REEDICIÓN DE DOS ESTUDIOS DE LOPEZ FERREIRO

Con el pretexto —por si hiciera falta alguno— de sumarse a la conmemoración del noveno centenario de la catedral románica de Santiago de Compostela, la editorial Pico Sacro ha tenido el buen acuerdo de reeditar dos textos del que fue máximo historiador de aquélla, don Antonio López Ferreiro: *El Pórtico de la Gloria y Altar y cripta del Apóstol Santiago. Reseña histórica desde su origen hasta nuestros días*, aparecidos, respectivamente en 1892 y 1891 (1). Si el estar uno y otro estudio en camino de convertirse en raras bibliográficas, siendo de obligada referencia para todo el que trabaja sobre la historia y arqueología de la catedral compostelana, justifica ya sobradamente la empresa, el interés creciente que actualmente se palpa por las cuestiones de orden iconográfico avala en especial la reedición del primero, aparte sus valores intrínsecos, como testimonio del quehacer de quien puede ser considerado un «primitivo» —en la acepción más positiva del término— en dicho campo.

Es, en efecto, *El Pórtico*, con los apéndices que ya lo acompañaron en la edición original, el texto de mayor interés, a la vez que extensión, del volumen que suscita el presente comentario. En la larga historia de la exégesis de que ha sido objeto el programa firmado por el maestro Mateo, el estudio de López Ferreiro ocupa un lugar privilegiado, aunque sólo sea por la premisa, tan negativa como incitadora, que supuso para los intentos que le siguieron. A él se debe, en cualquier caso, el haber planteado los datos esenciales de una fructífera polémica que subtrae al Pórtico compostelano de la aplicación rutinaria y excluyente de los esquemas iconográficos más trillados: Juicio Final o Gloria. El programa del Pórtico de la Gloria es anómalo, heterodoxo, y quizá por ello un iconógrafo no profesional, heterodoxo también, como López Ferreiro, fue sensible antes que nadie a su complejidad.

Releyendo las páginas de *El Pórtico* se echarán de menos una más amplia y rigurosa información sobre la escultura medieval francesa y, en consecuencia, un mayor recurso a la tipología iconográfica. Tales deficiencias —no tanto personales como de su momento y lugar— las suple López Ferreiro con una buena dosis de erudición bíblica y teológica y de intuición histórica. Este último rasgo es de destacar en especial. Quizás por su intensa familiaridad con la literatura patrística y escolástica, López Ferreiro parece dotado del raro don de

---

«pensar en medieval»; su interpretación del Pórtico es más que discutible—sin reparos, puede decirse que errónea—, tanto en la idea de conjunto como en particularidades, pero rara vez deja de ser «possible». Si no dio con muchas de las claves que informaron la redacción del programa, al menos vino a crear él, o a recrear, otro programa que no hubiera repugnado a un clérigo ilustrado de finales del siglo XII. Como señala en el prólogo de la presente edición el profesor Otero Túñez, la exégesis de López Ferreiro se justifica, en última instancia, por su «calidad de auténtico poema» (2).

Directriz primordial del pensamiento iconográfico de López Ferreiro es su obsesión, tan medieval, por totalizar los datos en un sistema único y coherente. Tal premisa lo llevó ya a sentir a toda la catedral compostelana como un organismo figurativo, unitario, presidido, en su arquitectura e imaginaria, por un pensamiento común (3). Las tres portadas principales se ajustarían, según él, a un simbolismo trinitario, exponiendo la septentrional o Francigena la obra del Padre —Génesis—, la meridional y única conservada, la del Hijo —Redención—, y la problemática occidental —que antecedería al Pórtico de la Gloria de creer a Almerico Picaud— reflejaría la obra glorificadora del Espíritu Santo en la Transfiguración. A su vez, las puertas menores —en número, tan obviamente simbólico, de siete— figurarían los sacramentos, como accesos físicos y alegóricos a la Iglesia. Estudios posteriores han venido a matizar y hasta a alterar sustancialmente la visión de López Ferreiro en lo que toca a las portadas del crucero, pero lo que no ha sido puesto en duda es su intuición de la unidad conceptual subyacente en el conjunto de los programas compostelanos (4).

De acuerdo con su pensamiento, ve López Ferreiro en la imaginaria del Pórtico de la Gloria una intencional culminación —más idónea— que la Transfiguración que sustituiría —de la exposición doctrinal contenida en las portadas del crucero. Su tesis, bien conocida, es la de reconocer allí a la Casa de Dios, desplegada en el tríptico de las tres iglesias: el arco central figuraría la Iglesia cristiana; el lateral izquierdo, la de Israel, y el del lado derecho, la de los gentiles. Tal visión ha sido ya suficientemente valorada y criticada en estudios relativa-


(3) Véase su estudio «El simbolismo de las puertas antiguas de la basílica compostelana», El Pórrerén, Santiago, 19-XI-1876, reeditado como epílogo de El Pórtico.

mente recientes (5), y no es lugar aquí para insistir en su inviabilidad. Justo es notar, en su descargo, que López Ferreiro se dejó a sí mismo abierta la puerta —tan medieval, otra vez— de la analogía para trascender así en parte su error, admitiendo la presencia y actuación de la realidad futura, esceatológico, en la presente y pasada a las que él redujo el programa del Pórtico: la iglesia del arco central avocaría a la vez, pues, la Gloria, del mismo modo que no sería del todo inexacto —reconoce— el calificar al arco del lado de la Epístola —al menos, a su sección derecha— de infierno. Ello lo llevó, por otra parte, a una de sus más felices y vigentes intuiciones en cuanto al contenido esencial de la obra metoína: en ella no dudó en señalar «un compendio de la Historia de la Humanidad, y un tratado de Filosofía de la Historia» (p. 32). Tal es, en efecto, la nota más enriquecedora del programa en cuestión: el no limitarse a la exposición de un estado o de una eternidad actual —valga la paradoja—, persiguiendo una visión histórica, dialéctica, del despliegue de la Redención. Testimonio de excepción a este respecto —que no adujo López Ferreiro— nos lo proporciona la única lectura del Pórtico hecha desde una mentalidad medieval de que tengamos noticia, la del obispo armenio, llamado Mártir, que poroñró a Compostela en el siglo XV: «Encima de la Puerta... se ve el Cristo sentado en un trono, con la representación de todo lo que ha acontecido desde Adán y de lo que ha de suceder hasta el fin del mundo, todo ello de una belleza tan exquisita que es imposible de describir» (6). Que el programa del Pórtico arrancaba de Adán lo notó ya el propio López Ferreiro. La exégesis por él propuesta para el arco del lado izquierdo —la expectación mesiánica desde Adán y Eva— podrá ser discutable en cuanto a la asignación precisa de nombres a los personajes que lo pueblan, y a su inserción ideológica en el conjunto, pero su base se cuenta entre las adquisiciones más firmes para las lecturas posteriores y futuras.

Junto con la voluntad de unificación conceptual y de sistematización, hay que señalar, como segunda nota definitoria del pensamiento de López Ferreiro, su profundo sentido de la imagen —en una acepción más afín a la corriente en la crítica literaria que a la meramente refe-


(6) Cito a través de Viajes de extranjeros por España y Portugal, recopilación, traducción, prólogo y notas por J. García Mercadal, Madrid, 1952, t. I, p. 425. El texto en cuestión se refiere a una «puerta oriental» (?), pero en vista de que antes se dice que en «la del Mediodía se encuentra una pile grande junto a la cual hay tiendas blancas...» (p. 424) —dotes que indisculpablemente aluden al Paraíso de la Azabachería o portada septentrional—, queda patente el error de orientación, y que es el del Pórtico el programa que se resume.
rencial que suelen tener las «imágenes» en la literatura de las artes visuales. También aquí es de notar su medievalismo, en esa particular sensibilidad a las posibilidades metafóricas o simbólicas contenidas no ya en lo estrictamente figurativo, sino en los propios miembros arquitectónicos y en su articulación, reconociendo en el organismo y mecánica del edificio un ideograma. Obvia quizás —no siempre apropiadas— son las imágenes que reconoce en los zócalos —como «fundamentos»— en las estatuas columnas, en la «piedra angular», en las claves, etc.— otras tantas metáforas vigentes aún en nuestro lenguaje actual—. Tan falsa como indicativa de su sensibilidad imaginativa es la explicación que sugiere para la reducción de la presencia divina en el arco de la derecha a dos cabezas —según él, también con error, las dos naturalezas de Cristo, cuando parece tratarse de Cristo y del arcángel San Miguel—; dichas cabezas no serían sino la culminación de un monumental Cuerpo Místico constituido por las restantes figuras de las arquivoltas y por las columnas subyacentes. Con todo lo que tiene de errónea dicha interpretación, se reconocerá que no hubiera desentonado una imagen susceptible de tal lectura en monumentos tan característicos del simbolismo medieval como son el Hortus Deliciarum o el Scivias. No menos sensibilidad para las potencialidades simbólicas de la arquitectura denuncia la identificación de la ley mosaica en el grueso bocálon que oprime a las figurillas veterotestamentarias en el arco del lado izquierdo, representadas así, literalmente, sub lage. Al margen de lo que haya de meramente lúdico o de exhibición de facultades técnicas en tal expediente —recuérdese el precedente de Santa María de Uncastillo—, la explicación de López Ferreiro ha de retenerse al menos como verosímil.

Quizá lo más de reprochar sean ciertos excesos interpretativos, tan corrientes en la época, en la persecución de un alegorismo moral preciso en las figuras marginales de capiteles y columnas. Particularmente arbitraria es la interpretación de los personajes que pueblan el fuste marmóreo del lado derecho como actores de una exhortación a la obediencia, de acuerdo con el pensamiento paulino. En mi opinión, ha de reconocerse allí la Resurrección de los muertos —los sarcófagos y los sudarios son bien visibles—, con lo que se colmaría una de las lagunas que el mismo López Ferreiro adujo para refutar la identificación en el Portico de un Juicio Final. Creo, con él, que la obra mateina no se reduce a un Juicio, pero considero fuera de toda duda que una clara y amplia alusión al Juicio es uno de sus elementos constituyentes.

El apartado que se refiere a los aspectos técnicos y estilísticos conserva hoy menor interés y vigencia. Muy en línea de Viollet-le-Duc,
su mentor máximo en cuestiones arqueológicas, hace López Ferreiro del estudio formal del arte del Pórtico un constante paragone con la estatuaría clásica. El resultado es de orden más apologetico que histórico-artístico, si bien son de resaltar algunos destellos de inmejorables sensibilidad. La aplicación de las categorías de la preceptiva trascendental resulta en algún caso, paradójicamente, muy apropiada a la poética romántica; así, cuando resalta en el Pórtico su «variedad» dentro de la «unidad».

De mayor significación son los tres apéndices antes mencionados. En el primero se ensaya una «biografía» del maestro Mateo, con notable prudencia crítica en el acopio de datos. Salvo la rara posibilidad de un nuevo y sensacional hallazgo en este campo, puede decirse que la investigación de López Ferreiro agota un camino; la filiación de Mateo —o del conjunto de escultores que conocemos cómodamente por tal nombre— es cuestión que no ha de perseguirse, tanto en el ámbito de la genealogía personal como en el de la estilística.

El segundo apéndice —El simbolismo de las puertas antiguas de la basílica compostelana— ha sido ya glosado y valorado antes como premisa para la consideración de El Pórtico. A la portada de las Platerías, en particular, concierne el tercer apéndice. El hilo doctrinal de su programa, identificado, según ya se dijo, con la Redención, se precisa ahora en el contrato de la humillación y glorificación de Cristo, de acuerdo con un pasaje de San Pablo. El núcleo de tal pensamiento, considerablemente matizado y enriquecido, subyace aún de algún modo en el trabajo más reciente de que ha sido objeto la iconografía de dicha portada (7).

Hay que destacar también, en este mismo texto, dos puntos particulares. Por un lado, la noticia —que precisamente lo sugirió— del desprendimiento y restauración de dos figuras del friso, en las que él reconoce, habiendo tenido ocasión de estudiarlas de cerca, a Aarón y Moisés. Sorprende tal interpretación, no siendo el tema frecuente, cuando todos los indicios actuales sugieren como más verosímil que se trate de una Anunciación —escena que, por otra parte, describe Alemán en la portada septentrional (8)—. El segundo punto es otra gran aportación —involuntaria, por cierto— al desciframiento del complicado puzzle de la iconografía compostelana: la invocación de un pasaje del Evangelio de San Juan —Abraham pater vestem exultavit ut videt diem meum; vidit et gavisus est (VIII, 56)— con referencia al Abraham de la enjuta central de la portada. Y digo «aportación involun-

(7) Véase Azárate, La portada...
(8) Sobre la identificación de estas figuras con la Anunciación descrita en el Calixtino ha insistido recientemente Marcel Durliat, «La porte de France à la cathédrale de Compostelle», Bulletin Monumental, CXXIX, 1972, pp. 139-140.
taria» porque López Ferreiro adujo el texto para dar cuenta de la alusión a la descendencia del patriarca contenida en la rama que surge junto a él, siendo más pertinente el aplicarlo, como se viene haciendo desde Bertaux, a la justificación de su presencia en la Transfiguración, confirmada por el epígrafe que ostenta el relieve en cuestión. Otro problema, abierto por el momento, es ya el de compaginar esta Transfiguración, de la que también es parte el Santiago entre cipreses, con la que asigna Aimerico Picaud a la primitiva redacción de la portada occidental.

En cuanto al Altar y Cripta del Apóstol, poco hay que decir. López Ferreiro ha desbrozado en este texto el confuso camino de las vicisitudes por les que atravesó el núcleo del santuario jacobea, tarea que ampliarían considerablemente don Jesús Carro (9) y las excavaciones llevadas a cabo en las últimas décadas. La parte histórico-arqueológica se completa con una exposición de los trabajos que dejaron a la cripta en su actual presentación. El interés de ésta es ya de orden muy diferente, revelándonos a un López Ferreiro a medio camino entre Sugier y Villlet-Le Duc, a su modesta escala, como inspirador, ya no exégeta, de un programa artístico. Hecho curioso a señalar—por lo demás, no muy extraño en un historicismo provincial—es que su recreación de la cripta apostólica se nutre más de la información arqueológica «normalizada» de los manuales—con referencias al mundo prerrománico y románico italiano—que del pasado indígena. No deja de sorprender, sin embargo, tal opción en una figura cuya Arqueología Sagrada es constantemente ilustrada con ejemplos, más o menos bien traídos, de la tradición artística regional.—SERAFIN MORALEJO ALVAREZ (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).


NOTAS SOBRE CINE


Eric Rohmer, junto con Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette y François Truffaut, constituyen el grupo central de la revista cinematográfica especializada Cahiers du Cinema que, tras revolucionar lo que pudieran denominarse ideas tradicionales de la crítica, irrum-