

Jaime Delgado Gómez

Una puerta en Monterrei cargada de intrigante iconografía

Con fecha 28-X-91 recibía desde Orense una **preciosa fotografía** de un **tímpano** y de su **riquísimo marco** (fig. 1). Se adjuntaba a la fotografía una nota de su autora, **Flora Enríquez Rodríguez**.



Ilustr. 1. Tímpano de la puerta lateral de la iglesia de Monterrei.

Flora, entusiasta y eficaz miembro de la **ROTA DO ROMÁNICO** de Ferreira de Pantón, intentaba forzarme un poco a poner algo de **orden** en tan **desconcertante** iconografía...

No me fue posible entonces. Otras investigaciones y trabajos más urgentes me tenían ocupado. Intentaré ahora dar un poco de luz sobre tan enigmático contenido...

Fue, por tanto, esa **fotografía** mi primer contacto con esa curiosa y rica puerta

de tan **intrigante iconografía**. Puerta que pertenece a la fachada lateral derecha de la iglesia de **Santa María de Monterrei**.

A **Flora**, pues, le dedico el difícil estudio y “**ese algo de luz**” que de él deberá salir.

I. EL ENTORNO

1. Edificio al que pertenece la puerta

Se ha dicho ya que es ésta la **puerta lateral** de la iglesia de **Santa María de Monterrei**.

De esta iglesia se nos dice escuetamente en **OURENSE, Guía MONUMENTAL**: “*la iglesia de Santa María, hoy reconstruida, conserva una puerta lateral muy interesante de arco ojival con triple arquivolta profusamente decorada*”.

“*En el tímpano figura un Cristo en el centro bendiciendo con ambas manos, con representaciones zoomorfas y mitológicas a ambos lados*”.

“*En el interior destaca un retablo de piedra ojival con Cristo triunfante bendiciendo con ambas manos y doce escenas de la Pasión*”.

“*El arco triunfal es también ojival y descansa sobre grupos de dos columnas*”

“*En el exterior es curiosa la representación de una vara de seis cuartas de las que se usaban para medir telas*”.

Se publica aquí una buena fotografía de la puerta en estudio.

También nos da algunas noticias de esta iglesia, **Miguel Ángel González García y Gumersindo Gómez Nieto**². Éste lo hace recogiendo casi literalmente a **don Ángel del Castillo**³, a quien cita en su nota **bibliográfica**.

Referente a la iglesia escribe tan sólo lo que sigue.

“*El templo parroquial, quizá de la primera mitad del s. XIV o comienzos del XV*”.

“*La puerta norte, -la fachada es moderna-, de arco apuntado con tres arquivoltas sobre columnas y jambas, ofrece una notable riqueza decorativa*”.

“*Los canecillos del alero tienen una gran fuerza expresiva*”.

“*En el interior, la capilla de los condes de Monterrey, ojival, con arco apuntado y bóveda de crucería, y un retablo ojival de piedra, con la representación de Jesús, sedente, y doce escenas, de finales del s. XIV o comienzos del XV*”.

Como complemento, se debe decir que el origen de esta **comunidad cristiana** es, sin duda, muy antigua.

Su situación en esta **acrópolis ya prerromana**, o **Castro de Verín** o de **Baronceli**, y su titular **Santa María**, nos obligan a pensar en una **precoz cristianización**.

Probablemente lo fue ya al inicio de la **Edad Media**, que comienza después de desaparecer el **Imperio Romano de Occidente** en el año 476.

2. Complejo monumental del que forma parte la iglesia (fig. 2).

La formidable **acrópolis prerromana** lo fue aún más en la **baja Edad Media**.

Se formó entonces aquí una tan grandiosa **fortaleza-castillo** que todavía hoy sorprende la parte que de ella se conserva.

Es ésta de tal magnitud que, por sí sola, es capaz de evocar su riquísima historia.

De esta **fortaleza-castillo** escribe lo que sigue la citada **“OURENSE GUÍA MONUMENTAL”**.

*“Quizás se trate del mejor conjunto defensivo medieval de Galicia. Se asienta en lo que fue **acrópolis** de un **castro**, dominando un inmenso valle”*.

*“Cumplió su cometido como defensa de la Raia Seca en las numerosas guerras con **Portugal**, ya que su proximidad con el país vecino hacía de él un enclave estratégico de gran importancia”*.

“Pertenciente al monasterio de Celanova, el papel jugado como defensa pasó por muy diferentes momentos, ya que dicho monasterio obstaculizó, en lo que pudo, el desarrollo de ésta para impedir su potencial poderío”.

“Fue declarado monumento histórico-artístico en 1931”.

También recuerda este **magnífico complejo** el ya conocido **Gumersindo Gómez Nieto** en la misma cita dada de la GRAN ENCICLOPEDIA GALLEGA.

Toma sus notas, como quedó dicho, de **Ángel del Castillo**, según el cual *“es probablemente la plaza fuerte medieval más interesante de Galicia en el aspecto arqueológico monumental”*.

Era una fortaleza **protegida por un triple recinto defensivo (muralla, contramuralla y murallón)**.

Todavía interesa resaltar aquí **dos detalles** más. Éstos, al hacer el estudio de la puerta, nos permitirán fundamentar **dos conclusiones** iconográficas. Una de ellas es de carácter **interpretativo**, y **cronológico** el otro.

Nos dicen **Miguel Ángel y Gómez Nieto** que *“la fortaleza jugó un papel importante en las luchas de Pedro I y su hermano”*. O sea, el bastardo Enrique que, después de dar muerte en Montiel a su hermano PEDRO I en 1369, se convirtió él en rey con el nombre de Enrique II el de las *“Mercedes”*. Y es el primer rey de la Dinastía de los Trastámara.



Ilustr. 2. El complejo monumental de Monterrei.

El segundo detalle también nos lo aportan, tanto M.A. González García como G. Gómez Nieto. Éste último lo hace al tratar de Monterrei como “condado”.

“Durante el siglo XIV, -escribe-, la fortaleza de Monterrei estuvo adscrita a la Corona, y es Juan II quien la cede a Diego López de Zúñiga el Viejo, y le autoriza para convertirla en mayorazgo de su cuarto hijo, que tenía el mismo nombre, pero con el apelativo de “el Mozo” para diferenciarlo de su padre”.

Por tanto, hasta el reinado de Juan II (1406-1454) pertenecía, de algún modo, a los **reyes castellano-leoneses**.

La iglesia de Santa María, según **Ángel del Castillo**, es de la primera parte del siglo XIV.

Así parece deducirse con seguridad de varios elementos y, sobre todo, de la ornamentación de la **puerta lateral**, como después de su estudio se concluirá.

Por tanto la iglesia de este **complejo fortificado** debió de edificarse en el reinado de **Alfonso XI** (1312-1350).

Una obra de tal envergadura indica un gran **aprecio real** a esta fortaleza. También explica, de un modo indirecto, la especial implicación que tuvo un **casti- llo de tanta importancia** en la lucha **entre ambos hermanos**.

En el momento oportuno de este estudio nos ayudarán, **ambos detalles**, a datar con mayor seguridad la iconografía de la puerta y a poder identificar con toda probabilidad algunas de sus hasta ahora ignoradas figuras.

II. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LOS ELEMENTOS DEL “MARCO MÁS EXTERIOR” DE LA PUERTA (fig. 3).

Tres clases de elementos **arquitectónico-decorativos** constituyen ese “**marco más exterior**”.

Es el **primero** un **par de columnas** por cada lado, con sus elementos propios y otros especiales.

El **segundo** lo forman el **par de arquivoltas** que se corresponden con las columnas.

El tercero, el menos interesante, son otros detalles.

A. LAS COLUMNAS CON SUS ELEMENTOS

1. Los fustes y su ornamentación

Falta uno de los cuatro. Es el más interior izquierdo, según se mira.

Los otros dan la impresión de ser lisos. Sin embargo se adosan a ellos otros elementos muy especiales, pero formando un **mismo cuerpo monolítico**.

a) El fuste interior derecho

Se decora este fuste, en lo alto de su frente, con un **ondulado y uniforme** tallo

que parte de una figura zoomorfa.

Del interior de cada una de sus seis ondulaciones sale un brote trifoliado (fig. 4).

Tanto en la forma como en su ejecución, reproducen un tipismo característico del arte **visigótico** y del más tardío **renacentista**.

b) Los dos fustes exteriores

En sus frentes ambos fustes presentan una **efigie humana**.

La del fuste derecho, siempre del que mira, lo ocupa en casi toda su altura. Se trata del cuerpo de una mujer (ver la fig. 4).

Va vestida de larga túnica, debajo de cuyos pliegues no se dejan ver sus pies. Mide 90 cm.

Sobre la túnica cuelga de sus hombros un manto. Lo recoge por debajo de sus brazos, pegados al cuerpo, y con sus manos juntas, situadas un poco más abajo del pecho.

Toda la efigie está bastante deteriorada y, sobre todo, su rostro. De los ojos sólo quedan los huecos circulares. La nariz más se adivina que se ve. Otro hueco más alargado que el de los ojos, señala la boca.

No es posible, pues, describirla con más matizaciones.

En esta efigie debemos resaltar **tres detalles**.

El **primero** es su larga y bien peinada cabellera, pero descubierta. Es decir, carece del tradicional **velo-manto** (la clásica "*estola*"), tan propio de las representaciones de la Virgen y que tanto dignifica su excelsa figura.

Esta larga cabellera se posa sobre los hombros.

Segundo. Sobre casi todo el pecho aparece grabada una cruz. Es de brazos iguales y sus extremos están algo más resaltados.

Tercero. Tanto los pliegues **colgantes en arco**, que hace el manto por debajo de la cintura al ser recogido bajo los brazos, como igualmente los **pliegues verticales** de la túnica, obedecen a las características **filiformes**, tan típicas del arte visigótico.



Ilustr. 3. Puerta lateral de la iglesia de Monterrei.

La **efigie del fuste exterior izquierdo** es más pequeña. Mide sólo 78 cm. y sus detalles están muy diluidos (fig. 5).

Tanto por el desgaste como por su rústica figura, apenas aparecen los órganos y demás detalles de la cabeza, a la que sigue un **cuello** redondo y bastante alto. Su rostro, sin ningún indicio de barba, es **mofletudo** y parece ser de un niño.

Se nota claramente que también viste túnica y manto. La **túnica** presenta arriba una elegante factura en consonancia con la edad infantil. Debajo de ella se estiran hacia abajo sus pies calzados.

Los brazos, insinuados debajo del manto, se alargan hasta unirse las invisibles manos en la cintura.

También aquí aparece recogido el manto sobre los brazos y manos. Hace, igualmente por los lados, hasta siete pliegues en forma de arco colgante, siendo verticales los de la túnica.

De lo dicho se sigue que la figura resulte muy indefinida.

2. ¿Quiénes son los personajes de estos dos fustes?

Se recoge, en el ambiente de **Monterrei**, la identificación de estas dos figuras con el **Ángel** y la **Virgen** en la escena de la **Anunciación**.

En estos tiempos no sería ésta una forma nueva de representar el **Misterio**. Más o menos así aparece en puertas góticas de España y de fuera de España, pero con la escena siempre bien definida⁴.

Aquí, en **Monterrei**, no sólo no lo está sino que, incluso, algunos detalles se oponen a esa **identificación**.

El que debiera ser el **Ángel**, además de su contrastante pequeña figura, carece de **alas**, fundamental elemento **definidor**.



Ilustr. 4. Las dos columnas de la derecha.



Ilustr. 5. Columna izquierda de la puerta.

Pero es más, esa forma de tener los brazos no es propia del **Ángel de la Anunciación**. Éste, al menos de algún modo, siempre señala con su mano derecha hacia **María**. Indica así su diálogo y el misterio que le anuncia.

La figura **femenina “desvelada”** igualmente es impropia de la **dignidad de María**. Dignidad de la que nunca se olvidan los artistas.

Por último diremos que **ambas figuras** no llevan **nimbo**. Aunque esta ausencia no sería aquí algo muy atípico.

Sin embargo, después de estudiar toda la iconografía de la puerta y ver las **“delirantes incongruencias”** del autor, encontraríamos esta **vulgarizada**

interpretación bastante más probable.

Esto no obstante, la interpretación que más lógica y espontánea parece, es la de la **señora del castillo**, quizás ya viuda, que contempla al propio hijo todavía niño.

3. Los capiteles

No presenta ninguno de los cuatro capiteles particularidades dignas de especial mención.

Son de tipología vegetal. Tienen dos órdenes superpuestos de hojas los dos de la izquierda (siempre del que mira). En las hojas se resaltan sus nervios (fig. 6).

El más interior del lado opuesto se decora con ramas. De ellas salen hojas a una y otra parte. El exterior lo ornamentan tres altas y anchas hojas de bien resaltada nervadura (fig. 7).

Sobre los capiteles, y en parte del muro inmediato, corre una imposta decorada con un largo y fino tallo. Se ondula éste rellenándose el interior de sus curvas con aquellos mismos brotes trifoliados salidos del tallo (véanse en figs. 3 y 7).

Pero en el segundo recodo de la derecha, se une por ambas partes a los brotes

trifoliados, la silueta de otra larga figura zoomorfa con cuerpo de ave.

Esta decoración es muy semejante, o casi igual, a la descrita en uno de los fustes.

4. Unos curiosos detalles en los muros contiguos a las columnas

a) Arcosolios sepulcrales

Inmediatos a la puerta, a uno y otro lado, se abren en el muro exterior de la nave unos **arcosolios** dispuestos para **sepulturas**.

El que está a la izquierda según se mira, aparece **mejor decorado**. Sobre él se esculpió una larga inscripción alusiva al allí sepultado.

Como se hallan fuera del “marco” de la puerta y del objetivo de este estudio, los dejamos.

b) Dos figuras zoomorfas

Sí forman el **marco decorativo** de la puerta, **dos figuras zoomorfas**, inmediatas ambas al capitel exterior de cada lado.

La figura de la izquierda representa un león. Puede verse en la figura 6..

Tiene la larga cola vuelta sobre la espalda. La melena se asemeja a una cabellera de **pelos erizados**. Y, por último, en cada una de sus patas se resaltan las **garras**, de tres fuertes **dedos-uñas** en punta.

La figura simétrica es un fantástico **ser humano-ave** (fig. 7).

Tiene una muy bien perfilada **cabeza humana** de resaltado bulto **redondo** y va **coronada**. No se define con claridad su sexo.

A esta cabeza se une un cuello **muy largo** y **bien decorado**. Para reducir espacio, el autor le dio al cuello forma de “V”.

Continúa luego el **cuerpo de ave**. Se sostiene en dos **patas-garras** rematadas en **dos pezuñas**.



Ilustr. 6. Capiteles y león de la parte izquierda.

Da la impresión de que del **cuerpo alado** sale una larguísima cola que se enrosca dos veces en el espacio disponible debajo del cuerpo.

Podría ser una **arpía**. Recuerdan éstas a ciertas divinidades mitológicas con forma de **aves fabulosas y crueles**. Tienen **rostro de mujer** y **cuerpo de ave de rapiña**.

De esta idea mitológica nace el que en el lenguaje familiar se llame “*arpía*” a una mujer de muy mala condición, **codiciosa, artera y astuta**.

Si a la figura de **Monterrei** la identificamos con este ser mitológico, el escultor se olvidó... del **tradicional modo** de representarla, sobre todo al ponerle tan atípico cuello.

El cuerpo del **ave**, tanto por su **forma plana** como por su decoración **filiforme**, está acusando el mismo **tipismo**, del que ya atrás se habló, tan característico del dicho **arte visigótico**.

B. LAS DOS ARQUIVOLTAS (véanse las figs. 1 y 3)

Un par de ricas **arquivoltas**, en **arco apuntado**, se corresponden con los **dos pares de columnas**.

Van perfiladas por un **arco**, también **ojival**, realizado con 33 especie de **cabezas de clavo** en forma de **cuadrifolios** salidos de un pequeño círculo central.

1. La arquivolta exterior

Se compone ésta de 23 **rollos**, o **cilindros**, once por cada lado, más el de la **dovela clave**.



Ilustr. 7. Capiteles y figura del lado derecho.

Sus circulares superficies exteriores se decoran con una especie de **rosetas** de diversas formas.

El espacio entre estas **rosetas** y el arco que perfila la **arquivolta**, lo ocupa una decoración semejante a la descrita en las **impostas** y en uno de los **fustes**.

Por su forma imitan estos **rollos**, con su decoración, los **modillones** del estilo **visigótico**.

2. La arquivolta interior

a) Cuatro figuras angélicas (véase la fig. 1)

Sobre un fondo que imita **pliegues en zig-zag**, se esculpen aquí un total de **cuatro figuras angélicas** y **cuatro regios personajes**.

Un par de sólo **cabezas de ángeles**, descansando entre sus **vuelatas alas**, ocupan la **dovela** central.

Se unen por el cuello y, en esa unión, se centra el ángulo del arco apuntado.

El otro **par de ángeles** se halla en el arranque de la arquivolta, uno en cada lado.

Son de cuerpo entero. Visten túnica. Tienen las alas en alto y, delante de ellos, sujetan con ambas manos lo que, sin duda, representa un **instrumento musical**.

Está muy bien definido el **instrumento** en el ángel de la derecha. Es de forma alargada y se inicia con una **boquilla**. El ángel lo coge por el centro, posando sobre él **cuatro dedos** de cada mano, sujetándolo por debajo con los **índices**.

Debemos creer que están evocando los ángeles **apocalípticos**. Nos dice textualmente el **Apocalipsis** (VIII, 1): “*Vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios, a los cuales fueron dadas siete trompetas*”.

Luego, en ese mismo libro sagrado, van apareciendo uno tras otro, y, a sus sonidos de trompeta, sucede siempre algo especial. Así en VIII, 7, se nos dice : “*Tocó el primero la trompeta y hubo granizo mezclado con sangre*”.

Pronto estos **ángeles** pasaron a ser en la mentalidad cristiana, los pregoneros de Dios para llamar a **resurrección y juicio**. Y, así, ángeles que desde el final del medioevo en adelante, constantemente se irán representando en todas estas escenas de resurrección y juicio.

b) Cuatro figuras con características de realeza (fig. 1)

En los espacios intermedios entre los ángeles están esculpidas **cuatro figuras**, sin duda pertenecientes a la **realeza**. Aparecen dos a cada lado.

Las cuatro obedecen a un mismo esquema escultórico. Solamente las diferencian algunos detalles que **definen** con bastante precisión a cada una de ellas.

Sus diseños y ejecución testimonian la alta calidad del artista. Demuestran estas figuras una **técnica** y un **gusto artístico** muy superiores a la otra **iconografía** de la puerta.

En la parte derecha tenemos arriba a un **rey**. Lo identifican su **corona real** y su **digno rostro** elegantemente barbado. Una larga **cabellera** ennoblece aún más su **regia figura**. Viste **túnica** y sobre ella el **manto**.

El cuello del **manto** circunda todo el pescuezo. Baja, luego, sobre los hombros, cubriendo parte de los brazos. Es después recogido por ambos lados con las manos entrelazadas delante del pecho, produciéndose por debajo de ellas unos pliegues muy marcados.

Al mismo tiempo apresa con ambas manos el **pomo** de una **invisible espada**.

Sigue al **rey**, bajando por la arquivolta, la efigie de la **reina**. La define una **diadema** en forma de **corona**, pero más estrecha. Luce, además, una bien cuidada **cabellera** y su **rostro** es de mujer ya no jovencita.

También viste **túnica** y **manto**. Pero ambas vestiduras tienen una muy específica diferencia de matiz femenino.

La **túnica** se adorna graciosamente en el pecho con **tres botones** puestos en línea vertical. Y el **manto** contrasta con el del **rey** y con el de las otras dos figuras, idéntico al del **monarca**.

El de la **reina** no tiene ese **tipo de cuello** circundando el pescuezo. **Lo ciñe tan sólo por detrás**. Cuelga luego por la espalda y lo recoge por delante exactamente igual que las otras tres figuras.

En la parte simétrica del otro lado de la **arquivolta**, tenemos otras **dos figuras** de características casi idénticas. Sólo unos muy precisos detalles las diferencian.

La **superior**, que se corresponde con la del **rey**, lleva una **diadema**, o corona, más estrecha que la del **rey** y sin los **típicos adornos** por arriba, a modo de **dientes de sierra**. Debajo de ella también se alarga su **cabellera**.

El rostro denota menos edad que la del **rey**, pero también luce como él una muy bien cuidada **barba**, aunque más corta.

La **túnica** y **manto** obedecen al mismo modelo regio ya descrito.

Debajo de esta figura principesca aparece otra casi idéntica. Tan sólo su **diadema** es un poquito más estrecha y el rostro parece menos **barbado** y algo **más joven**.

Las **cuatro figuras** están reverentemente **de rodillas**. Así postradas y con las manos juntas, **adoran al Divino Salvador** presente en el centro del tímpano.

c) ¿Quiénes son estos cuatro regios personajes?

No nos es posible aún dar una respuesta documentalmente segura a la pregunta. Pero sí la podemos dar **históricamente probable**.

Nos ponen en esta pista el **análisis** de la misma historia de la **fortaleza de Monterrei** y el estudio detallado que se hizo sobre la **iconografía** de la arquivolta.

Ambos aspectos nos sitúan en el tiempo concreto del que creemos que son esas **regias personas** representadas en las cuatro figuras.

Pero, sobre todo, nos colocan frente a unos personajes bastante definidos por la misma **ambientación histórica** y por **esa realeza** bien reflejada en los detalles iconográficos.

Al hablar en el **capit. I** sobre el tema **EL ENTORNO**, premeditadamente se intentó resaltar algunos datos referentes al **aspecto histórico** de todo el complejo⁵.

Se nos dice allí que, por una parte, el **templo** quizá sea de la **primera mitad del siglo XIV**.

Al final de este estudio, una de las **conclusiones iconográficas** va a ser el incluir en esta **cronología** la factura de la puerta.

Otro punto, no menos importante y también resaltado, es el de que esta **fortaleza** estuvo **adscrita a la Corona durante el siglo XIV**. Más concretamente, hasta **Juan II** (1406-1454) que la cedió a **Diego López de Íñigo**, con derechos hereditarios.

Por último, igualmente se dijo atrás que esta **fortaleza** jugó un papel importante en las luchas fratricidas de **Pedro I el Cruel** con su hermanastro, **Enrique de Trastámara**, después **Enrique II el de las “Mercedes”**.

Supuesto todo esto, debemos creer que la puerta se realizó en el reinado de **Alfonso XI** (1312-1350), con **soberanía entonces** sobre esta gran fortaleza.

La minuciosa **descripción iconográfica** no nos permite dudar de unas **regias representaciones** en la arquivolta.

Es **incuestionable** la presencia de un **rey** y de una **reina**. Y las **diademas**, sin llegar a **coronas**, junto con los **nobles rostros** y **vestiduras**, nos obligan a ver también allí a **dos príncipes** de la real pareja.

Por otra parte, tanto la cronología de las **anteriores conclusiones** históricas, como la que nos brinda la misma **iconografía**, nos llevan al ya dicho reinado de **Alfonso XI**. De ahí el **por qué** de la convicción de que él tiene que ser el **rey refigurado**.

A **Dª María de Portugal**, su legítima esposa y madre de **Pedro I**, es lógico que corresponda la figura de la **reina**.

No sería improbable que en vez de la **esposa** estuviese la **amante**, **Dª Leonor de Guzmán**. Con ella vivió públicamente y de ella tuvo **cinco hijos**.

Siguiendo esta misma lógica interpretación, el personaje simétrico al **rey**, hay que identificarlo con el legítimo heredero, **Pedro**. Luego **Pedro I el Cruel**, desde el año 1350 al 1369.

En la **cuarta efigie**, que se corresponde con la **reina**, o la **amante**, del espacio opuesto, ha de verse al entonces príncipe Enrique. También después rey, desde el año 1369 al 1379, con el nombre de **Enrique II el de las Mercedes**.

III. DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LOS DIVERSOS

ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS DEL TÍMPANO

Hasta aquí todo es **armonía** y **lógica**. Empieza ahora la descripción del **desconcertante** y **enrevesado** contenido iconográfico del **tímpano**.

Sólo después de una minuciosa descripción de esta **atiborrante** cantidad de figuras podremos sacar alguna luz.

Para esto será necesario también aplicar las **normas** impuestas por la **tradicón cristiana** en la representación de las temáticas religiosas.

A. DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA DE TAN ATÍPICO TÍMPANO

1. El hueco hexagonal de la puerta

Si reducimos este **hueco** a la terminología geométrica, tendríamos que denominarlo un **hexágono irregular**.

La **solera**, o **umbral**, forma el lado sobre el que descansa la **hueca figura**. Es decir, es la **base** del hexágono.

Las **dos jambas** de la puerta componen **otros dos lados**, pero de una gran desproporción, por su mucha mayor largura con respecto a todos los demás lados.

En la **triple base** de lo que denominamos genéricamente **tímpano**, están los **otros tres lados** restantes de la figura hexagonal (véase fig. 3).

De estos tres últimos, los **dos laterales**, iguales ambos, y los más cortos de la figura, hacen una **doble función**. Esto es, la de **modillones** y la de ser parte del **tímpano** a la vez.

El tercero es la **base** del **tímpano** propiamente tal.

Una **baquetilla** perfila, tanto las esquinas exteriores de las **jambas** como las **bases** de todo el conjunto del **tímpano**.

2. Las cinco piezas de que se compone el tímpano

Este muy novedoso modo de organizar el **tímpano**, lo componen **cinco piezas**, a modo de grandes **dovelas**. Sólo tres de ellas constituyen la parte **focal**.

En la pieza del **centro** va esculpido un relieve de **Cristo**. La piedra de su derecha (izquierda del que mira) contiene un **Agnus Dei** y una rústica figura de **toro**.

En la pieza simétrica a la anterior, izquierda de **Cristo**, aparece un **ave de rapina** picoteando en un **cerdito**.

Las otras dos piedras laterales, una por cada lado, como ya se dijo, tienen una **doble función**.

Sirven un poco de **mochetas**, pero, además, completan los ángulos inferiores del **tímpano**, espacios que las **otras tres**, por su forma, no pueden rellenar.

En ellas van esculpidas una serie de **figuras** que inmediatamente se describirán.

B. DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA E INTERPRETACIÓN DE LAS ESCULTURAS DE LAS CINCO PIEZAS DEL TÍMPANO

1. La pieza *dovela-central* en que se halla la *efigie* del Salvador

En esta piedra central, que mide 0'95 m. de alto por 0'35 de ancho, arriba y abajo respectivamente, va esculpida en un relieve bastante resaltado la **efigie del Divino Salvador**.

Es el elemento iconográfico más importante del tímpano y, como es lógico, ocupa su **centro**. A Él necesariamente deben de hacer referencia todas las demás figuras.

El modo de representarlo es una **versión** ya muy evolucionada del tradicional **Pantocrátor**.

a) Su detallada descripción (ver fig. 1)

Se refigura aquí a **Cristo** sentado en **trono** y con los **brazos en alto** y teniendo las **palmas** de ambas manos **abiertas** a la altura de la cabeza.

No lleva **corona**, ni se advierte tampoco la presencia del **nimbo crucífero**. Es éste un caso muy **atípico**, ya que tal elemento define la figura de **Cristo** y, por esto mismo, su ausencia es bastante anormal.

No viste **túnica**, detalle muy importante a resaltar. Tan sólo el **manto** cubre parte de su cuerpo. Lo hace colgando del hombro izquierdo después de haber pasado por debajo del brazo derecho. De ahí que quede descubierto ese **costado derecho** en el que se abre la **herida** de la **lanzada**.

Por debajo del **manto** aparecen los **pies desnudos**.

Su indefinido **rostro** es de acentuada **tosquedad**. Lleva corta **barba** y una **larga cabellera**.

El **manto**, de pliegues espaciados y de poco técnico diseño, tampoco denota una elegante factura.

La **efigie**, de medio cuerpo para arriba, da la impresión óptica de hallarse en una especie de **hornacina** excavada en la piedra.

Se remata la supuesta **hornacina** con **tres arcos**, que intentan ser **ojivales**... El **central** es de mayores proporciones y se corresponde con la cabeza de Cristo. Los laterales cobijan las palmas de las manos.

Está sentado en el trono del que tan sólo aparece a la vista uno y otro frente en forma de columna, a cada lado de Cristo.

b) Interpretación de la figura

Es evidente que esta **efigie** no se puede identificar con la de un pantocrátor, aunque esté evocando aún su recuerdo⁶.

Aquí ya no están algunos expresivos **símbolos** de la **más alta realeza** que se **syncretizan** en la **figura pantocrática**.

Una serie de detalles, pues, lo excluyen, sin dejar espacio a la duda. Son éstos la falta de **corona** y **túnica** y **de la envolvente** mandorla mística.

Como igualmente no es propia del **Pantocrátor** esa forma de **orante** que adoptan sus brazos teniendo las **manos abiertas**. Si fuese **Él** tendría la **izquierda** sujetando el libro sobre la rodilla y la **derecha** en alto, haciendo el **gesto de la palabra**.

Todos estos detalles son signos evidentes de una evolución hacia una **nueva** refiguración temática de **Cristo**. Esto es, sin duda, hacia la de **Cristo Resucitado**, evocada ya por el **verdadero** relato bíblico.

Esta temática de **Cristo Resucitado** la encontramos a partir del **año mil**, y no antes.

Pero se debe precisar que tales refiguraciones obedecen, no al relato **bíblico** sino a uno **pseudo-bíblico** (falsa biblia). Es éste el llamado “*Evangelio Apócrifo de Pedro*”, o también “*Evangelio Apócrifo de la Pasión*”.

También conviene advertir la existencia de una continua **evolución** en tales representaciones **pseudo-bíblicas**, que van desde el **año mil** al inicio del **Renacimiento**. Así se sigue de la **bibliografía** en que se descubre y trata este tema⁸.

De ahí que cuando surge el tema de **Cristo Resucitado**, pero ahora según el relato **bíblico**, la figura de Cristo estaba ya casi **fijada**. Y esta **fijación**, al menos por lo que en Galicia conocemos, se debió sin duda a aquella iconografía **pseudo-bíblica** que se estudia en la bibliografía reseñada.

Obedece esta refiguración del **Cristo Resucitado** al antiguo modelo de los **grandes dioses y héroes** greco-romanos divinizados.

Es bastante normal verlos representados en los espacios celestes solamente cubiertos con sus mantos.

Como norma aparece **desnuda** alguna parte del cuerpo. También, no pocas veces, mediante la técnica llamada “*de paños mojados*”, el manto se pega a la piel como una sutil **tela mojada**. Transparenta así otras partes del cuerpo, resaltando las perfecciones de esos “*personajes divinizados*”.

Modelos precursores de lo que será la figura de **Cristo Resucitado**, desde el **Renacimiento en adelante**, además de este de **Monterrei**, lo son otros más o menos a él contemporáneos.

A modo de ejemplo puede servir el del **cruceiro de Melide**, considerado como uno de los más antiguos de Galicia.

Allí, opuesta a la figura del **Crucificado**, aparece otra **efigie de Cristo**. Está coronado y se sienta en un invisible **trono**.

Pero lo que aquí interesa resaltar, son **dos detalles**. Es uno el que, **de la cintura para arriba, está desnudo**.

El tener los brazos con las palmas de las manos **abiertas**, como el de **Monterrei**, es el **segundo detalle**. Aunque, por adherirse éstas al palo transversal de la cruz, están un poco más bajas⁹.

Un segundo ejemplo lo encontramos en **San Paio de Abeleda** (Orense). Aquí, en el **tímpano** de la puerta de un cementerio de una **monasterial iglesia**, se halla esculpido un **Pantocrátor** (fig. 8).

Lo aclaman **Pedro y Pablo**, uno a cada lado de las columnas en que se apoya la **arquivolta ojival** que cobija el **tímpano**.

En este **Cristo** de **San Paio** están aún los **tres símbolos** de la realeza pantocrática: **trono, corona y manto**. Sin embargo los brazos y manos **abiertas** adoptan el mismo modo de **Monterrei**, si bien las palmas alcanzan tan solo la altura del cuello.

Como **conclusión** diremos, pues, que estas figuras de **Cristo** son un **paso intermedio** entre el **Pantocrátor** y las representaciones de **Cristo Resucitado**. Pero siempre una representación del “*Divino Salvador*”, como así la hemos llamado al inicio de su estudio.

A partir del **Renacimiento** la figura de **Cristo Resucitado** va a ser una de las preferidas, incluso de los **inmortales pintores**. También en los **retablos** aparecerá en muy artísticas **tablas** esculpidas.

Pero es, sobre todo, en las puertas de los **sagrarios** donde su representación se extiende a todos los rincones de nuestra geografía religiosa.

Suele estar tan sólo la **figura de Cristo**. Únicamente va cubierto con un **manto desplegado al viento**. Deja aquel al descubierto, por tanto, una gran parte del cuerpo desnudo.

Como ejemplo recordemos el del sagrario de **Santa María de Temes** (Carballedo-Lugo) (fig. 9).

Aquí **Cristo** está siendo aclamado por **Pedro y Pablo**, puestos a uno y otro lado de la puerta del **sagrario**¹⁰.

c) Seis cabezas humanas en la cabecera inferior de esta pieza

En la cabecera inferior de esta pieza, como parte del dintel de la puerta, aparecen **seis cabezas** humanas (fig. 10).

Escena curiosa es ésta que puede considerarse un "*unicum*", por cuanto conozco.

Las **seis cabezas** cuelgan arracimadas, como un "*pinjante*", en dos filas de **tres** cabezas.

Son de una factura relativamente buena. Incluso tienen detalles un tanto individualizantes.

Cuatro de ellas miran al **interior** y dos al **exterior**.

El grupo de las cuatro dan la impresión de una cierta **unidad familiar**.

La **primera** de la fila, por el aspecto del rostro adornado de una cuidada barba, parece ser de ya bastante edad.

Le siguen dos rostros de *personas maduras*. La **segunda** lleva también barba. Por la dureza de los rostros se asemejan más a cabezas de **hombres**. Si bien el que está entre los barbados, también pudiera ser una **mujer**.

El cuarto, ya de la otra fila, es, sin duda, la cara de un **niño** casi recién nacido. Así se desprende de sus rasgos y de una **capuchita** que envuelve su cabeza. Se trata



Ilustr. 8. Pantocrátor de la puerta de S. Paio.

de una **capucha** típica de la vestimenta de los niños recién nacidos.

Pero, curiosamente, por la parte opuesta aparecen también los rasgos de una cara poco definida, en simetría con las otras dos con las que forma la **segunda fila**.

¿Son los miembros más allegados de una familia: el **abuelo** y el **tierno infante** con sus **padres**? En este caso, deberían de ser los **nobles** del **castillo**.

Una de las otras dos cabezas que miran al **exterior**, parece tener la "*ton-sura monacal*". O sea, una gran **corona** de pelo que circunda la cabeza, estando el resto de ella totalmente rasurada.

Por el contrario, en la cabeza del **segundo** se ve muy resaltada una fuerte cabellera, lograda con **trazos filiformes**. Luce una muy distinguida **barba en pico**.

¿Estarán también representados aquí el **monje**, **capellán** y **preceptor** y el **gobernador**, o **alcalde** del castillo...?

Ambos interrogantes tan sólo son ahora unas **sugestivas sugerencias**. Sin embargo el **atipismo** de esta **rarísima escena** de **seis cabezas** nos obliga a concluir que su función no puede ser sólo **decorativa**, sino también **representativa**.



Ilustr. 9. Cristo Resucitado del sagrado de Temes.



Ilustr. 10. Las seis cabezas arracimadas de la puerta de Monterrei.

2. La pieza que está a la derecha del Divino Salvador

Dos figuras, la de un toro y la del **Agnus Dei**, se hallan esculpidas en un espacio rehundido, y así bien **enmarcado**, que ocupa casi todo el frente de la piedra. Mientras que su cabecera inferior la adorna un sencillo elemento decorativo.

a) La figura del toro (en fig. 1)

Aparece esta figura en un relieve poco resaltado y de superficie plana. Su diseño y ejecución técnica son muy elementales. Pero, sin embargo, se detallan bien todos los componentes esenciales.

Lo más imperfecto es su cabeza de **alegre ternero**, con gruesos y desproporcionados **cuernos** y un gran ojo redondo.

Si este toro tuviera **alas**, necesariamente lo identificaríamos con el **símbolo tetramórfico** del evangelista San Lucas. Pero, aún así, y dado que camina hacia **Cristo**, parece estar evocándolo.

b) La figura del “Agnus Dei” (en fig. 1)

Empecemos resaltando la **estridente anomalía** del lugar ocupado por este **Agnus Dei**. Sería justo acusar, incluso de **irreverente**, tal situación.

Es necesario decir que en la más **estricta tradición iconográfica**, esta figura aquí jamás tendría cabida.

Al **Agnus Dei** le corresponde la **misma sacralidad** de la figura del **Divino Salvador**, pues es a quien **simbólicamente** representa. Por esto mismo, no sólo este lugar es **inadecuado** sino que ninguna razón explica su presencia en él, al estar ya en el **punto focal** la figura de Cristo.

Esto justifica bastante bien las **diliriantes incongruencias iconográficas** que aparecen en el tímpano.

Pero todo esto lo veremos con más detalle, como una **conclusión final**, después de exponer el resto de las figuras.

Esta es su descripción.

Dentro del mismo espacio enmarcado que ocupa el toro, la figura anterior, se halla también el **Agnus Dei**.

Tiene éste idéntico relieve que el del **toro** y también es de superficie plana.

Los elementos de la figura son los típicos del tradicional **Agnus Dei**.

El **cordero**, flexionando las patas delanteras, intenta sostener una **cruz procesional** con una de las pezuñas. Aunque es norma el que la **cruz** se apoye sobre la **pezuña** del cordero, aquí no lo hace.

En cambio sí tiene la cabeza vuelta hacia la **cruz**, como así siempre suele hacerlo.

Como una **anomalía más** es de advertir que este **Agnus Dei** adopta una postu-

ra de **espaldas a Cristo**. Tampoco a Él dirige la mirada de su vuelta cabeza. Nada, pues, parece relacionarlo con las otras figuras.

c) La decoración de la cabecera de esta piedra

Se ornamente con un fino tallo de **dos ondulaciones**, cuyos interiores se rellenan con unas **cabezas humanas**, un tanto vegetales, brotadas en el tallo.

Es éste un elemento que se encuentra mucho en la decoración **grutesca del plateresco renacentista**.

3. La pieza-dovela que está a la izquierda de Cristo

Esta pieza es de idénticas proporciones y forma que su correlativa anterior.

a) Descripción de las dos figuras de su frente (en fig. 1)

Dentro del rehundido hueco interior aparecen dos figuras. Son éstas de características semejantes a las de la pieza simétrica.

La mayor parte del espacio lo ocupa una gran ave. La podríamos identificar con un **águila**.

Apoya sus **patas-garras** sobre el **listel** que recuadra, de arriba abajo por el lado de Cristo, el espacio rehundido. Su cabeza, puesta en la parte alta, mira hacia el **Divino Salvador**.

Con la técnica **filiforme**, mediante tenues trazos transversales, se logran unas toscas alas.

Pero lo más curioso e intrigante es que caminando hacia el **águila**, de espaldas a **Cristo**, vemos también esculpido un **cerdito**. Sobre su espalda apoya el ave su fuerte pico.

¿Cuál es el contenido iconográfico de estas dos figuras?

Si aquí estuviese tan sólo el **águila**, inmediatamente nos evocaría el **símbolo tetramórfico** del evangelista **San Juan**.

Pero el **cerdito** introducido en la escena, no sólo es un inexplicable **estorbo** para tal interpretación, sino que introduce aquí un **elemento timpánico** totalmente atípico.

b) La figura que ocupa la cabecera de la piedra

También aquí, como en todas las demás **piezas-dovelas**, va esculpida una figura. Se trata de un toro de casi idénticas características a las del ya reseñado. Si bien se advierte en éste una bastante mayor **tosquedad** en un peor diseño.

4. La pieza-dovela más exterior a la derecha de Cristo (en fig. 1)

Tiene esta piedra forma casi **triangular**. Como ya atrás se ha dicho, además de ser una de las **cinco dovelas** que forman el **tímpano**, también hace de **mocheta**.

a) Descripción de la iconografía de su frente

En su espacio rehundido aparecen **tres figuras**.

Arriba se esculpió un **águila** semejante a la ya conocida y descrita. Pero está en forma **inversa**, dando la espalda a Cristo y con la cabeza hacia abajo.

Perece sujetar con una de sus garras la cola de un **estirado pato salvaje**, mientras que con su **fuerte pico** apresa el también fuerte, largo y ancho pico del pato.

Debajo de estas dos figuras tenemos a un **amenazante león** que camina algo **rampante** hacia Cristo.

Definen su **melena** unos largos pelos de tipología **filiforme**. Cuelgan éstos sobre todo el pecho de modo muy expresivo.

También la parte trasera se cubre con pelos semejantes. Sin duda quiere recordar la **invisible cola**.

La cabeza se contrae contra el largo cuello. Tiene, además, unas **tiasas orejas** triangulares que, por la postura de la cabeza, parecen unos pequeños cuernos invistiendo.

Se resalta una potente boca de forma rectangular. En ella se insinúan un poco unos largos y fieros dientes.

Dejando a un lado el **águila** con su **pato salvaje** bien apresado, también este león, aunque no tiene alas, recuerda al que en el TETRAMORFOS simboliza al evangelista **San Marcos**.

b) La decoración de su cabecera (fig. 11)

En la cabecera de esta **mocheta-dovela** aparece arriba otro león semejante al último detallado.

El de esa **mocheta** se representa más **natural** y tiene una larga cola en alto.

Decora el resto del espacio una **rosa de ocho pétalos** que salen de un **rombo**.

Las hojas son de rígidos lados formando triángulos.

5. La pieza-dovela más exterior a la izquierda de Cristo (en fig. 1)

Tiene esta **quinta pieza** la misma forma y también la misma función de la anterior.

En su frente presenta una **tan contrastante** iconografía **timpánica** que deja **estupefacto** a quien conozca la **sacralidad** de este lugar. Y más **contrastante** es aún al formar parte de un **entorno** que debería estar en función del **Cristo central**.

Pero el caso es que aquí ya nada extraña. Casi todo lo de este **tímpano** se sale de los **sagrados cánones** que regulaban todo este tipo de iconografía religiosa.



Ilustr. 11. León y rosa en la cebecera de una de las piezas.

a) Descripción

Se ve arriba una especie de **ave**. Esto parece su cuerpo al que cubre su lado visible una **gran ala** bien diseñada. Mira hacia Cristo.

Se une a ella, por la cola, otro animal con la cabeza hacia abajo, mirando también a Cristo. Pudiera ser un perro.

Esta figura es la peor realizada de cuantas existen en el **tímpano**.

En el centro de la piedra se representa un **especial arco**. Es, más o menos, el propio de SAGITARIO, el noveno signo del **Zodiaco**. Tiene puesta una **saeta**, o **flecha**, de muy larga y ancha punta.

Por el lado derecho del arco, izquierda del espectador, se afronta a la **saeta** un pequeño cuadrúpedo. Pudiera ser un **borrico**, un **perro**, un **lobo**...

Por último, abajo, ocupa el resto del frente lo que sin duda es un **centauro**, cuya cabeza oculta un poco la **imposta**.

Es éste un animal **mitológico** con **cabeza de hombre** y el resto del cuerpo de **caballo**.

Al **Centauro Quirón** lo colocó **Zeus** entre los **astros**. Lo incluyó así en la **constelación de Sagitario**¹¹. Esto explica seguramente la presencia aquí del **arco de Sagitario** a su lado.

b) ¿Qué especial contenido se esconde en esta iconografía?

Muy comprometido es dar una respuesta, aunque ésta sea con sólo cierta probabilidad.

De tres figuras, se dijo atrás, que estaban evocando al **toro**, **león** y **águila**, tres de las **cuatro figuras** del TETRAMORFOS. Símbolos, respectivamente, de los evangelistas **Lucas**, **Marcos** y **Juan**.

Si eso es así, como parece y debiera ser, aquí tenía que estar la **cuarta figura** que completa el **Tetramorfos**. O sea, un **hombre alado**, símbolo del evangelista **San Mateo**.

El **Tetramorfos** no lo sería, por estar **mutiladamente incompleto**, si falta tan sólo una de las **cuatro figuras**, o símbolos evangélicos¹².

Aparece en esta **quinta piedra** un **rostro humano**, pero formando parte del cuerpo de un **mitológico centauro**.

Identificar, pues, esa sola cabeza con el **símbolo evangélico** de **San Mateo**, no sólo es **inaceptable** en tan sagrada escena con el **Divino Salvador** en el centro, sino que, incluso, huele a **irreverente...**

Sin embargo en tan **incongruente y atípica** iconografía timpánica rodeando al **Salvador**, no se le puede negar una cierta **verosimilitud** a tal interpretación. Al menos aunque esta interpretación no sea más que una **simple evocación tetramórfica**, de **indiscutible preferencia** aquí sobre cualquier otra iconografía religiosa.

c) La decoración de la cabecera-mocheta (fig. 12)

La **cabecera** de esta **dovela-mocheta** se decora con un tallo de **tres ondulaciones** que se rellenan, cada una de ellas, con una **cabeza humano-vegetal**, brotada del mismo **tallo**.

Esta **tipología decorativa** está recordando los célebres **grutescos renacentistas**, tan cargados de **delirante fantasía**.

Son estas **cabezas** de las mismas características que las **otras dos** descritas, pertenecientes a la segunda **pieza-dovela**.

IV. TRES IMPRESCINDIBLES REFLEXIONES

Después de todo lo expuesto, debe concluir este trabajo con TRES IMPRESCINDIBLES REFLEXIONES.

Es UNA sobre las **características escultóricas**. la SEGUNDA es de orden **cronológico**. Y la TERCERA tratará de la **interpretación conjunta** de las figuras.

1. Características escultóricas

Con sólo una rápida observación global de todo lo que decora esta puerta, se nota al momento **algo contrastante**. Pero ese **contraste** se agudiza mucho más al describir detalladamente cada uno de sus elementos.

Tienen una **elegante armonía** y una **gran belleza** y **perfección escultórica** las **dos arquivoltas** y el **arco exterior** que las perfila.

Igualmente se extiende todo esto a la **imposta** sobre la que se apoyan los dichos elementos.

Esto mismo se resalta aún más, dado su buen estado de conservación.



Ilustr. 12. Las tres curiosas cabezas de tipología grutesca.

De muy **inferior calidad** escultórica son, tanto las figuras del **tímpano** como las restantes de la puerta. Aunque también parece claro que en esas “*restantes*” **hay algunas particularidades**.

Todo esto, lógicamente, implica el que en la realización de la **iconografía programada** para la puerta, debieron de intervenir **dos manos** al menos, o **talleres** distintos. Pudieron, incluso, ser **tres**. En este caso la **tercera mano**, o **taller**, ejecutaría tan sólo las figuras del tímpano.

2. La cronología

He ahí otro punto de necesarias matizaciones.

Concluíamos atrás que “*debemos creer que la puerta se realizó en el reinado de Alfonso XI (1312-1350)*”. Esto es, hacia la mitad del siglo XIV.

Tanto los elementos decorativos como las figuras humanas de la **arquivolta más interior**, también parecen tener su lenguaje cronológico, distinto sobre todo al de las figuras del tímpano.

La fina y elegante iconografía de las arquivoltas expresa con claridad la **belleza natural** del **gótico avanzado**. Esto es, del **gótico** en su segunda etapa, o **gótico manierista**. Pero sin que se observe aún en él signo alguno de iniciación **flamígera**.

Más todavía, los **rostros** son ya un tanto **retratísticos**. Y esto implica igualmente ese mismo **gótico avanzado**. De ahí que le vaya bien la fecha antes asignada.

Las efigies de las columnas deberían de estar también dentro de este tiempo, aun cuando no ostentan la misma elegancia y perfección técnica. Podrían deberse éstas a una mano ejecutora menos artista y aún no tan especializada.

Por el estilo escultórico tan **indefinido** y **elemental**, resulta difícil, en cambio, datar con cierta precisión el resto de la iconografía.

Sin embargo existen algunos elementos que parecen estar evocando **ciertos aires** ya **gótico-renacentistas**.

Así, entre estos elementos, están los **tres arcos apuntados** que cobijan a **Cristo**. El central, sobre todo, dentro de su **goticismo**, se abre tanto que casi inicia la forma **conopial**.

También las **dos columnas** del invisible **trono** evocan, aunque aún tan sólo idealmente, a las que van a ser típicas del **renacimiento-plateresco**.

Otro detalle muy significativo son los **dos grupos de cabezas humano-vegetales**, esculpidas en las cabeceras inferiores de dos dovelas. Cabezas que rellenan el interior de las ondulaciones de los finos tallos, de los que también brotan.

Tanto la forma **onírica** de estas cabezas como el lugar que ocupan en las **ondulaciones**, brotando de los tallos, necesariamente nos obligan a recordar, como atrás se dijo ya, los célebres **grutescos**.

Son los **grutescos** uno de los elementos decorativos más definidores del **plateresco-renacentista**.

La figura de Cristo, por su iconografía de relativa rusticidad, podría situarse en

un arco de tiempo bastante amplio. Esto es, desde un ya bien entrado siglo XIV hasta, quizás, la primera parte del XV.

De ahí, pues, que no estaría fuera de la **lógica iconográfica** el sugerir la posibilidad de un más tardío emplazamiento de este **tímpano**.

3. Reflexiones interpretativas

Sin duda este **tercer tipo** de reflexiones resultan ser las más **conflictivas**.

Si bien las figuras de las **arquivoltas** están en la más **pura lógica** iconográfica del tiempo, no sucede lo mismo con toda la demás.

Nada nuevo podría añadir a lo ya dicho sobre la **interpretación** de las **angélicas y regias** figuras de la arquivolta. Como igualmente sobre las **efigies** de ambas columnas.

Las **reflexiones interpretativas** girarán concretamente sobre todas las representaciones del **tímpano**.

Para estas **reflexiones** necesariamente nos deben servir, como **focos iluminadores...**, la figura de **Cristo** y la del **Divino Cordero**.

a) El Divino Salvador, punto "focal" de todas las figuras del tímpano

De esta figura de **Cristo** es imprescindible partir para poder interpretar todas las demás con la **debida lógica religiosa**.

Esa figura, como sucede en todos los **tímpanos** de los edificios de culto, **inunda de sacralidad** todo ese espacio. Espacio que, por su misma estructura, es **evocador del Cielo Empíreo**. Y, por esto mismo, anticipa a la entrada de la **Casa de Dios** una cierta imitación de la **semicúpula absidal**.

El punto central del decorado ábside lo ocupaban, generalmente, **Cristo** o su **Madre**. Pero siempre se hallaban en una ambientación celeste.

Esto mismo empezó a suceder en este **mini-ábside**, creado en la puerta con el tímpano de fondo¹³.

Para estar en torno a **Cristo** o **María**, tanto en los ricos tímpanos como en los ábsides, frontales, etc., fueron siempre los **cuatro símbolos** de los evangelistas los más preferidos en todo el **medievo**.

Esto es, los rodeaba el **Tetramorfos: Lucas-toro alado, Marcos-león alado, Juan-águila y Mateo-hombre alado**.

Según esta **férrea lógica religiosa**, en nuestro tímpano de **Monterrei** las figuras del **toro** y del **león** (aunque ambos sin alas), y la del **águila**, junto con la **cabeza humana** (aunque aquí es de un **irreverente centauro**), deberían estar evocando al **Tetramorfos**.

b) La figura del Cordero Divino rompe los tradicionales esquemas

Es ésta una muy interesante **reflexión**, ya atrás insinuada.

No se puede dudar de su existencia. Su iconografía reproduce con fidelidad tan **tradicional** y **sagrado** símbolo de **Cristo Redentor**. Pero, al estar representado ya en el centro la **figura humana** de Cristo, es **absurda** su aparición aquí.

Más aún. Aplicando los **sagrados cánones tradicionales** que regían las costumbres iconográficas, la colocación del **divino símbolo** del **Cordero** en este tan secundario lugar, además de **absurda**, resulta **irreverente**.

Esto nos obliga a pensar en **dos posibles razones** que expliquen su presencia.

Pudo ser que el **ejecutor** desconociese tal tradición de la iconografía **cristiana**, por dedicarse preferentemente a la **profana**.

De ahí que al presentarle toda esta **temática tímpanica** el **Maestro de Obras**, él la interpretase a su modo...

Más duro sería pensar, **segunda razón**, que maliciosamente hiciese tan **fantástica y desacralizada** mezcolanza de figuras en torno a **Cristo**...

En cualquier caso la **incongruente presencia** del **Cordero Divino** en ese lugar, explica un poco el resultado final de tan **contrastante iconografía**.

Quiere esto decir que, **de quien** puso aquí al **Divino Cordero** entre tanta **fauna**..., y en contra de las **férreas normas tradicionales**, se puede esperar cualquier cosa...

c) ¿Hay aquí una ambientación “zodoquial” en torno a Cristo?

La presencia del **centauro** con el **arco** al lado, nos obliga a pensar en **Sagitario**, uno de los **doce signos del zodiaco**.

En este caso encontraríamos también representado al “**tauro**” en el toro, y a “**leo**” en el león. Pero, no sólo sería **irreverente** sino también **blasfemo**, ver a “**aries**” refigurado en el **Divino Cordero**...

Otras varias figuras aparecen en el tímpano que nada aluden al resto de los **signos zodoquiales**.

Como **pensamiento-resumen**, termino diciendo que entre las posibles **explicaciones** sobre toda esta **rara iconografía** del tímpano, una me parece **más probable**, aunque no me despeje algunas acuciantes incógnitas.

Mis muchos años dedicados al estudio de la **iconografía religiosa, paleocristiana y medieval**, me obligan a seguir creyendo aquí en la **sacralidad** del tímpano, al ser éste **presidido** por el **Divino Salvador**.

Por tanto, prefiero pensar... en **ese ejecutor inexperto** en temas religiosos..., al que antes me referí.

Probablemente le dieron los **temas a esculpir** en su taller.

Él los interpreta a su modo y, por ese llamado “**horror vacui**” (horror a dejar vacío algún espacio), **atiborró** de figuras los espacios libres.

Todos esos **animales**, que cubren precisamente los **espacios libres**, pertenecen a la **fauna local**. Yo no vería, pues, **raras mitologías**... reproducidas en ellos, como parece que algunos quieren sugerir.

Mas bien vería en esta abundante **animalística** una **exposición** de la vida animal que rodeaba al **castillo**, y de los que vivían sus habitantes.

En este sentido, como criaturas de Dios, tal presencia en torno a **Cristo**, junto con los otros animales **simbólicos**, no perturbaba, o perturbaba menos, la **sacralidad del tímpano**.

NOTAS

¹ **Orense. Guía Monumental** (De varios colaboradores). Las fichas de cada monumento son de XOSÉ LOIS LÓPEZ DE PRADO ARIAS. (Diputación Provincial de Ourense), Editorial EVERGRÁFICAS, S. A., León, 1986, pág. 243.

² GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel, **Monterrei (Verín-Orense)**. Tríptico divulgativo, editado por la XUNTA DE GALICIA (Orense, 1986).

Cf. también GÓMEZ NIETO, Gumersindo, en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. 21 (MONTERREI), págs. 196-197.

³ CASTILLO, Ángel DEL, **Inventario Monumental y Artístico de Galicia** (Fundación Pedro Barrié de la Maza), La Coruña, 1987 (Monterrei), págs. 347-349.

⁴ Cf. *Ars Hispaniae*, T. VIII, **Escultura Gótica** (1956), fig. 17. Hermosa escena en la puerta del claustro de la *catedral de Burgos*. Pero aquí ambas figuras están juntas.

Cf. **Historia del Arte Salvat**, 4, Barcelona, 1971, pág. 41. La escena es de la *catedral de Reims*. También el Ángel y María están juntos.

En una postura semejante a la de las figuras de **Monterrei** hay una **Anunciación** en la iglesia de **Santa María del Campo** (Colegiata) de La Coruña. Cf. **La Real Colegiata de Santa María de La Coruña** (obra de varios autores), La Coruña, 1989, págs. 176-178, figs. 136-138.

⁵ Es necesario decir que sólo en la **bibliografía** que reseña tales hechos históricos y en la supuesta **autoridad** científica de los autores de esa **bibliografía**, podemos apoyar la fuerza de estos argumentos.

⁶ Para comprender bien el contenido de la figura del **Pantocrátor**, cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime. Lo trata en su serie **La Biblia en la iconografía pétreo lucense**. En la FICHA N° 9 aparece **El Pantocrátor de Santa Cruz de Retorta y su significativo entorno**, en *Boletín do Museo de Lugo*, t. 5, Lugo, 1992, págs. 7-26. En la FICHA N° 11 publica **El Cristo Pantocrático de Portomarín con los 24 Ancianos del Apocalipsis**, en *Lucensia*, vol. 4, Lugo, 1991, págs. 97-128.

⁷ Cf. AURELIO DE SANTOS, *Los Evangelios Apócrifos*, (BAC, 148), Madrid, 1956. En este libro el texto del **Evangelio de Pedro** se halla en las páginas 398-417.

⁸ Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **Dos relieves de la resurrección inspirados en un apócrifo**, en *Brigantium*, t. 3, La Coruña, 1982, págs. 277-286.

De ID, **La resurrección de Cristo contada por un “apócrifo” en un tímpano de San Isidoro de León**, en *Archivos Leoneses*. Año XLII, enero-diciembre, 1988, números 83-84, págs. 175-189.

De ID, **Un nuevo relieve con la resurrección de Cristo inspirado en el “Evangelio Apócrifo de Pedro”**, en *Museo de Pontevedra*, tomo XLIV, Pontevedra, 1990, págs. 355-373.

De ID, **La resurrección de Cristo contada por un apócrifo en un capitel de Balboa**, en *Lucensia*, N° 6, Lugo, 1993, págs. 43-70. Es la FICHA N° 12 de la serie del autor, titulada **“La Biblia en la iconografía pétreo lucense”**.

⁹ Cf. VALLE PÉREZ, Juan Carlos, **CRUCEIROS**, en *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 8, págs. 49-59. Hace un buen estudio sobre los cruceiros. En la página 48 publica una fotografía del de **Melide** con este texto al lado: **“Cruceiro de Melide, uno de los más antiguos de Galicia (siglo XIV)”**.

¹⁰ Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **El Complejo de Temes. Los dos documentos cristianos, iconográfico uno y epigráfico otro, más antiguos de Galicia** (libro de muy pronta aparición). Aquí se detalla este **sagrario**.

¹¹ Cf. F. GUIRAND, **Mitología General** (ed. Labor, S.A.), Barcelona-Madrid, 1971 (*Centauro*), págs. 230-231.

Centauro viene a significar “espoleador de toros”. Sin duda se origina de los “**boyeros**” que, análogamente a los **GAUCHOS** americanos, conducían sus manadas montados a caballo. Los **boyeros** eran tenidos por **groseros** y **cruels**, dados a la **lascivia** y a la **embriaguez**.

¹² Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **Un Tetramorfos en Eiré (Lugo) extraordinario “unicum” románico**, en *Archivo Español de Arte*, T. LIII (Nº 235, Madrid, 1986, C.S.I.C.), págs. 257-276.

Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **El Cordero Divino con el “Tetramorfos” en la puerta norte de San Miguel de Eiré** (FICHA Nº 7 de la serie “**La Biblia en la iconografía pétrea lucense**”), en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, T. 4, 1988-1989, págs. 77-97.

En ambos estudios se da a conocer todo lo que pueda interesar al lector sobre el **Tetramorfos**, desde sus primeras representaciones **paleocristianas** hasta las de la **baja Edad Media**.

¹³ De todo este tema “**tímpano, mini-ábside**”, he tratado ya, y con bastante amplitud. Cf. DELGADO GÓMEZ, Jaime, **La iconografía de los tímpanos de San Pedro de Trasalba**, en *Porta da Aira*, Nº 5 (Ourense, 1992-1993), págs. 17-44.

