

Aproximación histórica a las policromías del Pórtico de la Gloria

MIGUEL TAÍN GUZMÁN*

Universidade de Santiago de Compostela

El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela constituye una de las edificaciones más relevantes del arte románico europeo. Fue construido por el Maestro Mateo y sus colaboradores por encargo del rey de León, Fernando II, entre 1168, data de la donación real de una pensión vitalicia de 100 maravedíes anuales a dicho artífice, y 1188, fecha grabada en el epígrafe del dintel como informativa de su finalización. Sus tres arcos esculpidos desarrollan un rico programa iconográfico con el tema de la *Segunda Venida de Cristo* o Parusía. Así, en el arco del evangelio, se representa la *Bajada de Cristo al Limbo* para rescatar a los patriarcas del Antiguo Testamento; en el de la epístola, el *Juicio Final*, separando los bienaventurados de los condenados; y en el central, la instauración del reino eterno de Dios en la Jerusalén Celeste, la *Gloria* con Cristo resucitado y triunfante al final de los tiempos. Sus fuentes literarias remiten a las visiones del Evangelio de San Mateo y el Apocalipsis de San Juan.

Para dar vivacidad a las esculturas del monumento, fue dorado y pintado con vivos colores en distintas épocas de la historia de la catedral (fig.1). Gracias a los análisis de las muestras de la policromía del Instituto del Patrimonio Cultural de España¹ y Arte-Lab², junto con los estudios de correspondencia por parte de PETRA³, el examen histórico de Carlos Nodal⁴ y el repertorio documental reunido por María Elena Novás y Xosé Sánchez⁵, podemos identificar dichos momentos.

* **Miguel Taín Guzmán.** Profesor Titular de Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela desde 2001, centro donde ha ejercido diversos cargos en los últimos años tales como Vicedecano de Asuntos Académicos de la Facultad de Geografía e Historia (2003-2008) y Director del Master en Rehabilitación y Renovación Urbana (2006-2009). Codirector del curso de verano internacional de la USC "Lecciones Jacobeanas Internacionales de la Universidad de Santiago" (desde 2007). Acreditado como Catedrático en Historia del Arte el 6 de marzo de 2014. Miembro del Comité Español de Historia del Arte desde los años 90 (Vocal de su ejecutiva entre 2004 y 2006 y Secretario entre 2006 y 2010), de Icomos-España desde 2005, de la Sociedad Española de la Historia de la Construcción desde su fundación en 1996 y de la Construction History Society de Londres desde 2012. Representante de España en el International Committee of the History of Art (CIHA) entre 2007 y 2013. Su investigación acoge diversas líneas siempre relacionadas con el Camino de Santiago, la catedral, la ciudad y la peregrinación. En los últimos años ha continuado sus estudios como Investigador Internacional Contratado por prestigiosos centros de investigación internacionales tales como el Kunsthistorisches Institut de Florencia del Max-Planck-Institut (01/05/2011-30/06/2011); Villa I Tatti-University of Harvard (01/04/2014-30/06/2014); la Brandenburg Research Academy and International Network (BRAIN)-Marie Curie Fellowship en el departamento de Historia de la Arquitectura de la Brandenburgische Technische Universität de Cottbus, Alemania (01/01/2015-31/12/2016) y el Pilgrimage Studies Institute del College William and Mary en EEUU (18/10/2017).

Así, el objetivo de este trabajo es ofrecer una primera aproximación a la historicidad de las diferentes policromías del Pórtico, es decir un punto de partida para futuras investigaciones que confirmen, maticen o desmientan estas primeras apreciaciones⁶.

PRIMERA POLICROMÍA TARDORROMÁNICA

La capa pictórica más antigua es medieval y cabría datarla entre los meses posteriores a la finalización del monumento por el Maestro Mateo en 1188⁷, y el año 1211, fecha de la consagración del templo, siendo ya rey Alfonso IX de León⁸. Se trata de una rica policromía caracterizada por el uso de pan de oro, sin aleaciones, y diferentes pigmentos para el rojo, verde, blanco, amarillo, etc., sobresaliendo el empleo del lapislázuli para el color azul ultramar, una gama reducida de pigmentos, habituales en la pintura desde la Antigüedad hasta tiempos contemporáneos. Como aglutinante usan el aceite de lino, por lo que el Pórtico constituye un ejemplo temprano de su utilización en la policromía de escultura en piedra, cuyo empleo viene explicado en el conocido tratado *De diversis artibus*, del monje Theophilus, fechado en el primer cuarto del siglo XII⁹. Lamentablemente no son muchos los ejemplos de policromía al óleo en arquitectura de los siglos XII y XIII en Europa llegados hasta nuestros días, confirmados con claridad por análisis de laboratorio, que se puedan comparar con el Pórtico. Entre los más significativos se encontraría la policromía de la portada de la Coronación de la Virgen de Notre-Dame de Senlis caracterizada por el uso de pigmentos y técnicas similares a los de Compostela¹⁰.

Los materiales estrella en la policromía del Pórtico del Maestro Mateo son el oro y el azul lapislázuli, ambos de excelente calidad y elevado precio en la Edad Media. Su uso se justifica porque en el siglo XII, gracias a la influencia de los escritos de estética del abad Suger de Saint-Denis, los dos se asocian con la luz divina, la luz celeste y la luz de la creación¹¹. El lapislázuli lo encontramos en abundancia en túnicas y mantos de las figuras, así como en el fondo del tímpano, un hecho que se repite en la citada portada de Notre-Dame de Senlis y que sirve para resaltar el oro. El empleo de gran cantidad tiene un gran mérito pues procedía de Afganistán, desde donde era transportado primero en camello hasta la costa y luego en barco a Europa¹². Así se explica que sólo se utilice en las obras más opulentas y excepcionales, sobre todo las de patrocinio regio, como es el caso del pórtico compostelano.

Las vestiduras de las figuras de los evangelistas, ángeles de la Pasión y ancianos del Apocalipsis conservan restos de los motivos decorativos originales dorados sobre el color (fig.2). Se trata de estampillados en pan de oro (el triple punto, la flor de cuatro pétalos, la roseta, la medialuna, el rombo, el disco y la banda dorada) realizados con una plantilla, una técnica polícroma medieval que también se usa en Senlis, y que está explicada en el citado tratado de Theophilus¹³. El color de las telas y sus adornos dorados delatan la intención del pintor de imitar lujosos tejidos, tintados de azul y otros colores, con bordados de hilos metálicos que capturan la luz y resplandecen, y que son habituales en las vestimentas de la realeza y nobleza durante la Edad Media. Varios de los motivos son de uso común en las telas



Fig. 1. Las policromías del Pórtico de la Gloria tras su restauración; foto Fundación Catedral & Marcos Rodríguez.

hispanomusulmanas de los siglos XII y XIII. Por ejemplo, los discos de oro con reborde negro aparecen en la dalmática de Rodrigo Ximénez de Rada y la banda dorada de los velos blancos de los ángeles que sostienen la cruz figura en el sudario blanco de Mencía de Lara.

Para jugar con la luz y el color también se incrustaron cabujones en las coronas del Cristo triunfante y de ocho ancianos del Apocalipsis sitos en el centro del arco del tímpano, una técnica habitual en la imaginería religiosa del momento. La corona del Pantocrátor ostentaba nueve muy grandes, mientras que las ocho de los ancianos contenían veintiocho, si bien de tamaño más pequeño, variando su distribución de corona en corona pues solo se insertaron en la zona visible al espectador desde el nivel del suelo. Lamentablemente no ha sobrevivido ninguno pero sí las oquedades donde se insertaban y, en muchos casos, la policromía original en su interior de pan de oro, lapislázuli y otros pigmentos. Ello indica que sobre el color se engastarían bien cristales de roca tallados ex profeso, bien vidrio traslucido fundido para la ocasión, materiales ambos que permiten pasar la luz y jugar con los reflejos del cristal y el color del fondo.

El uso de grandes cantidades de ricos materiales como el oro puro y el lapislázuli ejemplifica la enorme inversión económica que se hizo en la policromía del monumento, solo justificable por el patrocinio de un rey, en este caso Fernando II



Fig. 2. Policromía mateana: ejemplo de estampillados de rombos sobre lapislázuli en la túnica del Ángel de la Columna; foto M. Taín.

(fallecido en 1188) y posiblemente su hijo Alfonso IX (rey entre 1188 y 1230), y su función, que creo ligada a las entradas reales al templo. La mejor documentada hasta la fecha –entre las muchas conocidas– es la realizada por el rey Alfonso XI de Castilla con motivo de su toma de armas en la catedral en 1332 tras subir por las «gradas» (peldaños) del Obradoiro y ser recibido por el arzobispo en el Pórtico¹⁴.

El efecto visual que debían de tener los rayos del sol de la tarde sobre los cristales, oros, lapislázuli y vivos colores del Pórtico hubo de impactar en la gente del medievo. Las policromías posteriores buscarán generar el mismo impacto visual al incrementar la extensión del pan de oro, como veremos a continuación.

LA POLICROMÍA TARDOGÓTICA

La segunda capa de policromía completa del Pórtico cabría relacionarla con la construcción del Hospital Real (1501-1520), patrocinado por los Reyes Católicos tras su visita a Compostela, edificio que supuso la habilitación de la nueva Plaza del Hospital Real, hoy llamada del Obradoiro, dedicada desde entonces a contener las más importantes celebraciones de la ciudad¹⁵. También con la contratación de la construcción de una nueva portada en el arco central del acceso occidental a la basílica al maestro francés Martín de Blas el 12 de septiembre de 1520¹⁶.

Esta nueva policromía se caracteriza por el uso más extensivo del pan de oro, pero de peor calidad, y por la utilización mucho más restringida de pigmentos que coinciden grosso modo con los de la primera policromía. La gran novedad es el empleo de la azurita para el color azul, un pigmento mucho más económico que el lapislázuli, pero también usado en la pintura desde la Antigüedad. El pan de oro cubre buena parte de la figuración del Pórtico, incluyendo la mayoría de las túnicas y mantos de las imágenes, las alas de los ángeles y muchos de los *Arma Christi* y los instrumentos musicales que portan, dando lugar a una Jerusalén Celeste más dorada que la medieval. El aspecto final recordaría a los retablos que empiezan a amueblar las catedrales y grandes monasterios españoles, como por ejemplo el mayor de la catedral de Palencia.

La técnica pictórica decorativa que caracteriza esta segunda policromía es el uso del brocado aplicado, conocido en toda Europa gracias al tratado de Cennino

Cennini, *El libro del arte*, de principios el siglo XV¹⁷. Consiste en la utilización de finas láminas de estaño doradas con motivos decorativos vegetales, frutales y florales en relieve que imitan la decoración de terciopelos que circulan en Europa en esos momentos, con bordados de hilo de oro y plata, especialmente italianos, con los que se confeccionaba la vestimenta de la jerarquía política y eclesiástica europea de la época. En el Pórtico encontramos algunos de estos apliques respetados en la policromía del siglo XVII, que veremos a continuación, sobre todo en las vestimentas de Moisés y San Pedro (fig.3).



Fig. 3. Policromía tardogótica: ejemplo de brocado aplicado con una piña en la túnica azul de Moisés; foto M. Cajigal.

LA TERCERA POLICROMÍA

La tercera capa de policromía cabría fecharla casi un siglo después, cuando el nuevo arzobispo Maximiliano de Austria, pariente del rey Felipe III, construye la actual escalinata de acceso del Obradoiro en 1606¹⁸ y una nueva portada central a la basílica en 1607¹⁹, esta última hoy desaparecida, representadas ambas en el conocido dibujo del Obradoiro del canónigo José de Vega y Verdugo (fig.4). Una vez terminadas las obras, se documenta un uso continuado de la escalera, la terraza, las puertas y el Pórtico para las entradas ceremoniales de los arzobispos el día de su toma de posesión de la sede. Es más, el protocolo exigía que el nuevo prelado, bajo la imagen del Apóstol en cátedra del parteluz, arrodillado sobre un almohadón, jurase cumplir «los estatutos, los privilegios, las constituciones, las inmunidades y las costumbres» de la catedral²⁰. No obstante, sospecho que estas entradas arzobispales vienen de antiguo y son también el motivo de la renovación de la portada en 1520. En cambio, las dos portadas laterales del Obradoiro se abrirían diariamente para que vecinos y peregrinos pudiesen entrar al interior de la basílica, un hecho que podemos comprobar en el citado dibujo de Vega y Verdugo donde un compostelano señala con el dedo dichos accesos a un peregrino (fig.4).

Como en la segunda policromía, en esta tercera vuelve a dorarse masivamente todo el Pórtico, otra vez con pan de oro, todavía de peor calidad, a la manera de un gran retablo renacentista de la época. Afortunadamente la conocemos mejor porque, según las analíticas, a ella correspondería el color de los profetas y apóstoles de las columnas del arco central (salvo las encarnaciones que hoy vemos, que son posteriores). En cuanto a los motivos que decoran las vestimentas, en algunas figuras se mantuvieron los brocados aplicados, pero en la mayoría se aplicaron



Fig. 4. José de Vega y Verdugo: dibujo de la fachada de la plaza del Obradoiro de la catedral, ca. 1656-1657, ACS, M 32.

nuevos motivos estampillados de pan de oro, ya vistos de la policromía anterior, muy sencillos y seriados (discos, cuadrados, flor de lis, rosetas, cuadrifolios y florones), sobre vivos colores al óleo, inspirados la mayoría en los vistos en las policromías anteriores y que reproducen tejidos europeos y asiáticos que están circulando por Europa desde siglos anteriores (fig.5).

LAS ENCARNACIONES BARROCAS

La cuarta intervención del Pórtico, en este caso parcial, se realizó en tiempos del arzobispo Fernando de Andrade y Sotomayor, y sólo afectó a las encarnaciones de rostros, manos y pies de toda la estatuaria (fig.6). Su autor es el pintor catedralicio de origen alemán Crispín de Evelino, a quien en 1651 se le paga el trabajo ya terminado «*de pintar y encarnar las caras, pies y manos de las figuras que están en la portada principal desta Sta. Yglesia, que llaman Trinidad, y las del pilar de mármol en que está la descendencia de la Virgen Nuestra Señora*»²¹. Se trata de las encarnaciones visibles hoy en día y se caracterizan por un tratamiento realista del color de las carnes y por la representación a pincel de los detalles del rostro como las cejas de los ojos; el

color castaño, negro o azul del iris; los pelos oscuros de las pestañas; el rojo encendido de los labios; las mejillas sonrosadas; y los cabellos castaños alrededor del rostro. El objetivo del autor consistió en barroquizar el Pórtico y dar nueva vitalidad a las imágenes del monumento de acuerdo con la estética del momento²².

LA RESTAURACIÓN DE 1866-1867

El 18 de abril de 1866 Vicente Valderrama, Juan Cancela y Luis Vermeill, con motivo de la extracción del molde del Pórtico por Domenico Brucciani para el Museo Kesington de Londres (hoy Museo Victoria and Albert), dejan constancia del deterioro de su policromía, mejor conservada en el arco central, pero muy perdida en los arcos laterales. Los tres autores analizan ya el color que hoy apreciamos en el monumento: «de este reconocimiento resulta que todo el Pórtico ha experimentado de una manera sensible la acción destructora del tiempo en los 678 años que lleva de existencia; pero que en medio de esto el arco del centro está mucho más conservado que los dos laterales pues, aunque los colores se han desvanecido en muchas de las infinitas figuras que forman el admirable conjunto, hay bastantes que lo conservan regularmente, y no hay ninguna que haya sufrido deterioros notables en su escultura»²³.

La extracción del molde se llevó a cabo entre agosto y octubre²⁴ y afectó a la policromía que fue restaurada en numerosos puntos por el propio Brucciani y su cuadrilla²⁵. El certificado de final de obra firmado por Cancela deja constancia de esta actuación: «I can attest that the method adopted by Mr. Brucciani in his work of modelling, so far from doing any injury, has, on the contrary, left the original more brilliant and clear; he having been good enough to restore such portions as had been rendered defective from the causes above indicated»²⁶.

Las fotografías tomadas por Charles Thurston Thompson tras obtener permiso en el mes de noviembre²⁷, aunque en blanco y negro, permiten reconocer la policromía actual, ahora restaurada²⁸ (fig.7). En ellas también aparecen intervenciones no documentadas –acaso realizadas después de la construcción de



Fig. 5. Policromía de principios del siglo XVII: ejemplo de estampillados de discos y rombos dorados en el manto rojo de Daniel; foto M. Tain.



Fig. 6. Encarnaciones de Crispín de Evelino de 1651: detalle del rostro de la estatua-columna de Santiago Ápostol; foto M. Taín.

la nueva fachada barroca del Obradoiro entre 1738 y 1750²⁹– como los retoques con pincelada gruesa en cejas, pestañas y labios de los rostros de la figuración o los estofados de las ropas de los evangelistas y del Pantocrátor del tímpano.

En los años posteriores se efectuaron reparaciones y retoques, pero de escasa entidad, y se proyectó una restauración fallida en 1993 dirigida por Carmen del Valle, con Serafín Moralejo como experto en la historia del monumento. En el informe de este último se consideró que *«la posibilidad de llegar a conocer la primitiva apariencia de su policromía es tan utópica como anacrónica es la idea de que las obras de arte medievales fueran concebidas para perdurar en un inmutable estado original»*³⁰. Sin embargo, la oportunidad de documentar todas las policromías del Pórtico ha sido viable solo veintisiete años después gracias a la aplicación de nuevas tecnologías, a los avances en los procesos de restauración y al progreso de la investigación histórica.



Fig. 7. Estado de las policromías de los apóstoles en la foto de 1866 de Charles Thurston Thompson; ACS.

NOTAS

¹ García, M.A. (2015): *Estudio de los materiales presentes en muestras procedentes del Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago*, IPCE, Madrid, nº registro IPCE 31555, informe inédito.

² Sánchez Ledesma, A. (2016): *Estudio de los materiales presentes en micromuestras tomadas de las esculturas policromadas del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela*, ARTE-LAB, Programa Catedral de Santiago, informe inédito.

³ Cubillas Quintana, M.I.; Sanz Gómez de Segura, M.D.; y Cortázar García de Salazar, M., dirs. (2015): *Informe del estudio de la correspondencia de policromías del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, A Coruña*, PETRA S. Coop., Programa Catedral de Santiago, informe inédito. Sus conclusiones están publicadas en Cortázar García de Salazar, M. y Sánchez Ledesma, A. (2017): «Estudio de la secuencia de policromías y de la composición de los materiales empleados en las decoraciones del conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela», *Informes y Trabajos*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, n.15: 114-170.

- ⁴ Nodal, C. (2016): *La policromía del Pórtico de la Gloria en el contexto del noroeste peninsular. Repertorios decorativos y técnicas (siglos XII al XVI)*, Programa Catedral de Santiago & Fundación Andrew W. Mellon, estudio inédito.
- ⁵ Novás, E. y Sánchez, X.M. (2017): *El Pórtico de la Gloria. Memoria total de fuentes. Siglos XVI-XX*, 2017, Programa Catedral de Santiago, informe inédito.
- ⁶ Se trata de una síntesis del informe enviado el IPCE en abril de 2019.
- ⁷ Yzquierdo Peiró, R. (2017): «El Maestro Mateo en la Catedral de Santiago», en *Maestro Mateo en el Museo de Prado*, ed. R. Yzquierdo Peiró, Madrid: Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago y Museo Nacional del Prado, 19-51.
- ⁸ López Ferreiro, A. (1902): *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago: Seminario Conciliar Central, vol. 5, 54-59.
- ⁹ Teofilo (2000): *Le Varie Artis /De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, trad. de A. Caffaro, Salerno: Palladio Editrice, 70-71 y 73-75.
- ¹⁰ Steyaert, D. y Demailly, S. (2002): «Notre-Dame de Senlis: étude de la polychromie du portail du Couronnement de la Vierge», en *La couleur et la Pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloque Amiens 12-14 octobre 2000, eds. D. Verret y D. Steyaert, Picard, Amiens: 105-114.
- ¹¹ Traducción del original publicado por Yarza Luaces, J. (1997): *Fuentes de la Historia el Arte I*, Madrid: Historia 16, 244.
- ¹² Parodi, G.C. (2015): «Cos'è, dove si forma e dove si rinviene», en *Lapislazzuli. Magia del blu*, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Museo di Storia Naturale dell'Università, Firenze 9 giugno-11 ottobre 2015, eds. M. Sframeli, V. Conticelli, R. Gennaioli y G.C. Parodi, Livorno: Sillabe, 21-31.
- ¹³ Aunque no se menciona el uso de plantillas; cf. Teofilo, op. cit., 85-87.
- ¹⁴ Carrero Santamaría, E. (2012): «Architecture and Liturgical Space in the Cathedral of Santiago de Compostela. The Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla», *Hispanic Research Journal*, vol. 13, n. 5, 466-486.
- ¹⁵ Rosende Valdés, A.A. (1999): *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago: Consorcio de Santiago y Electa.
- ¹⁶ Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), IG 713/5, ff. 26v-28r; el documento del contrato figura publicado transcrito en López Ferreiro, op. cit., 1906, vol. 8, apéndice 9, 40-42.
- ¹⁷ Cennini, C. (2010): *El Libro del Arte*, comentado y anotado por F. Brunello, Madrid: Akal, 165.
- ¹⁸ ACS, IG 560, Libro 22 de Actas Capitulares, ff. 247v-248r.
- ¹⁹ ACS, IG 560, Libro 22 de Actas Capitulares, f. 376r.
- ²⁰ ACS, IG 357, *Libro de Ceremonias de la Catedral de Santiago*, ff. 4v-5v. Véase también Rosende Valdés, A.A. (2004): *Una historia urbana: Compostela 1595-1780*, Santiago: NigraTrea, 314-316.
- ²¹ ACS, IG 533, Libro 1º de Fábrica, data de 1651, f. 205v.
- ²² Bruquetas Galán, R. (2002): *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 412-416.
- ²³ ACS, IG 701, Varia, Primera Serie, vol. 9, doc. 20; informe publicado en Mateo Sevilla, M. (1991): *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*, Santiago: Museo Nacional de las Peregrinaciones, 94-95.
- ²⁴ ACS, IG 580, *Fábrica. Comprobantes de la data contenida en la cuenta del año de 1866; Octubre de 1866; Cuenta que el veedor... Data... Ydem trescientos treinta y un reales y medio que importaron los salarios empleados en armar y desarmar las estadas para sacar una copia o retratar el Pórtico interior del Obradoiro o Gloria y Cuenta de los jornales enbertidos en armar y desarmar y mudar la plancha que se armó en la portada de la Gloria para moldearla y cuio trabajo hicieron los italianos dando principio en la segunda semana de agosto de 1866*.
- ²⁵ En el molde londinense se han encontrado restos de policromía procedentes del Pórtico; cf. García, M. (2016): *Estudio de los materiales presentes en muestras procedentes del vaciado del Pórtico de la Gloria del Victoria and Albert Museum*, IPCE, Madrid, nº registro 31703.
- ²⁶ Certificación publicada transcrita en Mateo Sevilla, op. cit., 95.
- ²⁷ ACS, IG 606, Libro 77 de Actas Capitulares, acta del 6 de noviembre de 1866, sin foliar.
- ²⁸ ACS, *Album de vistas de Santiago* de Charles Thurston Thompson. Parte de las fotografías están publicadas en Fontanella, L. (1997): *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- ²⁹ Vigo Trasancos, A. (1996): *La fachada el Obradoiro de la catedral de Santiago (1738-1750). Arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago: Consorcio de Santiago y Electa.
- ³⁰ Moralejo, S. (1992): «La Policromía del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago», en *Estudio, diagnose, e medidas urxentes previas a restauración integral do Pórtico da Gloria, Catedral de Santiago de Compostela*, Dirección Xeral do Patrimonio Cultural de la Xunta de Galicia, estudio inédito.