

Annuario Sancti Iacobi, 8 (2019), pp. 17-44.
ISSN 2255-5161

La gestualidad en el pórtico de la gloria

GESTURALITY IN THE PORTIC OF THE GLORY

LAURA MÉNDEZ VERGEL
Universidad de Santiago de Compostela

Annuario Sancti Iacobi, 8 (2019), pp. 17-44.
ISSN 2255-5161

La gestualidad en el Pórtico de la Gloria

Laura Méndez Vergel
*Universidade de Santiago de Compostela**

Recibido: 10/11/2019
Aceptado: 11/03/2020

RESUMEN. La gran dimensión comunicativa que hay tras la gestualidad en el arte del periodo bajomedieval, contribuye a que podamos realizar una aproximación a una de las más relevantes obras de la historia del arte, no solo por la consideración social de la que disfruta en la actualidad, sino por la característica cantidad y variedad que el Maestro Mateo le conferiría en cuanto al hecho expresivo de las figuraciones en él representadas. Este rasgo que caracteriza a tamaña obra junto al programa iconográfico que se representó en él, hace posible un análisis pormenorizado a través del acto gestual de las esculturas dispuestas. En este texto lo realizaremos a través de dos lecturas: una que refiere a la concepción formal con el que fue atribuida, y otra, en conjunción con la alusión al contenido simbólico otorgado a la representación de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela.

Palabras clave: Gestualidad, Pórtico de la Gloria, escultura románica, arte bajomedieval, Maestro Mateo

* Contratada predoctoral gracias al contrato *Formación de Profesorado Universitario* (FPU) de la convocatoria 2019/2020 del Ministerio de Educación y formación profesional. Este artículo se enmarca dentro del proyecto de tesis doctoral dirigido por Marta Cendón Fernández e Israel Sanmartín Barros dentro del grupo de investigación *Medievalismo: espacio, imaxe e cultura* (GI-1507), definido en el programa de doctorado *Estudios Medievais Europeos: Imaxes, textos e contextos* de la Universidad de Santiago de Compostela.

Códigos UNESCO: Historia medieval (550403), Historia del arte (550602), 550505
Iconografía.

Gesturality in the Portic of the Glory

ABSTRACT. *The great communicative dimension behind gestures in the art of the late medieval period, contributes to our approach to one of the most relevant works in the history of art, not only because of the social consideration that it currently enjoys, but because of the characteristic quantity and variety that Master Mateo would confer on it in terms of the expressive fact of the figurations represented in it. This feature that characterizes such a large work together with the iconographic program that was represented in it, makes a detailed analysis possible through the gestural act of the arranged sculptures. In this text we will do it through two readings: one that refers to the formal conception with which it was attributed, and another, in conjunction with the allusion to the symbolic content granted to the representation of the Glory of the Cathedral of Santiago de Compostela.*

Keywords: *Gesture, Pórtico de la Gloria, Romanesque sculpture, late medieval art, Maestro Mateo*

*"Estarán vivos? Serán de pedra?/
aqués sembrantes tan verdadeiros,/
aquelas túnicas maravillosas,/
aqueles ollos de vida cheos?,
llegando a confesar: recéi... e funme, pois tiña medo!"*
Rosalía de Castro

**LA COMUNICACIÓN DE LA COMPOSICIÓN DEL PÓRTICO EN SU ENTORNO.
GESTUALIDAD DE LA GENIALIDAD.**

El Maestro Mateo con su obra (1168-1211) supo continuar y reforzar lo que se comenzó a fraguar en el planteamiento de la nueva catedral románica compostelana al haber sido modificada la dirección de acceso dispuesta por Gelmírez —Norte-Sur —, con la innovación de una dirección longitudinal que

fomentaba la mejora visual para el fiel del culto de Santiago al culminar la travesía en la girola¹.

La genialidad del autor medieval le llevó a intensificar la cinética que se buscaba para el fiel en el Pórtico de la Gloria. El espectador se sentiría rodeado en todas las direcciones al verse imbuido en un espacio en el que la estatuaria y la arquitectura se funden en sus muros bajo un diseño *ad quadratum*², de tal modo que se conseguía involucrar en la experiencia espacial la totalidad de los sentidos del cuerpo, tal y como sucedía al recorrer el Camino, el cual los había llevado hasta la meta³.

De esta manera, podemos relacionar el concepto designado por Edmund Husserl como cinestésica con el Pórtico compostelano, ya que como el autor sugiere, el cuerpo se convierte en un «medio de investigación o exploración del mundo», acontecimiento que ocurre en la conciencia del individuo que franquea el interior de sus muros⁴.

Apreciamos un mayor grado de la efectividad intelectual del artista al actuar con un triple esquema vertical al disponer arquitectónicamente del nártex compostelano⁵, ya que tal y como apuntó el profesor Moralejo, consiguió relacionar la continuidad narrativa a través de las figuraciones de las claves de los diferentes espacios —cripta, Pórtico y tribuna— con la descripción de la Nueva Jerusalén, la cual «no necesita de sol ni de luna que la alumbren... porque la

¹ BAÑOS VALLEJO, Fernando, "El demonio, el mundo y la carne, enemigos del monje en la literatura medieval española" en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, TEJA CASUSO, Ramón, *El ritmo cotidiano de la vida en el monasterio medieval*, Oviedo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2015, pp. 64-66.

² SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Editorial Encuentro, 1994, p. 285. El pórtico sigue un diseño *ad quadratum*., tal y como se lee en el Apocalipsis de San Juan (cap. 4), respecto a la descripción de la Jerusalén celeste, ya que se sustentaba de cuatro pilares. De la misma manera, el Pórtico sigue la estructura expuesta por Honorio de Autun y Durando.

³ YARZA LUACES *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, Editorial Alianza, 1984, p. 10.

⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., "El apóstol está [...]", op. cit., p. 63.

⁵ YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago*, León, Edilesa, D.L., 2010, p. 120. Entendiendo el nártex como un espacio místico para revivir los textos que inspiraron la obra.

ilumina la Gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero», por lo que Mateo representaría a este último como signo de situarse en la Ciudad Santa⁶.

El programa iconográfico que apunta a la asimilación del Pórtico con la Jerusalén Celestial se comprueba al recordar la definición que se hace en el *Liber Sancti Iacobi* de él: "Las puertas de esta basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche, ni en modo alguno la oscuridad de la noche tiene lugar en ella" Apoc. (21:23-6)⁷.

Su producción muestra una gran innovación incluso en la representación figurativa, tanto que numerosos autores señalan la influencia gótica del Maestro Mateo en talleres como Saint Denis o Borgoña. Sus obras son realizadas con mayor naturalismo y dinamismo, bajo unas proporciones infrecuentes hasta el momento. La innovación del tratamiento formal lleva a relacionarlo con la estatuaria clásica de Fidias o la de Miguel Ángel, puesto que llega a intuirse la anatomía a través de los paños de las vestiduras⁸. Asimismo, destaca el lenguaje expresivo, puesto que permite apreciar el estado anímico de los personajes representados por el gesto y el semblante⁹. Estas particularidades hacen que sean calificadas como la primera portada gótica de Europa por expertos como Angulo Íñiguez y Kingsley Porter¹⁰.

Como podemos observar, el Maestro Mateo ejecutó su obra con la posibilidad de realizar interpretaciones de distinta envergadura — preiconográficas, iconográficas e iconológicas— que responderían a un arte enfocado en el espectador de manera sensorial a través de lo meramente visual y otra que da luz en el terreno simbólico/religioso.

⁶ PRADO VILAR, Francisco, "Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria" en HUERTA HUERTA, Pedro Luis, *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real, 2014, p. 183.

⁷ MORALEJO LASO, Abelardo, TORRES RODRÍGUEZ, Casimiro, FEO, Julio, *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento, Estudios Gallegos C.S.I.C, 1951, pp. 200-201.

⁸ CASTILLO LÓPEZ, Ángel del, *El pórtico de la Gloria*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, Colección Obradoiro, 1954, p. 17.

⁹ SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, "Ritos, signos y visiones: el tímpano románico en Galicia (1157-1230)" en SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Xunta de Galicia, 2003, p. 65.

¹⁰ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 125.

Dichas características hacen posible un estudio de la literatura bíblica y textos afines para definir la psicología, actitudes y gestos de personajes apoyados mediante las inscripciones que las acompañan. Este método fue utilizado para la identificación de la escultura del coro mateano, así como para plantear hipótesis sobre la desaparecida fachada medieval occidental de la catedral¹¹. En este artículo pretendemos utilizar una metodología inversa, la cual, desputa desde la base formal que acompañan los gestos y actitudes en primera instancia, para proceder a realizar una lectura simbólica y bíblica en conjunto.

Bajo estas premisas, la gestualidad del Pórtico de la Gloria que aquí trataremos, puede ampliar la información sobre el simbolismo que se pretendió adherir al monumento. Por ello, en un primer apartado nos centraremos, concernientemente, en aquellos gestos que denotan movimiento a través de las extremidades anatómicas representadas las figuras escultóricas y, en un segundo punto, nos aproximaremos a aquellos gestos que denotan el trasfondo de su simbología.

BAJO LAS TELAS DE PIEDRA.

La gran variedad a nivel formal que encontramos en el Pórtico de la Gloria parece responder al deseo de representar una de las visiones corporales de las que nos hablaba Hugo de san Víctor al haber sido retratadas con un gran naturalismo, ya que posibilita la interpretación de las diversas posturas anatómicas de las numerosas esculturas que en el Pórtico hallamos¹². El especial naturalismo de las figuras crea un alto nivel de expresividad que responde a la necesidad del espectador por sentir la mirada de Dios «ante oculos conditoris», puesto que se despliega un tríptico escultórico que interroga con las miradas de los personajes a quién se halla en su interior¹³. Estas condiciones hacen posible la experimentación visual de lo sagrado, tan requerida por la sociedad bajo medieval¹⁴.

¹¹ OTERO TUÑEZ, Ramón, "Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria", *Anales de historia del arte*, 4, 1993-1994, p. 465. Cf. PRADO VILAR, F., "Stupor et mirabilia [...], op. cit.

¹² SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Ritos, signos y visiones [...], op. cit., p. 64.

¹³ *Ibidem*, p. 51.

¹⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio "La iglesia del Paraíso: El Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo" en YZQUIERO PEIRÓ, Ramón, *Maestro Mateo en el Museo del*

La visión corporal que se experimenta está cerca del desarrollo de una escena en tiempo real, ya que se produce mediante el efecto de unidad formado por los personajes escultóricos del conjunto. La comunicación entre las partes es tal, que el profesor Prado Vilar pudo apuntar un acercamiento a la reconstrucción virtual de la fachada medieval mediante la historia bíblica del personaje interpretada a través de sus atributos y sus actitudes, al estar los personajes relacionados en un coloquio único que forma una sacra conversación¹⁵.

La intencionalidad de unidad es clara al ver la comunicación entre las partes mediante el sometimiento arquitectónico de los dos arcos laterales para responder compositivamente al principal¹⁶. Ello se refuerza a través de las miradas y gestos que el Maestro Mateo dispuso en las esculturas¹⁷, llegando a formar como menciona López Ferreiro, un cuadro animado con un orden de personajes y acción que se desarrolla con continuidad¹⁸, por lo que, es considerada por los expertos más unitaria que los pórticos franceses¹⁹.

José María Díaz apunta de manera poética con el verso "*Todo lo llenas tú*" al efecto que produce en el resto de personajes del conjunto la relevancia de Cristo pantocrátor, el cual, se sitúa de manera estratégica en el centro del tímpano²⁰. Su gestualidad hierática y simétrica, el «pallium» —único en el Pórtico— que lo cubre²¹, junto al poco detallismo en su factura para general una imagen colosal²², dan la clave para entender la relación de movilidad unificada en

Prado, Madrid, Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado, 2016, p. 56.

¹⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Le porche de la Glorie de la cathèdre de Compostelle: problèmes de sources et de interprétation" *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16, 1985, p. 93. Cf. PRADO VILAR, F., "Stupor et mirabilia [...], op. cit.

¹⁶ LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Editorial Pico sacro, 1975, p. 74.

¹⁷ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 40.

¹⁸ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 80.

¹⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del [...]*, op. cit., p. 315.

²⁰ DÍAZ FERNÁNDEZ, José María, *Ante el Pórtico de la Gloria*, Santiago de Compostela, Imprenta San Martín, 2017, p. 13.

²¹ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 36.

²² *Ibidem*, p. 38.

el conjunto, puesto que todo el escenario de miradas y gestos confluyen hacia él²³.

Como vemos, la ubicación del Apóstol Santiago fue meditada por Mateo al disponerlo bajo los pies de Cristo. Esta ubicación relaciona directamente al apóstol con el Salvador de manera visual, más aún al comprobar ciertas similitudes expresivas entre ambos, así como sus posturas con una rígida frontalidad. A diferencia de Cristo, quién tiene la mirada perdida, Santiago dirige su mirada hacia los fieles, destacando su función de medidor entre el mundo terrenal y el celestial²⁴.

La unidad de composición al confluir la acción hacia el Cristo pantocrátor, sigue un esquema ascensional que comienza en el árbol de Jesé, mediante la subida a través de los personajes representados en él de la genealogía humana de Cristo. Culmina en el capitel con la figuración de la trinidad a modo de copa del árbol, el cual, se representa como corona mística en el tímpano²⁵.

Para interrelacionar los tres arcos siguiendo el esquema, se utiliza la figura del ángel. Estos personajes se sitúan en lo alto de los pilares, entre tímpano y arcos laterales, por lo que crean relaciones ópticas e iconográficas que proporcionan unidad. Son los encargados de guiar a los justos del arco de la izquierda y a las almas bienaventuradas de la derecha²⁶. Con ello se consigue proyectar la sensación de movimiento al dirigir y conducir las escenas de los espacios laterales hasta el principal²⁷.

El ángel del arco izquierdo, girado con su cuerpo y mirada al espectador, va coronando a los justos que acceden al espacio central, hacia el frente. Su actitud deja entrever un aire de tranquilidad al tener sus alas en reposo y sus pies paralelos sin mostrar ningún escorzo. En cambio, el ángel de su diestra mantiene un escorzo que lo hace sobresalir al girarse hacia la derecha, en posición al tímpano, por lo que crea una curvatura en su cuerpo que crea pliegues que

²³ LÓPEZ PACHO, Ricardo, *El pórtico de la Gloria*, León, Imprenta moderna, 1986, p. 15.

²⁴ SCHOTBORGH, Frans, SCHLOR, Wolfgang, *El pórtico de la gloria de Santiago de Compostela*, Barcelona, Editorial Herder, 1980, p. 9.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 44.

²⁷ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 18.

denotan movimiento al hinchar sus vestiduras. Con ello transmite un sentimiento de acogida al depositar a los justos en el lugar seguro que les corresponde²⁸.

En la misma ubicación que los anteriores, pero en el extremo derecho, observamos como los dos ángeles que guían proyectan un escorzo con movimiento hacia el tímpano, el cual, revela el rechazo al infernal destino y el deseo de acercamiento a la Gloria al portar o dar la mano a las almas.

El rechazo hacia el mundo infernal, contrario a lo divino, también se aprecia en las posturas de los condenados del infierno que dan la espalda a Dios y a Cristo en actitud de no merecer la visión de Dios²⁹. Asimismo, en el pilar derecho se denota el horror que suponen las condenas con el llamativo escorzo personaje que mira hacia atrás asustado al ser guiado por el ángel que le aleja del infierno.

El deseo de ser salvado por Cristo se intuye en la postura contorsionada de Adán y Eva del arco izquierdo, pues ruegan perdón dirigidos hacia él por el Pecado Original cometido³⁰. Lo mismo ocurre al converger las posturas y miradas de todos los personajes hacia la representación divina de la trinidad en el capitel del árbol de Jesé. De nuevo se repite el mismo esquema en el capitel de la contraportada del Obradoiro al encontrarse ángeles adorando a un personaje central que se ha identificado con Cristo al darse el mismo caso de centralidad³¹. La identificación del busto situado en la clave superior del arco derecho con Cristo, fue propuesta por la preeminente disposición que tiene en el Juicio Final³². Manuel Vidal planteaba por su disposición de brazos extendidos hacia arriba al sostener cartelas, un gesto "*como para abrazarnos*", actitud que recuerda a la sensibilidad gótica con un Cristo más cercano al fiel³³.

Por ello, algunas almas de la multitud de los bienaventurados representados en el tímpano provenientes de justos y salvados, situados a ambos lados de Cristo y el tetramorfos, tienen las manos levantadas en actitud de orar con los ojos fijos en el salvador o en el cordero que sujeta Juan el Bautista en la contrafachada, puesto que son dignos de su contemplación eterna y lo expresan

²⁸ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo* [...], op. cit., p. 100.

²⁹ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de* [...], op. cit., p. 27.

³⁰ DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M., *Ante el Pórtico*, [...], op. cit., p. 19.

³¹ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo* [...], op. cit., p. 85.

³² *Ibidem*, p. 114.

³³ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de* [...], op. cit., p. 82.

a través de sus rostros con dulce emoción, llegando incluso, uno de ellos a señalar a Cristo con la mano³⁴. Otros, a su vez, miran al espectador como invitándoles a conocer su gloria eterna mientras un ángel, representado con un gran escorzo en la parte superior, les coloca las coronas a los justos³⁵. Todos parecen adoptar un aire de meditación interior que ejemplifican la gran variedad expresiva que se quiso ilustrar en el Pórtico³⁶.

Por lo tanto, observamos esta fórmula de disponer el movimiento que crea la comunicación entre las partes en el Pórtico concentrada en la representación de Cristo, ya sea para indicar lo correcto con su deseo de aproximación, a través de la confluencia hacia su representación mediante las miradas o el alejamiento al rechazar el mal contrario a lo divino.

Dentro del mensaje cristológico se da una segunda unidad de composición creada a través de los movimientos escultóricos que forman el coloquio de los personajes. Dichos movimientos que lo hacen posible, surgen mediante una serie de características formales con las que se realizó la obra.

En primer lugar, la búsqueda de individualidad propia en cada personaje que hace factible nuevas actitudes y ademanes, las cuales, destacan al disponer las cabezas inclinadas hacia delante, despegadas casi en su totalidad del muro. Le sigue el respeto por la medida de proporción en los cuerpos que hace seguir la posición natural del cuerpo humano³⁷. Otro factor es el naturalismo en ellos, ya que alcanza a mostrar la flexibilidad en piernas y brazos, incluso de dedos³⁸. Esto se refleja a través de los paños en el duro granito, puesto que caen con naturalidad, siguiendo la actitud y postura del miembro que cubren, para modelar de esta manera, los cuerpos³⁹.

Por último, la diversidad de posturas debido a la eliminación de tacos o cuñas que separan los pies —utilizados para nivelar la escultura hasta el momento—. De esta manera, se logra aumentar la naturalidad con la variedad de posturas y movimientos al emplear la musculatura anatómica humana para

³⁴ *Ibidem*, p. 22.

³⁵ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo* [...], op. cit., p. 107.

³⁶ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de* [...], op. cit., p. 12.

³⁷ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de* [...], op. cit., p. 12.

³⁸ VIDAL RODRÍGUEZ, Manuel, *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago: explicación arqueológica y doctrinal*, Santiago de Compostela, 1926, p. 14.

³⁹ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de* [...], op. cit., p. 36.

sustentarse⁴⁰. Los personajes en los que más se denotan los movimientos son las estatuas-columna, es, por ello, que nos centraremos en dichas esculturas.

Podemos observar estas características en los profetas Daniel y Jeremías, el apóstol san Pablo y el identificado con Santiago Alfeo, puesto que mantienen los pies cruzados, lo que hace que puedan tener más movimiento con el tronco y conseguir despegarse del fuste al sobresalir los cuerpos⁴¹. Asimismo, ocurre con san Juan, Isaías, el personaje identificado con Amós y el identificado con Andrés, puesto que tienen un pie más adelantado que otro, lo que permite una torsión para ser representados con su torso más adelantado y permitir oscilar sus cabezas para moverse en distintas direcciones. Este efecto es apreciado mayormente en san Juan, ya que le permite dirigir la mirada directa al espectador al serle posible inclinar la cabeza⁴².

El tímido «contraposto» generado en las distintas posiciones en los personajes facilita el coloquio entre ellos al dirigir sus cuerpos hacia los lados. Ello influye para representarlos con una mayor libertad en la disposición de brazos y piernas. Una mayor movilidad de las extremidades hace que posean un mayor volumen en el espacio al permitir interactuar con vestiduras, las cuales, al ser agarradas por los personajes producen una mayor voluminosidad al pender en el aire⁴³.

Si bien este ejemplo es claro en el caso de los profetas y apóstoles, hacemos especial mención a las figuras identificadas con la Sibila Eritrea y la Reina de Saba, al dibujar la riqueza, además de en sus ojos, manos y pies, en sus pliegues, al ejercer presión con sus manos en sus vestiduras, lo que permite realizar una tímida veladura en una de las manos de la Sibila⁴⁴.

Otro tanto sucede con los objetos portados, puesto que, al igual que ocurre con los cuerpos, estas siguen las proporciones naturales que les corresponden. Las posturas que realizan los personajes para sostener dichos objetos requieren recrear los vacíos entre cuerpo y extremidades, produciendo

⁴⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁴¹ LÓPEZ PACHO, R., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 10.

⁴² LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 82.

⁴³ OTERO TUÑEZ, R., "Los apóstoles de [...]", op. cit., p. 467.

⁴⁴ VIDAL RODRÍGUEZ, M., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 48. Estas dos figuras eran frecuentemente identificadas con la Reina Ester y Judit hasta la propuesta del profesor Moralejo del drama litúrgico *Ordo Prophetarum*.

oquedades en la piedra para ser representados. Los personajes representados suelen portar o sujetar uno o varios objetos, ya sean atributos —como es el caso de los profetas y apóstoles del arco central—, cartelas o libros —la mayoría de las estatuas-columna— o almas, ya vistas anteriormente.

Destacan entre los objetos portados los instrumentos de la pasión al ser incluidos para mostrar dichas armas. Los ángeles forman una especie de procesión, cercana a un estereoscopio que forma una película en piedra para recordar al fiel mediante distintos elementos, la pasión de Cristo⁴⁵. De nuevo, vemos la voluminosidad que dan las telas, esta vez, remarcadas al ser cogidas mediante paños o bandas para presentar veneración a los santos objetos⁴⁶, con excepción de la lanza, puesto que es portada con la mano desnuda⁴⁷.

Algunos de los personajes de la contraportada del Obradoiro destacan por la particularidad de la gestualidad interactiva con los objetos que muestran. Es el caso del personaje identificado con Virgilio, el cual, sostiene una palma con la que señala su cartela para dirigir la mirada hacia ella⁴⁸. San Juan Bautista, de igual modo, señala con un dedo el disco que porta con el «Agnus Dei». Por lo tanto, es clara la relación con el programa iconográfico representado mediante las indicaciones conjuntas en esta ubicación⁴⁹.

Los instrumentos musicales que portan los veinticuatro ancianos son de los elementos que más sugieren en el Pórtico por su detallismo, el cual, ha logrado que se puedan reconstruir en la actualidad⁵⁰. Se refuerza la atención en ellos por parte de la musicología al mostrar los movimientos y posturas tal y como lo harían músicos reales⁵¹. Se puede observar como todos apoyan sobre sus rodillas instrumentos de cuerda para facilitar su interacción manual, por lo que se deja entrever la gran relevancia que se quiso imprimir a las manos⁵². Este hecho da riqueza gestual junto a la búsqueda en ellos de una colocación distinta

⁴⁵ LÓPEZ PACHO, R., *El pórtico de [...]*, op. cit., 1986. p. 8.

⁴⁶ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 39.

⁴⁷ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 106.

⁴⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El pórtico de la Gloria", *FMR*, 4, 1993, p. 44.

⁴⁹ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., pp. 77-79.

⁵⁰ LÓPEZ CALO, José, *Los instrumentos del pórtico de la gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la maza, 2002, p. 40.

⁵¹ LOUREIRO BUJÁN, Francisco Javier, *La Música del pórtico de la gloria. Los cordófonos del siglo XII y el Códice Calixtino*, Pontevedra, Editorial Dos acordes, 2013, p. 74.

⁵² LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., pp. 39-40.

de sus piernas para denotar la flexibilidad, espontaneidad y soltura requeridas, llegando a producirse algún tímido «contraposto»⁵³.

A ellos se suman los evangelistas del tetramorfos, puesto que han sido dispuestos los símbolos que les caracteriza en sus rodillas. Por lo tanto, se intuye el deseo de representar a cada personaje con un elemento, al buscar la representación de los símbolos de esta manera, puesto que se atisba una complicación con el símbolo del evangelista Mateo al corresponderle un ángel o un ser humano⁵⁴.

Los ángeles trompeteros se encuentran dispuestos bajo un gran escorzo para producir mayor sensación de movimiento con las acciones que realizan. El movimiento es incrementado al haber dispuesto las mejillas hinchadas para señalar que están tocando los instrumentos que les caracteriza en el momento⁵⁵. Aunque se encuentran menos liberadas del muro debido a estar representadas en una misma pieza de granito, poseen la voluminosidad de las vestiduras que les da las fuertes torsiones a las que han sido sometidas⁵⁶.

Por lo tanto, entendemos la reacción de Rosalía de Castro que se describe en sus versos citados al comienzo de este trabajo, puesto que el Maestro Mateo llegaría a jugar con distintos objetos para alcanzar un realismo en la acción que siguiese una fluidez y continuidad en la escena que desarrolló en el Pórtico.

Los serafines ubicados en el muro de la fachada sobre la imposta de los pilares, sin embargo, no portan ningún objeto. No obstante, han sido equilibrados en la búsqueda de la unidad compositiva gestual con el resto de personajes al cubrir sus cuerpos con sus alas y disponer sus manos juntas en actitud de orar. De esta manera, se consigue dar la voluminosidad esperada con la plástica de las alas, sin perder la capacidad de movimiento al estar cubriendo sus cuerpos⁵⁷.

Un ejemplo de la búsqueda del Maestro Mateo para generar gestualidad en el Pórtico nos la dan los personajes del arco izquierdo, ya que se encuentran aprisionados por un toro situados en la arquivolta de arriba, y, entre la

⁵³ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 18.

⁵⁴ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 104.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *El Pórtico de la Gloria*, Biblioteca Xacobe, Madrid, Editorial San Pablo, 1999, p. 34.

⁵⁷ LÓPEZ PACHO, R., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 17.

vegetación, los situados en la arquivolta de abajo. A pesar de encontrarse disminuidos de su libertad de movimientos debido a su composición⁵⁸, es apreciable como se mantiene el deseo de representar comunicación entre personajes a través de giros en sus cuerpos, lo que produce una torsión en sus extremidades al seguir la posición natural humana y sobresalir del enclaustramiento, que produce el emparejamiento de los personajes en un extraño coloquio⁵⁹.

La gran muestra de gestualidad que se observa en el Pórtico logra proponer a los expertos teorías para las identidades de los personajes, como es el caso del profesor Prado Vilar que interpreta a la figura conocida como el santo dos croques con un autorretrato del mismísimo Maestro Mateo. Vilar señala el gesto de llevarse la mano al corazón para relacionarlo con las teorías medievales respecto al proceso creativo de las facultades para generar imágenes mentales que el autor dispondría⁶⁰.

La riqueza gestual que protagoniza el Pórtico consigue arrojar información que puede ser utilizada para desvelar aquellos temas que fueron dotados en la creación del programa iconográfico, los cuales, a día de hoy, nos son difíciles de interpretar.

3.- GESTOS TEMPORALES, GESTOS ETERNOS.

Como hemos visto en el apartado anterior, la variedad formal para crear unidad en el Pórtico fue buscada por el Maestro Mateo. Por todo ello, se compone una obra novedosa en su tiempo que sigue sorprendiendo a día de hoy mediante el efecto visual producido por el movimiento en las escenas que transcurren en un escenario de personajes vivos que captan nuestras retinas. Estas, se crean a través de individualizar a cada escultura y lograr transmitir fragmentos del simbolismo de cada una. Todo ello se imprime en el conjunto para revelar con ellos ideas y sentimientos que forman un mensaje en conjunto⁶¹.

⁵⁸ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 42.

⁵⁹ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 45. Se apunta al IV Libro de Esdrás como fuente textual para esta representación. Cf. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del [...]*, op. cit., p. 317.

⁶⁰ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 202.

⁶¹ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 78.

Estas ideas se transponen a partir de la comunicación que mantienen las figuras representadas con el espectador mediante la gestualidad, la cual, consigue arrojar información sobre los personajes, las historias y su relación con el programa iconográfico. Por lo tanto, mediante los movimientos de las figuras y la riqueza de sus naturalistas expresiones, junto a la extrapolación de datos sobre las consideraciones de cada personaje bíblico para el cristianismo, pueden ayudar a aproximarnos a la mentalidad de la sociedad bajomedieval.

La aproximación cristológica al fiel como reclamo para atraer y con ello, unificar a la sociedad es clara en el Pórtico. Tal y como comenzábamos nuestro recorrido formal con la figura de Cristo como piedra angular compositiva⁶², lo mismo hemos de hacer al hablar del simbolismo, puesto que, al funcionar como foco visual para las miradas de las figuras que le acompañan, nos aproximamos al sentido teológico de la sociedad al recordar el fragmento del Apocalipsis de san Juan "*como lumbre de todas las gentes*" Apoc. (XXI, 24)⁶³.

La majestuosidad junto a la monumentalidad del Cristo pantocrátor hace que el espectador se sienta integrado, ya que funciona como símbolo de todo⁶⁴. Para realzar este mensaje, se rompe la representación de la mandorla hasta ahora representada en el Salvador para conseguir facilitar el punto central de atención del espectador. Se refuerza la atención al conseguir centralizar la mirada del observador en la composición del tímpano con el esquema en sentido radial de la arquivolta de los ancianos⁶⁵. De esta manera se glorifican la visión corpórea de Dios y la visión espiritual del Apocalipsis de san Juan que se quiso representar en el Pórtico⁶⁶.

Como ya vimos, los ángeles y serafines remiten a Cristo, para constatarse la influencia simbólica del conocimiento bíblico del pasaje de Isaías (VI, 1), al retratar sus expresiones con una actitud reverencial⁶⁷. Es mediante la representación de las figuras concernientes a la jerarquía divina como se formula

⁶² SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del [...]*, op. cit., p. 26.

⁶³ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 18.

⁶⁴ SCHOTBORGH, F., SCHLOR, W., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 4.

⁶⁵ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 73.

⁶⁶ SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Ritos, signos y visiones [...]", op. cit., p. 66.

⁶⁷ VIDAL RODRÍGUEZ, M., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 55.

la visión espiritual ante nuestros ojos, la cual, imbuje al conjunto del misticismo necesario⁶⁸.

Las expresiones de aquellas almas que refieren en Cristo también consiguen adherir en el conjunto la devoción de parte de los fieles, puesto que como señala Otero Túñez, son modeladas con una expresión de beatífica serenidad al hallarse en la vida eterna. De esta manera, consiguen mostrar al fiel la promesa cumplida de salvación. Esta fórmula se aprecia de nuevo en la búsqueda por representar, mediante la expresividad, la expectación mesiánica en los justos al mirar hacia un punto lejano.

Tras lo mencionado, podemos aproximarnos a la mentalidad social de la época al contemplar un programa iconográfico que se despliega ante el fiel para indicar el camino para su salvación. Así, vemos como los ángeles de la pasión son representados de la forma que veíamos anteriormente para reforzar la actuación de su obra de dolor y recordar la capacidad salvadora de Cristo⁶⁹. Se comprueba al observar el Juicio Final con la visión del contraste expresivo de aquellos que se acogieron al mensaje divino y las de los que lo rechazaron, puesto que las condenas de estas últimas responden a una intención moralizante⁷⁰.

Contrariamente, también podemos observar la intencionalidad inversa al apreciar algunas representaciones del Pórtico que responden como imagen para la memoria de la iglesia de la doctrina para seguir la liturgia⁷¹. Vemos como se presenta el rito de la adoración de la Cruz en viernes santo «velatis manibus et stantes» con la imagen de los ángeles que sostienen la cruz, la cual, se refuerza con las expresiones rigurosas de los personajes que la actuación requeriría⁷².

El Maestro Mateo no pareció conformarse con trasladar la liturgia a sus representaciones y vuelve a dar una muestra de su ingenio. Según Santiago Sebastián *"Cuando el arte entra en el templo, lo hace en calidad de servidor, la*

⁶⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁹ SCHOTBORGH, F., SCHLOR, W., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 5.

⁷⁰ LÓPEZ PACHO, R., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 16. Cf. YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 116. Perrín realiza una descripción de los condenados y a sus castigos eternos. Manuel Vidal recuerda que frente a expresión de reverencia y majestuosidad, el demonio es representado de formas grotesca mediante caricaturas cercanas al humor. Cf. VIDAL RODRÍGUEZ, M., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 61.

⁷¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del [...]*, op. cit., p. 91.

⁷² SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje simbólico del [...]*, op. cit., p. 326.

liturgia adopta el arte y lo ennoblece", sin embargo, tal y como el profesor Moralejo apuntaba, Mateo iría más allá al seguir un orden y emparejamiento mediante el drama litúrgico *Ordo Prophetarum*⁷³.

Al inspirarse en la obra una referencia artística que el pueblo reconocería se consigue facilitar la identificación de los personajes y la memoria, al congelar en la piedra y arrojar más información de los personajes con su representación. En el caso de los profetas, las indicaciones de aspecto y carácter adjudicados en las rúbricas del *Ordo Prophetarum* se reflejan en los profetas⁷⁴. López Ferreiro relacionó las expresiones de cada uno con su historia bíblica a través de las impresiones que muestran en el continuo coloquio, por lo que podemos aproximarnos a la gestualidad medieval que se gestaba para representar dichos caracteres⁷⁵.

Comenzando con los profetas, siguiendo un orden de izquierda a derecha, se encuentra Moisés, quién vuelve la cabeza a Isaías con la expresión de un hombre impasible, dado que era un legislador que tuvo que luchar por sobreponerse a las decepciones de sus últimos años y la lejanía de la tierra prometida. Es, por tanto, quién deja entrever la comprensión medieval de la ley divina mediante su atributo de las tablas de la ley⁷⁶, al que le imbuyen una actitud rígida por ello⁷⁷.

Isaías nos recibe con el ceño severo, el cual, es acentuado con la nariz "demasiado hebrea". En él, se aprecia una contorsión gestual, del que, tal y como dijo Prado Vilar, se transmite tormenta. Podemos hacer una lectura en paralelo a la profecía que aparece en su cartela «stat ad iudicandum Dominus et stat ad iudicandos populos» —El señor está para juzgar y está para juzgar a los pueblos— en referencia al juicio divino de las malas actuaciones humanas, por lo que, entrevemos la pena a través de su rostro suplicante con la boca entreabierta por el destino que espera a la humanidad y la desaprobación de los actos a través del ceño fruncido⁷⁸.

⁷³ MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La Homilía de [...], op. cit., p. 30.

⁷⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "La iglesia del Paraíso [...], op. cit., pp. 74-75.

⁷⁵ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 79.

⁷⁶ SCHOTBORGH, F., SCHLOR, W., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 8.

⁷⁷ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 54.

⁷⁸ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 61.

El rostro más comentado del Pórtico es, sin duda el perteneciente a Daniel. Dedicar una sonrisa henchida a quién le contempla, sonrisa que comunica directamente algo al espectador⁷⁹. Daniel regala su natural gesto ya que es partícipe de presentar la adoración y visión de la divinidad, tal y como reza su cartela «Ecce enim Deus noster quem colimus»⁸⁰—He aquí pues a nuestro Dios, al que adoramos—y repetirse la gestualidad de aquellas almas en paz halladas en el tímpano de la Gloria que logra transmitir al fiel la dicha eterna⁸¹.

En cambio, Jeremías muestra un contraste expresivo con la felicidad de Daniel, meditabundo, recuerda al fiel que «Opus artificum universa...» —Todas estas cosas son obras de artífices— pues nada se equipara a la creación divina. Le acompañaría lo rezado por Daniel al aclarar que «*solo Yahvé es el Dios verdadero*», pues recuerda con la mirada hacia Daniel —y también al espectador— que el Pórtico es un espacio de tránsito hacia el cielo que esperará junto a Dios tras la muerte⁸².

Los profetas mayores se completan con los identificados cuatro primeros profetas menores a través de sus atuendos y caracterizaciones, puesto que carecen de atributos o inscripciones, por lo que según López Ferreiro se tratarían de Abdías, Amós, Joel y Oseas. Estos siguen unas posturas similares entre ambas parejas enfrentadas a los lados de dicho arco. En ambas, Oseas y Amós —las situadas en el lado derecho de su pareja— voltean el torso hacia su derecha, dirigiendo la mirada a su compañero —Joel y Abdías, respectivamente—. Por su parte, estos últimos, miran hacia los lados como atendiéndoles⁸³.

Las identificaciones de cada personaje pueden guiarnos a través de sus gestos. Al realizar una lectura de las profecías de Oseas y Amós, encontramos concomitancias en la duda para con el ser humano puesto que ambos denuncian la idolatría y la vida que no sigue la ética marcada por Dios. Por otra parte, las de Joel y Abdías, en cambio, tienen fe en la bondad y misericordia de Dios,

⁷⁹ MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, "Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: Lectura y valoración iconográfica", *Círculo Románico*, Madrid, 2010, p. 30.

⁸⁰ Algunos expertos apuntan a que la sonrisa de Daniel se inspira en el pasaje de rey Giro, al lograr triunfar la fe sobre los ídolos, pues había demostrado la falsedad de estos.

⁸¹ MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La Homilía de [...]", op. cit., p. 33.

⁸² LÓPEZ PACHO, R., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 10.

⁸³ LÓPEZ FERREIRO, A., *El Pórtico de [...]*, op. cit., pp. 56-57.

defendiendo la justicia divina universal y atemporal⁸⁴. Estas cuestiones podrían entreverse en su composición y gestualidad, ya que tanto Oseas como Amós parecen plantear una cuestión a su compañero a través del lenguaje no verbal, es decir, representados con las bocas abiertas con intención de comunicar. Mientras Joel y Abdías permanecen ensimismados con la mirada perdida y un semblante más seguro⁸⁵.

Si la identificación de López Ferreiro fuese correcta, junto a las profecías de cada profeta, podríamos ver mediante estas concomitancias un interés por reforzar la fe de los fieles, tener esperanza en los designios divinos y, con ello, denunciar los actos que quedan fuera de la ética cristiana. Las miradas de los profetas realizarían, por lo tanto, un recorrido en comunicación, al mirar Joel directamente al espectador para imbuirle del mensaje y Abdías fijar su mirada hacia el interior de la basílica para señalar el camino correcto moral.

Al proseguir con las figuras correspondientes del apostolado, observamos que tal como apuntó el profesor Manuel Castiñeiras al relacionar acertadamente la atribución de los cuatro caracteres humanos de la antigua fisiognomía a los profetas mayores del Pórtico —a los que correspondería a Jeremías el flemático, a Daniel, el sanguíneo, Isaías sería melancólico y Moisés, el colérico—, lo mismo se refleja en el lado enfrentado siguiendo las reglas románicas de simetría en los apóstoles para repetir el esquema de los temperamentos, por lo que les correspondería a Pedro el flemático, a Pablo el colérico, Santiago aparece amable, por lo que se atribuye el sanguíneo y, Juan triste, el melancólico⁸⁶.

Pedro encabeza la procesión de apóstoles junto al atributo que le caracteriza y muestra un semblante poderoso que interroga al fiel mediante unos grandes ojos que le señalan como guía del pueblo nuevo⁸⁷. San Pablo, a su diestra, une al Nuevo pueblo con el Antiguo al mostrar el comienzo de su Carta a los Hebreos en el libro que sostiene "*Multifariam multisque modis olim Deus loquens patribus in Prophetis; novissime (...locutus est nobis in Filio)*" —De manera fragmentaria y de muchos modos habló Dios en el pasado a nuestros padres por los profetas, en estos últimos tiempos (nos ha hablado por medio del

⁸⁴ MARTÍN NIETO, Evaristo, *La Santa Biblia*, 15ª edición, Madrid, 1989, pp. 1314-1345.

⁸⁵ MIGUÉLEZ CAVERO, A., "Gesto y gestualidad [...]", op. cit., p. 34.

⁸⁶ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "La iglesia del Paraíso [...]", op. cit., pp. 74-75.

⁸⁷ YARZA LUACES, J., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 12.

Hijo)—⁸⁸. Pablo, de nuevo, remite a su siniestra, envolviéndonos en el coloquio que uniría el Nuevo y el Antiguo testamento⁸⁹, a través de una cabeza que se torna la más real para Ricardo López, quizá para lograr un acercamiento al fiel, puesto que se le identifica como doctor de los gentiles⁹⁰.

Santiago y Juan, emparejados, prosiguen la sacra conversación. Santiago, en esta ocasión, alude a su papel de predicador en Hispania "*Deus autem incrementum dedit in hac regione*" —Mas Dios me ha dado incremento en esta región— palabras inspiradas en la primera carta de san Pablo a los corintios. Su mirada, dirigida a su hermano, parece hacer referencia al haber traído con su predicación la palabra de Dios y con ello, la promesa del cielo a través de la inscripción del libro de Juan «Vidi civitatem sanctam Hierusalem novam descendentem de coelo a Deo» —Vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que descendía del cielo, de junto a Dios—. Con el semblante de Juan se nos hace presente la Jerusalén celeste al poseer junto a Daniel, una dulce y amigable sonrisa que invita al fiel a conocer aquel lugar que describió en el Apocalipsis⁹¹.

Tras lo mencionado, podemos observar como el Maestro Mateo programó un conjunto a través del tiempo que envuelve el relato desde el Antiguo hasta el Nuevo testamento para reforzar el mensaje cristológico a través de la historia bíblica. Asimismo, no olvida destacar el lugar que le debía corresponder al sepulcro del Apóstol Santiago, al relacionar su obra con la misma Ciudad Celeste y conseguir, así, elevar la categoría de la basílica compostelana.

Al igual que situábamos a los profetas menores en el arco izquierdo, se han identificado a los cuatro personajes ubicados en el arco referente al Juicio Final con apóstoles. López Ferreiro contempló la posibilidad de seguir la colocación que realizó san Mateo en su Evangelio en el capítulo (X, 2-4); por lo que representarían a Andrés, Felipe, Bartolomé y Tomás. A su vez, también contó con la posibilidad de que los libros que sostienen indicarían que son escritores, por lo que corresponderían a Mateo, Santiago Alfeo o Judas Tadeo. Otero Túñez,

⁸⁸ VIDAL RODRÍGUEZ, M., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 49. La intención de relacionar el Antiguo y el Nuevo testamento mediante la representación de los apóstoles se manifiesta a través de la disposición enfrentada, en la contrafachada del Obradoiro, en la que se dispone a Juan Bautista, quién enlaza ambos testamentos.

⁸⁹ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 66.

⁹⁰ LÓPEZ PACHO, R., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 12.

⁹¹ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., pp. 67-70.

por su parte, los identificaría siguiendo el orden del canon de la misa, por lo que se identificarían con Andrés, Tomás, Santiago Alfeo y Felipe⁹².

Como vemos, es grande la dificultad de identificar a estos personajes al carecer de inscripciones o atributos, al igual que ocurría con los profetas en el arco izquierdo, por lo que relacionaremos la unión por parejas con un vínculo simbólico que hasta ahora hemos observado en el coloquio, a través sus gestos en el acto de conversar.

Por ello, los apóstoles situados en el pilar derecho, con un orden de izquierda a derecha pueden tratarse de un apóstol inicial, el cual, responde con fe y esperanza al apóstol de la derecha, quién se cuestionaría un asunto aparecido en las sagradas escrituras, ya que señala al libro que porta y se gira hacia el primero en actitud interrogativa.

La comunicación gestual entre la última pareja se intensifica al girarse y enfrentarse visualmente ambos personajes. El gesto de la mano correspondiente a la figura de la derecha, al contrario del propuesto por Manuel Vidal como un gesto de rechazo⁹³, puede responder a un gesto de aceptación, tal y como vemos representado en la Virgen María en el árbol de Jesé⁹⁴. Por lo tanto, siguiendo la composición que se repite, desarrollada a través de la gestualidad por las parejas a través del coloquio de las estatuas-columna y teniendo presente la ubicación en el que se desarrolla el Juicio Final, parece ser una aprobación gestual del destino que le espera a cada hombre.

La disposición del coloquio en comunicación por parejas parece dibujar un binomio en el que se formula una actuación de pregunta-respuesta que es llevada a cabo a través de las direcciones de los personajes. La razón de esta posible representación puede tener su sustento en la lucha individual entre el bien y el mal, fruto de la exigente moral cristiana, que cada hombre medieval tenía en su interior, a modo de psicomaquia. De este modo, se reafirmaría la fe y la creencia en Dios sin dejar lugar a dudas en el espectador, mediante un modelo visual con la imagen de dos personajes que se cuestionan lo que habitaría en su

⁹² YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo* [...], op. cit., p. 71-73.

⁹³ VIDAL RODRÍGUEZ, M., *El Pórtico de* [...], op. cit., p. 65.

⁹⁴ MIGUÉLEZ CAVERO, A., "Gesto y gestualidad [...], op. cit., p. 43.

interior para obtener de ellos una respuesta que se transmitiría mediante unas miradas y gestos seguros⁹⁵.

Los personajes de la contrafachada del Obradoiro también interfieren en dicho coloquio. En ella, encontramos de nuevo figuras en formato estatua columna que completan el *Ordo Prophetarum* relacionado por Moralejo, las cuales corresponderían con Virgilio, San Juan Bautista, la sibila eritrea y la reina de Saba⁹⁶.

Las figuras femeninas aparecen con un rostro complaciente ya que muestran una amable sonrisa al haberles sido revelada la verdad del Verbo. La sibila sostiene su cartela con la mano velada, signo de poseer la santa profecía con la llegada del Mesías. Del mismo modo, en la figura de Virgilio se repite la intencionalidad al señalar con su pluma su cartela.

La reina de Saba destaca por su distinguido porte al abarcar con su brazo la cintura, la cual, puede tratarse de una posible prefiguración de la Virgen. De esta manera, se conseguiría desarrollar un mensaje que apunta directamente a Cristo⁹⁷. Ello se corroboraría con la última de las estatuas-columna, San Juan Bautista, quién tiene labios abiertos en actitud de pronunciar las palabras «Ecce Agnus dei qui tollit peccata mundi»—He aquí el cordero que quita los pecados del mundo—. san Juan señala con su dedo el signo que lleva al camino correcto, un círculo, en el que se representa al, ya mencionado, cordero místico, el *Agnus Dei* portando una cruz⁹⁸.

Con el *Agnus Dei* situado en la clave de las tribunas, se cierra el espacio de la Jerusalén celestial en la tierra, un cielo en el interior del templo⁹⁹. De este modo, las palabras del Apocalipsis, referidas a la presencia divina «las naciones caminarán a su luz, y los reyes de la tierra irán a llevarle su esplendor¹⁰⁰» se volvieron tangibles en el Pórtico de la Gloria para las gentes medievales, pues, tal

⁹⁵ BAÑOS VALLEJO, Fernando, "El demonio, el mundo y la carne, enemigos del monje en la literatura medieval española" en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, TEJA CASUSO, Ramón, *El ritmo cotidiano de la vida en el monasterio medieval*, Oviedo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2015, p. 176.

⁹⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, S., "La Homilía de [...], op. cit., p. 34.

⁹⁷ YZQUIERDO PERRÍN, R., *El maestro Mateo [...]*, op. cit., p. 76.

⁹⁸ VIDAL RODRÍGUEZ, M., *El Pórtico de [...]*, op. cit., p. 49. San Juan, I, 29.

⁹⁹ LÓPEZ PACHO, R., *El pórtico de [...]*, op. cit., p. 5.

¹⁰⁰ Apocalipsis (21, 24)

y como en el *Veneranda Dies* se menciona, la luz siempre habita en la basílica de Santiago de Compostela¹⁰¹.

CONCLUSIONES

Por lo tanto, podemos concluir:

Las innovaciones señaladas por diversos expertos pueden indicar la genialidad del artista en otras transformaciones, como puede ser la riqueza formal en la estatuaria del Pórtico, la cual hace posible un estudio enfocado en la gestualidad que ayude a ampliar la información sobre el conjunto.

La riqueza formal crea un interés por representar un naturalismo que hace posible la experiencia de una visión física de lo representado a parte de la espiritual.

La unidad mostrada en el conjunto permite analizar las partes personales, direccionales, posicionales y espaciales para comprender la composición del pórtico. Todo ello, está inmerso bajo una continuidad en el desarrollo de la escena, la cual, permite crear el efecto de movimiento en los personajes.

La unidad formal de la gestualidad se dispone a través de las miradas, posiciones, direcciones y gestos de los personajes hacia Cristo, ya que es el punto central de la mayoría de las acciones de las figuras. Del mismo modo, se opera la gestualidad dependiendo de la ubicación de la mayoría de personajes para confluir en la figura de Cristo. La temática sigue un esquema ascensional y lleno de vida bajo unas rígidas medidas, puesto que depende del mensaje cristológico para su elección y situación.

Existe una segunda unidad de composición mediante la comunicación que está pendiente de un profundo análisis de los personajes a través del coloquio. Hemos enumerado las razones por las que es posible el coloquio entre los personajes que afectan a las estatuas-columna y generan las gestualidades que simulan movimiento:

1. La búsqueda de individualidad propia proporcionada por la libertad de movimientos que le da la independencia del muro.

¹⁰¹ MORALEJO LASO, A., TORRES RODRÍGUEZ, C., FEO, J., *Liber Sancti Jacobi* [...], op. cit., p. 200-201.

2. Un respeto a la medida de la proporción anatómica que fuerza a mantener una posición natural.

3. El naturalismo buscado hace representar la flexibilidad en las extremidades, que proporciona unos paños que se deben amoldar al cuerpo.

4. La eliminación de tacos o cuñas que nivelaban la escultura, fuerza a depender de una postura anatómica real.

Todo ello hace posible la realización técnica para la diversidad gestual.

Los personajes pertenecientes a la jerarquía angélica refuerzan la visión mística, dando cohesión al conjunto. Es por lo tanto, la relación entre la visión y la cohesión la que crea credibilidad en el conjunto. Contrariamente, se crea la imagen de alejamiento divino mediante los personajes condenados que pertenecen al mundo del mal. Por lo tanto, se intenta diferenciar a través de las direcciones físicas, las expresiones y los gestos el estado psíquico y anímico de los pertenecientes a cada estrato.

Las vestiduras congelan el momento plasmado con el movimiento, por lo que se da realismo a los personajes. La importancia del acto de portar un objeto reside en que este movimiento crea sombras y luces espaciales y volumétricas con las extremidades superiores, al tiempo que las separa del cuerpo, por lo que enriquecen la sensación de movilidad y realismo visual. Cuando no portan objetos, como es el caso de los serafines, se recurre a métodos que dan plasticidad como las alas y juntar las manos, gestos que dan movimiento.

La búsqueda de gestualidad y el escape al hieratismo es demostrado con los movimientos y posturas a través de las extremidades de los personajes aprisionados por el toro. La riqueza gestual responde al deseo del Maestro Mateo de impregnar a las figuras de su simbolismo, revelando con ello ideas y sentimientos del mensaje en el conjunto, de las que se puede sustraer una aproximación de lo que quiere comunicar al espectador y a la mentalidad medieval.

La composición unificada en Cristo, no solo lo centraliza, sino que también refuerza el mensaje y la devoción cristológica, así como la memoria hacia el Apocalipsis de san Juan que se representa en él. Ello permite mostrar mediante las expresiones de las almas y de los ángeles la felicidad eterna para

servir como guías de la sociedad para la salvación y llevar al fiel a seguir la ética cristiana correcta.

Siguiendo las directrices seguidas bajo la metodología de interpretar la gestualidad de cada personaje a través de sus caracteres para entenderlos en la época medieval, se pueden estudiar a los desconocidos profetas y apóstoles. Hemos planteado con ella la posibilidad de crearse entre cada pareja un binomio en el que se forma una actuación de pregunta-respuesta que puede sustentarse en la lucha moral individual del bien y el mal de cada individuo, por lo que se formula una reafirmación en la fe y la creencia de Dios a través de las miradas y gestos.

La ubicación concreta de los personajes dispuestos en la contrafachada, facilita los gestos de los que son caracterizados, ya que remiten compositivamente a lo que transcurre en el espacio del frente, para lograr una lectura simbólica que hace referencia al programa cristológico que se lleva a cabo. Con ello cierra y completa el programa que Mateo quiso llevar al Pórtico compostelano.

BIBLIOGRAFÍA

- BAÑOS VALLEJO, Fernando, "El demonio, el mundo y la carne, enemigos del monje en la literatura medieval española" en GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, TEJA CASUSO, Ramón, *El ritmo cotidiano de la vida en el monasterio medieval*, Oviedo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2015.
- CASTILLO LÓPEZ, Ángel del, *El pórtico de la Gloria*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, Colección Obradoiro, 1954.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "El Maestro Mateo o la unidad de las artes" en HUERTA HUERTA, Pedro Luis, *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, 2010.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio "El apóstol está presente: la estatua de Santiago y sus peregrinos en el siglo XIII" en VARELA FERNANDES, Carla, *Imagens e Liturgia na Idade Média*, Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 4, 2015.

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *El Pórtico de la Gloria*, Biblioteca Xacobeá, Madrid, Editorial San Pablo, 1999.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "La iglesia del Paraíso: El Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo" en YZQUIERO PEIRÓ, Ramón, *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, Madrid, Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado, 2016.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, "Santiago de Compostela y los portales "parlantes "del románico" en CALVO SALGADO, Luís Manuel, LÓPEZ GUIL, Itziar, *El Camino de Santiago. Encrucijada de saberes*, Madrid, Iberoamericana-Vevuert, 2011.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José María, *Ante el Pórtico de la Gloria*, Santiago de Compostela, Imprenta San Martín, 2017.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo altar mayor de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Editorial Pico sacro, 1975.
- LÓPEZ CALO, José, *Los instrumentos del pórtico de la gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la maza, 2002.
- LÓPEZ PACHO, Ricardo, *El pórtico de la Gloria*, León, Imprenta moderna, 1986.
- LOUREIRO BUJÁN, Francisco Javier, *La Música del pórtico de la gloria. Los cordófonos del siglo XII y el Códice Calixtino*, Pontevedra, Editorial Dos acordes, 2013.
- MARTÍN NIETO, Evaristo, *La Santa Biblia*, 15ª edición, Madrid, 1989.
- MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, "Gesto y gestualidad en el arte románico de los reinos hispanos: Lectura y valoración iconográfica", *Círculo Románico*, Madrid, 2010.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "El pórtico de la Gloria", *FMR*, 4, 1993.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "La Homilía de piedra: Santiago de Compostela" *FMR*, 4, 1989.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, "Le porche de la Glorie de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et de interprétation" *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16, 1985.
- MORALEJO LASO, Abelardo, TORRES RODRÍGUEZ, Casimiro, FEO, Julio, *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento, Estudios Gallegos C.S.I.C, 1951.

- OTERO TUÑEZ, Ramón, "Los apóstoles de la arcada derecha del Pórtico de la Gloria", *Anales de historia del arte*, 4, 1993-1994.
- PRADO VILAR, Francisco, "Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria" en HUERTA HUERTA, Pedro Luis, *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María La Real, 2014.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, "Ritos, signos y visiones: el tímpano románico en Galicia (1157-1230)" en SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, *El tímpano románico: imágenes, estructuras y audiencias*, Xunta de Galicia, 2003.
- SCHOTBORGH, Frans, SCHLOR, Wolfgang, *El pórtico de la gloria de Santiago de Compostela*, Barcelona, Editorial Herder, 1980.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid, Editorial encuentro, 1994.
- TERRACO PLANAS, Emilia, "Aproximación a la estructura compositiva del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela", *Los caminos y el arte: VI Congreso Español de Historia del Arte*, 2, 1986.
- VIDAL RODRÍGUEZ, Manuel, *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago: explicación arqueológica y doctrinal*, Santiago de Compostela, 1926.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN, *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, Editorial Alianza, 1984.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, "Su cabeza en la Gloria tras las huellas del Maestro Mateo", *Rudensius*, 11, 2018.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago*, León, Edilesa, D.L, 2010.