

L'artista medievale

Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)

A cura di Marco Collareta e Laura Violi

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Civiltà
e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, che ha avuto il riconoscimento
di Eccellenza del MIUR per la qualità dei progetti di ricerca.

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto.

1ª edizione, aprile 2022
© copyright 2022 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali:
Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nell'aprile 2022
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1373-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione di <i>Marco Collareta</i> | 7 |
| Nomi senza personalità e personalità senza nomi: osservazioni sparse sull'artista altomedievale di <i>Fabrizio Crivello</i> | 11 |
| L'artista e la sua autocoscienza tra XII e XIII secolo: prospettive mediterranee di <i>Michele Bacci</i> | 37 |
| Autografia e biografia: primitivi pisani e arte medievale nelle <i>Vite</i> di Vasari di <i>Antonio Milone</i> | 65 |
| Iscrizioni con nomi di artisti nel Medioevo norditaliano: alcuni casi tra VII e XIII secolo di <i>Saverio Lomartire</i> | 91 |
| L'organizzazione del cantiere della Cattedrale di Santiago di Compostela di <i>Carles Sánchez Márquez</i> | 125 |
| Uno, nessuno e centomila: sull'"artista" nei cantieri di scultura monumentale di <i>Chiara Piccinini</i> | 149 |
| Gli orafi nel pieno Medioevo: snodi, statuto, rappresentazioni di <i>Michele Tomasi</i> | 157 |

INDICE

| | |
|--|-----|
| Artisti lombardi in Toscana nel Duecento: il nome, la mano, l'immagine, la posizione sociale di <i>Valerio Ascani</i> | 181 |
| I Berlinghieri a Lucca: una famiglia di pittori tra firme, documenti e storiografia di <i>Laura Violi</i> | 207 |
| «Còr d'ignavo», «fama scura»: Giovanni Pisano, Dante e le origini del giudizio artistico di <i>Luca Palozzi</i> | 233 |
| Contrappunti sull'artista nel Medioevo di <i>Alessio Monciatti</i> | 261 |

L'organizzazione del cantiere della Cattedrale di Santiago di Compostela

di Carles Sánchez Márquez*

La Cattedrale di Santiago di Compostela è uno dei monumenti più conosciuti della cristianità occidentale. Dalla fine del Novecento sono numerosi gli studi che hanno analizzato questioni come la sequenza costruttiva, l'identità degli artisti – tra cui il celebre maestro Mateo –, il funzionamento della Cattedrale come dispositivo liturgico, o lo stile della scultura.

Nonostante ciò, una delle questioni meno studiate è quella dell'organizzazione del cantiere della Cattedrale e la gestione dell'Opera nel periodo romanico¹. A tale riguardo va notato che la Cattedrale di Santiago è un esempio eccellente per analizzare l'organizzazione di un cantiere nel pieno Medioevo.

Il caso di Compostela è in effetti veramente straordinario, sia per la conservazione di un alto numero di nomi di personaggi coinvolti nella sua costruzione, sia per l'abbondanza e la varietà di fonti documentarie che ci informano sugli aspetti organizzativi e sociali del cantiere: contratti, donazioni, sottoscrizioni epigrafiche, *gesta*, opere periegetiche e testi agiografici. Ognuna di loro ci fornisce, come vedremo, informazioni molto precise sulla costruzione e i suoi attori principali.

La gestione amministrativa della costruzione

Costruire nel Medioevo significa innanzitutto riunire nello stesso progetto risorse economiche, idee, uomini (e donne), e materiali per preparare, avviare e portare avanti il cantiere.

Alla Cattedrale di Santiago, l'organizzazione ebbe una struttura pira-

* Professore associato, Università autonoma di Barcellona (ES).

1. Su questo argomento cfr. Portela *et al.* (1985); Moralejo (1995).

midale, con incarichi di supervisione e altri di esecuzione. Dall'inizio, la costruzione fu subordinata al Capitolo della Cattedrale, il quale nominava rappresentanti per gestire le risorse finanziarie e controllare il cantiere. Bisogna sottolineare, pertanto, che non vi fu, alla Cattedrale di Santiago, un ente per la gestione della costruzione e la manutenzione dell'edificio, come fu per esempio il caso dell'Opera di Pisa. Questo ruolo di gestore, che nel Medioevo è abitualmente svolto da un canonico documentato nelle fonti come *operarius*², nel caso di Santiago è stato esercitato dal tesoriere (*thesaurarius*).

Il tesoriere era un canonico che doveva occuparsi di tutti gli aspetti amministrativi della costruzione: ricevere e amministrare gli introiti, cercare possibilità di finanziamenti, stabilire l'importo delle retribuzioni, ma soprattutto verificare che il cantiere e il suo soprintendente, cioè il *magister operis*, si attenesse alla volontà del Capitolo della Cattedrale. Il soprintendente, com'è noto, era incaricato di gestire e supervisionare le diverse maestranze della Cattedrale, dai lapicidi agli scultori.

Conosciamo i nomi dei tesoriere dell'Opera della Cattedrale grazie a un passaggio del *Liber sancti Iacobi* (LSI v, 9) – opera che narra le vicende della chiesa di Santiago (1145-60 circa) –, il quale ricorda che:

I maestri che cominciarono la costruzione della basilica compostelana si chiamavano Bernardo il Vecchio, maestro ammirabile, e Roberto, con circa 50 scalpellini che lavoravano là assiduamente, sotto la supervisione dei fedelissimi Segeredo, priore della canonica, e l'abate Gundesindo (trad. mia)³.

Pertanto, Bernardo e Roberto erano i maestri (probabilmente scalpellini) che lavoravano sotto il controllo dell'amministratore Segeredo, che appare in altri documenti come "tesoriere", e dell'abate Gundesindo. Nonostante ciò, nel *Liber sancti Iacobi* troviamo un terzo personaggio (*dominus Wicarto*) che alcuni autori hanno identificato come un terzo amministratore della costruzione della Cattedrale di Santiago⁴.

A mio avviso, si tratta di un errore del copista del *Liber sancti Iacobi*, che probabilmente non ha colto il termine "vicario" applicato a Segeredo

2. Branner (1976); Sánchez (2020).

3. «Didascoli lapicide qui prius bti. Iacobi basilicam aedificaverunt, notabantur donus Bernardus senex, mirabilis magister; et Rotbertus cum caeteris lapicidibus circiter quinquaginta, qui ibi sedule operabantur ministrantibus fidelissimis dominis Wicarto et domino canonice Segeredo et abbate domino Gundesino».

4. David (1948, spec. pp. 212-3); Senra (2014, pp. 80-1).

e l'ha tradotto come un terzo amministratore di nome Wicarto⁵. Importa infatti notare che nel manoscritto dei *Miragres de Santiago*, una traduzione in galiziano di diversi miracoli e testi traditi dal *Codex Calixtinus* (sec. XII) realizzata nel XIV-inizio del XV secolo, troviamo solo due personaggi a capo della gestione amministrativa della costruzione, ossia Segeredo, vicario della canonica, e l'abate Gundesindo:

O meestres que a primeiramente edificaron a iglesia de Santiago, huun auia nome dom Bernaldo o vello e era meestre moy marauilloso; et Ruberte con outros cinqueenta meestre lauran en ela de cada dia. Et eran aministradores d'este lauor, dom Saguemo vicario da Coenga, e dom Gosende abbade; e reinaua enton dom Alfonso rey das Españas, et era bispo dom Diego, e era moy noble omme e moy fidalgo⁶.

Pertanto, credo che l'autore dei *Miragres de Santiago* abbia avuto sotto gli occhi il testo originale del *Liber sancti Iacobi*, in cui la parola "vicario" era probabilmente scritta correttamente. Dunque, i maestri Bernardo e Roberto hanno lavorato sotto la direzione del vicario-amministratore Segeredo (*vicario et domine canonice Segeredo*) e dell'abate Gundesindo. L'incarico di vicario-amministratore della diocesi di Santiago è stato occupato anni più tardi da Diego Gelmírez (1070?-1140), alla guida della *villicatio* di Santiago una prima volta tra 1093 e 1094, e una seconda tra 1094 e 1100.

In ogni caso, dalla fine dell'XI secolo l'edificazione della Cattedrale di Santiago è stata subordinata alla tesoreria della Cattedrale, che aveva un *thesaurarius* preposto a funzioni amministrative. In questo momento troviamo due tesorieri: Segeredo, incaricato della supervisione economica dei lavori costruttivi; e Froila Recamundici⁷, che probabilmente si occupò della gestione finanziaria della mensa capitolare.

Durante l'episcopato di Diego Gelmírez, questo incarico di amministratore è stato svolto dal tesoriere Bernardo. Bernardo fu il braccio destro del vescovo Gelmírez, ed entrambi svolsero un ruolo determinante come committenti⁸. Prova della predilezione di Gelmírez per Bernardo è la nomi-

5. Condividono questa posizione López Ferreiro (1900, p. 37); López Alsina (2013, p. 41).

6. Il manoscritto è custodito nella Biblioteca Nazionale di Madrid (BN, ms. 7455). La prima edizione completa è stata pubblicata da Eugenio López-Aydillo: *Os miragres de Santiago* (1918, p. 137).

7. López Alsina (2013, p. 41).

8. Le notizie su Bernardo sono state raccolte da Portela (1949).

FIGURA 1
Platerías, 1103-11, Cattedrale di Santiago, ingresso sud del transetto



Fonte: foto di Carles Sánchez Márquez.

na in qualità di cancelliere del re Alfonso VII (nel 1127) e di amministratore della costruzione della Cattedrale nel 1129.

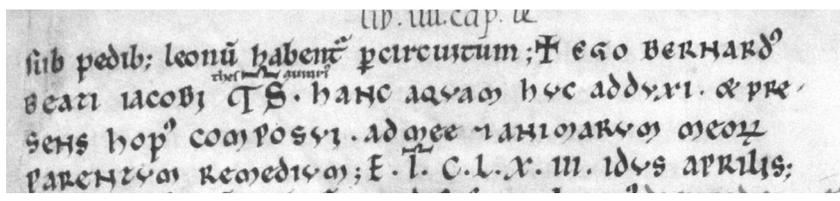
Il periodo in cui Bernardo è stato amministratore dell'Opera corrisponde alla fase più gloriosa dell'arte compostelana (1100-22). In quel periodo, Gelmírez fece decorare un complesso apparato scultoreo negli ingressi principali del transetto, quello nord (perduto) e quello sud (la Puerta de las Platerías), che sono stati studiati accuratamente da Serafin Moralejo e Manuel Castiñeiras⁹ (FIG. 1).

Secondo il *Codex Calixtinus*, nel 1122 Bernardo supervisionò la costruzione di un acquedotto e di un canale sotterraneo per sopperire alla carenza idrica di cui soffrivano i pellegrini. L'acqua correva fino alla Fonte del Paradiso della Porta Francigena, dove Bernardo scrisse il suo nome sulla colonna centrale di bronzo:

9. Moralejo (1969); Castiñeiras (2009; 2011c).

FIGURA 2

Liber sancti Iacobi, v, 9; trascrizione dell'iscrizione di Bernardo sulla colonna di bronzo della fonte del Paradiso della Porta Francigena. Archivio della Cattedrale di Santiago, CF 14, c. 209r



Io, il tesoriere Bernardo, ho portato qui quest'acqua e feci quest'opera per la salvezza della mia anima e quella dei miei genitori nella era MCLX il terzo delle idi d'aprile [ovvero l'11 aprile 1122]¹⁰ (trad. mia; cfr. FIG. 2).

Penso sia importante sottolineare che il caso di Santiago di Compostela è un po' eccezionale, dato che normalmente l'incarico di amministratore non appare nella documentazione come tesoriere, bensì come *operarius*. Precisamente questo è il nome utilizzato nelle cattedrali della Corona d'Aragona per alludere alla persona incaricata del cantiere da un punto di vista amministrativo. Nel caso catalano-aragonese, questa responsabilità poteva essere svolta da un ecclesiastico (monaco o canonico) oppure, a titolo eccezionale, da un laico. Quest'ultimo è precisamente il profilo professionale di Ramon Lambard (*Raimundus Lambardus*), architetto della Cattedrale della Seu d'Urgell nel 1175¹¹. Nel contratto tra il vescovo e il maestro Ramon, è specificata la doppia funzione dell'architetto, come capomastro ma anche come *operarius* ossia capo della gestione economica dell'Opera.

Il suo è un caso raro, dato che nelle cattedrali della penisola iberica normalmente l'incarico di *operarius* era svolto da un ecclesiastico. Vorrei sottolineare l'esempio del canonico *operarius* Berengarius Obicionis, che appare accanto al maestro Petrus Decumba (*magister et fabricator*) nella lapide di fondazione della Cattedrale di Lleida¹². Nel 1220 Berengarius Obicionis è documentato come priore, segno, a mio avviso, che l'incarico

10. «+ Ego Bernardus Beati Iacobi T[he]S[aurarius] hanc aquam huc adduxi et presens hopus composui, ad mee et animarum meorum parentum remedium E. I. C. L. X. III Idus Aprilis» (LSI v, 9).

11. Duran-Porta (2005-06).

12. Sánchez (2017a, pp. 49-52; 2017b).

di amministratore dell'Opera era importante nel *cursus honorum* delle comunità monastiche.

FONTI DI FINANZIAMENTO

La funzione principale degli operari o amministratori dell'Opera era di incrementare gli introiti attraverso fonti di varia natura. Nel caso della Cattedrale di Santiago le fonti possono essere classificate in: 1. rendite e proventi ordinari, cioè beni del Capitolo che erano affittati o venduti, crediti, imposte e ricavati dalla vendita di diritti di sepoltura; 2. donazioni e lasciti testamentari (dei fedeli, della monarchia, della città, del vescovo, oppure concessione di indulgenze).

Bisogna sottolineare che la prima fase costruttiva della Cattedrale ha beneficiato del contributo della monarchia. Nel 1075 il re Alfonso VI consegnò alla chiesa compostelana una parte del bottino della spedizione contro Granada, proveniente dalle casse del re Abd-Allah. Questa donazione serviva a mostrare il sostegno del sovrano all'introduzione del rito romano e all'inizio della costruzione della nuova Cattedrale¹³. Nella cappella di fondazione del Salvatore, costruita nel 1075, si conservano due capitelli commemorativi con le effigi del vescovo Diego Peláez e del re Alfonso VI, e due sottoscrizioni che presentano i due personaggi come committenti: «REGNANTE PRINCIPE ADEFONSO CONSTRVCTUM OPUS» (riferito ad Alfonso VI) (FIG. 3) e «TEMPORE PRESULIS DIDACI INCEPTVM HOC OPUS FVIT» (riferito a Diego Peláez)¹⁴.

INTROITI REGOLARI

Oltre al supporto della monarchia, il Capitolo della Cattedrale di Santiago disponeva di risorse economiche proprie costituite perlopiù dai ricavati della messa a frutto del suo patrimonio, e dai proventi delle imposte delle chiese parrocchiali (decime). La Cattedrale possedeva un importante complesso di proprietà urbane e rurali, che erano affittate, generando così un reddito cospicuo. Il Capitolo, massimo proprietario della città, il cui patrimonio immobiliare raggiunse le 270 unità alla fine del XIV secolo¹⁵, deteneva infatti fondi situati nelle vie principali (Villar, Nova, Franco e Reyna).

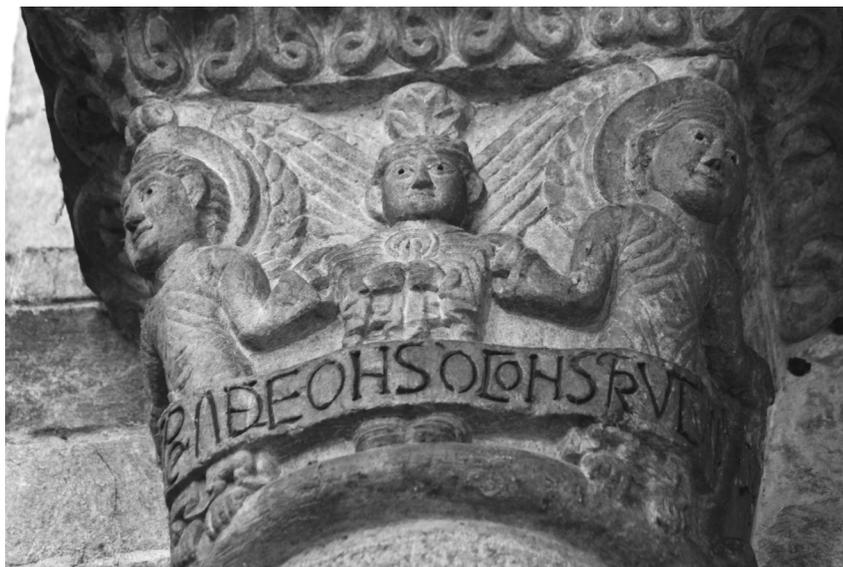
13. Reilly (1989, p. 104; 1999).

14. Nodar (2004); Castiñeiras (2009).

15. Cajigal (2010).

FIGURA 3

Capitello commemorativo con il ritratto di Alfonso VI, 1075-88, Cattedrale di Santiago, Cappella del Salvatore



Fonte: foto di T rence Le Deschault de Monredon.

I beni della Cattedrale si estendevano al di l  dei limiti della diocesi. Secondo una bolla del papa Alessandro III del 28 luglio 1174, il pontefice accoglieva sotto la sua protezione la chiesa di Santiago con tutte le sue propriet , comprese quelle situate fuori dalla diocesi di Compostela, e in particolare nelle diocesi francesi di Bayonne, Agen, Auch, Vaison e Tolosa; e in quelle italiane di Vercelli, Cremona, Ferrara, Bologna, Caleno, Bari e Palermo¹⁶.

DONAZIONI: L'ARCHA OPERIS DELLA CATTEDRALE

Tra le fonti di finanziamento, veri motori della costruzione furono le donazioni dei pellegrini. A questo proposito   veramente significativo il *Libro delle Costituzioni* dell'Archivio della Cattedrale di Santiago, risalente al 1240, che parla della ripartizione di tali offerte¹⁷.

16. López Ferreiro (1902, *Apéndice*, n. LII, p. 126).

17. *Libro de las Constituciones*, vol. I, cc. 72r-73r, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 21. López Ferreiro (1902, *Apéndice*, n. XXV, pp. 64-7).

FIGURA 4

Ricostruzione in 3D dell'altare della Cattedrale di Santiago realizzata nel 2010 per la mostra *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (Città del Vaticano-Parigi-Santiago de Compostela, 2010); coordinatore scientifico: Manuel Castiñeiras; realizzazione tecnica: Tomás Guerrero-Magneto Studio



Fonte: foto di Tomas Guerrero-Magneto Studio.

Secondo il documento, dopo la celebrazione della messa mattutina, il cardinale maggiore pubblicava le indulgenze concesse ai pellegrini, che erano percossi sulla schiena con dei bastoni per ottenere il perdono. In seguito, i preti incoraggiavano i pellegrini a consegnare le loro offerte, che potevano essere depositate presso l'altare di Santiago oppure nell'Arca dell'Opera della Cattedrale.

Pertanto, la Cattedrale ebbe due casse o arche separate. Da un lato, l'Arca dell'Opera (*archa operis*), i cui fondi erano destinati alla manutenzione e alla costruzione dell'edificio ed erano sorvegliati da un custode dell'arca (*arqueyro*). Quest'arca era ubicata all'esterno dei cancelli della cappella maggiore, presso la porta dell'altare di Santiago (*in portis altaris beati Jacobi*; cfr. FIG. 4). Dall'altro, le donazioni per l'altare di Santiago erano depositate in una seconda arca alla fine della mattina, quando la porta dell'altare maggiore era aperta ai pellegrini¹⁸.

18. Dai primi decenni del XIII secolo i pellegrini potevano avvicinarsi all'altare di Santiago. Prima, era uno spazio chiuso e protetto da un cancello di ferro; Castiñeiras (2011b).

Il *Libro delle Costituzioni* precisa che l'esistenza di due arche era motivo di confusione tra i pellegrini, che depositavano erroneamente le offerte dell'Arca dell'Opera nell'altare di Santiago¹⁹.

Il cantiere della Cattedrale: ruoli professionali

Finora abbiamo visto come tutto quello che riguarda la costruzione da un punto di vista amministrativo sia stato affidato ai tesoriери. Non possiamo comunque non interrogarci sulla gestione del cantiere da un punto di vista tecnico.

Ad un livello inferiore dell'amministratore troviamo il *magister operis* o capomastro, che svolgeva un ruolo direttivo del cantiere. Dobbiamo pensare che questa funzione di soprintendenza era di solito svolta da un artista con un'ampia conoscenza dell'architettura, della geometria *fabrorum*, cioè da un architetto, responsabile della gestione e della supervisione delle diverse maestranze della Cattedrale. A mio avviso, come vedremo in seguito, questo è il profilo professionale di maestro Mateo, che dal 1168 è stato il soprintendente del cantiere della Cattedrale di Santiago.

Come già ricordato, il *Liber sancti Iacobi* (LSI V, 9) rivela i nomi dei capomastri che hanno condotto il cantiere della Cattedrale di Santiago all'inizio della costruzione: Bernardo il Vecchio, maestro ammirabile, e Roberto, con circa 50 scalpellini. A questo proposito, lo studio dei segni lapidari realizzato da Therese Martin e Jennifer Alexander nel 2014 ha permesso di documentare circa 50 segni nelle fasi iniziali della costruzione (deambulatorio con le cinque cappelle), il che sembra confermare la presenza dei 50 scalpellini che menziona il *Liber sancti Iacobi*²⁰.

La documentazione d'archivio non offre dati biografici né su Bernardo il Vecchio né su Roberto, né, come ancora più attendibile, sugli scalpellini che parteciparono alla costruzione della Cattedrale. Tuttavia, uno degli aspetti più straordinari dello studio dei cantieri delle cattedrali della penisola iberica è la ricca documentazione riguardante le condizioni di lavoro. Architetti, muratori, scultori e lapicidi hanno usufruito di immunità e di privilegi, come l'esenzione dal pagamento delle tasse. In altre parole: condizioni proprie al corpo ecclesiastico²¹.

A questo proposito risulta veramente affascinante un privilegio conces-

19. López Ferreiro (1902, *Apéndice*, n. XXV, pp. 64-7).

20. Alexander, Martin (2014).

21. Sánchez (2019a).

so dal re Alfonso VII di León l'8 marzo del 1131, secondo il quale i maestri e gli operai della Cattedrale di Santiago (*magistris et criationi*) erano esonerati dal pagamento di determinate imposte, più precisamente il *pectum* e la *fossadariam*²², cioè le tasse che si pagavano al re per la difesa nella guerra e la salvaguarda della pace. Si tratta di una pratica abituale nelle cattedrali della Spagna, che è documentata anche in altre cattedrali del regno di León. Nel 1167 il re Fernando II di León esentò dal pagamento di tasse tutti gli operai di San Isidoro di León, tra cui scalpellini e carpentieri²³. Poco tempo dopo, nel 1177, lo stesso Fernando II esonerò dal pagamento di tasse tutti gli uomini che abitavano nel paese di Rabanal de Fenar, e consegnò questi uomini all'Opera della Cattedrale di León²⁴.

La Gloria di Mateo: architetto

Trattando delle prerogative e condizioni di lavoro dei membri del cantiere della Cattedrale di Santiago è imprescindibile l'analisi della rendita vitalizia che fu concessa a maestro Mateo nel 1168 dal re Fernando II di León. Secondo il documento contrattuale, il re conferì a Mateo un salario vitalizio di 100 "maravedís" annui, affinché portasse a termine la costruzione della Cattedrale iniziata nel 1075²⁵.

Ci sono due aspetti che vorrei sottolineare del privilegio. In primo luogo, il documento non è solo un riconoscimento economico del lavoro di Mateo, ma anche una dichiarazione pubblica indirizzata ai costruttori delle cattedrali del regno di León. Il monarca impiega infatti termini con cui sembra incoraggiare gli artefici dei cantieri: «quelli che vedono questo contratto, che lavorino con più impegno a questa opera».

In secondo luogo, è da sottolineare un'altra delle disposizioni del contratto, che permette, a mio avviso, di capire qual è stato il ruolo di Mateo nell'Opera compostelana. Nel contratto si usa il termine *magisterium* in riferimento allo statuto di Mateo, un termine che secondo me conferma il suo ruolo come direttore o soprintendente di un progetto molto ambizioso: la finalizzazione della Cattedrale per la consacrazione del 1211.

22. López Ferreiro (1901, *Apéndice*, n. VI, p. 16).

23. Martín López (1995, doc. 85: 1167, diciembre, 11 [pp. 114-5]).

24. Fernández Catón (1990, doc. 1603: 1177, abril [pp. 479-81]).

25. «Concedo tibi magistris Matheo, qui operis prefati apostoli primatum obtines et magisterium». Pubblicato da López Ferreiro (1901, *Apéndice*, n. XXXVII, p. 93) e Izquierdo Peiró (2016c).

In realtà Mateo è uno degli artisti del Medioevo che hanno suscitato il maggior interesse nella storiografia artistica. Sono numerosi gli studi che hanno cercato di rispondere alle incognite più rilevanti sul suo profilo biografico e sul suo percorso professionale. Mentre alcuni studiosi lo hanno qualificato come scultore²⁶, studi recenti suggeriscono un profilo più vicino al gestore o direttore dei lavori, che negli anni tra 1168 e 1188/1211 avrebbe finalizzato la costruzione del corpo occidentale della Cattedrale di Santiago²⁷.

Fra le varie fonti riguardanti Mateo, due testimonianze possono essere indiscutibilmente associate a lui. La prima è la rendita vitalizia del 23 febbraio 1168 appena menzionata. La seconda è l'iscrizione incisa nell'intradosso dell'architrave del Portico della Gloria (FIGG. 5-6), in cui appare il nome di Mateo e nella quale si ricorda la data della collocazione dello stesso architrave il primo di aprile del 1188²⁸. Secondo l'epigrafe, *magister* Mateo guidò il cantiere del portale dalle fondamenta:

Nell'anno dall'incarnazione del Signore 1188 Era 1226, nel giorno del 1 di aprile, gli architravi dei portali principali della chiesa di San Giacomo furono collocati per opera di maestro Mateo, che aveva condotto l'erezione degli stessi portali fin dalle fondamenta (trad. mia).

La sottoscrizione del Portico della Gloria è doppiamente eccezionale. Da una parte, è ubicata in un posto molto significativo, l'architrave della chiesa, passaggio obbligato per i fedeli. Una soluzione che rende evidente il ruolo di primo piano di Mateo nel cantiere. Dall'altra, mediante la materializzazione della firma nel portale Mateo si mette allo stesso livello dei grandi committenti e amministratori dell'Opera di Santiago, come Diego Peláez, il re Alfonso VI, il tesoriere Bernardo e il vescovo Diego Gelmírez. In realtà, sappiamo che quest'ultimo prelado fece anche incidere il suo nome nella pala dell'altare maggiore di Santiago²⁹.

Credo tuttavia che dobbiamo distinguere tra quello che sappiamo grazie alle fonti e quello che rientra nel campo dell'ipotesi. Sappiamo che la pensione vitalizia del 1168 e la sottoscrizione epigrafica dell'architrave attribuiscono a Mateo il *magisterium* della costruzione, cioè un ruolo direttivo

26. Yarza (1984).

27. Castiñeiras (2010); Izquierdo Peiró (2016b).

28. Sulla firma di Mateo nel Portico della Gloria: Milone (2004); Claussen (2015); Sánchez (2019b).

29. Castiñeiras, Nodar (2010); Castiñeiras (2011a, spec. p. 276).

FIGURA 5
Portico della Gloria, Cattedrale di Santiago, 1168-1211



Fonte: Fundación Catedral de Santiago.

FIGURA 6
Iscrizione del maestro Mateo incisa nell'intradosso dell'architrave, Portico della Gloria, Cattedrale di Santiago, 1168-1211



Fonte: foto di M. A. Blázquez.

nel cantiere della Cattedrale. A mio avviso, per svolgere questa missione di gestione e direzione di un progetto architettonico così ambizioso come la Cattedrale di Santiago era indispensabile un'ampia formazione in architettura.

tura, in disegno e in geometria *fabrorum*. Mateo fu quindi presumibilmente un architetto e sovrintendente della fabbrica di Santiago, responsabile dell'intero cantiere, che diresse tutte le attività e le figure coinvolte nella costruzione, dai lapicidi agli scultori.

Credo che il suo profilo sia comparabile a quello di Lanfranco e il caso di Santiago non doveva essere molto diverso a quello di Modena, dove c'è un architetto-gestore (Lanfranco) e un responsabile del cantiere di scultura (Wiligelmo). È vero che nel Medioevo vi erano profili polivalenti, e che alcuni architetti avevano conoscenza della scultura³⁰. Nonostante ciò, nel caso di Santiago ci sono argomenti che mi portano a pensare che Mateo fu un architetto capomastro del progetto piuttosto che lo scultore che ha tagliato le statue del portale.

Da una parte, il Portico della Gloria è un progetto architettonico ambizioso con una vera difficoltà tecnica: la struttura del corpo occidentale è una complessa invenzione che veniva a sanare il dislivello naturale del piano su cui fu costruita la chiesa. Ci sono pertanto due strutture sovrapposte: quella inferiore presenta volte quadripartite e capitelli dal ricco foggiate; e su queste fondamenta furono erette la vera e propria facciata e il portico a tre arcate con le sculture policromate³¹. Il progetto di Mateo non si limitava al programma scultoreo del Portico: era più complesso e prevedeva l'allungamento della sezione occidentale, il completamento della decorazione esterna, la conclusione delle navate, la statua monumentale di Santiago nel presbiterio e il coro di pietra.

D'altra parte, abbiamo una seconda testimonianza che mi fa pensare che Mateo volesse essere ricordato come architetto. Si tratta dell'immagine inginocchiata ubicata ai piedi dell'elemento di sostegno dell'architrave del portico, che è stata identificata come la rappresentazione di Mateo (FIG. 7). È popolarmente conosciuta come *Santo dos croques* (santo dei cazzotti), giacché secondo una leggenda i bambini picchiavano la scultura con la testa affinché questa trasmettesse loro la sua sapienza.

Nel 1850 è stato pubblicato un racconto da Antonio Neira de Mo-

30. Posso citare il caso di Fedantius, architetto di Sant Cugat del Vallès, che nel 1006 firma come «Fedancio artificem petre», e quattro anni dopo è documentato come «Fedantius, architectus et magister edorum». Sánchez (2015).

31. Nonostante ciò, è importante sottolineare che per Christabel Watson, Bernd Nicolai e Klaus Rheidt, Mateo lavorò a partire da un corpo occidentale precedente, di epoca di Gelmírez, che sarebbe stato smontato e riassegnato. In un modo o nell'altro, nessuno dubita della genialità dell'intervento di Mateo e della qualità della sua opera. Watson (2009); Nicolai, Rheidt (2015).

FIGURA 7

Immagine inginocchiata ubicata ai piedi dell'elemento di sostegno dell'architrave del Portico, Cattedrale di Santiago, 1168-1211



Fonte: foto di Jaime Mera, Fundación Catedral de Santiago.

squera – *Historia de una cabeza. Tradición popular. Año de 1188* – nel quale l'immagine è stata identificata come il ritratto di Mateo che, di fronte all'altare, offriva umilmente la sua opera come architetto all'apostolo Giacomo³². Benché questa sia l'ipotesi più accettata, sono state proposte altre identificazioni. In un'annotazione a margine del sermone *Veneranda Dies* del *Codex Calixtinus*, datato verso l'anno 1400, l'effigie è stata descritta come la "Matrona Compostela": «De muliere nomine Compostela cujus imago est in poste ad caput Petri moniz archiepiscopi». Secondo la leggenda, una donna di nome *Compostela* si addormentò, ubriaca, e non potendo avvertire Giacomo che dormiva nel suo grembo quando il Signore visitò la Basilica, l'apostolo maledisse la terra di Galizia a non produrre più vino in seguito³³. Villa-Amil, che scrive nel 1866, conferisce all'immagine il nome

32. Neira de Mosquera (1850, pp. 36-8).

33. Santiago, Archivo de la Catedral de Santiago, CF 14, c. 76r. LSI (1951, p. 193).

“Santa della Memoria”, collegandola in questo modo alla leggenda medievale raccolta nel *Liber sancti Iacobi* sull’oblio della “Matrona Compostela”, e che, secondo alcuni autori, giustificherebbe meglio il rito di colpire la statua con la testa³⁴.

D’altra parte, uno studio pubblicato da Alfredo Vigo ha nuovamente messo in discussione l’autenticità del ritratto di Matteo. L’autore propone di identificare il personaggio con «una sorta di figura emblematica di un nuovo e giovane popolo di Spagna e Galizia»³⁵. E Claussen ha suggerito che, per il suo abbigliamento cortigiano, il personaggio inginocchiato potrebbe essere un’effigie del monarca Ferdinando II³⁶.

Nonostante ciò, ci sono diverse caratteristiche che mi lasciano pensare che la scultura deve essere identificata con la rappresentazione di Mateo. Da una parte, è vestito in maniera elegante, come un uomo benestante, che avrebbe raggiunto un prestigio importante come *magister operis*. Il ritratto è diverso da quello dello scultore Arnau Cadell a Sant Cugat del Vallès (FIG. 8) o maestro Michele a Revilla de Santullán. Questi volevano essere ricordati come scultori, e per questa ragione si rappresentarono nelle vesti di artigiani.

Dall’altra, Mateo appare inginocchiato, secondo il modo in cui i committenti e gli artisti dell’ambito monastico si rappresentavano umilmente davanti a Dio. L’immagine di Mateo è tipica del genere dei ritratti medievali di umiltà, come quelli dell’abate Dunstano (943-960) o di Matthew Paris (1253 circa) (FIG. 9), e di cui si conoscono molti altri esempi.

Nel *Prologo* del primo libro del *De diversis artibus*, Teofilo ricorda che l’artista poteva emulare il ruolo del Creatore, il Cristo Demiurgo, giacché era partecipe della sapienza divina. Tuttavia, per accedere alla sapienza ed essere legittimato come creatore, l’artista doveva essere illuminato dalla grazia dei sette doni dello Spirito Santo: sapienza, intelligenza, consiglio, pietà, forza, scienza e timore di Dio. L’umiltà e il Timore di Dio sono pertanto delle chiavi per capire la rappresentazione pia degli artisti medievali. Scrive infatti Teofilo:

Attraverso lo spirito del timore di Dio, pensa che tu non puoi fare nulla per te stesso: pensa che tu non hai nei desideri nulla che non sia stato concesso da Dio, ma per convinzione, confessione e atto di grazia attribuisce a la divina misericordia tutto quello che tu sai, sei o possa essere³⁷.

34. Villa-Amil (1866, p. 113).

35. Vigo (2017).

36. Claussen (2015).

37. Theophilus (1961, *Prologo* al libro III, p. 63).

FIGURA 8

Capitello con il ritratto dello scultore Arnau Cadell di fianco alla sottoscrizione con la sua firma, Sant Cugat del Vallès, chiostro, 1180 ca.



Fonte: foto di Carles Sánchez Márquez.

Infine, è importante sottolineare che il presunto ritratto di Mateo tiene nella mano sinistra un cartiglio, in cui secondo alcuni autori di fine Ottocento si poteva leggere la parola «architectus», che possiamo mettere in relazione con la sottoscrizione «FEC[it]» che ancora oggi si legge sulla base³⁸. La parola «architectus» ha una colorazione simbolica di stampo biblico, ed è stata utilizzata dai committenti ecclesiastici per sottolineare il loro ruolo di autori concettuali della costruzione, paragonandosi così al Cristo Demiurgo, primo architetto. Per questa ragione, l'esempio di Mateo è straordinario, giacché ha usurpato un mezzo di rappresentazione normalmente utilizzato dai committenti. Non possiamo dimenticare che la *Lettera di San Paolo ai Corinzi* e altre fonti che parlano dell'immagine di Dio come architetto della Chiesa («elegans architectus») erano ben presenti nella mente di vescovi e abati. Questo è precisamente il caso del vescovo Diego

38. Villa-Amil (1866, p. 113); Zepedano (1870, p. 18).

FIGURA 9
Matthew Paris inginocchiato davanti alla Madonna, *Historia Anglicorum*, 1253 ca.,
Londra, The British Library, ms. Royal 14 C. VII, c. 6r



Fonte: Londra, The British Library. © British Library Board.

Gelmírez, ricordato nella *Historia Compostelana* come «sapiens architectus». In questo modo, sembra che Mateo voglia equipararsi al Creatore, Cristo Demiurgo, come creatore dell'universo.

Per quel che riguarda l'interpretazione dell'immagine, Francisco Prado-Vilar ha suggerito l'esistenza di una relazione tra la collocazione della mano del personaggio al centro del petto – dove era situato il cuore nel Medioevo – e il processo creativo, dato che si considerava che il cuore fos-

se l'organo che generava la *phantasia*, cioè la facoltà di generare immagini mentali³⁹. D'altra parte, secondo Manuel Castiñeiras la volontà di Mateo era di rappresentarsi come un intellettuale, sostenendo il cartiglio come se fosse uno scriba. Per questo motivo scelse come modello l'immagine d'uno degli autori di prestigio rappresentati nel portico: l'evangelista Matteo⁴⁰.

A mio avviso, l'elemento più notevole consiste nel fatto che Mateo si autorittrae voltando le spalle alla sua opera, come se fosse un atlante che sostiene il portico. Com'è noto, si tratta di un soggetto iconografico derivato dal mondo antico, che ebbe un grande successo nell'arte romanica. L'immagine di Mateo raffigurato come fondamento dell'opera ci porta a pensare, malgrado la distanza cronologica, alla figura dell'architetto Adam Kraft (1455-1509) nella chiesa di San Lorenzo a Norimberga, dove l'architetto sostiene un pulpito sulle spalle. Se accettiamo l'identificazione della statua del portico con Mateo, questa deve essere inserita nel catalogo di ritratti dell'architetto medievale⁴¹.

Operai

Il cantiere della Cattedrale di Santiago era anche integrato da manovali («manuoperarius», «manobra»), che non avevano bisogno di una formazione professionale specifica, e che si occupavano delle operazioni più umili, come il trasporto delle materie prime per la costruzione. Sappiamo che nel 1115, dopo una battaglia navale, il vescovo di Santiago prese degli schiavi musulmani affinché trasportassero pietre e altri materiali per la costruzione della chiesa, come sabbia e calce⁴².

Una cosa appare certa, e può essere attestata da abbondanti testimonianze: c'era una distinzione tra le operazioni più umili, e quelle che richiedono una tecnica raffinata. Nella Cattedrale di Girona possiamo trovare un buon esempio della differenza tra manovali e professionisti. Nel chiostro osserviamo l'immagine di operai che trasportano acqua, giusto di fronte ad una scena di cantiere con scalpellini, che lavorano sotto il controllo del vescovo di Girona, probabilmente Ramon Guissall (1179-1196) (FIG. 10). La scena di Girona ha un chiaro simbolismo biblico, dato che il vescovo assume lo stesso ruolo dei monarchi e dei profeti del Vecchio Testamento:

39. Prado-Vilar (2013).

40. Castiñeiras (2017b).

41. Legner (2009).

42. Walker (2015).

FIGURA 10

Cantiere con scalpellini che lavorano sotto il controllo del vescovo di Girona, probabilmente Ramon Guissall, Cattedrale di Girona, chiostro, 1190 ca.



Fonte: foto di Carles Sánchez Márquez.

supervisiona, ma sembra anche dirigere i lavori costruttivi. È inevitabile paragonare la scena di Girona con il testo della vita di Guglielmo da Volpiano (962-1031), committente e *concepteur* della chiesa di San Benigno di Digione, il quale è ricordato nella sua biografia come «reverendus abbas magistro conducendo et ipsum opus dictando» (il venerabile abate dirigendo i maestri e dando loro istruzioni per il lavoro; trad. mia)⁴³.

Non possiamo dimenticare che dietro il trasporto dei materiali c'era un fondo spirituale, dato che tale attività era considerata come una penitenza oppure un'opera pia per la costruzione della casa di Dio. Tra le diverse testimonianze che conosciamo, è da sottolineare il racconto del *Codex Calixtinus* (LSI V, 3), nel quale viene ricordato che i pellegrini che andavano a Santiago, quando erano arrivati al villaggio di Triacastela, prendevano una pietra che dovevano portare fino al villaggio di Castañeda, al fine di poter produrre la calce per la costruzione della Cattedrale di Santiago. In questo senso, sappiamo che durante il XII e il XIII secolo è nata una nuova forma

43. Gazeau, Goullet (éds.) (2008).

di penitenza, consistente nell'offerirsi a un cantiere per un periodo determinato, per esempio Quaresima, e partecipare alla costruzione. Far parte dell'edificazione di una chiesa da un punto di vista corporale era un'opera di carità degna di procurare la salvezza eterna.

Nell'anno 1191 il vescovo di Santo Domingo de la Calzada concesse indulgenze a tutti i fedeli che avessero contribuito alla costruzione della Cattedrale, dell'ospedale e del ponte, trasportando pietre e altri materiali della costruzione⁴⁴. Lo stesso è riportato dalle fonti per Chartres dove, secondo l'arcivescovo di Rouen, nel 1144 la Cattedrale si innalzava magicamente grazie all'aiuto dei fedeli⁴⁵.

Dietro alla partecipazione dei fedeli alla costruzione c'è, inoltre, un'idea che doveva essere presente nella mentalità degli uomini del Medioevo: la natura salvifica del lavoro fisico. Nelle fonti dell'epoca, ad esempio i commentari di Ugo di San Vittore e Pietro Comestore, si può vedere che la concezione del lavoro come punizione divina è stata progressivamente sostituita da una visione del lavoro come mezzo di salvezza⁴⁶. Probabilmente in questo campo artigiani e mercanti fecero pressione per giustificare, da un punto di vista religioso, le loro attività professionali.

Esiste, pertanto, un parallelismo tra la penitenza dei fedeli e il passato biblico. La partecipazione dei fedeli nel cantiere mi fa pensare all'episodio della costruzione del tempio di Gerusalemme, che possiamo vedere in una pergamena della Bibbia di Rodes (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 6 [3], c. 89v), in cui Dio si rivolge a Zorobabele e a Giosuè attraverso il profeta Aggeo, e manifesta la sua collera per le condizioni della costruzione del tempio: «Salite nella contrada montuosa, recate del legname, e costruite la casa; e io mi compiacerò d'essa, e sarò glorificato, dice l'Eterno» (Aggeo, 1, 1-8).

Bibliografia

- ALEXANDER J. S., MARTIN T. (2014), *Sistemas constructivos en las fases iniciales de la catedral de Santiago: una nueva mirada al edificio románico a través de las marcas de cantería*, in Senra (2014), pp. 143-63.
- BRANNER R. (1976), "Fabrica", "opus" and the Dating of Medieval Monuments, in "Gesta", 15, 1-2, pp. 27-30.

44. Rodríguez de Lama (1979, doc. 315).

45. Du Colombier (1973, pp. 21-2).

46. Castiñeiras (1996, p. 165).

- CAJIGAL M. Á. (2010), *El patrimonio arquitectónico del cabildo compostelano en la edad media: la dote de Diego Gelmírez*, in "SÉMATA. Ciencias Sociais e Humanidades", 22, pp. 351-68.
- CASTIÑEIRAS M. (1996), *El Calendario medieval hispano, textos e imágenes: siglos XI-XIV*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid.
- ID. (2009), *La catedral de Santiago de Compostela (1075-1122): obra maestra del románico europeo*, in P. L. Huerta (coord.), *Siete maravillas del románico español*, Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, pp. 227-89.
- ID. (2010), *El Maestro Mateo o la unidad de las artes*, in P. L. Huerta (coord.), *Maestros del Románico en el Camino de Santiago*, Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, pp. 187-239.
- ID. (2011a), *Diego Gelmírez, un committente viaggiatore: dalla Porta Francigena all'altare maggiore della Cattedrale di Santiago*, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo. I committenti*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), Electa, Milano, pp. 268-80.
- ID. (2011b), *El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos*, in P. L. Huerta (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Fundación Santa María La Real, Aguilar de Campoo, pp. 11-75.
- ID. (2011c), *La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico*, in "Annales de Historia del Arte", 21, volumen extraordinario, pp. 93-122.
- ID. (ed.) (2017a), *Entre la letra y el pincel. El artista medieval: leyenda, identidad y estatus*, Círculo Rojo Editorial, Almería.
- ID. (2017b), *Autores homónimos: el doble retrato de "Mateo" en el Pórtico de la Gloria*, in Id. (2017a), pp. 37-52.
- CASTIÑEIRAS M., NODAR V. (2010), *Para una reconstrucción del altar mayor de Gelmírez: cien años después de López Ferreiro*, in "Compostellanum. Estudios Jacobeos", LV, 3-4, pp. 575-640.
- CLAUSSEN P. C. (2015), *Zu Mateo und seiner Inschrift am Pórtico de la Gloria*, in Nicolai, Rheidt (2015), pp. 235-52.
- DAVID P. (1948), *Le Pseudo-Turpin et le guide du pèlerin*, in "Bulletin des études portugaises", 12, pp. 70-223.
- DU COLOMBIER P. (1973), *Les chantiers des cathédrales. Ouvriers, architectes, sculpteurs*, Picard, Paris (nuova ed.).
- DURAN-PORTA J. (2005-06), *Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell*, in "Locus Amoenus", 8, pp. 19-28.
- FERNÁNDEZ CATÓN M. (1990), *Colección documental del archivo de la Catedral de León*, vol. V: 1109-1187, Centro de Estudios e Investigación, León.
- GAZEAU M., GOULLET M. (éds.) (2008), *Guillaume de Volpiano: un réformateur en son temps (962-1031)*. Vita domni Willelmi de Raoul Glaber, Publications du CRAHM, Caen.
- IZQUIERDO PEIRÓ R. (ed.) (2016a), *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, catálogo

- de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, entre el 29 de noviembre de 2016 y el 26 de marzo de 2017), Museo Nacional del Prado, Madrid.
- ID. (2016b), *El Maestro Mateo en la catedral de Santiago*, in Id. (2016a), pp. 19-51.
- ID. (2016c), *El Maestro Mateo al frente de las obras de la catedral: la concesión de una pensión vitalicia por Fernando II*, in Id. (2016a), pp. 88-91.
- LEGNER A. (2009), *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Greven, Köln.
- LÓPEZ ALSINA F. (2013), *La ciudad de Santiago de Compostela en la alta Edad Media*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.
- LÓPEZ FERREIRO A. (1900), *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. II, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela (2ª ed.).
- ID. (1901), *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. IV, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela (2ª ed.).
- ID. (1902), *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, vol. V, Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela (2ª ed.).
- LSI = *Liber sancti Iacobi. "Codex Calixtinus"* (1951), trad. por los Profesores A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto Padre Sarmiento, de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela.
- MARTÍN LÓPEZ E. (1995), *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Documentos de los siglos X-XIII*, Universidad de León, León.
- MILONE A. (2004), *Mateo: una firma e una leggenda per i Pellegrini di Santiago*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Laterza, Roma-Bari, pp. 73-81.
- MORALEJO S. (1969), *La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago*, in "Compostellanum", XIV, 4, pp. 623-68.
- ID. (1995), *Santiago de Compostela. La instauración de un taller románico*, in R. Cassanelli (ed.), *Talleres de Arquitectura en la Edad Media*, Moleiro, Barcelona, pp. 127-44.
- NEIRA DE MOSQUERA A. (1844-52), *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*, estudio preliminar de B. Varela Jácome, Bibliófilos Gallegos, Santiago de Compostela.
- ID. (1850), *Estudios artísticos. Historia de una cabeza. Tradición popular. Año de 1188*, in "Museo de las Familias", VII, 35, pp. 282-7.
- NICOLAI B., RHEIDT K. (2015), *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, Peter Lang, Bern.
- NODAR V. (2004), *Los inicios de la catedral románica de Santiago: el ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- Os miragres de Santiago* (1918), Versión gallega del siglo XIV del Códice Calistino

- compostelano del XII, transcripción y estudio crítico de E. López-Aydillo, Imprenta Castellana, Valladolid.
- PORTELA E. *et al.* (1985), *Le bâtiment à Saint-Jaques de Compostelle (1075-1575): demande, financement, travail et techniques*, in “Cahiers de la Méditerranée”, 31, 1, pp. 7-34.
- PORTELA S. (1949), *Anotaciones al Tumbo A de la catedral de Santiago*, Imp. Seminario Conciliar, Santiago de Compostela.
- PRADO-VILAR F. (2013), *La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la escenografía del Pórtico de la Gloria y el Reino*, in *Enciclopedia del Románico en Galicia*, vol. II: *A Coruña*, Fundación Santa María La Real, Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, pp. 989-1018.
- REILLY B. F. (1989), *El reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1109)*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo.
- ID. (1999), *Monarquía e Iglesia en el Reino de Castilla-León*, in F. López Alsina (coord.), *El Papado, la Iglesia leonesa y la basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, pp. 9-26.
- RODRÍGUEZ DE LAMA I. (1979), *Colección diplomática medieval de La Rioja*, vol. III: *Documentos (923-1168)*, Diputación Provincial de Logroño, Logroño.
- SÁNCHEZ C. (2015), *Reconstruíu el temple: organització i rols professionals en els tallers catedralicis catalans*, in “Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú”, III, pp. 33-51.
- ID. (2017a), *Bastir la catedral. Organización del taller, estatus y rol del artista en el arte medieval hispano (1000-1230)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- ID. (2017b), *Organización y perfiles profesionales en los talleres catedralicis de la Corona de Aragón*, in Castiñeiras (2017a), pp. 221-38.
- ID. (2019a), *Bajo el amparo de la iglesia y el rey: prébendas, privilegios y contratos de los maestros de obras en la España Medieval (siglos XII-XIII)*, in “Ædificare. Revue Internationale d’histoire de la construction”, 6, pp. 47-78.
- ID. (2019b), *La emergencia de la conciencia artística en los talleres del Románico hispánico a través de la firma y el retrato*, in “Arte Medieval”, s. IV, IX, pp. 71-88.
- ID. (2020), *El perfil del operarius y la administración de la obra en las catedrales hispanas (siglos XII-XIII)*, in “Anuario de estudios medievales”, 50, 1, pp. 443-71.
- SENRA J. L. (ed.) (2014), *En el principio. Génesis de la catedral Románica de Santiago de Compostela. Contexto, construcción y programa iconográfico*, Teófilo Edicions, Santiago de Compostela.
- THEOPHILUS (1961), *The Various Arts. De diversis artibus*, edited and translated by C. R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons, London.
- VIGO A. (2017), *Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria*, in “Quintana”, 16, pp. 339-78.
- VILLA-AMIL J. (1866), *Descripción histórico-artística-arqueológica de la Catedral de Santiago*, Imprenta de Soto Freire Editor, Lugo.

- WALKER R. (2015), *Sculptors in Medieval Spain after the Conquest of Toledo in 1085*, in R. Bacile, J. McNeill (eds.), *Romanesque and the Mediterranean: Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds c. 1000 to c. 1250*, Maney, Leeds, pp. 259-75.
- WATSON CH. (2009), *The Romanesque Cathedral of Santiago de Compostela: A Reassessment*, Archeopress, Oxford.
- YARZA J. (1984), *El Pórtico de la Gloria*, Alianza Editorial-Ediciones Cero Ocho, Madrid-Cuenca.
- ZEPEDANO J. (1870), *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Imprenta de Soto Freire, Lugo.