

PRESENTACIÓN

LA asociación de figuras a soportes arquitectónicos tiene su origen en la arquitectura egipcia de las dinastías XVIII y XIX, es decir, de unos 1.500 años antes de Cristo. Su utilización se mantuvo de diversas maneras a lo largo de los siglos. Sin embargo, una conjunción tan frecuente, paradójicamente, carece de un estudio monográfico, casi iconográfico. Tampoco figura en diccionarios tan amplios como el *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* de Viollet-le-Duc, pero sí, como columna estatuaria, en el *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de M. Lacombe, editado en París en 1755, o en el *Vocabulario de términos de Arte* de J. Adeline, en Madrid, año 1887, entre otros.

La experiencia egipcia la aprovecharon los griegos, quienes, en el Tesoro de los Sifnios, hacia 530-525 a. C., en el santuario de Apolo en Delfos utilizaron ya la figura femenina como soporte. Para lograr la altura oportuna la elevaron sobre un podio y encima de la cabeza colocaron un trozo de fuste liso resuelto en un singular capitel. Casi un siglo después, hacia el 421 a. C. consagran la figura femenina como soporte en la tribuna de las cariátides del Erecteion en la acrópolis ateniense. En torno al 480 a. C., la figura masculina, desnuda, también se utiliza como soporte. A pesar de tan revolucionaria solución arquitectónica y escultórica, al único tratadista de la Antigüedad que le interesó fue al romano Vitruvio Polión, en el siglo I a. C. En sus Libros I y VI, capítulos I y X, respectivamente, explica su legendario origen. Los romanos, hicieron uso de estos soportes en diferentes obras y en diversos lugares de su Imperio.

La desaparición del Imperio Romano y la fragmentación de Europa hacen que caigan en desuso, quizá la única excepción es la pilastra con bajorrelieves de la iglesia del Salvador de Toledo, de principios del siglo VII, a la que, tal vez, le convenga más la consideración de pilar historiado.

Con la arquitectura románica resurge la vinculación de figuras y columnas y, en Galicia, la introdujeron los maestros que intervinieron en la fachada de las Platerías

de la catedral compostelana y en las columnas del monasterio de Antealtares. Ni ellas, ni las de otros soportes de la actual provincia de Ourense son, propiamente, estatuas-columna, que se empezaron a utilizar en la Península en el último cuarto del siglo XII.

En Galicia introdujo la estatua-columna maestro Mateo y su taller en el Pórtico de la Gloria; pero a la catedral de Ourense llegó a través de artistas formados en el taller de san Vicente de Ávila. Desde Santiago y Ourense se difundieron a otros lugares. A comienzos del siglo XIII llegan, también, ecos del gótico francés a la portada occidental de la catedral de Tui; y a través de las portadas del crucero de la catedral de Burgos, al Pórtico del Paraíso. Por entonces aparecen figuras en columnas portuguesas: Longos Vales y Bravães, y del taller ourensano se difunde a Puebla de Sanabria y Benavente. La estatua-columna se utiliza en casi toda Europa, sin embargo, a pesar de su presencia en numerosos monumentos franceses no aparece en el cuaderno de Villard de Honnecourt donde tantos modelos y recetas de arquitectura y escultura se ofrecen.

Al avanzar el siglo XIII las estatuas-columnas aparecen también en centros artísticos menos importantes, proceso que se acentúa en el XIV y hasta casi mediados del XV en el que renace con fuerza en Galicia y norte de Portugal: portada principal de san Martín de Noia, fachada occidental de la catedral de Viana do Castelo, portada oeste de Santiago de A Coruña, o la portada del antiguo colegio de san Jerónimo, actual sede del rectorado de la Universidad de Santiago.

Con los tratadistas y arquitectos del Renacimiento resurge la estatua-columna, aunque su mayor preocupación eran los órdenes clásicos y otros elementos y composiciones. En Galicia reintrodujo la figura como soporte el aragonés Juan Bautista Celma, artista típico del momento que diseñó las poleas para el balanceo del Botafumeiro, pintor y escultor, faceta que le llevó a utilizar telamones como basamento de los púlpitos de la catedral compostelana, su copa y en la colaña. De aquí pasaron a los púlpitos de la catedral de Ourense.

Con el barroco del siglo XVII las figuras como soporte las utiliza Andrade en sus baldaquinos de la catedral compostelana, capilla del Santo Cristo de Ourense, o el desaparecido del monasterio de Oseira. A éstos cabe añadir los tenantes de remates de retablos, balcones, púlpitos y fuentes monásticas de carácter ornamental. En el XVIII los bustos sustituyen a los balaustres en el remate de la casa del cabildo, en Compostela, y en la peineta de la fachada de la Azabachería son musulmanes.

Desde mediados del siglo XVIII en Galicia la figura como soporte vuelve a sus orígenes con la representación del mitológico Atlas que sostiene púlpitos para oposiciones de Santiago y Ourense, o remata el palacio de Bendaña, en Santiago, donde carga con la esfera celeste, inspirándose su autor en grabados del XVII. El final se encuentra en el peculiar Atlas, vestido a la moda del XVIII, que corona la portada de la antigua rectoral de Barcia de Mera.

Mi interés por el tema surgió como un artículo de revista, pero, a pesar de reducirlo, superaba ampliamente las páginas deseables. Mi desilusión se trocó en alegría y agradecimiento cuando desde la dirección del Instituto Padre Sarmiento me sugirieron continuar la investigación, ampliarla y, de ser el caso, publicarla como monografía. Así lo hice y, tras los habituales y oportunos controles y asesoramientos del Instituto aceptaron proponerla para su publicación a la Comisión de Publicaciones de Editorial CSIC. Mi agradecimiento sincero y cordial al Director del Instituto, doctor Eduardo Pardo de Guevara y Valdés; al director de la colección Monografías de Cuadernos de Estudios Gallegos, doctor Isidro García Tato; al secretario de la misma, doctor Pablo Otero Piñeyro Maseda y a cuantos me apoyaron y ayudaron en tan larga y compleja investigación. A todos y cada uno de ellos mi sincera y profunda gratitud.

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

LA asociación de figuras humanas a soportes arquitectónicos surgió ya en la Antigüedad. Sus primeras muestras se remontan al Imperio Nuevo de Egipto, pues en el gigantesco templo funerario que mandó contruir en Deir el Bahari la reina-faraón Hatshepsut, perteneciente a la XVIII dinastía, cuyo reinado se extendió entre los años 1490-1468 a. C. aparece en la fachada de su terraza superior su figura, revestida con los atributos propios de faraón, adosada a los pilares que sostiene sus pesados dinteles.

Escasamente dos siglos después el faraón Ramses II, de la XIX dinastía, cuyo reinado se prolongó durante 66 años (1279-1213 a. C.), levantó en Tebas un nuevo templo funerario, Ramesseum (Fig. 1), en el que, al igual que su antecesora Hatshepsut, colocó ante los pilares su efigie de faraón. El mismo Ramsés II volvió a asociar su figura a los pilares en el interior del gran speo de Abu Simbel, en cuya fachada aparece representado en unas gigantescas esculturas esculpidas, como todo el templo, en la roca de una montaña.¹

La idea de vincular la figura humana con un soporte la heredaron los griegos, quienes dieron un paso más y convirtieron la propia escultura en elemento portante. Su ejemplo más antiguo son las dos «koré» de la fachada del tesoro de los Sifnios (Fig. 2) en el santuario de Delfos,² fechadas hacia el 530-525 a. C. Para que las figuras alcancen la altura adecuada se alzan sobre pedestales y encima de sus cabezas se dispone como un fragmento de fuste, liso, que remata en un singular capitel que,

¹ Hans Wolfgang MÜLLER, «Arquitectura del Egipto Antiguo», en Seton LLOYD; Hans Wolfgang Müller y Roland Martin, *Arquitectura mediterránea prerromana*, Madrid, Aguilar, 1973, págs. 150-159 y 162-166.

² Martin ROBERTSON, *El arte griego. Introducción a su historia*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 86 y ss. Rex Distim MARTIENSEN, *La idea del espacio en la arquitectura griega*, Buenos Aires, Nueva visión, 1977 (Colección Nueva Visión), págs. 122-127. Donald Struan ROBERTSON, *Arquitectura griega y romana*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 112 y lám. III.

quizá, podría entenderse como anuncio del orden jónico. Sin embargo, las cariátides más conocidas son las del pórtico meridional del Erecteion³ (Fig. 3) de la acrópolis ateniense, cuya cronología se sitúa en torno al 413 a. C.

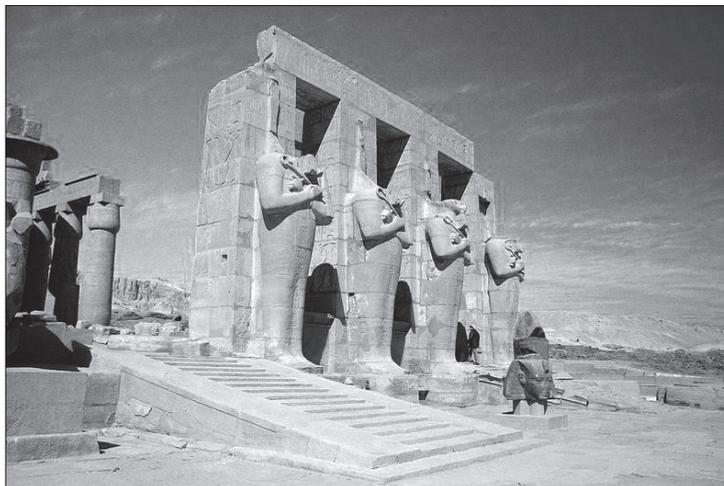


Fig. 1.– Imagen del Ramesseum. (Fotografía en color de Steve F-E-Cameron, reproducida bajo licencia CC BY-SA 3.0 y disponible en <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/SFEC-RAMASSEUM-2009-11-14-0034.JPG>).

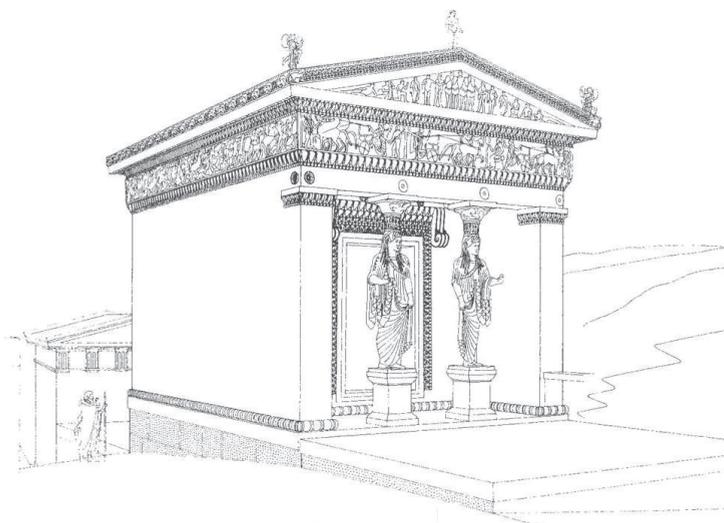


Fig. 2.– Delfos. Reconstitución del Tesoro de los Sifnios. (Dibujo de Theophil Hansen —1813-1891—, Publico dominio, disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19173542>).



Fig. 3.– Atenas. Erecteion. Tribuna de las cariátides. (Fotografía en color de De jacme31 reproducida bajo licencia CC BY-SA 2.0 y disponible en <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7079474>).

La denominación «cariátides» que recibieron las esculturas femeninas que desempeñan función de soporte arquitectónico la explica Vitrubio⁴ en el Libro Primero de su obra *Architectura*:

Los Architectos ponen muchas veces en los edificios diferentes ornatos, de cuyo origen conviene dar razón... si alguno, en vez de columnas, colocare en la fábrica estatuas de mugeres con adornos matronales, llamadas Cariátides... a quien preguntare la causa, la dará de esta manera. Cária, ciudad del Peloponeso, se confederó contra Grecia con los Persas, sus enemigos, y habiendo los Griegos salido gloriosamente victoriosos de esta guerra, de comun acuerdo la declararon a los de Cária. Tomada y asolada la ciudad, y pasados a cuchillo los hombres, se llevaron cautivas sus matronas, sin consentir que dexasen las vestiduras matronales...con

³ Antonio BLANCO FREJEIRO, *Arte griego*, Madrid, Instituto Español de Arqueología, CSIC, 1971 (Bibliotheca Archaeologica, 1), págs. 205-211. ROBERTSON, *El arte griego...*, págs. 227-229. ROBERTSON, *Arquitectura griega y...*, págs. 134-139.

⁴ Marcus VITRUVIO POLIÓN, *Los diez libros de Architectura*, edición de José Ortíz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1787, Libro Primero, cap. 1.º, punto 3, págs. 3-4.

la afrenta de la perenne memoria de su esclavitud... los Architectos de aquella ciudad pusieron en los edificios públicos las imágenes de estas mugeres, sosteniendo el peso, para dexar memoria a la posteridad del castigo.

Tampoco quedó libre de su función de soporte la figura masculina que hacia el 480 a. C. se utilizó en el templo dedicado a Zeus (Fig. 4) en Agrigento, hoy Agrigento,⁵ donde unos personajes desnudos sostienen sobre su cabeza y brazos doblados el entablamento. Son los atlantes que, de nuevo, define Vitrubio⁶ cuando trata: *De las casas a la Griega* con las siguientes palabras:

Las estatuas de hombre que suelen ponerse sosteniendo mütulos o cornisas, los Latinos las llaman telamones, sin que de ello se halle razón en las historias; y los Griegos las nombran athlantas. Atlante suele históricamente representarse sosteniendo el cielo, por haber sido el primero que procuró con gran diligencia instruir a los hombres en el curso del sol y luna.

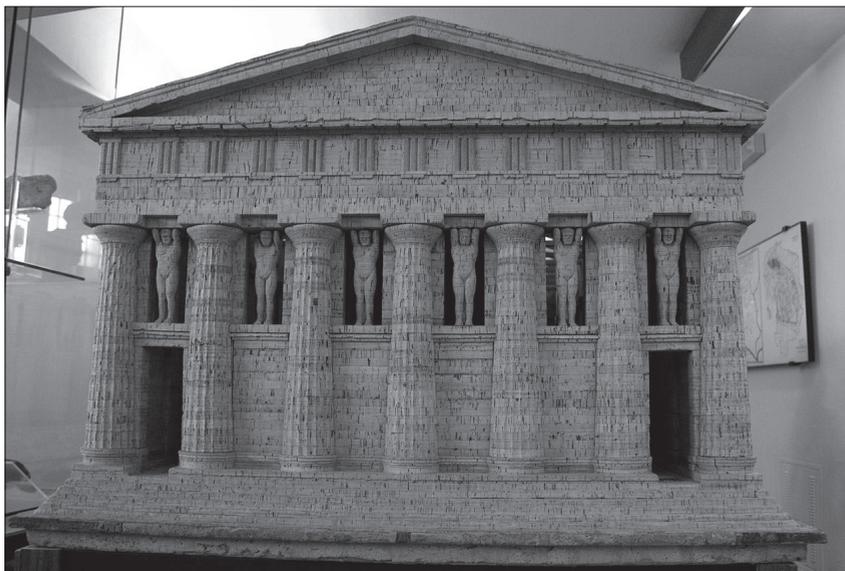


Fig. 4.– Agrigento. Maqueta del templo de Zeus (Fotografía en color, pasada a blanco y negro, de poudou99, reproducida bajo licencia CC BY-SA 3.0 y disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Agrigento_2008_IMG_1982.jpg).

⁵ Imágenes en: LLOYD; MÜLLER y MARTIN, *Arquitectura mediterránea...*, fig. 468, pág. 344.

⁶ VITRUVIO POLIÓN, *Los diez libros...*, Libro VI, cap. X, págs. 157-158.

Además de sustituir ciertos fustes por figuras humanas también desde la Antigüedad, en particular en el arte egipcio, los fustes de las columnas se utilizaron para realizar relieves e inscripciones. El mundo helenístico retomó esta práctica aunque sus bajorrelieves suelen ceñirse a la parte inferior de la columna, práctica que recogió Roma donde crearon, además, las columnas monumentales, sin carácter arquitectónico sino conmemorativo y áulico. Los relieves que narran las victorias y excelencias del emperador al que se dedicaban se disponían de manera helicoidal en una faja o registro enrollado en él. Especialmente significativas son la monumental columna de Trajano (98-117), levantada en el Foro Trajanus o la, unos años posterior, dedicada a Marco Aurelio (161-180) que se levanta en Piazza Colonna.⁷ Sus relieves históricos eran un permanente recordatorio público de las victorias del emperador.

Que tales monumentos tenían una finalidad propagandística y áulica es indudable. Pero los habitantes del Imperio Romano también heredaron de Grecia el gusto por las cariátides y telamones como fustes ornamentales. Augusto mandó construir un foro (Fig. 5) para conmemorar su victoria en la batalla de Philippos sobre los asesinos de César en el año 42 a. C. con un templo dedicado a Marte Vengador, Mars Ultor, que se inauguró con fastuosos juegos en el año 2 a. C., aunque entonces todavía no estaba terminado. En los pórticos laterales del amplio espacio que precedía al templo dispuso sobre el entablamento de sus columnas un friso en el que alternaban cariátides y clipeos que formaban un excepcional conjunto en el que se yuxtaponían elementos de tradición griega con otros planteamientos romanos.⁸

Por su parte, el emperador Adriano (117-139) mandó construir en las cercanías de Roma, en Tibur —hoy Tivoli—, una fastuosa residencia que debió de iniciarse hacia el año 120 y cuya construcción continuó hasta su muerte. Los numerosos edificios de la Villa de Adriano en Tivoli⁹ contaban con todos los lujos imaginables en la época y se completaban con grandes estanques por los que incluso era posible navegar en barca, por ejemplo el Canopus, rodeado de arquerías, columnas y estatuas entre las que se disponían copias de las cariátides del Erecteion ateniense, así como de otras afamadas esculturas del clasicismo griego.

La fascinación de los romanos por determinados logros de la arquitectura griega se mantuvo en el tiempo y durante la segunda mitad del siglo II y los comienzos del III se emplearon en diferentes ciudades soluciones arquitectónicas en las que la figura labrada en un pilar tuvo cierta difusión. Quizá, las piezas más conocidas son

⁷ Antonio GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, Madrid, CSIC, 1972 (Enciclopedia Clásica, 1), págs. 364-372 y 489-491, respectivamente.

⁸ GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano...*, págs. 175-177 y fig. 206. Foro de Augusto y templo de Marte [en línea], disponible en: <<http://amorroma1.blogspot.com/2016/06/el-foro-de-augusto-y-el-templo-de-marte.html>> [Consulta 01 de julio de 2019].

⁹ GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano...*, págs. 394-401. John B. WARD-PERKINS, *Arquitectura romana*, Madrid, Aguilar, 1976 (Historia Universal de la Arquitectura), págs. 154-174.

las que se encuentran en el Museo del Louvre, en París, procedentes de Tesalónica, que se conocen como (Fig. 6) las Incantadas,¹⁰ denominación que, se cree, les dieron los judíos españoles. Proviene de la parte alta de un pórtico del foro de la antigua ciudad griega. Sobre un primer cuerpo de columnas de orden corintio se disponía un entablamento y, encima de éste, un segundo cuerpo con pilares con figuras labradas en las cara exterior e interior. El Museo del Louvre conserva cuatro de estos pilares con las esculturas de: Victoria-Ménade, Aura-Baco, Dioscuro-Ariana, Gánimedes-Leda. Su cronología, muy debatida, se sitúa actualmente entre los finales del siglo II y los inicios del III d. C.

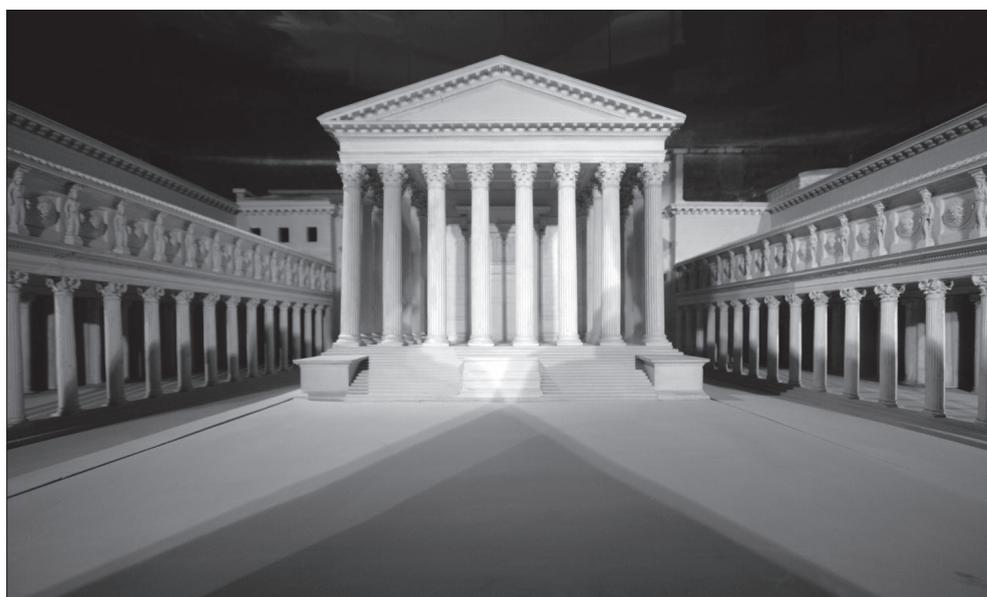


Fig. 5.– Roma. Reconstitución del Foro de Augusto. (Reproducida bajo licencia CC BY-SA 2.0 y disponible en https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Forum_of_Augustus_mdoel.jpg). (Autor: https://www.flickr.com/photos/bruce_mcadam/, con licencia).

No fue esta obra de Tesalónica la única arquería coronada por un segundo cuerpo con pilares situados en el eje de las columnas inferiores con figuras labradas en sus frentes. Lo mismo ocurría en el templo que se levantaba en Bordeaux conocido como (Fig. 7) «Piliers de Tutelle».¹¹ En 1550 el historiador Elie Vinet atribuyó el

¹⁰ Bernard ANDREAE, *L'art de l'Ancienne Rome*, Paris, Éditions d'art Lucien Mazenod, 1973, pág. 551. Museo del Louvre, *Incantadas*, [en línea], disponible en <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/piliers-decores-de-las-incantadas>> [Consulta 19 de diciembre de 2019].

templo a una diosa de la fecundidad: Tutèle, de donde derivaba su denominación, aunque otros suponían que pudo estar dedicado a Minerva. Su edificación se fecha en la segunda mitad del siglo III y parece que quedó abandonado en el V. Sus fachadas, conocidas a través de dibujos y grabados, llegaron hasta 1677, año en el que el rey Luis XIV ordenó su demolición y los escasos restos que de él se conservan se encuentran en el Musée d'Aquitain. Como en el ejemplo anterior los pilares con las figuras masculinas y femeninas se situaban encima de columnas corintias sobre las que iba un entablamento que les servía de apoyo. El conjunto tenía una notable altura y los pilares alcanzaban los tres metros, sobre ellos se desarrollaba una arquería y su correspondiente remate. Pórticos similares parece que hubo en Atenas, en el Pórtico de los Gigantes del Odeón que mandó construir Agripa, y en Corinto, en la fachada de los Prisioneros. De este modo los romanos contribuyeron a la difusión de la figura como integrante de soportes arquitectónicos.

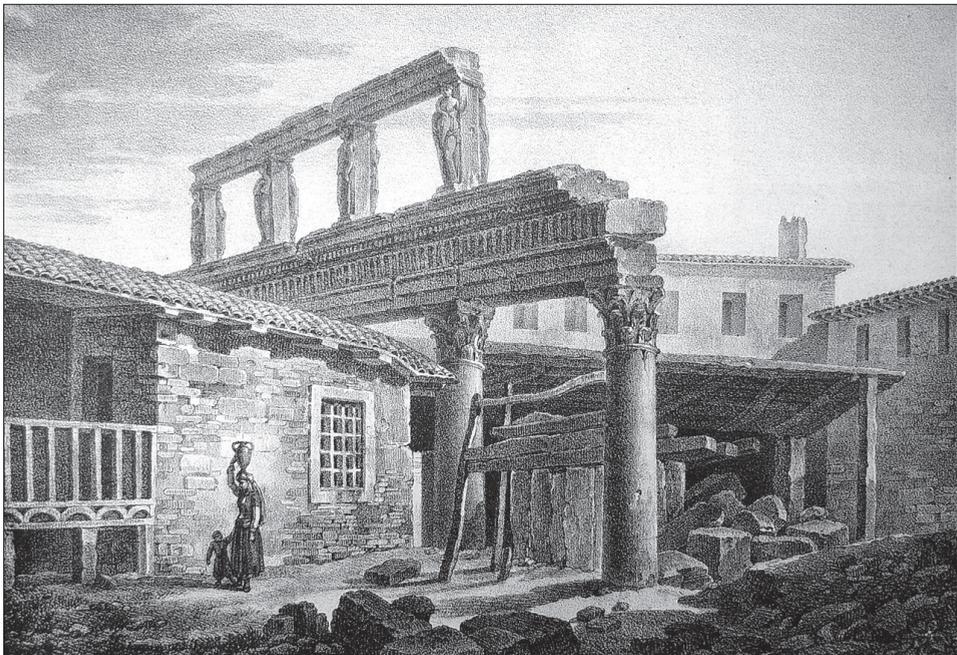


Fig. 6.– Tesalónica. Las Incantadas. (Grabado de James Athenian Stiuart, 1762, dominio público, disponible en https://commons.wikimedia.org/wiki/file%3AAlas_Incantadas,_James_Athenian_Stiuart,_1762.JPG?uselang=es).

¹¹ Dominique MIRASSOU, *La destruction du temple des «Piliers de Tutelle»*, [en línea], disponible en <<https://www.bordeaux-gazette.com/la-destruction-du-temple-des-piliers-de-tutelle-une-inestimable-perte.html>> [Consulta 19 de diciembre de 2019].

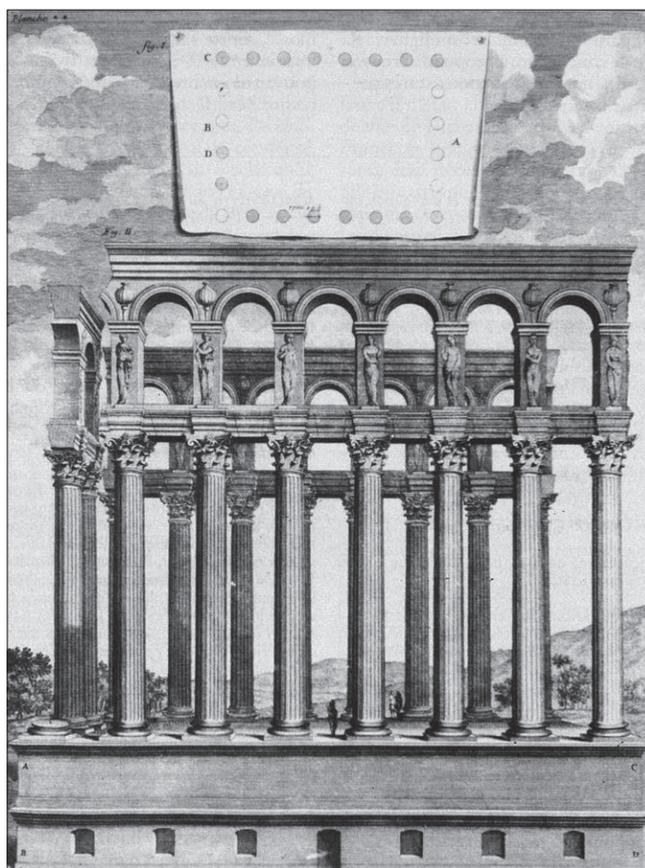


Fig. 7.— Bordeaux. Piliers de Tutelle. (Grabado de Claude Perrault, 1669, dominio público y disponible en [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Piliers_de_tutelle_\(Bordeaux_1669\).JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Piliers_de_tutelle_(Bordeaux_1669).JPG)).

Tras la caída del Imperio Romano las cariátides, telamones y las columnas con relieves históricos desaparecen y durante el largo y complejo período prerrománico quizá el ejemplo más sobresaliente, casi único en la Península Ibérica, es la pilastra de la iglesia del Salvador de Toledo,¹² de principios del siglo VII, en la que se labraron, con la técnica propia del arte hispanovisigodo de talla en reserva, escenas evangélicas: curación del ciego de nacimiento, resurrección de Lázaro, la samaritana y curación de la hemorroisa.

¹² Pedro DE PALOL, *Arte hispánico de la época visigoda*, Barcelona, Polígrafa S. A., 1968 (Biblioteca de Arte Hispánico), págs. 58-59, figs. 39-41. También en: *Pilastra de la iglesia San Salvador de Toledo* [en línea], disponible en <<https://www.google.es/search?q=pilastra+de+la+iglesia+del+salvador+de+toledo+&tbm=isch&source=hp&sa=X&ved=2ahUKEwiiMrPip>> [Consulta 02 de julio de 2019].

2. FIGURAS EN FUSTES ROMÁNICOS DE GALICIA.

2.1. FUSTES CON FIGURAS HUMANAS EN LAS PORTADAS DEL CRUCERO DE LA CATEDRAL COMPOSTELANA.

Los fustes con figuras humanas en bajorrelieve se utilizaron, por vez primera en la arquitectura de Galicia, en las fachadas del crucero de la catedral románica de Santiago en los inicios del siglo XII. En el Museo Catedral de Santiago se exhiben fustes de mármol del Incio con escenas de vendimia y figuras demoníacas¹³ procedentes de la desaparecida fachada norte del crucero, conocida como francígena, por acceder por ella a la catedral los peregrinos que llegaban a Compostela por el Camino Francés, o del Paraíso, por los temas del Génesis en ella desarrollados y por la importante fuente que había en su atrio.

En la fachada sur de la catedral compostelana, la de las Platerías, se repiten las columnas de mármol,¹⁴ aunque se reducen a tres: la más exterior de cada portada y

¹³ La primera mención a estas columnas en el Museo Catedral de Santiago la encontré en el folleto anónimo: *Museo Histórico-Artístico de la Santa Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1930, pág. 22. Estaban en el «*Museo de piedra y mobiliario*». Sala 8. Elementos arquitectónicos 2. Ramón YZQUIERDO PEIRÓ, «Fustes entorchados», en *Museo Catedral de Santiago*, Santiago, Cabildo de la Catedral y Consorcio de Santiago, 2011, págs. 42-43. Sobre estos fustes véanse, entre otras publicaciones: Manuel GÓMEZ MORENO, *El arte románico español. Esquema de un Libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, págs. 132-133, láms. CLXXXVI y CLXXXVII. Ole NAESGAARD, *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, Publications de la Societe Archeologique du Jutland V, Universitetsforlaget i Aarhus, 1962, pág. 86. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'Études sur l'Histoire et l'Art de La Gascogne, 1990, págs. 342-345. Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, «La primitiva fachada norte de la Catedral de Santiago», *Compostellanum*, vol. 14, núm. 4 (octubre-diciembre 1969), págs. 656-660. Reeditado en: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, t. I, [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia, 2004, págs. 41-43. Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, «Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane», *Les dossiers de l'Archéologie*, núm. 20 (1977), págs. 87-103. Reimpreso en: *Patrimonio artístico...*, pág. 107. Joaquín YARZA LUACES, «Ficha 77, Fustes entorchados de la Azabachería», en *Galicia no tempo*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, pág. 187. Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «La meta del camino: La catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez», en María del Carmen Lacarra Ducay, (coord.), *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, págs. 233-235. Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Didacus Gelmirius, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico» en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, Skira Editore; Xunta de Galicia, 2010, págs. 68-70. Victoria-no NODAR FERNÁNDEZ, «Fuste de la Porta Francígena de la Catedral de Santiago de Compostela», en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, Skira Editore; Xunta de Galicia, 2010, págs. 352 y 353.

¹⁴ GÓMEZ MORENO, *El arte románico...*, pág. 130. DURLIAT, *La sculpture romane...*, págs. 336-338. NAESGAARD, *Saint-Jacques de Compostelle...*, págs. 42-48. Serafín MORALEJO ÁLVAREZ, *El patronazgo*

la central. Se sustituyen los fustes con estría helicoidal por otros organizados en tres cuerpos con figuras humanas enmarcadas por ricas arquitecturas, también esculpidas en los fustes, en cuyo remate se labran otros temas. El Códice Calixtino¹⁵ cuando se refiere a la puerta septentrional o francígena se limita a citar el número de sus columnas con la advertencia de que unas son de mármol y otras de piedra, pero es más explícito al referirse a la puerta sur o de las Platerías ya que añade:

Estas columnas, unas de mármol y otras de piedra, tienen esculpidas bellas imágenes de flores, hombres, aves y animales. El mármol es de color blanco.

2.2. COLUMNAS DE ANTEALTARES Y DERIVACIONES.

LA presencia de figuras de apóstoles en los fustes de las columnas marmóreas de la fachada de las Platerías pudo impulsar su presencia en otras obras compostelanas, como las columnas que pertenecieron, hasta 1930, al monasterio de san Paio de Antealtares (Fig. 8), fecha en la que las adquirió el Museo Arqueológico Nacional.¹⁶ La primera mención a estas columnas se debe a Castellá Ferrer¹⁷ quien, a comienzos del siglo XVII, las sitúa como soporte del altar del monasterio:

Tiene gran Magestad este Altar. Es una hermosa, y gran piedra de grano, assentada sobre quatro Pilares de riquisimo Marmol blanco, esculpidos en ellos Imágenes de los Apostoles.

artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago. Reeditado en: *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, t. I, [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia, 2004, pág. 295. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *La meta del camino...*, págs. 237-238.

¹⁵ Walter Muir WHITEHILL, (ed. latina), *Liber Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Seminario de Estudios Gallegos, 1944, pág. 380, «De porta septentrionali», y pág. 381, «De porta meridiana». *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. de Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo, Santiago, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 1951 (Colección Científica), 1951, págs. 559-560, «De la puerta septentrional», y págs. 561-562, «De la puerta meridional».

¹⁶ Xesús CARRO GARCÍA, «Os piares do altar do mosteiro de San Payo», *Boletín da Real Academia Galega*, t. 20, núms. 235-240 (1.º octubre de 1931), págs. 225-233. Luis VÁZQUEZ DE PARGA, «Columnas esculpidas románicas procedentes del monasterio de San Pelayo de Antealtares (Santiago de Compostela)», [Madrid : s. n.], 1931, págs. 1-5. George GAILLARD, «Les statues-colonnes d'Antealtares», en *Études d'art roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, págs. 311-319. Ramón YZQUIERDO PERRÍN, «Testimonios anteriores al Renacimiento», en *Santiago, San Paio de Antealtares*, Xunta de Galicia, Xacobeo, 1999, págs. 95 y 97.

¹⁷ Mauro CASTELLÁ FERRER, *Historia del Apóstol de Iesvs Christo Sanctiago Zebedeo. Patrón y capitan general de las Españas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000 [Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Alonso Martín de Balboa, 1610], pág. 120 rº.



Fig. 8.— Columna de Antealtares.
(Archivo Javier Ocaña).

Desde entonces nada se vuelve a saber de tales soportes hasta que el 25 de julio de 1928 publicó un artículo en el diario *Faro de Vigo* don Xesús Carro. Cuando en 1931 vio la luz en el *Boletín de la Real Academia Gallega* afirma:

En 1928, gardábanse moi pechadiños en longas caixas de madeira no... mosteiro de San Payo da cibdá compostelán. Hoxe —1931— xa non están ali. Os posée o Museu Arqueolóxico Nacional de Madrid dende os derradeiros días do mes de Setembro de 1930.

El artífice de la compra fue el entonces director de Bellas Artes, don Manuel Gómez Moreno, quien impidió su adquisición por unos: *chamarileiros aproveitados de Madrid e Valencia* que intentaban venderlos en el extranjero. La pretensión de Gómez Moreno sólo se cumplió en parte pues, en 1933, el Gobierno de la República