

**O Sorriso e a Música, a Cor e o Esplendor.
O Pórtico da Glória (1168-1188) da Catedral de Santiago de Compostela**

Ricardo da Costa
Alexandre Emerick Neves
Antonio Celso Ribeiro
(Universidade Federal do Espírito Santo)

I. O Pórtico, *passagem para a transcendência*, limite entre dois mundos

Peregrino se pode entender de dois modos, um amplo, outro estrito. Em sentido amplo, *peregrino* é todo aquele que está fora de sua pátria; em sentido estrito, só se entende *peregrino* quem vai à casa de Santiago, ou dela retorna.

E convém saber que recebem propriamente três nomes as gentes que vão a serviço do Altíssimo: chamam-se *palmeiros* quando vão à Ultramar, lá onde muitas vezes trazem a palma; chamam-se *peregrinos* quando vão à casa da Galícia, já que Santiago foi sepultado mais longe de sua pátria do que qualquer outro apóstolo, e chamam-se *romeiros* quando vão à Roma, para onde iam estes que eu chamo de *peregrinos*. (Dante Alighieri in Cavalcanti 2004, 136)

Do mundo da profanidade para o do universo sagrado. Da matéria para o espírito. Da imanência para a transcendência. Das sombras para a luz. No *simbolismo ambiental* da arquitetura medieval, em seus *fundamentos teológicos*, os portões das igrejas eram um essencial *espaço de passagem*, purificador, salvífico (Marie-Madeleine Davy 2007, 174). Mais que isso, já que o próprio Cristo (c. 6 a.C. - 33 d.C.) dissera que Ele era a porta, *porta das portas*:

Tornou, pois, Jesus a dizer-lhes: “Em verdade, em verdade vos digo que eu sou a porta das ovelhas. Todos quantos vieram são ladrões e salteadores, e as ovelhas não os ouviram. *Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim, será salvo: e entrará, e sairá, e encontrará pastagens.*” (Bíblia Sagrada, 1927, Jo 10, 7-9, os grifos são nossos).

Por isso, desde a *explosão construtora* ocorrida após o ano mil, quando, segundo o cronista Raul Glaber (985-1047), a Cristandade se cobriu de branco e os povos cristãos competiam entre si para renovar as basílicas das igrejas e torná-las umas mais dignas que as outras, suas entradas passaram a receber uma atenção imagética especial por parte dos mecenas religiosos.

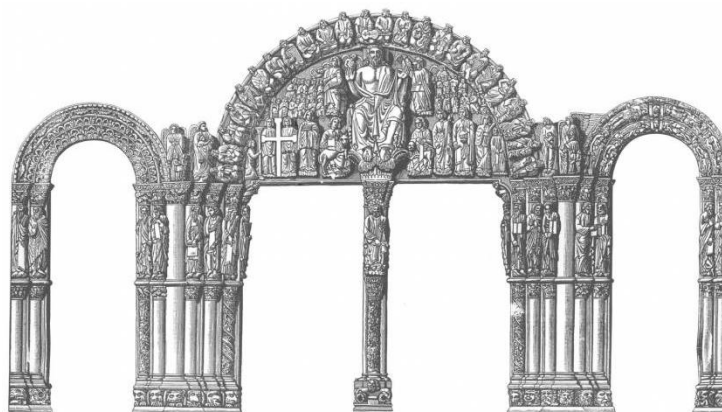


Figura 1. *Pórtico da Glória* (1168-1188) da [Catedral de Santiago de Compostela](#). Altura: 9,70m; largura: 17,50m. Fonte: [Xacopedia](#).

Quase dois anos após o ano mil, as basílicas das igrejas foram renovadas em quase todo o mundo, especialmente na Itália e na Gália, embora a maioria ainda fosse suficientemente bela e não precisasse de reparos. Mas os povos cristãos pareciam competir entre si para aumentar a magnificência das igrejas e torná-las umas melhores que as outras.

Parecia que o mundo inteiro, como em uma espécie de acordo, sacudi os trapos de sua velhice para revesti-las com um manto branco. De fato, os fiéis não se contentavam em reconstruir quase todas as igrejas episcopais, mas também embelezaram todos os mosteiros dedicados a diferentes santos e até mesmo as capelas. (Rodulfus Glaber *apud* Costa 2023, 26-27)

E não só os portais das igrejas eram paulatinamente magnificados, mas também seus portões – como, por exemplo, os magníficos portões de bronze (c. 1015), de quase cinco metros de altura, da Catedral de Santa Maria de Hildesheim, verdadeira joia do *Renascimento otôniano* (936-1002) realizada sob o mecenato do bispo Bernward de Hildesheim (c. 960-1022) (Peter Lasko 1999, 197-200).

Além de demarcar o limite entre dois universos – a profana entrada terrena da *Jerusalém terrestre* para a *Jerusalém celeste* – os pórticos medievais foram testemunhas arquitetônicas de acontecimentos muito importantes para as comunidades de então: celebrações de processos judiciais (tanto seculares quanto eclesiásticos) e juramentos e contratos, tradições jurídicas que remontavam à época dinástica otôniana (919-1024) do Sacro Império Romano-Germânico (Barbara Deimling *in* Rolf Toman 2012, 324-327). Os pórticos eram, portanto, símbolos materiais que representavam a aliança de Deus com a Sua Igreja, o que impunha que fossem devidamente ornamentados.¹

No caso do *Pórtico da Glória*, esse *alicerce teológico*, metafísico, de *umbral entre dois mundos*, era ainda mais palpável. Isso porque, no ocidente europeu, além dos sepulcros em Roma de São Pedro (†c. 64-68) e de São Paulo (c. 5-†c. 64-65), apenas em Compostela havia o sepulcro de um apóstolo, Santiago Maior (†44) (Jacopo de Varazze 2003, 561-564). A afluência ao seu túmulo, descoberto em 813 por um eremita de nome Pelágio, foi estimulada pela construção da Igreja de Antealtares por Afonso II de Astúrias, *o Casto* (c. 760-842) – reconstruída por Afonso III de Astúrias, *o Grande* (c. 852-910)² – e, em 1075, pela construção de uma catedral no reinado de Afonso VI de Leão e Castela, *o Bravo* (1047-1109) (Xavier Barral i Altet 1999, 66-67).

As portas da Catedral eram provavelmente percebidas como *entradas do Céu*, e seu patrono, Santiago Maior, um intercessor junto ao Cristo pelas almas dos peregrinos no Além (Manuel Antonio Castiñeiras González *in* Ramón Izquierdo Peiró 2017, 53). Compostela se transformou assim em um dos principais caminhos de peregrinação ocidental na Idade Média, com várias rotas em sua direção (figura 2) (Francisco Singul 1999), além de tornar a Catedral um verdadeiro *relicário arquitetônico* a abrigar os restos mortais do apóstolo (Bruno Klein 2012, 191).

A peregrinação ocidental a Compostela, então entendida como uma *manifestação popular da ortodoxia religiosa* (Francisco Singul 1999, 109 e 114), também foi incentivada pela coordenação político-teológica de três grandes poderes: a abadia de Cluny³, o papado (Esther González Crespo *in* Emilio Mitre Fernández 2004, 183-221) e a casa da Borgonha (1126-1369) (Bernard F. Reilly *in* E. Michael Gerly 2003, 184-186). Com o apoio do abade Hugo de Cluny

¹ *Aliança* provém do hebraico *berit*, palavra traduzida para o grego como *diathèkè* e para o latim como *testamentum*. Como o hebraico é uma língua sintética, com vocabulário relativamente pequeno, mas conceitualmente rico, a palavra *berit*, conforme o contexto, também pode ser traduzida como aliança, tratado, contrato, pacto, acordo, promessa etc. (Gerard 52-54, s.v. “Alliance”).

² E pilhada e incendiada por Almançor (أبو عامر محمد بن أبي عامر ابن عبد الله المعافري) (c. 939-1002), que levou suas portas e sinos para Córdoba, onde foram utilizados na grande mesquita, fato que impressionou por muito tempo a Cristandade. Ver Rucquoi 155.

³ Para a importância de Cluny na religiosidade ibérica, ver Mattoso 1997.

(1024-1109), em 1120 Diego Gelmírez (c. 1068-1140) foi consagrado arcebispo de Compostela e vigário apostólico para as províncias de Mérida e Braga pelo papa (cluniacense) Calixto II (c. 1050-1124) (Ricardo Garcia-Villoslada MMIII, 357). Calixto era irmão do conde Raimundo de Borgonha (1070-1187).

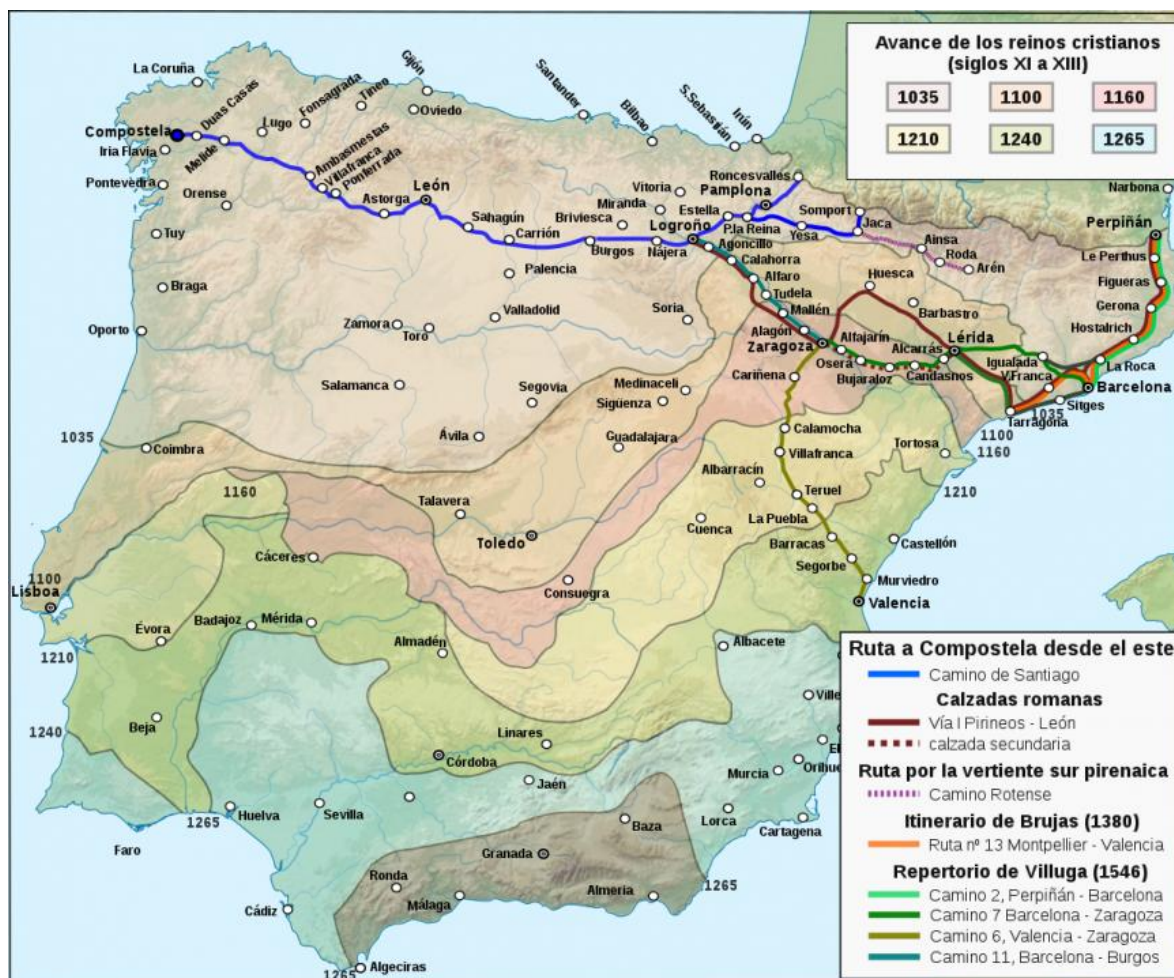


Figura 2. Caminhos hispânicos para Santiago de Compostela (*Ruta jacobea*): Santiago é uma das três peregrinações do Cristianismo (as outras são para a Terra Santa e para Roma) (Michel Sot in Jacques Le Goff; Jean-Claude Schmitt 2002, 353-366). Autor: [Paulusburg](#).

Na época, a Galícia (*Provincia Gallecie*) era feudo borgonhês, graças ao casamento de Raimundo com Urraca de Leão, a *Temerária* (1081-1126) (José Mattoso s/d, 27-28).⁴ Assim, os esforços conjuntos desses três poderes e a devoção popular propiciaram a Compostela sua consolidação como um dos principais destinos de peregrinação da Cristandade (Ricardo Garcia-Villoslada MMIII, 415).

II. O Pórtico da Glória (1168-1188)

II.1. Mestre Mateo (c. 1150-1227)

No ano 1188 da Encarnação do Senhor, era 1226, dia das calendas de abril, foram colocados os dintéis dos portais principais da igreja do beato Santiago por Mestre Mateo, quem dirigiu as obras desde as fundações dos portais (Ramón Yzquierdo Perrín 2010, 10).

⁴ Para a importância da rainha Urraca, ver Pallares & Portela.

Uma das obras fundamentais da Cultura Ocidental, o maior conjunto arquitetônico e escultório da *arte protogótica europeia* (José María de Azcárate Ristori 1977). Assim já foi definido o *Pórtico da Glória* (imagens 1 e 2), realização de Mestre Mateo (c. 1150-1227), arquiteto e escultor, e de sua oficina (Gian Lorenzo Mellini 1968). A *formação imagética* de Mestre Mateo foi uma das melhores de seu tempo (Ramón Yzquierdo Perrín 2019, 147-186). Provavelmente conheceu a então influente *arte românica borgonhesa* – nela, os trabalhos do escultor Gisleberto de Autun (fl. séc. XII) no Portal da Basílica de Vézelay e no *Tímpano do Juízo Final* (c. 1130) da Catedral de Autun (Uwe Geese in Rolf Toman 2012, 274).



Figura 3. *Primeira policromia (medieval) do Pórtico da Glória* (1168-1188). Altura: 9,70m; largura: 17,50m. [Google Arts & Culture](#). Restaram resquícios de folhas de ouro e de pigmentos de vermelho, verde, branco, amarelo e azul ultramarino (obtido a partir do *lâpis-lazúli*). Posteriormente foram acrescentadas outras camadas de cor (uma no início do século XVI, outra no arcebispo de Maximiliano da Áustria [1603-1614]).

Também parece que Mestre Mateo teve contato tanto com a Basílica de Saint-Denis (c. 1135-1144) – a primeira construção gótica (Tainah Moreira Neves 2022) –, quanto com o *românico italiano* – lombardo, certamente – (Isabel Ruiz de la Peña González in Juan V. Marsilla García 2012, 151), além da arte de *al-Andalus* (Ramón Yzquierdo Perrín in María del Carmen Lacarra Ducay 2005, 256).

Essa rica diversidade de sua formação artística foi sintetizada nas formas do *Pórtico da Glória*, acrescidas pela dulcíssima suavidade de suas expressões faciais, *naturalistas*, como veremos (Ian Chilvers 2007, 372-373).

Graças às suas linhas, Mestre Mateo é considerado o maior protagonista da *plástica românica* da Península Ibérica e referência chave na arte do Ocidente medieval (Isabel Ruiz de la Peña González in Juan V. Marsilla García 2012, 209). Além disso, juntamente com Gisleberto de Autun, Mestre Mateo é um excelente exemplo artístico de como o processo histórico-artístico do *artesão anônimo* para o *artista autoconsciente*, aquele que assina e divulga sua obra, desabrochou em plena Idade Média (Natalia Rodríguez Suárez in Javier de Santiago Fernández *et al* 2018, 171-182).

II.2. A cripta (c. 1168)



Figura 4. *Cripta do Pórtico da Glória* (c. 1168). “Entre a cabeceira da Catedral de Santiago e a Praça do Obradoiro existe um grande desnível, que Mestre Mateo decidiu corrigir com uma cripta, algo inédito na Galiza da época. Ela está organizada por um grande pilar central com oito colunas geminadas de onde partem os arcos das abóbadas que, por sua vez, se encontra abaixo do *Trumeau* do Pórtico (...) Sua planta reproduz a da própria Catedral, o que se verifica sobretudo nas cinco capelas ao redor do deambulatório, das quais a central segue o modelo da *capela do Salvador*.” – [Google Arts & Culture](#).

Abaixo do *Pórtico da Glória*, mestre Mateo construiu uma cripta para nivelar o considerável desnível natural do terreno sobre o qual foi construída a [Catedral de Santiago de Compostela](#). É provável que também tenha feito isso para uma mais adequada *ordenação espiritual do espaço*, conforme a *concepção metafísica católica*, hierarquizada⁵: abaixo, no mesmo nível da *Praça do Obradoiro*, a cripta (o mundo terreno, profano); acima, no nível da nave da Catedral, o *Pórtico* (a entrada da *Jerusalém Celeste*) (Jean Flori in Jacques le Goff; Jean-Claude Schmitt 2002, 7-8).

A cripta teve seus ambientes dispostos a partir de uma pilastra central (figura 4), estrategicamente posicionada bem abaixo da entrada do *Pórtico*. Ela foi esculpida com oito colunas adossadas com capitéis coríntios (de folhas de acanto), que irradiam arcos que, por sua vez, suportam as abóbadas trapezoidais do deambulatório que forma a cabeceira da cripta (em sua metade oriental) (Ramón Yzquierdo Perrín 2019, 24-27). Do lado oposto (metade ocidental), no teto, *abóbadas em cruzaria* (pontiagudas), com dois *anjos astróforos*, um com o Sol, outro com a Lua (figura 5). Na concepção astronômica medieval, o *mundo sublunar* necessitava de astros para iluminá-lo (ao contrário da *Jerusalém celeste*, luminosa *per se*) (Ricardo da Costa 2002, 487).

⁵ Ver *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita* MCMXCV.

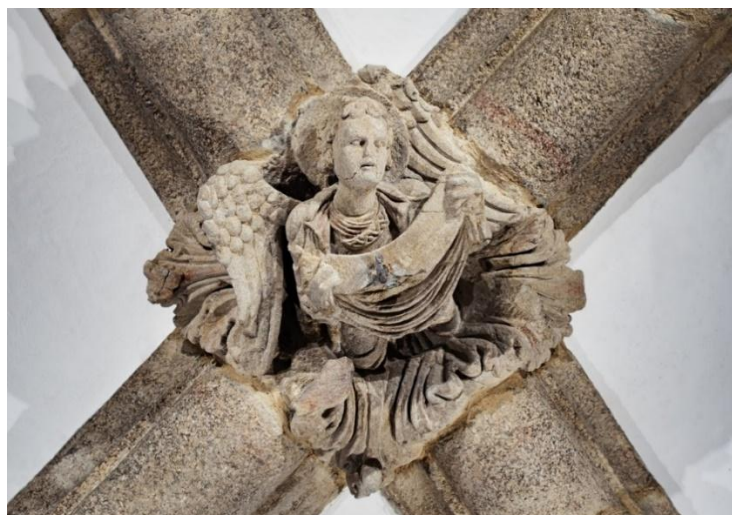


Figura 5. Intercessão da abóbada de cruzaria da cripta com a representação apocalíptica de um *anjo astróforo* (na Lua), com um papiro.

II.3. São Tiago Maior

Bem abaixo do *Cristo das Chagas* no tímpano do *Pórtico* (e acima da cripta), no *trumeau*, uma escultura de São Tiago Maior recebe os peregrinos desejosos de ingressar no templo e cumprir sua jornada de expiação (figura 6).⁶ Ainda que suave em suas formas – como são, aliás, todas as esculturas do *Pórtico* – e transmissora de uma *paz infinita* (Ramón Yzquierdo Perrín 2010, 73), é uma imagem imponente.



Figura 6. Escultura de Santiago Maior. *Trumeau* do *Pórtico da Glória*.

Entronado em uma cátedra sobre leões – o que define o assento como uma *sé apostólica* – (Manuel R. Rodríguez) e coroado com um halo adornado com pedras, São Tiago porta na mão esquerda um longo cajado de peregrino (em forma de T), típico atributo dos prelados de Compostela. Em sua mão direita, há um comprido papiro que, provavelmente, continha um texto

⁶ Ver “[Trumeau](#)”, in Terry ([Stephens College Art History Glossary](#)).

que confirmava a pregação do apóstolo na *Hispania* e sua sepultura no local (José Luis Teófilo Piñeiro s/d, 26 e 155).

Abaixo do trono semicircular de São Tiago há um fuste – parte da coluna entre a base e o capitel – com a *Árvore de Jessé* esculpida em um intrincado feixe de ramos. Nela, as figuras de Jessé, o rei Davi (com sua harpa), Salomão e Maria – que não toca nos ramos da *Árvore*, para destacar seu caráter imaculado – (Santiago Manzarbeitia Valle 2009, 1-8). Em seu capitel, uma representação da Santíssima Trindade, encimada por anjos turiferários. Trata-se de um imenso bloco de granito, a maior peça do Pórtico. É possível que a escultura transmitisse aos visitantes a palpável sensação de que São Tiago, irmão/primo de Cristo, acolhia amorosamente os peregrinos na Catedral de Santiago de Compostela e isso poderia ser, metaforicamente, uma antecipação do que os esperava no tão ansiado Reino dos Céus (Manuel Antonio Castañeiras González in Ramón Izquierdo Peiró 2017, 61).

II.4. O arco central: o Tímpano

No centro do tímpano, entronado e coroado, Jesus Cristo apresenta os cinco estigmas que fisicamente marcam Sua *Paixão* (destacados pelo corante vermelho) (figura 7). São Bernardo de Claraval (1090-1153), nascido imediatamente após o término do *Pórtico*, meditou sobre Suas chagas: elas proclamam que Deus está Se reconciliando com o mundo e revelam os arcanos de Seu coração, além de manifestarem o enorme sacramento da piedade (San Bernardo de Claraval MCMLXXXVII, *Sermón 61*, 4, 771). Esse destaque era inédito na Arte e precursor das novas sensibilidades do *Gótico* (Ricardo da Costa; Vinicius Saebel Lemos; Alexandre Emerick Neves; Matheus Corassa da Silva 2024). Até então, nos tímpanos das catedrais era costumeiro esculpir Cristo no tema apocalíptico do *Juízo Final* (como *Maiestas Domini*) que, naturalmente, não destacava Seu sofrimento (Barbara Deimling in Rolf Toman 2012, 328-333).



Figura 7. Tímpano do Pórtico da Glória. Foto: [DOMVS PVCELAE](#).

A partir da segunda metade do século XII, Cristo passou cada vez mais a ser representado não só como o Filho de Deus que derrotou a morte, mas também como um ser humano, cuja tortura

espiritual e física sofrida na *Paixão* inspirava a piedade coletiva. Sua flagelação, coroa de espinhos e Crucificação tornaram-se imagens recorrentes para a prática devocional cristã (Petra Kaiser 2019, 45).

Do *Cristo das Chagas* no centro da composição, tudo no tímpano do *Pórtico* se ordena. É o *conveniente decoro* derivado da simétrica ordem do Cosmos (Ana Paula Giardini Pedro 2014, 261-262). Acima de Seus ombros, dois *anjos turiferários*; ao seu redor, as representações dos quatro evangelistas (*Tetramorfos*) com seus *atributos* (Marie-Pierre Laffite in Pascale Charron & Jean-Marie Guillouët 2009, 346-347): à Sua direita, João (a Águia) e Lucas (o Boi alado); à Sua esquerda, Mateus (um Anjo, sentado, com uma mesa para escrever em seu colo) e Marcos (o Leão alado).⁷ Na parte inferior do tímpano, oito anjos com as *armas de Cristo* (*arma Christi*) – instrumentos da *Paixão* (imagem 8).

À direita de Cristo (esquerda para o espectador), os primeiros quatro anjos: um, ajoelhado (com vestígios de policromia na cor azul), sustenta a coluna na qual Jesus foi amarrado e açoitado; a seguir, dois anjos portam a Santa Cruz (*potenciada*, com barras nas quatro pontas⁸) e outro a coroa de espinhos – os três cobrem as mãos com suas túnicas, para não tocarem nos objetos que tiveram contato com Seu corpo – (Ramón Yzquierdo Perrín 2010, 107). Ao lado, São Lucas (o Boi alado). À Sua esquerda (direita no tímpano), outros quatro anjos com as *arma Christi*: o primeiro (também com as mãos cobertas) segura os quatro cravos da crucificação com a mão direita e a lança na mão esquerda. O segundo carrega a ânfora com o vinagre dado a Cristo para beber; o terceiro os chicotes, e o quarto uma vara com uma esponja na ponta embebida em vinagre que um soldado levou aos Seus lábios. Ao lado, São Marcos (o Leão alado).



Figura 8. “[Decoding the Portico of Glory. Discover the details of the iconographic discourse developed by Master Mateo through the figures of his triple arcade](#)”. In: [Google Arts & Culture](#).

O sagrado destaque de Mestre Mateo às *arma Christi* confirma a ortodoxia de sua obra imagética no *Pórtico*: a Igreja imputa aos cristãos a mais grave responsabilidade no suplício de Jesus.⁹ Os instrumentos de Sua *Paixão*, motivo físico de Seu sofrimento, se transformam em Suas *armas espirituais*, pois além de terem servido a Cristo para a redenção da Humanidade, são sinais materiais de Sua vitória sobre Satanás (Lisa H. Cooper; Andrea Denny-Brown 2016).

⁷ Mestre Mateo foi muito fiel à interpretação alegórica do profeta Ezequiel (1, 4-11) a respeito dos atributos dos quatro evangelistas (exceto São Mateus, costumeiramente representado como um anjo). Ez 1, 4-11 ([Vulgata](#)).

⁸ Como a *Cruz de Jerusalém*, insígnia do Reino Latino de Jerusalém (1099-1187 e 1192-1291).

⁹ *Catecismo da Igreja Católica* 1993, 147.



Figura 9. À direita de Cristo, primeiro grupo de bem-aventurados no tímpano do *Pórtico da Glória*. Ao lado, São João (e sua águia), com uma túnica dourada e vermelha. Foto: [DOMVS PVCELAE](#).

Ainda no tímpano, acima dos oito anjos com as *arma Christi* e dos dois lados do *Tetramorfos*, há dois coros com a representação dos *bem-aventurados* (Santo Agostinho 2003). São aqueles que, de acordo com o texto do *Apocalipse*, *terão suas lágrimas enxugadas e nunca mais passarão fome ou terão sede* (Bíblia Sagrada, 1927, Ap 7, 16-17, os grifos são nossos). Coroados, são como uma serena procissão rumo ao Cordeiro.¹⁰

No primeiro coro, grupo à direita de Cristo (figura 9), Mestre Mateo quis que suas figuras sugerissem movimento (apesar de *sereníssimas*): suas cabeças e ombros têm inclinações diferentes; muitos estão com as mãos juntas, em oração. Um traz consigo um pergaminho na mão esquerda; outro tem sua coroa suavemente ajustada por um anjo, que desponta por trás de um dulcíssimo São João, pintado com delicadíssimas cores.

II.5. *Musica mundana e instrumentalis no Pórtico: os vinte e quatro anciãos do Apocalipse*

Em um grande arco acima do *Cristo das Chagas* no tímpano, Mestre Mateo esculpiu vinte e quatro anciãos com instrumentos musicais (Bíblia Sagrada, 1927, Ap 4, 4 e 10). Representam a concepção musical tripartida que o filósofo Boécio (c. 480-525) legou à Idade Média: **1) *musica mundana*** (a *música das esferas*, da harmonia do mundo), **2) *musica humana*** (a *música da alma*, de sua harmonia com o corpo) e **3) *musica instrumentalis*** – o som musical, vocal e instrumental – (Boécio in Joscelyn Godwin 2009, 118-119).

A *musica mundana*, abstrata, metafórica, música do mundo, *música cósmica*, está relacionada com o humano assim como o *microcosmo* está relacionado ao *macrocosmo*.¹¹

¹⁰ No *Apocalipse*, a Igreja é definida como a *multidão dos eleitos*. Os *bem-aventurados* são os cordeiros que serão cuidados por Deus (Ez 34, 11), que Ele carregará em Seu regaço (Is 40,11). Ver, também, Delumeau 2003, 166-172.

¹¹ Para o tema *macrocosmo/microcosmo* e o corpo humano como centro dessas analogias, ver Costa 2002.

As harmonias que uniam corpo e alma eram as mesmas que mantinham as estrelas e os planetas em seus cursos (Cecília Panti 2014, 730). Por isso, acreditavam que a música *tocava* em cada ser humano, em cada animal, ideia desde Boécio repetida por todos os pensadores como, por exemplo, Isidoro de Sevilha (c. 556-636), em uma belíssima passagem de suas *Etimologias*:

1. Nenhuma disciplina pode ser perfeita sem a Música. Aliás, sem ela, nada existe realmente. Afirmar-se que o próprio mundo foi composto de acordo com uma certa harmonia de sons, e que inclusive o Céu gira sob a influência modal da harmonia. A Música move os afetos e provoca distintas sensações na alma.

2. Nas batalhas, os acordes das trombetas excitam os soldados, e quanto mais exaltado é seu som, maior é o ardor no combate. O canto também anima os remadores, pois a Música faz com que o espírito se entregue ao trabalho – é por isso que as melodias das vozes atenuam o cansaço que qualquer tipo de ocupação provoca.

3. A Música aplaca os ânimos exaltados, como se lê em David, quem, pela arte musical, libertou Saul de um espírito imundo. Os próprios animais (como as serpentes, as aves ou os golfinhos) se sentem atraídos pela Música e escutam sua harmonia. Até mesmo quando falamos, ou quando nossas veias intimamente pulsam, mostram, com seus ritmos cadenciados, que estamos vinculados às virtudes da harmonia. (San Isidoro de Sevilla MM, 444-445)

A *musica mundana* se conectava com a *musica instrumentalis* que, por sua vez, trazia a *musica humana* à vida (Antonio Celso Ribeiro in Humberto Schubert Coelho 2024, 107-111. A *musica instrumentalis* tratava dos sons consonantes, agradáveis, e a *musica humana* a sua realização, pois atingia os sentidos através dos instrumentos responsáveis por tal ação, com ênfase na voz.¹²

Nunca é demais ressaltar o *caráter pedagógico da arte medieval*.

26. Uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender sua história para que seja adorada. A pintura representa para os idiotas que a contemplam o mesmo que a escrita para os que sabem ler, já que os ignorantes que não conhecem as letras veem nela aquilo que devem fazer. Por isso, a pintura é para as gentes, essencialmente, uma espécie de lição. E se alguém deseja criar imagens, não se deve proibir, mas evitar a todo o custo que se adore essas imagens.

26a. A pintura é exposta nas igrejas para os que desconhecem as letras pelo menos leiam, com a vista nas paredes, o que não podem ler nos livros. (Gregorius Mgnus XI, 10)

O *Pórtico da Glória* não fugiu a essa regra, pois cumpria um papel *preceptor*: representou a *musica instrumentalis* nas esculturas dos vinte e quatro anciãos do Apocalipse. Cada um deles porta um cordófono de cordas pinçadas, friccionadas ou percutidas. A representação, passagem alegórica do reino dos homens para o reino celestial, materializa uma possível *pré-performance* dos anciãos.

Por isso também alude à *musica mundana*, pois as esculturas descrevem minuciosamente o instrumentário utilizado em seu tempo, conectando-o com a produção musical da época e enaltecendo a *musica humana* de então (Cristina Bordas Ibáñez in: Begoña Lolo Herranz 2001, 1227-1242).

¹² Influência de Agostinho (354-430), ver Santo Agostinho 2021.

Nas esculturas do Arco do *Pórtico*, os anciãos se preparam para atuar. Afinam e ajustam seus instrumentos. Aparentam estar conversando entre si, aos pares. Portam seis tipos de instrumentos de cordas: dois tipos de vielas de arco (*fidula en ocho* e *fidula obal*), cítaras, saltério, harpa (*arpa*), alaúde (*laúd*) e *organistrum*, este último um instrumento bem peculiar, pois necessitava de duas pessoas para sua execução, como veremos a seguir (Roland de Candé 1994, 222-233).

Os instrumentos de cordas neste período eram objetos extraordinários, caros e raros, verdadeiras máquinas num mundo que vivia apenas a aurora destas, e onde se consideravam complexos os artefatos de guerra como catapultas, bestas, torres de assalto; contudo, outros engenhos civis já eram parte da vida cotidiana em diversos locais, como moinhos (com seus virabrequins), guindastes, *batáns*.¹³

A identificação dos instrumentos musicais, na Literatura ou na Arte (pinturas ou esculturas), não é simples, pois os escritores medievais se referiam a vários instrumentos diferentes com um mesmo nome, ou um instrumento com diferentes nomes. Some-se a isso a ausência de formas e tamanhos padronizados de uma região para outra (Timothy J. McGee 2016, xxii). Por exemplo, a viela oval ora apresenta cinco cordas, ora três. O mesmo ocorre com o alaúde, cujo formato nada se assemelha ao instrumento de origem árabe. Neste período, o instrumento já apresenta sua marca registrada – o corpo em forma de pera ou gota.

II.5.1. O *Organistrum*

Mestre Mateo escolheu e distribuiu os instrumentos dos anciãos hierarquicamente. Selecionamos três, para exemplificarmos seu esmero escultório. No centro do arco, em seu ponto mais alto, dispôs um *organistrum* nas pernas de dois anciãos, que compartilham a execução do instrumento (figura 10).

O primeiro ancião, à esquerda do observador, enquanto olha para a sua esquerda, gira a manivela que aciona o mecanismo do instrumento (uma roda friccionada contra as cordas); o segundo, que se volta para a sua direita, executa as notas musicais, puxando as (doze) teclas do instrumento (Francisco Luengo in Pablo Quintana 2021, 268).

Sua sonoridade, insistentemente monocórdica, proporcionava uma constante e hipnótica harmonia de fundo, além da melodia, que era acompanhada pela voz. O *organistrum* era utilizado especialmente na música sacra.¹⁴ Na imaginação do peregrino medieval, o som do instrumento transmitia as ideias de Eternidade e da Santíssima Trindade (Francisco Luengo in Pablo Quintana 2021, 267).¹⁵

A riqueza de sua policromia original pode ser apreciada na cópia elaborada por César Arias e pelo músico e luthier [Francisco Luengo](#), a partir dos vestígios de policromia descobertos em 1991, no estudo patrocinado pela [Fundación Barrié](#) (imagem 11).

¹³ O *batán* ou *folón* era uma máquina construída artesanalmente que funcionava com energia hidráulica e tinha como função principal bater os tecidos fabricados nos teares para dar a eles uma textura mais compacta e homogênea. Era composto por uma roda que ativava martelos que batiam nos tecidos até compactá-los. Muito empregados na Galícia, foram utilizados até o final do século XIX. In: González González ([Diccionario da Real Academia Galega](#), “*Batán*”).

¹⁴ Por exemplo – e para nos restringirmos à sonoridade da Península Ibérica –, o músico japonês [Masashi Kuno](#) interpreta a melodia da *Cantiga 52* (“[Mui gran dereit’ é d’as bestias obedecer](#)” – “Enorme direito é o dos animais obedecerem”) das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso, o Sábio (1221-1284) com um *Organistrum* Rutland. [Youtube](#).

¹⁵ Para o conceito de *Eternidade*, ver Costa 2012, tomo II, 1215-1227.



Figura 10. *Organistrum* de três cordas dos anciãos 12 e 13 do *Pórtico da Glória*. Na caixa do teclado (à direita), como se fosse um braço, uma decoração trançada; no corpo (à esquerda), em dois semicírculos, no da direita, uma grande roseta com motivos vegetais.

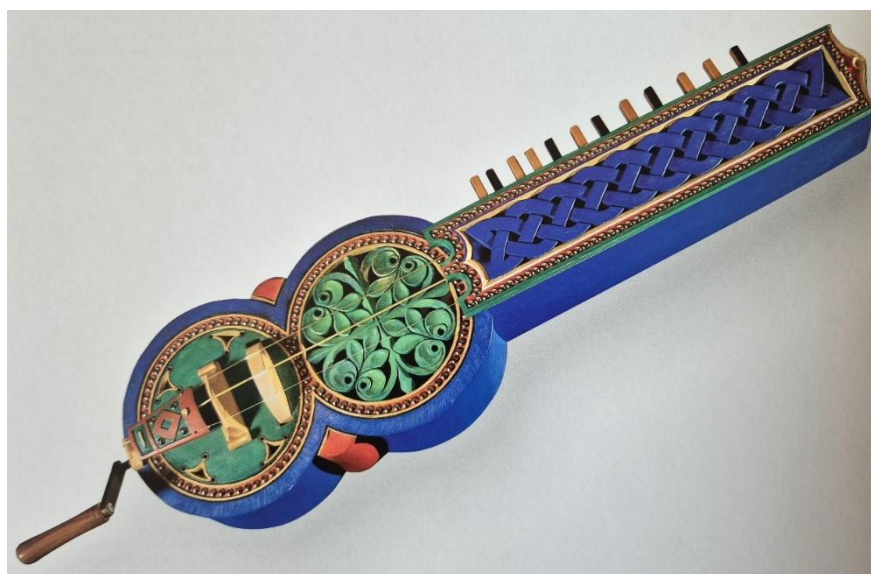


Figura 11. *Organistrum* de acordo com o *Pórtico da Glória* da [Catedral de Santiago de Compostela](#) (séc. XII). [Francisco Luengo. Músico & luthier.](#)

II.5.2. Harpa e Alaúde

Há duas arpas e dois alaúdes tocados pelos anciãos harpistas oito e dezenove do Arco e os anciãos alaudistas nove e vinte, respectivamente. No caso das arpas, seus tamanhos variam – e o número de suas cordas. Já os alaúdes têm três cordas, e são tocados com pequenos plectros (palhetas).

Os anciãos dezenove e vinte portam arpa e alaúde (figura 12). Enquanto dedilha suavemente uma harpa do tamanho de seu tronco (apoiada em suas pernas), o harpista inclina seu rosto para o alaudista que, por sua vez, parece meditativo, absorto com a sonoridade de sua *orquestra apocalíptica* (Ian Pittaway).



Figura 12. Anciãos dezenove (com harpa) e vinte (com alaúde) do *Pórtico da Glória*.¹⁶

Quanto ao alaúde (*al 'ud*, العود, “a madeira”), como sua etimologia o indica, é direta a sua relação com a cultura islâmica (Roland de Candé 1994, 227-230). A evidência mais remota de sua presença no continente europeu data do século IX, quando o instrumento foi introduzido na Península Ibérica (Jonathan Santa Maria Bouquet 2000).

A forma da representação de sua caixa de ressonância no Arco do *Pórtico da Glória* é como a de uma pera, porém alongada. Com três cordas, não tem qualquer boca para saída dos sons, só uma parte plana, sólida, o que deveria conferir uma sonoridade opaca – em contraste com a harpa ao seu lado (Dulce Ocón Alonso 1996, 125).

II.6. O nascimento do sorriso: Daniel e a felicidade da fé

¹⁶ Foto da obra em Quintana 2021.

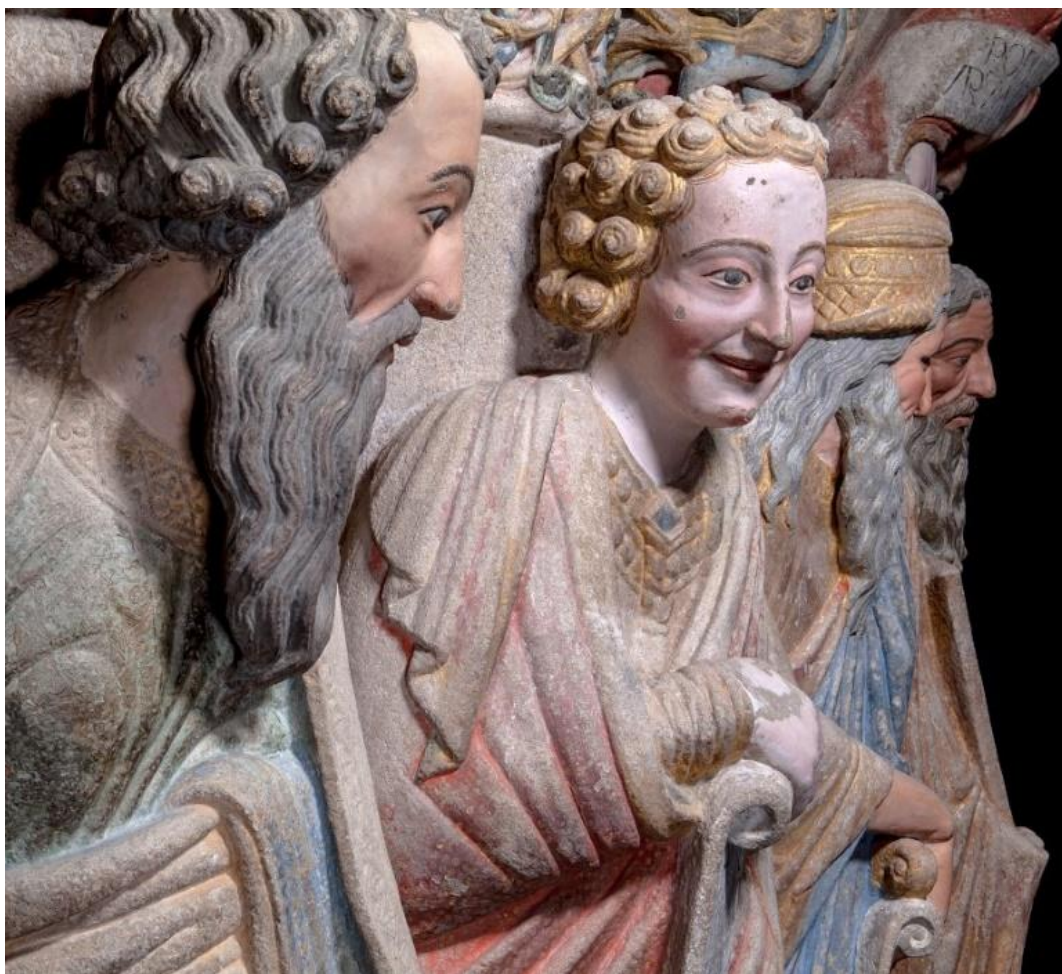


Figura 13. Da esquerda para a direita, detalhes das estátuas-coluna dos profetas Jeremias, Daniel, Isáias e Moisés. *Pórtico da Glória*, pilar figurativo do lado esquerdo do Arco central.

Uma das imagens mais estereotipadas (e persistentes!) a respeito da Idade Média é a de ter sido um período histórico triste, antropologicamente pessimista, época tenebrosa, de pessoas oprimidas, amargas, infelizes.¹⁷ Que não podiam sequer sorrir!¹⁸ Pelo contrário, sabemos que a maior parte das pessoas era feliz¹⁹; suas festas, abundantes (Miguel Ángel Ladero Quesada 2004); o amor, expresso por sua música²⁰ e sua poesia (Martín de Riquer 2012); o corpo, dignificado (Ricardo da Costa 2012). E Deus? Imaginaram-no brincando, pois criou o universo com amor, sorrindo.²¹

¹⁷ Um dos trabalhos mais recentes a desmentir esse imortal estereótipo é Mitre Fernández 2017.

¹⁸ Ideia muito difundida com o sucesso mundial da película *O nome da Rosa* (1986), coprodução italo-franco-alemã dirigida por Jean-Jacques Annaud (1943-) com roteiro de Alain Godard, Andrew Birkin, Gérard Brach e Howard Franklin, e baseada (livremente) na *novela histórica de mistério* homônima (publicada em 1980) de Umberto Eco 2018.

Para uma matização histórica sobre o tema (o que era considerada pecaminosa, inclusive demoníaca, era a gargalhada, não o riso!), ver Minois 2003.

¹⁹ “Não há dúvida que a Europa passou, entre 1350 e 1550, por um período de vida *individual* feliz (...) É esse o paradoxo em que temos de insistir, prevalecendo a ideia simplista de que, quanto mais recuamos para a Idade Média, mais penetramos na infelicidade. Com efeito, quando se fala do nível de *vida popular*, isto é, o da maioria das pessoas, *é o contrário que sucede* [...] antes de 1520-1540, no Languedoc ainda pouco povoado, camponeses e artesãos comem pão branco. *A deterioração acentua-se à medida que nos afastamos do outono da Idade Média* e mantém-se até o meio do século XIX”, Braudel 1995, 254, os grifos são nossos.

²⁰ Por exemplo, Costa; Gaby; Hartmann; Ribeiro; Silva 2019.

²¹ A ideia da criação do universo como uma obra feliz, amorosa, generosidade da divindade, é antiga: já Aristóteles comenta uma passagem de Parmênides. Ver Aristóteles 2005, volume II, Livro Primeiro (A), 984b, 25-30, 21-23.

Na Arte, o sorriso chegou a ser esboçado na Antiguidade.²² No Ocidente, especialmente na *Grécia Arcaica* (800-480 a.C.). Suas primeiras esculturas foram feitas com um leve *sorriso arcaico*, espécie de palpitar primitivo de sensibilidade psicológica (Gina Pischel 1966, 90). No entanto, com o desabrochar da arte clássica grega (c. 480-523 a.C.) e depois com a *severitas* romana e seu realismo – *verismo*, c. 147-30 a.C. (Michael Siebler 2008) – o sorriso desapareceu das expressões esculturais.



Figura 14. Estátuas-coluna dos profetas Jeremias, Daniel, Isaías e Moisés. *Pórtico da Glória*, pilar figurativo do lado esquerdo do arco central.

Pior: com o advento das culturas bárbaras a partir da queda do Império Romano do Ocidente (476) – e mesmo as rudes *microcristandades* surgidas com suas conversões (Chris Wickham 2019, 253-294 e 331-354) –, o amor e o sorriso sequer chegaram a ser cogitados em suas formas artesanais. Foi preciso esperar o ambiente cultural do século XII (Rui Afonso da Costa Nunes 2020, 213-282), século do *Românico* e sua intensa simbologia artística (Marie-Madeleine Davy 2007), tempo do surgimento do *amor cortês* no mundo laico (Martín de Riquer 2004) e da *devoção mariana* no mundo religioso (Raquel Torres Jiménez 2016/2017, 23-59)²³, para que os artesãos das culturas medievais criassem formas cada vez mais suaves, até que o sorriso da plenitude existencial surgisse, tranquilo, sereno. Feliz.

No *Pórtico da Glória*, a estátua-coluna do profeta Daniel sorri. Porta um longo papiro em que se lê: “DANIELIS PROPHETE ECCE ENIM DEUS NOSTER QUEM COLIMUS” (O profeta Daniel: Eis que este é o nosso Deus, a quem adoramos). Trata-se de uma parte da resposta que os judeus deram ao rei Nabucodonosor, quando aqueles se negaram a adorar uma estátua de ouro (Bíblia Sagrada, 1927, Dn 3, 17).

A estátua-coluna de Daniel está ao lado da de Jeremias (à sua direita) e da de Isaías (à sua esquerda) – exatamente a ordem dos *Livros Proféticos* na Bíblia.²⁴ A última das quatro é a de Moisés (imagem 14). Curiosamente, a figura de Daniel é a única de um jovem, louro, imberbe. E

²² Por exemplo, a estátua de Ebih-Il nu-banda (Mesopotâmia c. 2400 a.C., Louvre) e o *Sarcófago dos Esposos* (séc. VI a.C., Terracotta, 1,14 × 1,9 m, Museu Nacional Etrusco, Vila Giulia, Roma).

²³ O volume é dedicado ao culto e devoção marianas no tempo de Afonso, o *Sábio* (1221-1284).

²⁴ Chamam-se *estátuas-colunas* porque, no *Românico*, as esculturas ainda não haviam se tornado independentes das paredes (ou colunas): eram parte integrante da estrutura arquitetônica. Ver Geese in Toman 2012, 256-323.

sorrindo! Por quê? Em primeiro lugar, detenhamo-nos com sua inocente juventude. Uma possível explicação para ela reside no sucesso da história bíblica de Susana e os anciãos na Idade Média (Ricardo da Costa; Alexandre Emerick Neves in Ricardo da Costa 2019, 289-310). Nela, Daniel é apresentado como “um jovem adolescente” (Bíblia Sagrada, 1927, Dn 13, 14). E seu sorriso, *novo*? Doce expressão de sua felicidade por Deus tê-lo salvado da cova dos leões graças à sua fé? (Bíblia Sagrada, 1927, Dn 6, 17-24).

Difícil dizer. Mas sejam quais forem os motivos estéticos que queiramos oferecer ao leitor para compreender o desabrochar do sorriso na arte românica do *Pórtico da Glória*, o contraste entre a estátua-coluna de Daniel e as outras do pilar esquerdo do arco central é plasticamente tão notável que faz com que sua imagem sorridente seja um dos elementos mais icônicos do *Pórtico* e uma das máximas expressões do *naturalismo* da arte de mestre Mateo ((José Luis Teófilo Piñeiro s/d, 171).

As graves porém suaves expressões corporais das estátuas-coluna, seu intenso cromatismo, o denso drapejamento dos personagens, as inclinações das cabeças e variadas direções dos olhares, mas, sobretudo, o terno sorriso do profeta Daniel, tudo isso prenuncia o delicado espírito da arte gótica que despontaria mais tarde²⁵, o que confere ao *Pórtico da Glória* um ineditismo estético-expressivo e uma originalidade artística até então desconhecidas nas formas escultóricas desenvolvidas pelos mestres-artesãos medievais.

Conclusão

Quem acreditou / no amor, no sorriso, na flor, / então sonhou, sonhou / e perdeu a paz, / o amor, o sorriso e a flor / se transformam depressa demais. / Quem, no coração / abrigou a tristeza de ver / tudo isto se perder. / E, na solidão / procurou um caminho e seguiu / já descrente de um dia feliz. / Quem chorou, chorou / e tanto que seu pranto já secou. / Quem depois voltou / ao amor, ao sorriso e à flor / então tudo encontrou. / Pois, a própria dor / revelou o caminho do amor / e a tristeza acabou (*Meditação*, de Tom Jobim e Newton Mendonça).²⁶

Alguém pode indagar: por que iniciar a conclusão de um trabalho sobre arte medieval românica (galega) do século XII com a letra de uma canção bossa-nova (brasileira) do século XX? Por *uma* singela linha de sua poesia: *o amor, o sorriso e a flor*. E qual sua relação com a arte da Idade Média? Trata-se de um *trinômio compreensivo* nascido no Ocidente justamente no coração da música, da poesia e da arte medieval. A partir tanto do *Românico* quanto do *amor místico* de São Bernardo de Claraval (1090-1153) (Ricardo da Costa in COSTA, Marcos Roberto Nunes Costa 2011, 125-140) e do *amor cortês* dos trovadores (Georges Duby in Georges Duby; Michel Laclotte 1997, 62).

Mais: sem essa sensibilidade e delicadeza, sem esse compreensivo olhar amoroso que se emociona com a brandura do olhar de artistas, compositores e artesãos – todos então sempre em busca da beleza, do *Belo*²⁷ – não é possível apreciar a Arte em toda a sua amplitude estética.

Naturalmente não tratamos de todas as esculturas do *Pórtico da Glória*, apenas algumas que consideramos *imagens-síntese* da revolucionária proposta imagética que Mestre Mateo e sua oficina levaram a cabo na entrada para a nave da [Catedral de Santiago de Compostela](#).

²⁵ O conceito de *espírito gótico* tem sido revisitado (e valorizado) em um contexto contemporâneo. Ver, por exemplo, Gajdošová; Reeves 2020, fruto de uma exposição (de 25/01 a 07/03/2020) da Galeria Sam Fogg em parceria com Luhring Augustine, em Londres, Chelsea: [Gothic Spirit: Medieval Art from Europe](#).

²⁶ Canção gravada primeiro por Isaura Garcia (1923-1993), em 1959, e Carminha Mascarenhas (1930-2012), em 1960, antes do Lp *O amor, o sorriso e a flor* (1961), álbum de estreia de João Gilberto (1931-2019). Ver, também, Helena Jobim (1996, 295, 301 e 302). Para o contexto da Bossa-nova, Castro 1990.

²⁷ Para o conceito de Belo ver Wirth in Charron & Guilloët 2009, 124-126. Ver, também, Castro 2006, 9-18.

Especialmente a impressionante estátua-coluna do Profeta Daniel e seu generoso e acolhedor sorriso aos peregrinos medievais – e contemporâneos (imagem 15).



Figura 15. Rosto da estátua-coluna do Profeta Daniel. *Pórtico da Glória*, pilar figurativo do lado esquerdo do arco central.

Isso porque o trabalho de recuperação da paleta cromática do *Pórtico da Glória* graças ao mecenato da [Fundación Barrié](#) (2009-2018) permitiu que a contemporaneidade pudesse voltar a apreciar plenamente a originalidade, a grandiosidade e a refinada elegância do românico galego.²⁸ Com o sorriso, a música, a cor e o esplendor que caracterizaram a arte medieval à posteridade.²⁹

Bibliografia citada

- Alonso, Dulce Ocón. “[Aspectos musicales en el arte romanico y protogotico](#)”. In: [Musiker. Cuadernos de Sección. Música 8](#). Donosti: Eusko Ikaskuntza, 1996, 117-129.
- Barral i Altet, Xavier. *O mundo românico. Cidades, Catedrais e Mosteiros*. Taschen, 1999.
- Bouquet, Jonathan Santa Maria. “[The Lute](#)”. In: [Heilbrunn Timeline of Art History](#). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

²⁸ A *Fundación Barrié* é uma “[...] fundación gallega patrimonial dedicada desde su creación a la mejora de las condiciones económicas y sociales de nuestra tierra.” – [Fundación Barrié. Quiénes somos](#).

²⁹ Agradecemos a leitura crítica do Prof. Evandro Santana Pereira.

- Braudel, Fernand. *Civilização Material, Economia e Capitalismo. As Estruturas do Cotidiano. Séculos XV-XVIII*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- Carmichael, Amy. “[The Not So Silent Planets: The Medieval and Renaissance Concept of Musica Mundana](#)”. In *Music and Worship Student Presentations* 13, 01-15.
- Castro, José Acácio Aguiar de. *O sentido do belo no século XII e outros estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- Castro, Ruy. *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Chilvers, Ian, ed. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Cooper, Lisa H.; Denny-Brown, Andrea, eds. *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture. With a Critical Edition of ‘O Vernicle’*. New York: Routledge, 2016.
- Costa, Ricardo da. “[A Estética do Corpo na Filosofia e na Arte da Idade Média. Texto e imagem](#)”. In: *Trans/formação*, Marília, v. 35, 161-178, 2012, *Edição Especial*.
- . “[A Eternidade de Deus na filosofia de Ramon Llull \(1232-1316\)](#)”. In: *Mundos medievales: Espacios, Sociedades y Poder. Homenaje al Profesor José Ángel García de Cortázar*. Santander: PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2012. II, 1215-1227.
- . “[O verdadeiro amor nasce de um coração puro, de uma consciência boa e de uma fé sincera, e ama o bem do próximo como se fosse seu. A mística de São Bernardo de Claraval](#)”. Roberto Nunes Costa org. *A Experiência humana do divino. Perspectiva Filosófica*. Recife, v. I, n. 35, jan./jun. 2011, 125-140.
- . “[Olhando para as estrelas, a fronteira imaginária final. Astronomia e Astrologia na Idade Média e a visão medieval do Cosmo](#)”. In: *Dimensões - Revista de História da UFES* 14. *Dossiê Territórios, espaços e fronteiras*. Vitória: EDUFES, 2002. 481-501.
- Costa, Ricardo da; Gaby, André; Hartmann, Ernesto; Ribeiro, Antonio Celso; Silva, Matheus Corassa da. “[Um tributo à arte de ouvir. O amor cortês nas canções de Berenguer de Palou \(c. 1160-1209\)](#)”. *eHumanista/IVITRA* 15 (2019): 396-455.
- Costa, Ricardo da; Lemos, Vinicius Saebel; Neves, Alexandre Emerick; Silva, Matheus Corassa da. “[O Descendimento. Novas expressões corporais na Arte \(sécs. XIV-XV\)](#)”. *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 60 (2024): 310-334.
- Costa, Ricardo da; Neves, Alexandre Emerick. “[Volúpia e Desejo. Susana e os Anciãos na Arte](#)”. In: Costa, Ricardo da. *Visões da Idade Média*. Santo André, São Paulo: Editora Armada, 2019. 289-310.
- Crespo, Esther González. “El Pontificado, de la Reforma a la Plenitud Potestalis”. In: MITRE Fernández, Emilio (coord.). *Historia del cristianismo II. El mundo medieval*. Madrid: Editorial Trotta, 2004. 183-221.
- Davy, Marie-Madeleine. *Iniciación a la simbología románica. El siglo XII*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- De Candé, Roland. *História Universal da Música. Volume 1*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- De Riquer, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos* (prólogo de Pere Gimferrer). Barcelona: Ariel, 2012.
- . *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Acantillado, 2004.
- Deimling, Barbara. “Imagen y significado. El Juicio Final”. Rolf Toman ed. *El Románico. Arquitectura, Escultura, Pintura*. Barcelona: H. F. Ullmann, 2012. 328-333.
- Deimling, Barbara. “La portada medieval y su importancia para la historia del derecho”. In: TOMAN, Rolf (ed.). *El Románico. Arquitectura, Escultura, Pintura*. Barcelona: H. F. Ullmann, 2012, 324-327.
- Delumeau, Jean. *O que sobrou do Paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Ducay, María del Carmen Lacarra (coord.). [Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura](#). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2005.
- Eco, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

- Fernández, Emilio Mitre. *Desprecio del mundo y alegría de vivir en la Edad Media*. Madrid: Editorial Trotta, 2017.
- Flori, Jean. “Jerusalém e as Cruzadas”. In: Le Goff, Jacques; Schmitt, Jean-Claude (coords.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval II*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002, 7-24.
- [Fundación Barrié](#).
- Gajdošová, Jada; Reeves, Matthew. *Gothic Spirit: Medieval Art from Europe*. Sam Fogg Publisher, 2020.
- García-Villoslada, Ricardo. *Historia de la Iglesia Católica II. Edad Media (800-1303). La cristiandad en el mundo europeo y feudal*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), MMIII.
- Geese, Uwe. “La escultura románica”. In: Toman, Rolf (ed.). *El Románico. Arquitectura – Escultura – Pintura*. Barcelona: H. F. Ullmann, 2012, 256-323.
- Gerard, André-Marie. *Dictionnaire de la Bible*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1989.
- González, Isabel Ruiz de la Peña. “El arte de la plena Edad Media”. In: Marsilla García, Juan V. (dir.). *Historia del arte medieval*. Univesitat de València, 2012, 129-245.
- González, Manuel Antonio Castiñeiras. “[La iglesia del Paraíso: el Pórtico de la Gloria como puerta del Cielo](#)”. In: Izquierdo Peiró, Ramón (ed.). *Maestro Mateo en el Museo del Prado*. Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado, 2017, 53-86.
- González, Manuel González. (dir.). [Dicionario da Real Academia Galega](#). A Coruña: Real Academia Galega.
- Ibáñez, Cristina Bordas. “Música y artes plásticas. Una representación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria”. In: Lolo Herranz, Begoña (coord.). *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Barcelona, e octubre de 2000). Madrid, 2001, 1227-1242.
- Jiménez, Raquel Torres. “[La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII](#)”. In: [Alcante. Revista de Estudios Alfonsíes](#). Universidad de Sevilla, Volumen X, 2016/2017, 23-59.
- Jobim, Helena. *Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- Kaiser, Petra. “[Wounds on Paper: Early German Woodcuts in the British Museum](#)”. In: Stone, Kerianne (ed.). [Horizon lines: Marking 50 years of print scholarship](#). University of Melbourne Library, 2019, 45-65.
- Klein, Bruno. “La arquitectura românica em España y Portugal”. In: Toman, Rolf (ed.). *El Románico. Arquitectura, Escultura, Pintura*. Barcelona: H. F. Ullmann, 2012, 178-215.
- Laffite, Marie-Pierre. “Évangélistes”. In: Charron, Pascale & Guillaouët, Jean-Marie (dir.). *Dictionnaire d'Histoire de l'Art du Moyen Âge Occidental*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2009, 346-347.
- Lasko, Peter. *Arte sacro (800-1200)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Lewis, C. S. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press, 1966.
- Luengo, Francisco. “O mundo instrumental do Mestre Mateo”. In: Quintana, Pablo (ed.). *O Eco das Estrelas. Música Medieval no Camiño de Santiago*. Galicia: Editorial Canela, 2021, 251-307.
- Mattoso, José (dir.) *História de Portugal. A Monarquia Feudal (1096-1480)*. Lisboa: Editorial Estampa, s/d.
- Mattoso, José. “O monaquismo ibérico e Cluny”. In: Mattoso, José. *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, 55-72.
- McGee, Timothy J. (ed.). *Instruments and their Music in the Middle Ages*. New York: Routledge, 2016.
- Mellini, Gian Lorenzo. *El Maestro Mateo en Santiago de Compostela*. Granada, Firenze: Editorial Albaicín / Sadea Editores, 1968.

- Méndez, María del Carmen Pallares; Portela, Ermelindo. *La reina Urraca*. San Sebastián: Nerea, 2006.
- [Merriam-Webster Dictionary](#).
- Minois, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- Neves, Tainah Moreira. *Espiritualidade e arquitetura. Suger e a edificação do Gótico*. Vitória: Edufes, 2022.
- Nunes, Rui Afonso da Costa. *Gênese, significado e ensino da filosofia no século XII*. Campinas, SP: CEDET, 2020.
- Panti, Cecilia. “Música”. In: Eco, Umberto (dir.). *Idade Média I. Bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Alfragide, Portugal: D. Quixote, 2014, 722-736.
- Pedro, Ana Paula Giardini. *A Ideia de Ordem. Symmetria e Decor nos Tratados de Filarete, Francesco di Giorgio e Cesare Cesariano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, 261-262.
- Peiró, Ramón Yzquierdo (dir.). “[Decoding the Portico of Glory. Discover the details of the iconographic discourse developed by Master Mateo through the figures of his triple arcade](#)”. In: [Google Arts & Culture](#).
- Peiró, Ramón Yzquierdo. “[Exposición: Maestro Mateo en el Museo del Prado](#)”. In: [Museo Nacional del Prado](#) (Youtube).
- Perrín, Ramón Yzquierdo. “El Maestro Mateo y la terminación de la Catedral románica de Santiago”. In: Lacarra Ducay, María del Carmen (coord.). [Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura](#). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2005, 253-284.
- Perrín, Ramón Yzquierdo. “[Historiografía del Maestro Mateo y su obra](#)”. In: *Rudesindus: miscelánea de arte e cultura*, n. 12, 2019, 147-186.
- Perrín, Ramón Yzquierdo. *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago*. León: Edilesa, 2010.
- Pessoa, Fernando; Costa, Ricardo da. [Estética](#). Vitória: UFES, 2017.
- Piñeiro, José Luis Teófilo (ed.). *El Pórtico de la Gloria. Una película rodada en piedra*. Teófilo edicions, s/d.
- Pischel, Gina. *História Universal da Arte I*. São Paulo: Melhoramentos, 1966.
- Pittaway, Ian. “[The medieval harp \(2/3\): harp symbolism](#)”. In: [Early Music Muse. Early music performance and research](#).
- Quesada, Miguel Ángel Ladero. *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona: Areté, 2004.
- Reilly, Bernard F. “[Burgundy, House of](#)”. In: Gerly E. Michael (ed.). *Medieval Iberia. An Encyclopedia*. New York: Routledge, 2003, 184-186.
- Ribeiro, Antonio Celso. “[Transcendência e Imanência – dois aspectos da música na vida monástica de Hildegard von Bingen \(1098-1179\)](#)”. In: Coelho, Humberto Schubert (org.). [Mirabilia Journal 39 \(2024/2\) The Kingdom of the Spirit. The Transcendent, from the Ancient World to the Renaissance](#), 107-111.
- Ristiri, José María de Azcárate. *El Protogótico. La Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago: Caja de Ahorros de Santiago, 1977.
- Rodríguez, Manuel R. “[Sede apostólica](#)”. In: [Xacopedia](#).
- Rucquoi, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- Siebler, Michael. *Arte Romana*. Taschen, 2008.
- Singul, Francisco. *Historia Cultural do Camiño de Santiago*. Vigo: Editorial Galaxia, 1999.
- Singul, Francisco. *O Caminho de Santiago. A Peregrinação Ocidental na Idade Média*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- Sot, Michel. “Peregrinação”. Jacques Le Goff; Schmitt, Jean-Claude (coords.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval II*. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002. 353-366.
- Suárez, Natalia Rodríguez. “[Del artesano al artista medieval: la funcionalidad de la inscripción como medio de identificación del proceso](#)”. Javier de Santiago Fernández; Francisco Olmos,

- José María de (eds.). *Escritura y sociedad: burgueses, artesanos y campesinos*. Madrid: Editorial Dykinson, S. L., 2018. 171-182.
- Terry, James (lic.). [*Stephens College Art History Glossary*](#).
- Trasancos, Alfredo Vigo. "[Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria](#)". *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*. Universidade de Santiago de Compostela, n. 16, enero-diciembre 2017, 339-378.
- Valle, Santiago Manzarbeitia. *El árbol de Jesé*. Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. I, nº 2, 2009, 1-8.
- Von Achen, Henrik. "Image-Making Between Conventionality and Innovation: The Medieval Artist and the Conditions of Authorship". Slavica Ranković; Brügger Budal, Ingvil; Conti, Aidan; Melve, Leidulf; Mundal, Else (eds.). *Modes of Authorship in the Middle Ages, Papers in Mediaeval Studies*, 22. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2012. 367-388.
- Wickham, Chris. *O legado de Roma. Iluminando a idade das trevas, 400-1000*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019.
- Wirth, Jean. "Beau". Pascale Charron, & Guillouët, Jean-Marie (dir.). *Dictionnaire d'Histoire de l'Art du Moyen Âge Occidental*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2009. 124-126.