

SANTIAGO DE COMPOSTEL·LA

I ELS PORTALS “PARLANTS” DEL ROMÀNIC

MANUEL CASTIÑEIRAS
Universitat Autònoma de Barcelona

L'origen i desenvolupament del portal romànic esculpturat a Europa, en les primeres dècades del segle XII, encara roman una gran incògnita. Quant a l'explicació dels extensos programes iconogràfics que els caracteritzen, la historiografia artística ha basculat entre dos pols. D'una banda, els defensors d'una visió intemporal i ritual, que veu en aquests conjunts d'imatges una mostra de la voluntat de l'Església pel que fa a l'exteriorització del temps perpetu i cíclic de la litúrgia. De l'altra, els entusiastes en trobar per a cada portal una raó d'ésser relacionada amb un esdeveniment o un personatge històric concret. Segons el meu parer, la qüestió esdevé absolutament apropiada per plantejar aquí els famosos límits de la iconologia d'Erwin Panofsky i, en especial, l'essència i el paper del tercer nivell d'interpretació en la formació del programa iconogràfic: inconscient o conscient? Ritual o individual?

En tot cas, ningú dubta que l'espai per excel·lència de la figuració monumental romànica sigui la portada esculpturada, un nou gènere emergent, que esdevindrà una veritable “invenció” d'aquesta època. Aquests monumentals accessos en pedra als temples tenen, a més, molt de vius, de parlants, de suggerents reflexos i ecos de cerimònies “vives” que són immortalitzades en pedra.

La idea que els portals romànics són una espècie de *liturgical performance* (representació o actuació litúrgica) és molt antiga. El seu punt de partida es trobaria en l'afany de la reforma gregoriana (ca. 1050-1125) per cristianitzar la societat i conferir així a l'estament eclesiàstic un paper preponderant en la mateixa. La qual cosa s'hauria traduït, des del punt de vista artístic, en l'eclosió d'aquests monumentals ingressos als nous temples. Amb ells el centre del santuari s'hauria desplaçat –o més aviat estès– de l'altar al carrer, de l'interior a l'exterior, en un esforç per connectar amb el públic transeünt: els fidels que entren al temple, els ciutadans que duen a terme les transaccions de la vida quotidiana a les places adjacents o els devots peregrins que recorren els camins a la cerca dels santuaris més cèlebres advertirien (animats si més no al Nord d'Itàlia per les crides d'atenció de les inscripcions de Nicolò) els relleus que ornamentaven i embellien les façanes romàniques. Dit recurs esdevingué, amb la sermonística i el drama litúrgic, un dels gèneres més desenvolupats per la renovada Església gregoriana a fi d'atreure l'atenció del públic i fer així més atractiu el dogma cristià.

Autors com Roberto Salvini (1969), Willibald Sauerländer (1992: 29), Serafín Moralejo (1985) o Arturo Carlo Quintavalle (1991: 53) han profunditzat precisament en l'impacte que va

suposar l'ús d'aquests nous *mass media* en la configuració d'una cultura visual romànica. La creació del nou gènere artístic de les portades parlants, on les figures no només s'acompanyen profusament de textos –*tituli et explanationes*– sinó que encara remetien indiscutiblement a un *text* o *textos* que els confereixen un sentit, constitueix sens dubte una de les grans originalitats del monuments romànics. La retòrica dels amplis programes iconogràfics desplegats en les façanes ha estat comparada pels citats autors amb altres gèneres emergents: el *sermo rusticus* en el cas de Conques (Sauerländer 1979), el *mester de juglaría* i el *mester de clerecia* al llarg del Camí de Sant Jaume (Moralejo 1985), o el *epos* cristià en la denominada *officina* de Matilde de Toscana (Quintavalle 1991).

La Porta Francigena i Platerías: dues portades que parlen a peregrins, clergues i ciutadans

Per la seva condició de meta de peregrinació, la Catedral de Santiago, construïda entre 1075 i 1211 fou un indret privilegiat per al desenvolupament de grans portals escultrats (figs. 1-2). Peregrins d'arreu d'Europa afluïen a ella per venerar les restes de l'Apòstol Sant Jaume, un dels deixebles de Crist, les restes del qual es guardaven en una càmera sota l'Altar Major. Els camins de peregrinació a Santiago recorrien l'actual territori de França a través de quatre grans vies: *Via Tolosana*, *Via Limosina*, *Via Podensis*, *Via Turonensis*. Aquestes, en arribar a la Península Ibèrica, s'unien per formar l'anomenat Camí Francès que conduïa finalment a Compostela. L'afluència de peregrins i el creixement de tota una sèrie de santuaris van facilitar l'elevació de nous temples en els quals l'Església podia expressar a través de l'exposició pública d'imatges els dogmes de la fe cristiana. La Catedral de Santiago fou, en aquest sentit, una privilegiada, de manera que els seus portals semblen parlar i adreçar-se als peregrins i ciutadans que abarrotaven les seves entrades.

Les dues grans portes que decoraven els accessos nord (Porta Francigena) i sud (Porta de Platerías) (figs. 1-2) del gran transsepte de la Catedral presenten dos extensos programes figuratius. No obstant, l'orientació del programa iconogràfic de cada un d'aquests accessos està condicionat per la funció d'aquesta entrada dins de la ciutat i la basílica. De fet, la façana sud o Platerías (1101-1111) es revestia aleshores d'una significació molt diferent a la de la Porta Francigena. Platerías era un veritable atri adjacent al primitiu palau episcopal, amb funcions pròpies d'una "arquitectura de poder", en tant, en aquesta *platea Palatii*, situada davant de la façana de Platerías, eren celebrats tots els divendres, segons la *Historia Compostelana*, judicis presidits pel propi bisbe en companyia d'un consell de canonges-jutges. Sobre la base d'aquesta mateixa condició de porta, per antonomàsia, del bisbe i de la justícia, s'ha suggerit hagués servit també d'ingrés i sortida triomfal



Fig. 1. Reconstrucció 3D de la primitiva *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago. Realitzat sota la direcció científica de M. Castiñeiras per a l'Exposició: *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, París-Roma-Santiago 2010.



Fig 2. Santiago de Compostel·la, catedral, portal del braç sud del transsepte. Porta de Platerías.

del rei-nen, Alfonso Raimúndez, amb motiu de la seva coronació a la Catedral de Santiago el 1111 davant l'altar de l'Apòstol. D'aquí, la inscripció commemorativa “ANFVS REX” (“Alfonso Rei!”), que figura en el relleu del Sant Jaume entre xiprers de l'escena de la Transfiguració del frontispici. Per la seva part, a la funció judicial de la façana s'hi refereixen figures com els àngels trompeters del Judici Final (Mateo, 25), els ferotges lleons al·lusius del jutge bíblic per excel·lència, Salomó, així com el cruent càstig del relleu de la Dona de la Calavera (fig. 3).

Davant d'aquestes imatges, el bisbe Gelmírez acostumava a celebrar les audiències públiques, on escoltaria, entre d'altres, causes relacionades amb l'adulteri, terme que aleshores també

aglutinava els casos de concubinat de dones amb clergues, un costum nicolaista, molt denunciat al segle anterior pel reformista Pere Damià i que el bisbe Diego Gelmírez (1100-1140) volgué eradicar a través de cànons conciliars i sentències que donessin “exemple”. Es coneix, almenys, una d'elles gràcies a la *Historia Compostelana*: la pronunciada per Gelmírez contra Pedro, abat del monestir benedictí de San Paio de Antealtares, per tenir moltes concubines. En aquest particular context, la façana de Platerías seria un veritable *visual manifesto* de la Reforma Gregoriana aplicada a la promoció de la seu compostel·lana i la reforma dels seus costums.



Fig. 3. Santiago de Compostel·la, Porta de Platerías, timpà de l'entrada occidental. Mestre de la *Porta Francigena*: Dona de la Calavera.

No obstant, molt probablement la estàtua de la misteriosa Dona de la Calavera, situada al timpà esquerre de Platerías (fig. 4), fou originalment pensada per una altre lloc de la Catedral de Santiago: la primitiva porta nord o Porta Francigena (1101-1111) (fig. 5), lamentablement destruïda al segle XVIII però reconstruïda recentment en 3D, sota el meu assessorament científic, amb motiu de l'exposició *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, celebrada l'any 2010 (fig. 8). En la meua opinió, quan a inicis del segle XII es començaren a gestar ambdós projectes de façanes del transsepte de la Catedral, aquesta figura femenina estava pensada per ésser col·locada al timpà de la porta dreta de la Francigena (porta nord), com a contrapunt del relleu de l'Anunciació que decorava el timpà esquerre de la bífora. No obstant, un canvi en el primer projecte de la porta sud (Platerías), feu que d'ençà el 1103 s'incorporessin a l'ingrés meridional, en un segon projecte (1103-1111), peces pensades originalment per a la porta nord i realitzades pel Mestre de la *Porta Francigena*.



Fig. 4. Santiago de Compostel·la, Porta de Platerías, timpà de l'entrada occidental. Diferenciant les peces del Mestre de Conques o de les Temptacions de les del Mestre de la *Porta Francigena*. Foto: Antonio García Omedes.

De fet, el contingut profà i moralitzant de la Dona de la Calavera –a voltes llegit com una evocació d'Eva– enllaçaria amb les llastres dedicades a les conseqüències del Pecat Original (Centaure-Sagitari, Sirena, Ballester, Home cavalcant el gall) que es disposaven en fris sobre

l'ingrés dret de la Porta Francigena (figs. 7-10). Per bé que encara es desconeix exactament la localització exacta d'aquests últims relleus dins de la façana primitiva, alguns indicis, i el possible eco de la seva estructura en la façana nord de San Quirce de Burgos (ca. 1125-1150), porten a pensar en la seva col·locació en fris sobre la porta dreta en perfecta simetria amb el dels Mesos situat a la porta esquerra.

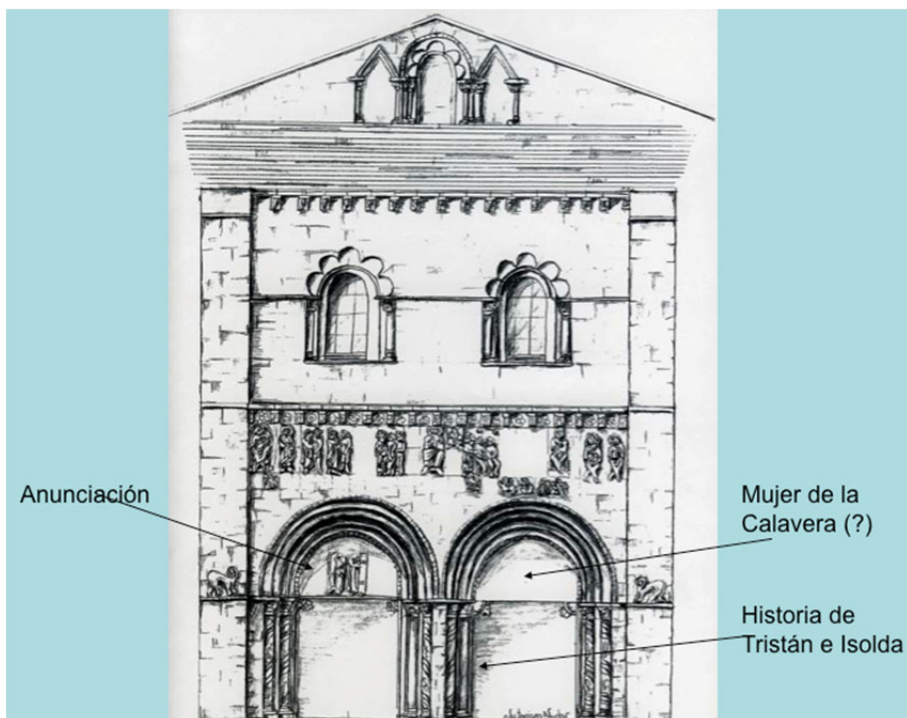


Fig. 5. Reconstrucció hipotètica de la porta nord (dibuix: Victoriano Nodar sota l'assessorament de Manuel Castiñeiras).



Fig. 6. Reconstrucció 3D de la primitiva *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago. Realitzat sota la direcció científica de M. Castiñeiras per a l'Exposició: *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, París-Roma-Santiago 2010. Detall.



Fig. 7. Santiago de Compostel·la, Porta de Platerías, frontispici: Mestre de la *Porta Francigena*, Sirena procedent del frontispici de la Porta Nord.



Fig. 8. Santiago de Compostel·la, Porta de Platerías, frontispici: Mestre de la *Porta Francigena*, Centaure procedent del frontispici de la Porta Nord.



Fig. 9. Santiago de Compostel·la, Porta de Platerías, brancal dret de l'entrada oriental: Mestre de la *Porta Francigena*, Home cavalcant un gall procedent del frontispici de la Porta Nord.

Totes les peces del repertori profà de la primitiva Porta Nord de Santiago –Centaure, Sirena, Ballester i Home que cavalca el gall–, són atribuïbles al Mestre de la *Porta Francigena* i al·ludeixen a les conseqüències derivades del Pecat Original, la història del qual s'exposava en el fris superior adjacent. La música de la veu de la Sirena representava des L'Odissea l'encantament de la destructora seducció femenina –*Luxúria*– (fig. 7), imatge ara de l'engany i l'embruix dels plaers del món. És així que, la figura és ferida per les fletxes del Centaure, representant així una al·legoria de la lluita contra el mal (fig. 8). Per la seva part, l'home cavalcant el gall constituïa, per antonomàsia, la imatge de la luxúria masculina, o més aviat, com ja he suggerit en altres llocs, un antecedent medieval del mite de Faust i, per tant, una personificació de la *Supèrbia o Vanaglòria* (fig. 9). D'aquesta manera, les llastres funcionarien com metafòriques referències a la cobdícia i lubricitat d'Adam i Eva i al poder seductor del dimoni. En darrer lloc, el Ballester, imatge de la

Discòrdia (fig. 10), amplifica els efectes del Pecat Original, en tant no s'ha d'oblidar que la ballesta no només era odiada aleshores per la seva potència mortífera sinó que era considerada una arma diabòlica, arribant inclús a ésser condemnat el seu ús en el II Concili Lateranense.



Fig. 10. Santiago de Compostela, Puerta de Platerías, brancal dret de l'entrada occidental: Mestre de la *Porta Francigena*, Ballester procedent del frontispici de la Porta Nord.



Fig. 11. Santiago de Compostel·la, Museu de la Catedral. Tristany és guarit i embenat per Isolda (?), columna entorxada procedent de la primitiva *Porta Francigena*.

Esdevé igualment suggerent el fet que la impactant Dona de la Calavera (fig. 3) podria haver tingut una connexió directa amb el cicle dels desgraciats amors de Tristany i Isolda (fig. 11) que, segons S. Moralejo, decorava una de les columnes entorxades de la primitiva porta nord.¹ El seu contingut moralitzant enllaçaria, a la vegada, amb el discurs del *sermo rusticus* que acompanyava el fris del Gènesi de la primitiva porta nord, com si fos un relleu més que comentés les conseqüències del Pecat Original.

Les indagacions realitzades en el seu dia sobre la llegenda de Tristany i Isolda em van permetre advertir un episodi de la mateixa, fins al moment desaparegut, que m'ajudava a comprendre millor el contingut de la cèlebre llastra de la Dona de Platerías així com a confirmar una de les seves característiques més òbvies: el seu caràcter intertextual, vernacular i absolutament directe. Aquests valors, que són encara vàlids en la interpretació del relleu, es troben en altres programes monumentals contemporanis del romànic, com el portal occidental de Santa Fe de Conques. En aquest darrer, per exemple, l'espectador/ peregrí podia reconèixer en l'absoluta varietat de les seves imatges referències més o menys explícites a les històries narrades en els miracles recollits en el *Liber Sancte Fidis*. De fet, el Mestre de la *Porta Francigena*, autor indiscutible de la Dona de la Calavera i de les llastres de l'Infern sembla haver après a conferir a les

¹ En el present treball torno a reprendre la interpretació de S. MORALEJO (1985) –sobre l'existència d'un cicle dedicat a Tristany i Isolda en una de les columnes entorxades-, enlloc de la més recent de F. PRADO-VILAR (2011), que veu en aquestes mateixes imatges un cicle dedicat a Ulisses. Segons el meu parer, la primera interpretació (Moralejo) esdevé finalment més coherent dins del sentit general de la porta nord.

seves llastres la categoria de “parlants” a partir del seu contacte amb el Mestre de Conques (o de les Temptacions) que treballà en el primer projecte de Platerías. La qual cosa explicaria el tractament vernacular que se’n fa del Pecat de la Luxúria en la representació compostel·lana, perfectament en consonància amb el gènere dels *exempla* i que es constata des de dates ben altes en la literatura tristaniana. De fet, en una de les versions més antigues de la llegenda, el *Tristan* de Thomas, escrita per un clergue anglonormand pels volts del 1155 a la cort de Leonor d’Aquitània, s’inclouïa la referència al *exemplum libidinis* encarnat pel relleu compostel·là: el de l’amant assassinat pel marit de la dona adúltera i el seu consegüent càstig. Així al *Tristán* de Thomas, Isolda, una vegada casada amb el rei Marke de Cornualles, entonava, acompanyada a l’arpa per Tristany, el tràgic *Lai de Guirun*, que narrava la història d’un amant assassinat per l’espòs de l’amada, la qual fou obligada després a menjar el seu cor servit a taula (vv. 781-790):

“En sa chambre se set un jor
E fair un lai pitus d’amur:
Coment dan Guirun fu surpris,
Pur l’amur de la dame ocis

Qu’ils sur tute rien ama,
E coment li cuns puis li dona
Le cuer Guirun a sa moillier
Par engin un jor a mangier,

E la dolor que la dame out
Quant la mort de sun ami sout”²

(Trad. al francès actual: “(Yseut), un jour, se tenait dans sa chambre, et composait un douloureux lai d’amour sur Guiron, qui fut surpris et mis à mort pour l’amour de sa dame, qu’il aimait par-dessus tout : le comte alors offrit traîtreusement le coeur de Guiron à son épouse qui le mangea et connut le désespoir quand elle apprit la fin de son ami).

(Trad. al català: “(Isolda), un dia, s’entretingué a la seva cambra i composà un dolorós lai (cançó) d’amor sobre Guiron, que fou sorprès i ordenat assassinar per causa de l’amor de la seva dama, que ell amava per sobre de tot: el comte llavors oferí amb engany el cor de Guiron a la seva esposa, que el menjà i conegué la desesperació quan s’assabentà quin havia estat el final del seu amic”).

² El text es conserva al manuscrit Sneyd (s. XII), el més antic de les versions conservades de Thomas (THOMAS 1960,: 64-65). La llegenda d’un marit que mata a l’amant de la seva dona i li extreu el cor que després fa menjar a aquesta, que mor de dolor, es va aplicar també al trobador rossellonès Guillem de Cabestany, el cor del qual fou servit a Saurimonda, esposa de Ramon de Castell Rosselló, al trovère Le Chatelain de Coucy i al *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg (ROSSI 1983; Paredes 2001). Al *Decamerón* (IV, 9, Milano 1987, p. 314-317) a més a més de recollir-se la llegenda de Guillem de Cabestany, s’inclou una curiosa versió del *exemplum* (IV, 5, ed. cit., p. 294-297), especialment suggerent per comentar la Dona de Platerías, on una pobre Isabetta di Messina, l’amant de la qual fou assassinat i enterrat pels seus germans, aconsegueix exhumar el cap de l’amat, que tanca en un test amb alfàbrega, on cada dia plora, fins que un dels seus germans la priva d’aquest objecte, morint la jove de pena.

Aquest mateix *Lai Guirun* es recull, anys més tard, en el Tristany de Gottfried von Strassburg (1205-1210), però aquesta vegada Tristany es commou en presència del seu oncle Marke de Cornualles en sentir la interpretació d'aquesta bella melodia de part d'un arpista gal·lès:

“Ocorregué un dia, poc després de dinar, en el lloc on era costum s'asseguessin a parlar, que estava Marke escoltant atentament una melodia interpretada per un arpista, un mestre de la seva especialitat i el millor que es coneixia. Procedia de Gales. Tristany de Parmenia vingué a sumar-s'hi, asseient-se als peus del rei per escoltar interessat la melodia i els tons deliciosos. Inclús malgrat li haguessin prohibit sota amenaça de mort, no hauria pogut amagar que estava molt commogut i que el cor se li omplia d'enyorança. Digué “Mestre, toqueu bé. Les notes estan ben reproduïdes, amb sentiment i tal i com foren pensades. Foren escrites per bretons que tractaren del Senyor Gurun i de la seva amada.”³

Com en els textos literaris, en aquest primitiu context de la Porta Francigena, la imatge adquiriria tot el seu sentit, ja que serviria de *exemplum libidinis* de les conseqüències del Pecat Original, com a contrapunt de la Maria de l'Anunciació (fig. 12) i com a companya de les lúbriques figures de la Sirena, l'Home cavalcant el Gall i el violent Ballester. La Dona de la Calavera, en el seu exili de Platerías (figs. 3-4), no hauria, amb tot, perdut mai el seu contingut moralitzant, ja que, segons la Guia del *Codex Calixtinus* (V, 9), sobre ella es realitzava sempre un comentari, gens aliè al contingut vernacular dels *lais* cantats per Tristany:

“Y no ha de relegarse al olvido que junto a la tentación del Señor está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces por día a besarla. ¡Oh cuán grande y admirable castigo de la mujer adúltera para contarlo a todos!” (*Liber sancti Iacobi* 1951, V, 9, p. 562).

L'afirmació i progressiva exageració al llarg del segle XII, d'aquest nou mitjà d'expressió (la portada romànica), l'objecte de la qual era commoure la curiositat de l'espectador per fer-lo entrar a l'interior, portà Charles F. Altman (1980) a parangonar la portada esculturada romànica amb el *movie marquee* o marquesina de cinema de la nostra cultura contemporània. Es tracta, sens dubte, d'una comparació exagerada que amaga però en sí mateixa una certesa innegable: en un món obscur, en el qual quan queia la nit les torxes i veles il·luminaven dèbilment uns edificis – majoritàriament de pobre construcció-, la contemplació de qualssevol d'aquestes luxoses façanes de pedra les convertia en veritables obres d'artifici.

³ Es tracta d'una vella cançó bretona sobre la sort del Senyor Gurun i la seva estimada, coneguda com el *Lai de Guiron* (*Tristán e Isolda* 1987 : 48).



Fig. 12. Santiago de Compostel·la, Porta de Platerías, frontispici: Mestre de la *Porta Francigena*, Anunciació a Maria procedent del timpà esquerre de la Porta Nord.

Sóc, amb tot, conscient de l'escepticisme que pot generar aquest tipus d'assertió en un públic poc coneixedor del que fou la gran aventura del romànic així com de l'estatus que la portada monumental esculpida adquirí aleshores en el context d'una cultura fonamentalment oral. No s'ha d'oblidar que, seguint els dictats de Gregori Magne, les *picturae* o representacions eren considerades, sobretot des de la redacció dels capitulars dels *Libri Carolini* (ca. 794), les lletres dels il·letrats: “*picturae est quaedam litteratura illiterato*” (McKitterick 1990: 298-299). Per aquesta raó, en la meua opinió, el seu ús “massiu” en els Camins de Peregrinació entre els segles XI i XII quedava més que justificat davant la necessitat de donar a conèixer i fer més atractius, a fidels i peregrins, els dogmes de l'Església en un moment d'expansió i d'exteriorització de la mateixa.

El fet que algunes d'aquestes imatges monumentals tinguin *tituli* o *explanationes* no les allunya, en cap cas, de l'espectador il·letrat, ans al contrari. Com bé recordava M. Camille (1985), la funció dels *tituli* era la d'autenticar, només amb la seva presència, el valor de la imatge, distingint així allò veritable d'allò fals. D'aquesta manera, el col·lectiu dels receptors, majoritàriament analfabets, podia en una *dumb perception* –percepció sorda- comprendre que la presència d'epígrafs certificava l'ortodòxia de les imatges i històries representades. Només mancava “llegir-les” o millor “dotar-les de veu”, una veu que en el cas de Conques o de la pròpia Compostel·la, podia estar en els sermons exposats en llengua vernacle el dia de la festa del sant titular, en les sentències “exemplars” dels judicis celebrats a la porta de l'església o senzillament en el comentari sorneguer i moral de qualssevol dels clergues-guies que esperava els peregrins al llindar dels grans santuaris.

BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, CH. F. 1980, "The Medieval Marquee: Church Portal Sculpture as Publicity", *Journal of Popular Culture* 14, 1, 37-46.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, 1987, *Decameron*. Guerardo Casini Editore, Milà.
- BONNE, J-C., 1985, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Le Sycomore, Aleçon (Orne).
- BOUCHÉ, A-M., 2006, "Vox imaginis : Anomaly and Enigma in Romanesque Art", *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. J. F. Hamburger y A-M. Bouché, Princeton University Press, Princeton, NJ, pp. 306-335.
- BOUSQUET, L., 1948, *Le Jugement Dernier au Tympan de l'église Sainte-Foy de Conques*, Carrère, Rodez.
- CAMILLE, M., 1985, « Seeing and Reading : Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy », *Art History* VIII, 1985, 26-49.
- CASTIÑEIRAS, M., 1995, "Introitus pulcre refulget: algunas reflexiones sobre el programa iconográfico de las portadas románicas del transepto de la catedral", a *La meta del Camino de Santiago. La transformación de la catedral a través de los tiempos*, Consellería de Cultura, Santiago, 85-103.
- 2003:, "A poética das marxes: Bestiario, fábulas e mundo ó revés", a *Lo pagano y lo profano en el arte gallego, Sémata*, 12, 2002, coord. M. Castiñeiras i F. Díez Platas., Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 293-334.
- 2007, «Cremona y Compostela: de la performance a la piedra», a Calzona, A, Campari, R, Mussini, M (eds.), *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Università di Parma-Electa, Milà, 173-179.
- 2009a : "La Catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo", a *Siete Maravillas del Románico Español*, ed. P. L. Huerta, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palència), 227-289.
- 2009b : « Da Conques a Compostella: retorica e performance nell'era dei portali parlanti », a *Medievo: Immagine e Memoria*, ed. A. C. Quintavalle, XI Convegno Internazionale di Studi, Parma, 23-28 settembre 2008, Università degli Studi di Parma-Electa, Parma-Milà, pp. 233-251.
- 2010, "Didacus Gelmirus, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, dir. M. Castiñeiras, Skira-Xunta de Galicia, Milà- Santiago, 32-97.
- 2011, "La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico", *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario*, 2011, 93-122 (Alfonso VI y el arte de su época, J. Martínez de Aguirre, M. Poza Yagüe (eds.), Madrid).
- 2012, "Las portadas del crucero de la Catedral de Santiago (1101-1111)", *Alfonso VI y su legado*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Sahagún, C. Estepa, E. Fernández, J. Rivera (dir), Lleó, p. 215-241.
- LIBER SANCTI IACOBI* 1951, *Liber sancti Iacobi "Codex Calixtinus"*, trad. esp. A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Xunta de Galicia, Santiago, reed. 1992.

- MCKITTERICK, R., 1990, « Text and Images in the Carolingian World », en *Uses of Literacy in Medieval Europe*, R. McKitterick (ed.), Cambridge University Press, Cambridge-Nova York-Melburne, 397-318.
- MORALEJO, S. 1969, “La Primitiva Fachada Norte de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, XIV, 3-4, (1969), pp. 623-668.
- 1985, “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: románico, romance y roman”. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 17, pp. 61-70.
- QUINTAVALLE, A. C., 1991, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milà.
- PAREDES, J., 2001, “Del “utile consiglio” y las “sollazzevoli cose”. El *Decameron* en el marco de la cultura popular”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, 119-136.
- PRADO-VILAR, F., 2010, “Nostos, Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible”, *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, pp. 260-269.
- RICO, D., 2008, *Las voces del Románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Nausicaä, Murcia.
- SALVINI, R., 1969, *Medieval Sculpture*,. Michael Joseph, Londres.
- SAUERLÄNDER, W. 1979: «*Omnes perversi sic sunt in tartara mersi*. Skulptur als Bildpredigt. Das Weltgerichtstympanon von Sainte Foy in Conques. *Jahrbuch Akademie Wissenschaft Göttingen*”, 33-47.
- 1992, “Romanesque Sculpture and its Architectural Context”. *The Romanesque Frieze and its Spectator*, D. Kahn (ed.), *Lincoln Cathedral*, Harvey Miller Publishers, 17-47.
- SERVIÈRES, L., BOULLIET, A. 1900-1901, *Sainte Foy. Vierge et martyre d'Agen*. 2 vols, Agen.
- THOMAS, 1960, *Les fragments du "Roman de Tristan", poème du XIIIe siècle*, Bartina H. Wind (ed.), Droz-Minard, Ginebra-París. (*Textes littéraires français*, 92).
- TRISTAN E ISOLDA* 1987, Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*, trad. Esp. Dietz, Bernd, Siruela, Madrid.
- WILLIAMS, J., 2003, “La Mujer del Cráneo y la simbología románica”. *Quintana*, 2, 13-27.
- 2008, “Framing Santiago”, a C. Hourihane (ed.), *Romanesque. Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, Index of Christian Art-Department of Art & Archaeology Princeton University-Penn State University Press, 219-238.