

Sapientia Cordis: Revelaciones en torno a la obra del Maestro Mateo, entre el coro y la gloria

SAPIENTIA CORDIS: NEW INSIGHTS INTO THE WORK OF MASTER MATEO IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA, BETWEEN THE CHOIR AND THE PORTAL OF GLORY

FRANCISCO PRADO-VILAR

Universidade de Santiago de Compostela-CISPAC

Sapientia Cordis: Revelaciones en torno a la obra del Maestro Mateo, entre el coro y la gloria

Francisco Prado-Vilar

Universidade de Santiago de Compostela-CISPAC

Recibido: 16/03/2026

RESUMEN: Este artículo se centra en el análisis del zócalo central del Pórtico de la Gloria, donde se encuentran dos figuras fundamentales que han suscitado una intensa fascinación popular y numerosos debates historiográficos: el personaje veterotestamentario flanqueado por leones y el célebre retrato del Maestro Mateo. A partir de investigaciones recientes y de los resultados de la restauración digital del zócalo, el estudio examina la iconografía, función y disposición escenográfica de ambas imágenes. Sobre la base de la identificación de la figura entre leones como Judá, propuesta por José María Díaz, se reinterpreta su significado en el marco del eje teológico que articula el programa del Pórtico, donde la genealogía davídica se proyecta tipológicamente hacia la teofanía apocalíptica del tímpano. Paralelamente, se presenta la restauración digital de la figura del Maestro Mateo, que ha permitido esclarecer aspectos hasta ahora desconocidos de su historia material, su iconografía y su disposición escenográfica. Finalmente, el estudio amplía la interpretación de este retrato al ponerlo en relación con las investigaciones recientes sobre el coro pétreo mateano y su integración conceptual con el Pórtico, lo que permite iluminar el significado de la imagen del arquitecto y abrir nuevas perspectivas sobre la biografía intelectual y espiritual de su creador.

Palabras clave: catedral de Santiago, coro, iconografía, Maestro Mateo, musicología, patrimonio, Pórtico de la Gloria, tecnologías digitales

Códigos UNESCO: Historia medieval (5504.02), Historia del arte (5506.01), Iconografía

(5506.04), Musicología (6203.02)

SAPIENTIA CORDIS: NEW INSIGHTS INTO THE WORK OF MASTER MATEO IN THE CATHEDRAL OF SANTIAGO DE COMPOSTELA, BETWEEN THE CHOIR AND THE PORTAL OF GLORY

ABSTRACT: This article focuses on the analysis of the central plinth of the Portal of Glory in the cathedral of Santiago de Compostela, where two key figures are located that have long inspired popular fascination and considerable historiographical debate: an Old Testament figure flanked by lions and the celebrated portrait of Master Mateo. Drawing on recent research and the results of the digital restoration of the plinth, the study examines the iconography, function, and scenographic arrangement of both images. Building on José María Díaz's identification of the lion-flanked figure as Judah, the article reinterprets its meaning within the theological axis that structures the program of the Portal of Glory, in which the Davidic genealogy is projected typologically toward the apocalyptic theophany of the tympanum. At the same time, the digital restoration of the figure of Master Mateo is presented, revealing previously unknown aspects of its material history, iconography, and original disposition. Finally, the study expands the interpretation of this portrait by relating it to recent research on Master Mateo's stone choir and its conceptual integration with the Portal of Glory. This perspective sheds new light on the meaning of the architect's image and opens new paths for understanding the intellectual and spiritual biography of its creator.

176

Keywords: Cathedral of Santiago, choir, digital technologies, heritage, Iconography, Master Mateo, musicology, Portal of Glory

INTRODUCCIÓN

He escogido a Bezalel, de la tribu de Judá, y lo he llenado del espíritu de Dios, de sabiduría, de inteligencia y de conocimiento para toda clase de obras, para concebir y ejecutar trabajos en oro, en plata y en bronce, en mármol, en piedras preciosas y en toda variedad de maderas [...] Y en el corazón de todos los hombres hábiles he puesto sabiduría, para construir todo lo que te he mandado.

Éxodo 31: 1-7

Para que un libro sea leído y cogido en toda su integridad, que no es solamente lo que está escrito, hace falta que el lector tenga una riqueza empírica, una riqueza de experiencia, tan grande por lo menos como la del autor.

Gonzalo Torrente-Ballester¹

Podría decirse que tuve el privilegio de conocer a don José María Díaz en la Gloria. Recién llegado a España, tras un largo período de formación y desarrollo profesional en Estados Unidos, fui seleccionado, con su beneplácito, para formar parte del comité científico de la restauración del Pórtico de la Gloria. Este proyecto no solo me permitió acceder de manera directa a la monumental obra del Maestro Mateo, que habría de convertirse en uno de los ejes centrales de mi investigación, sino que también me brindó la oportunidad de conocer y admirar la labor del venerable deán y archivero a quien se rinde homenaje en este volumen.

Conversar con don José María significaba no solo aprender de su inmensa sabiduría, sino también imbuirse de la luminosidad de su presencia. Cuando hablaba sobre la historia y el arte de la catedral, temas que le apasionaban, irradiaba la luz de una mente animada por una curiosidad incesante e intemporal. Esa misma lucidez se manifestaba en su capacidad para reconocer la excelencia y discernir con agudeza el verdadero talento, nutriéndolo y protegiéndolo. Así lo demostró en la emotiva semblanza que dedicó a su admirado Serafín Moralejo. En ella imaginaba al brillante profesor detenido ante el Pórtico de la Gloria, meditando sobre cómo limpiar y restaurar sus imágenes, cuando, repentinamente, la figura misma del Apóstol, en agradecimiento por todo el conocimiento con el que este estudioso había iluminado su casa, adquirió vida y “bajando los ojos y mirándolo muy atento y apacible” le dijo: “E toma ejemplo de mi hermano Juan, al que aquí ves con su águila posada en las sus rodillas, ca él tampoco se detuvo en cazar moscas, sino que se remontó sobre las plumas de los vientos, bebiendo inmensidades en su vuelo caudal”².

A lo largo de los años he tenido ocasión de reconocer el trabajo de don José María con menciones puntuales en diversas publicaciones. La primera fue en el artículo “*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la historia del arte medieval español como proyecto intelectual”, donde proponía una nueva interpretación del programa iconográfico y de la concepción escenográfica de la Porta Francigena –la portada norte del transepto (ca. 1105)—, subrayando el papel esencial que debieron desempeñar en su sofisticado diseño los canónigos

¹ Entrevista recogida en el DVD que acompaña a *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, 2 vols. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

² DÍAZ FERNÁNDEZ, José María, “Libro nuevo de los milagros del Señor Santiago I: Del discurso que el Apóstol hizo a un maestro en artes por que levantara fortuna en provincias remotas. Al profesor Serafín Moralejo”, en *Desde Santiago. Personas y acontecimientos*, Santa Compa (A Coruña), TresCtres, 2003, pp. 187-196, esp. p. 189.

de la escuela episcopal patrocinada por el arzobispo Gelmírez³. Al examinar cómo las “imágenes pétreas” que configuraban esta portada remitían a “figuras de pensamiento” presentes en obras que pudieron formar parte de las lecturas de canónigos compostelanos como Giraldo de Beauvais, Rainiero de Pistoia, Raucelino o Guido, reflexionaba sobre la estrecha relación que existía entre la formación intelectual del cabildo y la extraordinaria ambición artística de las empresas promovidas en la catedral durante aquel periodo⁴. Extendía entonces esta reflexión al presente y a mi propia experiencia con los canónigos encargados en ese momento de la custodia y conservación del monumento, don José María Díaz y don Daniel Lorenzo, quienes afrontaban, con inteligencia y destreza, la compleja tarea de pilotar la restauración de la catedral que sus predecesores contribuyeron a erigir, mostrándose así dignos continuadores de aquellos.

Incluía en aquel artículo la cita de Gonzalo Torrente Ballester con la que abre este ensayo —que remite al famoso *dictum* de Goethe “solo se ve lo que se conoce”— para reflexionar sobre la facilidad con la que obras de extraordinaria complejidad intelectual y belleza formal, como la Porta Francigena o el Pórtico de la Gloria, pueden verse empobrecidas, en ocasiones, cuando quienes se erigen en sus intérpretes carecen de la formación, la visión y el talento de aquellos que las concibieron, resultando en lecturas reductivas que oscurecen y opacan, en vez de iluminar y expandir, su significado. También en este terreno la catedral de Santiago y, en especial, el Pórtico de la Gloria, ha tenido la fortuna de contar con canónigos que, en su condición de modernos exégetas del monumento, respondieron a esa exigencia intelectual con *sapientia cordis*, desde don Antonio López Ferreiro hasta el propio don José María Díaz, destacado promotor de la memoria y de la obra de aquel⁵.

³ PRADO-VILAR, Francisco, “*Flabellum*: Ulises, la Catedral de Santiago y la Historia del Arte medieval español como proyecto intelectual”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, 2, 2011, pp. 281-316.

⁴ El estudio fundamental sobre la escuela episcopal compostelana es DÍAZ Y DÍAZ, Manuel Cecilio, “Problemas de la cultura en los siglos XI-XII: la escuela episcopal de Santiago”, *Compostellanum*, 16, 1971, pp. 187-200. Para un estudio completo de la Porta Francigena, con referencia al corpus de fuentes patrísticas y de la tardo antigüedad que informan su programa, véase PRADO-VILAR, F., “The Marble Tempest: Material Imagination, the Echoes of *Nostos*, and the Transfiguration of Myth in Romanesque Sculpture”, en Bissera V. PENTCHEVA (ed.), *Icons of Sound: Voice, Architecture and Imagination in Medieval Art*, New York, Routledge, 2020, pp. 152-205.

⁵ DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, “López Ferreiro en el centenario de su historia”, en *Desde Santiago [...]*, op. cit., pp. 153-155. El deán fue asimismo impulsor de la publicación de la biografía de SANTOS FERNÁNDEZ, Carlos, *Antonio López Ferreiro (1837-1910). Canónigo*,

Fig. 1. Zócalo del parteluz del Pórtico de la Gloria con la figura de Judá: a. Estado actual; b, c, d. Restauración digital



Fuente: a. ©Fundación Catedral de Santiago; b,c,d. KosmoTech_1200

A don José María le debemos la interpretación iconográfica definitiva de una de las figuras más importantes del Pórtico de la Gloria: el misterioso personaje que, cabalgando sobre dos felinos, sostiene el parteluz (fig. 1). Propuestas anteriores, identificándolo como Daniel, Sansón o Hércules, incurrían en contradicciones insalvables, tanto en los detalles de la figura, que no está sometiendo a dos leones sino postrado sobre ellos, como en su lugar con relación al programa iconográfico circundante, en el que ninguno de estos personajes encuentra un encaje plenamente coherente. En realidad, como acertadamente indicó don José María:

Se trata del hijo de Jacob, Judá, designado por el Patriarca para prolongar la descendencia de Abrahán hasta el Mesías prometido. De ahí la vara de Jesé, que asciende hasta María, pasando por David y culmina en el Hijo que el Padre nos ofrece en el capitel. Vuelvo a transcribir algunas de las palabras con las que Jacob bendice a Judá: “Cachorro de león es Judá, de hacer presas sabes, hijo

historiador y novelista compostelano, Santiago de Compostela, Albarellós, 2012. Véase también, MORALES ALVAREZ, Serafín, “Reedición de dos estudios de López Ferreiro”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, 1976, pp. 230-235.

mío. Se encorva, se echa como un león, como una leona ¿quién podrá levantarlo?⁶.

La interpretación iconográfica de una obra tan compleja como el Pórtico de la Gloria se asemeja a la resolución de un gran puzzle. Cuando una pieza se introduce de forma incorrecta –como sucede con algunas de las interpretaciones que se han propuesto para esta figura– no solo se desvirtúa el significado de ese elemento concreto, sino que se dificulta el ensamblaje de las demás piezas, alejándonos del objetivo final: reconstruir la visión de conjunto que emerge cuando el puzzle se resuelve. Por el contrario, cuando una pieza encaja con precisión –como ocurre con la hipótesis propuesta por don José María– el sistema entero comienza a revelarse con claridad. En su interpretación, el texto bíblico y su tradición exegética explican e iluminan todos y cada uno de los detalles de la imagen: desde las características formales de las figuras hasta su posición en relación con la iconografía del parteluz y del tímpano, e incluso su conexión con el programa de la fachada exterior del Pórtico, cuya configuración original hemos podido reconstruir recientemente⁷. Se abre así una vía segura para cartografiar otros significados esenciales del monumento que hasta ahora solo podían intuirse.

Tomando como punto de partida el descubrimiento de don José María, presentaré en las siguientes páginas nuevas investigaciones sobre las cuestiones centrales a las que dedicó su pensamiento: el significado del Pórtico, la figura del Maestro Mateo y el coro pétreo, con el que tanto el Pórtico como el propio Mateo estaban íntimamente vinculados. De este modo continuamos, en su memoria, una conversación que comenzó en la Gloria.

EL CETRO DEL LEÓN DE JUDÁ

A ti, Judá, te alabarán tus hermanos; sujetarás a tus enemigos por el cuello, y los hijos de tu padre se inclinarán ante ti. Tu, Judá, eres un cachorro de león; tu, hijo mío, te apartaste de tu presa. Te encorvas, te echas como león; te asemejas a un león viejo (o leona). ¿Quién se atreverá a despertarte? No se te quitará el cetro, Judá; ni el símbolo de poder de entre tus pies, hasta que venga el

⁶ DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.^a, “Ante la restauración del Pórtico de la Gloria”, *Compostellanum*, 56, 2011, pp. 361-396, esp. p. 390.

⁷ PRADO-VILAR, F., “La fachada del Pórtico de la Gloria: Revelación de una obra maestra recuperada”, en Francisco PRADO-VILAR (ed.), *El Pórtico de la Gloria: Arquitectura, materia y visión*, Madrid, Fundación Complutense, 2020, pp. 49-133, esp. pp. 86-95 (para la figura del profeta Zacarías y su relación con el programa iconográfico del parteluz).

verdadero rey.

Génesis 49:8-10

Fig. 2. El león de Judá y el Cordero abren el libro con los siete sellos



Fuente: Biblia de Moutier-Grandval, Londres, British Library, Add. MS. 10546, 449r
©wikimedia commons

La representación de Judá en el Pórtico de la Gloria se inspira en el capítulo crucial del Génesis en el que su padre Jacob lo bendice y designa como heredero. La última frase del pasaje citado, donde se anuncia la llegada del “verdadero rey”, fue interpretada en la exégesis cristiana como una profecía del advenimiento de Jesús como el Mesías por lo que, en el libro del Apocalipsis, Cristo, en su Segunda Venida, es aclamado como el león: “El león de la tribu de Judá, el retoño de David, ha vencido y puede abrir el libro y sus siete sellos” (Ap. 5:5). La visualización de este pasaje en la Edad Media inspiró brillantes formulaciones iconográficas como la célebre iluminación de la Biblia de Moutier-Grandval donde las dos naturalezas de Cristo, el león de Judá y el cordero del sacrificio, proceden a abrir al unísono los siete sellos del libro que simboliza el

misterio de la historia sagrada (fig. 2)⁸. Por lo tanto, la estructura vertical del parteluz del Pórtico establece una relación tipológica directa entre la figura veterotestamentaria de Judá, situada en el zócalo, y su cumplimiento escatológico en el Cristo triunfante de la Segunda Venida, representado en el tímpano.

Situado en el zócalo, como el punto de origen de la dinastía real de Israel, Judá aparece caracterizado como un león rugiente que emerge aupado sobre leones. Siguiendo el pasaje profético en el que se inspira su imagen, Génesis 49:8-10 –cuyos versos estaban posiblemente inscritos en el pergamino que se despliega ante él–, se yergue en un impulso ascendente para sostener, literalmente, a toda su descendencia regia. Esta se despliega en el parteluz a través de la célebre profecía de Isaías: “brotará un retoño del tronco de Jesé” (Isaías 11:1). Entre sus ramas se suceden los descendientes de Judá –David y Salomón– hasta culminar en la Virgen María, representada en el momento de pronunciar el *fiat* de la Anunciación, cuando su cuerpo se convierte en el umbral a través del cual Cristo asume su naturaleza humana dentro del linaje regio de Israel integrándose en la historia de la promesa davídica⁹.

Esta línea profética alcanza su plena realización en el tímpano, donde el último descendiente del linaje real nacido de Judá se revela, en la plenitud de los tiempos, como el Cristo resucitado, triunfante y coronado, que ocupa el trono del reino eterno de Dios. Este eje se prolonga ascensionalmente en la organización tripartita del nártex, culminando en la clave de bóveda de la tribuna, donde se manifiesta el Cordero pascual como imagen última del sacrificio redentor. Por lo tanto, en los extremos de este eje vertical del nártex cuyo centro es Cristo Rey, aparecen –como en la Biblia de Moutier-Grandval– las dos figuras que expresan su doble naturaleza: en la tierra, en perspectiva histórica, el león de su genealogía humana; y en el cielo, en perspectiva escatológica, el Cordero transformado en la lámpara eterna que ilumina la Jerusalén Celeste¹⁰.

⁸ Para un análisis magistral de esta iluminación, véase KESSLER, Herbert. L., “‘*Facies bibliothecae revelata*’: Carolingian Art as Spiritual Seeing,” en *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 2000, pp. 149-89.

⁹ Para un análisis de la relación entre la Anunciación del parteluz y la Epifanía del tímpano de la fachada del coro, que estaban conectadas visualmente a través del eje axial de la nave del templo, véase PRADO-VILAR, F., “*Aula Siderea*: Arquitectura, transfiguración y escatología en la catedral de Santiago”, en Francisco PRADO-VILAR, (ed.), *El Pórtico de [...]*, op. cit., pp. 31-47, esp. pp. 42-43.

¹⁰ Para el programa iconográfico del Pórtico, que se expande en la triple estructura vertical del nártex, véase MORALES ALVAREZ, S., “La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago de Compostela”, en *Atti del Convengo Internazionale di Studi Il*

Si, en el plano teológico, a lo largo del eje vertical que estructura el Pórtico, la figura de Judá se constituye en la piedra angular de la que surge el linaje regio de Israel en perspectiva escatológica, en el plano histórico esa misma figura funciona como fundamento de una legitimación política de la realeza terrena que aspira a inscribirse en la genealogía bíblica. Los “verdaderos reyes” llamados a reclamar el cetro de Judá anunciado en la profecía del Génesis podían entenderse así en dos niveles complementarios. En su sentido pleno, escatológico, el heredero es Cristo; pero, en el horizonte de la historia, esa promesa era apropiada simbólicamente por quienes se presentaban como continuadores de la realeza bíblica: en este caso, los reyes de León y Galicia.

La intervención del Maestro Mateo en la catedral de Santiago tuvo como propósito transformar un edificio concebido originalmente como templo de peregrinación en una gran catedral real, destinada a servir de escenario para grandes ceremonias de exaltación de la alianza entre “*regnum*” y “*sacerdotium*”, como coronaciones e investiduras de caballero, para las cuales el nártex occidental funcionaba como una auténtica escenografía áulica. Fue precisamente en este momento cuando el león se consolidó como símbolo heráldico del reino a través de la numismática, apareciendo como motivo principal en las monedas acuñadas en la ceca compostelana durante los reinados de los grandes promotores de las obras catedralicias, Fernando II y Alfonso IX (VIII de Galicia), y repitiéndose asimismo en sus retratos en el *Tumbo A*, donde se establece, al igual que en el caso de Judá, un paralelo simbólico entre el león y la figura del rey (fig. 3 a, b)¹¹. Por lo tanto, cuando los reyes de León y Galicia entraban en el Pórtico y se detenían ante el parteluz para posar su mano sobre el árbol de Jesé, se incorporaban físicamente a la genealogía regia que emanaba del linaje de Judá y, a través de ella, a la estirpe mesiánica que culminaba, pasando por el Apóstol Santiago, en Cristo¹².

Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea, Perugia 23-24- 25 settembre 1983, Perugia, 1983, pp. 37-61; y para su expansión en horizontal conectando con el coro, véase PRADO-VILAR, F., “*Aula Siderea* [...]”, op. cit., pp. 37-41.

¹¹ Para el dinero de vellón de Alfonso IX (VIII) acuñado en la ceca de Santiago, mostrando en el anverso un león rampante con la marca de la cerca, las letras S(ancti) e I(acobi) entrelazadas, y una cruz entre las patas delanteras, véase LÓPEZ ALSINA, Fernando (ed.), *Alfonso IX e a sua época. Pro Utilitate Regni Mei*, catálogo de exposición, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 258-259.

¹² Para la función de la fachada mateana y el Pórtico como espacio escenográfico para las ceremonias reales, véase PRADO-VILAR, F., “La fachada del [...]”, op. cit., pp. 89-90, y pp. 111-132. Sobre los significados del ritual de posar la mano en el árbol de Jesé como parte de la concepción original del parteluz, véase IDEM, “Una mañana perpetua”, en

Fig. 3. a. Retrato de Alfonso IX (VIII de Galicia); b. Dinero de Alfonso IX (VIII), 1188-1230, vellón, 18 mm



Fuente: a. © Archivo Catedral de Santiago, CF 34, fol. 62v; b. Madrid, Colección Orol Pernas, inv. AO-8 ©wikimedia commons

EL CORAZÓN DEL SAPIENS ARCHITECTUS

184

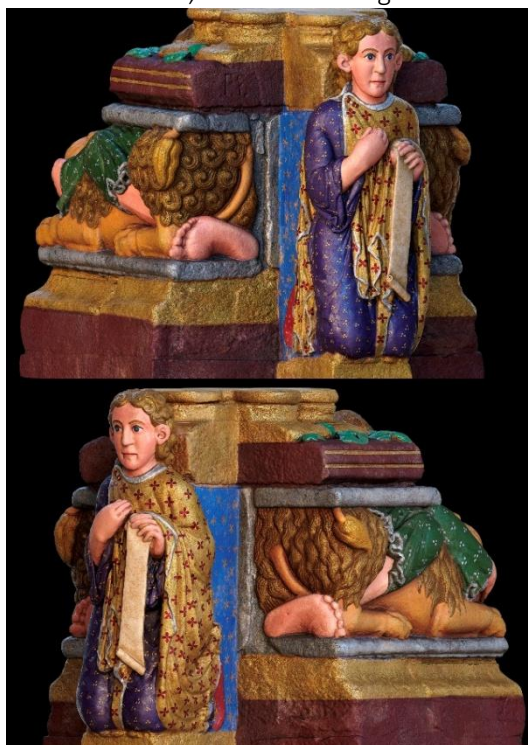
Si alguien tiene que construir una casa, su mano no se lanza impulsiva a la acción. Interiormente la línea de su corazón (*intrinseca linea cordis*) traza el plan de la obra y, mentalmente, los pasos sucesivos en un orden determinado; y la

Francisco PRADO-VILAR, (ed.), *El Pórtico de [...]*, op. cit., pp. 12-26. Como bibliografía esencial, véase, también, el estudio clásico de MORALES ALVAREZ, S., “El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria”, en *El Pórtico de la Gloria: Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 19-36; y SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “El entorno imaginario del rey: cultura cortesana y/o cultura clerical en tiempos de Alfonso IX”, en LÓPEZ ALSINA, F. (ed.), *Alfonso IX e a súa [...]*, op. cit., pp. 307-326; IDEM, “Dreams of Kings and Buildings: Visual and Literary Culture in Galicia (1157–1230)”, en James D’EMILIO (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia: A Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden, Brill, pp. 695-764. Los estudios fundamentales sobre el Panteón Real – otro proyecto vinculado al Maestro Mateo e integrado en la misma campaña de transformación de la basílica del Apóstol en una catedral regia, son: MORALES ALVAREZ, Serafín, “¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso († 1214)? Un episodio olvidado en la historia del panteón compostelano”, en *Galicia en la Edad Media, Actas del Coloquio de Santiago de Compostela 1987*, Madrid, 1990, pp. 161-178, y SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, *Conversaciones en la catedral. Sobre estética, política y conmemoración regia en torno a 1200*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2025, especialmente los capítulos 2 y 7.

mano de su corazón (*manus cordis*), antes que la del cuerpo, da forma a toda la casa; y su estado es antes un arquetipo que algo tangible¹³.

Godofredo de Vinsauf, *Poetria Nova*

Fig. 4. Zócalo del parteluz del Pórtico de la Gloria con el retrato del Maestro Mateo, restauración digital



Fuente: KosmoTech_1200

Si a un lado del zócalo principal del Pórtico de la Gloria encontramos, mirando hacia el umbral del mundo, la figura que encarna el origen genealógico de la estirpe regia y mesiánica que articula toda la iconografía del conjunto – Judá –, al otro lado, orientado hacia el espacio más sagrado del santuario apostólico, se sitúa quien encarna el origen mismo de la obra: el retrato del Maestro Mateo (fig. 4). La disposición de ambas figuras establece así un elocuente paralelismo estructural entre genealogía y creación, entre el fundador de la estirpe mesiánica y el *sapiens architectus* que construye el templo.

También a esta célebre figura dedicó don José María valiosas reflexiones, retomando las observaciones formuladas por López Ferreiro:

¹³ DE VINSAUF, Godofredo, *Poetria Nova*, Madrid, Arco Libros, 2008. pp. 134-135.

López Ferreiro, que no duda del retrato de Mateo, se fija en el varón robusto de cara afeitada y la cabeza cubierta de espesa y rizada cabellera. Llega a más, queriendo descubrir en las bien acusadas formas del rostro, un carácter enérgico y grandeza de ánimo, adivinando en el interior un inmenso corazón. Desde luego, así tuvo que ser el del autor de obra tan sublime. Reparando en su atuendo, se observa con claridad la túnica delgada y de flexible tela, y el reducido manto sujeto sobre el hombro derecho: toques primorosos de una elegancia que cautiva¹⁴.

Se mostró el deán especialmente preocupado por su conservación, señalando que “los continuos roces a lo largo de los siglos han reducido a un supuesto esbozo las originales perfecciones de una estatua acabada”. Esta preocupación se extendía a todo el zócalo, incluida la figura de Judá:

Ciñéndonos a las urgencias del presente, marcadas por la restauración en marcha, el zócalo presenta las marcas de una continua agresión. Definitivamente habrá que preservarlo con los obligados aislamientos. Las bocas de los monstruos, hoy deformadas y obstruidas, volverán a abrirse del todo para que recobren su originaria función utilitaria. Por ellas volverá a respirar la incomparable cripta, librándose de las humedades que tanto le siguen afectando¹⁵.

186

En la última fase de la restauración del Pórtico del Gloria se cumplieron los deseos de don José María y se acometió la limpieza y protección del zócalo, liberando las bocas de los felinos y recuperando la ventilación de la cripta. Paralelamente, se realizó un magistral estudio estructural, por parte de Rodrigo de la Torre, gracias al cual conocemos con precisión los detalles del portentoso proceso de ensamblaje de esta compleja estructura¹⁶. Don José María no pudo

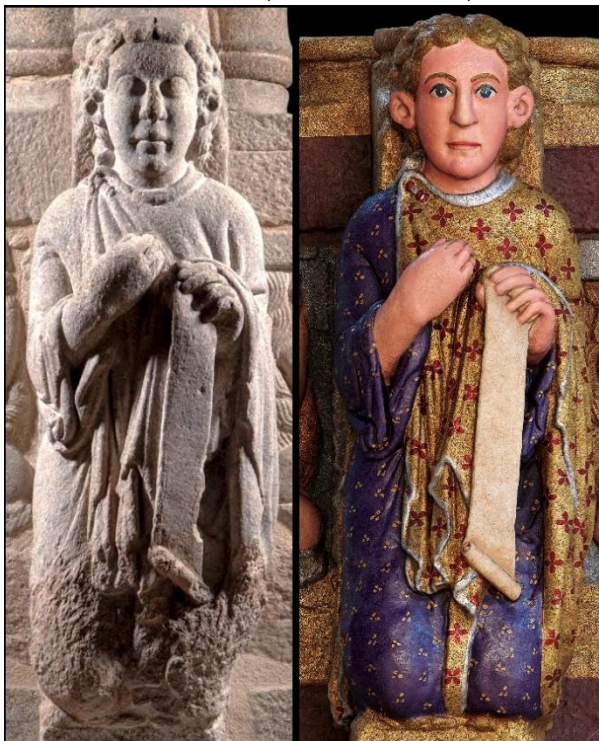
¹⁴ DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, “Ante la restauración [...]”, op. cit., p. 372. El mejor estudio sobre la historiografía de las leyendas generadas en torno a esta figura es BOUZA BREY, Fermín, “El Maestro Mateo en la tradición popular de Galicia”, *Compostellanum*, VI.2, 1959, pp. 181-194. Más discutible es un reciente intento revisionista de negar esta identificación, citando las mismas fuentes recogidas por Bouza Brey, en el que se proponen alternativas forzadas y anacrónicas, véase VIGO TRASANCOS, Alfredo, “Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria”, *Quintana*, 16, 2017, pp. 339-378.

¹⁵ DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.ª, “Ante la restauración [...]”, op. cit., p. 390.

¹⁶ DE LA TORRE MARTÍN-ROMO, Rodrigo, “La creación del Pórtico de la Gloria. Examen constructivo y aspectos técnicos”, en F. PRADO-VILAR (ed.), *El Pórtico de [...]*, op. cit., pp. 209-261.

ver, sin embargo, la reciente restauración digital del zócalo realizada en el marco del proyecto KosmoTech_1200, cuyos resultados presentamos aquí por primera vez como homenaje a su memoria¹⁷.

Fig. 5. Retrato del Maestro Mateo, a. estado actual; b. restauración digital



Fuente: a. ©Fundación Catedral de Santiago; b. KosmoTech_1200

Si la figura de Judá recupera toda la fuerza expresiva de su concepción original, con el rostro tenso y los dientes apretados por el esfuerzo de sostener a toda su descendencia, especialmente impactante es la restauración digital de la figura del Maestro Mateo, que ha revelado aspectos hasta ahora desconocidos de

¹⁷ El proyecto KosmoTech_1200 (*Kosmos/Techne: Experiencia, Cognición y Tecnología en entornos históricos construidos*. El horizonte del 1200 y su proyección en el tiempo), se desarrolla en el CISPAC gracias a un convenio entre la Universidad de Santiago de Compostela y la Fundación Catedral de Santiago, y está financiado por la Agencia Estatal de Investigación, con fondos Next Generation UE (CNS2022-135647). Aborda el estudio y reconstrucción integral de las estructuras construidas por el Maestro Mateo en la catedral de Santiago, incluido el coro y el nártex del Pórtico de la Gloria con su fachada exterior.

su historia material, iconografía y configuración espacial. Resultaba evidente que la cabeza y el rostro presentaban una intensa erosión causada por el contacto reiterado de fieles y visitantes en el ritual de dar *croques*. Sin embargo, el análisis permitió constatar pérdidas materiales aún más significativas en otras partes de la escultura, especialmente en la sección inferior (fig. 5).

Con el fin de documentar la cronología de estos daños y facilitar su restitución digital, se llevó a cabo una investigación sistemática en archivos fotográficos, resultando especialmente valiosas las primeras imágenes del Pórtico de la Gloria tomadas en 1867 por C. Thurston Thompson¹⁸. La comparación de estas fotografías con las realizadas a mediados del siglo XX –anteriores a las intervenciones arqueológicas que obligaron a sustituir el pavimento de la nave central por el actual– permite constatar que se produjeron algunas pérdidas en la zona inferior izquierda, pero la mayor parte de los daños son anteriores, pues ya resultan visibles en las fotografías del siglo XIX¹⁹. Es posible que algunos se remontan a un momento previo al siglo XVI, cuando esa zona servía para fijar cierres provisionales de madera destinados a controlar el acceso al templo, antes de la intervención del maestro Martín en 1521, que clausuró definitivamente las entradas exteriores del Pórtico mediante una estructura permanente.

Una de las últimas fotografías tomadas en los años cincuenta, antes del inicio de dichas excavaciones, resulta particularmente significativa, pues permite apreciar tanto el estado material de la escultura –con daños notables en su parte inferior– como su efecto escenográfico dentro del conjunto (fig. 6). Tras aquellas intervenciones, el pavimento original fue sustituido por una cubierta de

¹⁸ Para este fotógrafo, véase FONTANELLA, Lee, *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997. Las fotografías de Thurston Thompson han servido también para recuperar las cabeza original de la figura de Salomón de la fachada del Pórtico de la Gloria, véase PRADO-VILAR, F., “La cabeza de Salomón del maestro Mateo en el pórtico de la Gloria, *La Voz de Galicia*, 13 de abril de 2020 (Disponible en https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/04/13/cabeza-salomon-maestro-mateo-portico-gloria/0003_202004G13P35991.htm [consultado el 2 de marzo de 2026]). Su restitución digital ha sido publicada en versión audiovisual por el Consello da Cultura Galega (Disponible en <https://consellodacultura.gal/especiais/mestre-mateo/index.php> [consultado el 2 de marzo de 2026]).

¹⁹ Para las excavaciones, véase CHAMOSO LAMAS, Manuel, “Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, I, 2, 1956, pp. 5–48; IDEM, “Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, I, 4, 1956, pp. 275–328; IDEM, “Noticias de las excavaciones arqueológicas en la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, II, 4, 1957, pp. 225–330.

hormigón y el nivel del suelo se rebajó, lo que explica que hoy la figura aparezca elevada sobre un pedestal. En su concepción original, sin embargo, Mateo se arrodillaba directamente sobre el pavimento, compartiendo el mismo plano espacial que los fieles. Esta disposición formaba parte de la envolvente escenografía del Pórtico, que diluía deliberadamente los límites entre representación y experiencia, permitiendo que las figuras –y de modo particular la de Mateo– habiten el ámbito del espectador, hasta el punto de que el visitante podía arrodillarse literalmente a su lado²⁰.

Fig. 6. Retrato del Maestro Mateo, a. restauración digital; b. fotografía ca. 1950



Fuente: a. KosmoTech_1200; b. ©Archivo Pons Sorrolla

Este efecto de naturalismo se intensifica cuando contemplamos la figura restaurada digitalmente. En una primera fase se realizó la reintegración virtual de los volúmenes perdidos mediante esculpido 3D, restituyendo los ritmos del drapeado a partir de la evidencia fotográfica y de la lógica estructural del modelado, con el fin de devolver la coherencia al sistema de pliegues que organiza la caída de la túnica y la capa en torno a las piernas (fig. 7). A continuación, se procedió a una restitución hipotética de la policromía basada en los pigmentos documentados para la primera policromía del Pórtico, así como en paralelos procedentes de la iluminación de manuscritos contemporáneos. El resultado permite apreciar con mayor claridad la calidad excepcional de la obra, tanto en la sofisticación de su diseño escultórico como en la precisión de su

²⁰ Para el cierre del nártex del Pórtico en el s. XVI, véase LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. VIII, Santiago de Compostela, 1905, pp. 55-58.

ejecución material, restituyendo la intensa presencia que la figura debió de poseer dentro del programa original del Pórtico. Mateo aparece arrodillado, ofreciendo su obra al Apóstol, con el gesto de colocar la mano en el centro del pecho, donde en la Edad Media se situaba simbólicamente el corazón. Como veremos, este gesto posee profundas resonancias bíblicas, en relación con el concepto de la sabiduría y la creación inspirada por Dios desarrollado en el Antiguo Testamento y retomado en los Evangelios, y remite asimismo a las concepciones sobre la creación artística desarrolladas en el contexto del “renacimiento” del siglo XII, en el que la obra de Mateo se inscribe plenamente²¹.

Fig. 7. Detalle de la figura del Maestro Mateo, izquierda: fotogrametría previa a la restauración; derecha: restauración digital



Fuente: KosmoTech_1200

Efectivamente, el retrato de Mateo es indisoluble de la inscripción que celebra su nombre en el dintel del Pórtico, con la que está conectado

²¹ El análisis que sigue incorpora secciones revisadas de dos publicaciones en las que estos argumentos se desarrollan con mayor amplitud acompañados de referencias detalladas a fuentes primarias y bibliografía: PRADO-VILAR, F., “*Stupor et mirabilia*: El imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria”, en *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2014, pp. 180-204; y, especialmente, IDEM, “La fachada del [...]”, pp. 76-84.

visualmente:

En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, a 1 de abril, fueron asentados los dinteles del pórtico principal de la iglesia del Bienaventurado Santiago, por el Maestro Mateo [*per Magistrum Matheum*], quien dirigió la obra desde los cimientos de los mismo portales [*a fundamentis ipsorum portaliū*].

El retrato, dispuesto estructuralmente en los “fundamentos” de las arcadas del Pórtico, constituye una suerte de glosa figurativa de la inscripción. En efecto, tanto el epígrafe, en su fraseología, como el retrato, en su gestualidad, contienen referencias a la figura del *sapiens architectus* invocada por san Pablo en su primera carta a los Corintios donde compara su propia labor evangelizadora con la de un arquitecto sabio que se encarga de colocar los cimientos (*fundamentum posui*) del templo que luego, cada cristiano, debe edificar en su alma:

Según la gracia que Dios me ha dado, yo, como sabio arquitecto puse el fundamento (*ut sapiens architectus fundamentum posui*), y otro edifica sobre él. Pero cada uno mire cómo edifica. Pues nadie puede poner otro fundamento distinto del que ya está puesto, que es Jesucristo²².

191

Aquí san Pablo invoca la imagen veterotestamentaria del constructor de templos, encarnada paradigmáticamente por Bezalel, a quien Yahvé eligió para construir el Tabernáculo. A lo largo de la Edad Media, y especialmente en el contexto de la construcción de las grandes catedrales, Bezalel se convirtió en el modelo del arquitecto visionario. Según el relato del Éxodo, Yahvé lo escogió por su sabiduría, su discernimiento y su capacidad para comprender los mecanismos de la creación e interpretar fielmente sus indicaciones, poniéndolo al frente de un selecto grupo de artesanos cuyo “corazón” Dios mismo dotó también de sabiduría para llevar a cabo su tarea: “Y he puesto sabiduría en el corazón de todo experto (in *corde omnis eruditi posui sapientiam*), para que hagan todo lo que te he mandado” (Ex. 31: 6).

Del gesto de colocar la mano en el corazón emanan dos dimensiones del retrato: por un lado, el arquitecto muestra que su obra constituye el reflejo material de ese templo que todo buen cristiano construye *in corde* (en su corazón) y, por ello, es digno sucesor de los arquitectos a los que Dios dotó de un corazón sabio, como Bezalel. Pero, por otro lado, también se relaciona con las teorías contemporáneas sobre el proceso creativo desarrolladas en el horizonte

²² 1 Corintios 3:10.

intelectual en el que Mateo se formó. Se consideraba el corazón como el órgano donde operaba la *phantasia*, es decir, la facultad para generar imágenes mentales en respuesta a la *enargeia* (el poder evocador) de las descripciones textuales. Así lo formula Geodofredo de Vinsauf en su *Poetria nova*, donde establece una analogía entre el proceso creativo del arquitecto y el del poeta: un proceso que tiene lugar en la “fortaleza del pecho” (*pectoris arcem*), donde la “mano del corazón” (*manus cordis*) realiza el diseño completo del edificio (*opus totum*) trazando previamente un diagrama interior (*intrinseca linea cordis*) antes de su ejecución material.

El retrato del maestro Mateo, por lo tanto, nos muestra al arquitecto como un creador intelectual que, gracias a su sabiduría, devoción y entendimiento profundo de las Sagradas Escrituras consigue acceder a un modo de visión espiritual que luego se refleja en su obra. Es fundamental, en este sentido, considerar la relación que se establece en el retrato entre el corazón, la mano, los ojos y los oídos.

Mateo se representa mirando con “los ojos del corazón” (*oculos cordis*), como corresponde al “tercer modo de visión” espiritual descrito por Ricardo de San Víctor en su comentario al Apocalipsis, el texto base en el que se inspira el programa iconográfico y la poética formal del nártex en el que se enmarca el Pórtico. Ricardo explica que el tercer modo de visión, que es el que experimenta san Juan para recibir la revelación, permite acceder al conocimiento de verdades espirituales a través de formas, figuras y similitudes corpóreas²³. Es precisamente ese modo de visión al que hace alusión la figura de san Juan del Pilar de los Apóstoles, quien se representa absorto deleitándose en la contemplación interior de la Nueva Jerusalén descrita en el libro que sostiene en su pecho –un libro que tenía una inscripción, hoy perdida, incidiendo en el momento visionario que estaba experimentando el evangelista: “Y vi la Ciudad Santa, Jerusalén, descendiendo del cielo de parte de Dios” (Ap. 21:2).

De la misma forma, Mateo aparece ensimismado, recreándose con los ojos del corazón (*oculos cordis*) en la visión interior del prototipo de su obra, que no es otro que esa misma Ciudad Santa descrita por san Juan –un prototipo que se materializaba, como si de una maqueta arquitectónica se tratase, frente a él en la estructura del coro pétreo que ocupó los cuatro primeros tramos de la nave central hasta su desmantelamiento en el siglo XVII–. Su retrato, en conexión con la estructura del coro, establece así un vínculo profundo entre contemplación y construcción, entre visión interior y ejecución material.

²³ Para esta discusión, con bibliografía detallada, véase PRADO-VILAR, Francisco, “La fachada del [...]”, op. cit., pp. 80-81.

CHORUS IN CORDE: LA FORMACIÓN DEL MAESTRO MATEO

Mi corazón está firme, oh, Dios; cantaré, cantaré alabanzas, aun con mi alma.
¡Despertad, arpa y lira! ¡A la aurora despertaré! Te alabaré entre los pueblos,
Señor; te cantaré alabanzas entre las naciones.

Salmo 108: 2-4

Fig. 8. Retrato del Maestro Mateo (izquierda); Dosel del coro con cantores y foto de Thurston Thompson (centro); cantor del coro mateano (derecha)



Fuente: ©wikimedia commons

La orientación del retrato del Maestro Mateo hacia el coro sugiere una profunda relación visual y conceptual entre el corazón del arquitecto y el “corazón” litúrgico de la catedral, donde la comunidad de canónigos y cantores se reunía para entonar el Oficio Divino.²⁴ De hecho, el gesto de colocar la mano

²⁴ Para un estudio de los nuevos descubrimientos en torno al coro, incluida la serie de relieves de la Matanza de los Inocentes, que probablemente formaban parte del ciclo de la Infancia de Cristo que decoraba su fachada, junto con una revisión historiográfica de los diferentes intentos previos de reconstrucción, véase PRADO-VILAR, F., “Herod and the Orant Queen: The New Archaeological Discoveries in the Cathedral of Santiago, and Its Medieval Stone Choir”, *Codex Aquilarensis*, 38, 2022, pp. 217–254, esp. pp. 231-244.

sobre el pecho del *sapiens architectus* encuentra su eco, como veremos, en algunas de las figuras de cantores que decoraban los sitiales del coro (fig. 8).

Nuestro conocimiento del coro del Maestro Mateo, tanto en su programa iconográfico como en su estructura arquitectónica y escenográfica, se ha revolucionado en los últimos años gracias a las investigaciones llevadas a cabo en el proyecto KosmoTech_1200 donde se ha producido la primera reconstrucción virtual integral de este impresionante monumento.

Un avance decisivo en la comprensión del coro se produjo con la descodificación de un aspecto clave de su programa iconográfico. Las figuras que decoran los sitiales representan a cantores utilizando la *manus musicalis* o mano guidoniana, un método mnemotécnico innovador atribuido al monje del s. XI Guido de Arezzo y todavía empleado hoy en la enseñanza musical (fig. 9)²⁵. Este método consistía en asignar notas concretas del hexacordo a diferentes partes de

No haré aquí referencia a las múltiples teorías –todas ellas carentes de fundamento histórico– sobre la identidad de esta figura que la tradición popular acabó denominando “o santo dos croques”, desde las que afirman que se trata de un retrato regio –hipótesis insostenible, dado que la figura carece de corona– hasta aquellas que la relacionan con la tumba del arzobispo Pedro Muñiz, dispuesta a sus pies hacia 1224, casi tres décadas después del asentamiento de los dinteles del Pórtico y, por tanto, ajena a la concepción original del programa. Cuando se analizan los detalles de esta figura, revelados con claridad por la restauración digital, no solo se confirma su identidad, sino que se iluminan también otros aspectos debatidos de las diferentes partes de la obra mateana. Tal es el caso de los escarpines que calza, idénticos a los que llevan los soldados de los relieves de la Matanza de los Inocentes recientemente descubiertos, lo que contribuye a afianzar la cronología de estas piezas y su vinculación con uno de los talleres de escultores que trabajaron para el Maestro Mateo.

²⁵ Véase IDEM, “Ángeles en Compostela: La melodía figurada de los niños del coro del maestro Mateo”, *Románico Digital*, 15 de agosto de 2022 (Disponible en <https://www.romanicodigital.com/actualidad/noticias/angeles-compostela-melodia-figurada-ninos-coro-maestro-mateo> [consultado el 2 de marzo de 2026]). Para la mano guidoniana, véase WEISS, Susan Forscher “*Disce manum tuam si vis bene discere cantum*: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe”, *Music in Art*, vol. 30, no. 1/22, 2005, pp. 35-74; BUSSE BERGER, Anna Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 81-95; MENGOZZI, Stefano *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido d’Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 63-72. Para una visión general sobre la teoría y la práctica de la formación musical en la Edad Media, incluida la *manus musicalis*, véase PAGE, Christopher, *The Christian West and its Singers: The First Thousand Years*, New Haven, Yale University Press, 2010; y CLEAVER, Laura, *Education in Twelfth-Century Art and Architecture: Images of Learning in Europe, c.1100–1220*, Woodbridge, Boydell Press, 2016.

la palma de la mano, permitiendo a los cantores visualizar, memorizar y entonar melodías a simple vista, mediante la correlación entre gesto, memoria y sonido.

Fig. 9. a. Figuras de cantores del coro mateano acompañados por la figura del rey David como chantre, restauración digital; b. Monje explicando la *manus musicalis*



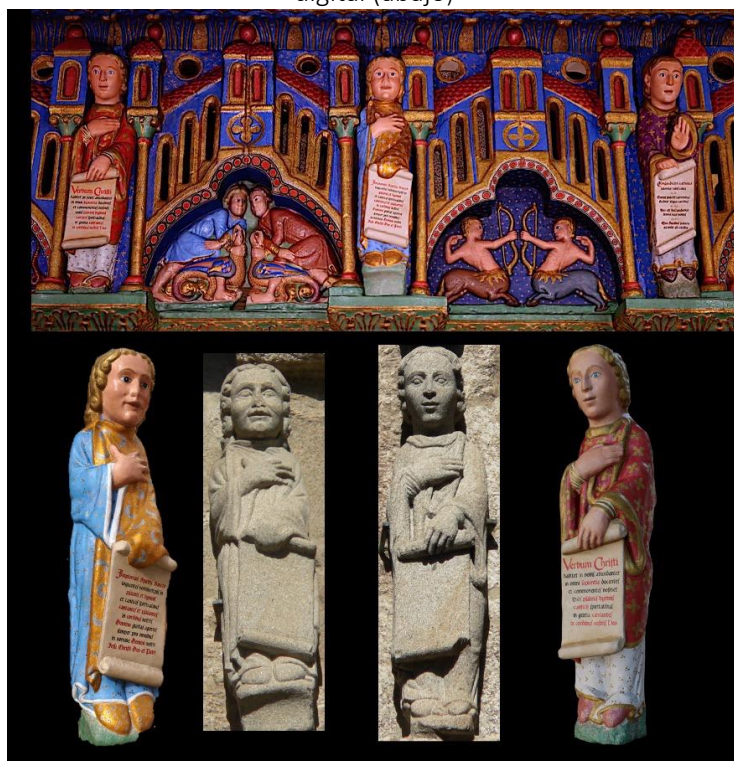
Fuente: a. KosmoTech_1200; b. Hélié Salomon's Scientia artis musice, Milan, Biblioteca Ambrosiana, D 75 inf., fol. 3v. ©wikimedia commons

El coro mateano constituye no solo la representación más antigua y elaborada de esta técnica en el arte monumental, sino que adquiere una relevancia excepcional por documentar su uso en el momento transformador de la historia de la música como es el surgimiento de la polifonía (*organum*). Posiblemente la mano guidoniana desempeñara un papel importante en este proceso, al facilitar la interiorización de estructuras melódicas complejas y la ejecución coordinada de las diversas líneas vocales que conformaban la nueva arquitectura sonora de las composiciones polifónicas. La singularidad del coro compostelano reside no solo en ser la única estructura coral conservada que es estrictamente contemporánea a ese fenómeno, sino también en su conexión directa —a través de redes de mecenazgo e intercambio musical— con el núcleo donde se originó: la catedral de Notre Dame de París. Por ello, el coro compostelano constituye un caso de estudio excepcional para el análisis de las tecnologías de la memoria, la percepción y la cognición que posibilitaron la emergencia de la polifonía.

Desde esta perspectiva, la decoración del coro puede entenderse como un dispositivo litúrgico-pedagógico, un *speculum cantorum* que mostraba a los cantores modelos de la perfecta ejecución de su tarea y del valor de sus cantos en la liturgia que, aunque efímeros, quedaban grabados en piedra *sub specie aeternitatis*. Al interpretar sus cantos en el sobrecogedor marco del coro pétreo,

los cantores compostelanos debieron maravillarse al ver trasuntos pétreos de sí mismo en granito y oír sus voces reverberar en un espacio donde el sonido encontraba su eco visual en la escultura. Algunos de estos cantores esculpidos aparecen representados en el proceso de aprendizaje y memorización de textos y melodías, utilizando la mano guidoniana como instrumento de solmización, mientras que otros se muestran con la mano sobre el pecho, siguiendo las enseñanzas transmitidas en las escuela catedralicias de cantar *in corde* (“desde el corazón”) (figs. 9 y 10).

Fig. 10. Doseles que coronan los sitiales del coro mateano restaurados digitalmente (arriba); figuras de cantores del coro, estado actual y restauración digital (abajo)



Fuente: KosmoTech_1200

En efecto, las imágenes de estos cantores compostelanos, señalando al corazón, son versiones petrificadas de las directrices que se daban a los cantores en coros como el de Notre Dame donde está documentado que había inscripciones para recordarles que “Nada debe cantarse sólo con la voz sin el corazón, pues, como dice el Apóstol, cantad con vuestro corazón y no sólo con

vuestra voz cuando cantéis los salmos”. Esto hace referencia a la epístola de Pablo a los Efesios (Ef. 5:19) que exhorta a los cristianos a hablar “entre vosotros con salmos, himnos y cantos espirituales, cantando y alabando con vuestro corazón al Señor (*cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino*)”²⁶. Cantando desde el corazón, los cantores conseguían transformar su cuerpo en un instrumento de salvación – un *corpus organicum*, según la formulación de Willian de St. Thierry, donde el cuerpo físico es el instrumento y el alma su intérprete (fig. 10)²⁷.

El paralelismo entre el retrato del Maestro Mateo, creando *in corde* y orientado hacia el coro, no solo con la mirada, sino también con los oídos –uno de los rasgos iconográficos más destacados de la figura, hasta el punto de que el propio orificio del tímpano aparece perforado– y las imágenes de los cantores allí representados, cantando también *in corde*, invita a considerar la posible resonancia biográfica de esta disposición. Teniendo en cuenta la profunda familiaridad y la reverencia que el Maestro Mateo demuestra hacia la fábrica de la catedral levantada por la generación precedente –en la que interviene restaurando las fachadas del transepto y de la que retoma elementos estructurales y decorativos en su propia obra–, he argumentado, en estudios anteriores, que pudo haberse formado desde joven en la propia obra de la catedral, e incluso que pudo haber sido hijo de alguno de los arquitectos o canteros que participaron en ella²⁸. Esta hipótesis puede ampliarse si tenemos en cuenta que, como ha mostrado el historiador Craig Wright en su estudio sociológico de Notre Dame, los hijos de los artesanos y arquitectos que trabajaban en la catedral eran con frecuencia educados en la *schola cantorum*, donde recibían formación en gramática, liturgia, teología y canto²⁹. Cabe pensar, por tanto, que Mateo se formase en un entorno semejante, quizá incluso en el mismo coro que había mandado construir el arzobispo Gelmírez y al que él más tarde dotaría de una nueva estructura monumental y hacia el que orientó su imagen en un gesto permanente de ofrecimiento de su corazón³⁰. El pasaje de la Historia Compostelana que informa sobre el coro gelmiriano (HC III, 47.4) resulta particularmente significativo pues denomina al prelado *sapiens*

²⁶ WRIGHT, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 326.

²⁷ Véase HICKS, Andrew, *Composing the World: Harmony in the Medieval Platonic Cosmos*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 9, y pp. 144–176, para una discusión del concepto de *corpus organicum*.

²⁸ Véase PRADO-VILAR, F. “*Aula Siderea* [...]”, op. cit., pp. 45-46.

²⁹ WRIGHT, C., *Music and Ceremony* [...], op. cit., pp. 169-170.

³⁰ Para el coro de Gelmírez y su relación con el coro mateano, véase, con bibliografía previa, PRADO-VILAR, F., “Herod and the Orant [...]” op. cit., p. 230-231.

architectus por haber patrocinado esta obra, documentando así el uso de este término – con todas las connotaciones bíblicas que hemos explorado en este artículo – en el ámbito intelectual de la escuela episcopal compostelana³¹. Fue probablemente en ese entorno donde Mateo pudo haber asimilado este concepto, que más tarde le serviría para articular la construcción de su propia identidad como artífice y arquitecto del templo.

Esta hipótesis, además, ayuda a explicar varios rasgos fundamentales de la trayectoria del Maestro Mateo que se reflejan en su obra: su sólida cultura teológica y litúrgica, su notable sensibilidad musical –evidente en el protagonismo que la música adquiere tanto en el Pórtico de la Gloria como en el coro– e, incluso, su formación internacional y el conocimiento que demuestra de la arquitectura desarrollada en la Île-de-France³².

Sabemos que Diego Gelmírez, en su esfuerzo por estrechar vínculos con los centros intelectuales y artísticos más avanzados al otro lado de los Pirineos, promovió una activa política de intercambio cultural, invitando a Compostela a eruditos de prestigio, como Giraldo de Beauvais (uno de los autores de la *Historia Compostelana*) o Rainiero de Pistoia, y, al mismo tiempo, enviando a jóvenes canónigos a formarse en París, entre ellos el futuro arzobispo Pedro Suárez de Deza, mecenas del Maestro Mateo. La consolidación de esta estrategia quedó registrada en un documento fechado el 30 de julio de 1169, por el cual el cabildo

³¹ Para el texto latino de la *Historia Compostelana*, véase, E. FALQUE REY, *Historia Compostellana*, Turnhout, Brepols, 1988, p. 121.

³² La vinculación de la obra del Maestro Mateo con los proyectos patrocinados por la dinastía capeta fue apuntado ya por PITA ANDRADE, José Manuel, “Un capítulo para el estudio de la formación artística del Maestro Mateo. La huella de Saint-Denis”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, 1952, pp. 371-383. Nuevas investigaciones reafirman esta relación, tanto en la arquitectura, como en la escultura y policromía, véase PRADO-VILAR, Francisco, (ed.), *El Pórtico de la Gloria* [...], op. cit., y, con una discusión amplia de la historiografía y los recientes descubrimientos arqueológicos, IDEM, “Herod and the Orant [...]”, op. cit. Como ha demostrado Carlos Nodal en su extraordinario estudio sobre la policromía del Pórtico, la primera capa fue probablemente obra de artistas procedentes de la Île-de-France, pues los paralelos más cercanos – en cuanto a los pigmentos utilizados, las técnicas y los motivos decorativos – se encuentran en monumentos como las catedrales de Senlis y Angers, véase NODAL MONAR, Carlos “Las policromías del Pórtico de la Gloria: Secuencias, Repertorios decorativos, Técnicas, Contextos y Autoría”, en PRADO-VILAR, F. (ed.), *El Pórtico de la Gloria: Restauración, policromía y la transfiguración de la materia*, Madrid, Fundación Complutense, 2021, ed. digital (Disponible en: https://kosmotech-1200.cispac.gal/wp-content/uploads/2024/07/Carlos_Nodal_Monar_The_Polychromy_of_the.pdf [consultado 2-3-2026]).

acordó financiar a los canónigos que desearan marchar *ad studia bonarum artium*, asignándoles una parte de las ofrendas del altar del Apóstol:

Dado que el estado de la Iglesia se conserva mejor por medio de los eruditos y sabios, que destacan por sus buenas costumbres [...] es justo sostener a algunos de los hijos de la Iglesia que son diligentes y dotados, pero a quienes la necesidad pone obstáculos. Pues hay muchos que, aun teniendo una firme intención de estudiar con todo su corazón, se ven abrumados por el peso de la pobreza y no pueden alcanzar aquello a lo que aspiran [...]. Nosotros, los canónigos de la Iglesia de Compostela, deliberando devotamente sobre nuestra propia condición, hemos considerado apropiado sostener, sin imponer carga alguna, a aquellos de nuestros hermanos que deseen dedicarse al estudio de las artes liberales³³.

Como ha señalado el musicólogo José López-Caló, entre estos canónigos viajeros se encontraban probablemente cantores que, tras formarse en instituciones parisinas como Notre Dame o la abadía de San Víctor, desempeñaron un papel decisivo en la renovación de la enseñanza musical y de la práctica litúrgica en Compostela³⁴. Si fueron precisamente estos cantores, retornados de París, quienes introdujeron en Santiago las innovaciones musicales vinculadas a la revolución polifónica que se estaba gestando allí —como sugiere el hecho de que sea en el Códice Calixtino donde se conserva la composición polifónica más antigua del repertorio de la escuela de Notre Dame, el *Congaudeant catholici* de Albertus Parisiensis—, es posible que también introdujeran las técnicas pedagógicas asociadas a esa transformación, entre ellas la mano guidoniana, que hoy sabemos ocupa un lugar central en el programa iconográfico del coro construido por Mateo³⁵.

En este contexto, resulta verosímil pensar que el joven Mateo pudo haberse beneficiado de ese mismo horizonte formativo internacional. Si, como hemos sugerido, estuvo vinculado desde temprano al entorno catedralicio —acaso incluso como cantor del coro—, también pudo haber participado en los

³³ Para este documento LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. IV, Santiago de Compostela, 1901, pp. 292-29, y Apéndice XL, pp. 99-101.

³⁴ LÓPEZ-CALÓ, José, *La música en la Catedral de Santiago*, vol. V: *La Edad Media*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1994.

³⁵ Para Albertus Parisiensis, identificado con el canónigo de Notre Dame Albertus Stampensis, y la hipótesis de que el *Congaudeant Catholici*, himno dedicado al Apóstol Santiago, fuese compuesto para ser cantado en Notre Dame en su fiesta patronal, véase WRIGHT, Craig, *Music and Ceremony* [...], op. cit., pp. 278-281.

circuitos de formación y viaje promovidos por el cabildo. Ello ayudaría a explicar no sólo su sólida cultura intelectual y litúrgica, sino también su conocimiento de las grandes empresas arquitectónicas que entonces se desarrollaban en la Île-de-France. La obra de Mateo podría entenderse, así, como el fruto de una experiencia artística y cultural de alcance europeo, alimentada por los mismos circuitos de movilidad intelectual que el cabildo compostelano fomentaba desde comienzos del siglo XII y que hicieron posible que empresas de la magnitud vanguardista del Pórtico de la Gloria y del coro se llevasen a cabo en los confines occidentales de la cristiandad.

La posible vinculación directa del Maestro Mateo con la matriz pedagógica de la catedral permite explicar también otro rasgo de su figura que sigue resultando sorprendente: el extraordinario protagonismo que se le concede en el portal principal de la basílica apostólica mediante dos dispositivos estrechamente vinculados —la inscripción de los dinteles y el retrato escultórico—, sin que aparezca mención alguna a las autoridades eclesiásticas o regias que patrocinaron la obra. Un reconocimiento de tal magnitud resultaría difícilmente concebible si se tratase de un *magister* itinerante. Solo parece plenamente comprensible si este arquitecto, cuya obra fue ciertamente excepcional y transformadora, mantenía un vínculo orgánico con la ciudad y con el cabildo: una relación duradera, casi familiar, en la que la genealogía de su condición de *sapiens architectus* se arraigaba en el propio seno de la Iglesia compostelana, tal vez habiéndose formado en su mismo “corazón” como *puer cantor*.

El retrato del maestro Mateo, permanentemente instalado en la plenitud de la vida, en su *iuventus*, comparte aspectos de la codificación retórica de las efigies funerarias y encarna uno de los *reditus* más hermosos y conmovedores de la historia del arte. Se representa libre de contingencias temporales, mostrando una idea esencial de su identidad como arquitecto y como cristiano, y dispuesto penitencialmente para la eternidad a la sombra de la Segunda Venida y del Juicio Final. Arrodillado ante el altar del Apóstol, Mateo ofrece su obra a Dios e inicia así el *reditus* que lo conduce de nuevo hacia su Creador, entrando —con la mirada y con el oído— en el corazón musical de la catedral, que es también el hogar de su infancia. Al final de su vida, Mateo regresa a su casa para incorporarse al coro angélico de cantores petrificados que entonan eternamente las alabanzas del Señor.