

## **PORTA DA AIRA**

### **Revista de Historia del Arte Orensano Grupo Francisco de Moure n.º 3. Ourense 1990**

PORTA DA AIRA consolídase co número 3 como Revista de Historia da Arte Orensana, non esquecendo outras aportacións que dentro dos estudos da arte galega podan ser de interese xeral.

O subtítulo de "ourensana" non quere ser sinónimo de "provincianismo" obsoleto o empobrecedor. O Grupo Francisco de Moure está interesado, e o ten ben demostrado ca asistencia dos seus membros a Congresos de temática artística de proxección rexional e nacional, en ter ben abertas as fiestras e mais as portas para valorar as nosas cousas, non ailladamente sino como parte que son de mais amplas correntes e de mais longos plantexamentos.

PORTA DA AIRA neste número 3 quere recoñecer a laboureira que os monxes de Oseira ten levado a cabo na recuperación e salvamento dun dos meirandes monumentos da arte galega. As ruínas ben tristes, froito dos desacertos da desamortización e da incuria dos tempos e das institucións no pasado, tense convertido novamente nun lugar de serea beleza, onde as pedras e os silencios fúndense para deixarnos sempre anceios de voltar alí.

Esfuerzo, sacrificio, traballo, cas axudas recibidas, ten feito o milagre. E nos, que fixemos de Oseira o centro simbólico do noso Grupo, temos a vontade de ser os voceiros que o pregoen e un grupiño mais dos moitos amigos que ledamente queren agradecer o regalo que para Ourense e para a súa arte é contar co mosteiro vivo e sempre aberto.

PORTA DA AIRA, unha vez mais ten a obriga de dar as grazas mais afervoadas a quenes nos ten axudado para que os traballos que dende o rigor estudan anacos da arte e do vivir desta rica terra, podan ser letra ben impresa. A Consellería de Cultura e Xuventude da Xunta de Galicia, o seu esgrevio Consellerio Excmo. Sr. D. Daniel Barata Quintas, os seus mais cercanos colaboradores e de xeito especial o Ilmo. Sr. Delegado en Ourense Dr. Gabino García Fernández, e a Excmo. Deputación Provincial de Ourense e particularmente o seu dignísimo Presidente Excmo. Sr. D. Xosé Luis Baltar Pumar, nosos mais xenerosos mecenas, saiban da nosa fonda gratitude.

PORTA DA AIRA chega unha vez mais chea de desexos de colaboración, de amizade e de dar a coñecer, e facer mais doado, por ende, amar, a arte de Ourense.

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Don José Hervella Vázquez, Presidente del Grupo Francisco de Moure.

Don Francisco Javier Limia Gardón, Secretario del Grupo Francisco de Moure.

Don Miguel Ángel González García, Miembro del Grupo Francisco de Moure.

## LAS AFIRMACIONES, APORTES Y COMENTARIOS VERTIDOS EN LOS TEXTOS SON DE LA EXCLUSIVA RESPONSABILIDAD DE CADA AUTOR

En el nº 3 de PORTA DA AIRA han colaborado los siguientes autores: Jaime Delgado Gómez, Francisco Javier Limia Gardón, Miguel Ángel González García, José Hervella Vázquez, Alfonso Prada Allo, Fray M<sup>a</sup> Damián Yáñez Neira, María Rosa Casado Nieto, Anselmo López Morais, Ernesto Iglesias Almeida, Domingo Cameselle Bastos, Elixio Rivas Quintas, Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro, Fernando González Suárez.

La composición e impresión corrió a cargo de la Imprenta Ediciones Monte Casino (Zamora); la edición fue del Grupo Francisco de Moure y se hizo bajo el cuidado de Miguel Ángel González García.

© Para los artículos firmados, los respectivos autores; para el resto, el Grupo Francisco de Moure.

PORTA DA AIRA

*Edita:* Grupo Francisco de Moure.  
Ourense.

Nº de Registro A-02-62/OR. 376

ISSN 0214-4964

*Correspondencia e Intercambio:*

Apartado de correos, nº 39  
32080 OURENSE

Depósito Legal ZA 235-1988

Imprime: Ediciones Monte Casino  
Ctra. Fuentesauco, Km. 2, Teléf. (988) 53 16 07  
49808 Zamora, 1991

## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

	págs.
<i>El salmo 91 en la iconografía de un tímpano de Partovia (Ourense)</i> Por Jaime Delgado Gómez .....	7
<i>Un ejemplo arquitectónico en los comienzos del estilo barroco en Ourense: La fachada de la iglesia monasterial de Oseira.</i> Por Francisco Javier Limia Gardón .....	39
<i>La cúpula de la iglesia monasterial de Celanova, obra del arquitecto pontevedrés Pedro de Monteagudo</i> Por Miguel Ángel González García .....	75
<i>La capilla de la Asunción o de Argiz en la Catedral de Ourense. La ascendencia orensana del primer marqués de San Saturnino</i> Por José Hervella Vázquez .....	93
<i>A imprenta en Ourense: Os talleres de Pazos: Producción</i> Por Alfonso Prada Allo .....	129

### VARIA

<i>La huella artística de san Bernardo en el Monasterio de Oseira</i> Por el P. Fr. M <sup>a</sup> Damián Yáñez Neira .....	157
<i>Placas conmemorativas orensanas</i> Por M <sup>a</sup> Rosa Casado Nieto .....	167
<i>Dos vírgenes de Gambino</i> Por Anselmo López Morais .....	211
<i>D. Lope García Sarmiento, un orensano Chantre de Tui</i> Por Ernesto Iglesias Almeida .....	219
<i>Melón, últimos días de una iglesia monasterial</i> Por Domingo Cameselle Bastos .....	227
<i>O escultor Nicanor Carballo</i> Por Elixio Rivas Quintas .....	235
<i>Las Exposiciones de 1989 en Orense</i> Por Segundo Alvarado Feijoo-Montenegro .....	249

## DOCUMENTOS

<i>El Archivo actual del Monasterio de Oseira (II)</i> Por Fr. M <sup>a</sup> Damián Yáñez Neira .....	257
---	-----

## NOTAS

<i>El monasterio de Oseira y su influjo en la iglesia lucense</i> Por Jaime Delgado Gómez .....	269
<i>Arte en Oseira en el siglo XVII</i> Por José Hervella Vázquez .....	275
<i>Un báculo abacial de Monfero en el monasterio de Oseira</i> Por Miguel Ángel González García .....	281
<i>A fonte da praza do ferro, en Ourense, veu do mosteiro de Ribas de Sil</i> Por Fernando González Suárez .....	284

## BIBLIOGRAFÍA

Libros .....	291
--------------	-----

HEMEROGRAFÍA Y ACTIVIDADES DEL GRUPO .....	297
--	-----

## Artículos



Jaime Delgado Gómez

## El salmo 91 en la iconografía de un tímpano de Partovia (Orense)

### INTRODUCCIÓN

Fue mi primer contacto con PARTOVIA un dibujito hecho a mano con la iconografía de este tímpano.

Este dibujo, entre otros varios, me fue enviado por mi amigo Miguel Ángel González García.

La intención de Miguel Ángel era, más que nada, sugerente. Y la *sugerencia* fue eficaz.

Después de una mínima consulta bibliográfica, el contenido del dibujo me pareció suficientemente interesante para indicar su estudio con cierta profundidad.

Pero el contacto personal con el edificio, ahora exclusivamente "*casa rectoral*" (vivienda del párroco), me hizo ver que éste tenía una larga e importante historia. Y que esta historia explicaba "*su inicial estructura arquitectónica*", y sus posteriores transformaciones al cambiar de destino.

De ahí que este mi trabajo va a tener dos partes muy definidas.

En la *primera* esbozaré, aunque sólo sea muy elementalmente, esta larguísima historia y esta inicial estructura arquitectónica.

Confío en que otros confirmen estas pistas y continúen este iniciado estudio con más detalle. Deberán hacerlo otros que tengan una *mayor especialidad* en este tema, y un más fácil acceso a las fuentes documentales orensanas.

Con la *segunda parte*, la de mi *especialidad arqueológica*, estudiaré la *iconografía* del tímpano, con su rico contenido religioso *iconológico-simbólico*.

Quiero aquí dejar constancia de mi agradecimiento al señor cura de Partovia, D. Eladio Garrido Parada.

El estudio de un complejo como éste, requiere un tan grande acopio de detalles que nunca es posible reunirlos en una sola visita.

Por otra parte, en este caso, por ser el edificio una "*vivienda privada*" y totalmente aislada por un alto cierre, fue necesario romper repetidas veces la "*intimidad de su morador*".

Por eso debo agradecerle su siempre cordialísima acogida. Acogida sin limitaciones de ningún tipo para poder escudriñar cuantos detalles y recovecos me interesaban, tanto exterior como interiormente.

## I. EL EDIFICIO, AHORA RECTORAL DE LA PARROQUIA

Unas *notas documentales* y el *estudio arquitectónico* del edificio, en sus diversas fases, y el de la *actual iglesia*, pienso que nos dan la base suficiente para elaborar una "*mini-historia*" de este monumento a través del tiempo.

### 1. NOTAS DOCUMENTALES

Estas notas documentales se deben al P. Damián Yáñez, el gran investigador cisterciense de Osera.

Las hallé casualmente en un *pequeño trabajo inédito* que el Padre facilitaba a unas personas interesadas por la "*historia y el arte*" de las parroquias de *Señorín* y *Partovia*. Se las facilitaba a modo de simple información.

Estas dos parroquias se hallan inmediatas a *Carballiño*. Es más, Señorín fue el *primer núcleo* que dio origen a esta bella y actual villa de Carballiño.

Espero que el P. Yáñez publique algún día estas *noticias documentales* y otras más sobre esta parroquia de Partovia. La honradez profesional tan sólo me permite dar un brevísimo contenido de ellas, apoyándolo exclusivamente ahora en el prestigio indiscutible de tan serio investigador.

Entre 1155 y 1160 dos *doñas SANCHAS* hacen donación de *Partovia*, junto con otros lugares.

Una de estas mujeres dona *esta granja* al abad de la *Orden Premostratense* de Alba de Tormes (Salamanca). La otra señora hace esta misma donación al abad de Osera.

Ambas SANCHAS debían tener título de "*heredad*" o de "*propiedad*", pues también ambos monasterios se creían con derecho a la donación.

El conflicto estaba armado. Pero ya en 1162 se le dio *feliz y fraternal arreglo*.

El monasterio de Osera cedió al de Alba de Tormes unas pingües posesiones que tenía en "*Vez de Marbán*", lugar inmediato a Toro (Zamora). Estaban éstas a menos de cien kilómetros del monasterio premostratense.

A su vez los "*Premostratenses*" de Alba de Tormes renunciaban a favor de Osera, a sus derechos sobre *Partovia* y las otras posesiones. Posesiones todas ellas situadas a unas cuatro leguas de Osera.

¡Equitativo y fraternal arreglo, lleno de buena lógica y sentido común!



Por tanto, y éste es el *dato* que aquí nos interesa, desde la segunda mitad del siglo XII la "*Granja de Partovia*" (tierras y colonos) es propiedad del monasterio de Osera.

## 2. ESTUDIO ARQUITECTÓNICO DEL EDIFICIO

### a) Generalidades

Es lógico que hacia finales del siglo XII, los monjes de Osera ya únicos dueños de aquellas amplias donaciones, tratasen de *organizar* su explotación agraria.

Para esto una primera medida fundamental, dado su distanciamiento de aquel monasterio, era hacer una pequeña "*residencia*", a modo de "*priorato*", para los monjes organizadores.

En esta "*casa-residencia*" se tenía que incluir necesariamente un *lugar de culto* para los monjes.

Siempre que en el emplazamiento de un nuevo *priorato* existía ya un núcleo considerable de fieles, la norma era construir una *iglesia*, y a ella se adosaba la residencia, o "*casa de los monjes*".

En estos casos la iglesia no sólo servía para el *culto diario* (diurno y nocturno) *de los monjes*, sino también para el de los *fieles* a ellos encomendados.

Cuando esto era así los monjes tenía siempre acceso a la iglesia desde el interior de su residencia. Por el contrario, los fieles lo debían hacer desde el exterior, con el cual *necesariamente comunicaba* la iglesia.

Y era inquebrantable norma medieval que no faltase para este acceso una ancha y rica puerta en la fachada de poniente.

Esto sucedió en muchos prioratos, como todavía se puede probar ahora arqueológicamente.

Sin embargo, no sucedió exactamente así en Partovia, suponiendo la existencia de este *primer oratorio* (mejor que *primera iglesia*) en el edificio que estudiamos. Cosa ésta que así la creo.

A este *oratorio*, o *primera iglesia monacal*, se accedía desde la "*casa-residencia*". También los monjes lo podían hacer desde el exterior occidental, pero sólo a través de una *estrecha puerta*, y ésta abierta probablemente entonces a más de 1'20 m. del suelo.

Tal *estrechez y separación del suelo* convertían a esta puerta no sólo en "*atípica*", sino también en absolutamente *impracticable para* un uso público.

De todo esto se deduce que en este *oratorio-iglesia* se hacía un *uso cultural totalmente privado*. Y a esta misma conclusión nos lleva también, aún hoy, el estudio topográfico de todo el entorno de poniente.

Pienso que sólo muchos años más tarde, una vez bien organizada la granja de Partovia, y ya con abundantes siervos y colonos, se hizo necesaria una iglesia. Se construyó entonces ésta en un lugar inmediato, que es el de la actual, si bien ya reconstruida en el año 1887.

A partir de entonces debió ser cuando se pensó también en adaptar toda la primitiva construcción en "*casa-vivienda*", con suficientes *bajos para bodegas y almacenes*.

Luego al edificio primitivo se le fueron añadiendo nuevas dependencias, y así ahora forman un mismo *complejo-rectoral* (véase el plano I). Complejo que se halla en el centro de un extenso y fértil terreno muy bien amurallado.

La alta, fuerte y bien construida cerca granítica acota una posesión que, sin duda, antiguamente era mucho mayor.

En otro amplio espacio, inmediato al cercado por el Sur-Este, se levanta la dicha "*reedificada*" iglesia parroquial de Santiago de Partovia.

A la iglesia la rodea un buen cementerio bien cercado y lleno de mausoleos, o panteones, muchos de los cuales son de relevante categoría.

Por poniente, y delante del conjunto sacro, se extiende un amplio atrio pavimentado de cemento y con árboles de sombra. En su extremo occidental se levanta un altar granítico, preparado, sin duda, para la liturgia procesional del *Corpus-Christi*.

#### **b) El primer edificio y los añadidos posteriores** (fig. 1, plano I)

La edificación inicial para "*residencia-iglesia*" de los monjes, ocupa un cuadrado de 12'90 m. de lado (véase el plano I).

Está dividida en dos partes separadas por una gruesa pared de 1'03 m. de ancho. Este grosor también es el de los muros de cierre por el N. y por el S. Los de E. y O., sin embargo, sólo tiene 0'90 m.

El interior de la parte sur mide 11'60 de largo y 4'40 de ancho. El ancho de la norte es de sólo 4 m.

La norte, compuesta sin duda ya entonces de planta baja y alta, debió ser la primera residencia monacal.

En la sur, por una serie de lógicas razones *histórico-arquitectónicas*, que se siguen de lo ya dicho y de lo que se dirá, tuvo que estar ese "*primer oratorio*", para sólo servicio de los monjes.

El conjunto de esta edificación en su vista exterior Sur-Este, se identifica con la *clásica forma* de las amplias naves de iglesias románicas cubiertas a doble vertiente.

Con la mirada puesta en la figura 1, recomponga el lector este edificio del modo siguiente:

- construya sobre el frontis de poniente la típica espadaña románica;
- abra en este frontis la *clásica puerta* de este estilo, junto con una *ventana-saeta encima*;
- convierta de nuevo las dos ventanas del muro sur en *ventanas-saeteras*, y abra una bella puerta de este tiempo medieval en esta mismo muro sur;
- haga desaparecer la moderna *galería* y coloque en esa parte del edificio el específico *ábside románico*...

Y he ahí la perfecta fotografía de una grandiosa *iglesia románica*, en la que no faltan ni los "*canecillos*" sosteniendo el pétreo y típico tejaro, ni los "*contrafuertes*".

El dicho carácter mixto de esta estructura arquitectónica, –pienso yo–, excluía necesariamente algunos de estos elementos, como son la espadaña y las puertas.

Y es muy probable que las actuales ventanas del muro sur sean una ampliación de dos primitivas "*ventanas-saeteras*". Tales ventanas-saeteras, lógicamente, nunca existieron en el muro norte de esta pequeña iglesia monacal, por dar a la *casa-residencia* de los monjes, no al exterior. Detalle éste que varias veces he comprobado en que se halla la *actual galería*, sea una ampliación que eliminó un *primitivo ábside*, como se insinúa en el plano I.

Termino este apartado remitiendo al lector al ya citado plano I. En él podrá observar las sucesivas dependencias añadidas.

De ellas tan sólo quiero resaltar la *bella escalinata pétrea*, bifurcada después de los primeros pasos para dar solemne entrada a lo antiguo y a lo nuevo del complejo.

Quiero aquí agradecer la desinteresada aportación de mi amigo el arquitecto vivariense, Antonio Meirás Barreiro, a quien se debe el plano citado.

### c) La puerta del frontis occidental (fig. 2)

Coincidiendo justamente con el centro del frontis, a 1'20 m. del suelo, se abría una puerta coronada por el *monolítico tímpano*, objeto principal de este estudio.

La "*pedra-tímpano*" adopta en la mitad de su altura, la forma de un largo *sillar* de 1'25 m. de largo por 0'33 da alto. En cambio la parte central se sobreleva, en forma de arco, otros 0'32 m.

Este arco se perfila con una especie de *baquetilla*, cuyo rehundimiento exterior se prolonga en la parte de abajo. De este modo se completa un arco sensiblemente semicircular, aunque no perfecto geoméricamente.

Dentro de este arco *semicircular* está esculpida toda la *temática iconográfica* que luego se describirá y estudiará.

El *tímpano* estaba sostenido por dos sillares rematados en "*mochetas*". Sillares sobre los que todavía se apoya ahora.

El de la izquierda aún conserva parte de la *mocheta original*. No así el de la derecha, en el que ha desaparecido totalmente.

Estos dos largos *sillares* estaban y están decorados en su frente. El de la izquierda se adorna con líneas diagonales que forman un *rombo* en el centro, y la mitad de otro por cada uno de sus lados.

El derecho se adorna con una *triple arcada* de arquillos un poco en herradura. Estos arquillos se decoran interiormente con "*dientes de sierra*" los dos extremos, y con una especie de *piña* el central.

La estrecha puerta medía 1'80 de alto y unos 85 centímetros de ancho. Pero con una desafortunada intervención se convirtió después en una pequeña y antiestética ventana.

Esta desafortunada transformación causó el *repique* total de la *mocheta derecha* y bastante de la *izquierda*. Con este repique se pudo incrustar, entre ambos sillares, otro que hiciese de dintel de la ventana.

Como esta ventana sólo debía servir para dar un poco de luz y ventilación al interior, otras pobrísimas intervenciones arquitectónicas la convirtieron en más fea todavía.

El centrar exteriormente la puerta para una más armónica composición del frontis, ocasionó un serio inconveniente que necesita ser explicado.

Coincide la puerta, casi en su total abertura, con la ancha pared que divide las dos partes del edificio. Y así, de *adosarse* esta parte de pared a la del frontis, como ahora está, dejaría totalmente inutilizada la puerta.

Por tanto, el valor funcional de tal puerta sería *nulo* y absurda tal abertura. Solamente la búsqueda de un decorativo elemento exterior le daría algún sentido. Razón ésta insuficiente y, como dije antes, absurda, y así insostenible.

De ahí la necesidad ineludible de que en este punto de la dicha pared divisoria, *se dejase un hueco*.

Esta sencilla operación arquitectónica permitiría comunicar fácilmente una parte con la otra. Esto es, *residencia monacal con iglesia*. Y también permitía la comunicación de ambas con el exterior.

Para esto último, deberíamos suponer la existencia de unas elegantes escaleras que salvaran la altura. Hoy ésta, como ya dijimos, es de sólo 1'20 m. Probablemente entonces era algo superior.

Pudo también servir esta puerta para dar paso a un "*solarium*", o incluso a otras dependencias monacales adosadas al frontis.

#### **d) La iglesia actual** (fig. 3, a y b)

La iglesia actual tiene tan sólo un siglo. Así lo testimonia su estilo, y más claramente aún la inscripción con la fecha.

Efectivamente, sobre la puerta principal aparece una piedra con el "*escudo de Osera*" en el centro y la inscripción: "ESTA SE REEDIFICO EN EL AÑO 1887".

El escudo se compone de un copudo árbol al que se encaraman afrontados dos osos.

Por tanto, al ser una reedificación, se nos precisa que allí ya existía otra, entonces en mal estado, en todo o en parte.

Pero además, el hecho de tener que reedificarla, si es que algo imprevisto y momentáneo no sucedió allí, nos indica normalmente una cierta antigüedad de la anterior.

Iniciar esta investigación sobre todo el complejo y trazar unas líneas orientativas, era mi propósito. Mi deseo es ahora que otros estudios *documentales*

y *arquitectónicos* aclaren con fuerza probativa estas mis hipótesis de trabajo. Y aclaren también la historia de todo este complejo.

## II. LA ICONOGRAFÍA DEL TÍMPANO DE PARTOVIA Y SU MENSAJE

### A. EL VERSÍCULO 13 DEL SALMO 91 Y SU SENTIDO BIBLICO E ICONOGRAFICO

La frase bíblica que dio origen a esta iconografía, está perfectamente expresada en la concisa lengua latina con estas palabras: "*Super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem*".

Dos cosas se deben definir aquí con claridad. En primer lugar, debemos exponer con precisión cuál es el *sentido literario* de este versículo del salmo.

Pero además es imprescindible ver un *segundo sentido* ya diverso, plasmado en la primera iconografía paleocristiana. Sentido éste que va evolucionando al ritmo de la ambientación religiosa, desde el mismo Arte Paleocristiano hasta el de la Baja Edad Media.

#### 1. EL SENTIDO BIBLICO ORIGINAL

El salmista quiere cantar aquí "*la protección que Dios dispensa al que se confía en su providencia*".

La expresión literaria ha de entenderse en un sentido hiperbólico. Y lo usó el hagiógrafo para mejor resaltar el *encarecido cuidado excepcional* que Yahvéh tiene de los suyos <sup>1</sup>.

En esta misma línea ha de contenido está otra expresión, igualmente hiperbólica, del profeta Isaías, hablando del reino del futuro Mesías <sup>2</sup>. Dice así: "... habitará el lobo con el cordero y comerán juntos el becerro y el león, y un niño pequeño los pastoreará. La vaca pacerá con la osa, y las crías de ambas se echarán juntas; y el león como el buey, comerá paja. El niño de teta jugará junto a la hura del áspid y el recién destetado meterá la mano en la caverna del basilisco. No habrá jamás daño ni destrucción".

Es más todavía. San Lucas en su evangelio usa también, en este mismo sentido hiperbólico, unas imágenes semejantes a las del salmo. Esta es su frase: "Yo os he dado poder para andar sobre *serpientes y escorpiones*, y sobre todo poder enemigo, y nada os dañará" <sup>3</sup>.

#### 2. EL NUEVO SENTIDO PLASMADO EN LA ICONOGRAFIA ORIGINADA POR EL SALMO

El artista *paleocristiano*, y después también el "*alto-medieval*", se olvidó un tanto del sentido bíblico del salmo. Y es que se fijó que, en el sentir religioso, aquellas palabras del Antiguo Testamento estaban plasmadas en la "*obra redentora*" realizada por Cristo.

Así surgió una especial iconografía del salmo en la que Cristo ocupa el centro focal. Y lo hace apareciendo de algún modo sobre estos *fantásticos* animales bíblicos.

Con tal iconografía se está recordando que Cristo *ha derrotado todas las fuerzas del mal*, representadas en esos animales.

Tal victoria aplastante de todas esas fuerzas, la logró con su *muerte y resurrección*.

De este modo también hizo vencedores de todas esas fuerzas del mal, *a cuantos ha salvado y ha de salvar*.

## B. LA EVOLUCION "ICONOGRAFICO-ICONOLOGICA" DE ESTA ESCENA SUGERIDA POR EL SALMO 91

Una vez surgidas las representaciones gráficas de esta escena que sugirió el salmo 91, se inicia una evidente evolución de la misma.

Esta evolución es, lógicamente, "*iconológica e iconográfica*". Es decir, se van imponiendo en ella variaciones *iconográficas* según lo exige el pensamiento *ambiental-religioso*, el cual define el aspecto *iconológico*.

Trataré, pues, de resumir esta "*evolución*" en esta dicha *doble vertiente*. En tal resumen se deben incluir las diversas representaciones de un largo período. Esto es, desde la primera conocida, del primer tercio del siglo IV, hasta ésta en estudio que datamos en la *baja Edad Media*. Y con ella recordaremos las, más o menos contemporáneas ya conocidas, de Serantes y Betán.

Para un mejor resumen sistemático dividiré el capítulo en tres apartados. Cronológicamente se corresponderán éstos al "*Arte Paleocristiano*", al "*Arte Cristiano Alto-Medieval*", y al del "*Bajo Medievo*", al que pertenece el tímpano de Partovia.

### 1. ICONOGRAFIA DE PALEOCRISTIANA

#### a) El sarcófago de Gerona (fig. 4)

Para estímulo de nuestra *sensibilidad patriótica*, diré que el primer ejemplar conocido con esta temática, se halla en la iglesia de San Félix de Gerona.

Quien mejor lo estudió, resumiendo también los estudios anteriores, es M. Sotomayor. Lo dató en la época *paleocristiana-preconstantiniana* <sup>4</sup>.

Este gran maestro en iconografía paleocristiana será, pues, quien fundamentalmente nos ilumine en esta parte del tema.

La escena, entre otras varias, se halla en el frente del sarcófago. Sotomayor la describe del siguiente modo.

"Sobre un león echado, que tiene envuelta alrededor de su cuerpo una serpiente (cuya cabeza se apoya sobre la del león), está Cristo de pie en posi-

ción frontal, con la cabeza vuelta...". "Tal como se nos presenta aquí, la escena es un *unicum* en iconografía de los sarcófagos paleocristianos, y en absoluto la más antigua".

También Sotomayor nos concreta el sentido, o significado de la escena.

"Cristo sobre el león y la serpiente está representado sin duda en triunfo y victoria. Pero el problema está en saber de qué victoria se trata y en qué sentido la concebían los que labraron o encargaron este relieve".

Es de notar la sencillez de la figura de Cristo. Y también la de la misma escena, que ni siquiera ocupa el centro del sarcófago. Y así este Cristo todavía está lejos de ser una representación *triumfalista*, al modo de una "*figura imperial*", cual será medio siglo más tarde.

A la vista de la escena fácilmente se colige que ésta procede de las ideas del versículo 13 del salmo 91. Ideas expresadas con aquellas figuras animalísticas tan gráficas.

Dijimos ya que el salmista usó una expresión muy gráfica, aunque hiperbólica, para resaltar la especialísima providencia que Dios tiene del justo que se confía plenamente en Él. Para ello se vale de toda una mitología pavorosa en la que estaban envueltos esos cuatro animales del versículo 13.

Sin embargo, estos terroríficos animales, ante la presencia del justo, por esa providencia de Dios, se encuentran impotentes. Más aún, reciben la humillación de la derrota más aplastante al pasearse aquel sobre sus cuerpos y aplastarles lo más grande de su ser, que es la cabeza.

Este es el primer tiempo del salmo. Pero, ya organizado el *Nuevo Pueblo de Dios o Iglesia*, los ecos del viejo salmo vuelven a sonar con fuerza en los oídos de aquellos primeros cristianos perseguidos.

No se olvide que cuando se esculpió este frente, en la Iglesia aún perduraba el dolor de los latigazos de tanta persecución.

¡Ah!, pero ahora en medio de la Iglesia está el "*gran milagro de Cristo*". Él ha derrotado todas esas "*fuerzas del mal*", aplastándolas con la victoria de su MUERTE Y RESURRECCIÓN.

Y además, él ha enviado el *Espíritu*, que se fue infiltrando en unos y otros. El milagro hasta tal punto es patente que hizo exclamar a Tertuliano († 220) ante aquella fuerza arrolladora de conversiones: "*la sangre de los mártires es semilla de cristianos*". Por tanto lo primero que se resalta en la escena de Gerona es el *triunfo de Cristo* sobre las *fuerzas del mal* que están bajo sus pies.

Pero dado el *carácter funerario del monumento*, también se expresa que mediante ese triunfo de Cristo, igualmente triunfo de esas fuerzas del mal, el *alma del difunto*. Éste, quizás para ese triunfo, incluso tuvo que derramar su sangre en el martirio.

## **b) Lábaros imperiales sobre figuras de dragones o serpientes**

Damos un paso más. Estamos ya en plena *época constantiniana*. Este emperador murió en el año 337.

Nos encontramos ahora con una serie de refiguraciones imperiales en las que aparece un *símbolo cristiano* sobre un *dragón o serpiente*.

Obsérvese tal refiguración en la *figura 5*. Se halla ésta en una moneda de Constantino acuñada en 325-326, para conmemorar su victoria sobre Licinio <sup>5</sup>.

En una de las caras de esta moneda aparece el "*lábaro*" sobre una serpiente, con la inscripción 'SPES PUBLIC(a)', y debajo de la serpiente 'CONS(tantinus)'.  
 Dice Quacquarelli que aquí el dragón viene a representar el paganismo. Y que la leyenda "SPES PUBLIC(a)" es como un *nuevo programa de gobierno*. Y concluye que Constantino, con esta imagen, quiere decirnos que funda la grandeza de su imperio en la *victoria del cristianismo sobre el paganismo*, esto es, *sobre el dragón* <sup>6</sup>.

La segunda refiguración de este grupo es una pintura, hoy desaparecida. Pero la conocemos por el historiador del siglo IV, Eusebio de Cesarea <sup>7</sup>.

Nos dice Eusebio que Constantino había mandado pintar en el vestíbulo de su palacio sobre su cabeza, y *debajo de la cruz un dragón*.

A este dragón le llama "*enemigo del género humano que había combatido la Iglesia de Dios por obra de impíos tiranos*".

Debajo de los pies de él y de sus hijos, se completaba la escena con *otro dragón* atravesado por flechas y precipitado en el abismo.

De este texto de Eusebio, concluye Sotomayor (o.c.), que la escena podría tener un sentido de *victoria* de la Iglesia por medio del emperador, tras las persecuciones que habían tenido que sufrir antes del advenimiento de Constantino.

Y he ahí cómo va apareciendo otro nuevo sentido *iconológico*.

Todavía debemos recordar otras dos representaciones más. Nos las ofrece Quacquarelli en la obra citada en la nota 6.

Una de éstas se halla en un medallón. En ella aparece el emperador Constantino II († 340) montado a caballo y clavando con su lanza un dragón.

La otra está en una moneda de oro del emperador Honorio (395-412). Aquí el emperador pisa un dragón clavando su cabeza con una lanza rematada en el *monograma de Cristo*.

Estas cuatro escenas expresan verdaderas *victorias imperiales*. Pero el símbolo cristiano que en ellos aparece, quiere indicarnos, sin duda, que esas son más bien ya "*victorias de la Iglesia*". Ahora bien, ésta, sólo por medio del emperador triunfó sobre el paganismo, representado por la serpiente o dragón.

Recuerde también el lector que a todas estas escenas imperiales les preceden, desde muchos siglos antes, otras representaciones de carácter duro y sanguinario. Con ellas se quería expresar una aplastante y total victoria sobre los enemigos vencidos.



Son estas representaciones, no sólo de emperadores romanos, sino también de otros príncipes, sobre todo orientales, que pasan por encima de los enemigos vencidos. Otras veces están rematándolos para pisar sobre sus cadáveres. Era éste un modo exageradamente gráfico con que querían expresar su triunfo total sobre ellos.

También Sotomayor (o.c.), después de recordar la temática pagana de la iconografía imperial, plasmada en aquellas cuatro escenas reseñadas, nos dice: "Varios autores hacen notar que en tiempo de Constantino se opera un cambio en este tema iconográfico".

Y, efectivamente, las cuatro representaciones de este segundo apartado, parecen confirmarlo.

Más aún. El mismo Sotomayor recuerda que "no pocos explican las representaciones cristianas (que van a venir) como transposición de la escena imperial que Constantino cristianizó".

A continuación va recordando Sotomayor, el pensamiento de algunos de esos "no pocos", como A. Grabar, G. Bovini, B. Brenk, F. Gerke... Todos ellos nombres de los más grandes especialistas en este tipo de iconografía.

Y, en efecto, tal "*transposición*" aparece clara en los monumentos que vamos a ver en el apartado siguiente. En él recordaremos escenas de esta misma temática, pero en la que la figura de Cristo adopta posturas, rasgos y vestiduras imperiales.

La razón de esto es obvia y clara. Los artistas aún paleocristianos, ahora son libres para expresar su fe. Incluso se ven apoyados abiertamente por los poderes imperiales.

Por tanto, quieren representar a Cristo de la manera con la que mejor se indique esa su inmensa grandeza, superior a la de todo hombre. Para ello no encontraron entonces otras formas más expresivas que las plasmadas en las excelsas figuras de los emperadores y de las escenas imperiales.

### **c) El "Christus Miles" sobre los animales del salmo**

Por no alargar demasiado este apartado, pasamos por alto un reducido número de escenas con la temática del *salmo*. En ella aparece Cristo sentado en "*trono*", teniendo a los lados algún personaje celeste que le aclama.

En estas escenas fácilmente se adivina ya una evolución en el modo de representar a Cristo.

Dos matices se introducen aquí que respiran "*sabor imperial*". Son éstos el "*trono*" y los "*personajes*" que a cada lado del trono realzan la egregia figura central<sup>8</sup>.

Pero la gran evolución del tema la encontramos al aparecer la figura del "*Christus Miles*".

Abundan los ejemplos de este escena y van desde finales del siglo IV y principios del V, hasta el románico.

Destacan aquí dos cosas: la *figura de Cristo* y la cruz.

Generalmente Cristo aparece con vestimenta de rango "*imperial*"; y puesto de pie sobre los animales del salmo.

Pero también presentan el "*gran trofeo de la cruz*". Esta, o bien la *apresa* puesta de pie delante de él, como si fuese un *gran báculo*; o bien la *porta sobre el hombro*, a modo de estandarte o bandera.

Por tanto en estas representaciones no se hace alusión absolutamente ninguna, al *humillante, pesado y doloroso* acarreo del *vía-crucis*". Aquí la "cruz" es el *gran trofeo*, por ser el *instrumento* de su "*muerte-victoria*"; y el "*trono*" en el que mayestáticamente "*redimiendo-reina*".

Dos lámparas de "*terracotta*" nos servirán para iniciar la exposición de las representaciones de este grupo.

Una, ya fragmentada, se halla actualmente en el Museo de Gela (Agrigento, Italia). La conocemos a través de G.J. Post, que la estudia y publica su fotografía <sup>9</sup>.

La data entre finales del siglo IV. A pesar de sus mutilaciones, conserva bien su iconografía.

En ella aparece Cristo con nimbo crucífero y puesto de pie sobre los cuatro animales del salmo 91, aunque interpretados un poco libremente. Apoyado en la cruz, a modo de lanza, sobre la cabeza de la serpiente puesta al lado de sus pies. Dos ángeles en vuelo le aclaman uno a cada lado.

Es interesante recordar la presencia de estos personajes celestes. Personajes que continuarán en buena parte de las representaciones de este grupo.

Aparecieron ya en la etapa anterior, como hemos visto al inicio de este apartado. Por tanto no son una "*creación*" de entonces, sino una continuación evolutiva de aquéllas, con la misma función de dignificar la "*egregia figura focal*" de la escena, ahora el "*Christus Miles*", o gran emperador.

La otra lámpara, idéntica a la descrita, fue hallada en el "*Campo Santo Teutónico*", o cementerio de alemanes en Roma.

Nos la dio a conocer el príncipe de los arqueólogos paleocristianos, De Rossi <sup>10</sup> (fig. 6).

Con la misma temática de estas dos, según Post, se encuentran otras varias en los museos de Roma, Berlín, Viena, Nueva-York, Madrid y Túnez <sup>11</sup>.

Quizás las imágenes más interesantes del "*Christus Miles*" sean dos de Ravena.

Una de ellas, la más antigua, datada hacia el 450, se halla en un trozo de *estuco*, perteneciente al *baptisterio de ortodoxos* (fig 7) <sup>12</sup>.

En este estuco aparece Cristo pisando la cabeza de la serpiente con el pie derecho, y la del león con el izquierdo. Porta sobre el hombro la cruz que agarra con la mano derecha, mostrando el libro con la otra.

Más interesante aún, por su belleza y riqueza de detalles, es la segunda.

Se trata de un mosaico que se halla en el *Museo, o Capilla Arzobispal*, en una luneta de la llamada "*Capilla de San Pedro Crisólogo*".

Está datado en los primeros años del siglo VI, tiempo éste ya "*altomedieval*". Sin embargo, la temática cristiana de estos tiempos, en la "*Historia del Arte*" se incluye aún en la última parte de la etapa del llamado "*Arte Paleocristiano*"<sup>13</sup>.

Lo mismo que en la anterior, está el "*Christus Miles*". Pero aquí con el pie derecho pisa la cabeza del león, y con el otro la de la serpiente.

Cristo va vestido y calzado con toda la gran riqueza de la mejor ropa militar, incluida la capa.

Lleva nimbo crucífero cuajado de gemas. Y sobre el hombro también porta la cruz, cogida con la mano derecha, mientras que con la izquierda, velada con el manto, nos muestra el *libro abierto*. En las dos hojas del libro va escrita la siguiente frase evangélica, rematada con una cruz: 'EGO SUM VIA VERITAS ET VITA'.

Aquí aparece un Cristo joven e imberbe. Y va tan ricamente vestido que, si no fuera por los símbolos dichos, lo confundiríamos con una figura imperial.

Tanto Quacquerelli como Post nos citan todavía algunas otras representaciones también de estos tiempos paleocristianos. Pero, por no alargarnos demasiado y no ser necesarias aquí, las omitimos.

## 2. ICONOGRAFIA CRISTIANA ALTO-MEDIEVAL, TAMBIÉN SUGERIDA POR EL SALMO 91

Precisamos aquí que las representaciones cristianas alto-medievales de esta temática, reproducen *esencialmente* las de la etapa anterior.

Ahora bien, en ellas aparecen, lógicamente, *ciertas novedades* y también los *rasgos estilísticos* del tiempo a que pertenecen.

En la obra citada de Quacquerelli podemos ver varias. Aquí resumiré tan largo período, presentando solamente la *más hermosa y representativa* de todas ellas.

Se trata de un precioso *panel* de un "*díptico*" de marfil. Está datado en el siglo IX, y se halla en el *Museo de Arte e Historia* de Bruselas (fig. 9)<sup>14</sup>.

Igualmente que los anteriores, Cristo, vestido de túnica y manto, pisa con su pie derecho el león, y con el izquierdo, el dragón (en forma éste de una gran serpiente).

Lleva también nimbo crucífero, porta la cruz sobre el hombro y muestra el libro.

A cada lado, lo mismo que en las lámparas, le acompaña un ángel. Pero aquí aparecen de pie.

Debajo del león va una especie de serpiente, por cuya cima corre una *cresta*. Y debajo del dragón está un ave, con cuerpo más bien de faisán y cabeza de gallo. Son el *áspid* y el *basilisca*, vistos así por el artista.

Importa mucho resaltar aquí un detalle de tipo epigráfico. Enmarca la escena, por arriba y por cada uno de los laterales del fondo, una inscripción que reproduce las conocidas palabras del salmo 91: "AMBULABIS SUPER ASPIDEM ET BASILISCUM ET CONCULCABIS LEONEM ET DRACONEN".

Es éste un tiempo de desbordante afición a las "*didascalias*", aun cuando no fuesen necesarias.

Nosotros le agradecemos muchísimo ésta al artista. Con su lectura nos sumergimos necesariamente en el pensamiento sálmico, aunque ahora ya ambientado en un *muy concreto contexto cristiano*, que se distancia mucho del sentido original bíblico.

Esto es, tal iconografía aquí se olvidó totalmente de "*aquel fiel*" del salmo que, por confiar en Dios, "*no le dañaban las fuerzas del mal*".

Ahora estas palabras, como veremos al estudiar el mensaje de esta iconografía, las refiere el artista a la realidad del "*Cristo-Pantocrátor*". Riquísimo concepto éste que se empieza a perfilar en esta nueva ambientación histórica.

Pero, a pesar de eso, nadie podrá jamás negar el *origen sálmico* de este *nuevo contenido iconológico*, expresado de esta forma iconográfica..

Por tanto las representaciones de esta temática alto-medieval son un puente de unión. Unen aquellas representaciones "*paleocristianas*" con las que se van a realizar en el *bajo medioevo*, tan diversas iconográficamente, pero que tienen todas como punto de origen, el versículo 13 del salmo 91.

### 3. ICONOGRAFIA BAJO-MEDIEVAL TODAVIA ORIGINADA DEL SALMO 91

Vamos a resumir esta iconografía y, al mismo tiempo, explicarla, con la escena del tiempo de Partovia, objeto de este estudio.

Ciertamente que no puede ser ésta la *única representación* de tal escena evolucionada. Pero es sólo este modo iconográfico de representarla, el que hasta la fecha conozco.

En el momento oportuno recordaremos también las escenas de los tímpanes orensanos de Betán y Serantes.

Esto lo hacemos por dos razones. Por coincidir el de Betán con el de Partovia en los elementos esenciales; y en parte también el de Serantes. Y por haberlos estudiado ya yo mismo en el aspecto iconográfico.

Dos son especialmente las innovaciones evolutivas que aparecen en estas representaciones "*bajo-medievales*".

Por una parte, la "*figura de Cristo*, representada por sólo la 'CRUZ INVICTA'. Y la segunda es la introducción de un elemento más; esto es, el de los "*fieles, ya bienaventurados*", que se salvaron por la *victoria* de Cristo sobre las fuerzas

del mal. Fieles que están *personificados* en las dos palomas posadas en los brazos de la cruz.

Resumimos. Ahora aparecen tres elementos:

- las fuerzas del mal*, representadas en los animales del salmo;
- Cristo*, personificado en la CRUZ, que con su "*muerte-resurrección*" sometió esas fuerzas del mal;
- los *fieles ya bienaventurados* (presentes en las palomas), beneficiarios de la *victoria* de Cristo.

### C. EL MENSAJE RELIGIOSO DE ESTA ESCENA ICONOGRAFICA DE PARTOVIA

#### 1. LA ESCENA ESCULPIDA EN ESTE TÍMPANO

##### a) Descripción iconográfica de la escena (fig. 10)

Ocupa el centro del tímpano una "CRUZ INVICTA". Ópticamente da la impresión de ser latina, sin embargo, tiene los brazos prácticamente iguales. Son éstos de sección rectangular con la arista viva.

Sobre cada brazo transversal está posada una paloma. La de la izquierda (del espectador) aparece bien diseñada y esculpida. Picotea encima del mismo brazo alto de la cruz.

La de la derecha, escuálida y así menos voluminosa, se afronta al brazo alto.

Otros cuatro animales completan la escena.

Sobre la cruz aparece un animal no bien definido. Tiene el cuerpo muy alargado y una bastante voluminosa y redondeada cabeza, semejante en la forma a la de una culebra. La cola termina un poco en *abanico tetralobulado*. Sobre la mitad de su largura aparece una "*bola*", que se une al cuerpo por un corto cuello.

No es fácil adivinar de qué se trata: ¿es una especie de cabeza?, ¿es un trazo del cuerpo serpenteante del reptil? Esto último sería lo más lógico. Sin embargo, por el diseño, es muy difícil deducirlo.

Abajo están los otros tres animales. Dos aparecen esculpidos al lado izquierdo de la CRUZ (siempre según se mira). El otro se halla a la derecha.

El de la izquierda y más próximo a la cruz, tiene un cuerpo más o menos como el de una oveja, pero sin cola visible y con patas cortas. Y lo más curioso es que el cuerpo se alarga en prolongado cuello, terminando en una cabeza puntiaguda que mira hacia atrás.

El cuerpo del que está a la derecha se asemeja al de una muy voluminosa ave en la que, aunque casi imperceptiblemente, se insinúan las alas. Prolonga ésta su cuerpo en un largo y uniforme cuello grueso, que dobla hacia abajo formando con el cuerpo una "U" invertida, y terminando en una cabeza muy indefinida.

En Partovia al "*áspid*" pienso que la recuerda esa especie de "*culebra serpenteante*" que aparece sobre la cruz.

Según la Biblia la serpiente es una *símbolo* de la falsedad, de la maledicencia y de la difamación <sup>16</sup>. Y siempre fue temida por su astucia, por su veneno mortal, y así por su peligrosidad.

Todo esto no obstante, la misma Biblia alaba su "*sagacidad*" <sup>17</sup>.

A través de la mitología, expresada en abundantes y variadas representaciones, vemos su relevante papel en el mundo antiguo.

Era animal que acarrea desdichas. Pero también era "*principio de fecundidad y de vida*", y por esto mismo fue muy venerada en casi todas las religiones primitivas.

En el mundo hebreo prevaleció más su carácter de *malignidad*. De ahí que el autor sagrado del Génesis (cap. 3), la haya elegido para encarnarse en ella el "*diablo*". Y de ahí que se la considere como la "*causante de la ruina*" del género humano. Desde entonces fue para los hebreos "*animal maldito*".

En la descripción que de ella se hace en este pasaje bíblico, se sintetizan magistralmente los rasgos que caracterizan el poder demoníaco.

Por tanto, "*el pasar impunemente sobre ella*" indica un muy preciso significado. Y es el de "*ese cuidado extraordinario que Dios tiene con cuantos se confían plenamente a su providencia*", para que no le dañe ningún *poder maligno*.

#### **b) El basilisco**

De él nos dicen sintéticamente los diccionarios: "*animal de leyenda que mataba con la vista. Reptil, dragón, animal fabuloso*".

Como se ve, su definición se presta a cualquier modo fabuloso de representarlo. Y así se hizo en la variada iconografía que de él conocemos.

Aquí en Partovia debe representarlo ese primer animal indefinido a la izquierda de la cruz.

#### **c) El león**

Es el más concreto de los cuatro. En sus representaciones no caben fantasías.

Sólo nos interesa resaltar que sus cualidades, unas veces son vituperadas, por considerarlas negativas, y otras positivamente enaltecidas.

Esta apreciación aparece lo mismo en el mundo antiguo, y también en el del Antiguo Testamento, como igualmente en el Nuevo y en los Santos Padres de la Iglesia.

Sin embargo, en la Biblia pesa más su aspecto negativo. San Pedro, incluso, lo compara con el diablo: "Vuestro adversario, el diablo, *como león rugiente*, anda rondando y busca a quien devorar" (IPet V,80).

Y no se olvide que *en la boca de los leones* sufrieron el martirio no pocos de nuestros primeros cristianos.

Todo lo cual debió tener su peso para hacer plasmar, ya en la iconografía paleocristiana, el pensamiento del v. 13 del salmo 91.