

ad limina

S.A. DE XESTIÓN DO PLAN XACOBEO

V. III. 2012. Santiago de Compostela

ISSN: 2171-620X



REVISTA DE
INVESTIGACIÓN DEL
CAMINO DE SANTIAGO
Y LAS PEREGRINACIONES

RESEARCH JOURNAL OF THE WAY
OF ST. JAMES AND THE PILGRIMAGES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN
DO CAMIÑO DE SANTIAGO
E AS PEREGRINACIÓNS

—ÍNDICE / INDEX / ÍNDICE—

ARTÍCULOS / ARTICLES / ARTIGOS

Rosanna Bianco

Università degli Studi di Bari

I viaggi di San Giacomo. La traslatio e il culto a Gerusalemme

Los viajes de Santiago. La *traslatio* y el culto en Jerusalén

The journeys of St. James. The traslatio and the cult in Jerusalem

As viaxes de Santiago. A *traslatio* e o culto en Xerusalén

–15–

Gianvito Campobasso

Università degli Studi di Bari

Testimonianze di culto iacopeo e cateriniano in Albania ed una poco nota direttrice di pellegrinaggio: la chiesa di Shën Barbullës (S. Barbara) a Pllanë

Testimonios del culto jacobeo y cateriniano en Albania y un casi desconocido camino de peregrinación: la iglesia de Shën Barbullës (Santa Bárbara) en Pllanë

Testimonies of the cults of St. James and St. Catherine in Albania, and a virtually unknown pilgrims' way: the church of Shën Barbullës (Saint Barbara) in Pllanë

Testemuños do culto xacobeo e cateriniano en Albania e un case descoñecido camiño de peregrinación: a igrexa de Shën Barbullës (Santa Bárbara) en Pllanë

–43–

Manuel Castiñeiras

Universitat Autònoma de Barcelona

Un nuevo testimonio de la iconografía jacobea: Los relieves pintados de Santiago de Turégano (Segovia) y su relación con el altar mayor de la Catedral de Santiago

A new testimony in the iconography of st. James the greater: the painted reliefs at Saint-James in Turégano (Segovia) and its relationship with the main altar of the Cathedral of Santiago

Unha nova testemuña na iconografía xacobeá: os relevos pintados de Santiago de Turégano (Segovia) e a súa relación co altar maior da Catedral de Santiago

–73–

Philippe Contamine - Jacques Paviot

Membre de l'Institut / Université de Paris Est Créteil

Nobles français du XV^e siècle à Saint-Jacques en Galice.

Motivations et modalités du pèlerinage

Nobres franceses del siglo XV en Santiago de Compostela, Galicia.

Motivaciones y modalidades de la peregrinación

French nobles from the fifteenth century in Santiago de Compostela, Galicia.

Motivations and types of pilgrimage

Nobres franceses do século XV en Santiago de Compostela, Galicia.

Motivacións e modalidades da peregrinación

–119–

Klaus Herbers

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Les chemins de Saint-Jacques. Une conception de sacraliser l'espace et le temps

Los caminos de Santiago. Concepción de sacralización del espacio y el tiempo

The Ways of St. James: a conception of the sacralization of space and time

Os camiños de Santiago. Concepción de sacralización do espazo e o tempo

–133–

Satoko Nakajima

Rikkyo University, Tokio

Advenedizos en Santiago de Compostela en el siglo XVII.

Un estudio sobre el registro de bautismo en la parroquia de Corticela

Foreigners in Santiago de Compostela in the 17th Century.

A study of the baptism register from the parish of Corticela

Foráneos en Santiago de Compostela no século XVII.

Un estudo sobre o rexistro de bautismo na parroquia da Corticela

–149–

Robert Plötz

Universität Würzburg

El peregrino y su entorno. Historia, infraestructura y espacio

Pilgrims and their world. History, infrastructure and space

O peregrino e o seu contorno. Historia, infraestructura e espazo

–165–

Fernando Villaseñor Sebastián

Universidad de Cantabria

*Iconografía del Liber Sancti Jacobi de la biblioteca histórica
de la Universidad de Salamanca (Ms. 2631):*

entre la tradición del Jacobus y la proyección posterior

Iconography of the *Liber Sancti Jacobi* from the historical library of the University of Salamanca
(Ms. 2631): between the tradition of the *Jacobus* and its subsequent influence

*Iconografía do Liber Sancti Jacobi da biblioteca histórica da Universidad de Salamanca (Ms. 2631):
entre a tradición do Jacobus e a proxección posterior*

–181–

RESEÑAS / *REVIEWS AND BIBLIOGRAPHY* / RECENSIONES

Jan van Herwaarden

La Devoción Jacobea en los Países Bajos en 2011: dos exposiciones

-213-

Juan M. Monterroso Montero

José Manuel García Iglesias.

Dos Apóstoles al final del Camino. Santiago de Santiago

-219-

Domingo L. González Lopo

José María Díaz Fernández, Ramón Yzquierdo Peiró (eds.).

*Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago /
Ceremonial, festa e liturxia na Catedral de Santiago*

-221-

Rosa Vázquez

Edith Warthon, Back to Compostela. Regreso a Compostela

-225-

Hans-Christian Lehner - Erik Niblaeus

De camino en nombre de la religión.

*La peregrinación como forma de superación de acontecimientos fortuitos
y aseguramiento del futuro en las religiones del mundo*

-231-

Manuel Castiñeiras

Serafín Moralejo: una vida dedicada a Compostela

-235-

Un nuevo testimonio de la iconografía jacobea: Los relieves pintados de Santiago de Turégano (Segovia) y su relación con el altar mayor de la Catedral de Santiago¹

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Una reciente restauración llevada a cabo en la iglesia parroquial de Santiago de Turégano (Segovia) ha puesto al descubierto una de las más curiosas representaciones del culto jacobeo en el siglo XIII. Detrás del un altar barroco había permanecido oculto un peculiar muro absidal decorado con relieves. Éste está formado por un conjunto de lastras que representan un grupo de peregrinos que están de pie o de rodillas delante de la estatua del apóstol Santiago. Resulta muy probable que esta memorable composición se hiciese eco del nuevo escenario consagrado en 1211 en el altar mayor de la Catedral de Santiago así como de los nuevos ritos de peregrinación relacionados con él. Además, los relieves conservan una capa de pintura original que permite replantearnos la cuestión de la

¹ El presente artículo es, en su mayoría, fruto de las investigaciones llevadas a cabo por mí en el trabajo inédito, *Los relieves del ábside de Santiago de Turégano: una novedosa aportación al conocimiento de la policromía de la escultura románica*, presentado en el año 2010 como Informe histórico-artístico para la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León, dentro del proyecto *Restauración de paramentos y esculturas de piedra y reubicación del retablo mayor de la iglesia de Turégano*, realizado por la empresa María Suarez entre los años 2009-2010. Agradezco a María Suárez-Inclán y a su equipo técnico, tanto la confianza que depositaron en mí durante todo el proceso como la paciencia y pulcritud con la que desarrollaron su trabajo en Turégano. La restauración de los relieves fue inaugurada el 22 de julio de 2010 con gran eco en la prensa local: *El Adelantado de Segovia*, 23-VII-2010, p. 19; *El Norte de Castilla*, 3-VIII-2010, p. 8. Aprovecho para agradecer a Juan Antonio Olañeta y la asociación Amigos del Románico el apoyo dado desde el primer momento a esta restauración paradigmática, en la que se trató de combinar, en un ejercicio de tutela madura del patrimonio, el barroco del retablo mayor y el románico de los relieves absidales, sin destruir o menoscabar el valor histórico de ninguno de ellos, ya que ambos son testimonio de un largo culto jacobeo. Aunque mi informe ha permanecido hasta fecha de hoy inédito, he dado a conocer alguno de sus hallazgos en: "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", en P. L. Huerta (ed.), *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo (Palencia), 2010, pp. 189-239, espec. pp. 232-233, figs. 42-44; "Puertas y metas de la peregrinación: Roma, Jerusalén y Santiago hasta el siglo XIII", *Peregrino, ruta y meta en las peregrinaciones mayores*, P. Caucci (ed.), Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos, Santiago de Compostela, 13-15 octubre 2010, Santiago, 2012. Santiago de Compostela, 2012, pp. 327-377.

policromía en la escultura románica así como su comparación con los también relieves pintados del Pórtico de la Gloria.

Palabras clave: Santiago el Mayor, Peregrinos, Iconografía Jacobea, Turégano, relieves pintados, Catedral de Santiago.

*A new testimony in the iconography of st. James the Greater:
the painted reliefs at Saint-James in Turégano (Segovia)
and its relationship with the main altar of the Cathedral of Santiago*

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract: A recent restoration held in the parish church of St. James in Turégano (Segovia) has disclosed one of the most striking representations of the Jamesian cult in the 13th century. Behind the back of a Baroque altarpiece had kept hidden a peculiar apse wall decorated with carvings. It consists of a set of reliefs depicting a group of pilgrims standing or kneeling before the statue of the apostle Saint James. It is very likely that this remarkable composition echoed the new scenery consecrated in 1211 in the main altar at the Cathedral of Santiago de Compostela as well as the new pilgrim rites related to it. Besides the carvings keeps an original painted layer that enable us to revisited the question of the polychromy of Romanesque sculpture as well as to compare them to the also coloured-reliefs of the Pórtico de la Gloria.

Keywords: Saint James the Greater, Pilgrims, Jamesian Iconography, Turégano, painted reliefs, Cathedral of Santiago.

Unha nova testemuña na iconografía xacobea: os relevos
pintados de Santiago de Turégano (Segovia) e a súa relación
co altar maior da Catedral de Santiago

Manuel Castiñeiras
Universitat Autònoma de Barcelona

Resumo: Unha recente restauración levada a cabo na igrexa parroquial de Santiago de Turégano (Segovia) puxo ao descuberto unha das máis curiosas representacións do culto xacobeo no século XIII: detrás dun altar barroco permanecera oculto un peculiar muro absidal decorado con relevos. Este está formado por un conxunto de laxas que representan un grupo de peregrinos que están de pé ou de xeonllos diante da estatua do apóstolo Santiago. Resulta moi probable que esta memorable composición se fixera eco do novo escenario consagrado en 1211 no altar maior da Catedral de Santiago, así como dos novos ritos de peregrinación relacionados con el. Ademais, os relevos conservan unha capa de pintura orixinal que nos permite reformularnos a cuestión da policromía na escultura románica así como comparalos cos tamén relevos pintados do Pórtico da Gloria.

Palabras chave: Santiago o Maior, Peregrinos, Iconografía Xacobea, Turégano, relevos pintados, Catedral de Santiago.



Fig 1. Santiago de Turégano (Segovia): relieves absidales tras su restauración. Foto: 22 de julio de 2010.

Los recientes trabajos de restauración llevados a cabo en la iglesia parroquial de Santiago de Turégano (Segovia) por el equipo de María Suárez-Inclán, por encargo de la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León, constituyen, sin lugar a dudas, una de las acciones más importantes realizadas por dicha institución en los últimos años. Dicha restauración, iniciada el pasado año 2009 e inaugurada el 22 de julio de 2010, puso definitivamente al descubierto la pared interna del ábside románico de la iglesia que, tras un retablo barroco, estaba decorada con un conjunto de relieves y capiteles relacionados con el culto a Santiago el Mayor (fig. 1). La extraordinaria iconografía jacobea de este peculiar “retablo pétreo” –para el que se propone una fecha en el primer tercio del siglo XIII–, supone un hito en la historia de la representación y culto al Apóstol. De hecho, sólo a partir de la elevación del pórtico occidental de la Catedral de Santiago (1168-1188) y las consiguientes transformaciones realizadas en altar mayor de la basílica por el taller del Maestro Mateo, para su consagración en 1211, puede entenderse la impactante escena tureganense de los peregrinos postrados ante la estatua de Santiago el Mayor .

No obstante, bien es verdad que la reciente restauración es la consecuencia directa de una precedente, realizada entre 1989 y 1991, y por lo tanto el culmen de un largo proceso. En esa primera intervención había sido demolida la denominada “sacristía vieja”, que solapaba buena parte del ábside de la iglesia de Santiago de Turégano en su parte meridional. Dicha recuperación del “aspecto” románico de la cabecera



Fig. 2. Santiago de Turégano (Segovia): exterior del ábside románico.

había suscitado un renovado interés hacia su primitiva estructura, articulada en tres niveles por medio de dos líneas de imposta y horadada por tres ventanas, dos de ellas, desde entonces, visibles desde el exterior (fig. 2). Sin embargo, en su interior, el hemiciclo guardaba una sorpresa que había permanecido oculta durante décadas², y que no sería debidamente publicada hasta fechas recientes³. Tras el retablo barroco dedicado al Apóstol Santiago, la pared interna del ábside estaba decorada por una pareja de relieves que, entre columnas acodilladas, flanqueaban la ventana central. No obstante, tanto la angostura del espacio –que impedía una contemplación de los mismos con una cierta perspectiva–, como el hecho de que éstos estaban recubiertos de una capa de yeso y polvo, no permitieron entonces su correcta lectura, estudio y publicación (fig.3).

Afortunadamente la reciente intervención promovida por la Junta de Castilla y León para restaurar el monumento ha logrado paliar esta situación e incorporar

2 BORREGUERO VÍRSEDA, V., *El Señorío Episcopal de Turégano (Otras historias de Castilla)*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Obra Social, Diputación Provincial de Segovia y Ayto. de Turégano, 1991, p. 269; IDEM, "Turégano. El tesoro encerrado en la iglesia de Santiago", *El Adelantado de Segovia*, 12-VIII-1991, p.7

3 RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., "Turégano, Iglesia de Santiago Apóstol", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Segovia, III*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1743-1752, espec. 1749-1750.

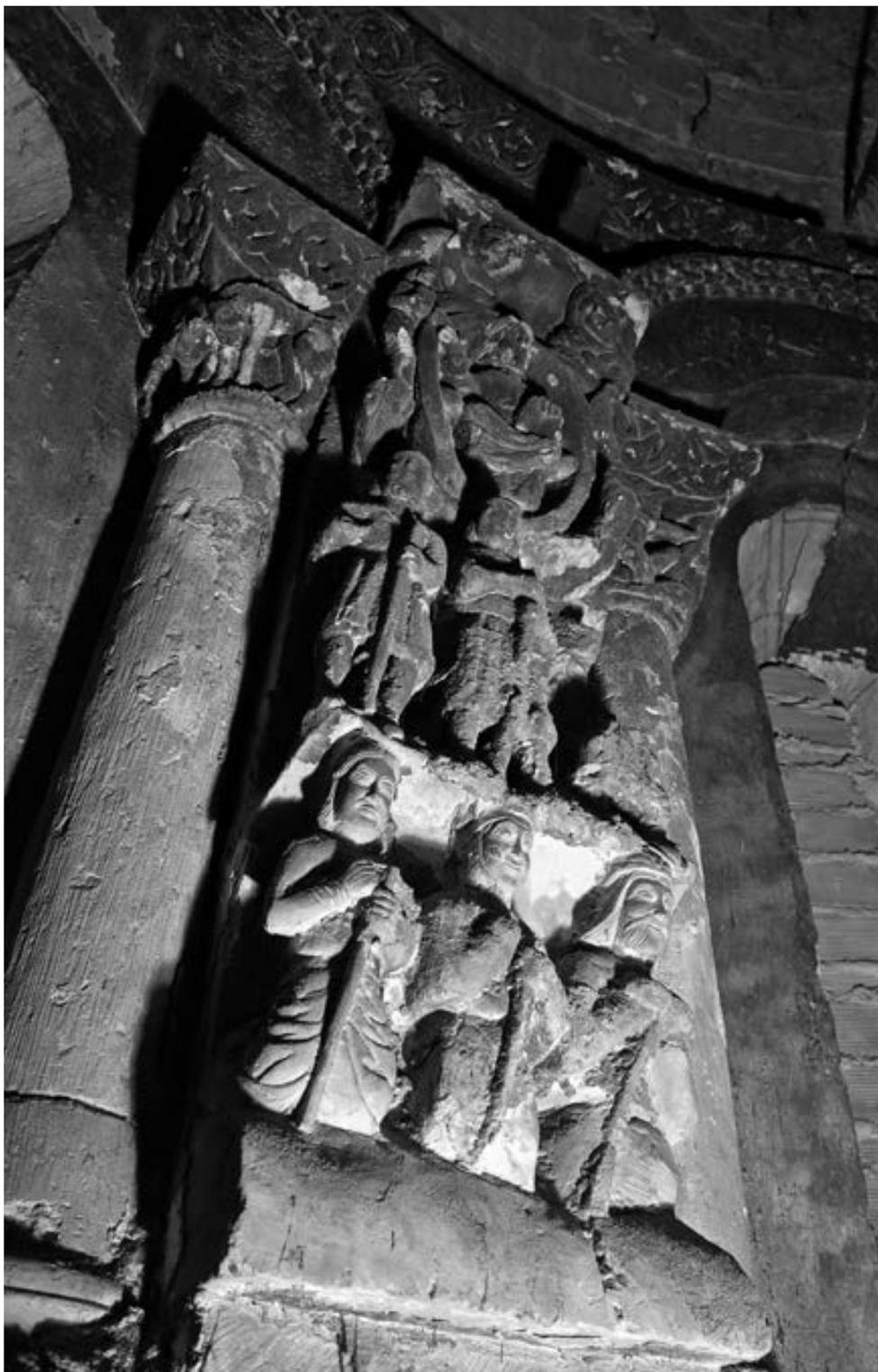


Fig. 3. Santiago de Turégano (Segovia): detalles de los relieves absidales antes de su restauración.

definitivamente la cabecera de la iglesia de Santiago de Turégano no sólo al corpus del románico segoviano, sino también al de la iconografía jacobea. De hecho, aunque Turégano pertenecía a las Tierras de Segovia, el estudio monográfico más importante dedicado al románico segoviano -anterior a la publicación de los tres volúmenes de la *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia* (Aguilar de Campoo, 2007)-, y firmado por Inés Ruiz Montejo, *El Románico en Villas y Tieras de Segovia* (Madrid, 1988), ignoraba la excepcionalidad de la iglesia de Santiago de Turégano, que estaba ausente en su catálogo de obras.

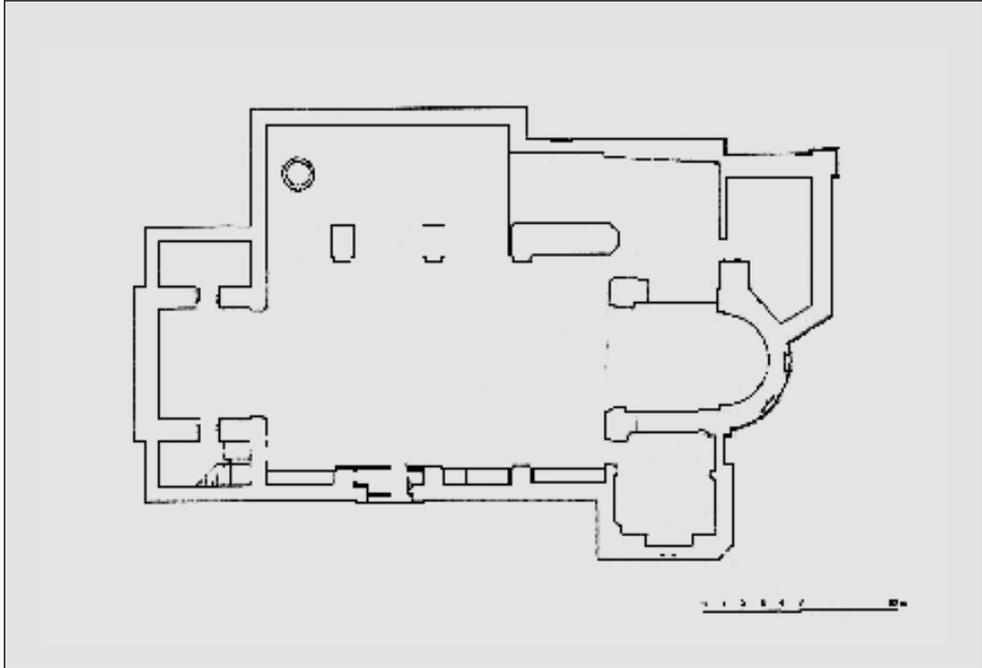
Como toda restauración, ésta no ha estado exenta de polémica. No obstante, cabe decir que la solución que María Suárez-Inclán le ha dado a la recuperación de monumento responde a los criterios más actuales de las políticas de conservación del patrimonio, cuyo objetivo ha de ser siempre el de preservar y ser respetuosos con el pasado. Afortunadamente, tanto los redactores como ejecutores del proyecto no se dejaron llevar por criterios fáciles a la hora de plantearlo. La solución más cómoda, reclamada, en primer instancia, por el Obispado y seguida después por algunos sectores de opinión, hubiese sido la retirada inmediata del retablo barroco, arrinconándolo en un lateral a los pies de la iglesia, con el objeto de que se pudiese contemplar de nuevo la cabecera original románica con los relieves. Dicha solución es la que se había acometido hacía más de quince años, en 1993, en el altar mayor iglesia-catedral de Santo Domingo de la Calzada. Allí se descubrió que, tras el magnífico retablo renacentista de Damián Forment, cuatro pilastras del deambulatorio estaban decoradas en su frente con magníficos relieves realizados entre 1160 y 1170/1185, también muy relacionados con la obra del Pórtico de la Gloria⁴. En dicha restauración, tras una larga discusión, se decidió retirar el retablo de Forment y colocarlo en el brazo norte del crucero.

En el caso de Santiago de Turégano convenía ser más cautos por diversas razones. En primer lugar, se trataba de una iglesia dedicada a Santiago el Mayor, con una cofradía consagrada al Apóstol y documentada al menos desde 1576, por lo que el retablo mayor, presidido con la imagen de Santiago y acompañado de san Pedro y san Pablo, no podía relegarse a un segundo plano. En segundo lugar, la importancia de los relieves descubiertos no podía recuperar tampoco ni la planta ni el alzado de la primitiva iglesia románica, originalmente de una sola nave y un ábside.

De hecho, el edificio había sido ampliado en la primera mitad del siglo XVII, añadiéndosele una nave al norte (fig. 4). Posteriormente, en el siglo XVIII, los muros del presbiterio habían sido perforados con objeto de abrirlo a dos nuevas capillas, al septentrión, la de san Antonio, al sur, la de La Soledad, ambas con sendas sacristías⁵. Una inscripción, labrada en el dintel de la puerta abierta en el muro norte de la

4 YARZA LUACES, J., "La escultura monumental de la Catedral Calceatense", *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano, Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada, 29-31 enero de 1998*, I. Bango, J. Yarza, F. Español (eds.), Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 153-205.

5 BORREGUERO VÍRSEDA, *El Señorío Episcopal de Turégano* p. 268.



Figl. 4. Santiago de Turégano (Segovia), iglesia: planta.

colateral -“SIENDO CURA EL LICENCIADO ANTONIO CONDE, JULIO 24, DE 1707 AÑOS”, fecha probablemente esta segunda remodelación del edificio, en la que también se realizaría el muro meridional con la estatua de Santiago Matamoros. Por último, el actual retablo barroco, terminado en 1776 por el entallador Francisco Rodríguez y el estofador Lorenzo Villa, tiene al menos dos precedentes documentados, todos ellos dedicados al Santiago del Mayor. El primero, es un retablo gótico desaparecido, con el que se habrían realizado las pinturas existentes en los muros del ábside -llagueado y ángel trompetero-, mientras que el segundo, se trata de un retablo de la primer cuarto del siglo XVII realizado por el ensamblador Juanes de Aldaba y el pintor Alonso de Herrera, el cual fue probablemente destruido en un incendio a mediados del siglo XVIII⁶.

La solución adoptada en la restauración parecía la más adecuada y respetuosa con esta larga historia de culto jacobeo. En vez de remover el altar del siglo XVIII, con la figura de Santiago peregrino, a un lugar menor, se decidió mantener su posición central en el altar mayor, pero adelantándolo hacia la nave. Con ello se permitía, por una parte, no alterar la visión moderna del edificio, que continúa teniendo un aspecto barroco así como respetar la común celebración litúrgica en la iglesia. No obstante, el haber aprovechado el largo presbiterio para adelantar el mueble barroco,

6 Ibidem, p. 277; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS op. cit.

facilitaba la creación de un espacio detrás del retablo lo suficientemente amplio e iluminado y, por lo tanto, perfectamente adecuado para la contemplación de los relieves románicos.

La liberación de este nuevo ámbito absidal daba finalmente una solución óptima a la valoración de los relieves. En primer lugar, evitaba borrar las huellas del pasado barroco, tan importante para entender el actual edificio. En segundo lugar, facilitaba la visión de los relieves con suficiente perspectiva e iluminación, dado que durante la restauración se liberó también la ventana septentrional del hemiciclo, que había sido tapiada por la construcción de la sacristía del siglo XVIII. En tercer lugar, permitía crear un ámbito casi museístico, en el sentido de que al no estar incluido dentro del espacio sagrado de la celebración litúrgica del altar, permitirá en el futuro la creación allí de un eventual centro de interpretación del monumento con la instalación de paneles explicativos, iluminación artificial y programa de visitas guiadas, convirtiendo así al templo en una modélica iglesia-museo en beneficio de la comunidad de Turégano.

Desde un punto de vista de la historia del arte y de los estudios jacobeos, los resultados de la restauración no hubiesen podido ser mejores, ya que el conjunto ha ganado no sólo desde un punto de vista de la conservación y valoración del patrimonio cultural sino que también ha refrendado la importancia y el temprano impacto del culto a Santiago el Mayor en la provincia Segovia. En primer lugar, la pequeña iglesia castellana de Turégano exhibe ahora en su interior, junto a Seo de Zaragoza o Santo Domingo de la Calzada, uno de los pocos ejemplos llegados hasta nosotros de relieves absidales románicos en Europa. En segundo lugar, la recuperada y novedosa policromía de sus esculturas, que ha visto recientemente la luz gracias a su limpieza y restauración, constituyen uno de los más antiguos, genuinos y clarividentes ejemplos de esta técnica en Europa. De hecho, este aspecto ha sido clave para poder poner al conjunto segoviano en relación con una obra maestra: el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, cuyos relieves policromos están en estos momentos en fase de estudio y restauración dentro del Proyecto Catedral financiado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Por último, en tercer lugar, la genuina lectura jacobea de los relieves de Turégano que se propone en la presente contribución supone un hito en el estudio de la iconografía del apóstol y su culto, ya que se trataría de uno de los primeros ecos de la nueva sistematización del altar mayor de la Catedral de Santiago, con motivo de su consagración en 1211.

I. Los relieves absidales y su horizonte estilístico

La única estructura románica que sobrevive en la iglesia parroquial de Santiago de Turégano es su sector oriental o antigua cabecera. Ésta está constituida por el hemiciclo absidal y el tramo recto del presbiterio. La construcción está realizada en piedra caliza labrada a hacha, en la que se observan frecuentes marcas de cantero. Mientras

que el presbiterio está cubierto por una bóveda de cañón apuntado, el hemiciclo presenta bóveda de horno. Todo apunta pues a que originalmente, como otras muchas iglesias románicas de la tierras de Segovia, el templo sólo poseía una nave. Las ampliaciones de los siglos XVII y XVIII destruyeron esta primitiva nave románica, si bien algunos de sus sillares fueron utilizados como refuerzo en los esquinales y encintados de vanos en la torre, nave norte y muro meridional⁷.

La distribución tripartita de la decoración en el interior del hemiciclo absidal es muy similar a su exterior. Se trata de un muro dividido en tres niveles por dos líneas de imposta. La superior, que corre sobre las chambranas de billetes de los arcos de las tres ventanas, marca la base de la bóveda de cascarón que recubre el ábside y consiste en un friso de cuadrifolias inscritas en medallones. La inferior, con perfil de listel y nacela, se sitúa a modo de podium bajo las ventanas, separando el registro central decorado con relieves del registro inferior, carente de toda decoración relivaria y donde se ubicaba el primitivo altar de piedra.

De hecho, la única diferencia entre exterior e interior la constituyen los relieves engarzados en los dos espacios resultantes entre las columnas acodilladas de las tres ventanas. Desde un punto de vista estructural se puede afirmar que la colocación de estas lastras figuradas fue prevista en la obra de la iglesia, puesto que se encastran a la perfección. Se trata, en cada lado, de dos relieves: uno rectangular y longitudinal, y otro sobre éste que lo remata a modo de ménsula. No se descarta, a vista de los agujeros existentes en las enjutas de los arcos, que éstos fuesen el enganche de figuras de menor tamaño que completarían, en el nivel superior, el programa decorativo del conjunto.

Se trata pues de una especie de retablo pétreo en el que el entramado arquitectónico compuesto por fustes, capiteles e impostas actúa de enmarque de relieves historiados. Dicha tipología cuenta con dos prestigiosos precedentes en el románico hispano de fines del siglo XII: el altar mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1160-1170), donde los relieves se adosan a cuatro pilastras del deambulatorio⁸, enmarcados entre columnas, y el ábside mayor de la Seo de Zaragoza (1192-1198)⁹, todavía oculto tras el retablo de Damian Forment, en el que bajo diez arcos se despliega un ambicioso programa figurativo, compuesto por frisos narrativos y estatuas de apóstoles y profetas, enmarcados entre doce columnas. A mi entender, la propuesta de Turégano participa de ambas experiencias previas y las adapta a un formato más sencillo y menos ambicioso condicionado por la presencia de tres vanos.

7 Ibidem.

8 Sigo para estos relieves las fechas propuesta por E. Lozano ("Maestros innovadores para un escenario singular: la girola de Santo Domingo de la Calzada", *Maestros del Románico en el Camino de Santiago* pp. 153-186).

9 RUIZ MALDONADO, M., *La Seo románica. Una aproximación a la escultura de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, 1997; GARCÍA LLORET, J. L., y GARCÍA OMEDES, A., *La escultura románica en Aragón. Representaciones de santos, mecenas y artistas*, Lleida, 2008, espec. pp. 127-128.



Fig. 5. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, capitel derecho del vano septentrional: gallos afrontados.



Fig. 6. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, capitel izquierdo del vano central: ¿Adán y Eva?l .



Fig. 7. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, capitel derecho del vano central: felinos afrontados.



Fig. 8. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, capitel derecho del vano meridional: castigo de la Envidia o el Fraude .

Estos tres vanos articulan la decoración del siguiente modo:

- 1- **Vano septentrional** (VS): una chambrana abilletada sobre dos columnas. La de la izquierda se decora con un capitel con pavos reales afrontados que pican de una piña (VSa), que apenas conserva policromía, mientras que la de la derecha presenta un capitel con el tema de dos gallos afrontados (VSb), sobre un fondo vegetal, profusamente decorados en rojo y perfilados en negro. (fig. 5).
- 2- **Vano central** (VC): una chambrana abilletada sobre dos columnas. La de la izquierda se decora con un capitel con dos parejas desnudas (VCa), compuesta por un hombre y una mujer, que cubren púdicamente su sexo con una mano, mientras que la otra se la llevan al cuello (fig. 6). Están pintados de blanco con ribeteados en negro. A la derecha, la columna se remata con una cesta de dos felinos enfrentados (VCb), con sus lomos enarcados y policromados en rojo con perfilados en negro (fig. 7).
- 3- **Vano meridional** (VM): una chambrana abilletada sobre dos columnas. La de la izquierda se orna con uno de los capiteles más originales del conjunto, también en las tonalidades de rojo y negro: dos horribles diablos, de largas orejas y garras de animal, atormentan a una figura humana con una serpiente mientras el demonio de la izquierda le extrae la lengua con una tenaza (VMa) (fig. 8-9)). Por lo que respecta, al capitel de la columna izquierda, éste, por muy erosionado, es el más perdido de la serie y en él parecen distinguirse dos cuadrúpedos alados con pico de ave (VMb) similares a los grifos del presbiterio.

No obstante, esta serie de capiteles tienen un valor “adjetivo” con respecto a los relieves que enmarcan, de manera que constituyen una especie de comentario al programa de los relieves rectangulares que son el verdadero eje de la composición.

A la izquierda, entre VS y VC, se sitúa la figura de un personaje masculino maduro, en posición frontal, de largos cabellos, bigote y barba, que viste un amplio manto de pesados pliegues en zigzag. En su mano izquierda porta un libro abierto donde se lee “IA (C)/OBVS/APOSTO/LVS”, identificándolo así como el apóstol Santiago (fig. 10). En su derecha se apoya sobre un báculo en tau (fig. 11), atributo por antonomasia de los arzobispos compostelanos, en calidad de sucesores de los apóstoles “peregrinos”. Sobre esta figura, con visibles restos de policromía en naranjas y negro, se hallan un busto masculino y otro femenino, de vívido colores anaranjados y blanca piel, que enmarcan una inquietante cabeza felina en tonos negros

A la derecha, entre VC y VM, la composición del relieve es más tumultuosa y se divide claramente en tres registros (fig. 12). En el inferior, se representa a un grupo de seis peregrinos: arriba, tres caminando y vestidos en túnica corta –el primero de ellos presenta la cinta pintada de la escarcela mientras que el segundo luce un collar-; abajo, tres arrodillados, con ropas más lujosas, identificándose en el centro una figura femenina. En el registro medio, sobre el grupo de peregrinos, se representa a un Cristo en Majestad, que porta en la mano un libro con el epígrafe “IES/VS” pintado en negro, y se acompaña de los símbolos de los Evangelistas (fig. 13): el ángel de Mateo con el libro, el águila de San Juan, el león de san Marcos y el Toro de



Fig. 9 Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, capitel derecho del vano meridional: castigo de la Envidia, el Fraude o la Blasfemia.



Fig. 10. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, relieve izquierdo: Santiago el Mayor sedente, con báculo en tau y cartela. Foto: María Suárez-Inclán.



Fig. 11. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, interior, relieve izquierdo: detalle del báculo en tau y cartela. Foto: María Suárez-Inclán.



Fig. 12. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho: peregrinos a Santiago bajo Cristo en Majestad. Foto: María Suárez-Inclán.

San Lucas. Detacan la combinación de rojos en la túnica de Cristo, naranjas en la de Mateo y el negro del fondo y de los plumajes y pelajes de los animales. Por último, en el registro superior, dos hermosos bustos, en naranjas y negros, inclinan sus cabezas hacia el centro y sostienen los símbolos de la Luna y el Sol (fig. 14).

Se trata, sin lugar, a dudas de un programa decorativo excepcional que plantea una serie de preguntas a resolver: ¿Fue realizado por los mismos maestros que se encargaron de la decoración figurada del resto del templo? ¿En qué fecha fueron ejecutados dichos relieves y por quién? ¿Cuál era el significado de un ciclo de imágenes tan complejo?

Para la primera pregunta, en relación con la filiación estilística, la respuesta es bastante contundente. El taller que trabaja en la iglesia de Santiago de Turégano es unitario, de manera que un mismo obrador se habría encargado de la realización de la decoración del ábside, tanto en su interior como su exterior, así como del prebiterio y de la pila bautismal. Se trata de unos artesanos muy hábiles en la labra de esta piedra caliza blanda, que son capaces de modelarla como si fuese barro, alcanzando grandes niveles de detalle y preciosismo. El taller además maneja un amplio repertorio figurativo del bestiario (harpías, grifos, aves, felinos), de temas vegetales, de escenas de la vida cotidiana (lucha de guerreros, canes, peregrinos) y escatológicas (diablos, condenados, Parousía) así como de santos (Santiago el Mayor).

Una variedad así es característica de los talleres activos en las tierras de Segovia en el primer cuarto del siglo XIII. Me refiero al denominado taller de Duratón, activo en la iglesia de La Asunción¹⁰, donde encontramos muchos de los temas y rasgos de los relieves de Turégano. Así en las figuras de ambas iglesias encontramos las mismas melenas cortas y largas surcadas por líneas paralelas, rizos de caracol, pronunciados globos oculares horadados en la pupila, pliegues en forma de cuña, pequeñas incisiones para simular el pelaje de las alas, tendencia al altorrelieve y restos de color aplicado a la superficie (fig. 15). Esos mismos rasgos se encuentran en una iglesia cercana a Turégano, San Miguel de Sotosalbos, en cuyo hermoso pórtico meridional, trabajó una derivación del taller de Duratón, al que se incorporan otros temas presentes en Turégano como las omnipresentes medallones con cuadrifolias, con o sin entrelazo, típicos de los monumentos del románico de la ciudad de Segovia. Por su parte, en Segovia, en el Museo Diocesano (Palacio Episcopal) se conservan dos capiteles procedentes de una galería porticada¹¹, realizados en caliza

10 Sobre el denominado taller de Duratón, cuyo origen parece estar en la iglesia segoviana de La Asunción de Duratón (ca. 1200), que se caracteriza por incorporar un repertorio derivado del segundo taller de Silos y su vocación por escenas de la vida profana, véase RUIZ MONTEJO, I., *El Románico en Villas y Tierras de Segovia*, Madrid, 1988). 188-189. En la formación del mismo pudo haber ejercido un gran papel los talleres de filiación silense activos en La Alcarria entre 1182 y 1200, tanto en San Miguel de Beleña del Sorbe como en Campisábalos (Guadalajara): CASTIÑEIRAS, M., "Trabajo, descanso y refrigerio estival: un topos griego en el calendario medieval hispano", *Troianalexandrina*, 2, 2002, pp. 75-96, espec. pp. 86-87.

11 RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., "Otros restos del románico de Segovia", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Segovia, III*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1572-1584.



Fig. 13. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho: detalle del Cristo en Majestad. Foto: María Suárez-Inclán.



Fig. 14. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho: detalle de los bustos con la Luna y el Sol.



Fig. 15. Iglesia de La Asunción de Duratón (Segovia), galería porticada, capitel: detalle del ángel de la Anunciación a los Pastores.

rosácea, con la representación de las Tentaciones de Cristo y las Harpías con capirote, que presentan igualmente los rasgos derivados del taller de Duratón: grandes globos oculares, pupilas excavadas y líneas que evocan la textura de plumas y cotas de malla.

En mi opinión, existen cuatro claves para entender la formación y carácter del taller que trabaja en Turégano. La primera clave vendría dada por la evidente conexión con la tradición del segundo taller de Silos que representa el taller de Duratón en temas, motivos y recetas estilísticas. La segunda clave reside en la evidente importancia que se le da en el seno de estos obradores a la policromía como fase final de la escultura, sobre todo en interiores y pórticos. De hecho, mientras que los capiteles del exterior del ábside son muy ricos en detalles, los relieves del interior tienden, en ocasiones, a rebajar el acabado, como si no hubiesen sido finalizados, o más bien, como si se hubiese previsto en su proceso un enlucido final en yeso y ténpera. Así frente al detallismo del rostro de Santiago el Mayor o el plumaje de los gallos (VSb), sorprende la simplicidad de las figuras de los peregrinos o del capitel de los condenados (VSa), cuyo aspecto es casi el de un esbozo pensado para ser completado por el color.

La tercera clave se fundamenta en su conocimiento de obras de mayor envergadura que los ejemplos rurales de Duratón o Sotosalbos, es decir, en su acceso a grandes modelos escultóricos que expliquen la ambición y excepcionalidad de su programa



Fig. 16. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, arco central, parteluz, 1168-1188: Santiago Apóstol.

absidal. En mi opinión, este hecho es fruto de la dependencia directa de Turégano del señorío episcopal de Segovia desde 1123 y, como veremos, posiblemente de su relación directa con lo que pudo ser la catedral románica consagrada el 16 de Julio de 1228 por el cardenal Juan de Sabinia¹². De hecho, la concepción relivaria del ábside sólo pudo haberse ideado con el conocimiento previo de dos monumentos: el altar mayor de Santo Domingo de la Calzada (1160-1170) y el ábside mayor de la Seo de San Salvador de Zaragoza (1192-1198), que marcarían un *terminus post quem* para la realización de los relieves de Turégano. Si de la Calzada tomaron el formato de relieves encastrados entre columnas, de la Seo adquirieron un sentido narrativo para el programa. No obstante, salvo estas concomitancias, desde un punto del estilo o de la iconografía apenas hay contactos con estos citados talleres: no tiene ni la este-reotomía del primer gótico de la Calzada, ni el bizantinismo del Maestro Giraldo de Zaragoza y Biot¹³. Por todo ello, cabe plantearse la posibilidad de que el programa de Turégano reflejase alguna propuesta existente en la destruida catedral románica de Segovia, en la línea de la Calzada y Zaragoza. Si a ello le sumamos que en la catedral segoviana el ábside de la Epístola estaba dedicado a Santiago la pista comienza a adquirir mayor sentido.

No obstante, en mi opinión, es la cuarta clave la que da explicación a la complejidad de los relieves absidales de Turégano. El programa iconográfico de la pequeña iglesia segoviana, con dos relieves mayores con la estatua sedente de Santiago el Mayor con el báculo en tau y bendiciendo y un grupo de seis romeros –de los cuales uno porta claramente la escarcela–, parece la evocación de una peregrinación a Santiago de Compostela. De hecho, como veremos, este supuesto daría sentido a las citas que a la decoración de la recién inaugurada catedral compostelana se hace en la mayoría de los relieves del altar mayor de Turégano¹⁴.

II. *La consagración de la Catedral de Santiago en 1211: una clave para el programa figurativo de Turégano*

En el transcurso de la investigación se hizo cada vez más evidente la presencia en Turégano de toda una serie de motivos y temas iconográficos que vinculan este programa figurativo con las reformas llevadas a cabo en la Catedral de Santiago de Compostela por el taller dirigido por el Maestro Mateo entre la década de 1160 y el año de su consagración en 1211. Me refiero, en concreto, a la representación de la

12 SANZ Y SANZ, H., *Catálogo de la Colección Diplomática Medieval (1115-1500) del Archivo Catedralicio de Segovia*, Segovia, 1988, docs. n.º 84-85, p. 28; VILLAR GARCÍA, L. M., *Documentación medieval de la Catedral de Segovia (1115-1300)*, Documentos y estudios para la historia del Occidente peninsular durante la Edad Media, 15, Salamanca, 1990, doc. n.º. 126, pp. 183-184.

13 GARCÍA LLORET, op. cit.

14 CASTIÑEIRAS, "El Maestro Mateo", pp.204-210, 231-233; "Puertas y metas".

estatua de Santiago el Mayor con el báculo en tau (fig. 11), a los bustos del Sol y la Luna (fig. 11), a la figuración del Cristo en Majestad acompañado del Tetramorfos (fig. 13), al capitel con el castigo del blasfemo-mentiroso (figs. 8-9), así como a la escena del grupo de peregrinos (fig. 12). Todos estos elementos del conjunto tureganense remiten a imágenes y ritos de actualidad en la basilica compostelana desde 1211. Si a ello se le suma el hecho de que dichos temas iconográficos resultan excepcionales en el románico segoviano y que su recién restaurada profusa policromía evoca el aspecto de producciones mateanas, como el Pórtico de la Gloria (1168-1188) o la estatua sedente de Santiago en el altar mayor (1211), las conexiones entre ambos conjuntos no dejan lugar a duda y abren un nuevo campo de estudio en relación con Turégano.

2.1. El relieve de Santiago el Mayor: una evocación de la estatua de Santiago en el altar mayor de la catedral compostelana

A la izquierda del ábside, entre el vano meridional y central, se encuentra el protagonista del nuevo programa decorativo de Turégano. Se trata de un relieve de Santiago el Mayor caracterizado como un hombre maduro, de largos cabellos, bigotes y barba terminados en bucles. Aunque en una primera impresión –por su dimensión monumental– la figura parezca estar de pie, la mayor proporción del torso y de la parte inferior de las rodillas con respecto a las otras partes del cuerpo, permiten concluir que se trata de una efigie sedente de Santiago. Éste viste túnica y una amplia y larga capa roja anudada al cuello, se apoya con su derecha sobre el báculo en tau, mientras que con su izquierda sostiene un libro abierto donde se lee “IA (C)/OBVS/APOSTO/LVS”. La estatua presenta, entre otras particularidades, la de exhibir los pies descalzos, como un atributo más del carácter apostólico de sus figuración.

Su iconografía responde a la nueva imagen de Santiago consagrada entre fines del siglo XII e inicios del siglo XIII en la catedral compostelana, en la que se combina el aspecto apostólico-episcopal del santo, de ahí su báculo en tau, preceptivo de los apóstoles y de los obispos de Santiago, y su ambiguo manto, evocador de las capas de los peregrinos. Con el báculo en tau aparece por primera vez, en dos ocasiones, en el Pórtico de la Gloria (1168-1188): de pie, descalzo y con libro, entre los apóstoles, en el machón derecho del arco central; sedente, descalzo y exhibiendo una filacteria, en el parteluz (fig. 16)¹⁵. En ambos casos, Santiago viste túnica y manto propios del ministerio apostólico.

No obstante, la verdadera revolución en la iconografía jacobea –y que parece tener más impacto en Turégano–, vino dada con la colocación de la estatua de Santiago el Mayor entronizado detrás del altar mayor de la Catedral de Santiago en 1211 (fig. 17). Su realización también corrió a cargo del taller de Mateo, que con esa ubicación

15 MORALEJO, S., “El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, L. Gai (ed.), *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea della Toscana medioevale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Pistoia, 28-30 settembre 1984, Perugia, 1987, pp. 245-272, espec. 245-247.



Fig. 17. Catedral de Santiago, Altar Mayor: estatua de Santiago Apóstol (ca. 1211) sin la esclavina moderna.

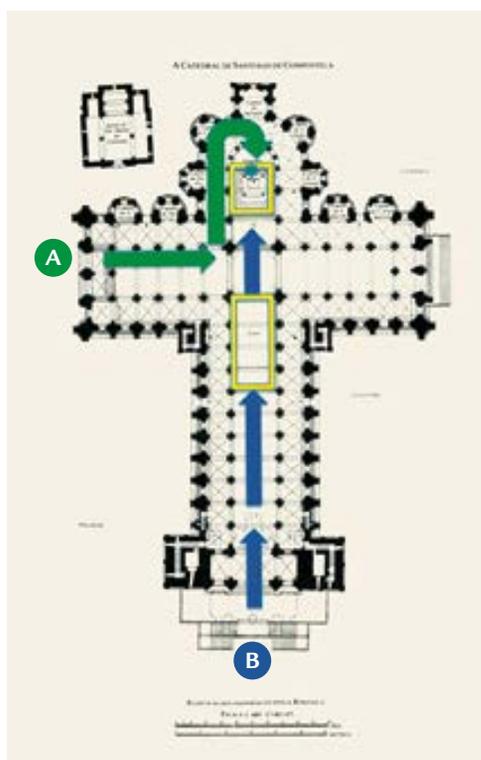


Fig. 18. Evolución de la hierotopía e itinerario de los peregrinos en la Catedral de Santiago.
 A. Itinerario transversal de la época de Diego Gelmírez.
 B. Itinerario longitudinal concluido con la consagración de 1211.



Fig. 19. Altar de Gelmírez: reconstrucción hipotética en 3D. Autor: Tomás Guerrero–MagnetoStudio2010 © S. A. de Xestión do Plan Xacobeo. Asesoría científica: Manuel Castiñeiras.

de la estatua marcaba el punto focal del nuevo eje longitudinal de culto de la basílica jacobea, el cual se había creado años antes a partir de la apertura del bosque de estatuas del Pórtico de la Gloria y de la elevación de un Coro de los Canónigos, evocador de la Jerusalén Celeste, en los primeros tramos de la nave central. Con ello se estaba alterando la primitiva topografía sagrada del santuario de la época de Diego Gelmírez (1100-1140), centrada, por el contrario, en el eje transversal del transepto, con entrada de los peregrinos desde la puerta norte, elevada entre 1101 y 1111, y visita a la *confessio* de la Magdalena, dedicada en 1105 y situada detrás del altar mayor. Las obras en los pies, coro y altar de la basílica supusieron entre 1168 y 1211 la creación de una nueva *hierotopia* o creación de lo sagrado que marcaba una línea de Oeste a Este (fig. 18)¹⁶.

Tal y como se ha reconstruido recientemente en el 3D de la exposición, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (París, Ciudad del Vaticano, Santiago de Compostela, 2010), el Altar Mayor de Gelmírez presentaba la peculiaridad de ser un lugar cerrado y precintado con rejas, al que sólo accedía, en un primer momento, la curia compostelana (fig. 19), con objeto de preservar el *sancta sanctorum* y los tesoros del

¹⁶ CASTIÑEIRAS, “El Maestro Mateo”; “Puertas y metas”.

Apóstol. Diversos textos nos certifican esa imagen: en 1112, en una visita de la reina Urraca (HC I, 36) se habla, por primera vez, de la puerta del altar, y en 1136, ante la furia de los sublevados, Gelmírez se refugia en éste cerrando las puertas de hierro (HC III; 47-48)¹⁷. Décadas más tarde, con la colocación de la estatua en dicho espacio en 1211, su uso se transformó, de manera que, en determinadas horas, se daba paso los peregrinos que querían entregar limosnas y objetos de todo tipo o incluso encender velas ante el Apóstol. En particular, ha resultado especialmente sugerente para entender dicha transformación la información recogida en una de las disposiciones del *Libro de las Constituciones* del Archivo de la Catedral de Santiago, relativa a las costumbres sobre el reparto de las ofrendas presentadas por los peregrinos en la iglesia de Santiago, a instancias del chantre y cardenal compostelano Juan Peláez (1240-1250)¹⁸. Según dicho documento, se habla, en primer lugar, de un *arqueyrus* y un clérigo, ambos guardianes del Arca de la Obra, que, tras el toque de campana que llamaba a la misa matutinal y el anuncio de los perdones, golpeaban con sus varas a los peregrinos¹⁹ y dirigiéndose a ellos en sus diferentes lenguas los exhortaban a depositar sus ofrendas. Ambos estaban situados en los escalones (“in gradecellis”) y “en las puertas del altar de Santiago” (“in portis altaris beati Jacobi”) (f. 72r). Más tarde, al final de la mañana, se abría la puerta del altar mayor a los peregrinos, para que éstos realizasen sus donativos en una segunda arca, el arca de la Iglesia o de Santiago (“ad Sanctum Iacobum”). Especialmente reveladora es una de las recomendaciones realizadas en el texto con respecto al culto de la estatua de Santiago, ya que en ella se insta al *arqueyrus* y al clérigo a indicar a los peregrinos que no dejen su remanente de cera en el arca de la Obra, sino que pongan sus velas delante de la figura de Santiago²⁰. Por último, en el texto, además, queda muy claro que, normalmente, las puertas estaban cerradas (“Quando vero porta altaris sancti iacobi clausa fuerit”) (f. 72v), de lo que se infiere una vez más de que se trataba de un espacio absolutamente precintado con un enrejado, con una puerta frontal de acceso²¹. Así

17 *Historia Compostelana*, I, 69; III, 47-48, E. Falque Rey (trad.), Madrid, 1994, pp. 178 y 580. Cfr. CASTIÑEIRAS, M., NODAR, V., « Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez : cien años después de López Ferreiro », *Compostellanum. Estudios Jacobeos*, LV, 3-4, 2010, pp. 575-640, espec. pp. 593-599.

18 *Libro de las Constituciones*, I, fols. 72r-73r, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 21. El documento fue transcrito por Antonio LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la S.A.M.I.*, vol. V, Santiago, 1902, apéndice n.º XXV, pp. 64-67. Agradezco al Deán y antiguo archivero de la Catedral de Santiago, D. José María Díaz Fernández, las facilidades dadas, en su día, para la consulta del *Libro de Constituciones*. Para un análisis del mismo, véase LÓPEZ ALSINA, F., “Costumbre sobre el reparto de las ofrendas presentadas por los peregrinos en la iglesia de Santiago (c. 1240-1250)”, en *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Moralejo, S. y López Alsina, F. (eds.), Santiago 1993, cat. n.º 61, p. 342.

19 “Arqueyrus sive custos arche et clericus debent stare ibi ad archam operis cum suis baris in manu ad vocandum peregrinos ad archam et ad dandum cum eis in tergis et in membris peregrinorum (...)”, *Libro de las Constituciones*, I, fol. 72r (Nota: la transcripción es mía).

20 “Et arqueyro et clerico vel homo suus non debent dicere peregrinis quod ponant remanentem de cera et hirloure quod latine dicitur expeditum in archa operis sancti iacobi. Sed debent eis dicere quod ponant candelas antem figuram beati iacobe”, *Libro de las Constituciones*, I, fol. 73r (Nota: la transcripción es mía).

21 CASTIÑEIRAS, M., “El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos”, *Mobiliario y ajuar litúrgico en las Iglesias románicas*, P. L. Huerta (ed.), Aguilar de Campoo, 2011, pp. 11-75, espec., 26-27.

lo describe todavía el armenio Mártir, obispo de Arzendjan, en su peregrinación a Santiago en 1492: “El sitio en donde se guarda el santo cuerpo está rodeado de una fuerte reja de hierro”²².

Considero, por lo tanto, poco probable que antes de 1211 los peregrinos pudiesen acceder al espacio del altar mayor, ya que hasta ese momento su lugar de oración y contacto más directo con la tumba apostólica se realizaba en la *confessio* creada por Gelmírez. Ésta, según las descripciones del *Códice Calixtino* y la *Historia Compostelana*, era una especie de cámara baja, con entrada desde el deambulatorio –pero aislada del espacio del altar mayor–, donde los peregrinos podían asistir a la misa de maitines²³. No hay que olvidar que dado que el ámbito del altar mayor era el más sagrado de la basílica, ya que allí estaba el altar sobre la tumba apostólica así como el lujoso ajuar litúrgico, Gelmírez había decidido, siguiendo el modelo de Santa Fe de Conques, sellarlo por medio de un enrejado de hierro con unas puertas delanteras que permitían sólo el acceso para las celebraciones litúrgicas. Por ello, la recurrida miniatura del *Cartulario del Hospital de Saint-Jacques de Tournai* (Ms. 27) (fig. 20), realizada entre 1489 y 1512, para explicar una *confessio* a la misma altura del altar mayor que permitiese la circulación de peregrinos entre ambos espacios desde sus orígenes gelmirianos²⁴ no parece la más adecuada. Tal y como subraya Miguel Taín, dicha iluminación sería más bien el testimonio de las profundas reformas llevadas a cabo en el santuario por el arzobispo Alonso Fonseca I entre 1462 y 1476²⁵. Éste había mandado realizar un nuevo baldaquino –que substituía al de Gelmírez–, el cual presentaba la particularidad de ser un mueble suspendido sobre el altar, como si fuese una gran visera, por lo que sin duda su instalación supuso la elevación de muros y arcos diafragma en la parte trasera del altar mayor, con objeto de sustentar la nueva estructura. Muy probablemente entonces, tal y como se constata en la miniatura, se habrían abierto también las dos puertas de circulación a ambos lados del altar.

En todo caso desconocemos, en detalle, los pormenores de la instalación de la estatua en 1211. Sabemos, sin embargo, que unos años antes, en 1207, el Papa, Inocencio III, le concede al nuevo al nuevo arzobispo, Pedro Muñiz (1207-1224), que había viajado a Roma, la facultad de reconciliar la Catedral de Santiago con agua bendita mezclada con vino y ceniza. Según A. López Ferreiro, dicha bula obedecía a

22 GARCÍA MERCADAL, J. (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, 1952-1962, p. 425.

23 Véase, con detenimiento, el comentario de las fuentes relativas a la disposición de la primitiva *confessio*, tanto en latín como en su traducción castellana, en el trabajo: “Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez”, pp. 587-593, 634-635.

24 Así lo defiende Eduardo Carrero, para quien la *confessio* compostelana es, desde sus orígenes, un *altare matutinale* con funciones de sacristía en directa comunicación con el altar mayor (“Le sanctuaire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle à l'épreuve de la liturgie”, en C. Andrault-Schmitt, *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (Xè-XIIIè siècles)*, Limoges, 2005, pp. 295-307; “En torno a San Bernardo. Trama y consecuencias de la retrocadilla de Clairvaux y el culto a las reliquias”, *Los caminos de Santiago y la vida monástica cisterciense*, M. A. González Rodríguez, J. L. Albuquerque Carreiras, Actas del IV Congreso Internacional del Císter en Portugal y Galicia, Braga-Oseira, 2009, pp. 931-951, espec. 949-950).

25 TAÍN, M., “Permanencia y destrucción del altar de Gelmírez en la época moderna”, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, M. Castiñeiras (ed.), Milán, 2010, pp. 166-18, espec. pp. 168-170.

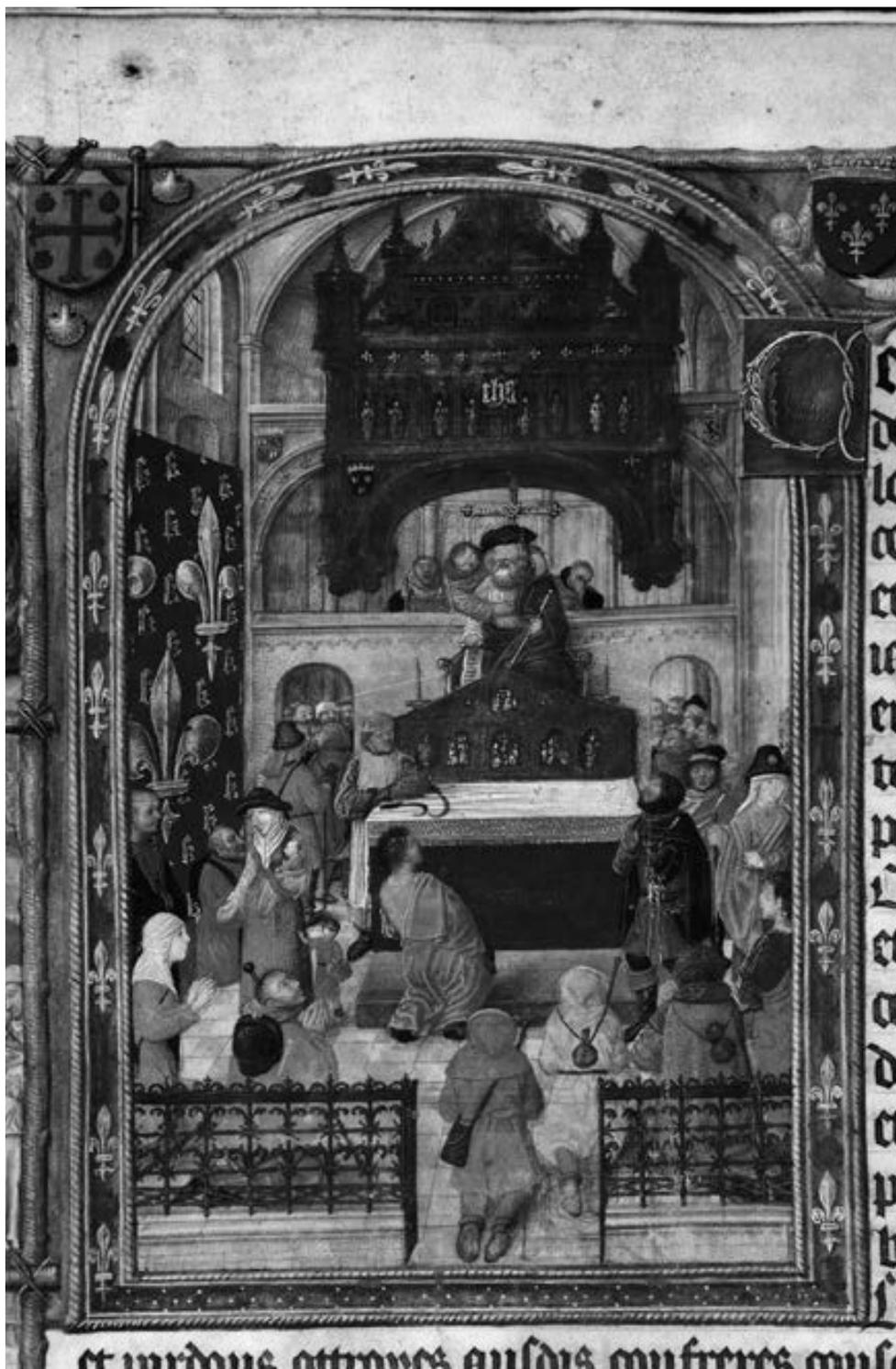


Fig. 20. Cartulaire de l'Hôpital de Saint-Jacques de Tournai, Bibliothèque de la Ville de Tournai (Hainaut), Ms. 27, frontispicio, detalle, 1489-1512: Llegada de los peregrinos al altar de la Catedral de Santiago.



Fig. 21. Tumbo B, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 33, f. 2v, ca. 1326: Santiago y sus discípulos, Teodoro y Atanasio.

la necesidad de paliar un hecho habitual en la basílica jacobea: en noches de vigilia ante el altar, los peregrinos intentaban colocarse lo más cerca posible del santuario enrejado, lo que a veces conducía a violentas y cruentas reyertas²⁶. Es muy plausible que entre 1207 y 1211, fecha de la consagración de la Catedral, no sólo se ejecutase e instalase la estatua de Santiago el Mayor detrás del altar mayor, sino que también se regulase un sistema de apertura y cierre del santuario para los peregrinos en un intento por hacer más “corpóreo” y visivo el culto al Apóstol y sus reliquias. Para ese nuevo punto focal se recurrió a fórmulas sencillas pero eficaces: la estatua pétreo del altar era una repetición del modelo de la estatua sedente del parteluz del Pórtico de la Gloria, con ligeras variantes. Se trataba de un Santiago Mayor entronizado, con filacteria con su nombre “S. IACOBVS” y báculo en tau, tal y como se observa todavía en la miniatura del *Tumbo B* (f. 2v) (ca. 1326) (fig. 21), donde se documenta el aspecto de la estatua en el siglo XIV, antes de las reformas modernas de la misma²⁷.

²⁶ López Ferreiro, op. cit., V, p. 93-95

²⁷ CARRO GARCÍA, J., “La imagen sedente del Apóstol en la Catedral de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XV, 1950, pp. 43-44; TAÍN, M., “Los tres Santiagos de la Capilla Mayor de la Catedral de

De hecho, aunque visiblemente alterada en sucesivas remodelaciones y aditamentos (nimbo, esclavina, báculo y trono de plata), si a la célebre estatua de Santiago sobre el altar mayor le quitamos estos añadidos en ella todavía puede observarse el alma pétreo original. Ésta nos devuelve el aspecto de un hombre maduro, con barba y bigote, cuyas manos confirman que originalmente la efigie exhibía una filacteria y se apoyaba sobre un báculo en tau, como en la miniatura del Tumbo B así como en algunas copias gallegas medievales de la estatua. Me refiero, en concreto, a la imagen sedente de Santiago *in cathedra* de Museo de la Catedral de Santiago, realizada, según Serafín Moralejo, hacia 1250²⁸, y que presenta, además, la particularidad de estar coronado. Con ello quizás se aludía a la corona que se guardaba en el altar mayor o bien en el Tesoro así como a los rituales que ésta suscitaba entre los alemanes (*coronatio peregrinorum*), y cuya primera mención aparece precisamente en el citado *Libro de las Constituciones*²⁹.

La estatua de Turégano parece, pues, hacerse eco de esa nueva sistemación del altar jacobeo de Compostela, si bien el modelo ha sido sometido, como es habitual en las “copias” medievales, a una serie de variantes que no alteraron el concepto o esquema primigenio de la estatua devocional o referente. En primer lugar, sus atributos están cambiados de lado, situándose el báculo, a su derecha, y el libro, a su izquierda. En segundo lugar, en vez de filacteria, la figura segoviana lleva un libro abierto. No obstante, el Santiago de Turégano conserva el espíritu escenográfico de su modelo compostelano: se sitúa en lo alto, sobre el altar; su humanizado rostro y cabellos ensortijados responden a la tipología establecida por los talleres mateanos; y, por último, sus atributo por excelencia, el báculo en tau, es una cita a la sede compostelana y a los peregrinos.

2.2. Bajo el Sol y la Luna: el Pantocrator del altar mayor y los peregrinos en la basílica.

A mi entender, el carácter ceremonial del que se revestía estatua jacobea en Compostela es la clave para entender el resto del programa absidial de Turégano. El objetivo de la nueva estatua sedente de la Catedral en Santiago era el de señalar el lugar de la tumba apostólica y evocar la presencia “física” del propio Santiago. No hay que olvidar, además, que su colocación se hizo con motivo de la consagración de la Cate-

Santiago: iconografía, culto y ritos”, *Visitandum est. Santos y Cultos en el Codex Calixtinus*, P. Caucci von Saucken (ed.), Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 16-19 de septiembre de 2004), Santiago, 2005, pp. 277-303; IDEM, “Permanencia y destrucción del altar de Gelmírez”.

28 MORALEJO, S., “Estatua sedente de Santiago coronado”, *Santiago, Camino de Europa*, ficha nº 62, p. 343.

29 PLÖTZ, R., “Santiago, coronario peregrinorum”, *Santiago, Camino de Europa*, ficha nº 63, p. 344; IDEM, “Volviendo al tema: la coronatio”, en V. Almazán (ed.), *Padrón, Iria y las tradiciones jacobea*, Santiago de Compostela, 2004, pp. 101-122, espec. 107-108; “Coronación simbólica y forzada”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo*, III, A. Franco Mata (ed.), Santiago, 2004, pp. 227-232.

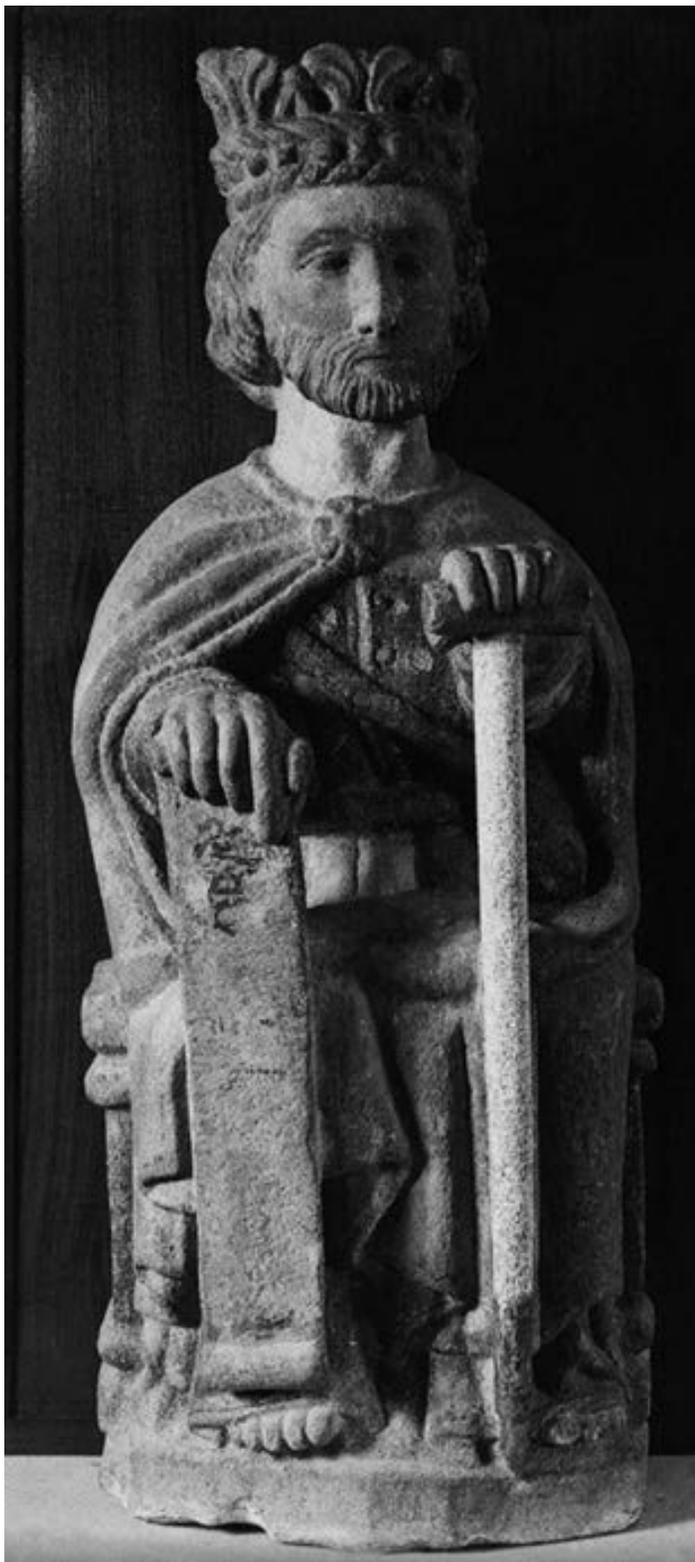


Fig. 22. Estatua de Santiago coronado, ca. 1250. Museo de la Catedral de Santiago. Catedral de Santiago.



Fig. 23.
Catedral de Santiago,
girola, puerta santa:
cruz de consagración
de 1211.

dral en 1211 por el arzobispo compostelano Pedro Muñiz (1207-1224), como parte de una parafernalia que abarcaba también la disposición de doce cruces pétreas en el interior de la basílica, todas ellas decoradas con los símbolos del Sol y la Luna (fig. 23), símbolo de la Jerusalén Celeste, pues en la ciudad celestial no habrá ni noche ni sol (Ap. 22,4)³⁰.

No es por lo tanto una casualidad que el relieve de la derecha, donde se representa al grupo de seis peregrinos que llegan ante la estatua de Santiago el Mayor en Compostela, la figuración se corone por dos elementos genuinamente compostelanos. En primer lugar, los bustos de la Luna y el Sol, como los que aparecen en las bóvedas de la cripta del Pórtico como símbolo del mundo sublunar (figs. 24-25)³¹ pero que en Turégano bien podrían aludir a la citada descripción de la Jerusalén Celestial, inmortalizada, como ya se ha señalado, en la representación de ambos astros en las cruces de consagración compostelanas.

En segundo lugar, entre los citados bustos del Sol y la Luna y el grupo de los peregrinos se sitúa un Cristo en Majestad, que, bendiciendo con una mano y sosteniendo el libro en la otra, se rodea dell Tetramorfos. Dicha imagen teofánica bien podría ser también una cita de lugar a la basílica compostelana. De hecho, el altar

³⁰ CASTIÑEIRAS, "Mateo o la unidad de las artes", 210, p. 17.

³¹ MORALES, S., "La imagen arquitectónica de la Catedral de Santiago", en *Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea*, ed. G. Scalia, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia, 1983, Perugia, 1985, pp. 37-61.



Fig. 24. Catedral de Santiago, macizo occidental, cripta, clave de bóveda con ángel astróforo (el Sol).



Fig. 25. Catedral de Santiago, macizo occidental, cripta, clave de bóveda con ángel astróforo (la Luna).

mayor de la catedral jacobea exhibía desde el año 1105-1106 un magnífico altar de plata donado por el entonces obispo Diego Gelmírez que respondía a la misma iconografía:

“Y en el centro está sentado el Señor, como en silla de majestad, sosteniendo en la mano izquierda el libro de la vida y dando la bendición con la derecha” (*Liber sancti Iacobi*, V, 9)³².

Aunque sólo hemos conservado la descripción, ya que la obra original no ha llegado hasta nosotros, existe una sugerente evocación de la misma en la decoración de un báculo de marfil, conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (The Cloisters Collection 1981.81), que Charles T. Little atribuye a un posible taller compostelano³³. De hecho, la pieza, que originalmente tendría la forma de tau, preceptiva de los obispos compostelanos, se decora, en el registro superior, con la figura de Cristo en Majestad, bendiciendo con una mano y portando un libro con la otra (fig. 26), como en Turégano. No obstante, en el báculo de Nueva York la teofanía se completa con una orla de ancianos con cítaras y pomos, ausente en la iglesia segoviana, pero sí presente en el primitivo altar argenteo, según la descripción del Calixtino.

32 *Liber sancti Iacobi*. “*Codex Calixtinus*”, trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago de Compostela, 2004, pp. 601-602. Para la reconstrucción del frontal destruido, véase: MORALEJO, S., “Ars sacra et sculpture romane monumentale : le trésor et le chantier de Compostelle”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, 1980, pp. 189-238 ; CASTIÑEIRAS-NODAR, « Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez », pp. 617-621, fig. 30 .

33 LITTLE, Ch. T., “Along the Pilgrimages Road: Ivores and the Role of Compostela”, en *Patrimonio artístico de Galicia*, pp. 159-166.

Por último, en la parte inferior del báculo en tau se representa una escena de presentación, en la que el éste es ofrecido por un donante a un obispo (fig. 27). El animado humanismo de la pieza no está muy lejano de la escultura del taller de Mateo, en particular, de las finas columnas marmóreas del Pórtico -parteluz, columnas entorchadas-, como tampoco la alusión al báculo en tau es ajena a su omnipresencia en las tres figuras de Santiago el Mayor de la Compostela de Mateo. Por ello, la pieza del Metropolitan podría haber sido el báculo ceremonial de los arzobispos compostelanos coetáneos: Pedro Suárez de Deza (1173-1207) o su sucesor, Pedro Muñiz (1207-1224)³⁴.

No obstante, en Turégano la originalidad viene dada por el hecho de la colocación del grupo de los seis peregrinos bajo el “frontal de plata del altar mayor de Santiago” y ante su “estatua”. En mi opinión, esta localización responde al nuevo ritual inaugurado tras las profundas transformaciones del taller de Mateo en la Catedral y las consecuencias de la solemne inauguración de 1211. Desde entonces, tal y como se recoge en el citado *Libro de las Constituciones*, los peregrinos se congregaban ante las puertas del altar mayor y podían, bajo la vigilancia de un guardián y un clérigo, introducirse en el recinto sagrado para, entre otros, presentar sus respetos ante la efigie del Apóstol: “antem figuram beati iacobe”. Muy posiblemente la representación de Turégano expresa precisamente esa nueva cercanía existente en relación con el frontal de plata de Gelmírez y la estatua pétrea de Santiago. Éste es uno de los argumentos para fechar los relieves de Turégano entre 1211, fecha de la colocación de la estatua de Santiago en el altar mayor, y 1240/50, momento en el que se tiene noticia por primera vez de estos rituales.

No obstante, el programa de Turégano, aunque excepcional, tiene su parangón en un absidiolo de la iglesia de San Juan Bautista de Uncastillo (Zaragoza) (1230-1250) (fig. 28), igualmente evocador del nuevo altar del Apóstol en Compostela. En él un Santiago sedente, que bendice con una mano mientras que con la otra sustenta un libro, es besado en sus pies por dos peregrinos mientras un numeroso grupo de éstos –caracterizados con la túnica corta de viaje, bordón y sombreros– caminan hacia Santiago a ambos lados de la estatua sedente. El programa se completa en la parte inferior con dos escenas relativas a la vida de Santiago el Mayor: a la izquierda, el bautismo del escriba Josías, y, a la derecha, la presencia de Santiago ante Herodes antes de ser decapitado³⁵. Muy probablemente el ciclo fue realizado, como Turégano, tras la consagración de la catedral compostelana en 1211, en plena euforia del culto jacobeo. La década de 1220-1230 parece el *terminus post quem*

34 CASTIÑEIRAS, “Mateo o la unidad de las artes”, pp. 222-223, fig. 33.

35 Para el ciclo de San Juan de Uncastillo, véase: COOK, W. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imáginería románicas, Ars Hispaniae*, VI, Madrid, 1980, p. 84; SUREDA, J., *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, 1985, pp. 371-375. Agradezco muy especialmente a M^a. C. Lacarra Ducay que me haya permitido consultar el texto inédito que sobre estas pinturas dicha autora elaboró para ser publicado en la *Enciclopedia del Románico en Aragón*.



Fig. 26. Báculo de marfil en tau: detalle del Pantocrátor con la orla de los 24 ancianos músicos del Apocalipsis. New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection 1981. 81. Foto. Charles T. Little.



Fig. 27. Báculo de marfil en tau: detalle del donante ofreciendo al arzobispo el báculo en tau. New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection 1981. 81. Foto. Charles T. Little.



Fig. 28. San Juan Bautista de Uncastillo (Zaragoza), ca. 1230-1250, pinturas murales.

de la génesis de ambos conjuntos. Dicha cronología, en el caso de Turégano, se reviste incluso, como veremos, de un sentido dinástico, ya que desde 1217 Castilla es gobernada por Fernando III, hijo del rey de Galicia y León, Alfonso IX, que había precisamente consagrado la catedral de Santiago, donde será enterrado tras su muerte en 1230. Es a partir de entonces que Fernando III unifica definitivamente ambos reinos.



Fig 29. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, capitel de la contrafachada: el castigo del blasfemo.

2.3. Santiago, mediador en el Juicio Final: el castigo de los condenados

Resulta evidente que el grupo de peregrinos representado en Turégano iba en busca de los beneficios de las indulgencias compostelanas y el perdón de sus pecados capitales. Los capiteles narrativos que acompañan a los relieves parecen abundar en este contenido escatológico. A la izquierda de Santiago, dos parejas compuestas por un hombre y una mujer cubren su sexo y acercan su mano a la garganta, en alusión a las dos consecuencias del Pecado Original: la Lujuria y la Gula (fig. 6). Del mismo modo, a la izquierda del Cristo en Majestad, un condenado es atormentado por dos diablos y una serpiente: mientras que el primero le extirpa la lengua con una tenaza, el segundo el clava sus garras en la espalda. (fig. 8-9). Se trata del castigo por excelencia de la Envidia y, por extensión, de todo aquel que engaña o blasfema.

Nos encontramos así con un curioso programa escatológico, centrado en los pecados más comunes –lujuria, gula, envidia y engaño–, que precisamente eran los más criticados en los sermones del Calixtino en relación con los peligros que acechaban a los que emprendían el Camino de Santiago³⁶. De hecho, la Epístola

³⁶ Me refiero, por supuesto, al celebre sermón, *Veneranda Dies*, leído el 30 de diciembre, con motivo de la fiesta de

de Santiago, atribuida en el Calixtino a Santiago el Mayor, ponía todo su énfasis en los pecados de la lengua –envidia y maledicencia– así como en la condena del resto de los vicios (San. 3-4), exhortando a la oración (San. 5): “confesaos, pues, mutuamente vuestro pecado y orad los unos por los otros, para que seáis curados”.

No por casualidad, el capitel de la extirpación de la lengua –castigo por antonomasia de la justicia medieval a blasfemos y mentirosos– es en Turégano una copia del que se sitúa en la contrafachada del Pórtico de la Gloria (fig. 29), frente al apóstol Santiago³⁷. Se trata, una vez más, de una cita buscada al santuario compostelano y a los rituales penitenciales de la peregrinación, que daría sentido a los arrodillados peregrinos, que buscan la liberación de sus pecados a través de las indulgencias de su viaje.

III. Turégano y la policromía de la escultura monumental: ¿el pórtico de la gloria como telón de fondo?

Durante los trabajos llevados a cabo en la reciente restauración de Turégano se produjo uno de los hallazgos más espectaculares de los últimos años en el románico hispánico. No me refiero al excepcional conjunto de relieves, que, en realidad, ya había sido publicado en 2007, sino al descubrimiento, debajo de los estratos de polvo y yeso (fig. 3), de una bien conservada capa de policromía medieval, contemporánea a la realización de las esculturas.

La aparición de este amplio conjunto policromo, probablemente realizado tras la década de 1220, ampliaba, de manera considerable, nuestro conocimiento sobre la policromía de la escultura monumental románica. Hasta el momento, se conocía en la Península Ibérica, la existencia de esta técnica gracias a los restos pictóricos de la Portada de Santa María de Ripoll (Girona), realizada entre 1134 y 1150, y los del Pórtico de la Gloria, entre 1168 y 1188. Fuera de estos conjuntos monumentales, la presencia de la policromía en la escultura monumental anterior a 1250 era, en general, poco evidente, si bien resulta obvio que esta cuestión adolece de la carencia de un estudio monográfico que rescate muchos de los ejemplos todavía hoy esparcidos en el ámbito peninsular.

Como contrapartida, se ha de decir que este tema ha tenido hasta el momento en Francia unos resultados más contundentes. Así el Portal de Santa Fe de Conques, realizado probablemente en la primera década del siglo XII, presenta todavía

Traslación del Apóstol, *Liber sancti Iacobi*. “*Codex Calixtinus*”, I, 17, trad. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago, 1992, pp. 213-224.

³⁷ Para el capitel de la contrafachada del Pórtico de la Gloria, véase NÚÑEZ, M., “De la unidad del pueblo elegido al valor del *credere*”, en M. Núñez (dir), *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago, 2000, pp. 99-129, espec. pp. 113-116, fig. 21.

hoy una capa visible de amarillos, azules y rojos que hicieron que en 1939-1940, cuando el *Musée des Monuments Français* realizó los vaciados en yesos del timpano para su exposición en París, se contratase a un pintor para emular los colores originales en la copia. Aunque existen dudas sobre si se trata de una policromía original o fruto de un repintado del siglo XV, el informe del *Musée des Monuments Français* es bastante contundente en reconocer que los colores reproducen la capa original románica, algo que se ha confirmado recientemente al comparar la tonalidad del portal con miniaturas contemporáneas elaboradas en la abadía, en concreto, el *Libro de los Milagros de Santa Fe de Sélestat* (1095-1105) (Bibliothèque Humaniste de Sélestat, Ms. 22)³⁸.

Muchos de nuestros monumentos todavía guardan celosamente las claves para entender la policromía medieval. Así, en el caso de Santa María de Ripoll, en Cataluña, las partes altas del portal, sobre todo en la zona en torno al Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos, presentan una brillante gama de azules, rojos y amarillos dorados que habría que poner en relación con el taller de pintura sobre tabla establecido en esas fechas en el monasterio³⁹. Recientes trabajos emprendidos por el *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*, en colaboración con el especialista Màrius Vendrell, quizás están a punto de desvelar el misterio de esta policromía. Asimismo, en Santiago de Compostela, acaba de finalizar la fase previa del estudio del Pórtico de la Gloria dentro del *Proyecto Catedral* de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, en la que se ha constatado la presencia de una primera capa de policromía original del monumento (fig. 30), a la que se añadieron otras más a lo largo del tiempo. Cabe recordar, que esta iniciativa tuvo un precedente en 1993, en los trabajos dirigidos por Carmen del Valle, quien entonces limpió parte de los relieves del tímpano central, dejando al descubierto una capa de pan de oro en cabellos, ropajes y motivos vegetales así como un hermoso azul de lapislázuli en algunas vestimentas que parecen corresponder a la policromía mateana.

Todos los casos de escultura monumental pintada citada hasta el momento –Conques, Ripoll y Santiago de Compostela–, se refieren a grandes portadas del románico, de gran nivel de calidad artística y en relación directa con la miniatura de sus *scriptoria* (Conques, Ripoll o Santiago) o la producción de pintura sobre tabla (Ripoll). De ahí la presencia de vívidos y caros colores, como el amarillo realizado con pan de oro o el azul de lapislázuli presente en Compostela y posiblemente en Ripoll. Por el contrario, en el caso de Turégano, como producto de un taller rural,

38 CASTIÑEIRAS, M., "Da Conques a Compostella: retorica e performance nell'era dei portali parlanti", *Medievo: Immagine e Memoria, Atti del XI Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23-28 settembre 2008*, dir. A. C. Quintavalle, Electa-Università degli Studi di Parma, Milà-Parma, 2009, pp. 233-251, espec. 242-244, 247, notas 41-42, figs. 33 y 35.

39 CASTIÑEIRAS, M., CAMPS, J., "Figura pintada, imagen esculpida. Eclósion de la monumentalidad y diálogo entre las artes en Cataluña, 1120-1180", en *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Tolouse y Pisa (1120-1180)*, M. Castiñeiras, J. Camps (eds.), Catálogo de la Exposición Celebrada en el MNAC, 29 febrero-18 mayo, 2008, Barcelona, 2008, pp. 133-147.

observamos el uso de una gama de colores más limitada, basada en el blanco para la piel humana; rojos y naranjas para los ropajes, labios y algunos cabellos; negros para los perfilados faciales, plumajes y pelajes de animales así como epígrafes, orlas y fondos. Pese a la limitación cromática, su paleta es mucho más amplia y ambiciosa que la de otros monumentos segovianos contemporáneos, como la iglesia de la Natividad de Sotillo, donde encontramos un capitel con aves realizado en blanco con perfilados en negro⁴⁰, o el pórtico de La Asunción de Duratón, donde el ángel de la Anunciación a los Pastores conserva leves perfilados en negro en cejas, pupilas y nariz (fig. 15). Frente a ello, en Turégano parece haber existido una voluntad por emular los grandes conjuntos de escultura monumental policroma, con un abuso de rojos y naranjas en los cuerpos de los animales (gallos, leones) y una extensión de la policromía tanto a la figuración como a los motivos vegetales.

Aunque en Turégano no se emplearon pigmentos costosos como el pan de oro, el oropimento o el lapislázuli, se supo echar mano de algunas recetas de taller. A falta de un análisis de los mismos y de la técnica de ejecución, un simple examen organoléptico de las esculturas permite adelantar algunos resultados. La técnica utilizada consiste en la aplicación de una fina capa de yeso sobre la superficie, sobre la cual una vez seca se aplica pintura a témpera, en la que los pigmentos inorgánicos se mezclan con yema de huevo o un medio proteico. Los pigmentos utilizados fueron seguramente carbón para el negro, blanco de plomo, minio para el naranja y hematites para el rojo, como es habitual en las técnicas de la miniatura, pintura sobre tabla y talla en madera.

En mi opinión, esta actitud colorista denota una estética nueva encaminada a sorprender al espectador con figuras más vívidas. Seguramente junto al equipo de escultores que tallaban la piedra, se encontraban los pintores imagineros –muy posiblemente los mismos que policromaban las tallas de madera–, los cuales se encargaban de pintar las esculturas una vez colocadas en obra. La colaboración y complicidad entre escultores y pintores imagineros resulta obvia en el análisis de los relieves, ya que en muchos casos las formas están apenas esbozadas en piedra para poder ser completadas con el pincel. Me refiero, por ejemplo, a los epígrafes de los libros abiertos, al plumaje y pelaje de los símbolos del Tetramorfos (león, águila) o a las figuras de los peregrinos, muy sumarias desde un punto de vista escultórico, pero seguramente muy policromadas en sus detalles en origen, como todavía se puede apreciar en las líneas negras que resalta la banda de la escarcela en el primer peregrino (fig. 31).

Esa nueva estética, que buscaba la verosimilitud de las esculturas, había sido inaugurada en 1188 en el Pórtico de la Gloria, donde también un equipo de pintores imagineros se había encargado de policromar y epigrafiar aquel hermoso bosque de

40 RODRIGUEZ MONTAÑÉS, J. M., "Sotillo, iglesia de la Natividad de Nuestra Señora", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Segovia*, III, , pp. 1667-1674.



Fig. 30. Catedral de Santiago, Pórtico de la Gloria, arco derecho, lado izquierdo: ángeles portando las almas de los elegidos. Foto: Juan Antonio Olañeta



Fig. 31. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho: detalle de los peregrinos del registro superior.
Foto: María Suárez-Inclán

piedras. El conjunto de Turégano evoca aquel efecto envolvente de color primigenio del monumento compostelano

IV. El año 1232: un contexto histórico para los relieves

En relación con la iglesia de Santiago de Turégano no existe, como es habitual en los edificios románicos, información alguna sobre la fecha de construcción, los artesanos que la llevaron a cabo o el comitente que la promovió. La verdadera historia de la villa comienza en 1123, cuando el primer obispo de la iglesia renovada de Segovia, D. Pedro de Agen, solicita y obtiene de la reina Urraca la villa de Turégano para sede y cabeza de su señorío⁴¹. La citada reina le dona las villas “de Torodano et de Cova Caballar” el 11 de noviembre de 1123, cuya posesión es confirmada ese mismo año por el rey Alfonso VII⁴².

El hecho de ser cabeza del señorío episcopal de Segovia condicionó su evolución urbana, de manera que muy pronto a las dos primitivas parroquias de san Juan y de san Pedro, se añadieron –en el antiguo castro– la de san Miguel y –en la Bobadilla– la de Santiago, citadas ambas por primera vez en 1247 en la provisión de la mesa episcopal como *Sancti Yague* y *Sant Migael*⁴³. Así el barrio del Altozano, de vocación militar, tuvo las parroquias de san Juan y de san Miguel; mientras que el de la Bobadilla, era donde se concentraba la actividad comercial, teniendo a Santiago como su iglesia principal⁴⁴. Una segunda mención documental a la iglesia de Santiago se encuentra en un acuerdo entre el cabildo y el obispo de Segovia de 1258 por el que sabemos que percibían 8 morabetinos *in portione Sancti Iacobi de Turegano*⁴⁵.

La inexistencia de documentación en los archivos parroquiales de san Miguel, anterior a 1400, y de Santiago, anterior al siglo XVI, dificultan enormemente la posibilidad de ofrecer datos concretos sobre la construcción de sendas iglesias. No obstante, tal y como señalé en el informe entregado para la restauración, el estudio estilístico de las mismas arroja ciertas similitudes que permiten encuadrar ambos templos en la primera mitad del siglo XIII. Además de los datos histórico-artísticos, dichas fechas parecen corroboradas, como veremos más adelante, por las propias vicisitudes históricas del obispado de Segovia.

El conjunto de la iglesia de Santiago de Turégano parece ser una obra del primer tercio del siglo XIII, relacionada con la extensión de actividad del denominado taller de Duratón a los territorios más cercanos a la villa de Segovia. Aquí, este obrador, claramente derivado del segundo taller de Silos y conocedor de repertorios bizanti-

41 BORREGUERO, *El Señorío Episcopal de Turégano*, p. 58.

42 VILLAR GARCÍA *op.cit.*, doc. n. 9-10, pp. 52-54.

43 *Ibidem*, doc. n.º 141, p. 220.

44 BORREGUERO *El Señorío Episcopal de Turégano*, pp. 58-59, 131.

45 VILLAR GARCÍA, *op.cit.*, doc. n.º 169, p. 279).

nizantes, parece haber renovado sus temas y motivos a través del contacto con modelos derivados tanto de la basílica de Santiago de Compostela, consagrada en 1211, por el arzobispo Pedro Muñiz, como de la catedral románica de Segovia, consagrada en 1227 por el obispo Bernardo. Tanto en San Miguel de Sotosalbos como en Santiago de Turégano es patente el impacto de modelos galaicos: en la primera, los aleros de su galería porticada se han convertido en arcos albergado de metopas figuradas similares a las del transepto de la Catedral de Ourense (1194-1214), mientras que en la segunda, el programa devocional y escatológico en torno a la estatua de Santiago el Mayor parece recordar la parafernalia mateana realizada en la Catedral de Compostela entre 1160 y 1211.

Tanto para Sotosalbos como para Turégano parecen encontrarse algunas fechas favorables para la construcción edilicia que bien pudiesen enmarcar las obras en cuestión. En enero de 1220 se establece un acuerdo entre el cabildo de la iglesia catedral de Santa María de Segovia y los concejos de Sotosalbos y Pelayo, que establece el cobro de una cuantiosa renta anual por la fiesta de San Miguel, titular de la iglesia parroquial de Sotosalbos, que podría estar entonces en construcción⁴⁶. En ese mismo mes el entonces recién subido al trono rey Fernando III le confirma al abad Ricardo del monasterio cisterciense de Santa María de la Sierra en Sotosalbos sus posesiones en nombre de Dios “et beati Iacobi”⁴⁷. Para mí, esta referencia a Santiago constituye una preciosa noticia sobre las devociones particulares del nuevo rey, Fernando III, hijo del entonces rey de Galicia y León, Alfonso IX, que había consagrado la catedral de Compostela en 1211.

Muy probablemente en la década de 1220 se estaba construyendo la iglesia de Santiago de Turégano, en la euforia del renovado culto jacobeo suscitado por el nuevo monarca. No sabemos exactamente cuándo se comenzó, ya que los tiempos no eran entonces muy favorables para el obispado de Segovia. El entonces titular de la sede, el obispo don Gerardo, que había participado en la batalla de las Navas de Tolosa, había enloquecido, por lo que desde 1218, el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, administraba la diócesis, gobernada como coadjutor desde 1221 por Don Lope de Haro. La documentación nos habla de una cierta situación de caos y de continuos conflictos en la percepción de las rentas hasta que el Papa Honorio III impone al nuevo electo, el maestro Bernardo, como obispo de Segovia en 1224⁴⁸. Este último, gracias a la concesión de toda una serie de bulas papales parece afirmar su gobierno entre 1224 y 1228, fecha en la que se produce la consagración de la catedral románica de Segovia por Juan, obispo de Sabina y legado de la sede apostólica, así como a la concesión de indulgencias a los que asistieron al acto⁴⁹. El hecho de que dicho edificio tuviese dedicado a Santiago el altar de la epístola,

46 SANZ, op.cit., doc. n° 72, p. 25; VILLAR GARCÍA, op. cit., doc. n° 112, pp. 170-171.

47 Ibidem, doc. n° 111, p. 170.

48 Ibidem, doc n° 117, pp. 116-117.

49 Ibidem, doc. n° 126, pp. 183-184.



Fig. 32. Santiago de Turégano (Segovia), ábside, relieve derecho: detalle de los “peregrinos” del registro inferior: Fernando III, Beatriz de Suabia y el obispo Bernardo de Segovia. Foto: María Suárez-Inclán.

confirma una vez más la implantación de un culto que entonces comenzaba a ser más que popular⁵⁰.

El 10 de julio de 1232 el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, y el obispo de Segovia, don Bernardo, se encuentra en Turégano para emitir cada uno un documento de concesión de indulgencias a quienes visiten la catedral de Santa María de Segovia en el aniversario de su consagración -16 de julio-, o en el día de la Magdalena, o diesen limosna por no poder venir⁵¹. No ha de descartarse que la presencia en

50 Para el primitiva catedral románica de Segovia, véase: RUIZ HERNANDO, J. A., “La catedral de Segovia”, *Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: las Catedrales de Castilla y León. I. Actas de los Congresos de Septiembre de 1992 y 1993*, Ávila, 1994, pp. 161-191, espec. pp. 162-163. Con respecto a la continuidad del culto jacobeo en la Catedral de Segovia, no hay que olvidar que con la construcción del nuevo templo, decidida por iniciativa del emperador Carlos V en 1523, y puesta en marcha a partir de 1525 bajo el canónigo-fabriquero Juan Rodríguez y el arquitecto Juan Gil de Hontañón que, al fallecer, en 1526, es substituido por su hijo ilegítimo, Rodrigo Gil de Hontañón, se dedicó también una capilla al apóstol Santiago el Mayor. Ésta, situada en el segundo tramo de la Epístola desde el crucero, ya estaba cubierta en 1532, siendo cedida en 1577 por el Cabildo al noble segoviano Francisco Gutiérrez de Cuéllar, Caballero de la Orden de Santiago y Contador Mayor del Rey Felipe II, para fundarla. Contiene un retablo, realizado en 1595, con un ciclo dedicado al traslado del apóstol Santiago, YUBERO GALINDO, D., *La Catedral de Segovia*, León, 1984, pp. 4-8, 29; CORTÓN DE LAS HERAS, M^a T., *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*, Segovia, 1997, pp. 16-17, 98-101.

51 VILLAR GARCÍA, op. cit, doc. n^o 129-130, pp.185-186.

Turégano de ambos prelados estuviese también motivada por la consagración de los nuevos templos parroquiales de san Miguel y Santiago.

Una construcción de Santiago de Turégano entre 1220 y 1232 enlaza perfectamente con el estilo e iconografía de sus relieves, deudores de la nueva sistematización de la estatua de Santiago el Mayor en la Catedral de Santiago en 1211 pero también de la nueva situación política del reino de Castilla, regido desde 1217 por Fernando III, un monarca hijo del rey de Galicia y León y que desde 1230 unifica definitivamente ambos reinos. Muy probablemente la construcción de la iglesia estuvo relacionada con la fundación de alguna *confraternitas* en honor al apóstol que financiaría en parte la construcción de la iglesia.

En el terreno de la hipótesis, convendría una vez más llamar la atención sobre la parafernalia de la escena de los seis peregrinos ante la estatua de Santiago representados en Turégano. Los tres personajes arrodillados (Fig. 32), lamentablemente privados de su policromía original, parecen responder por su tocado e indumentaria a los estamentos de los privilegiados, de ahí que desde siempre los autores que los han estudiado hayan querido ver en ellos erróneamente una representación de los Reyes Magos⁵². El primero, una figura masculina, de media melena y barba, lleva su mano derecha al pecho en acto de contrición, porta un bonete corto que presenta incisiones triangulares propias de una corona y se apoya con su izquierda en un bastón. El segundo, una figura femenina, está tocada con un bonete terminado en punta que le cubre el cuello, propio de las damas aristocráticas de la época, y porta igualmente en su izquierda un bastón. Por último, el tercero, una figura masculina, con barba y bigote, lleva lo que parecer ser una mitra y se apoya sobre un curioso báculo en tau.

Los tres personajes arrodillados podrían ser un rey, una reina y un obispo en el momento de su llegada ante el altar de Santiago. Sabemos, gracias al Tumbo A de la Catedral de Santiago, que el 29 de febrero de 1232 el obispo de Segovia, Bernardo, se encontraba *apud Sanctum Iacobum*, junto al rey Fernando III y la reina Beatriz, acompañado de la mayoría de obispos del recién unificado reino de Castilla y León, para confirmar una serie de privilegios en beneficio de la iglesia compostelana⁵³. Unos meses después, el 10 de julio de 1232, se producía probablemente la consagración de la nueva iglesia de Santiago de Turégano, en presencia del obispo Bernardo, que veía en los relieves el recuerdo de su peregrinación y devoción jacobea así como la afirmación de su poder episcopal por su cercanía a los monarcas.

En definitiva, la original escena del retablo pétreo de Santiago de Turégano constituye el más valioso y temprano testimonio del impacto del nuevo altar de la Catedral de Santiago, inaugurado en 1211, en la iconografía jacobea. De hecho, es en la

52 BORREGUERO, *El Señorío Episcopal de Turégano*; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, "Turégano, Iglesia de Santiago Apóstol",

53 LUCAS ÁLVAREZ, M. (ed.), *Tumbo A de la Catedral de Santiago*, Santiago, 1998, docs. 158-160, pp. 306-310.

década de 1230 cuando la representación de peregrinos flanqueando y arrodillados a los pies de la estatua sedente del Apóstol se incorpora al repertorio de los ciclos de Santiago. Mientras que en los ejemplos hispánicos de Turégano y de Uncastillo se trata simplemente de una escena de veneración de la estatua, en Alemania, tal y como ha estudiado R. Plötz, ésta se convierte, por el contrario, en el acto paralitúrgico de Santiago coronando peregrinos –pinturas murales de San Martín de Linz (ca. 1230)-, el cual derivaba de la costumbre germánica de venerar la corona que se guardaba en el Tesoro de la Catedral de Santiago⁵⁴. Ambos rituales –veneración de la estatua y culto a la corona– están documentados, por vez primera, en el citado documento del *Libro de Constituciones* de la Catedral (ca. 1240), texto clave para entender la emergencia a partir de 1211 de estas nuevas imágenes de devoción jacobea.

Santiago se había convertido definitivamente en una presencia corpórea, el patrón que presidía su casa, que señalaba su tumba y que esperaba ejercer en el Más Allá, su papel como intercesor y conductor de almas. Así ya aparecía, a incios del siglo XII, en la *Visión de Thurkill* (ca. 1206), un texto que en buena parte era una *ekphrasis* del entonces refulgente programa del Pórtico de la Gloria, donde el Apóstol, sedente, en la columna central –“sanctus Iacobus quasi infulatus, qui videns peregrinum suuum”–⁵⁵, recibía a las almas que luego se encaminaban a la *Psicostasis* de San Miguel, en el arco izquierdo, para conocer definitivamente si eran merecedoras de premio o castigo. Con ello, el Camino de Santiago cobraba más sentido que nunca, ya que el viaje terrestre se convertía así en un preludeo o metáfora del viaje del alma. Bien lo sabía el obispo armenio, Mártir, que no dudó en exclamar, después de ver tanto el exquisito portal con la representación de “todo lo que ha acontecido desde Adán y de todo lo que ha de suceder hasta el fin del mundo” como la estatua del santo en el altar, las siguientes palabras:

“Pedí la absolución de mis pecados, así como los de mi padre, madre y bienhechores”⁵⁶.

Fecha de recepción / date of reception / data de recepción: 22-06-2012

Fecha de aceptación / date of acceptance / data de aceptación: 29-06-2012

54 PLÖTZ., “Volviendo al tema: la *coronatio*”, pp. 107-108.

55 *Visio Thurkilli*, ed. P. G. Schmidt, Leipzig, 1978, pp. 10-11. Véase también: SCHMIDT, P. G., “The Vision of Thurkill”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978, pp. 50-64. Aunque R. Plötz llamó la atención sobre el importante papel desempeñado en dicha visión por el apóstol Santiago (“Visión y realidad”, *Compostellanum*, 40, 1995, pp. 339-365, espec. 359-365), el citado autor no se detiene a analizar las obvias referencias que existen en el texto con respecto a la basílica jacobea. Por ello, siguiendo la sugerentes ideas de A. Bugge (“Dommedagssvalen ved Verdens Ende”, en *Museum. Kunsthistoriske Studier*, 1, C. Elling (ed.), Kobenhavn, 1948, pp. 34-160, espec. 159), he profundizado en la idea de que en la *Visio Thurkilli* se encuentran las primeras *ekphrasis* del Pórtico de la Gloria: “El Concierto del Apocalipsis en el arte de los Caminos de Peregrinación”, en C. Villanueva (ed.), *El Sonido de la Piedra, Actas del Encuentro sobre Instrumentos en el Camino de Santiago*, 2005, pp. 119-164, espec. 145-147; “Maestro Mateo o la unidad de las artes”, pp. 231-232; “Puertas y metas”.

56 GARCIA MERCADAL, op.cit., I, pp. 424-425.