

Jaime Delgado Gómez

## La iconografía de los dos tímpanos de San Pedro de Trasalba

Hay una *iconografía humilde* a la que sólo pudieron aspirar las iglesias menos suntuosas, o incluso pobres.

Es una *iconografía* de unos tan sencillos y elementales motivos iconográficos que tampoco requieren la *cara mano* de un cotizado maestro.

Tan *sencilla y elemental* temática no suele suscitar el entusiasmo de las grandes publicaciones. Por esto mismo no suelen ser *temas a tratar* por los *estelares investigadores*.

Sin embargo debemos decir que, no pocas veces, tan *sencilla y elemental* temática es también un *gran libro abierto*. Un libro telegráficamente escrito, pero de mucho contenido. Tanto contenido que es capaz de *evocar y sintetizar* la *riqueza escultórica* que ilustres maestros han programado para los *esplendurosos tímpanos* de importantes iglesias.

Desentrañar este *rico y profundo contenido* oculto en tan sencillos elementos, es algo apasionante para el INVESTIGADOR. Es como *dar a luz* la belleza de una criatura, originariamente oculta en un *embrión* apenas diseñado.

El estudio de los *dos tímpanos de San Pedro de Trasalba* (Orense), intenta ser, pues, este *alumbramiento iconográfico*.

### I.- ENTORNO

#### 1. El entorno general

##### a) *Trasalba*

*Trasalba*: nombre immortalizado por el *Gran Patriarca de las Letras Gallegas*, Don Ramón Otero Pedrayo.

*Trasalba*: lugar de *apasionadas concentraciones de gallegos* y de *resonancias nacionales*.

*Trasalba Y Pedrayo*: son casi el mismo nombre. Y su *Pazo de Trasalba*, o Casa Museo, es la *personificación vivienda* de Don Ramón: su *cuna*, el *asiento* de su rica vida humana y literaria, y el *mausoleo* de su ya mítica pervivencia.

b) *La Trasalba anterior a O. Pedrayo*

A esta actual Trasalba le precede una rica historia de muchos siglos. No es ahora el momento oportuno de historiarla. Pero sí debemos recordar su impresionante *Iglesia de San Pedro*, en la que se encuentra el objeto de este estudio (fig. 1).

Ella es el *enlace* de lo antiguo con lo moderno. Y así ella es el documento testimonial más elocuente de la historia de Trasalba.

Quizás sólo sea impresionante edificio para quienes le observan al pasar... Pero resultará ser un locuaz testigo para quienes se paren a escucharlo... O lo que es lo mismo, se paren a *estudiarla*.

Nos dan como un «*flahs*» sobre esta iglesia la Gran enciclopedia Gallega <sup>1</sup> y otras dos obras muy actuales <sup>2</sup> en las que, con la *máxima síntesis*, está *inventariado* todo lo de Orense monumentalmente importante.

La «*Guía Monumental*» lo expresa así: «Dominando las bocarribeiras del gran Otero Pedrayo, y muy cerca de su pazo, se encuentra la iglesia del siglo XIII, de transición del románico al gótico, siendo muy interesante su portada apuntada y el artesonado de época que aún conserva».

La «*Guía de la diócesis de Orense*» sobre esta iglesia de Trasalba dice escuetamente: «Románica y transformaciones en 1830».

Dos son, pues, las grandes etapas de toda esta arquitectura. La de su origen en esa *transición*, aún en buena parte presente, y las *transformaciones* que afectaron especialmente al *presbiterio*, *sacristía* y *torre*.

En este estudio se tratará tan sólo de la iconografía de *ambos tímpanos*, y de su *entorno inmediato*, todo ello genéricamente datado en el siglo XIII.

2. Entorno inmediato

a) *El entorno del tímpano de la puerta principal* (fig. 2 a y b).

Es un tímpano con la forma tradicional románica, pero ya no perfectamente semicircular, sino apuntado. Se apoya en dos *mochetas* cada una de las cuales lleva una figura animal de medio cuerpo.

La derecha (según se mira), tiene la cabeza de un *cabritillo* de gracioso y fino rostro joven. Se destacan sus orejas y sus largos cuernos casi rectos que

ascienden separándose gradualmente hacia los lados. Sus brazos (patas) se ciñen a lo largo del cuerpo y terminan en *dos pezuñas* (fig. 3).

La mocheta de la izquierda presenta una cabeza de bastantes grandes orejas en alto. Tiene en la boca algo indefinible, aunque grande. También sus patas, como brazos, se pegan al cuerpo y terminan en garras. Debemos identificarlo con un *lobo*, o una fiera semejante (fig. 4).

Perfilan el tímpano dos arquivoltas de arcos ligeramente apuntados. Se adornan de tan solo unas sencillas molduras de *baquetilla* y *escocias*.

Limita las arquivoltas otro arco de casi imperceptible apuntamiento, todo él ajedrezado.

Las dos arquivoltas se apoyan en un par de monolíticas columnas acodilladas. Lo hacen mediante una *imposta* adornada en su frente. La de la parte derecha la decoran unas bellas rositas de tres, cuatro y cinco pétalos, todas con una pequeña corola en el centro. Y una estrella de cuatro, cinco y seis puntas, inscritas en un círculo, adornan la de la parte izquierda.

Las columnas, de basas bulbosas, se apoyan en plintos cúbicos decorados con diversos dibujos de tipología geométrica.

Los capiteles son todos diversos. El más interior de la derecha es de tres hojas separadas, altas, de nervaduras verticales y rematadas en doble voluta. Encima de las hojas corre una doble línea de pronunciadas ondulaciones culebreantes que, al superponerse una sobre la otra, forman una especie de cadena de cuatro eslabones (fig. 3).

El capitel exterior de la izquierda se cubre en su superficie por unas tiras, o estrechas *cintas* entrelazadas, a modo de una muy poco tupida red. Sobre ésta, pero sin tocarla, hay una serie de trozos de cuerdas puestas verticalmente (fig. 4).

En el segundo capitel de este mismo lado izquierdo, se representa la tosca figura de un músico. Va vestido con un sayo rematado en flecos y suena una viola. En el ángulo interno superior aparece un animal con cuerpo más bien de vaca, pero con cabeza de lobo. Y en el ángulo inferior se representa una tosca figura de hombre en pie. También a este capitel lo decoran tres trozos de cuerda, ocupando verticalmente su cara más exterior (fig. 4).

#### b) *El entorno del tímpano de la puerta norte*

Esta puerta imita la principal.

Perfila su tímpano, también algo apuntado, una sola arquivolta de factura semejante a las anteriores. Y a esta arquivolta la perfila otro arco, también ajedrezado como el de la puerta principal.

Las mochetas en que se apoya el tímpano son de quilla lisa por fuera. Pero en sus frentes tienen una doble baquetilla separada por una canaladura en la

que cada mocheta lleva tres *bolas gallonadas*. Esta misma forma la adopta el tímpano en el espacio existente entre ambas mochetas. Su canaladura se adorna con cuatro bolas también gallonadas (fig. 6).

La *imposta* sobre la que se apoya la arquivolta, va decorada. La de la parte izquierda (según se mira), se adorna con *espirales*, y la derecha con una *línea ondulada* y con *semicírculos* en los espacios inferiores de las ondulaciones.

Dos columnas acodilladas, una por cada lado, sostienen la arquivolta. Son monolíticas como las de la puerta principal.

Tienen basas y plintos también semejantes a los de aquella puerta. Sus capiteles están decorados con motivos vegetales. El de la derecha es de dos cuerpos de hojass que se rematan envolviendo una bola. El izquierdo se compone de tres estilizadas hojas que terminan envolviendo igualmente una bola.

## II. DESCRIPCION DE LOS TIMPANOS

### 1. Significado del tímpano

Antes de meternos ya en la temática *decorativo-simbólica* desarrollada en ambos tímpanos, creo interesante *precisar el origen y significado* de este elemento tan clásico en la arquitectura, sobre todo en la *románica y gótica*.

Desde el primer momento en que en la Iglesia aparecen las *basílicas*, se reservó la *semicúpula absidal* para allí representar el *Cielo*, o *Morada Divina*.

Ocupaba, por tanto, el punto central, bien la figura de *Cristo* (o uno de sus símbolos), bien de la de *María*, y, a veces, la del *Santo titular* de la basílica.

En los dos primeros casos (mucho más abundantes, aun no siendo titulares de la iglesia), los *divinos personajes* iban siempre rodeados de *celestial corte*.

Hay otros tres elementos que no solían faltar.

En el «*cenit*» se centraba la presencia de la *Divinidad*. El modo más ordinario era representar la *Mano Divina* que estaba muchas veces apresando una corona, entre rayos. También hacían presente la *Divinidad* con una especie de fulgurante abanico de rayos.

En el amplio cuerpo central, rodeando las figuras, solían reproducirse un *cielo estrellado*. Y en la franja inicial de la *semicúpula*, era norma representar una escena paradisíaca.

El centro de esta franja paradisíaca lo ocupaba un montículo del que brotaban los *cuatro ríos que riegan el Edén*: Tigris, Éufrates, Pisón y Guijón (símbolos ahora de la *gracia* que santifica las almas). Se extendían por todo el fondo

con pececitos e, incluso, aves acuáticas, y los bordeaba la *tierra paradisíaca* llena de hierba, flores, pájaros...

Todo este conjunto era una cierta plasmación de la *idea cósmica*, evocada por la misma forma de la *semicúpula*, como una *mitad de la bóveda celeste*, tal como la contemplamos al estar sobre la tierra.

Todas estas representaciones eran pictóricas, y aún en mayor abundancia, musivas. Y es evidente que este *esquema programático* podía tener sus variaciones y sus propios matices.

Todavía hoy, por todo el *orbe cristiano antiguo*, nos quedan aún bastantes de estas representaciones *paleocristianas*. Pueden verse en Roma, Ravena, Tesalónica, Constantinopla... Y tenemos amplia información de otras entonces existentes, pero ya desaparecidas.

Una temática muy parecida se llevó también a las cúpulas basilicales y de baptisterios.

Pero aquí es necesario decir que esta *idea* del *Cielo Empíreo* no es una creación del arte cristiano. La *idea* ya le vino dada de la *mitología grecorromana*.

La forma de expresarla más inmediata, la tenían *plasmada escultóricamente* los artistas cristianos en *frentes* de sarcófagos.

Se trata de la escena de URANOS, *dios del cielo* para los griegos. Dios *cielo* (Uranos) que, cubriendo fecundante a la diosa *Gea* (tierra), dio origen, según la mitología, a lo que ahora llamaríamos la *humanidad*.

¡Bella concepción del pensamiento griego desde el que ya no es difícil dar un salto al pensamiento teológico cristiano!

En la dicha iconografía de los sarcófagos se representa a URANOS (el cielo) por medio de un venerable y dignísimo señor. Pero su distintivo *esencial* era la forma de representar su *manto*. Lo apresaba el *dios* con sus dos manos en alto y separadas. De este modo parecía una especie de cortinón, algo inflado por el viento y en forma de arco por arriba, debajo del cual, como en un *absidiolo*, se cobijaba el *dios* (fig. 7).

De ahí la *sacralidad* de este manto *cobijante* y la *divinidad* del personaje *cobijado*.

Algo, más o menos igual, sucedía con el *parapetasma*, o *cortinaje*, muy propio de las tapas de los sarcófagos.

También cobijado por esas cortinas estaba un personaje. Pero en este caso eran *puti* (putinos) o *genios desnudos*, y algunas veces alados, los que sostenían o abrían el *parapetasma* (fig. 8).

Tanto en *tapas como en algunos frentes* de sarcófagos ya *cristianos*, se siguió aún representando estas escenas de contenido *pagano*. Pero es lógico que ya entonces se estuviese creando una trasposición de ese *contenido pagano* a unos *contenidos cristianos*.

De ahí que el mismo hombre del *dios*, que en la mente griega se *identifica* con el espacio que nos cobija, en el que él habitaba, pasara a significar eso mismo en la lengua latina. Esto es, la palabra *cielo* no sólo es ese mismo *espacio celeste* que nos cobija, sino que también es la *morada de Dios*. Así lo expresamos al decir: «Padre nuestro, que estás en el *Cielo* («*Ouranois*» en griego).

Morada o Cielo que lo es de los ángeles, e igualmente de los hombres una vez alcanzada la *salvación*.

Durante todo el *medievo*, tanto pictórica como masivamente, se podría decir que el *esquema general* de aquellas representaciones en las semicúpulas absidales no varió mucho, sobre todo en lo referente al *punto focal*. Si bien ahora la figura de *Cristo*, o de *María*, suele ir dentro de un gran *halo*, o *círculo celeste*. De este modo todavía se resaltó más el Cielo Empíreo en que se hallan los *divinos personajes*.

Pero el *círculo celeste*, poco a poco, fue adquiriendo forma de *mandorla*, o *almendra*. forma ésta que alcanzará su máximo esplendor en el románico y en el gótico, conteniendo dentro al gran *Pantocrátor*, o a la gran *Emperatriz* del Cielo.

No voy a cansar al lector con citas de estos monumentos, pues no tendrá más que abrir las grandes historias del arte y los irá encontrando en España, y más aún fuera de ella.

Aparecido el románico, la *escultura pétrea* entra en las diversas partes de su arquitectura como una verdadera obsesión *decorativo-simbólica*.

Lo que no se hizo nunca fue reproducir escultóricamente en un *pétreo ábside*, toda aquella grandiosa temática absidal pictórica o musiva.

Pero el maestro románico fue capaz de crear a la entrada de la iglesia un espacio semejante al absidal, para también poder plasmar en piedra allí aquella riquísima temática.

Este genial espacio es el *tímpano y su entorno*. Semicircular es su forma como la del ábside, y el cuerpo de la *semicúpula* lo logra el maestro románico, en cierto modo, con el elegante *abocinamiento* formado por una, o por las varias arquivoltas que perfilan el tímpano.

Creado el espacio, el artista románico, y después el gótico, no hizo más que trasladar aquella programación pictórica y musiva del ábside a la entrada de la iglesia, pero ahora esculpura en piedra.

En síntesis, diría que es *una anticipación de toda aquella iconografía esencialmente didáctica del ábside, a la entrada del templo*. El fiel cristiano, así, podrá adentrarse y sentirse acogido..., para luego entrar en el sagrado recinto y allí, en el profundo recogimiento del templo románico, celebrar la *Acción de Gracias*, o *Eucaristía* y los diversos cultos.

### 2. Iconografía del tímpano de la puerta principal (fig. 2 b).

Ocupa su centro una *cruz flordelisada* de brazos iguales. El inferior se prolonga en un iniciado espigón para enchufarlo en un asta. Quiso el artista, como se ve, representar una *cruz procesional*.

En el centro de la cruz hay un hueco *tetralobulado*, correspondiéndose cada *lóbulo* con uno de los brazos. El centro de ese hueco lo ocupa una *bola*. También va esculpida otra bola igual en cada uno de los cuatro ángulos exteriores de la cruz.

Esta hermosa cruz se inscribe en un *arco* sensiblemente circular, en cuya mitad superior se apoyan tres *lóbulos* o *arcos*.

En el centro de cada uno de estos tres *arcos*, o *lóbulos*, y con base en el círculo que inscribe la cruz, se eleva una especie de *doble hoja* vegetal, una superpuesta a la otra. A cada lado de esas *dobles hojas* hay una *bola* idéntica a las otras ya reseñadas.

De la otra mitad inferior del círculo, o aro, por cada lado parte otro *arco* que se prolonga hasta la correspondiente esquina inferior del tímpano.

En este *nuevo espacio* se hicieron otros dos arcos sobre la *misma base del tímpano*. Y, tanto estos *dos espacios* que circundan estos dos últimos arcos, como otros dos a que dieron lugar esta complejidad de arcos, se adornan con esos mismos ejemplares de *dobles hojas* ya descritas.

### 3. Iconografía del tímpano norte

Este tímpano trata de ser una réplica del anterior, pero con menos pretensiones.

El centro también lo ocupa una *cruz* de brazos iguales y con tendencia a la forma *paté*.

Circundan el tímpano doce arquillos abiertos hacia la cruz; cuatro por cada vertiente y otros cuatro sobre la base.

Los cuatro arcos centrales de la parte superior y los cuatro que están sobre la base, encierran la cruz, y, en torno a ella, se disponen *ocho hojitas*, unas dentro y otras fuera de los arcos.

## III. EL ORIGEN ICONOGRAFICO DE LOS ELEMENTOS DE AMBOS TIMPANOS Y SU SIGNIFICADO.

Cinco son los *elementos* iconográficos de ambos tímpanos: CRUZ, ARO o CIRCULO, ARQUILLOS, HOJAS SUPERPUESTAS y BOLITAS.

Cruz, arquillos, y bolitas son comunes a los dos tímpanos. El círculo y las hojas superpuestas se hallan sólo en el tímpano de la puerta principal, o de poniente.

### 1. La cruz

Todo el tema de la *cruz-crucifijo* lo he estudiado ya hace varios años<sup>3</sup>. En ese estudio se trató con amplitud del origen y evolución iconográfica de la CRUZ, y también de su significado, desde su aparición en el primer tercio del siglo IV hasta muy avanzada la Edad Media.

A tal estudio remito a quien esté interesado en conocer más a fondo toda esta temática. Ahora bien tan solo presentará una imprescindible síntesis de él.

Así iniciaba aquel estudio. «Estamos ahora muy lejos en el tiempo y en las ideas, después de dos mil años de cristianismo y de sublimación de la *cruz* y de *Cristo en ella crucificado*, para ser capaces de comprender lo que la *cruz-crucifixión* significa en los primeros siglos de nuestra era».

«Y esto no sólo para los paganos, sino también para los que se preparaban al gran paso del *paganismo al cristianismo*. Y aun para aquellos ya cristianos, pero también cargados de las tradiciones y vivencias paganas».

«Era muy antiguo y vivencial el horror y repugnancia a la cruz, como patíbulo de criminales y de gente abominable. Por tanto la cruz no podía presentarse a los nuevos cristianos como signo de bendición, y mucho menos a los paganos que se intentaba incorporar a la fe cristiana».

Para aquellas gentes sencillas resultaba imposible el conciliar «*muerte en cruz, con hombre de bien*». Y aún más imposible, «*ser Dios y ser crucificado*».

Sigo recordando de dicho estudio que los antiguos estaban muy familiarizados con las «*theofanías*» mitológicas. Esto es, las manifestaciones de los dioses a los hombres y sus visibles actuaciones. La presencia constante de los dioses llenaba las historias de todos los pueblos. Incluso también estaban familiarizados con el tema «*dios-hombre*». Es decir, el de *hombres-semidioses*, por haber nacido de *una mortal* generalmente, y de un *dios*.

Pero lo que ni era imaginable siquiera, era la idea de ver a *un dios cubierto de oprobios por los hombres*. Y aún muchísimo más el que *un dios fuera crucificado por los hombres*.

De todo esto se deduce que no debía ser tarea fácil el hacerles comprender a los catecúmenos este misterio de la cruz.

No en vano San Pablo la llama «*escándalo*» para los judíos y «*locura*» para los infieles, aunque consuelo para los cristianos<sup>4</sup>.

De ahí la frase de Marginy «El horror y la repugnancia que inspiraba a los antiguos, aun convertidos al cristianismo, el infame madero de la cruz, tarda-

ron mucho tiempo en desaparecer; esta repugnancia sobrevivió todavía a la abolición del suplicio de la cruz por Constantino»<sup>5</sup>.

Necesariamente estas razones tuvieron que tener un gigantesco peso en aquellos primeros siglos de cristianismo.

Esto explica el que hasta después de la *paz constantiniana* (Edicto de Milán, año 313) no exista *ninguna representación* de la cruz, a pesar de ser ya muy abundante y diversa la iconografía cristiana.

Habrà que llegar a los tiempos constantinianos para que se inicie *públicamente* este culto. Y tendrá que pasar la mitad del siglo v para ver los primeros intentos de representar *públicamente* a Cristo crucificado.

Cuando fueron desapareciendo aquellas causas antes dichas y la *cruz*, y después el *crucifijo*, entraron ya en la temática iconográfica cristiana, fue tal su arraigo en la sensibilidad del alma de los fieles, que ocuparon un primer puesto entre los símbolos más queridos. Fue ésta, desde entonces, una simbología que jamás tuvo declive hasta nuestros días.

Por eso la abolición oficial del *suplicio de la cruz* fue una consecuencia lógica del siempre creciente triunfo de la cruz, una vez iniciado su *culto público* a principios del siglo iv. A partir de este tiempo la cruz empezó siendo una especie de *gran trofeo*, convirtiéndose inmediatamente en la *INSIGNIA* del Nuevo Imperio Constantiniano, por estar fundamentado éste especialmente en el triunfante cristianismo.

Por tanto la cruz no podía continuar siendo a la vez, ni siquiera hipotéticamente, el instrumento de la mayor de las ignominias, cual era el morir crucificado. Sino que, por el contrario, la *cruz* había que verla exclusivamente como el *gran signo de bendición*.

De ahí que Constantino, hacia el final de su vida (337), aboliese oficialmente el ya entonces no aplicable *suplicio de la cruz*.

Cien años después, ya en los tiempos de San Agustín (1430), aquel hecho histórico suena tan sólo a un lejano recuerdo<sup>6</sup>.

Sin embargo la introducción del *uso y culto público de la cruz* en el primer tercio del siglo v fue *tímida, lenta y poco abundante*. Pero una vez ya suprimido oficialmente el *suplicio de la cruz*, y después de bien captado su mensaje redentor, entra, a partir de la segunda mitad del siglo iv, con fuerza y decisión. Pero lo hará como *signo honorífico* de la gran victoria de Cristo sobre la muerte; no como instrumento de una *dolorosa pasión*.

Las primeras representaciones con el sentido de «*victoria de Cristo sobre la muerte*», mediante la resurrección, se hallan en los célebres sarcófagos llamados «*de la pasión con la Cruz Invicta*».

Allí está en el centro del frente una gran cruz, a cuyos lados aparecen inicialmente los dos soldados que hacían guardia al sepulcro de Cristo. Después

son Pedro y Pablo que le aclaman. Seguidamente, además de todos los anteriores, pueden ser dos corderos, o un cordero y un ciervo, o dos ciervos.

Esta cruz va surmontada por una corona con el crismón dentro, éste con o sin alfa y omega. Mientras que, posadas sobre la cruz, dos palomas picotean en la corona <sup>7</sup>.

El segundo paso inmediato es el de «*Cristo stauróforo*». Aquí aparece Cristo, bien llevando la cruz sobre el hombro, como quien lleva una bandera, bien teniéndola apoyada en el suelo como si fuera un báculo, o una bandera de pie. Ambos modos no son para recordar su triste y pesado acarreo por la *Vía Dolorosa*, o «*Vía-Crucis*», sino para recordar su triunfo al morir sobre ella, y así mostrarla como el máspreciado trofeo de su victoria <sup>8</sup>.

Es de notar que este sentido glorioso de la cruz permanecerá hasta muy entrada la baja Edad Media. Así se puede deducir de otro estudio al que también remito al lector <sup>9</sup>.

Por eso hasta entonces, en estas cruces se representa la figura de un Cristo hierático-mayestático.

En este *hieratismo* su cuerpo, *recto verticalmente* y con los brazos abiertos en *rectilínea horizontalidad*, forma una perfecta cruz latina.

Está absolutamente ausente de él todo rasgo que signifique dolor, sufrimiento o violentación corporal. Más aún, el cuerpo aquí es de total *ingravedez*. Y así el natural peso del cuerpo, como si fuese sólo la «*forma del espíritu*» que habita en él, no incide para nada en sus tres supuestos puntos de apoyo, con que se adhiere a la cruz. Esto es, en los dos clavos de las manos y en el de los pies puestos juntos a la par sobre el «*suppedáneo*».

Cristo está sobre el leño, no con la enervante rigidez de un cuerpo fuertemente así violentado, sino con la suave rectitud mayestática de un cuerpo *ingrávido*, que se mantiene por sí mismo unido a la cruz. O sea, unido a la cruz como lo haría un cuerpo divinizado, libre de toda ley natural de gravedad.

Es, pues, un Cristo glorioso, no un Cristo paciente. Responde así perfectamente al pensamiento *pagano-cristiano* en el que no cabe la idea de un Dios humillado, y como un vil malhechor *crucificado*.

Hasta muy entrado el siglo XIII nunca es representado el *Cristo de la cruz* con *corona de espinas*. Más aún, en los siglos XII y XIII, no pocas veces lleva *corona real*. De este modo, en aquel punto de gloriosas realezas, reafirma su «*suprema realeza de Rey de reyes*» (Apoc. XIX, 16).

Aparece luego interpretado en la «*forma pantocrática*: «*Señor, legislador y Juez Supremo*».

Dicho de otra manera: *la cruz es el gran trono en el que reina mayestático el que, muriendo en ella, venció la muerte.*

Ahí están, pues, los gloriosos simbolismos, o significados, de la cruz. Al tratar de las dos de la iglesia de Trasalba, precisaremos aún mejor ese simbolismo allí expresados.

## 2. *El círculo en que se inscribe una de las cruces*

He aquí un sencillo elemento, pero que tiene una rica historia en la iconografía cristiana.

### a) *Su primera aparición originada del «clípeo», o escudo*

Sobre el escudo ya transportados los soldados griegos heridos en la batalla, usándolo así a modo de camilla improvisada.

De ahí la tan célebre frase que las madres espartacas decían a sus hijos al entregárselo cuando se marchaban a la guerra: «*vuelve con él, o sobre él*»<sup>10</sup>.

Los romanos, herederos del pensamiento griego, en este punto todavía van más allá que ellos. Y así vemos que hacen grabar muchas veces en el frente de los sarcófagos el «*clípeus*», esculpiendo dentro de él el busto, rostro del difunto.

De este modo, *sobre el escudo*, también era transportado el difunto. Pero ahora sólo lo es simbólicamente. Esto es, recordando su traslado a la vida de *ultratumba*, «*al más allá de los océanos*».

Interesantísima es para este nuestro estudio, la presencia también de las llamadas «*victorias*», en aquellos sarcófagos paganos.

Son las *victorias* semejantes a unos ángeles de gracia femenina, o jóvenes asexuados, vestidos de largas túnicas y adornados de grandes alas.

Tales *victorias* suelen sostener, una por cada lado, el dicho *clípeo* con el retrato, como para transportarlo en raudo vuelo (fig. 9).

Quiero subrayar ya aquí que esta misma temática que se ve en la figura 8, se va a reproducir en la iconografía desde el alto Medievo en adelante, como veremos. Sólo que en el Medievo, en vez del difunto, es el rostro de Cristo, u otra figura cristiana, la que está en el *clípeo*, y las paganas «*victorias*» ahora ya son ángeles.

Para significar más gráficamente aquel traslado del difunto a la vida de *ultratumba*, otros símbolos se añadían al *clípeo* con el retrato. Eran éstos los llamados «*putini*» (o «*puti*») y los «*genios*», o mejor, «*geniecillos*», que solían también representarse alados y semidesnudos<sup>11</sup>. Estos *genios* se hallan generalmente a uno y otro lado del *clípeo*, y suelen adoptar un gesto tristón (fig. 10).

Además de los «*genio*» y «*victorias*» que sostienen el *clípeo*, a veces aparece debajo una barca, gobernada también por «*genios*». Barca que cabalga sobre las ondas, en las que asoman pequeños delfines (fig. 9).

Alternándose con el *clípeo* se esculpía también una *concha*, o *venera*, con el retrato del difunto dentro.

Este último tipo de sarcófago fue igualmente abundante entre los romanos. De este modo, con la *venera*, ponían aún más de relieve el sentido marino del traslado al reino de Neptuno, a donde el barquero Caronte trasportaba las almas <sup>12</sup>.

Ahí tenemos, pues, una temática perteneciente al arte funerario pagano con la que se encuentran los primeros cristianos.

*El primer paso*, por tanto, será la reproducción de esta temática por los artistas, y su aceptación por los fieles.

Y, en efecto, los primeros cristianos no tendrán inconveniente en poner esta iconografía en sus sarcófagos. Incluso aceptarán algunos símbolos paganos, llenándolos ellos de un nuevo sentido cristiano <sup>13</sup>, y uniéndolos a otras temáticas exclusivamente cristianas.

Igualmente encontramos entre los sarcófagos paleocristianos la *concha*, o *venera* con el retrato del difunto dentro, en vez del *clípeo*. Algunos de estos ejemplares son de los más importantes y hermosos <sup>14</sup> (fig. 11).

Pero antes de cerrar este apartado, debemos aún constatar que aquellas mismas figuras de los «*putini*» o «*genios alados*», y las «*victorias*» del mundo pagano, se repiten en los sarcófagos ya cristianos. Sólo que ahora suelen hacer tales figuras una de estas funciones: o bien sostener, uno por cada lado, la «*cartela*» con la inscripción del epitafio <sup>15</sup>, o sostener, igualmente uno por cada lado, el «*parapetasma*», o cortina de fondo, del que hemos hablado y que indica la glorificación del personaje que está delante del «*parapetasma*» <sup>16</sup> (fig. 8).

#### b) *El segundo paso*

Un segundo paso será el de la sustitución del *clípeo*, o de la *venera* con el retrato del difunto, por una *corona*, o por el mismo *clípeo* (que será el futuro *medallón*), pero ahora teniendo dentro, no el retrato del difunto, sino el *crismón*, que personifica a Cristo <sup>17</sup> (fig. 12).

Es ésta una escultura aún funeraria que se inicia hacia la mitad del siglo IV, y que forma parte de aquellos sarcófagos llamados de la «*cruz Invicta*».

El contenido de esta temática esculturada pasará muy pronto a decorar edificios y objetos de culto. Pero, al darse este paso, tanto la *corona* como el *clípeo*, empezarán a contener dentro, además del *crismón*, el *busto de Cristo*; o también sus símbolos: la *cruz* y el *cordero*. Y, no pocas veces, estarán (lo mismo que aquellos *clípeos* con el retrato del difunto) sostenidos o soportados igualmente por ángeles iguales a las antiguas *victorias*.

Recordemos tan solo algunos ejemplares como referencia, ya que este tema, una vez iniciado, se repite mucho.

En el centro de la bóveda musiva de la *Capilla de San Pedro Crisóstomo*, ahora *Museo Arzobispal de Ravena*, obra del siglo VI, encontramos un *crismón* que, dentro de una *corona*, es soportado en alto por cuatro ángeles (fig. 13).

La cruz dentro de una *corona*, también transportada por ángeles, aparece sobre una de las lunetas musivas de San Vital de Ravena (s. VI). Aquí encontramos además la novedad del rostro de Cristo, también dentro de una *corona*, que se halla en el mismo centro de esa gran cruz<sup>18</sup> (fig. 14).

También se halla el rostro de Cristo dentro de una *corona* sostenida por cuatro ángeles, en el cenit de la bóveda de la cailla de San Zenón de la basílica de Santa Práxedes (Roma). Esta cúpula musiva fue realizada por encargo del papa Pascual I (817-824) (fig. 15).

Del siglo VI, más o menos, es un díptico de arte bizantino de la Biblioteca Nacional de París. Contiene una serie de escenas bíblicas y, coronando éstas, hay otra bella escena de dos ángeles en vuelo que sostienen, uno por cada lado, una *corona* con una cruz dentro<sup>19</sup> (fig. 16).

Por último, recordemos la rica *corona* con el cordero dentro que, sostenida por cuatro ángeles, ocupa el cenit de la bóveda musiva del presbiterio de San Vidal de Ravena (s. VI) (fig. 17) (cf. nota 18).

Una continuación de toda esta temática, aunque pobrísimamente ejecutada por nuestros artistas visigodos, la encontramos en la iglesia de Quintana de las Viñas (Burgos). Aquí, repetidamente dos ángeles, también al modo de aquellas antiguas «*victorias*», sostienen el busto de María, el del Sol. (¿Cristo Helios?) y el de la luna, con y sin *clípeo*<sup>20</sup> (fig. 18).

Y termino el apartado recordando que hay todavía reminiscencias de esta temática en la escena central del célebre dintel esculpido de San Genís les Fonts, de hacia el año 1030. Si bien es verdad que en esta temática de San Genís está ya muy manifiesta una gran evolución. Evolución que afecta no sólo *al halo envolvente*, el cual no es de un solo *aro* o *corona*, sino también a la figura de Cristo que es ya pantocrática (fig. 19).

En San Genís, Cristo aparece sentado sobre la parte inferior de un arco, dentro del cual queda sólo el cuerpo, pero no las piernas. Estas se incluyen dentro de otro semicírculo de menos diámetro, y que se enlaza con el arco anterior.

Pues bien, esta original *gloria* de San Genís está aún sostenida del modo tradicional. Esto es, por dos ángeles, aquí puestos de rodillas<sup>21</sup>.

Tales ángeles, junto con los citados de Quintanilla de las Viñas, vienen a ser una especie de puente.

Por una parte, se unen con aquellas antiguas «*victorias*» paganas que sostenían el «*clípeo*» con el retrato del difunto, convertidas después en *ángeles* sustentadoras del *aro o corona*, con el busto de Cristo dentro, o con uno de sus tres clásicos símbolos: *crismón*, *cruz*, o *cordero*.

Y por la otra parte, se unen a los siguientes «*aros y almendras místicas*» del románico. Pero ahora ya con el Pantocrátor o su divina Madre dentro. Pues muchas de éstas escenas, así esculpturadas o pintadas en los siglos XI, XII, y aún XIII, están también sostenidas por dos ángeles.

### c) *El tercer paso*

Podemos considerar un *tercer paso*, ya precursor inmediato de la «*almendra mística*», las representaciones musivas y pictóricas de Cristo en el «*globo celeste*». Podríamos llamarlo también halo, o aureola circular. Muchas veces, incluso, se asemeja a una *corona*.

Pero debemos reseñar que, aunque es un tema un poco más evolucionado que el *segundo paso*, y así más lejano temáticamente del origen, sin embargo coincide también con él en el tiempo.

En este tercer paso, inicialmente aparece Cristo sentado sobre el globo celeste. Pero enseguida le vemos ocupando el interior del globo.

Nos confirma esta forma inicial el que se halla en el musivo arco triunfal de la basílica de San Lorenzo «in Verano» de Roma, obra de finales del siglo VI<sup>22</sup>. O también el de la musiva bóveda absidal de San Vidal de Ravena, de hacia el año 547<sup>23</sup> (fig. 20).

Cuando Cristo pasa a ocupar el interior del *globo celeste*, aparece también sentado. Unas veces lo hace sobre el arco iris, y más corrientemente en un trono con rico cojín. También el interior del *globo* se forma algunas veces con estrellas.

El globo celeste ocupa siempre el punto focal de la semicúpula de los ábsides basilicales, o del arco triunfal. Y a cada lado del *globo* se hallan figuras celestes, como suelen ser el «*tetramorfos*» y *ángeles santos*...

Estas figuras, con su presencia, aclaman y ensalzan la divina realeza del que se halla dentro de ese globo celeste, o Cielo Empíreo.

Se inicia este *tercer paso* ya en el alto Medioevo, como hemos visto. Y continúa hasta enlazar y aún contemporanizar con la escena paralela del *Pantocrátor dentro de la almendra mística*, que, algunas veces, se queda en sólo un *globo* o *halo* algo almendrado<sup>24</sup>.

Pero digamos que el tema no es exclusivo de los ábsides basilicales, pues los encontramos también en otros elementos, como son, sobre todo, los *frontales* de altar. Igualmente aparecen en *baldaquinos*, *miniaturas*, etc.<sup>25</sup>.

Antes de convertirse en halo, o globo celeste, en la *almendra mística*, como forma más peculiar del último románico y del gótico, hay un pequeño tiempo intermedio. En esta etapa el *halo*, algunas veces, toma una forma *bilobulada*, o incluso trilobulada, como en Santa Cruz de Retorta <sup>26</sup>.

Pero estas nuevas formas son contemporáneas, a la vez, tanto con el tradicional globo celeste, o *halo circular*, como con la reaparecida *almendra mística*. Ésta, para las monumentales iglesias, poco a poco, prevalecerá sobre esos otros modos de envolver al Pantocrátor, o a su Madre. De ahí el que quedase como forma más generalizada en el ya dicho último románico y en el gótico.

Pero no es éste el caso de las iglesias menos suntuosas, y más aún en las modestas y humildes. Estas deberán conformarse con unas formas más sencillas y elementales, como es el caso de Trasalba.

### 3. Los arcos con que se adornan ambos tímpanos

Las primerísimas estructuras arquitectónicas fueron las «*trilíticas*». Esto es, de pesos verticales sobre los soportes. Y, lógicamente, la primera estructura arquitectónica fue el prehistórico *trilito*, perteneciente al megalitismo funerario del Neolítico.

Trilíticas, o lo que es lo mismo *arquitrababas* o adinteladas, fueron las gigantescas construcciones egipcias durante sus varios milenios de historia.

Un tanto contemporáneas a las egipcias eran algunas etapas de la rica historia mesopotámica. También aquí sus construcciones serán principalmente *trilíticas*.

La escasez de materiales *pétreos* obligó a los mesopotámicos al uso del ladrillo. Pero, con ellos, solamente sobre *vigas de madera* les era posible armar una techumbre. De ahí que creasen un nuevo sistema constructivo mediante el *arco* y lograr así una mejor arquitectura.

Los pesos superpuestos al *arco* caen verticalmente. Pero la *dovela*, o los *ladrillos centrales* del arco, lo convierten en un doble empuje de dirección, no vertical, sino *oblicua*. Empuje que el arquitecto tratará de contrarrestar con otros *especiales recursos* arquitectónicos.

No hicieron mucho uso de tan revolucionario elemento los constructores de Media y de Persia. Y, curiosamente, la posterior y tan extraordinaria arquitectura de la Grecia clásica y post-clásica, no hizo uso del arco.

Serán los *prácticos arquitectos romanos* quienes desarrollen y se aprovechen de las extraordinarias ventajas arquitectónicas que se logran con el *arco*.

Si el *arco* se prolonga hacia adelante, crea un amplio espacio cubierto con una bóveda. Y si gira sobre sí mismo, está delimitando un espacio circular cubierto con una cúpula.

El arco, *teóricamente*, ofrece la posibilidad de salas o naves muy espaciosas. Tan sólo se requiere hacer realidad la teórica.

Tales sales resultarían muy poco funcionales si estuviesen hechas con estructuras exclusivamente trilíticas. Necesarias, para ese mismo espacio, habría que crear un «*bosquecillo*» de incómodas columnas.

Fueron tan espectaculares los *espacios* que los romanos lograron con las magníficas técnicas del arco que, tanto éste como sus soportes especiales, las *columnas*, se convirtieron por sí mismos en típicos monumentos conmemorativos. Y así con arcos de triunfo e *historiadas columnas*, conmemoraron los romanos los *grandes acontecimientos y personajes* <sup>27</sup>.

Esta admiración por el *arco* y su extraordinaria utilidad, llevó a los romanos a crear también algunos espacios «*porticados* en lugares de especial interés. Espacios, o calles incluso, que señalaban el «*no va más*» de la elegancia y del confort de una «*urbe*». Y, por tanto, espacios en donde se exhibía, a la vez, la más refinada y alta sociedad.

La Iglesia fue heredera también de «*este modo de hacer*». Y no sólo hará uso de las extraordinarias ventajas del arco en sus nuevas construcciones para el culto, basílicas, baptisterios y mausoleos, sino que también las enriquecerá con un funcional y elegante *pórtico* en la entrada.

Pero es más. Y aquí está el «*meollo*» que más interesa en este estudio.

Fue tal el «*impacto*» del arco, con todas sus derivaciones, que los mismos artistas romanos lo van a convertir en un *elemento decorativo*. Y así lo encontramos *decorando* los más diversos objetos, y sirviendo de *marco* para otros motivos también artísticos.

Unas razones de tipo mítico-religioso, y no de pequeño peso, vino a sumarse a las ya fabulosas ventajas arquitectónicas del *arco*. Se trata de la sacralidad que ya desde los tiempos más remotos tuvieron las formas circulares» <sup>28</sup>.

También de todo ese tesoro decorativo-simbólico fue heredera la Iglesia. Y sin recelos lo va a incluir, como elemento decorativo, en la arquitectura y en los diversos objetos cristianos.

Sería demasiado prolijo ir reseñando aquí los innumerables objetos decorados con este motivo. Pero no quiero pasar por alto al que, quizás, es el más espectacular.

Se trata de los muchísimos *sarcófagos* marmóreos cuyos frentes presentan una especie de elegantísimo *pórtico*.

Debajo de cada uno de los arcos de esos *pórticos* aparece un personaje que aclama a otro, especialmente resaltado en el *arco central*. En estos casos se trata, casi siempre, de apóstoles que aclaman a *Cristo*.

Otras veces debajo de cada arco se desarrolla una «*escena*», generalmente *bíblica, pero, a veces, también hagiográfica* <sup>29</sup>.

Debemos todavía recordar que *arquitos* de muy variada estructura, son también elementos decorativos de la misma arquitectura cristiana.

La alto medieval arquitectura lombarda prodigó de diversos modos estos motivos. Y de aquí y de otras partes pasó a la románica.

Quizás los más llamativos *arquitos* son los que vemos apoyados en *canecillos* para decorar *aleros* y *tornalluvias*<sup>30</sup>. Pero aparecen también en otras partes de los edificios.

Hecho este *bosquejo histórico* de la función del arco, tanto arquitectónico como decorativo-simbólica, no nos debe extrañar encontrarlo aquí. En este caso con una función decorativa a nivel *pobre*, es suficiente para evocar el rico contenido *simbólico* con reminiscencias aún de las antiguas sacralidades.

#### 4. Las bolitas esparcidas en los dos tímpanos

Este motivo es uno de los elementos decorativos típicos del románico. Y dos son los lugares en los que principalmente se encuentra.

Es uno en los *capiteles*. Aquí vemos muchas veces unas hojas de acanto que terminan envolviendo una bolita. Así las hemos visto en los capiteles de la puerta norte de esta iglesia de Trasalba.

Otra función preferida de estas *bolas* es la de decorar *arquivoltas*. Se hallan colocadas de trecho en trecho, generalmente en escocias de las dichas arquivoltas.

Este elemento decorativo fue ya muy usado entre los romanos como adorno iconográfico. Quizás lo fue por su fácil ejecución, y, quizás también, porque su forma esférica tenía aún reminiscencias de *sacralidad*.

Los vemos muy frecuentemente perfilando un *busto* u otra *figura* de monedas circulares. O también en otros objetos como, por ejemplo, en forma de medallones.

En estos casos viene a ser como un collar de perlas que envuelven la figura. De ahí que aún en nuestro actual lenguaje técnico, a estas diminutas bolitas las conozcamos con el nombre arqueológico de perlas.

Esta decoración con *perlas* abundaba, incluso, en el arte *etrusco*, predecesor del romano. Basta un recorrido por los diversos museos con joyas de esta etapa, para ver su abundante empleo.

Lógicamente pasa a ser también un elemento decorativo del arte paleo-cristiano. Baste aquí recordar el famoso *Crismón de Quiroga*. Su inscripción, perfilando la circular superficie, va grabada entre dos filas de perlas, o pequeñas «*bolitas*»<sup>31</sup>.

Al pasar estas *bolitas* a amplios espacios *arquitectónico-decorativos*, es normal que aumenten su tamaño.

En los estilos *románico* y *gótico*, a veces parecen haberse convertido las *bolitas* en *cabezas de clavo*, o *diamantes*. Y también en una especie de diminutos «*bollitos*» de pan, siempre marcados por una desparramada cruz.

Curiosamente, lo que es bastante *atípico* es encontrar estas *bolitas* esparcidas por toda la superficie del tímpano, tal como lo están en los dos de Trasalba.

En la etapa *peleocristiana* y en la *alto-medieval*, como ya se ha visto atrás, solía representarse en el interior de los ábsides un cielo *estrellado*. Normalmente este cielo rodeaba la figura central de Cristo, bien en su *persona*, bien en uno de sus *símbolos* el *crismón*, la *cruz* o el *cordero*.

En el tímpano de la puerta principal de Santa Cruz de Retorta (Lugo), se halla esculpido un *cielo estrellado* rodeando al tosco *Pantocrátor*. La obra debe ser de finales ya del siglo XI<sup>32</sup>.

Aquí, en Trasalba, este buen número de *bolitas* esparcidas en torno a la cruz de ambos tímpanos, parece estar evocando todavía la idea de un *cielo estrellado*.

En este caso el «*artesonado-artistilla*», acorde con el modo de hacer su época, convirtió las *estrellas* en simples *puntos brillantes*. Y, también acorde con sus *posibilidades*, redujo el *Cristo-Pantocrátor* a una simple cruz.

##### 5.- *Las hojas superpuestas*

Se encuentra este motivo tan sólo en el tímpano de la puerta principal.

Vistas así estas hojas, es fácil juzgarlas como un simple elemento decorativo más. Pero también estos elementos, además de su función ornamental, arrastran un *paradisíaco simbolismo* con el que ricamente surgieron en el primer arte cristiano.

Es más, este *paradisíaco simbolismo* aquí se pone más aún de manifiesto por aparecer en el tímpano. Elemento éste arquitectónico que, como se expuso al estudiarlo, sin duda surgió como una evocación del *Cielo Empíreo*.

Y no en vano están estos «*motivos paradisíacos*» rodeando a la «CRUZ-CRISTO» y cobijados cada uno de ellos dentro de un *arco*.

De nuevo se debe recordar como unos elementos vegetales entre los que se entremezclan idílicos y alegres animalitos, en el primer arte cristiano estaban simbolizando el *deleitoso Paraíso*. Y es muy significativo ver aún arbolitos, pocas veces, u otros motivos vegetales, en escenas celestes del arte *románico*<sup>33</sup>.

En estos casos, pues, para quien conozca un poco esta riqueza simbólica del primitivo arte cristiano, le parecería una osada temeridad no ver en tales motivos nada más que unos *simples elementos decorativos*.

## IV. PROGRAMACION PROYECTADA PARA ESTOS DOS TIMPANOS

He aquí el gozoso, y a la vez arriesgado trabajo, de descubrir la *programación temática* que el «artesano-artistilla» quiso plasmar en ambos tímpanos.

Sin embargo, después del *detenido* estudio hecho de cada uno de los elementos, éstos arrojan tal luz que nos hacen más fácil el trabajo.

El objeto focal de los dos tímpanos es la CRUZ.

Quedarse aquí con sólo su *impronta* de principal «*signo*» cristiano, sería una *infantil* interpretación.

La CRUZ, como hemos visto, no sólo recuerda el *patíbulo* del crucificado Redentor. Ni es sólo aquel *trono* en que *reina hierático y mayestático*, estando *ingrávido* a ella unido con los brazos abiertos.

La CRUZ, sigue siendo, como el *crismón* o el *cordero divino*, el símbolo que hace presente la persona del *pantocrático Cristo Redentor*.

Así debemos pensar que quiere confirmarlo el hecho de ocupar el punto central del tímpano, o especie de *bóveda celeste*, como hemos especificado atrás.

Bóveda celeste de cuyas *estrellas* deben ser una evocación las *esparcidas bolitas*. Y bóveda celeste que recuerda el *Cielo Empíreo*, cuyo ambiente *paradístico* deben evocar también esas varias *hojas superpuestas*.

Tampoco en vano deben estar allí esos arquillos que circunscriben la CRUZ. En su larga historia siempre fueron éstos un rico elemento conmemorativo de grandes hechos y personajes, y un *singular marco* de escenas y personas *divino-celestes*.

Si esto es así, como así pienso que es, estamos ya en la línea de aquellas ideas con que iniciaba este estudio. Esto es, que también esta *sencilla y elemental temática* es un *gran libro abierto* de rico contenido. Y en él viene a sintetizarse esa *rica iconografía* que ilustres maestros han programado para esplendurosos tímpanos de importantes iglesias.

Como conclusión, aunque desligada de la *esencia* del tema, quisiera que este trabajo fuera un pequeño *homenaje* al *Gran Patriarca de las Letras Gallegas*, D. Ramón Otero Pedrayo.

Sin duda que muchas veces estos tímpanos fueron objeto de su observación y de su pensamiento. Ignoro si en alguno de sus escritos, directa o indirectamente, fueron objeto también de su pluma.

En cualquier caso, en su recuerdo y en su honor los traté yo ahora.

## NOTAS

1. GRAN ENCICLOPEDIA GALLEGA, t. 29, pp. 139-140 (TRASALBA, s. Pedro de).
2. OURENSE, *Guía monumental* (Diputación Provincial de Ourense), León, 1986, p. 71. En la p. 72 aparecen los pazos de Otero Pedrayo y el del Campo, éste en lamentabilísima ruina. FERNANDEZ OTERO, J.C., *Guía de la Diócesis de Orense*, Vigo 1985, p. 62.
3. DELGADO GOMEZ, Jaime, *La crucifixión de la iglesia del Hospital de Incio. Una muestra de arte indígena paleocristiano de Galicia*, A Coruña, 1987, pp. 17-37.
4. San Pablo, ICor, I,23-24: «...predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los infieles, mas poder y sabiduría de Dios para los llamados». Cf. también: Gal V, 11; VI, 12. Hbr XII, 2. Fil III, 18. Y en Gal VI, 14, dice: «...jamás me gloriaré a no ser en la cruz de nuestro Señor Jesucristo por quien el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo». Significando así el contraste: el mundo desprecia la *cruz*, y él, Pablo, por este Jesús crucificado, desprecia las cosas del mundo.
5. MARTIGNY, *Diccionario de antigüedades cristianas*, Madrid 1894. Véase lo que dice en las palabras «Crucifijo», pp. 230-237, y «Cruz», pp. 237-250.
6. SAN AGUSTIN, *Enarratio in ps. 36. Sermo. 4*. Puede verse en MIGNE, *Patrología Latina*, T. 36, col. 366.
7. Sobre este tema cf. Delgado Gomez, Jaime, *El tímpano de Serantes (Orense) quizá un «unicum» en la iconografía románica*, en *Boletín Auriense*, T. X (1980), pp. 73-89.
8. Son bastante abundantes los sarcófagos que en su frente nos presentan a Cristo «*staurófono*». Así, por ejemplo, véase en WILPERT, J., *sarcófagi cristiani antichi* (tres tomos), Roma, 1929-1936, láminas XXXV, 1; XXXVII, 1,4 y 5; XLIII, 3 y 4; etc. En adelante se citará con la sigla WS como es costumbre. Incluso aparece Cristo teniendo una cruz en vez de un cayado con la escena musiva del Pastor que se halla en el Mausoleo de Gala Placidia en Ravena. Después de Cristo «*stauróforo*», y aun contemporánea con él, serán también «*stauróforos*», o portadores de la cruz, Pedro repetidas veces, Pablo probablemente alguna, y ciertamente algunos santos. Para Pedro pueden verse los sarcófagos WS, CXLVI, 1 y 2; WS, CCLIII, 5; etc. Entre los santos «*stauróforos*» el ejemplo más conocido es el de San Lorenzo que se halla en la escena musiva de una de las lunetas del ya dicho Mausoleo de Gala Placidia. Creo interesante recordar también en esta nota que en la segunda mitad del siglo IV vemos en algunos frentes de sarcófagos escenas alusivas a la «*Pasión*». Sin embargo estas escenas están representadas de tal modo que en nada recuerdan el *dolor*, o la *humillación*. Así en un sarcófago del Museo Pío Cristiano (Vaticano), un soldado sostiene sobre la cabeza de Cristo una hermosa corona. Pero ésta más es una *corona de triunfo* que una *corona de espinas*. Y la escena más evoca una coronación de un *triumfador* que la de *Jesús* en el «*lithóstrotos*», cf. WS CXLVI, 3; puede verse también en Andre GRABAR, *El primer Arte Cristiano* (Edic. Aguilar), Madrid, 1967, p. 265, fig. 295. Y algo semejante sucede con la escena de *Jesús prendido* por los soldados y *Jesús ante Pilato*, cf. WS, XII, 4 y 5; WS, CXXI, 4, y el antes citado, WS, CXVI, 3; etc.
9. DELGADO GOMEZ, Jaime, *Restos de un «cruceiro medieval», de singular importancia, en Torre de Lama (Mañón), La Coruña*, en *Brigantium*, Vol. 6, 115-134.
10. El escudo griego era de forma triangular y alargado. Solían llevar en su campo una letra grabada que indicaba el país, o «*polis*» a que pertenecía el combatiente y era un gran deshonor el perderlo. El escudo romano, ovalado o redondo, se llamaba «*clípeus*», y era de origen etrusco. Después se usó también el «*scutum*», de forma rectangular. Cada cohorte lo llevaba pintado con un color diferente. Tenía escrito el nombre del soldado y el número de la cohorte, o centuria. Cf. M. SALVAT, *Monitor* (ed. Salvat), T. 5 (Escudo), Pamplona, 1965, p. 202. Y sobre todo, cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada* (ESPASA), T. 20 (Escudo); véanse especialmente las páginas 1.015-1.019.

11. De ellos serán copia, casi exacta iconográficamente, nuestros ángeles con cuerpo de niño.

12. Era norma bastante generalizada entre los romanos el poner una moneda debajo de la lengua del difunto, para que éste pudiese pagar a Caronte el transporte. De aquí proceden muchas monedas halladas en las necrópolis. Debe tenerse gran cautela a la hora de datar mediante estas monedas, pues, no pocas veces, se ponía una moneda ya no en circulación. Esto era debido, bien a la pobreza o a la avaricia de los familiares, bien a que para muchos esto había perdido su profundo sentido religioso, reduciéndolo tan sólo a un tradicional rito.

13. Ya hemos visto como los «putini», o *genios alados*, y las «victorias», se van transformando en ángeles. Las escenas pastoriles sugerirán la figura de «Cristo-Pastor». El «crióforo» griego se convertirá en *Cristo Buen Pastor*, con la oveja sobre los hombros y en medio de otras que le miran. Las «pietas» de la religiosidad gerco-romana dará la sugestiva y cristianísima figura del orante, etc., etc. Todos estos motivos son abundantísimos, tanto en los sarcófagos como en las pinturas catacumbales, por lo que sería prolijo el reseñarlos.

14. Cf. J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani...* (o.c., en la nota 8). Cf. igualmente, F. W. DEICHMANN, G. BOVINI y H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarcophage* (dos tomos, uno de texto y otro de láminas) (es de sólo los sarcófagos de Roma-Ostia), Wisbaden, 1967; (en adelante lo citaré con la sigla REPERT.). Pues bien, véanse: WS. XCI (REPERT. 45); WS. XCII, 2; WS. XCVI (REPERT.) 36; WS. CXXIV, 2 y 3. Al citado WS. XCI se le conoce por el nombre de «Sarcófago de los dos hermanos», el WS. XCII es el de «Adelpha» y al WS. XCVI, por su temática, se le da el nombre de «el sarcófago dogmático».

15. Es éste también un modo simbólico de sostener al difunto, cuyo nombre y síntesis de su vida allí están grabadas en la «cartela».

16. En estos casos tales figuras aladas tiene aún más de tradición pagana que de figuras angélicas. Si bien es verdad que ahora se inicia una evolutiva transformación, identificándose ya este tipo de figuras, en la primera mitad del siglo V, con las potestades angélicas, como puede verse en muchas escenas musivas paleocristianas. Las escenas escultradas a que alude el texto, las encontramos en WS. XLVII, 1; WS. LV, 3; WS. LVIII; WS. LIX, 4; WS. LXXX, 3 y 4; WS. LXXXVII, 5; WS. XCV, 6; WS. CXXXIII, 3; etc., etc.

17. Véanse los sarcófagos llamados de la «Cruz Invicta». Así WS. XI, 4; WS. CXVI, 1 (REPERT. 667); WS. CXLVI, 2 y 3; WS. CCXXXVIII, 7 (REPERT. 65); etc., etc.

18. Para todas estas escenas musivas, como igualmente para la del cordero de San Vital del que se hablará enseguida, cf. *I Tesori. Ravenna* (Sades, Sansoni Editori) Firenze, 1966. También pueden verse en diversas historias generales de arte, siempre más a mano del lector.

19. Cf. René HUYGHE, *El Arte y el Hombre*, T. 2 (9ª edic.), Vitoria, 1977, fig. 86.

20. Cf. PALOL, Pedro de, *Imagen del Arte Hispano Visigodo*, Barcelona, 1979, figs. 39-43 y la 85.

21. Cf. René HUYGHE, *El Arte y el Hombre* (o.c.), fig. 536. O también J. CURIEL RICART y J.A. GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae*, T. V (Arquitectura y escultura románicas), Madrid, 1948, figs. 14 y 15; en adelante lo citaremos: *Ars Hispaniae*.

22. Cf. *Tesori d'Arte Cristiana*, fasc. N° 7, 1966, *San Lorenzo «in Verano»* impreso en Bologna).

23. Cf. René HUYGHE, *El Arte y el Hombre*, (o.c.), fig. 59.

24. Así, por ejemplo, es madrugador el que aparece en el ábside de Bavit (hoy en el Museo Copto del Cairo), obra del siglo IV; cf. *Historia del Arte (Salvat)*, T. 3, Barcelona, 1971, p. 59. Y son muchos los pintados en ábsides españoles, sobre todo en los siglos XI y XII, y aún en el XIII; cf. *Ars Hispaniae*, vol. VI (2ª edic.), Madrid, 1980, figuras de los números 17, 23, 37, 38, 62, 69, 84, 104, 106, 111, 121, 126, etc.

25. Cf. *Ars Hispaniae*, vol. VI (2ª edic.) (o.c.), y 139, 177, 182, 183, 208, etc. (baldaquinos); etc.

26. Así, por ejemplo, el Cristo miniado de la Primera Biblia de Carlos el Calvo, realizada a mediados del siglo IX en la escuela de Tours. Se halla envuelto por dos aros que forman una especie de S; cf. *Historia del Arte (Salvat)*, T. 3, Barcelona, 1971, p. 219. Hoy esta Biblia se halla en la Biblioteca Nacional de París. Igualmente viene a ser bilobulada la «gloria» que encierran al ya conocido Pantocrátor de S. Genís.

Para la trilobulada de Santa Cruz de Retorta cf. DELGADO GOMEZ, Jaime, en la FICHA Nº 9 de su serie «*La Biblia en la Iconografía Pétreo Lucense*», en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, Tomo V (de próxima aparición).

27. Recuérdense los innumerables arcos de triunfo esparcidos aún hoy por lo que fue el Imperio Romano. Y, a la vez, admírense las imponentes y muy bien conservadas *columnas conmemorativas* de Trajano y Marco Aurelio de la que también fue Roma Imperial.

28. No es del caso estudiarlas aquí. Pero, como simple referencia, debemos recordar su enorme *repercusión* en «*enterramientos y templos*».

Hablan claramente de los primeros las circulares «*Tumbas Reales*» de Micenas (Grecia), la espectacular necrópolis etrusca de Cerveteri (Italia) y los innumerables y grandísimos mausoleos romanos de planta redonda. De los muchos que aún hoy existen. Son un claro ejemplo el que fue mausoleo del emperador Adriano (hoy Castillo del Santo Ángel), y el de «*Cecilia Metella*» en la Vía Appia, ambos en Roma. Y redonda fue la ANASTASIS, o sepulcro que recuerda el lugar donde estuvo sepultado Cristo, grandioso monumento que construyó el emperador Constantino († 337). Y aún hoy nos quedamos impresionados al contemplar el que se hizo Constancia, hija de Constantino, sepulcro circular vulgarmente mal llamado de «*Santa Constancia*».

Pienso que nuestras redondeadas acrópolis celtas, o castros y sus viviendas *circulares*, no son ajenas tampoco a esta *sacralidad* de las formas redondas.

Hablan también muy claro de la sacralidad circular los muchos templos *redondos*, o «*tholos*». Abundantes restos arqueológicos de ellos los encontramos en la Grecia clásica. En Roma no sólo hay restos de ellos, así los del templo de «*Vesta*» en el Foro, sino que aún se conserva casi íntegramente el de Hércules Vencedor, vulgarmente mal llamado de *Vesta* por la identidad de forma.

No fueron prácticos para el culto cristiano, pero, aun así, algunos se hicieron. Sirva de ejemplo el perfectamente conservado de «*San Esteban Redondo*» en Roma, construido en el siglo V. Sin embargo el influjo de esa *sacralidad* seguía siendo tan fuerte que bien manifiesto está en la forma semicircular de los *ábsides*, el espacio más *sagrado* de las basílicas cristianas.

29. Los encontramos en los dos «CORPUS» de los sarcófagos paleocristianos ya citados atrás: G. WILPER, *I sarcofagi cristiani antichi*, I-III, Roma, 1929-1936, y F.W. DEICHMANN-G. BOVINI-H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I, Rom und Ostia, Wiesbaden, 1967.

Como estos «CORPUS» se hallan en pocas bibliotecas, pueden verse algunos ejemplares en André GRABAR, *El Primer Arte Cristiano*, Ed. Aguilar, Madrid, 1967, fotos números: 273, 281, 283, 285, 291, 293 y 294. También hay ejemplares de ellos en las buenas historias del arte.

30. En la provincia de Orense, entre los de otros sitios, pueden servir de un muy claro ejemplo los de la iglesia románica de Serantes. Cf. *Galicia*, Volumen 2 de la serie *La España Románica*, (Ediciones Encuentro) Madrid, 1979. Véanse las figuras 139, 141 y 142.

31. Cf. DELGADO GOMEZ, Jaime, *La Biblia en la Iconografía Pétreo Lucense*; Ficha Nº 4: «El Crismón de Quiroga», en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*. Tomo II (1984P), pp. 85-105, fig. 3.

32. Cf. DELGADO GOMEZ, Jaime, *La Biblia en la Iconografía Pétreo Lucense*; Ficha Nº 9: «El Pantocrátor de Santa Cruz de Retorta y su significativo entorno», en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, Tomo V (de próxima aparición).

33. Sirvan de ejemplo esos dos «*arbolitos*» que aparecen en la rica escena del tímpano de Serantes (Orense) quizá un «*unicum*» en la iconografía románica, en *Boletín Auriense*, vol. X (1980), pp. 73-89.



Figura 1. Vista general de la Iglesia de Trasalba



Figura 2b. Tímpano de la puerta principal.



Figura 2a. Puerta principal



Figura 3. Parte derecha de la puerta principal



Figura 4. Parte izquierda de la puerta principal,



Figura 5. Puerta norte.



Figura 6. Detalle de puerta norte



Figura 7. URANOS del Sarcófago de JUNIO BASSO (s IV)  
(M. de Grutas Vaticanas)



Figura 8. Difuntos bajo el «parapetasma»



Figura 9. Roma. Sarcófano pagano en fuente junto al Coliseo



Figura 10. Difuntos en «clípeo» transportado por «genios alados» (de un sarcófago)



Figura 11. Difuntos dentro de una «venera» (de un sarcófago paleocristiano)



Figura 12. Sarcófago «de la Pasión»



Figura 13. Cúpula musiva del M. Arzobispal de Ravenna

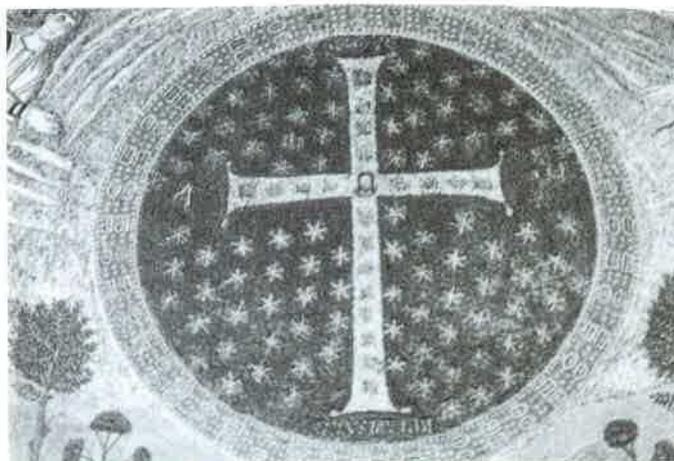


Figura 14. Cruz musiva en ábside de S. Apolinar «in Classe» Ravenna



Figura 15. Cúpula musiva de Sta. Práxedes de Roma



Figura 16. Detalle del díptico de la «Biblioteca Nacional de París»



Figura 17. Cordero divino de S. Vital de Ravena



Figura 18. Relieve de «Quintanilla de las Viñas (Burgos)



Figura 19. Dintel de San Genís les Fonts