

DOSSIER EXPLICATIVO

RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN ICONOGRÁFICA

El Maestro Mateo como *Sapiens Architectus* (arquitecto sabio)

El retrato del Maestro Mateo está directamente conectado con la inscripción de los dinteles del Pórtico donde aparece su nombre. En ella se dice que el Maestro Mateo construyó el monumento “*a fundamentis*” (desde los cimientos).

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 portalium*].

Esta expresión hace referencia a la figura del *sapiens architectus* (el arquitecto sabio) 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 Jesucristo. (1 Corintios 3:10.)

En este pasaje, san Pablo invoca, a su vez, la imagen veterotestamentaria (del Antiguo Testamento) del arquitecto sabio al que Dios dota de conocimiento para construir su templo, como es el caso de Bezalel. Según el relato del Éxodo, Dios lo eligió por su sabiduría, su discernimiento y su capacidad para comprender los mecanismos de la creación e interpretar fielmente sus diseños, poniéndolo al frente de un selecto grupo de artesanos cuyo “corazón” fue igualmente dotado de sabiduría: “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).

Este trasfondo permite comprender el profundo significado del gesto del retrato del Maestro Mateo, que coloca la mano en el centro del pecho, allí donde en la Edad Media se situaba simbólicamente el corazón. Con este gesto, Mateo muestra que su obra es la proyección material de ese templo que todo buen cristiano construye *in corde* (en el corazón), presentándose, así, como digno heredero de los arquitectos a quienes Dios concedió un corazón sabio para edificar su templo.

Pero, además, el gesto remite a las teorías contemporáneas sobre el proceso creativo desarrolladas en el horizonte intelectual del siglo XII. Se consideraba que el corazón era el órgano donde operaba la *phantasia*, es decir, la facultad de generar imágenes mentales y concebir el diseño de la obra (las capacidades que, en el mundo moderno, se sitúan en el cerebro). Así lo formula Godofredo 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*) traza el diseño completo del edificio (*opus totum*) mediante una línea interior (*intrinseca linea cordis*) previa a su ejecución material:

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 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 tangible.

Godofredo de Vinsauf, *Poetria Nova*

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.

Efectivamente, el análisis detenido de la figura revela una sofisticada articulación de los sentidos y de las facultades cognitivas: Mateo aparece en actitud contemplativa, mirando no solo con los ojos corporales, sino hacia su interior, con los *oculi cordis* (ojos del corazón), expresión con la que se designaba en la Edad Media a la visión espiritual. Este es el modo de visión que, según la tradición exegética medieval, permitía acceder a realidades invisibles, como la que experimenta san Juan en el Apocalipsis al contemplar la arquitectura de la Jerusalén Celeste – la Ciudad Santa construida con muros de oro y piedras preciosas que descenderá del cielo al final los tiempos – visión que encuentra su materialización en el programa del nártex del Pórtico de la Gloria, que es una construcción arquitectónica que evoca la Jerusalén Celeste bíblica.

Esa misma imagen de la Jerusalén Celeste descrita en el Apocalipsis inspira también la estructura arquitectónica de la otra gran obra diseñada por el Maestro Mateo: el coro pétreo que ocupaba la nave central de la catedral y hacia el que su retrato orienta la mirada. El retrato articula así un doble movimiento: el arquitecto se vuelve hacia su interior, donde, mediante los *oculi cordis*, contempla el prototipo espiritual de la obra cuyo diseño se gesta en el corazón para proyectarse exteriormente a través de la mano; y, al mismo tiempo, dirige su mirada hacia la realización material de esa misma obra, que se hace presente ante él en el coro. Como *sapiens architectus*, Mateo

muestra de este modo el origen de la obra: una arquitectura concebida en la interioridad del corazón y proyectada después en la materia.

***Chorus in corde* (el coro en el corazón): Nuevos datos sobre el origen y la formación del maestro Mateo**

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 varias veces al día para entonar el Oficio Divino. De hecho, el gesto del *sapiens architectus* de colocar la mano sobre el pecho encuentra su eco en algunas de las figuras de cantores que decoraban los sitials del coro, cuyo programa iconográfico ha sido descodificado en recientes investigaciones IP. de KosmoTech_1200, Francisco Prado-Vilar (<https://www.romanicodigital.com/actualidad/noticias/angeles-compostela-melodia-figurada-ninos-coro-maestro-mateo>)

Algunos de estos cantores pétreos aparecen representados en el proceso de aprendizaje y memorización de textos y melodías, utilizando el sistema mnemotécnico conocido como *mano guidoniana* – consistente en marcar notas musicales en la palma de su mano – mientras que otros se muestran con la mano sobre el pecho, siguiendo las enseñanzas transmitidas en las escuelas catedralicias de cantar *in corde* (“desde el corazón”) (FIGURA 7). En efecto, las imágenes de estos cantores compostelanos, señalando al corazón, son versiones petrificadas de las directrices que se daba 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”.

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 – que es uno de los rasgos iconográficos más destacados de la figura, hasta el punto de que el propio orificio del tímpano aparece perforado (FIGURA 8) – 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—, Francisco Prado-Vilar ha argumentado, en estudios anteriores, que Mateo pudo haberse formado desde joven en la propia obra de la catedral compostelana, e incluso que pudo haber sido hijo de alguno de los arquitectos o canteros que participaron en ella. Esta hipótesis puede ampliarse si tenemos en cuenta que, como ha mostrado el historiador Craig Wright en su estudio sociológico de la obra 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 canto. Resulta, por tanto, factible que Mateo se formase en un entorno semejante.

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 como en el coro – e incluso su formación internacional, y, especialmente, la conexión que su obra tiene con los grandes proyectos de vanguardia de las catedrales del entorno de París.

Sabemos que el arzobispo Diego Gelmírez impulsó una política de intercambio cultural destinada a elevar el nivel intelectual de Santiago, promoviendo el envío de jóvenes canónigos a formarse en centros internacionales como París. Entre los beneficiarios de estas “becas” financiadas por el cabildo compostelano se encontraba el futuro arzobispo Pedro Suárez de Deza, mecenas del Maestro Mateo y de la obra del Pórtico de la Gloria. Si Mateo se formó en la escuela catedralicia compostelana, es verosímil que también se beneficiase de estos circuitos de formación internacional.

La obra de Mateo, que revela un conocimiento de la arquitectura más avanzada desarrollada en el entorno de París, así como de las innovaciones pedagógicas musicales surgidas en instituciones como la *schola cantorum* de Notre Dame – donde en ese momento se estaba produciendo la revolución de la emergencia de la polifonía – puede 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 promovía 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, acaso habiéndose formado en su mismo “corazón” como *puer cantor* (niño 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. 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 del Juicio Final. Arrodillándose hacia el altar del Apóstol, Mateo ofrece su obra a Dios mientras que inicia el *reditus* (regreso final del cristiano al seno del Creador), entrando, con su mirada, y con sus oídos, en el corazón musical de la catedral, que es también el hogar de su infancia, el lugar de su origen. 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.

La figura de Judá

El mismo proceso de restauración digital y estudio iconográfico se aplicó al resto del zócalo en el que se inserta el retrato de Mateo, que incluye otra enigmática figura cuya identidad ha sido objeto de debate entre los especialistas, siendo identificada tradicionalmente como Daniel, Sansón o Hércules. En este estudio, siguiendo la propuesta de José María Díaz, se identifica como Judá, el origen del linaje regio de Israel que culmina en Cristo. Su representación se inspira en el capítulo crucial del Génesis en el que su padre Jacob lo bendice y designa como heredero: “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; Te encorvas, te echas como león; te asemejas a un león viejo ¿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 verdadero rey” (FIGURA 9). 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, se yergue en un impulso ascendente para sostener, literalmente, a toda su descendencia regia que se representa en el parteluz, con sus descendientes David y Salomón hasta llegar a Cristo a través de la Virgen María. Esta figura se inscribe en la dimensión áulica y política del Pórtico de la Gloria como parte que la intervención del Maestro Mateo que consistió en transformar un templo de peregrinación en una gran catedral real que sirviese de escenario para las grandes ceremonias de la monarquía donde se escenificaba la unión entre el *regnum* y el *sacerdotium*, como coronaciones. En el eje central del Pórtico se delineaba así la continuidad simbólica entre el linaje regio de Israel, que tenía su origen en Judá, y los reyes de León y Galicia.