Desafortunadamente, el célebre dibujo de José de Vega y Verdugo, *Vistas de la Catedral desde la Plaza de la Quintana*, perteneciente a su *Memoria sobre las obras de la Catedral de Santiago, 1656-1657*, no ayuda a resolver el problema¹⁰. En él tan solo se aprecia la

9 Copias de las fotos de Charles Thurtson Thompson se conservan en dos álbumes con vistas de Santiago custodiado en el Archivo de la Catedral de Santiago. Concretamente, la que publicamos aquí se encuentra en el segundo álbum. Para un estudio del contexto de los viajeros ingleses en el redescubrimiento de la catedral compostelana, véase: Mateo Sevilla, M., *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana. La invención de una obra maestra*, Santiago, 1991.

10 Taín Guzmán, M., *Trazas, Planos y Proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, 1999, p. 139-147.

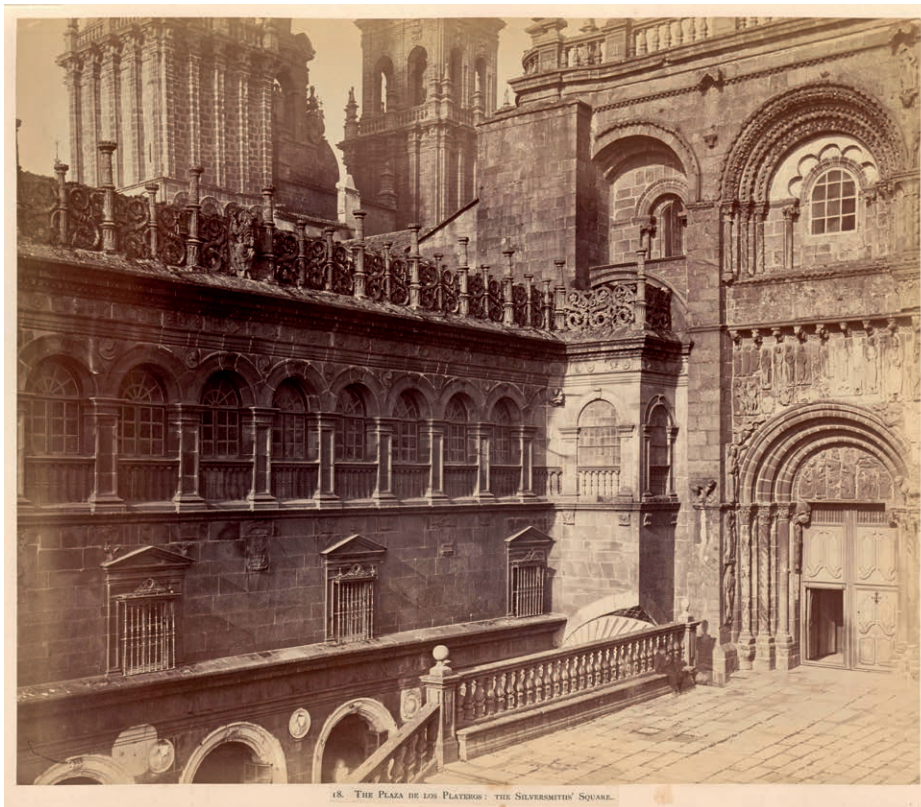


Fig. 10. Charles Thurston Thompson, foto con vista de la Fachada de Platerías y el Tesoro, 1866-1867.

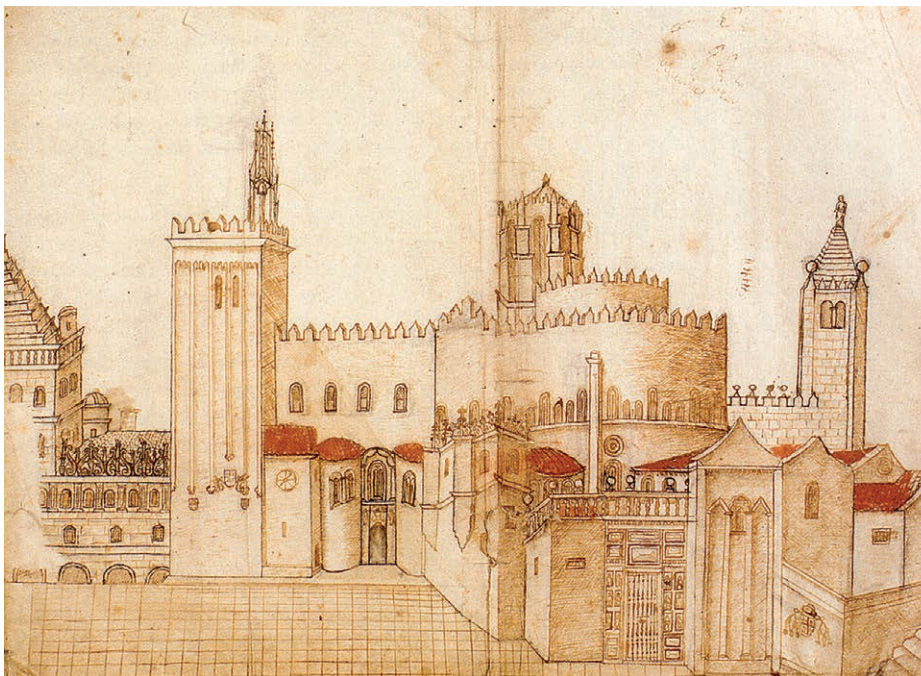


Fig. 11. José de Vega y Verdugo, Vistas de la Catedral desde la Plaza de la Quintana, *Memoria sobre las obras de la Catedral de Santiago*, 1656-1657. Foto: Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

parte izquierda de la fachada de Tesoro, de manera que la parte correspondiente a la zona donde se reutilizó el Pantocrátor –entre el séptimo y octavo poste– queda oculta por la torre de la Berenguela, y en sus notas el canónigo Vega y Verdugo no menciona ningún particular al respecto (fig. 11). Aunque resulte improbable, cabe la posibilidad de que la pieza hubiese sido colocada en el momento de la realización de la crestería, en 1540, por Rodrigo Gil de Hontañón, pues es difícil imaginar su instalación posterior a dicha altura y en la cornisa exterior de la balaustrada, ya que para ello se hubiese necesitado un complicado sistema de poleas y una fuerte motivación. De hecho, la pieza muestra todavía trazas de su primitiva instalación, ya que, a media altura, en ambos lados menores, presenta sendas hendiduras pensadas para ajustarla con grapas de hierro (fig. 12). La lastra, además, presenta una ancha base que le permitía descansar sobre un podio o cornisa de piedra. Se trata de un sistema ampliamente utilizado en las portadas norte y sur del transepto compostelano, el cual pudo ser reaprovechado en su reinstalación en la crestería del Tesoro.

Por otra parte, resulta bastante decepcionante comprobar que la historiografía compostelana parece haber ignorado dicha pieza durante el siglo XIX, aun cuando resulta evidente que nuestro Pantocrátor ya estaba allí colocado, tal y como se deduce de las fotos de Charles Thurtson Thompson. Así, por ejemplo, en una obra tan minuciosa como la *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, de José María Zepedano (Santiago, 1870), no existe mención alguna a la lastra cuando se habla de la obra renacentista del claustro y de la fachada del Tesoro¹¹. El propio Antonio López Ferreiro, en su monografía sobre *El Pórtico de la Gloria, Platerías y otras puertas de la basílica*, publicada en 1892, la ignora totalmente. Ello sorprende, sobre todo si pensamos que dicho autor dedica un jugoso comentario a la recolocación en la fachada de Platerías, a finales del siglo XVIII, de piezas procedentes de la destrucción de la *Porta Francigena* en 1757-1758, así como el reemplazo de otras, a finales del siglo XIX, para rellenar los vacíos del friso de Platerías, como las famosas figurillas procedentes del coro de Mateo¹².

Solo en el volumen tercero de su gran obra, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, publicado en 1900, López Ferreiro aborda la problemática de la pieza y propone para ella una situación originaria privilegiada. Para él, se trataría del Cristo en Majestad que la descripción del libro V, 9, del *Códice Calixtino* cita, presidiendo el antiguo frontispicio de la *Porta Francigena*, justo en la enjuta central de la bífora:

Y sobre la columna que está entre las dos portadas por fuera, en la pared, está el Señor sentado en un trono de majestad y con la mano derecha da la bendición y en la izquierda tiene un libro. Y alrededor de su trono, y, como sosteniéndolo, están los cuatro evangelistas¹³.

11 Zepedano y Carnero, J. M^a., *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999 (1^a ed. Santiago de Compostela, 1870), p. 210.

12 López Ferreiro, A., *Santiago de Compostela*, 1999 (1^a ed. Santiago de Compostela, 1892), p. 172.

13 *Liber sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, V, 9, trad. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago de Compostela, 1999, p. 559-560 (“De la Puerta Septentrional”) (1^a ed. Santiago, 1951).

Dicha localización, que fue aceptada por Miguel Gil (1961) y Manuel Chamoso Lamas (1973)¹⁴, fue discutida, con argumentos variados por S. Moralejo, que por razones de proporciones e iconografía prefería pensar que la *Maiestas Domini* que presidía el friso de la *Porta Francigena* era el actualmente reutilizado en el contrafuerte occidental de la fachada de Platerías. De esta manera, dicho autor proponía, como posible lugar original de nuestro Pantocrátor, una de las siete puertas menores de la catedral, en concreto, la primitiva Puerta de la Canónica. Esta aparece sumariamente representada en el dibujo realizado por Vega y Verdugo de la Quintana en 1656-1657, en el cual Moralejo quiso ver las trazas de una puerta románica con nuestro Pantocrátor en un tímpano flanqueado por dos figuras (fig. 11)¹⁵. No obstante, tal y como ha señalado Miguel Taín, la descripción del canónigo Vega y Verdugo que acompaña al diseño no parece dejar duda sobre el programa de este ingreso: sobre la puerta se situaba una pintura de la Virgen María flanqueada por dos figuras de santos¹⁶. Hace algunos años José Manuel García Iglesias demostró que, en realidad, este destruido pórtico de la Canónica dibujado por Vega y Verdugo databa de 1501-1506, y que parte de sus esculturas fueron desmontadas y reutilizadas por Domingo de Andrade en la torre del Reloj a finales del siglo XVII¹⁷.

Por lo tanto, la fecha del reemplazo del relieve del Pantocrátor del Tesoro continúa siendo una incógnita sin resolver. Al ignorar su colocación original, resulta difícil inferir el momento de su reutilización, pues esta tuvo que estar motivada por la destrucción o desmantelamiento de la estructura en la que primitivamente se encontraba. Como se verá más adelante, la



Fig. 12. Maestro de la Traición, Cristo en Majestad, ca. 1101-1110, detalle del lado izquierdo con hendidura para una grapa. Foto: Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.

14 Chamoso Lamas, González, Regal, *Galicia, op.cit.*, p. 120, fig. 28.

15 Moralejo, S., "La primitiva portada norte", *op. cit.*, p. 635.

16 Taín Guzmán, M., *Trazas, Planos y Proyectos, op. cit.*, p. 142.

17 García Iglesias, J. M. "La Puerta de la Canónica de la Catedral de Santiago de Compostela (¿1501-1506?)", *Quintana*, 3 (2004), p. 107-122.

hipótesis más plausible apunta a una reutilización en el momento de la construcción de la fachada del Tesoro, pues la pieza no parece haber formado parte de la originaria puerta norte, sino más bien de las obras relacionadas con el primer proyecto frustrado de Platerías. Ello implicaría una primera reutilización de la pieza en el siglo XII, en alguna puerta menor de la catedral –quizás en una de las que daba acceso al claustro–, o incluso en el área del primer palacio de Gelmírez, situado en el lado sur de la catedral, y que todavía se cita en la Crónica de Santa María de Iria como “paaços vellos” al referirse al asedio que sufrió la catedral en 1466¹⁸.

Igualmente resulta problemática la fecha del desmantelamiento y traslado de la lastra al Museo de la Catedral. Según información facilitada por el Director Técnico de la Catedral, Ramón Yzquierdo Peiró, en el inventario del Museo realizado por la Xunta de Galicia en 1989 –que está pendiente de reactualización– consta que la pieza ingresó en las colecciones catedralicias en el momento de la fundación del museo, en 1928-1930, bajo la dirección de Robustiano Sández Otero. No obstante, tal y como señalé al principio de este texto, el negativo realizado por Mas de la fachada del Tesoro data de 1931, por lo que este habría de ser el *terminus post quem* para tal operación. Por otra parte, la primera vez que la pieza aparece publicada con sus medidas –151 x 81 x 31 cm– es en 1961, con motivo de la exposición *El Arte Románico*. Cabe preguntarse, pues, a la espera de una confirmación definitiva, si la remoción del Pantocrátor no se produjo durante el período en que Manuel Chamoso Lamas (1909-1985) estuvo muy imbuido en los asuntos catedralicios. De hecho, desde su nombramiento en 1945 como Comisario del Patrimonio Artístico Nacional (Zona I), Chamoso Lamas ayudó a Robustiano Sández en la labor de dirección del Museo Catedralicio, del que llegó a ser Director Encargado¹⁹. Precisamente, con motivo de la exposición de 1961, aquel se ocupó de realizar una serie de actuaciones para mejorar la instalación del Museo de la Catedral, en las que bien pudiera haberse incluido el traslado y definitiva instalación en él de nuestro Pantocrátor.

Porter, la estela de Conques y la posible historia de un portal fallido

El viaje de Porter al norte de España y Francia en 1920 incluía una serie de lugares –entre los que se encontraba Santiago y Conques– que fueron fundamentales para la formación de sus ideas sobre el origen y difusión de la escultura románica. Su aportación al conocimiento de los artistas activos en fachada de Platerías fue fundamental, ya que él fue el primero en proponer el nombre de “maestros de Conques” para dos de los escultores activos en Platerías a inicios del siglo XII: el primero, conocido como

18 *Coronica de Santa Maria de Iria (códice gallego del siglo XV)*, ed. J. Carro García, Santiago, 1951, p. 86.

19 Sobre la labor de Chamoso Lamas en la catedral, véase: Yzquierdo Peiró, R., *Los tesoros de la Catedral*, op. cit., p. 33-35.

Maestro de la Traición (fig. 9), ha sido ya comentado ampliamente en el presente artículo; el segundo, denominado Maestro de la Flagelación o Maestro de las Tentaciones (fig. 13), se caracteriza por sus figuras con cabezas cúbicas, el pelo a la taza, anchas narices, corto canon, pliegues planchados, así como el recurso del uso del perfil y el tres cuartos con tendencia al bulto redondo, y una extensa variación en la posición de los pies sobre cornisas. Asimismo, este último maestro presenta un gusto especial por las inscripciones, el anacronismo de los ropajes –por ejemplo, el Cristo de la escena de las Tentaciones viste como un sacerdote– y la representación de objetos de orfebrería. Este mismo escultor es, en mi opinión, también responsable del capitel del Castigo del Avaro del brazo sur del transepto²⁰.

En un primer momento, Porter, en un artículo publicado en 1922 (“Pilgrimage Sculpture”) defendió un origen español para ambos maestros, los cuales, según el autor americano, habrían trabajado juntos, posteriormente, en el Portal Occidental de Conques:

Therefore, the two worked together at Santiago. We are justified in concluding the same pair worked together also at Conques. It is probable that these sculptors were of Spanish origin. The work at Conques is more advanced than that at Santiago. It is moreover, evidently of Spanish character. The brilliant polychromy suggest a Spanish origin; it is, perhaps by way of Conques that the tradition reached Auvergne. The facial types are thoroughly Spanish²¹.

No obstante, muy pronto, en 1923, el autor americano matizó su hipótesis en su obra *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, en la que, aunque sigue defendiendo



Fig. 13. Maestro de las Tentaciones (o de la Flagelación), Cristo de las Tentaciones en el Desierto, tímpano del ingreso oeste de la Puerta de Platerías, 1101-1103.

20 Castiñeiras, M., “Da Conques a Compostella: retorica e performance nell’era dei portali parlanti”, en *Medievo: Immagine e Memoria, Atti del XI Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23-28 settembre 2008*, A. C. Quintavalle (ed.), Milán-Parma, 2009, pp. 233-251; Castiñeiras, M., “Didacus Gelmirus, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, M. Castiñeiras (ed.), Milán, 2010, p. 32-97, espec. p. 79; Castiñeiras, M., “Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano”, en *O Século de Xelmírez*, Actas del Congreso Internacional, Santiago, 18-20 novembro 2010, F. López Alsina, H. Monteagudo y R. Yzquierdo Perrín (eds.), Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2013, p. 245-298.

21 Porter, A. K., “Pilgrimage Sculpture”, *American Journal of Archaeology*, XXVI, 1 (1922), p. 1-53, espec. p. 33-34.

la prioridad de Platerías sobre el portal de Conques, reconoce que el Maestro de la Traición se formó en dicha abadía francesa, en el taller del abad Bégon III († 1107), en donde encontró inspiración en los ángeles de las trompas del crucero o en la tumba del mencionado abad²².

Como tantas ideas provocadoras de Porter, esta propuesta ha generado desde entonces cierta polémica, sobre todo por el baile o imprecisión de fechas que en la historiografía siempre ha acompañado la cuestión de la realización del Portal Occidental de Conques²³. No es objeto del presente estudio volver sobre este particular debate, ya que he tratado ampliamente el tema en algunos trabajos precedentes. Sin embargo, dos recientes estudios, uno de TERENCE Le Deschault de Monredon (2015)²⁴ y otro de Lei Huang²⁵ han puesto el dedo sobre la llaga sobre la cuestión al proponer para el portal francés, tal y como ha venido haciendo siempre A. C. Quintavalle o el propio J. Wirth, una datación en torno al año 1100, o al menos dicha fecha como un *terminus ante quem*²⁶.

Este nuevo cuadro cronológico permite asentar ciertas ideas sobre los citados maestros activos en Compostela a inicios del siglo XII, y con ello revisitar y, en cierta medida, invertir las hipótesis de Porter. Así, el Maestro de las Tentaciones (Flagelación) es un escultor salido de los talleres de Conques, directamente relacionado con su portal occidental, mientras que el Maestro de la Traición, aunque conoce las fórmulas derivadas de dicha obra –quizás a través del Maestro de las Tentaciones–, las interpreta de un modo tan particular que denota un modo de hacer local enraizado en los talleres compostelanos. De hecho, el Pantocrátor que nos ocupa, con su brazo derecho alzado, su decoración de estrellas y las inscripciones que lo acompañan –REX, BENEDICAT NOS DEXTRA DEI DE SEDES MAIESTAS–, no deja de

22 Porter, A. K, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, I, *op. cit.*, p. 228-233.

23 En mi trabajo “Da Conques a Compostella”, *op.cit.*, se trata ampliamente el debate historiográfico sobre el tema, con una amplia bibliografía. No obstante, remito, especialmente, por el interés y la variedad de sus argumentos, a los artículos de estos otros autores: Moralejo S., “Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)”, en *Vº Congrés Espanyol d’Història de l’Art. Actes*, I, Barcelona, 1986, p. 87-115; Williams, J., “Framing Santiago”, en *Romanesque. Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, C. Hourihane (ed.), Index of Christian Art-Department of Art & Archaeology Princeton University-Penn State University Press, pp. 219-238, así como, especialmente, a las contribuciones de Wirth, J., *La datation de la sculpture médiévale*, Ginebra, 2004, p. 119-202 y Quintavalle, A.C., “Arthur Kingsley Porter e le vie del pellegrinaggio: un modello di racconto. Riforma Gregoriana e origini del romanico in Occidente”, en *Els camins, el viatge, els artistes, MNAC, setembre-octubre 2006, Cicle de conferències*, Barcelona, 2007, p. 11-32.

24 El autor, que acepta mi hipótesis de que el autor del capitel del Castigo del Avaro y de los relieves atribuidos al Maestro de las Tentaciones son de un mismo escultor procedente de Conques, va más allá, al proponer que su modelo directo está en el Portal Occidental de la abadía francesa, ya realizado hacia 1100: Le Deschault de Monredon, T., “Les modèles transpyrénéens de la sculpture du premier chantier de Compostelle: imitation, présence réelle et usage de l’imaginaire”, *Ad Limina*, 6 (2015), p. 33-65, espec. 52-57. Véase también del mismo autor: “Formación, viaje y memoria visual: los escultores de Auvernia y su evolución artística”, en *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, ed. M. Castiñeiras, El Ejido (Almería), 2017, p. 121-134.

25 Huang, L., “Le Maître du tympan de l’abbatiale Sainte-Foy de Conques : état de la question et perspectives”, *Études aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des Lettres, Sciences et Arts de l’Aveyron* (2014), p. 87-100.

26 Véase nota 23 supra.



Fig. 14. Portal Occidental de Conques, Cristo Juez del Juicio Final acompañado de ángeles, ca. 1100.
Foto: Manuel Castiñeiras.

ser un eco lejano –o réplica local– del Cristo del Juicio Final del Portal Occidental de Conques (fig. 14).

De hecho, los dos textos de la lastra aluden, sin lugar a dudas, al versículo de Mateo 25, 34, en la que se exclama: “Tunc dicet **rex** his qui **a dextris ejus erunt: Venite benedicti Patris mei**, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi” (Entonces el **Rey** dirá **a los de su derecha: Venid, benditos de mi Padre**, heredad el reino preparado para vosotros desde la fundación del mundo). Además, como en el Cristo



Fig. 15. Portal sur de Saint-Georges-de-Camboulas (Pont-de-Salars), Cristo Juez del Juicio Final acompañado de ángeles, primer cuarto del siglo XII. Foto: Manuel Castiñeiras.

en Majestad de Conques, o su tosca copia en Saint-Georges-de-Camboulas (Pont-de-Salars) (fig. 15), el Pantocrátor compostelano está ligeramente inclinado a su izquierda, si bien el Maestro de la Traición no es capaz de seguir el modelo galo *ad pedem litterae* sino más bien de evocarlo en su propio lenguaje. Cabe recordar que otra derivación del mismo tema se encuentra en uno de los capiteles de la nave central de



Fig. 16. San Isidoro de León, capitel de la nave central con Cristo Juez atribuido al Maestro de la Traición, ca. 1110-1120. Foto: Juan Antonio Olañeta.

San Isidoro de León (fig. 16), justamente atribuido al Maestro de la Traición, pero en esta ocasión, el autor parece ser más fiel al modelo galo, pues Cristo, como en Conques, se acompaña de ángeles (dos) con sendas cartelas, en las cuales está escrito un texto muy similar al de Compostela: *BENEDICAT NOS DOMINUS / DE SEDE MAJESTATIS*²⁷.

²⁷ Moralejo, S., "La primitiva fachada norte", *op. cit.*, 666; Martin, T., "Una reconstrucción hipotética de la portada norte de la Real Colegiata de San Isidoro, León", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 324 (2008), p. 357-378, espec. p. 360, fig. 3.

Por ello, cabe preguntarse sobre el origen primigenio de la disposición del Pantocrátor compostelano. Muy acertadamente, John Williams sugirió su posible disposición original en la parte central del friso de Platerías²⁸. Uno de los argumentos más favorables a dicha opción es el carácter epigráfico del relieve –con *titulus* y *explanatio-nes*–, muy en la línea del repertorio de su compañero, el Maestro de las Tentaciones, sobre todo en el tímpano izquierdo. Caber recordar además que este último maestro utiliza reiteradamente inscripciones en los nimbos de Cristo de la escena de las Tentaciones (fig. 13) y la Flagelación –PAX y A/Ω–, si bien el Maestro de la Traición optó en su *Maiestas Domini* por subrayar el carácter regio de Cristo, de acuerdo con el texto de Mateo 25: REX. El uso reiterado de la epigrafía en los relieves es algo que caracteriza precisamente el taller del abad Bégon III y el gran portal de Conques, donde el Cristo Juez tiene un nimbo crucífero con la inscripción (R)EX. No obstante, si algo caracterizaba al primitivo programa de Platerías era su insistencia en la realeza de Cristo, pues se repite hasta cuatro veces el motivo del ángel que coloca una corona sobre la cabeza del Señor en las escenas de las Tentaciones en el Desierto, la Epifanía, el Prendimiento y la Coronación de Espinas²⁹. Cabe, pues, ligar este simbolismo iconográfico y esos usos epigráficos al gran Cristo en Majestad que habría de coronar el friso de Platerías.

No obstante, en mi opinión, aunque es muy plausible que el Pantocrátor del Tesoro fuese pensado para ese lugar, con toda probabilidad, nunca llegó a ser colocado allí, o al menos fue removido casi inmediatamente de esta ubicación, condenándolo así a una vida errática que lo llevó, en un determinado momento, a los techos de la catedral. Como he señalado en ocasiones anteriores, una de las razones del caos de Platerías obedece a un cambio de plan durante la realización de la fachada sur. Hubo seguramente un primer proyecto de fachada, con dos tímpanos más pequeños –como los de la *Porta Francigena*–, cuya decoración fue encargada al Maestro de las Tentaciones, en los que se repartirían las lastras de las Tentaciones de Cristo, para el ingreso izquierdo, y de las de la Pasión (Coronación, Flagelación y Epifanía), en el derecho. Dichos relieves estaban seguramente listos, pero no colocados en 1103³⁰. Muy posiblemente ese proyecto original conllevaba también la participación del Maestro de la Traición, el cual se habría encargado de esculpir la temática de las enjutas y el friso, relativa al Juicio Final, en el que se habrían de instalar las lastras con los leones, los ángeles trompeteros, parte del Apostolado, así como de la *Maiestas Domini*

28 Williams, J., "Framing Santiago", en *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, C. Hourihane (ed.), Princeton-Penn State Press, 2008, p. 219-238.

29 He tratado la epigrafía del Maestro de las Tentaciones y la insistencia en las coronas del programa de Platerías en varios artículos: "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", en *Cultura, poder y mecenazgo*, A. Vigo Trasancos (ed.), Santiago, 1998, p. 231-264 (*Semata*, 10); "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Manuel Núñez Rodríguez (ed.), Santiago, 2000, p. 39-96.

30 Para esta hipótesis sobre el primer proyecto fallido y la lectura de la inscripción de Platerías como 1103, la cual he desarrollado en trabajos precedentes, remito a la bibliografía de las notas 20 y 32.

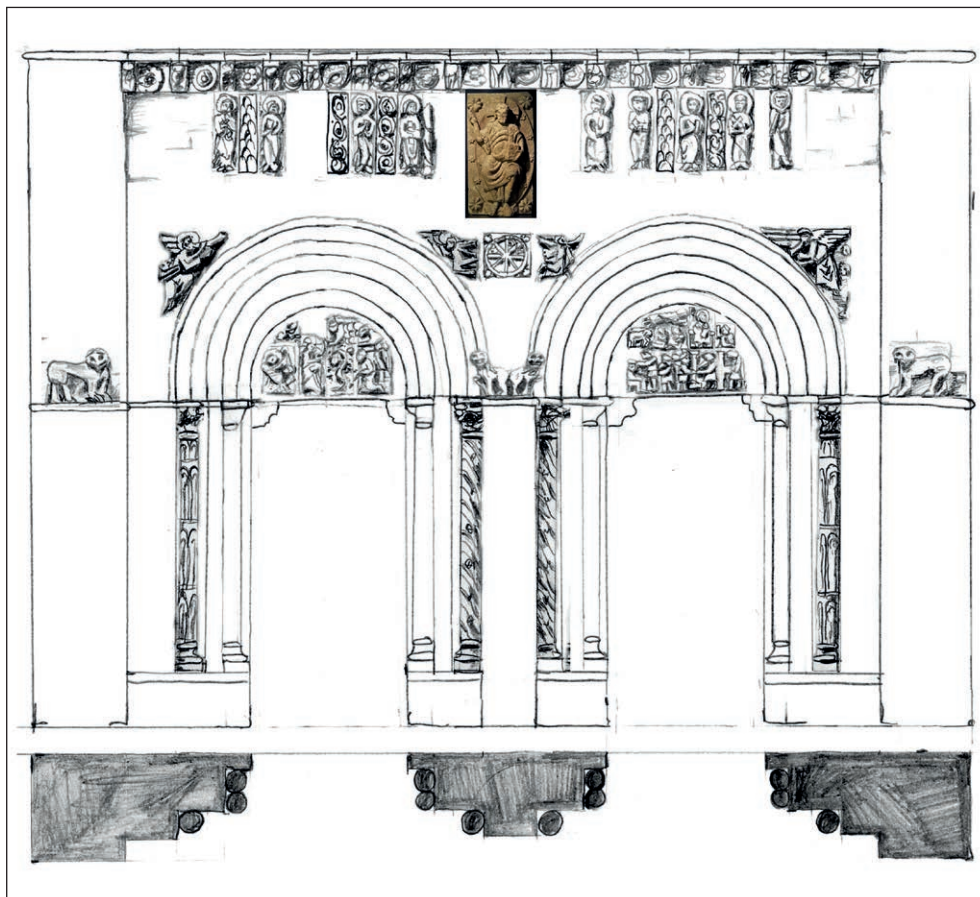


Fig. 17. Reconstrucción hipotética del primer proyecto de la portada de Platerías, posiblemente alterado en 1103 y en 1111. Dibujo de Victoriano Nodar siguiendo una idea de Manuel Castiñeiras.

que nos ocupa (fig. 17). Al fin y al cabo, tal como ya he señalado en otras ocasiones, la *platea-atrium* de Platerías, junto al primer Palacio Episcopal de Gelmírez, fue concebida, y de hecho sirvió, como lugar para celebrar juicios presididos por el obispo de Compostela en las dos primeras décadas de su gobierno.³¹

En 1103, tal y como se deduce de la inscripción de las jambas del ingreso oriental de Platerías³², se decidió elevar el portal, y posiblemente entonces se dieron cuenta que el encargo a los escultores –que seguía las medidas de la puerta norte– no se adecuaba a la anchura y el abocinamiento de los ingresos que debía tener la puerta sur, debido

31 Castiñeiras, M., “Un adro para un bispo”, *op. cit.*, p. 260-263.

32 Sobre esta polémica inscripción, remito a los argumentos que he utilizado en un reciente trabajo, en donde se encontrará una amplia bibliografía sobre el tema, así como las lecturas alternativas propuestas por otros autores: “Las portadas del crucero de la Catedral de Santiago (1101-1111)”, en *Alfonso VI y su legado*, actas del congreso internacional celebrado en Sahagún, C. Estepa, E. Fernández, J. Rivera, (eds.), León, 2012, p. 229-230.

a la necesidad de realizarla con mayor altura. Como resultado, en el proceso, los tímpanos se realizaron más grandes y hubo que buscar un relleno para ellos y, consecuentemente, los espacios de las enjutas se redujeron y resultaron insuficientes para las lastras de los leones y los ángeles trompeteros, los cuales, todavía hoy, sobrepasan su marco arquitectónico. Por último, el friso, con un apostolado presidido por un enorme Pantocrátor central –la pieza del Maestro de la Traición mide 151 x 81 x 31 cm–, estaba destinado a ser la única parte armónica del conjunto.

No obstante, como ya he señalado en otras ocasiones, un tercer cambio de plan, posiblemente provocado por la necesidad de terminar el proyecto ante la inminente coronación de rey-niño, Alfonso Raimúndez, provocó el final del más fallido de los portales³³. Tanto el apostolado, pensado para colocarse de forma holgada bajo doce de los diecisiete canes que enmarcan la fachada en su parte superior, como el Pantocrátor del Tesoro, destinado al centro del grupo (si alguna vez se colocó allí), tuvieron que ser removidos para hacer sitio al grupo de la Transfiguración, el cual habría sido pensado para la puerta occidental. Tal y como sugirió J. Williams, la inclusión de estas lastras tuvo que realizarse en 1111; así se deduce de la inscripción del Santiago entre cipreses ANF(us) REX, que celebraría la coronación de Alfonso Raimúndez en la catedral compostelana³⁴. Ello provocó, por una parte, la recolocación de los primitivos doce apóstoles, de los cuales, solo se conservan nueve, en dos grupos apelotonados en el friso, y el exilio definitivo de nuestro Pantocrátor, que nunca sabremos si alguna vez ocupó el lugar que le correspondía.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 23-VI-2018

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 2-VII-2018

33 Véanse mis trabajos anteriores: “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual” y “Las portadas del crucero”, citados respectivamente en las notas 29 y 31 supra.

34 Williams, J., “Spain or Tolouse a Half Century Later Observations on the Chronology of Santiago de Compostela”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, Granada, 1976, p. 557-567, espec. p. 561.