

# El Camino a Santiago: andares y devociones de un peregrino del siglo XII según el Liber Peregrinationis

Inés RUIZ MONTEJO

Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

El libro V del «Codex Calixtinus», llamado «Liber Peregrinationis» o «Guía del Peregrino», redactado por Aymeric Picaud tras su viaje a Compostela entre 1130 y 1140, refleja con nitidez la atmósfera espiritual y material que rodea el culto a Santiago en esta época. Ilustra sobre las condiciones del Camino, imparte consejos morales, reclama para el peregrino el máximo respeto y la mejor acogida, y, sobre todo, alaba la catedral del Apóstol como la morada santa más sublime.

**Palabras clave:** Enseñanzas, Perfección estética, «splendor», belleza y fealdad.

## ABSTRACT

Codex Calixtinus' 5th book, called «Liber Peregrinationis» or «Pilgrim's Guide», written by Aymeric Picaud after his travel to Compostela between 1130 and 1140, captures the environment around Santiago's worship clearly. It shows the conditions of the Road to Compostela, gives moral advice, claims the most respect and the best received for the pilgrim, and, above all, it praises the Apostle's Cathedral as the most glorious holy dwelling.

**Key words:** Teachings, Aesthetic Perfection, «Splendor», Beauty and Ugliness.

La peregrinación jacobea vive durante el siglo XII uno de sus momentos de máximo esplendor, y el libro V del *Codex Calixtinus*, llamado *Liber Peregrinationis* o «Guía del Peregrino», ofrece un fiel reflejo de la atmósfera espiritual y material que rodea el culto a Santiago en esta época.

Compostela, como meta devocional, se había convertido en la ciudad más próspera de la España cristiana; pero en realidad todas las poblaciones del Camino revelaban ya un dinamismo comercial y urbano similar al de los territorios de ultramontes, tras siglos de precariedad y aislamiento motivados por la invasión musulmana.

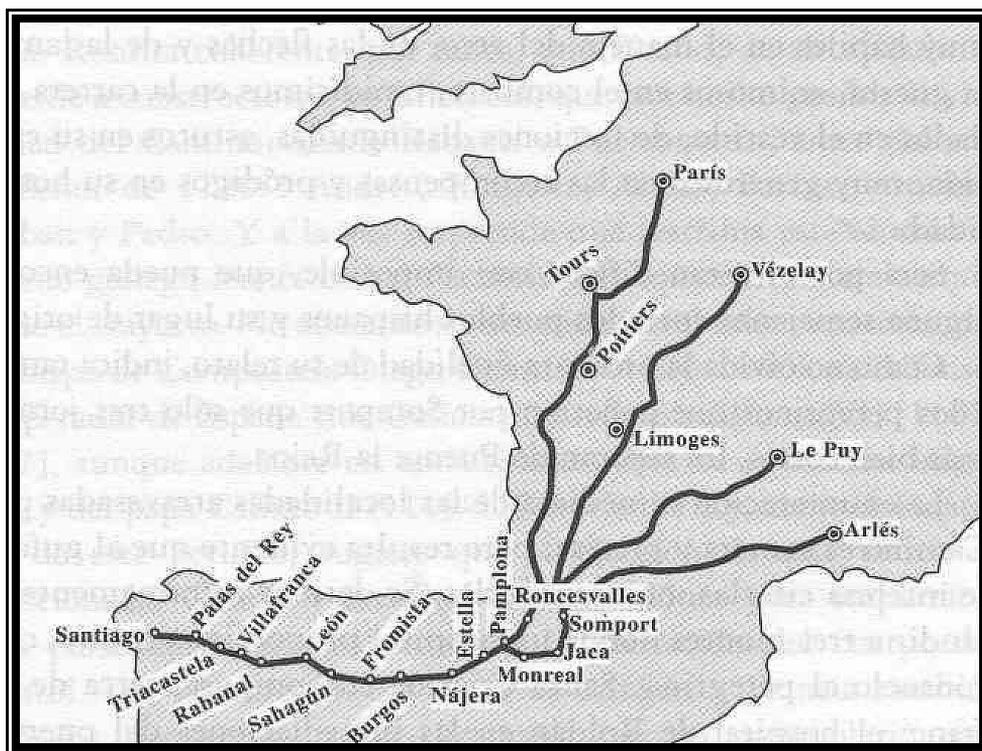
Pues bien, en este acontecer ambiental, entre 1130 y 1140 se desarrolla el viaje y, algo después, el relato del peregrino Aymeric Picaud, autor del *Liber Peregrinationis* y conductor, por tanto, de esta andadura.

## LAS ENSEÑANZAS DE LA «GUÍA»

Picaud en su libro ilustra sobre las condiciones del Camino, imparte consejos morales, reclama para el peregrino el máximo respeto y la mejor acogida, y, sobre todo, alaba la Catedral de Santiago como la morada más sublime.

Informa al principio, sobre los cuatro itinerarios franceses que conducen hasta Puente de la Reina, lugar donde confluyen las distintas vías de procedencia y se encauza el Camino de forma inequívoca hacia el «*Locus Jacobi*». Permite así conocer que el primero de estos itinerarios, la Vía Tolosana, procedente de Arlés y encaminada por Toulouse, como su nombre indica, era el único que penetraba en la Península por Somport. Los tres restantes, la «Vía Podense» que partía de Le Puy, la «Vía Lemovicense», denominada así porque atravesaba la región de Limoges, y la «Vía Turonense», especialmente marcada por el jalón de Tours, se unificaban en Ostabat y penetraban en España por el Puerto de Cisa (Roncesvalles) para unirse, como ya se ha indicado, en Puente de la Reina con aquellos peregrinos que, vía Jaca, procedían de Somport.

Y divide en trece jornadas los 700 kilómetros del recorrido hispano, ritmo sólo comprensible en peregrinos de elevada condición, capaces de asumir el alto coste que suponía la utilización continua de cabalgaduras de alquiler, rápidas y potentes.



La enumeración inmediata de las localidades atravesadas por el Camino es somera y precisa; pero resulta evidente que al guía sólo le interesa citarlas, no describirlas. Y alude a tres hospitales que, por su ubicación en la alta montaña, en «puntos de verdadera necesidad», resultan vitales para el peregrino: Santa Cristina de Somport, el Hospital de Roldán en Roncesvalles y el del Monte Cebre-ro. Y algo más tarde, incluso, elogia y agradece el papel de estas instituciones como soportes imprescindibles del peregrino, tanto en el aspecto material como espiritual.

Los últimos capítulos de la Guía están dedicados básicamente al aspecto devocional del viaje y a la morada del Santo. Por ello se detiene algo más en Compostela, «la excelsa ciudad... que custodia los restos mortales del Apóstol».

Cuenta, entre otras cosas, que el peregrino penetra en la población por la Puerta Francígena, la más importante de las siete entradas de la muralla precisamente por ser la receptora del tránsito del Camino. Y cómo la rúa del mismo nombre, poblada de «cambistas, mesoneros y otros mercaderes», le conducía hasta la catedral.

Frente al templo, a un lado, se encontraba el «hospital de peregrinos y pobres de Santiago»; y tras el ascenso de «nueve peldaños», se abría el atrio de la catedral, que Picaud denomina «paraíso», donde se disponía un mercado con «muchos productos».

## LA PERFECCIÓN DEL ESPACIO SAGRADO

Sin embargo, sus referencias a la ciudad resultan casi anecdóticas; un mero recurso para conducir al peregrino hacia la basílica del Apóstol, descrita y revisada en sus más mínimos detalles.

Tales y tantas observaciones corroboran su proximidad a los promotores de la obra, deseosos, como se puede advertir, de mostrársela en todos sus pormenores; y como resultado irrumpe en la «Guía», por primera y única vez, una descripción densa y prolija, producto, al mismo tiempo, de la información y de reflexiones personales.

Le facilitan datos sobre las dimensiones del templo en «alzadas de hombre». Cada alzada «son justos ocho palmos», proporción similar al canon perfecto en opinión de Vitrubio, un romano del siglo I a. C., arquitecto y gran teórico de la simetría. Anota Picaud 53 alzadas de longitud, 39 de anchura y 14 de altura, cifras de las que se deduce la proporción 2:3 entre el largo y el ancho; precisamente una de las más perfectas según lejanas teorías pitagóricas que aceptó el propio Vitrubio, y Boecio y Casiodoro transmitieron a la Edad Media.

Indica después la disposición de las naves en torno a los cuatro pilares del crucero, a la par que contabiliza su número con precisión: nueve en la parte inferior, que incluyen las naves centrales y laterales del eje longitudinal y los dos brazos del transepto; y seis en la superior como compendio de las tribunas (traducidas por «triforios»), dispuestas encima de las naves laterales. Y la meticulosidad de la visita le permite contemplar el «techo de la iglesia», cuyas bóvedas de cañón contri-

buirían decisivamente en su donosura, y conocer, incluso, el número exacto de «pilares» de «nave mayor» y «crucero».

En la cabecera distingue «una capilla mayor, en la que se halla situado el altar del Salvador»; la «girola»; y «un cuerpo y dos brazos», con el que parece aludir al tramo recto del presbiterio, donde se halla el altar de Santiago, y cuyo «ábside», como explica algo más tarde, comunica con la girola a través de «ocho columnas exentas».

La basílica en su conjunto le extasía y, por sus palabras, debe sentirse transportado a un *palacio divino*:

No hay grieta ni defecto alguno; está magníficamente construida, es grande, espaciosa, luminosa, armoniosa, bien proporcionada en anchura, longitud y altura, y de admirable e inefable fábrica. Además, tiene doble planta como un palacio real. Quien recorre por arriba las naves del triforio, aunque suba triste, se vuelve alegre y gozoso al contemplar la espléndida belleza del templo.

En tantos elogios se adivina, no obstante, una sabia observación que ha encontrado en la basílica el ajuste perfecto de los requisitos estéticos más apreciados.

Es «grande y espaciosa», en consonancia con la *magnitudo*: la grandiosidad necesaria y consustancial a un templo de tales merecimientos. Le parece «luminosa»; cualidad que en la estima de los medievales no se ciñe a la luz de las ventanas, muy apreciada por escasa en los edificios románicos, sino que incluye también la iluminación de lámparas y cirios. Por sus medidas, «bien proporcionadas», cumple con la *compositio*, factura armoniosa que, junto a la *magnitudo*, consagra la belleza de la iglesia. Y destaca también su «admirable e inefable fábrica» como muestra de su atención a la *operis subtilitas*, a la excelencia de un trabajo elegante y refinado, prueba de la gran calidad de sus artífices.

## LUZ Y ESPLENDOR DE LO SANTO

Insiste en otro momento, por su abundancia, en los focos de luz natural, tamizados por vidrieras, que se han abierto en naves y tribunas. Se trata, en realidad, de una luz indirecta, más bien escasa, ya que sólo se adentra por los laterales del edificio; pero aun así muy valiosa por su irradiación. Y repara en los ábsides donde penetra colmada y directa sobre los altares: por tres vanos en los absidiolos y por cinco en el presbiterio creando una «intensa iluminación» sobre el altar del Apóstol. Los vanos tributan al símbolo por su propia luz, sinónimo de Cristo. El paralelismo entre el Hijo del Hombre y la luz resulta habitual en el Nuevo Testamento, a veces en expresiones tan bellas como el «Benedictus» de San Lucas, que le saluda como sol naciente, señalado para iluminar a los que habitan en las tinieblas (Lucas, 1, 78). Así la proyección lumínica sobre el altar y sobre el monumento en general permite vislumbrar su insondable presencia.

De cualquier modo, el *splendor* es el factor estético que más conmueve al espectador, y Picaud no se muestra ajeno a su influencia.

Conjuga la iluminación, natural y artificial, con la *venustas*, es decir, todo aquello que se añade a la construcción para resaltar su belleza. Y este ornato aporta materiales nobles, refulgentes, y riqueza cromática; elementos propicios al centelleo, según la incidencia de la luz, y origen de una atmósfera irreal que deslinda el interior del templo de la realidad del entorno.

Pero lo realmente numinoso en la descripción de Picaud, surge ante la tumba del Apóstol; pese a que en el relato, su emoción parezca contenida ante el deseo imperioso de transmitir cómo y qué se venera en este sagrado lugar.

Se honra «su cuerpo íntegro»; «inamovible, según el testimonio de San Teodomiro, obispo de la ciudad, que fue quien en su día lo descubrió»; y yacente en un «arca de mármol», quizá la misma de la «Arcis Marmoricis», donde fue hallado en el siglo IX.

Se encuentra «debajo del altar mayor», «en un magnífico sepulcro de bóveda (una especie de cripta) admirablemente ejecutado y de dignas proporciones». Espacio, pues, pequeño pero perfecto que vincula, como toda belleza, con lo divino; especialmente si se le añaden iluminaciones, fragancias y presentes, ponderados por Picaud con epítetos paradisiacos, sólo comprensibles en el espectro de emociones que el *splendor* puede provocar en el fiel, y, por supuesto, en él mismo:

... iluminado con celestiales carbúnculos, honrado por divinos aromas que exhalan sin cesar, adornado con refulgentes luminarias celestes y agasajado fervientemente por angélicos presentes.

## EL PECADO Y LA HORRIBLE FEROCIDAD

Entre la *venustas* destaca la ornamentación de las puertas con significados espirituales descollantes, puesto que en el sentir de la época, aparte de ilustrar, multiplican sus atributos estéticos.

Las portadas principales, sin contar otras siete menores que detalla Picaud, se sitúan en los brazos del transepto y en el hastial de Occidente; y con mirada atenta se recreó en su beldad y en sus mensajes.

En el pórtico Sur, conocido como Puerta de Platerías, los tímpanos mantienen básicamente la relación de Picaud. Sobre el derecho, se desarrolla la Pasión de Cristo desde el Prendimiento hasta la Coronación de Espinas; escena que, por insólito que parezca, confunde con la figura de Pilatos entronizado, posiblemente por el símil de trono donde sientan a Cristo para ridiculizarle aún más. Termina la secuencia con la curación del ciego, que ni cita Picaud ni corresponde al estilo y a la historia que acompaña. Una Adoración de los Reyes Magos complementa la parte superior y, pese a sus profundos desarreglos, se perciben también la estrella y el ángel que «los advierte de que no vuelvan al palacio de Herodes».

Aquí, en este tímpano, no precisa detalles sobre la forma de plasmar las figuras, sujeta a los criterios de belleza convencionales. Sin embargo, en el tímpano izquierdo, donde aparecen las Tentaciones de Cristo, un tanto desacopladas, comenta su tratamiento formal como si reconociera las fórmulas estéticas adecuadas para la concreción del demonio, en contraste con las de Cristo y los ángeles que le glorifican.

Deja al margen la figura de Cristo; pero refleja estos rasgos en las demás representaciones: «horribles ángeles como monstruos» ante el Señor; «ángeles blancos, es decir, buenos, a su espalda y por arriba, adorándole con incensarios».

Así, de un modo sencillo y natural, revela el principio teológico de que el demonio es un ángel caído; y cómo las artes figurativas del románico acuden a la fealdad, a la trasgresión antropomórfica, para reflejar el concepto de mal, y en concreto la imagen del diablo. Implícitamente se entiende que los enunciados del bien cobran vida a través de la aptitud de las formas, compañera inseparable de la belleza moral.

Esto es lo que sucede con demonios y ángeles; síntesis de una disyuntiva estética, la *horrible ferocidad* y la *serenidad atrayente*, que debe favorecer sobremedida la comprensión global de los asuntos.

Los ángeles, además, son «blancos», del color de la bondad, según Picaud; y barrunto también de un cromatismo, de una capa de pintura sobre el relieve, habitual en la escultura románica, y desgraciadamente perdida en la mayoría de los casos. De este modo la *variatio* contribuía también en las portadas a potenciar la *venustas*.

La maldad sigue presente en la figura femenina que sostiene una calavera en el regazo. Es símbolo, además de origen, de la muerte física y espiritual, ya que la mujer, débil ante la tentación, a juicio de los teólogos, se manifiesta cómplice del demonio en el pecado original. Su cuerpo semidesnudo y los pelos desgredados parecen trasunto de las imágenes de la lujuria propias del románico, con el mismo sesgo, por cierto, que la leyenda transmitida por Picaud:

... sostiene en sus manos la cabeza putrefacta de su amante, arrancada por el propio marido, quien la obliga a besarla dos veces por día. ¡Grande y admirable castigo para contárselo a todos el de esta mujer adúltera!

Su expresividad provoca repulsa, y el convencimiento de que mujer y pecado son equivalentes.

Entre otras galanuras de la puerta, la aparición de columnas de mármol «de color blanco», con «bellas imágenes de flores, hombres, aves y animales», intensifica su riqueza y su beldad; persistente en la parte superior de los tímpanos, «a través de un llamativo conjunto de piezas de mármol blanco» en el que se despliega un apostolado. Lo preside «el Señor en pie», con «San Pedro a su izquierda» y «Santiago a la derecha»; «junto a él, su hermano San Juan» y a ambos lados el resto de los apóstoles.

Actualmente, en una extraña amalgama de personajes, pervive el grupo de Cristo y Santiago, tal como Picaud lo pudo contemplar. El Apóstol asume la pri-

macía que le corresponde a Pedro al situarse a la derecha de Cristo; y su aparición «entre dos cipreses», subrayada en la «Guía», se comprende a la luz del *Codex Calixtinus* (Libro Primero, Cap. XV) que le proclama «una de las tres columnas de la Iglesia», junto a Pedro y Juan, gracias a su presencia en la Transfiguración. Los llamados «cipreses», en realidad columnas ramificadas con una pequeña copa en lo alto, resumen los contenidos del texto: por un lado, su asistencia, privilegiada, a la teofanía de Cristo en el monte Tabor, posiblemente poblado de cipreses o cedros; de ahí su fantasía vegetal. Y por otro, la reafirmación de Santiago como pilar o columna de la Iglesia que le convierte en «adalid de Cristo». Todo ello, como es evidente, en detrimento de Pedro y Juan; que por algo ésta es su catedral y éstos son sus dominios.

Pese a tanta oscuridad sobre la figura de Aymeric Picaud, y ya como conclusión, cabe decir que la «Guía» en general, y más en concreto este análisis del templo, revela a un hombre inteligente y culto, que, ante la catedral de Santiago, sabe apreciar las bondades de su construcción, atendiendo a los requisitos estéticos más refinados del momento. No sería extraño que se tratara del «Aymerico canciller» que testifica en la «Carta del Papa Inocencio II», pontífice entre 1130 y 1143, escrita como epílogo del *Codex Calixtinus* para confirmar su autenticidad.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### 1. Fuentes

*Liber Sancti Jacobi Calixtinus*, A. Moralejo, C. Torres y J. Feo (trads.), Santiago de Compostela, CSIC, 1951.

*Libro V del Liber Sancti Jacobi*, M. Bravo Lozano (trad.), con el título Guía del Peregrino Medieval (*Codex Calixtinus*), Sahagún, Centro de Estudios Camino de Santiago, 1989.

### 2. Bibliografía

AA.VV., *La Catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña, 1993.

BIBLIOGRAFÍA DEL CAMINO DE SANTIAGO (Dirección técnica: Gloria Rokinski Lázarro, Yolanda Clemente San Román; coord. Fermín de los Reyes Gómez), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2 vols. Madrid, 2000.

BRUYNE, Edgar de, *Estudios de estética medieval*, vols. I y II, Gredos, Madrid, 1958.

— *Historia de la estética. La antigüedad griega y romana*, BAC. Madrid, 1963.

DÍAZ Y DÍAZ, M. C., *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, 1988.

ECO, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997.

LÓPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988.

- PASSINI, J., *El Camino de Santiago. Itinerario y núcleos de población*, MOPT, Madrid, 1993.
- PLÖZT, R., «La “peregrinatio” como fenómeno Alto-Medieval», en *Compostellana*, XXIX, 3. Santiago de Compostela, 1984.
- SCHAPIRO, M., «Sobre la actitud estética en el arte románico», en *Estudios sobre el románico*, Alianza, Madrid, 1984.
- VÁZQUEZ DE PARGA, L., LACARRA, J. M. y URÍA RIU, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Tres vols. (edic. original, Madrid, 1948), Diputación de Asturias, 1981.