
«*Traslatio Santi Jacobi*». Contribución al estudio de su iconografía

MARISA MELERO MONEO

Según los *Hechos de los Apóstoles* (12, 1-2) Santiago apóstol murió decapitado por orden de Herodes Agripa. Esto ocurrió en Jerusalén hacia el año 44 y hace suponer que fuese enterrado en dicha ciudad¹. Sin embargo, frente a ello está la tradición hispana sobre Santiago que asegura no sólo la predicación del apóstol en la península Ibérica sino también que fue enterrado en Galicia, gracias al viaje milagroso que realizaron sus discípulos para trasladar los restos del maestro, y que su tumba fue descubierta por Teodomiro —obispo de Iria— en el siglo IX².

Sobre la relación de Santiago con España hay diferentes opiniones pero, en general, parece que no se sabía nada hasta fines del siglo VI, época en que se habla por primera vez de la predicación de Santiago en la península Ibérica³. El tema de la tumba del apóstol en Galicia es posterior, ya que es a principios del siglo IX cuando se descubre la supuesta tumba de Santiago en un conjunto funerario de época romana —en Iria— y, a partir de este hecho, surgirá, como justificación y modo de darle credibilidad, la leyenda de la Traslación de Santiago⁴. En

¹ Así fue como ocurrió según el *Itinerarium* del Pseudo-Antonin de Plaisance, quien afirma que Santiago fue enterrado en las puertas de la ciudad santa, cerca de su padre. Citado según F. CABROL y H. LECLERCQ: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, 1913 y sigs. vol. 7 (2.º), pág. 2093. De todos modos, al margen de la tradición que sitúa la tumba del apóstol en Galicia, hay otras opiniones, ya que algunas fuentes colocan la tumba de Santiago en Cesárea de Palestina o en Achaia Marmorica —lugar situado entre las ramas occidentales del Nilo y la Cirenaica—. Este nombre pasó a algunas versiones de la leyenda hispana de Santiago en las cuales se cuenta como el santo apóstol fue enterrado en Compostela: «*Sub arcis marmaricis*».

² Sobre las leyendas hispanas de Santiago hay una gran proliferación de estudios, pero en muchos aspectos todavía no están claras las cosas. Entre otros: L. DUCHESNE: «Saint Jacques en Galice», en *Annales du Midi* XII (1900), págs. 145-179; F. CABROL y H. LECLERCQ: *Op. cit.*, págs. 2092-2108 y vol. 5 (1.º), págs. 412-417; J. BÉDIER: *Les légendes épiques*, París, 1921, tomo III, págs. 78 y sigs.; Z. GARCÍA VILLADA: *Historia eclesiástica de España*, Madrid, 1929, tomo I, 1.ª parte, págs. 79-104 y 355-379; E. MÂLE: *Les saints compagnons du Christ*, París, 1958, págs.

135-150; M. C. DÍAZ y DÍAZ: «La literatura jacobea anterior al Códice Calixtino», en *Compostellanum* X (1965), págs. 283-305, «Estudios sobre la antigua literatura relacionada con Santiago el mayor», en *Compostellanum* XI (1966), págs. 621-666 y «La littérature jacobite yusqu XII siècle», en *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*, Gand, 1985, págs. 165-171; R. PLÖTZ: «Traditiones hispanicae Beati Jacobi. Les origines du culte de Saint-Jacques à Compostella», en *Santiago de Compostela...*, *op. cit.*, págs. 27-38; y J. K. STEPPE: «L'iconographie de Saint-Jacques le Majeur (Santiago)», en *Santiago de Compostela...*, *op. cit.*, págs. 129 y sigs. Finalmente es muy interesante la obra de J. GUERRA CAMPOS: «Bibliografía (1950-1969): veinte años de estudios jacobeos», en *Compostellanum* XVI, 1-4 (1971), págs. 576-736.

³ Esta noticia aparece en la versión latina del Catálogo Bizantino de apóstoles o *Breviarium Apostolorum*. Sobre ello están de acuerdo todos los autores que han estudiado el tema, entre ellos: L. DUCHESNE: *Op. cit.*, pág. 152; F. CABROL y H. LECLERCQ: *Op. cit.*, vol. 5 (1.º), pág. 412; Z. GARCÍA VILLADA: *Op. cit.*, págs. 79 y sigs. E. MÂLE: *Op. cit.*, pág. 140; R. PLÖTZ: *Op. cit.*, etc.

esta leyenda, también del siglo IX, se explica la forma y detalles del viaje de los restos del apóstol Santiago desde Jerusalén o lugar donde murió —según los escritos canónicos— hasta Iria Flavia o lugar donde fue encontrada su tumba en el siglo IX. En cuanto a los textos que nos han transmitido esta leyenda algunos autores suponen que el texto original de la «Translatio» fue una leyenda desaparecida, realizada en el siglo IX, de la que deriva el texto conocido como «Carta del Papa León» —en realidad apócrifa y de la que conocemos diversas redacciones pero no el original⁵—. A partir de esta carta se formó posteriormente la «*Translatio Sancti Jacobi*», texto más amplio y completo del cual también nos han quedado diferentes versiones⁶. Este relato se debió formar a lo largo del siglo XI y se fijó definitivamente

⁴ La idea de la traslación de los restos de Santiago a España es recogida ya en el *Martirologio* de Floro —compuesto entre el 808 y el 838— y en el de Adon —realizado entre el 850 y el 860—. En este último caso la noticia no se incluye en el texto mismo del Martirologio sino en el *Libro de las festividades de los apóstoles* que figura al comienzo de dicho texto. Según Z. GARCÍA VILLADA (*OP. CIT.*, pág. 85) ambos autores tomaron la noticia de la Translatio de un texto compuesto hacia principios del siglo IX en España, para explicar el descubrimiento de la tumba del apóstol. También de este texto original y perdido procederían las redacciones de la «Carta del Papa León» que luego comentaremos.

⁵ Según M. C. DÍAZ y DÍAZ (*La literatura... op. cit.*, págs. 295 y sigs.) los distintos ejemplares conocidos de este texto serían redacciones diferentes de un original desaparecido. Éstas son: la procedente de Saint-Martial de Limoges (Bibliothèque Nationale de Paris), publicada en el *Catalogue des Manuscrits hagiographiques de Paris*, París, 1889, tomo I, pág. 101, también por Z. GARCÍA VILLADA, *op. cit.*, págs. 368-369 y por A. MUNDÓ en *Hispania Sacra* 5 (1952), págs. 72-78, que parece fecharse hacia principios del siglo XI o a finales del mismo siglo (R. PLÖTZ, *op. cit.*, pág. 37); la del Codice de El Escorial, del siglo XII; la del *Códice Calixtino*, también del siglo XII; la del Códice de la Biblioteca Casanatense de Roma, que ha sido mostrada por J. Guerra en una edición paleográfica «La carta del Papa León sobre la traslación de Santiago, en el Ms. 1104 de la Biblioteca Casanatense», en *Compostellanum* I (1956), págs. 481-492; y la procedente de San Sebastián de Picosacro, de fines del siglo XI o principios del XII y tradición lemosina que fue publicada por R. GARCÍA ÁLVAREZ en *Compostellanum* 6 (1961), págs. 217-218 y actualmente es conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Para las redacciones de El Escorial y del *Códice Calixtino* ver también Z. GARCÍA VILLADA, *op. cit.*, págs. 369-371 y en el caso del Códice Calixtino la edición de este realizada por A. MORALEJO, C. TORRES y J. FEO: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1951, Libro III, capítulo II, págs. 393-395. Todos estos textos presentan ciertas variantes frente a elementos comunes.

⁶ Son especialmente interesantes las redacciones del Códice procedente de Saint-Pierre de Gemblours (Bibliothèque Royale

en el XII⁷, tanto gracias a las «Translatio» propiamente dichas como gracias a obras de otra índole que incluyeron este relato y contribuyeron también a fijar y enriquecer esta narración. Este es el caso de la *Historia Compostelana*⁸.

El texto de la «*Translatio*» es una obra coherente en cuanto que intenta ligar y encajar todos los datos conocidos de la vida y muerte de Santiago, desde su supuesta predicación en España hasta su muerte en Jerusalén y la posterior aparición de sus restos en lo que hoy es Compostela. Así, según esta leyenda, fueron siete de los discípulos que Santiago había hecho en España quienes le acompañaron a Jerusalén y después de su muerte trajeron sus restos a Galicia. El traslado se hizo en un barco sin tripulación preparado por Dios para ello y que en siete días llegó a las costas gallegas, cerca de Iria Flavia. Allí, los discípulos intentaron conseguir un lugar adecuado para la tumba del apóstol. Éste fue cedido por Lupa —reina o, según alguna versión, viuda notable del lugar— después de ver como unos toros salvajes que pastaban en el monte se volvieron mansos y tiraron del carro en el que los discípulos transportaban el cuerpo de Santiago⁹. Si

de Bruselas del siglo XII, editado en Z. GARCÍA VILLADA (*op. cit.*, págs. 371-373); la procedente de Fleury-sur-Loire, cuyo manuscrito ha desaparecido pero existe una edición antigua; y la incluida en el Códice Calixtino (*op. cit.*, págs. 386-392).

El origen de la «*Translatio Sancti Jacobi*» a partir de la carta apócrifa del Papa León y —como veremos— de otros textos es defendido por Z. GARCÍA VILLADA (*op. cit.*, págs. 85 y sigs.) y por R. PLÖTZ (*op. cit.*, pág. 37). Además, sobre este texto ya elaborado en el que se aprovecha también la leyenda de los siete santos de la Bética se realizarán nuevas adiciones legendarias y será incluido en recopilaciones como la de Jean BELETH, *Rationale Divinorum officiorum*, realizada entre 1160 y 1164, o la de J. DE VORÁGINE, *La leyenda Dorada*, realizada hacia 1264. Sobre esta última ver la edición realizada por Alianza forma *La leyenda Dorada*, Madrid, 1982, vol. I, págs. 396-405.

⁷ Esta cronología del siglo XI es defendida por R. PLÖTZ (*op. cit.*, pág. 38), sin embargo, otros autores como L. DUCHESNE (*op. cit.*, pág. 178) indican la fecha del siglo IX tanto para la «Carta del Papa León» como para la «*Translatio*». Ya hemos visto, no obstante, que la fecha más temprana para las redacciones conservadas de la «Carta del Papa León» es el siglo XI.

⁸ Realizada hacia 1139 por encargo de Diego Gelmírez. Sobre ella ver *Historia Compostelana. Hechos de Don Diego Gelmírez primer arzobispo de Santiago*, Santiago de Compostela, 1950, edición realizada por M. Suárez y J. Campelo.

⁹ Sobre otras versiones que explican la presencia del cuerpo de Santiago en España por un viaje de las reliquias en época medieval, ver R. PLÖTZ, *op. cit.*, pág. 38.

comparamos las distintas versiones de esta leyenda, aunque la esencia sea la misma hay elementos diferentes en los distintos textos e incluso en el mismo. Este es el caso del *Códice Calixtino* que presenta no una sino tres versiones diferentes de la «*Translatio*»: la indicada bajo el epígrafe de «Prólogo del Papa Calixto a la Pasión Mayor de Santiago»; «la traslación del apóstol Santiago» incluida en el libro III; y la «Carta del Papa León» que sigue a la traslación¹⁰. De toda esta leyenda nos interesan especialmente los episodios relacionados con el viaje del cuerpo muerto del santo tanto por mar como —una vez llegado a Galicia— por tierra, puesto que se pretende estudiar la iconografía del «viaje» de Santiago después de su muerte. La «*Translatio*» se representó en las artes plásticas con varios episodios pero a nosotros nos interesan esencialmente las dos escenas indicadas: «el traslado del cuerpo del santo en barca» y «el traslado en la carreta tirada por bueyes»¹¹.

De las obras que presentan las escenas indicadas sólo aludiremos a las hispanas de época medieval. La primera escena que presentaremos es el traslado de los restos del apóstol por mar. Ésta presenta una barca en la que se aprecia el cuerpo yacente de Santiago y alrededor de éste sus discípulos. Éstos son —según algunos textos— siete pero en ocasiones varía su número, bien por necesidades compositivo-espaciales, bien por capricho del artífice o también porque el número no esté indicado en la fuente textual utilizada¹². Esta escena aparece ya en algunas obras románicas, concretamente en una moneda gallega, en la Iglesia de Santiago de Cereixo (Coruña), en el Claustro de la Colegial de Tudela (Navarra) y en la Catedral de Lérida (Cataluña).

La obra indicada en primer lugar es una moneda recientemente hallada en Galicia, aún por estu-

diar. Está datada en la época de Fernando II, es decir, contemporánea de Maestro Mateo. En ella se ha representado la escena del «Traslado en barca» del cuerpo de Santiago, lo cual es especialmente interesante ya que a pesar de ser un tema religioso se utilizó un soporte esencialmente laico. Ello nos da idea de la difusión de esta leyenda¹³.

En Cereixo —perteneciente al municipio coruñés de Vimianzo— la escena aparece en el tímpano de la puerta lateral sur, con un estilo tosco de carácter rural¹⁴. La escena ocupa el tímpano en su totalidad y presenta exclusivamente la barca sobre el mar, con los restos del apóstol y sus siete discípulos rodeándolo. La extrema simplicidad de este caso y el hecho de que aparece de forma aislada, es decir, sin incluirse en un contexto más amplio que narre la leyenda de Santiago, hace que no plantee problemas en cuanto a su origen literario. Esto es, al presentar sintéticamente el hecho esencial de la «*Translatio*» no nos da pie para hacerla depender más o menos directamente de una u otra versión de la leyenda de la traslación. También podría ser que esta simplicidad y economía en la representación de la leyenda fuese motivada por la fuente concreta utilizada. En este sentido, la narración más austera —en cuanto que no incluye diversos pasajes posteriores a la «*Translatio*» propiamente dicha, presentes sin embargo en otras fuentes— es la de la *Historia Compostelana*¹⁵.

En la Colegial de Tudela la escena indicada forma parte de un pequeño ciclo dedicado a Santiago que se desarrolla en uno de los capiteles del ala Sur del claustro. Este capitel además de la «*Translatio*» presenta dos escenas de la pasión del apóstol: «San-

¹³ Esta moneda, que todavía no he podido ver, está en curso de publicación, aunque ya fue dada a conocer a la opinión pública —a raíz del hallazgo— en un periódico local gallego.

Agradezco la noticia de su aparición al doctor J. Yarza Luaces.

¹⁴ Hay una breve noticia de esta pequeña iglesia rural gallega —con una sola nave, cabecera plana y bóveda de cañón— en Galicia en *La España Románica*, Madrid, 1979, págs. 500-501. Según J. SOUSE [«La portada meridional de la Iglesia de San Julián de Moraima: Estudio iconológico», en *Brigantium. Boletín do Museo arqueolóxico e histórico de A Coruña* 4 (1983), pág. 154, nota 14] esta portada depende de la portada oeste de San Julián de Moraima, datada en los primeros años del siglo XIII.

¹⁵ Es interesante, no obstante, el hecho de que el discípulo central se haya realizado de un tamaño considerablemente mayor que el resto, incluso que el cuerpo tendido de Santiago.

¹⁰ Ver la edición citada, págs. 123-132, 384-391 y 393-395.

¹¹ Hay, además, otra escena bastante representativa del tema —pero exclusiva de ciertas fuentes— que presenta al santo sobre una gran piedra situada en la costa gallega. El resto de las escenas que forman parte de la misma leyenda como «la persecución de los discípulos», etc. no dan de forma inmediata la idea del «Viaje del apóstol».

¹² Por ejemplo se habla de siete discípulos en el Prólogo del Papa Calixto a la Traslación de Santiago en el *Códice Calixtino* (*op. cit.*, pág. 384), mientras que en la *Leyenda Dorada* se habla de «algunos discípulos» (*op. cit.*, pág. 399).

tiago ante Herodes» y «la decapitación del apóstol». La escena de la «Translatio» ocupa toda la cara oeste del capitel y en ella el escaso espacio disponible ha podido ser la causa de que no se hayan representado siete discípulos sino cuatro, ya que dado el tamaño y tipo de figura que el escultor usa en todos los capiteles por él realizados no cabían más figuras¹⁶. Los cuatro discípulos sobresalen por la parte superior de una pequeña barca de pescador —sin mástiles ni velas, como en Cereixo— y tienen en sus manos el cuerpo muerto de Santiago que, aparentemente, está decapitado, mostrando con ello una fidelidad extrema al texto. La escena está situada en el mar mediante unas líneas onduladas que indican el agua y las olas. Entre los diversos textos que nos han transmitido esta leyenda, la fuente de este capitel podría ser una de las tres versiones dadas por el *Codice Calixtino*. En el «Prólogo del Papa Calixto», al hablar de la Pasión de Santiago se introduce la figura y martirio de Josías, convertido por Santiago cuando iba camino del martirio. Lo mismo ocurre en la «Carta del Papa León» transmitida por este códice. Sin embargo, en la escena de la «Decapitación» del claustro tudelano no se representa a Josías, como tampoco se habla de él en el «Libro III o de la Traslación del Códice Calixtino». Éste indica sólo que Santiago fue llevado ante Herodes y martirizado. Por otro lado, la sencillez de la representación tudelana, respecto al viaje en barca, encaja bien con la narración también sencilla de esta parte en el *Códice Calixtino*. La *Historia Compostela* también indica que Santiago fue degollado por Herodes pero no se detiene en este episodio que, sin embargo, está tratado en dos escenas en el capitel que nos ocupa. Dada la fecha del claustro —que se realizó entre 1170-1175 y 1188¹⁷— y el auge de las peregrinaciones a

Santiago no es extraño que este capitel dependa de una obra que debió estar muy difundida por todo el occidente cristiano¹⁸.

En la Catedral de Lérida la escena de la «Translatio» aparece representada en la capilla contigua al ábside central, en el transepto norte. En este caso la escena forma parte de un pequeño ciclo dedicado a Santiago que estilísticamente ha sido relacionado con la escultura de Antelami¹⁹ y que, teniendo en cuenta que la catedral se inició hacia el 1203, podría fecharse en el primer cuarto del siglo XIII²⁰. Los capiteles que forman este ciclo están situados a la entrada de la capilla indicada —coronando las columnas situadas a la derecha del espectador—, que durante mucho tiempo ha estado tapiada. Esto ha impedido una lectura adecuada de la iconografía, realizada finalmente por J. Lacoste. En el primer capitel, la narración comienza con la representación de Herodes dando la orden de la ejecución de Santiago que —igual que en Tudela— es seguida de la «Decapitación»²¹. A continuación se presenta la «Translatio» o viaje de los restos del apóstol hacia Galicia mediante una barca sin vela ni remos que navega en el mar y que alberga una especie de «sarcófago» con el frente estriado y a los siete discípulos de Santiago. En este caso, la diferencia esencial con las representaciones de Cereixo y Tudela es la presencia de esta caja cerrada, que más que a un sarcófago debe aludir a la caja donde se transportaban las reliquias o restos del santo, ya que ni el tímpano gallego ni el capi-

¹⁶ También puede ser que el texto que sirvió de guía al artífice no precisase el número de discípulos.

¹⁷ Sobre este claustro ver R. CROZET: «Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. I Les chapiteaux du cloître de Tudela», en *Cahiers de Civilisation Médiévale* II (1959), págs. 333-340 y III (1960), págs. 119-121; A. EGRY: «La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra)», en *Príncipe de Viana*, 74-75 (1959), págs. 63-107; C. GARCÍA GAINZA: *Catálogo Monumental de Navarra. I Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980; F. IÑIGUEZ ALMECH y J. URANGA: *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1971-73, vol. III, y M. MELERO: *La Escultura Románica de Tudela y su prolongación*, Tesis de Doctorado presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigida por el Dr. J. Yarza, Bellaterra, 1988, págs. 89-341.

¹⁸ El carácter universal del *Liber Sancti Jacobi* y su difusión por las vías de peregrinación hacen pensar que no debía ser muy extraño que la catedral de Tudela contase con un ejemplar de dicha obra.

¹⁹ J. LACOSTE: «Découvertes dans la cathédrale romane de Lérida», en *Bulletin Monumental* (1974), págs. 231-234 y «La cathédrale de Lérida: les début de la sculpture», en *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (1975), págs. 275-298. Este mismo artículo fue publicado en *Ilerda* IX (1979), págs. 167-192. Este autor supone que esta escultura fue realizada por un alumno de Antelami.

²⁰ La consagración es más tardía, situándose en 1278. J. Lacoste fecha esta escultura hacia 1210-1215 (*La cathédrale... op. cit.*, pág. 297). Sobre esta catedral ver también M. ALONSO GARCÍA: *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboraciones*, Lérida, 1976, págs. 17-19.

²¹ Sin embargo, hay diferencias entre la escena tudelana y la de Lérida. En Tudela está presente Santiago, al cual parece que se le está interrogando, mientras que en Lérida no está el apóstol sino que se presenta la orden de Herodes para decapitarlo.

tel tudelano presentan nada similar a un relicario sino simplemente el cuerpo muerto de Santiago. Esto supone una interesante particularidad que, aunque se volverá a repetir en algunos casos —concretamente en otra obra catalana que veremos—, no es frecuente en la representación del tema. La causa de esta escasez depende seguramente de los textos, ya que éstos no hablan normalmente de un sarcófago o relicario en el que se trasladaron los restos del apóstol sino que, más bien, en la mayoría de las versiones de la «Translatio» se da a entender que se trasladó el cuerpo directamente colocado en la barca. Sin embargo, en algún caso podemos encontrar la alusión a algún tipo de arca funeraria. Así, en la «Translatio» incluida en el Libro III del *Códice Calixtino* aunque no se indica explícitamente que los discípulos realizasen el viaje por mar con un sarcófago o relicario, esto puede suponerse, ya que, un poco más adelante, al hablar de la llegada a las costas gallegas se dice:

«... trasladan el sagrado féretro a un pequeño campo de cierta señora llamada Lupa...»²².

Otra particularidad interesante es la presencia de la Mano de Dios saliendo de una nube y dirigiendo la barca. Esto explica claramente la navegación milagrosa realizada gracias a la ayuda divina. Si el relicario del santo nos ponía en contacto con la «Translatio» del *Códice Calixtino*²³, este nuevo elemento relaciona esta escena con la *Historia Compostelana*, donde se indica que los discípulos llegaron a las costas gallegas.

«...bajo la Mano del Señor que los guiaba...»²⁴

Así pues, habría que buscar un texto que reuniese ambas particularidades y que pudiese ser la fuente

²² *Códice Calixtino* (*op. cit.*, pág. 388). Es cierto que en diversas versiones de la «Translatio» se alude —como veremos— al «arca marmórica» en la que fue sepultado el apóstol («*Sub Arcis Marmaricis*») como culminación de la «Translatio», pero dicha expresión no se refiere a la forma de transportar los restos de Santiago.

²³ La alusión al sarcófago o relicario sólo está presente en la «Translatio» del Libro III del *Códice Calixtino*, ya que ni en la «Carta del Papa León» del mismo código ni en el Prólogo del Papa Calixto se vuelve a aludir a él.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 20. También se habla de la Mano de Dios en la redacción de la «Carta del Papa León» procedente de Limoges y en la de El Escorial.

de esta obra leridana. En este sentido, estos capiteles pueden depender de alguna versión de la «Translatio» similar o cercana a la procedente de Saint-Pierre de Gemblours. En ésta no se habla de un traslado inmediato de los restos de Santiago después de su muerte, sino que se indica que el santo fue enterrado inicialmente en Jerusalén. Un tiempo después sus siete discípulos recogieron los restos del apóstol —posiblemente en una caja de reliquias— y los llevaron al puerto gallego de Iria —después de una navegación milagrosa realizada gracias a la protección divina— donde fue enterrado definitivamente «*Sub arcis marmaricis*». En cuanto a la protección divina en el viaje, el texto dice:

«...Sex auem dies navigantes, iter fecerunt per mare sine remigio, manu Dei eos gubernante...»²⁵.

En el siguiente capitel se presenta un nuevo aspecto poco frecuente en la representación de la «*Translatio*». Se trata de la tumba del apóstol, que aparece representada mediante un relicario sobre columnas y cubierto por unas cortinas que lo dignifican. Además, hay representada una cruz sobre el relicario²⁶ y, en el lado derecho del espectador, cuatro personajes de pie junto a la tumba. J. Lacoste había identificado inicialmente esta escena como una representación de la tumba del apóstol en Compostela. Posteriormente se inclina por suponer que lo que se ha representado es la invención del sepulcro de Santiago en el siglo IX²⁷.

²⁵ DÍAZ y DÍAZ, M. C.: *La literatura... op. cit.*, documento 15, pág. 372. En esta narración también se habla de la decapitación de Santiago por disposición del tetrarca Herodes y, por tanto, también sirve para explicar las escenas dedicadas a la decapitación del apóstol.

²⁶ Según J. LACOSTE: (*Découvertes... op. cit.*, pág. 234) esta cruz hace referencia a la ofrecida por Alfonso III a la tumba de Santiago en el 874.

²⁷ Para la primera opinión ver *Découvertes... op. cit.*, pág. 234 y para la segunda *La Cathédrale... op. cit.*, pág. 282. En el primer caso suponía que era la única representación del sepulcro pero en realidad aparece también en el retablo de Frontanyà que más tarde estudiaremos. La segunda opinión la justifica por los gestos de asombro y la conversación animada que observa en los personajes presentes. Ve en esta escena una plasmación del sepulcro según los textos en cuanto que representa el «*Arca marmórica*» indicada como lugar de entierro en ellos. Por otro lado, piensa que se aleja de lo que —se supone— fue la realidad porque en el momento del descubrimiento el sarcófago del san-

Ambas teorías son factibles pero quizá la dignificación del «Arca Marmórea» y la presencia de una escena similar en la tabla de Frontanya —sin personajes— pueden inclinar la balanza hacia la primera hipótesis. No obstante, el hecho de que no continúe el ciclo —al revés que en Frontanya— impide definirse con seguridad al respecto.

En época algo posterior encontramos nuevamente esta escena en el citado retablo de Sant Jaume de Frontanya, realizada en gótico lineal a finales del siglo XIII o —más bien— a principios del XIV, que actualmente se encuentra en el Museo de Solsona²⁸. En este caso la «Translatio» formaba parte de un retablo dedicado a Santiago del cual sólo nos ha quedado la parte inferior con cinco escenas. No obstante, todo parece indicar que primitivamente contó también con un registro superior en el que había otras cinco escenas de la leyenda del santo entre las que figuraban el episodio de Hermógenes y la «Decapitación»²⁹. Al margen de estas conjeturas, la tabla conservada está dividida en cinco escenas: «Desembarco de los restos de Santiago en Galicia»; «Traslado de los restos en la carreta tirada por toros salvajes» y tres escenas correspondientes a tres milagros otorgados por Santiago a sus pe-

regrinos. En la primera escena relacionada con la «Translatio» aparecen una serie de diferencias respecto a los casos ya vistos. La primera se refiere a la barca, puesto que, a pesar de ser más o menos similar a las que aparecen en los casos anteriores, en la tabla catalana se introducen dos elementos nuevos: la vela y los remos³⁰. Por otro lado, en realidad no se representa el viaje mismo sino la llegada a las costas gallegas —o la partida del puerto de Jaffa—, ya que dos de los discípulos están fuera de la barca y todos mueven la caja-relicario con los restos del apóstol. La particularidad del relicario, que sustituye al cuerpo yacente del apóstol, ya la hemos comentado en el capitel de la catedral de Lérida. Además esta escena es contigua a la presentación de la tumba del apóstol, que aparece como una caja-relicario sobre altas columnillas y dignificada bajo tres arquillos, todo lo cual puede hacer referencia a la indicación frecuente de los textos de la «Translatio»: «*Sub arcis marmaricis*»³¹. En cuanto

to no era visible. También, en este caso, hace notar la ausencia de las tumbas de los dos —o tres, según algunos textos— discípulos que fueron enterrados junto a Santiago, hecho que justifica en función de la claridad compositiva. La presencia del baldaquino, dice, sería un intento de resaltar el carácter de martyrium de la tumba de Santiago.

²⁸ Sobre este retablo primitivo ver: J. BRACONS: «Taula de Sant Jaume de Frontanyà», en *Catalunya romànica XII. El Berguedà*, Barcelona, 1985, págs. 474-480; J. CALDERER: «Retable de Saint Jaume de Frontanyà», en *Santiago de Compostela... op. cit.*, pág. 370, número de catálogo 369; W. W. S. COOK: «Romanesque altar frontals from Solsona», en *Actes du XVIème Congrès International d'Histoire de l'Art*, La Haya, 1955, págs. 179-198; J. GUDIOL RICART: «De peregrins i peregrinatges religiosos catalans», en *Analecta Sacra Tarraconensia* III (1927), págs. 117-118; W. W. S. COOK Y J. GUDIOL RICART: «Pintura e imagería románicas», en *Ars Hispaniae* VI, Madrid, 1950, págs. 101 y 244 (reed. 1980, pág. 180); Ch. R. POST: *A history of Spanish painting*, Cambridge, Massachusetts, 1930, vol. II, págs. 37-38; J. SERRA I VILARO: «Taula romànica de Sant Jaume de Frontanyà», en *La Veu de Catalunya* 23-XII-1909; J. SUREDA: *El Gòtic Català. Pintura*, Barcelona, 1977; y J. YARZA LUACES: «Retrotàbula de Sant Jaume de Frontanyà», en *Catálogo del Museo Diocesano y Comarcal de Solsona* (en prensa).

²⁹ Sobre la reconstrucción y funcionalidad de esta tabla como retablo véanse las obras indicadas de J. BRACONS (*op. cit.*, págs. 474-476) y J. YARZA (*op. cit.*).

³⁰ En la «Translatio» del Códice Calixtino (Libro III, capítulo I) se dice que los discípulos, tras una navegación milagrosa, alcanzan a remo las costas gallegas. En la «Carta del Papa León» del mismo Códice se dice que la vela se hincha con vientos favorables y la barca navega sola.

³¹ Respecto a esta frase, frecuente en algunos textos de la «Translatio», parece que procede de las versiones más primitivas de la Leyenda de Santiago (*Breviarium Apostolorum*), es decir, de la época en la que aún no había aparecido la leyenda hispana. Concretamente debe proceder del término «*Achaia Marmorica*» o lugar donde el citado Breviarium situaba la tumba del apóstol y que parece ser estaba situado en África del Norte. De dicho término y seguramente por traducción errónea se pasó a la frase «*Sub arcis marmaricis*» o a la expresión «arca marmórica» que aparecen en la mayoría de las versiones de la «Translatio». Es el caso de la «Carta del Papa León» procedente de Limoges y de la «Translatio» de San Pedro de Gemblours. En la «Carta del Papa León» de El Escorial se indica «*Sub arcis marmoreis*» y en la *Historia Compostelana* se ha cambiado dicha frase por «*Sub marmoreis arcibus*». Sobre esta última obra ver la edición indicada (pág. 20). Así pues, parece que hay una confusión inicial en la traducción del término primitivo y que dicha confusión se incrementa al entenderse en dos sentidos diferentes: arca marmórea y arcos marmóreos. Sobre la influencia del *Breviarium Apostolorum* en la frase «*Sub arcis marmaricis*» ver L. DUCHESNE: *Op. cit.*, pág. 178. C. TORRES GARCÍA [en sus obras «Arca Marmórea» en *Compostellanum* II (1957), págs. 323-329 y «Nota sobre Arca Marmorea», en *Compostellanum* IV (1959), págs. 341-347] cree que existieron inicialmente los términos «Arca Marmórica» y «*Arcis Marmaricis*» en latín —desde la época de San Isidoro de Sevilla— para indicar la forma de entierro de Santiago. Sería a partir de ahí, según el autor, de donde lo tomaron los catálogos griegos provocando su traducción un error de sentido. Dicho

a la fuente literaria de esta escena parece seguro que hay que desistir de su dependencia respecto a la *Leyenda Dorada*³², a pesar de que a fines del siglo XIII se traduce esta obra al catalán³³, y quizá debe relacionarse —como veremos en la escena de la carreta— con una redacción de la «Translatio» similar a la de San Pedro de Gemblours³⁴.

La mayor novedad de este retablo frente a las obras vistas es la escena representada a continuación, que no aparece en ninguna de las obras románicas estudiadas y que muestra el momento en que los discípulos utilizan los toros o bueyes salvajes de Lupa —después de haberlos amansado milagrosamente— como animales de tiro para llevar

el cuerpo del apóstol hacia el palacio de ésta. Como consecuencia, Lupa se convierte al cristianismo y entrega su palacio para sepulcro de Santiago. En la escena vemos a dos toros tirando de una carreta sobre la que está la caja-relicario del apóstol; dos discípulos conversando; y un edificio con campanario que representa el palacio de Lupa convertido en iglesia dedicada a Santiago —después de la conversión de dicha señora—. Los toros han sido representados con alguna de sus patas levantadas para indicar que caminan hacia el edificio indicado, es decir, hacia el palacio de Lupa. También los gestos de los discípulos señalan hacia este edificio que culmina esta breve historia de la «Translatio» y simboliza no sólo la conversión de Lupa —cuya figura no aparece— sino el inicio del culto compostelano a Santiago. Este episodio parece que no es original de la leyenda de Santiago sino que procede de otra leyenda hispana más antigua que hacía referencia a siete santos de la Bética, de la época de evangelización de la península³⁵. Este episodio es recogido en el *Códice Calixtino*, donde no se dice explícitamente que los discípulos utilizaran la carreta para transportar el cuerpo del santo sino que Lupa ofreció los bueyes salvajes para que los discípulos acarreasen lo necesario para edificar el sepulcro. Éstos —una vez obrado el milagro de la pacificación de los bueyes— les colocan el yugo y se dirigen hacia el palacio de la señora indicada, que se convertirá y cederá dicho palacio para iglesia de Santiago. No obstante, este episodio no aparece en las tres versiones de la «Translatio» recogidas por el Calixtino sino sólo en el Libro III o de la Traslación del Apóstol³⁶. También

error hizo que el término indicase no una forma de entierro sino un lugar geográfico localizado en el Norte de África. La nueva traducción al latín —*de los indicados catálogos griegos*— haría recobrar el sentido primitivo del término. En cuanto a la forma del sepulcro marmóreo, dicho autor cree que pudo ser tanto un sarcófago como un edificio. Sobre esta última idea se inclina J. CARRO GARCÍA: «Arca Marmorica, cripta, oratoria y confesión, sepulcro y cuerpo del apóstol», en *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1954), págs. 17 y sigs. En la edición indicada del Códice Calixtino, la «Carta del Papa León» habla de una construcción abovedada para el sepulcro de Santiago (pág. 394). Sobre este tema ver también M. C. DÍAZ y DÍAZ: «El lugar de enterramiento de Santiago el Maor en Isidoro de Sevilla», en *Compostellanum* I (1956), págs. 366 y sigs.

³² Esta idea es indicada en J. BRACONS (*op. cit.*, pág. 479) y J. YARZA (*op. cit.*). Para el primer autor la fuente podría ser el *Liber Sancti Jacobi* ya que —según dice— los milagros representados en esta tabla se acercan más a esta fuente que a la *Leyenda Dorada*. Dicho autor puntualiza que existía una copia del «Liber» en Ripoll y que, en cualquier caso, una obra de este tipo sería normal en el Monasterio de Sant Jaume de Frontanyà.

Para J. Yarza la fuente de esta escena sería la «Epístola del Papa León» pero no como figuraba en el Calixtino sino según la versión recogida en la *Historia Compostelana* donde como colofón de la «Translatio» se indica que los restos de Santiago fueron sepultados «Sub marmoreis arcubus». Frente a esto la opinión de una dependencia de esta obra respecto a la *Leyenda Dorada* ha sido mantenida por J. SUREDA (*op. cit.*, pág. IV) y J. CALDERER (*op. cit.*, pág. 370, núm. cat. 369).

³³ Ch. MANEIKIS y E. J. NEUGAARD: *Vides de Sants Rosselloneses*, Barcelona, 1977, vol. III, págs. 94-105.

³⁴ Una de las causas más claras que aconsejan buscar una fuente diferente de la *Leyenda Dorada* es la forma en que se ha representado en esta tabla el milagro del «Peregrino colgado». Mientras en el texto de Vorágine y en su versión catalana del siglo XIII es el hospedero quien introduce dinero de plata en el equipaje del peregrino, en la tabla de Frontanyà es la criada —o la hija del hospedero— quien coloca una copa de plata entre las cosas del peregrino. Sobre la iconografía del Milagro del Peregrino colgado ver L. VÁZQUEZ DE PARGA: «Algunos aspectos de la influencia de la peregrinación compostelana en la iconografía artística», en *Compostellanum* X, 4 (1965), págs. 461-463.

³⁵ Esta leyenda sobre los santos granadinos es recogida ya por el *Martirologio* de Adón y —como se ha indicado— se refiere a los siete santos que fueron los pioneros de la evangelización en la Península Ibérica. Por ello no es extraña su utilización en la leyenda de Santiago, que pasa por ser el primer apóstol y evangelizador de Hispania. Debido a la fusión o asimilación de esta historia primitiva en la leyenda de Santiago, algunas versiones de la «Translatio» —como es el caso del *Códice Calixtino*— identifican a los siete discípulos del apóstol con los nombres correspondientes a estos siete santos granadinos. Sobre la utilización de esta leyenda primitiva en la «Translatio Sancti Jacobi», ver L. DUCHESNE: *Op. cit.*, pág. 163.

³⁶ Las tres versiones indicadas son: el «Prólogo del Papa Calixto a la Pasión Mayor de Santiago»; la «Translatio» del Libro III; y la «Carta del Papa León». Sobre el episodio de los bueyes ver la edición indicada: Libro III, capítulo I, págs. 390-391.

se incluyó en la «Translatio» de San Pedro de Gemblours³⁷ y, sin embargo, no aparece en la *Historia Compostelana*, texto que tampoco explica la presencia de la caja-relicario, a pesar de que hable de la tumba del apóstol a continuación de la «Translatio». La *Leyenda Dorada* vuelve a recoger este episodio, en el que se incluye una matización que encaja bien en el caso de Frontanyà —aunque, como ya hemos dicho, no fue ésta la fuente de dicho retablo— pero no con otras representaciones posteriores que, sin embargo, pueden depender de este texto de J. de Vorágine. Así, hablando del carro se dice:

«...en el colocaron el cuerpo del apóstol alojado en el sarcófago de piedra, y, en cuanto el cuerpo estuvo dentro del carro, los bueyes, sin necesidad de que nadie los guiara, se pusieron en marcha y por sí mismos se dirigieron hasta el palacio de Lupa...»³⁸.

Volviendo a la tabla de Frontanyà puede apreciarse una cierta reiteración en cuanto al tema del sepulcro de Santiago, reiteración que quizá depende del texto del cual procede esta imagen. Así, ya se ha indicado, que la escena de la «Translatio» es seguida de la representación del sepulcro del apóstol sobre altas columnillas, de acuerdo con la indicación «*Arca Marmarica*» o «*Sub arcis marmaricis*». Sin embargo, en la escena de la carreta vuelve a aparecer el sepulcro de Santiago pero, en este caso, no el sarcófago-relicario sino la iglesia-mausoleo que se construyó para alojarlo. Como ya hemos visto al hablar de la otra escena de la «Translatio» esta tabla puede proceder de una versión de esta leyenda cercana a la redacción de Gemblours, lo cual, nos explicaría esta especie de reiteración sobre la tumba del apóstol. En este sentido, la narración de

Gemblours sigue fielmente la «Carta del Papa León» hasta la llegada a Galicia del cuerpo del apóstol y su entierro «*Sub arcis marmaricis*» y, a continuación, el texto de dicha narración continúa con los diversos episodios de la historia de Lupa que culminan con la cesión de su palacio para sepulcro de Santiago³⁹. De este modo, la tabla de Frontanyà puede reproducir esta doble alusión del texto de la «Translatio» respecto al sepulcro del apóstol, primero «*sub arcis marmaricis*» y después en relación a la iglesia construida en el palacio de Lupa, como mausoleo del apóstol.

También en tierras catalanas debieron realizarse escenas relacionadas con la «Translatio» en un retablo dedicado a Santiago, hoy desaparecido, que conocemos únicamente por la documentación. Así, hay un documento de 1347 por el que se encarga un retablo —dedicado a la leyenda de Santiago— a los pintores Ferrer y Arnau Bassa⁴⁰. Es muy posible que este retablo incluyese el episodio de la «Translatio» aunque éste no puede afirmarse puesto que el documento en cuestión no presenta la descripción de lo que debía ser el retablo y la obra —como se ha dicho— no se ha conservado.

Si en el retablo encargado a Ferrer y Arnau Bassa la presencia de la «Translatio» es una suposición, ésta se hace realidad en el retablo de Santiago realizado dentro de la estética del gótico internacional por Joan Mates⁴¹. Esta obra procede de

³⁷ Para M. C. DÍAZ y DÍAZ (*op. cit.*, pág. 301) la «Translatio» de Fleury-sur-Loire presenta un contenido muy similar a la de Gemblours, aunque formalmente es diferente.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 400. La alusión a un sarcófago de piedra puede depender de una novedad que encontramos en *Rationale Divinorum Officiorum* de Jean de Belet y en la *Leyenda Dorada* respecto a las traslaciones vistas. Ésta es la indicación de que al desembarcar el cuerpo del apóstol en Galicia, los discípulos lo colocaron encima de una gran piedra de la costa que milagrosamente se ablandó y cubrió el cuerpo del santo a modo de sarcófago. Sobre la obra de J. Belet, hay una transcripción que incluye el párrafo que contiene este episodio en L. VÁZQUEZ DE PARGA: *Algunos aspectos...* *op. cit.*, pág. 456. Para la *Leyenda Dorada* ver la pág. 399 de la edición citada.

³⁹ M. C. DÍAZ y DÍAZ (*op. cit.*, pág. 301) concluye que la «Translatio» de Gemblours depende de dos fuentes diferentes: la «Epístola del Papa León» y la «Leyenda de los siete varones apóstólicos» u otra similar, que fuese la fuente de ésta, para los episodios de Lupa. Como ya se ha indicado, coloca la elaboración de esta versión en el siglo XI. Esta doble fuente de la «Translatio» de Gemblours puede aplicarse también a las otras versiones de la «Translatio» que presentan igualmente los episodios relacionados con Lupa.

⁴⁰ J. M.^a Madurell i Marimón: Documento núm. 383 en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* X (1952), págs. 16-17.

⁴¹ Hay una serie de retablos atribuidos a Joan Mates —pintor catalán activo entre 1392 y 1431— como el de Santa Catalina, procedente de Valldonzella; los de Santa Lucía y San Miguel de Penafel (Barcelona); etc. Sin embargo, no hay un estudio global y específico de la personalidad artística de este pintor y de sus obras. Sobre él ver: J. GUDIOL RICART: «Pintura Gótica», en *Ars Hispaniae* IX, Madrid, 1955, págs. 93-94 y del mismo autor *Historia de la pintura gótica en Cataluña*, Barcelona, 1943; ALCOLEA, S., GUDIOL, J. y CIRLOT, J. E.: *Historia de la pintura en Cataluña*, Madrid, 1952, pág. 111; y GUDIOL, J.: *Tierras de España. Cataluña 1*, Madrid, 1974, pág. 281.

Vallespinosa y actualmente está conservada en la Catedral de Tarragona. El retablo tiene tres calles —en sentido vertical—. Las laterales tienen tres escenas en altura y la central la efigie del santo y la Crucifixión. La leyenda de Santiago se representa en las calles laterales aunque no en su totalidad, ya que la escena superior de ambas está dedicada a la Anunciación y Natividad de Cristo. La «Translatio» está situada en las dos escenas inferiores de la calle lateral derecha —según el espectador—. En la calle izquierda se representa un episodio relacionado con Hermógenes y la Decapitación de Santiago y Josías⁴². En este caso, a diferencia de la tabla de Frontanyà, no se ha representado ninguno de los milagros que el santo otorgó a sus peregrinos sino —como ya se ha indicado— dos escenas de su vida y dos escenas de la «Translatio»: el «viaje en barca» y el «traslado en la carreta».

En la escena del «viaje en barca» aparecen elementos nuevos y diferentes de los vistos en las representaciones anteriores. Por un lado, desaparece el sarcófago-relicario que se había representado en las dos obras catalanas citadas —catedral de Lérida y retablo de Frontanyà— y se vuelve a representar el cuerpo yacente del santo. Aquí hay que destacar también la economía de personajes, ya que los siete discípulos que acompañan al apóstol se han reducido a dos, y se ve claramente cómo la barca es dirigida por un ángel. La introducción de esta figura angélica es una interesante novedad que nos indica que la fuente literaria puede ser la *Leyenda Dorada* ya que en ella se indica expresamente que la embarcación surcó el mar gobernada por un ángel. Así, después de haber expuesto lo relativo a la Pasión de Santiago, J. de Vorágine atribuye el texto de la «Translatio» a Jean Beleth, quien —dice el autor— cuenta cómo poco después de ser degollado el santo:

«...una noche algunos de sus discípulos, tomando las debidas precauciones para no ser vistos de los judíos, se apoderaron del cuerpo del apóstol y llevándolo consigo se embarcaron en una nave; pero, como ésta carecía de gobernalle, pidieron a Dios que los guiara con su providencia y los condujera a donde él quisiese que aquellos venerables restos fuesen sepultados. Conducida por un ángel del Señor la barca comenzó a navegar y navegando continuó hasta arribar a las costas de Galicia...»⁴³.

Es decir, este texto nos explica tanto la presencia angélica como el escaso número de discípulos representado ya que, como puede comprobarse, el texto no habla de los siete discípulos del santo sino de «algunos» de sus discípulos. Por otro lado, también se habla de la recuperación del «cuerpo» del santo, lo cual pudo motivar la representación de dicho cuerpo frente al relicario con los restos que hemos visto en obras anteriores.

En la escena del «traslado en carreta», sobre el fondo arquitectónico que hace referencia al palacio de Lupa, se ha representado —a la izquierda del espectador— a dicha señora en un trono, con corona de reina y acompañada por tres cortesanas. A la derecha se ve la carreta tirada por bueyes con el cuerpo yacente del santo y los discípulos. Esto corrobora la idea ya indicada respecto a la fuente de este retablo, que puede ser la *Leyenda Dorada*, bien en su versión latina o bien en la versión catalana. Así pues, esta escena plasma el texto del que procede sin particularidades destacables, aunque puede hacerse notar que, en este caso, además del cuerpo del santo transportado por los bueyes, se ha destacado considerablemente la personalidad de Lupa, quien tal y como indica la *Leyenda Dorada* aparece con corona real. Al contrario, en esta misma escena de la tabla de Frontanyà el acento se ha puesto en el palacio convertido en iglesia, de modo que ni tan siquiera aparece Lupa. Ésta, no obstante, está implícita en el edificio palaciego pero

⁴² Actualmente el retablo está invertido. Es decir, la leyenda de la «Translatio» aparece a la izquierda del espectador y el episodio de Hermógenes y la Decapitación aparecen a la derecha. Sin embargo, originalmente estaba como se ha indicado, lo cual es más lógico en orden a una sucesión cronológica de escenas. La comprobación de ello la podemos encontrar en el Archivo Mas (Barcelona), en un cliché del retablo anterior a 1939. En cuanto al ciclo de Santiago en el que está incluida la «Translatio» hay que hacer notar el aumento de narratividad, ya apreciable en la tabla de Frontanyà.

⁴³ *Op. cit.*, vol. I, pág. 399. Esta presencia angélica también aparece en una de las versiones de la leyenda incluida en el *Códice Calixtino*, concretamente en la «Carta del Papa León» (*Op. cit.*, págs. 393-395), pero en este caso se habla de que el ángel guió a los discípulos de Santiago —después de haber sustraído el cuerpo del apóstol— hacia el puerto de Jaffa. En las obras dos versiones incluidas en el Calixtino no se menciona el ángel, como tampoco se hace en la *Historia Compostelana*. Sin embargo, en la obra de J. de Vorágine se dice claramente que la barca con los restos del apóstol fue conducida por un ángel.

sacralizado, gracias a las campanas que aluden a su nueva función de Iglesia-mausoleo⁴⁴. En definitiva hay ciertas diferencias de matiz, en la escena que nos ocupa, en los retablos de Frontanyà y de Joan Mates que dependen seguramente de su distinta fuente. Por un lado, la alusión al cuerpo de Santiago es diferente —como se ha dicho—; también varía el tratamiento de la figura de Lupa, que en Frontanyà o aparece y en el retablo de Joan Mates es caracterizada como reina del lugar, presentando por ello los atributos propios: trono, corona y cortesanos; finalmente, hay un matiz diferente en el tratamiento de la arquitectura, que, además de utilizarse como fondo, lleva implícito un aspecto significativo. Así, en el retablo de Joan Mates dicha arquitectura no se ha identificado con la futura iglesia de Santiago —como ocurría en la tabla de Frontanyà— sino que se mantiene el carácter profano derivado de su función de palacio de Lupa. Por otro lado, el hecho de representar un espacio porticado —que da idea de patio— puede enlazar también con la *Leyenda Dorada*, según la cual los toros guiaron la carreta con el cuerpo de Santiago hasta el patio del palacio de Lupa.

Nuevamente dentro del territorio catalán hay que hacer notar otro retablo con la escena de la «Translatio» que, desgraciadamente, ya no existe. Se trataba del Retablo de Sant Jaume del Timor perteneciente a una capilla dedicada a Santiago en el término de Montmaneu (Igualdà). Este retablo se quemó en la guerra de 1936 pero conservamos su reproducción fotográfica⁴⁵. Era un retablo pin-

⁴⁴ Para este episodio de la *Leyenda Dorada* ver la pág. 400 de la ed. citada. Quizá el fondo arquitectónico formado por un conjunto porticado haga referencia al patio del palacio al que —según la *Leyenda Dorada*— llegaron los bueyes sin que nadie los guiase. Hay que destacar además que se da una pequeña desviación del texto de J. de Vorágine, ya que el santo aparece directamente sobre la carreta y, sin embargo, en el texto se habla del sarcófago. A pesar de ello el resto de los elementos tanto de esta escena como de la «Translatio» nos hacen pensar que fue ésta la fuente literaria.

⁴⁵ En 1935 fue fotografiado por A. Amenós quien lo publicó en su trabajo «Dos retaules interessants», en *Butlletí de l'Agrupació fotogràfica d'Igualdà* 41 (1935), págs. 87-89.

Posteriormente y utilizando como fuente dicha publicación este retablo fue nuevamente reproducido en la obra de F. BOUZA BREY: «El desaparecido retablo de Sant Jaume del Timor», en *Compostellanum* IV (1959), págs. 338-340. A. Amenós fechó este retablo en el siglo XV y lo incluyó desde el punto de vista formal en la escuela catalana del momento.

tado perteneciente al gótico internacional y, en el aspecto iconográfico, trataba la vida de Santiago. Estaba formado por 6 tablas distribuidas en tres calles de las cuales en la izquierda —del espectador— se representó, arriba, Santiago ante el tribunal de Herodes y, abajo, la decapitación del apóstol. En la calle central, arriba, la Crucifixión y, abajo, la efigie del santo —que en el momento de fotografiar el retablo había sido sustituida por una imagen escultórica del santo, bastante tardía—. Finalmente, es en la calle lateral derecha donde se representaron las dos escenas dedicadas a la «Translatio», arriba el «Viaje en barca» y abajo el «Traslado en la carreta». En la predela había una «*Imago Pietatis*» y dos santos. La dificultad para encontrar buenas reproducciones de este retablo impiden su análisis detenido, no obstante, puede apreciarse en la primera escena indicada de la «Translatio» que se ha representado el cuerpo inerte de Santiago en la barca, acompañado de cuatro discípulos. La escena de la carreta es bastante similar, en cuanto a elementos componentes, a la del retablo de Joan Mates. Como en ésta se ha representado la llegada del cuerpo de Santiago —sobre una carreta tirada por bueyes— al palacio de Lupa, que presentaba los atributos reales, y en presencia de tres cortesanas y los cuatro discípulos que le acompañaban. El espacio es también muy semejante e interior, enfatizándose elementos similares, concretamente el ambiente cortesano y profano de un palacio. La ausencia de particularismos, la sencillez de la representación y las fechas avanzadas hacen pensar en la *Leyenda Dorada* como fuente de este retablo, bien fuese en su versión latina o en la catalana.

Aunque este trabajo trate sólo de obras hispanas medievales no está de más citar, al menos, una obra inglesa que se encuentra desde el siglo XV en Santiago de Compostela. Se trata del Retablo de alabastro inglés regalado a la catedral de Santiago por un peregrino inglés en 1456. Este retablo —actualmente conservado en la Capilla de las Reliquias de la catedral compostelana— presenta cinco escenas de la vida del apóstol. Entre ellas tan sólo la última —situada a la derecha del espectador— hace referencia a la «*Translatio*», representando el traslado en barca del cuerpo de Santiago. Esta «*Translatio*» contrasta con las obras hispanas del momento o inmediatamente anteriores por la sencillez y economía con que se ha tratado el tema, mediante una única y simple escena. En ella apa-

rece el cuerpo de Santiago tendido en la barca y acompañado por tres ángeles. La barca está situada sobre las olas, por lo cual el viaje está en plena realización. Dada la presencia angélica y las fechas avanzadas de la obra parece muy probable que también en este caso la fuente seguida haya sido la *Leyenda Dorada*. Es interesante el detalle del gorro colocado sobre la cabeza del difunto puesto que parece un sombrero de peregrino. Esto —como veremos más adelante— será bastante frecuente y aquí quizá pueda justificarse por el hecho de ser una obra regalada a Santiago por un peregrino ⁴⁶.

Dentro del arte pictórico hispano del gótico avanzado e inicios del renacimiento hay otros ejemplos destacables de las escenas aquí estudiadas. Éste es el caso de dos tablas anónimas del Museo del Prado que han sido puestas en relación con Bartolomé Berjemo y Miguel Ximénez, ambos activos en Aragón en el último cuarto del siglo XV. Según J. J. Luna se han atribuido al Maestro de Alfajarín y últimamente a Martin Bernat ⁴⁷. En una de ellas se representa el «embarque del cuerpo de Santiago en Jaffa» y, en la otra, la «conducción del cuerpo en la carreta tirada por bueyes». La primera nos presenta la acción en el momento mismo de realizarse, mediante un grupo numeroso de personajes —que se identifican con los discípulos de

Santiago—, dos de los cuales colocan el cuerpo del santo en una pequeña barca en la que sólo cabe él. Con ello parece haber una cierta distorsión respecto a las fuentes del tema ya que en todas se dice que fueron los discípulos los que trajeron el cuerpo del apóstol, sin indicar en ningún caso que viniese solo. Frente a esto hay, por el contrario, una extrema fidelidad a las fuentes en cuanto a la forma de presentar a Santiago, ya que éste aparece yacente y decapitado. Así, la cabeza se situó no en el lugar que le correspondía sino encima del cuerpo yacente, a la altura del abdomen. Si comparamos esta tabla con su pareja —que estudiaremos a continuación— destaca la ausencia de espacio contextualizador, estando toda la tabla dominada por la fuerte presencia de los personajes.

La segunda tabla es bastante interesante, parece seguir el texto de la *Leyenda Dorada* y posee ciertos detalles originales. Por un lado, la carreta tirada por los bueyes presenta el sarcófago de Santiago —y en este caso no es un relicario— pero con la particularidad de que dicho sarcófago no tiene cubierta, por lo que se puede apreciar sin dificultad el cuerpo del santo. Este nuevo elemento puede proceder como hemos visto más arriba de la *Leyenda Dorada*, en la cual se habla del féretro en el que se trasladó el apóstol en la costa gallega. Por otro lado, en la parte superior izquierda —según el espectador— se ve la costa gallega, en cuyas aguas se ha incluido un elemento significativo, puesto que, de modo sintético se ha representado la «traslación por mar» con una pequeña barca sin mástiles ni velas u otros útiles de navegación, en la cual aparece exclusivamente el cuerpo yacente del apóstol ⁴⁸. Con ello, el Maestro anónimo ha fundido en una misma tabla dos escenas relativas a la «traslación de Santiago», concretamente las dos que implican un «viaje», «el viaje por mar» o mejor, la «llegada a las costas gallegas» y el «viaje por tierra» en la carreta tirada por bueyes, que es la escena principal y más desarrollada. Otro elemento interesante y particular de esta tabla es la filtración o contaminación de un hecho posterior a la leyenda

⁴⁶ Sobre este retablo véase: J. CARRO GARCÍA: «La vida de Santiago en un Retablo del siglo XV», en *El Correo Gallego*, 25-VII-1942; J. HERNÁNDEZ PERERA: «Alabastros ingleses en España», en *Goya* 22 (1958), págs. 216-222; W. L. HILDBURGH: «A datable english alabaster piece at Santiago de Compostela», en *Antiquaries Journal* VI (1926). Además pueden encontrarse reproducciones de esta obra en F. CHEETHAN: *English Medieval Alabasters with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, fig. 11 y J. FILGUEIRA VALVERDE: *El tesoro de la catedral compostelana*, Santiago de Compostela, 1959, colección Obradoiro, págs. 5 y 85.

J. YARZA: «Un tríptico inglés de alabastro en Collado de Contreras», en *Archivo Español de Arte* 162 (1968), págs. 131-139, nota 9, proporciona la bibliografía del retablo hasta el momento en que se publica dicho estudio. Las escenas representadas en este retablo son según J. HERNÁNDEZ PERERA (*op. cit.*, pág. 221): la Vocación de Santiago y San Juan a orillas del mar de Galilea; la Misión de los apóstoles; Santiago predicando; el Martirio de Santiago; y la Conducción del cuerpo de Santiago en un barco dirigido por ángeles.

⁴⁷ Los datos de estas tablas así como su atribución pueden encontrarse en J. J. LUNA: *Guía actualizada del Museo del Prado*, Madrid, 1985, pág. 23. Están catalogadas con los núms. 2668 y 2669.

⁴⁸ Esta barca es similar a la que aparece en la escena del «embarque en Jaffa» y como en ella no presenta a los discípulos, que normalmente se representan en esta escena rodeando el cuerpo del apóstol o cogiéndolo en brazos.

representada, como es la peregrinación a Compostela. Así, el gran auge de las peregrinaciones hizo representar tanto a Santiago como a sus dos discípulos al modo de los peregrinos de Compostela: con la capa, sombrero, báculo y concha típicos. Esto, en realidad, es una distorsión del tema, ya que evidentemente el culto y la peregrinación a Compostela no existían en la época en que se sitúa la «Traslación de los restos del apóstol» y nos muestra la gran importancia y difusión que adquirieron tanto el culto a Santiago como el fenómeno de la peregrinación por él motivado⁴⁹. Por lo demás, el fondo de paisaje y arquitectónico hacen referencia a la leyenda y la sitúan en el espacio indicado por la narración. Así, a la derecha del espectador, puede apreciarse un edificio monumental que hace referencia al palacio de Lupa y que presenta a su propietaria en una ventana, tocada con corona real como reina del lugar. Este edificio presenta como en el retablo de Joan Mates un carácter civil y no posee ninguna alusión explícita a su futura función religiosa como iglesia-mausoleo.

El «Traslado en carreta» se encuentra también en una tabla del Museo Lázaro Galdiano de Madrid fechada a principios del siglo XVI y supuestamente realizada por el Maestro Astorga⁵⁰. En ella

se mantiene el motivo de la carreta acompañada de los discípulos y el sarcófago del santo aparece también descubierto, aunque hay cierta ambigüedad en su representación, de modo que no se sabe muy bien si es realmente un sarcófago o la caja de la carreta. No se dan particularidades iconográficas especiales respecto a la *Leyenda Dorada*, perteneciendo ya esta obra a una estética en parte renacentista. Hay que destacar, no obstante, que el interés, en este caso, se desplaza al cuerpo del santo que destaca en un extraordinario fondo arquitectónico que como en los retablos catalanes estudiados no alude explícitamente a la iglesia que se construirá en el palacio de Lupa sino que mantiene el carácter profano de palacio. A ello contribuye la introducción del paisaje mediante grandes ventanales. Este espacio arquitectónico es un espacio interior y envolvente, en el cual están inmersos tanto los personajes de la escena como el mismo espectador. En otras obras vistas, dicho espacio es externo y por ello más descriptivo. También en este caso la figura de Santiago lleva el gorro de peregrino y la representación de Lupa al fondo de la composición pasa a segundo plano, introduciéndose, además, elementos anecdóticos como la sirvienta que atraviesa el patio⁵¹.

⁴⁹ Ha sido caracterizada como peregrino tanto la figura de Santiago que tenemos en primer término como la de la barca del fondo. En ello se diferencia con la tabla del «embarque en Jaffa». En ésta la figura de Santiago que está siendo depositada en la barca es similar a la que vemos —en la segunda tabla— llegar a Galicia, sin embargo, en el primer caso no posee los atributos de peregrino y sí en el segundo. Hay también ciertas diferencias en la disposición del cuerpo ya que mientras en la escena del «embarque» la cabeza está colocada sobre el abdomen yacente del apóstol, resaltándose claramente su condición de decapitado, en las dos escenas de la segunda tabla la cabeza está colocada sobre los hombros del cuerpo yacente y lleva sobre sí el sombrero de peregrino. Quizá esta diferencia en la caracterización de la figura de Santiago en Jerusalén y en Galicia sea consciente y se deba a que los atributos de peregrino hayan sido relacionados con el apóstol sólo en cuanto «apóstol de Galicia» y causante de la indicada peregrinación y no en cuanto apóstol de Jerusalén.

⁵⁰ Para J. CAMÓN AZNAR («La pintura española del siglo XVI», en *Summa Artis* XXIV, Madrid, 1970, pág. 257) esta obra fue realizada por el Maestro de Astorga hacia 1530 y procede —junto con otra que representa el «Milagro de la piedra ablandada», también conservada en el Museo Lázaro Galdiano, de la capilla de cementerio de Astorga. Para J. Camón Aznar, desde el punto de vista estilístico, el Maestro de Astorga presenta superpuestas la tradición flamenca y la italiana del Perugino, siendo

uno de los precursores del Renacimiento que mejor estudia la perspectiva. Sobre esta tabla ver también D. ANGULO IÑIGUEZ: «El Maestro de Astorga», en *Archivo Español de Arte* XVI (1943), págs. 404-409; Ch. R. POST: *Op. cit.*, vol. IX, tomo II, Harvard University Press, 1947; L. VÁZQUEZ DE PARGA, J. M.ª LACARRA y J. URÍA RIU: *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, 1948 (reimp. 1981), 3 vols.; y R. BUENDÍA: *Historia del Arte Hispánico*, III *El Renacimiento* (Pintura), Madrid, 1980.

⁵¹ La tabla de la piedra ablandada que forma pareja con ésta confirma el origen textual de su compañera, ya que dicha escena aparece en la *Leyenda Dorada* y en la obra de J. Beletth —de donde posiblemente procede—. En esta tabla se presenta al fondo la costa gallega, con la llegada de un barco que es el que trae o ha traído el cuerpo del santo. Sin embargo, los elementos significativos respecto a la leyenda de Santiago están en la escena principal y no en ésta.

Tanto la escena de la traslación en barca como la de la carreta tirada por toros salvajes aparecen en el Retablo de Villareal de los Infantes (Castellón de la Plana), conservado en la sacristía de la parroquia y realizado por Paolo de San Leocadio hacia 1512, en una estética que introduce el renacimiento hispano.

Fuera de España encontramos la escena de la «Translatio» en un relicario de plata de la Catedral de Pistoia —del siglo XIV, según E. MÂLE (*Les saints...*, *op. cit.*, págs. 149-150)—, en uno de cuyos laterales hay escenas de la vida y martirio de Santiago, entre las cuales se da el traslado en barca con los siete discípulos

En resumen, parece que las representaciones del tema de la «*Translatio Sancti Jacobi*» pueden agruparse en dos bloques. Por un lado, está el grupo de obras escultóricas del románico tardío, que presentan una «*Translatio*» bastante sintética y concisa. En ellas, a su vez, puede establecerse una gradación en cuanto a complejidad que va de la moneda de época de Fernando II a Lérida, donde la leyenda de la traslación aparece completa y perfectamente explicada. En este caso, se ha enriquecido el ciclo tudelano con la presentación del se-

y el cuerpo yacente del apóstol. La barca presenta la vela hinchada por el viento y no hay nadie que la dirija, indicándose, de este modo, la travesía milagrosa guiada por Dios. Puede encontrarse una ilustración de este relicario en L. MAIZ ELEIZEGUI: *La devoción al apóstol Santiago en España y el arte jacobeo hispánico*, Madrid, 1953. También dentro de lo italiano encontramos la «*Translatio*» en los frescos de la capilla de Santiago de la iglesia de San Antonio en Padua. Éstos fueron realizados en el siglo XIV por Altichieri da Zevio y Jacopo Avanzi y, seguramente, siguen la *Leyenda Dorada*, ya que introducen la figura del ángel dirigiendo la barca. En este caso el ciclo de la «*Translatio*» es más amplio de lo habitual ya que no sólo se representa el «viaje por mar» y la escena de los «toros indómitos», sino que, además, hay escenas como la «liberación de los discípulos por el ángel», «el puente que cae bajo los perseguidores», etc. Según L. RÉAU (*Iconographie de l'art Chrétien. III. Iconographie des Saints II*, París, 1958, págs. 697) estos frescos fueron encargados en 1376 por Bonifacio Lupi, que se suponía descendiente de Lupa. Ver también E. MÂLE (*op. cit.*, pág. 150).

La escena de la «carreta» la encontramos además en una tabla del Retablo Mayor de la Iglesia de Santiago de Rothenburg del Tauber, encargado a Friedrich Herlin (pintor alemán de Nördlingen) en 1466, donde el manto del santo lleva la concha de peregrino (sobre ello véase L. VÁZQUEZ DE PARGA: *Algunos aspectos...*, *op. cit.*, pág. 458), y en el tríptico del Maestro de Jakabfalva, de hacia 1480. Esta obra se conserva en el Kerestény Museum de Esztrgom (Hungría) y presenta el episodio en cuestión en uno de sus laterales. En este caso la escena está incluida en un ciclo dedicado a Santiago en el que se han representado escenas de su martirio y milagros a peregrinos. La figura de Santiago yacente lleva también el gorro con la concha de peregrino y es interesante comprobar que el elemento más destacado de la composición —por su tamaño— es la reina Lupa sentada en un trono, lo cual va en detrimento de la pequeña figura de Santiago en la carreta de los bueyes y de los discípulos. Por otro lado, el palacio no presenta alusión a su futura función de Iglesia de Santiago sino que, como en el caso del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, se ha mantenido su carácter profano de palacio. Sobre esta obra ver el catálogo de la exposición dedicada a Santiago en Europalia 85 (*Santiago de Compostela...*, *op. cit.*, núm. cat. 379, fig. págs. 32-33).

Además, E. Mâle supone que la escena de la «*Translatio*» se representó en vidrieras francesas de los siglos XIV al XVI y da como ejemplo una obra bastante tardía, concretamente la vidriera de la Iglesia de Spézet en Bretaña, que sitúa en el siglo XVI.

pulcro del apóstol tal y como lo indican los textos: «*Sub arcis marmaricis*». Todas estas obras tienen en común una fecha avanzada —hacia finales del siglo XII y principios del XIII— y que no presentan la parte de la leyenda de Santiago procedente de la de los Siete santos granadinos, es decir, los episodios de Lupa. Esto, no obstante, no implica necesariamente una fuente común para este grupo de obras puesto que hay diferencias entre ellas.

El segundo grupo está formado por un conjunto de retablos pintados en la etapa gótica, en los cuales predomina el aspecto narrativo. En ellos los episodios de la «*Translatio*» son enriquecidos con los que aluden a Lupa e introducidos en un ciclo amplio de la vida del apóstol en el cual se narran momentos anteriores a su martirio y milagros otorgados a peregrinos. En este caso puede haber un afán propagandístico y las escenas de la «*Translatio*» no representan la culminación del martirio y leyenda del apóstol —como ocurría en los casos románicos— sino que son una escena más del ciclo de su vida y milagros. En este grupo de obras disminuye pues la primacía de las escenas de la «*Translatio*» en beneficio de otras de carácter propagandístico como podían ser los milagros, que atraían peregrinos. Lo mismo que ocurría en los ejemplos románicos, estos retablos góticos siguen textos diversos, dándose primero una dependencia de las distintas versiones más o menos primitivas de la «*Translatio*», que, al avanzar en el tiempo, son sustituidas por recopilaciones de vidas de santos como es el caso de la *Leyenda Dorada*.

Un caso especial, y por ello comentado al margen de los anteriores, lo constituye una de las tablas conservadas del Retablo Mayor de la Catedral de León, donde se presenta la escena del «traslado en carro del cuerpo de Santiago». Este retablo fue realizado por Nicolás Francés en 1434⁵². En él había un ciclo dedicado a la leyenda de Santiago en el cual se narraba la «Degollación del apóstol»; el «Desembarco de los restos en Iria»; la «Conversión de Lupa»; y la «Llegada de los restos del apóstol a

⁵² Los datos de este retablo así como una ilustración de la tabla estudiada pueden encontrarse en la obra de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Maestre Nicolás Francés*, Madrid, 1964, págs. 14-19 y fig. 5. También puede consultarse la bibliografía más general dada para la pintura gótica hispana en las notas precedentes.

Compostela». De todas estas escenas la única conservada es la indicada en último lugar. En ella se da una visión totalmente irreal de Compostela, a pesar de detalles realistas como el arca del santo o el humilladero representado en una esquina. La visión que nos da de la leyenda es bastante confusa y parece estar inspirada más por la idea de las peregrinaciones y relatos de peregrinos que por una fuente escrita concreta. Además, la misma confusión y escaso acercamiento a la realidad compostelana, a pesar de detalles concretos que el peregrino podía encontrar en el camino de Compostela, hacen pensar que el autor de esta tabla no conoció directamente lo aquí representado.

Por un lado, el contexto cronológico de la escena no es el que le corresponde según la leyenda sino el de una época en que la peregrinación ya estaba organizada y, según los datos arquitectónicos, bastante tardía. Así, se han representado la catedral de Santiago y otro edificio, al fondo, con formas góticas que incluso en algunos detalles —como las agujas del edificio del fondo— dan idea de un gótico flamígero. Pero quizá este detalle no sea el más significativo en cuanto a la localización cronológica de lo representado, ya que el utilizar la moda de la época, tanto en arquitectura como en ropajes, era práctica bastante usual, aun cuando el hecho representado perteneciente a una época bien diferente. Lo que nos sitúa la escena en un momento en que la peregrinación a Santiago estaba ya organizada es la presencia de peregrinos. En el interior de la supuesta catedral de Santiago hay un peregrino depositando su limosna en un arca con la imagen del santo y en la parte superior derecha —según el espectador— hay un humilladero o cruz de camino a la cual llega un peregrino y en la que deposita una piedra⁵³.

Por otro lado, la escena misma tiene un tratamiento muy especial en relación a todos los otros ejemplos de esta leyenda que hemos visto hasta el

momento. No sólo se ha representado la llegada de los restos sobre un carro de bueyes sino, cosa inusual, el momento y la forma en que fueron prendidos dichos bueyes. Además, dicha forma de captura no tiene nada que ver con lo que cuentan los textos, puesto que en todos ellos se habla de la forma milagrosa y repentina en que los bueyes salvajes se apaciguaron al hacer los discípulos la señal de la Cruz —o, según otras versiones, al ver el cuerpo del santo—. En todo caso, dichos textos no dejan claro que no hubo ningún tipo de violencia para conseguir la pacificación de estos animales. Sin embargo, en la tabla aquí tratada los dos discípulos luchan con los bueyes hasta apaciguarlos y conseguir uncirlos para que acarreen el cuerpo del apóstol. El traslado —representado a la derecha de la tabla, según el espectador— difiere también de lo habitual. Uno de los discípulos aparece dirigiendo a los bueyes con una bara y, esencialmente, hay diferencias en lo relativo a la carreta. Ello se debe no sólo al hecho de que se haya aludido a los restos del apóstol mediante un féretro —como ya se ha visto en otros ejemplos— sino a la forma de presentar éste, cubierto con un paño funerario, como si formase parte de un ritual de difuntos. A ello contribuye el hecho de que los dos discípulos del apóstolo están caracterizados como diáconos, vestidos con sus ropajes rituales y relacionados más con el culto ya organizado a Santiago que con los discípulos del apóstol que intentan conseguir un sepulcro digno para éste, en un país todavía no cristianizado.

El paisaje en el que se desarrolla la escena es un paisaje agreste y montañoso en el cual se ha introducido un pastor con un rebaño. Esto puede depender también de la fuente de esta tabla, una fuente seguramente oral, quizá un relato de peregrino en el que se mezclan tanto las noticias relativas a la leyenda de la llegada de los restos del apóstol a Compostela como elementos relativos a la economía y geografía del país que el peregrino ha encontrado en la peregrinación (así los rebaños) o elementos más directamente relacionados con la peregrinación. Este último sería el caso del humilladero con el peregrino y del peregrino que una vez en la catedral compostelana deposita su limosna en el arca del santo. Finalmente, la identificación total del palacio de Lupa con la catedral compostelana, y no con la primitiva iglesia sino con la definitiva y más lujosa, supone un giro esencial y decidido hacia la sacra-

⁵³ Según L. VÁZQUEZ DE PARGA (*Algunos aspectos... op. cit.*, pág. 459) el «Crucero» representado con un montón de piedras puede aludir a la célebre Cruz de Ferro, de Foncebadón, donde aún se conserva un montón de piedras depositadas por los peregrinos a Santiago y los segadores gallegos que pasaban a Castilla. Se supone que las piedras depositadas por los peregrinos eran para la obra de la iglesia.

lización del espacio palaciego y civil del palacio de Lupa —futura sede de la catedral compostelana—. Ello contrasta esencialmente con otras obras más o menos contemporáneas que ponen el acento en el aspecto profano de dicho espacio.

En fin, las representaciones de este ciclo de Santiago debieron ser más numerosas ya que esta leyenda gozó de una gran difusión y popularidad ⁵⁴,

pero quizá el tiempo y las destrucciones han hecho desaparecer unas y la falta de una catalogación sistemática del patrimonio nos impide conocer la existencia de otras. Aún así, desde nuestra perspectiva, las representaciones de la traslación no son muy abundantes, posiblemente por la mayor importancia alcanzada por otras escenas del ciclo de Santiago ⁵⁵.

⁵⁴ Para J. FILGUEIRA VALVERDE («La littérature sur le chemin du Pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle. Poesie et theatre», en *Santiago de Compostela... op. cit.*, págs. 183-194) todos los episodios de la leyenda de la traslación tuvieron gran resonancia popular y fueron recogidos en textos como la «Concordia de Anteaftares» y el «Libro de Cambeadores», de los cuales pasaron a la tradición oral integrando vidas del santo, apologías y panegíricos. Igualmente estos temas fueron utilizados por los toscanos del siglo XVI; el «*Ludus Sancti Jacobi*» provenzal; o la «*Translation de Saint-Jacques et de ses miracles*» que se representaba en Compiègne en 1502.

⁵⁵ Entre éstas tuvieron gran importancia la de «Santiago como peregrino» o la de «Santiago matamoros», que tuvo un significado especial de una época guerrera y de cruzada. Ello, quizá, pudo motivar una menor atención hacia las escenas relacionadas con el «Viaje de Santiago» que aún siendo muy importantes implicar el fundamento y origen del fenómeno de la peregrinación jacobea, no tenían carga política, o, al menos, no tenían carga de cruzada.



Fig. 1. Iglesia de Santiago de Cereixo. Coruña. Puerta Sur.



Fig. 2. Colegio de Tudela. Capitel del ala sur del claustro.



Fig. 3. Catedral de Lérida. Capilla norte. Ábside.



Fig. 4. Retablo de Sant. Jaume de Frontanya.



Fig. 5. Retablo de Sant. Jaume de Frontanya.

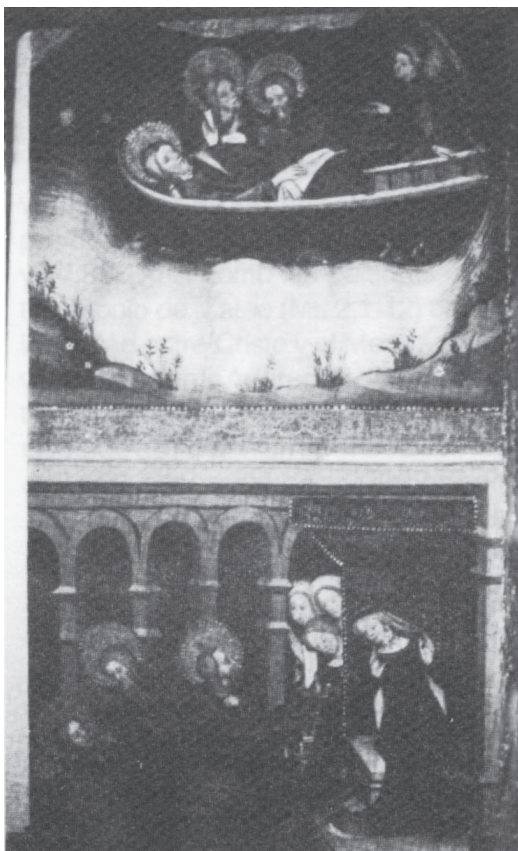


Fig. 6. Retablo de Santiago, de Joan Mates (Catedral de Tarragona).



Fig. 7. Traslación del Cuerpo de Santiago. Anónimo (Museo del Prado).