

LA BIBLIA EN LA ICONOGRAFIA PETREA LUCENSE

por JAIME DELGADO GOMEZ

FICHA Nº 4 EL CRISMON DE QUIROGA

A. NOTAS BASICAS SOBRE EL CRISMON

1. El origen bíblico del Crismón

Dos son las formas básicas del llamado genéricamente Crismón. Las dos tienen origen bíblico. A una de ellas, la más antigua, le llamamos "monograma de Jesu-Cristo" (Fig. 1 a). A la otra, la más vulgar y conocida, se puede conocer también con los nombres de "monograma de Cristo", o "cristograma" (Fig. 1 b).

La primera se origina de las dos iniciales superpuestas de los nombres de Jesu-Cristo en griego: IHCOYS-XPISTROS, Jesus-Xristós (1). Es decir, superposición de la X sobre la I. De aquí saldrá también el "monograma de Jesu-Cristo de tipo estelar", cruzando dos "ies" (+) y superponiendo sobre ellas la "X" (Fig. 2 b). A esta segunda forma nos gusta llamarle "monograma estelar de Jesu-Cristo", porque realmente viene a tomar la forma de una estrella.

La segunda forma básica sale de la superposición de las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego, XPISTOS (Fig. 1 b). De ella se originará más tarde la llamada "cruz monogramática", formada por el palo de la "ro" (P), más otro palo horizontal. De este modo la cruz es también una especie de "X" (Fig. 2 a).

De estas formas básicas, al correr del tiempo, se irán originando otros diversos modelos al añadirles también otros símbolos, como son las palomas, la corona, las letras apocalípticas alfa y omega, etc.

(1) Se han usado las letras mayúsculas griegas por coincidir su forma con las de las nuestras, si bien su correspondencia no coincide con todas las de nuestro abecedario. Las mayúsculas griegas H, C y P, como es bien sabido, corresponden respectivamente a nuestras E, S y R.

Concluamos este apartado recordando que en el mundo cristiano antiguo fue uno de los símbolos más usados, aunque apareció ya bastante tardíamente. Desde su aparición no dejó jamás de emplearse hasta nuestros días.

La cuestión de su origen bíblico bien a la vista está. Jesu-Cristo, profetizado en el Antiguo Testamento, es el gran protagonista del Nuevo y este nombre es precisamente al que simplifica el crismón, a la vez que simboliza al personaje.

2. Pasos evolutivos del crismón

Varios son los pasos evolutivos del crismón, tanto en su aspecto iconográfico como iconológico, hasta llegar a sus formas y significados más ricos y expresivos.

a) Su origen (2).

El crismón nació del modo especial de abreviar, bien el nombre de Jesu-Cristo, o bien sólo el de Cristo, puestos en lengua griega. De ahí las dos primeras formas de que hemos hablado.

Según nos informa DALC, y nos confirman los grandes "Corpus" de inscripciones cristianas, son varias las inscripciones sepulcrales de la segunda mitad, o finales del siglo III en las que aparecen estos dos modos de abreviación. La primera, y así más antigua, es la que abrevia el nombre de "Jesu-Cristo" (Fig. 1 a), siguiéndole muy pronto el cristograma (Fig. 1 b), que abrevia la palabra Cristo (3).

Por tanto, concluimos que en un primer momento no se puede hablar de un "símbolo" que afirme el triunfo de Cristo, o sea, de un "crismón", tal como ahora lo entendemos, sino de una abreviación (*compendium scripturae*) del nombre griego de Jesu-Cristo (monograma de Jesu-Cristo), o sólo del nombre también griego de Cristo (cristograma).

b) Abreviación y símbolo

No es posible ahora seguir los pasos precisos de esta evolución; por tanto sólo se intentará reseñar los largos o grandes pasos constados por la arqueología (4) y la literatura de aquel entonces.

(2) Cf. F. CABROL - H. LECLERQ, *Dictionnaire D'archeologie Chretienne et de Liturgie*, París, 1904-1953. Puede verse nuestro tema en las palabras siguientes: **Alpha-Omega**, T. I, col. 1-24; **Chrisme**, T. III, col. 1489-1534; **Jesus-Christ**, T. VII, col. 2462-2468; **Labarum**, T. VIII, col. 917-962; **Monogramme**, T. XI, 2, col. 2369-2392, y más concretamente en col. 2375-2378. En adelante esta obra la citaremos con la sigla DALC.

Todavía hoy este diccionario es básico e imprescindible por su amplitud temática e ilustrativa, por su seriedad científica y por la abundantísima bibliografía. Pero debemos advertir que desde entonces la investigación arqueológica paleocristiana ha tenido un gigantesco desarrollo, por lo que algunos aspectos, y sobre todo el cronológico, deben ser revisados. Entonces bastantes cosas se creían más anteriores de lo que hoy se afirma a la luz de las recientes investigaciones; entre estas cosas está la del crismón que se tiende más bien a situarlo en los primeros años del siglo IV.

Todo lo que se refiere tanto a cementerios cristianos primitivos (Catacumbas), como a todos los monumentos y objetos preconstantinianos y constantinianos occidentales, ha sido revisado y puesto a punto en el IX Congreso Internacional de Arqueología Cristiana celebrado en Roma en septiembre de 1975; cf., por tanto, **Atti del IX Congresso internazionale di Archeologia Cristiana** (Volume I-II), Città del Vaticano, 1978.

(3) Pensando en quienes no tengan a mano el DALC, citamos, a modo de ejemplo, dos inscripciones, una de cada forma. DALC, T. III, col. 1489, fig. 2829: AUGURINE IN DOM ET (Augurine in Domino et Jesu-Christo); ID, fig. 2827: VINCENTIA IN /PETAS PRO PHÔE/ BE ET PRO VIR/GINIO E/IUS (Vincencia in Christo, petas pro Phoebe et Virginio eius).

(4) Además de que seguramente faltan todavía algunos elementos para hacerlo, no hay, según creo, ningún estudio sobre este asunto en que se recojan ya las investigaciones más recientes.

Ya a principios del siglo IV el crismón se convertirá en símbolo de Cristo, pero sin que entonces desaparezca todavía la idea de abreviación, sobre todo en muchas lápidas sepulcrales. Y es en el famoso "Lábaro de Constantino" cuando el cristograma aparece seguramente por primera vez como símbolo. De él nos dan noticias tanto las fuentes literarias como las arqueológicas (5).

Sintetizamos el texto de Eusebio transcrito en la nota 5. Nos dice el gran historiador Eusebio de Cesarea, contemporáneo a los hechos que narra, que Constantino, antes de dar en Roma la batalla del Puente Milvio en el 312, en la que derrotó a Majencio, hizo una ferviente oración a Dios. El Señor le premió con la visión importantísima de un signo y las palabras: "con esta señal vencerás". De noche, en una nueva visión, recibe el encargo de hacer un "lábaro", o bandera, con aquella señal o símbolo. El "lábaro" que mandó hacer se componía del asta que iba atravesada por la "antena", en forma de cruz, y sobre el asta estaba una corona dentro de la cual iban superpuestas las letras griegas "ro" y "x", "P" y "X". Letras que al quedar superpuestas tenían la forma de una "cruz decusata".

Desde entonces ésta será su "insignia militar", tanto en los "lábaros", o banderas, como en otros objetos; así, por ejemplo, en los escudos (6).

No se conserva ninguno de esos "lábaros", pero sí hay reproducciones que nos dan las pruebas arqueológicas de que hablábamos antes (Fig. 5) (7).

(5) Para las literarias cf. EUSEBIO DE CESAREA, *De vita Constantini* (escrita después del año 337, muerto ya el Emperador); puede verse en J.S. MIGNE, *Patrología Griega*, t. XX (Liber I). La visión celeste que tiene Constantino se halla en el cap. XXVII (col. 943): "... Haec precanti ac suppliciter postulanti imperatori, admirabile quoddam signum a Deo missum apparuit". Sigue más adelante: "Horis diei meridianis, sole in occasum vergente, crucis tropaeum in coelo ex luce conflatum, soli superpositum, ipsius oculis se vidisset affirmavit, cum huiusmodi inscriptione: Hac vince".

Cap. XXIX (col. 943): "... Cogitanti ipsi et diu multumque apud se reputandi, nox tandem supervenit. Tum vero Christus Dei dormienti apparuit cum signo illo quod in coelo ostensum fuerat, praecepitque, ut militari signo ad similitudinem eius quod in coelo vidisset fabricato, eo tanquam salutari praesidio in praeliis uteretur.

En el cap. XXX (col. 943) narra el mandato imperial de pintar el lábaro, y en el cap. XXXI (col. 945) hace la descripción: "Erat autem ejusmodi: Hasta longior auro contexta, transversam habet antennam instar crucis. Supra in ipsa hastae summitate corona erat affixa, gemmis et auro contexta. In hac salutaris appellationis signum: duae videlicet litterae, nomen Christi primis apicibus designabant, ro, in medio sui decusata. Quas quidem litteras, imperator in galea gestare posthaec etiam consuevit". Sigue con más detalles. En la col. 947 continúa: "... auream Deo chari imperatoris et liberorum eius imaginem depictam pectore sublimem gestabat. Hoc igitur salutari signo, tanquam munimento adversus oppositas quorumvis hostium copias imperator semper est usus; aliaque ad eius similitudinem expressa signa cunctis exercitibus praeferi jussit".

Cf. también LATANCIO, *De mortibus persecutorum*, cap. XLIV. Fue escrito por el 314, por tanto es anterior al texto de Eusebio. Nos habla de la victoria de Constantino sobre el Puente Milvio: "Commonitus est in quiete Constantinus ut coeleste signum Dei notaret in scutis atque ita praelium committeret. Fecit ut iussus est et transversa X littera summo capite circumflexo, Christum in scutis notat". Latancio nos describe magistralmente el crismón con solo estas palabras: "transversa X littera summo capite circumflexo". Es decir, la X estaba atravesada (de arriba a abajo) y ese palo en la cima era "circumflexo", esto es, doblado en torno a sí como un cayado bien cerrado; lo que viene a ser la letra "ro". Anotemos aquí que no menciona para nada lo de "Lábaro".

(6) De estas grabaciones en los escudos nos habla el texto de Latancio transcrito en la nota 5. Y en la célebre escena musiva de "Justiniano y su corte" de San Vital de Ravena (Italia), obra de la primera mitad del siglo VI, aparece un soldado de la guardia imperial, sobre cuyo escudo está representado un gran crismón.

(7) Cf. DALC, T. III, col. 1496, fig. 2834. Aquí nos muestra una moneda de Constantino acuñada entre 325-326; en una de sus caras aparece un "lábaro" parecidísimo al descrito por Eusebio. Sobre su sentido iconológico, al ir puesto encima de una serpiente, cf. JAIME DELGADO GÓMEZ, "El singularísimo típano de Betán (Orense)", trabajo de próxima aparición en *Archivo Español de Arte*.

No pasarán muchos años y este símbolo se hallará enraizado ya en la misma entraña del pueblo cristiano. Así hacia el 350 surgen los famosos sarcófagos llamados "de la Pasión", en cuyo centro del frente aparecerá una cruz surmontada de una corona dentro de la cual se hallará el crismón, y sobre los brazos de la cruz, picoteando en la corona, irán dos palomas afrontadas y también dos personajes, uno a cada lado de la cruz (Fig. 6) (8).

Sustancialmente viene a ser este signo o crismón, como un "ideograma" de victoria y de apoteosis, que traduce el estado de ánimo jubiloso de aquella comunidad cristiana. Esta, ya libre de todo vínculo para expresar su fe, con este símbolo canta un hosanna a Aquel que ha vencido la muerte (9).

He ahí, pues, el paso de simple y sola abreviación a símbolo de Cristo victorioso.

Al no tener otros datos, tanto literarios como arqueológicos, anteriores a los expuestos, debemos creer que como "símbolo" nace en ese primer momento de la época constantiniana. Sin embargo tampoco podemos olvidar, ni su preexistencia ni su contemporaneidad, como todavía una "abreviación". Por tanto a Constantino, o a sus íntimos e inmediatos colaboradores cristianos, sólo les cabe el honor de esa "transformación en símbolo", que poco a poco prevaleció sobre el primer sentido, el cual terminó siendo olvidado.

Para terminar este apartado digamos algo sobre el otro "símbolo" originado del dicho "monograma de Jesu-Cristo", o monograma estelar (Fig. 1 a y fig. 2 b).

Como tal símbolo de Jesu-Cristo, seguramente es algo posterior al formado con la "P" superpuesta sobre la "X"; aun cuando como "abreviación" haya sido algo anterior.

Sin embargo tuvo una gran difusión desde la primera mitad del siglo V. Proliferó de modo especial en el Oriente y en los edificios de tradición bizantina, como puede verse en la decoración musiva del Oriente y Ravena, y en la de otros elementos arquitectónicos y objetos relacionados con el culto, o simplemente religiosos (10).

Por último digamos que este nuevo modo de simbolizar a Cristo, ya encontraba en el mundo cristiano otros precedentes, como es el de la "T" (tau) (11), el del pez (12), el cordero, etc.

(8) Inicialmente son dos soldados que recuerdan a los que hacían guardia en el sepulcro de Jesús; después serán Pedro y Pablo, y más tarde también dos animales: corderos, ciervos, etc. Sobre este tema cf. J. DELGADO GOMEZ, "El tímpano de Serantes (Orense), quizá un "unicum" en la iconografía románica", en *Boletín Auriense*, T. X (1980), págs. 73-789. Igualmente cf. J. DELGADO GOMEZ, "El singularísimo tímpano de Betán..." (t.c.).

(9) Cf. A. TESTINI, "Il sarcofago del Tuscolo, ora in S. Maria in Vivario a Frascati", en *Revista di Archeologia Cristiana*, anno LII (Cittá del Vaticano, 1976), págs. 65-108. En este sarcófago, entre otros relieves, hay un crismón que el autor estudia en las págs. 72-77, con una gran riqueza de notas.

(10) El "monograma estelar de Jesu-Cristo", tanto el de seis rayos como el de ocho, evoca, como ya hemos dicho, una figura estelar o solar, aun cuando vaya inscrito en un círculo o corona. De ahí que P. Testini nos diga en el trabajo citado: "E probabile che in qualche centro del Oriente, donde appunto si diffuse il culto solare, si sia elaborato per la prima volta questo tipo di monogramma, e verisimilmente in ambiente aulico".

(11) Sobre este tema cf. J. DELGADO GOMEZ, "El apellido Temes", en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, T. X, 1977-1978, p. 86 y ss.

(12) Las letras de esta palabra en griego (IZYS) constituyen una sigla con cuyas cuatro palabras se compendia magistralmente la persona de Cristo: I=Jesús, Z=de Dios, Y=Hijo, C=Salvador.

c) Añadidos que enriquecen el símbolo

Con este apartado sólo intentamos dar las líneas básicas de lo que debía ser un capitulo muy amplio.

Recordemos en primer lugar que a uno y otro lado del crismón, ya desde el siglo IV, aparecen las letras griegas “alfa y omega” (Figs. 3 y 4). La razón de ello es que en el Apocalipsis a Cristo se le llama “Alfa y Omega” (letras primera y última del alfabeto griego). Así, de un modo tan simple, se recuerda a Cristo (personificado en el crismón) como “principio y fin de todas las cosas” (13).

Digamos en segundo lugar que también ya desde el siglo IV, el crismón aparece muchísimas veces dentro de un círculo, y especialmente dentro de una corona, lo que constituye un enriquecimiento del símbolo. Pero es más, a esta corona o círculo también pueden ir afrontadas dos aves (palomas, pavos reales...), e incluso, más tarde, otros animales (14) (Figs. 6 y 7).

Ya hemos recordado los famosos “sarcófagos de la Pasión”, en los que va el crismón dentro de una corona.

El origen de este modelo pudiera ser doble. Bien por imitar la forma de representar el crismón en el “lábaro constantiniano”, bien, quizás, porque esta corona, sobre todo en los sarcófagos, es una evolución del “clipeus” o “escudo”, dentro del cual iba el busto del difunto. En el “clipeus” aparecía el difunto salvado por Cristo. Ahora dentro de la corona está Cristo, que salva al difunto allí sepultado.

B. EL CRISMON DE QUIROGA (Fig. 3)

1. Su pequeña historia y descripción

a) Algunos datos históricos

Hasta 1887 estaba haciendo de ara en el altar mayor de Nuestra Señora de La Hermida, parroquia del ayuntamiento de Quiroga, a cuyo núcleo urbano está inmediata. Ignoramos desde cuando esta piedra tenía tal función.

La piedra, con el correr del tiempo que tanto enriquece el valor de las cosas, fue alcanzando una “sacralidad” especial en el alma del pueblo. Hasta tal punto esto era así que la piedad popular furtivamente le iba dando mordiscos y raspaduras, para hacer con el polvillo unos remedios mágico-medicinales, y otros que más bien pudiéramos llamar “embrujamientos”.

De ahí que en el año 1887 fuese sacada del altar y puesta fuera del alcance de esta mal entendida y desviada piedad, a la que se deben los pequeños deterioros que tiene.

En 1925, don Luis Martí logró traerla al Museo Diocesano, por él fundado y dirigido. En dicho Museo, ubicado en el Seminario Mayor de Lugo, se encuentra

(13) APOCALIPSIS, I, 8: “Yo soy el Alfa y la Omega... Aquel que es, que era y que ha de venir, el Todopoderoso”. Es decir, principio y fin de todas las cosas.

(14) Cf. J. DELGADO GOMEZ, “El tímpano de Serantes” (o.c.); aquí se hace un breve estudio sobre el sentido de la corona y de las aves a ella afrontadas. Cf. igualmente del mismo autor, “La paloma en la iconografía paleocristiana y su aparición en el monumento de Santa María de Temes”, en *Boletín Auriense*, T. IX (1979), págs. 129-149; aquí se trata bastante ampliamente todo el tema de la paloma en el arte paleocristiano.

actualmente, constituyendo su pieza más valiosa, por ser hasta ahora un ejemplar único en el mundo cristiano. Tan interesante es que para los grandes especialistas de estos temas, este rincón de la geografía ibérica, ignorado a nivel internacional, es por solo este crismón por ellos conocido y admirado.

b) Descripción

Se trata de un gran disco de mármol, de 95 cms. de diámetro, y de 6 cms. de espesor. Es un mármol gris vetado, que, por sus características, debe proceder de las canteras del Incio.

En el centro tiene un gran monograma de Cristo, mientras que en todo el borde, ligeramente más elevado, en el que se inscribe el cristograma, aparece una inscripción que corre en medio de una sarta de perlas, que perfilan la inscripción por ambos lados. Las perlas del lado exterior son manifiestamente mayores.

Tanto el palo de la "P" como cada uno de los de la "X", tienen la forma como de dos largos clavos sin punta, soldados entre sí, con las cabezas para fuera. Es decir, que se van ensanchando un poco desde el centro hacia las cabezas en donde el ensanche es mucho más exagerado.

La "P" es cerrada, midiendo su palo vertical 72 cms., y los dos de la "X" 70 cms., cada uno.

A un lado de la "P" va la letra griega "alfa", y al otro la "omega"; van colocadas en los ángulos laterales opuestos de la "X".

Todas las letras del crismón están hechas mediante un rehundimiento poco profundo; rehundimiento que, según algunos entendidos, debió haber sido hecho intencionadamente para rellenarlo con algún metal noble, y así hacer resaltar mejor el conjunto del crismón.

El texto epigráfico circunscribe totalmente el cristograma. Empieza con otro monograma, pero sin alfa y omega, y sus letras miden de alto unos 4 cms. La inscripción forma el siguiente dístico latino: AVRVM VILE TIBI EST ARGENTI PONDERA CEDANT / PLVS EST QUOD PROPIA FELICITATE NITES.

Lo que se traduce al castellano de este modo: "El oro es vil para tí, las riquezas de plata abátense, más es lo que brillas por tu propia felicidad".

2. Notas bibliográficas y una síntesis brevísima del contenido

La primera noticia fue dada por el desaparecido periódico de Lugo "La Voz de la Verdad", del 13 de agosto de 1925.

En el mismo año 1925 aparece el primer estudio hecho por don Angel del Castillo (15). Con notable seriedad científica llega a estas tres conclusiones fundamentales: que era una obra de la segunda mitad del siglo V; que adornó originariamente la fachada de una iglesia; y que la inscripción es un elogio al Cristo del Crismón, y no a una persona de copiosa riqueza y no menos virtud, como suponía "La Voz de la Verdad".

(15) ANGEL DEL CASTILLO, "Arqueología Gallega: Un crismón del siglo V", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, T. 15 (1925), págs. 227-234.

Nuestro pensamiento sobre esta triple conclusión, lo expondremos más adelante.

La importancia del monumento, como es lógico, trasciende enseguida al plano nacional. Así se hace eco de él en 1922 el gran historiador de la Iglesia, García Villada (16), quien más bien ve en él o una "mesa de altar", o una "dedicación de una iglesia".

Diez años más tarde trata de él don Manuel Vázquez Seijas (17), y en 1942 J. Vives lo incluye en su "corpus" de inscripciones cristianas de España (18).

Vives lo considera del siglo V o VI; nos da su lectura y bibliografía y opina que debió estar colocada en la fachada de una iglesia.

Pasan algunos años y es incluido en la recopilación de las inscripciones de Galicia (19).

El gran investigador alemán, H. Schlunk, a quien tanto debe nuestra arqueología, lo estudió con mucha atención (20). En su último trabajo aparecido con este tema en las Actas del Bimilenario de Lugo, sintetiza su pensamiento, después de una preciso estudio, en el que nos da amplia bibliografía que le sirve para fundamentar sus afirmaciones.

Dos son sus esenciales conclusiones. Que debe datarse hacia el 400, o en los primeros decenios del siglo V; y que fue hecho para una "mesa de ofrendas". Trata de probar esta última conclusión, de la que no duda en absoluto, haciendo un minucioso análisis del monumento, tocando también un poco el texto de la inscripción. Termina esta parte de su trabajo con estas palabras: "Si se trata, como estamos convencidos, de una mesa de ofrendas, tendríamos en ella el primer ejemplo de una mesa de este tipo de la época paleocristiana y con ello una pieza de importancia capital".

También más adelante quedarán matizadas sus afirmaciones.

P. De Palol, en su *Arqueología Cristiana* (21), como es lógico, también recoge tan importante pieza de nuestra arqueología paleocristiana. De Palol, en su nota 40, nos ofrece la opinión que por carta le da Mariner sobre las relaciones del texto. Dice así: "Todo nos lleva a considerar que no se trata de ningún dístico de poeta demasiado célebre, ni de un medio excesivamente letrado y culto. Pero si el versificador no fue un clásico, rememora aquí dos fragmentos, uno de Virgilio (Aen. I, 359) "Thesaurus ignotum argenti pondus et auri"; el otro es de San Agustín (Civ.

(16) Z. GARCIA VILLADA, *Historia eclesiástica de España I, vol. 2*, Madrid, 1929, págs. 311-312, fig. 30.

(17) M. VAZQUEZ SEIJAS, *Lugo bajo el Imperio Romano*, Lugo, 1939, págs. 39-41.

(18) J. VIVES, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda* (2ª edición), Barcelona, 1959, pág. 117, nº 341.

(19) F. VAZQUEZ SACO - M. VAZQUEZ SEIJAS, *Inscripciones romanas de Galicia, II. Provincia de Lugo*, Santiago, 1954, pág. 148, nº 87 y lám. 20, bajo el número cambiado 120.

(20) H. SCHLUNK, *Ars Hispaniae II*, 1967.

Id. "Die fruhchristlichen Denkmaler aus den Nord-Westen der Iberischen halbinsel", en *Legio VII Gemina* (León), 1970, págs. 493-503.

Id. "Los monumentos paleocristianos de "Gallaecia", especialmente de la provincia de Lugo", en *Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo*, Lugo, 1977, págs. 193-236, con magníficas fotografías, figs. 3, 4 y 5.

(21) P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana*, Madrid-Valladolid, 1967, págs. 248-249.

Dei, I, 10): "non excrucior propter aurum et argentum", en el cual el Santo opone a los dos metales preciosos la "aeterna felicitas".

Y resume su parecer con estas palabras: "Se trata, muy probablemente, de un ejemplar del siglo V o VI, muy influido por elementos de orfebrería, pieza también aislada, hasta el momento presente, en el arte decorativo hispánico paleocristiano, sin más trascendencia". Y en cuanto a su función se adhiere al parecer de J. Vives. Con éste coincide, pues, tanto en la fecha como en la función.

Quien con mayor dedicación y más amplitud estudió el texto de la inscripción fue J. Fontaine. Hizo su primera publicación en 1973, y luego, ya un poco después, nos volverá a dar su pensamiento en la revista *Archivo Español de Arqueología* (22).

Todo su trabajo está dedicado al estudio literario. En él nos dice que estos versos tratan dos temas. Uno es el del poco valor de las riquezas, expresadas en el oro y en la plata. Y en el otro, el poeta quiere contraponer a estos valores materiales la superioridad de los morales.

Después trata de demostrarnos que el origen de estos principios morales se hallan en el Antiguo Testamento y en el Nuevo, y también en los escritores del fin de la República y de principios del Imperio, encontrándose además en los Santos Padres de la Iglesia. Y que estos principios tienen especial difusión en el Occidente hacia el 400.

Termina recordando que Quiroga se encuentra en las célebres explotaciones auríferas del Noroeste de España, por lo que esto puede comportar otras implicaciones.

Y ya por último, encontramos nuestro Crismón de Quiroga en el "Corpus" de inscripciones romanas de la provincia de Lugo (23).

Allí se considera de los primeros decenios del siglo V y que fue hecho para una "mesa de ofrendas", puesta sobre un soporte metálico.

3. Datación

Los varios estudios tan seriamente realizados, sobre todo por H. Schlunk en cuanto a la materialidad iconográfica, y por J. Fontaine en cuanto al texto literario, unido a lo que diremos sobre la función del monumento, nos obliga a aceptar plenamente la datación por algunos propuesta. Es decir que debió de ser hecho hacia el 400, o en los primeros decenios del siglo V.

Por tanto, a la bibliografía reseñada remitimos a quien le interese profundizar en este aspecto cronológico del crismón.

4. Función originaria

a) Las tres hipótesis tradicionales

Resumiendo en pocas palabras todos los pareceres hasta ahora propuestos por los investigadores sobre la función original de este cristograma, a tres concretas finalidades se reducen:

(22) J. FONTAINE, *L'art préroman hispanique*, 1973, fig. 11.

Id. "Le distique du Chrismon de Quiroga: Sources Littéraires et spirituel, en *Archivo Español de Arqueología*, 45-47 (1972-1974), págs. 557-585.

(23) F. ARIAS VILAS - P. LE ROUX - A. TRANOY, *Inscriptions romaines de la province de Lugo*, París, 1979, págs. 105-106, nº 92, Pl. XXXI.

— Adorno de una fachada de una iglesia paleocristiana (A. del Castillo, Vives, De Palol).

— Mesa de altar o dedicación de una iglesia (García Villada).

— Mesa de ofrendas (H. Schlunk, Fontaine, etc.).

Digamos inmediatamente que después de un análisis minucioso de la funcionalidad de cuantos crismones conocemos hasta esta fecha del de Quiroga, no tenemos idea de que alguno, entre la cantidad gigantesca de los que existen, aparezca con una de estas tres funciones propuestas.

De ahí que H. Schlunk, aun convencido como estaba de su hipótesis, tuviera, sin embargo, que afirmar esto que ya arriba copiábamos literalmente: "Si se trata de una mesa de ofrendas, tendríamos en ella el primer ejemplo de una mesa de este tipo de época paleocristiana".

Muy poco podemos decir sobre estas mesas de ofrendas, porque apenas nos quedan restos de ellas. Alguna más o menos conservada, se puede ver en las Catacumbas Romanas, junto a la tumba de algún mártir, para poner sobre ella, sobre todo, las lámparas de aceite que allí debían arder (24).

Eran de la forma de un cilindro macizo, cubiertas generalmente con un mármol, pero totalmente liso, porque así lo requería el uso a que estaban destinadas. A través de la iconografía pictórica y musiva quizás pudiéramos conocer algún otro ejemplar.

No olvidemos, por otra parte, que el crismón es un símbolo de Cristo; más aún, en muchos casos es como una personificación suya. Por tanto, al menos en aquella paleocristiana época de su origen, sería como una profanación, o por lo menos una irreverencia, hacerlo soporte de algo material, aunque esto fuesen ofrendas.

También conocemos modelos de aquellos primeros altares, tanto de oratorios o santuarios martiriales de las Catacumbas, dedicados al mártir allí enterrado, como de algunas de las primeras basílicas. En este último caso, el altar tenía una especie de "pozo" interior en donde estaban las reliquias del santo allí venerado. Iba cerrado con una piedra plana, encima de la cual se asentaba la piedra "mesa de altar". Solían llevar también por delante, una especie de "ventanita", o nicho. Pues bien, que se sepa, jamás apareció un mármol con un crismón haciendo de esta mesa. Aunque aquí la relación que hoy vemos de "Altar-Cristo" y "Crismón-Cristo" parece que lo justificaría, advirtamos inmediatamente que esta relación de "Altar-Cristo" es sentida y desarrollada teológicamente como tal, con posterioridad a los tiempos de nuestro crismón (25).

Y lo mismo tenemos que decir, por cuanto hasta ahora se sabe, sobre la existencia del crismón en la fachada de una iglesia o basílica.

(24) Una de estas "mensae oleorum" se conserva perfectamente en la Catacumba romana de Calepodio, junto a la tumba de S. Calixto, Papa del 217 al 222. Esta "mensae oleorum", o de ofrendas, es muy posterior a la sepultura del mártir; cf. A. NESTORI, "La catacumba di Calepodio al III miglio e i sepolcri dei papi Callisto e Giulio", en *Rivista di Archeologia Cristiana*, 47 (1971), págs. 169-278.

(25) Este tipo de altar es muy corriente en las primeras basílicas romanas. Tenemos un modelo, aún bien conservado, en la basílica de San Crisógono "in Trastévere" (Roma). Es ésta una basílica de una sola nave, construida en el siglo V en un edificio ya preexistente. Las ruinas de esta primera basílica se hallan muy por debajo de la actual, obra ya del siglo XII; cf. B. M. APOLLONJ GHETTI, *S. Crisogono*, n.º 92 de la colec. Le Chiese di Roma illustrate, (Roma).

Es verdad que este símbolo se prodiga bastante en la decoración interior de las basílicas y baptisterios. En aquéllas lo vemos especialmente en los lugares más representativos del ábside, que es como el "Sancta Sanctorum" de la basílica (26). En los baptisterios aparece sobre todo en el cenit de la cúpula (27).

Sólo a partir del románico encontraremos el crismón esculpido, sobre todo, en los tímpanos de las puertas. En este caso el tímpano, por su forma semicircular, un tanto semejante a la semicúpula de un ábside, viene a ser como un anticipo de éste.

Pero tengamos además presente que, fuera de unas pocas basílicas constantinianas o de sus inmediatos sucesores, construidas en unos poquitos puntos focales del Imperio, como son Roma, Constantinopla, Jerusalén-Belén, Milán, etc., el resto de cuantas existen en la época paleocristiana son, como máximo, de hacia la mitad del siglo V en adelante. Por tanto no nos es permitido presumir de una "basílica" en Quiroga de los tiempos del crismón.

Todo lo dicho hasta aquí sobre la finalidad del crismón, unido a las razones, que a mi modo de ver confirman una cuarta finalidad, me obligan a considerar inaceptables cada una de estas tres hipótesis tradicionales.

b) La función primera del crismón de Quiroga tuvo que ser de carácter funerario.

Al hablar de los "pasos evolutivos del crismón", hemos visto, no sólo su origen en cuanto al modo y al tiempo, sino también su "carácter funerario".

En inscripciones sepulcrales aparecieron los primeros crismones conocidos, y, en un número casi incontable, continuaron durante toda la época paleocristiana. Así, unas veces hacían parte, con otros adornos o símbolos, de una inscripción sobre una lápida sepulcral; y otras veces se grababa él solo sobre la masa aún fresca, con que se recubrían las juntas de los ladrillos o mármoles que tapaban los "loculos" de las catacumbas; o incluso, se grababan sobre estos mismos ladrillos o mármoles (28).

De este su primer empleo funerario se originó, sin duda, el ya tan conocido "Lábaro constantiniano", pasando después, aunque no muchas veces, a monedas, medallas, etc., de carácter imperial.

Una vez convertido en símbolo de Cristo, se encuentra ya constantemente en los más diversos objetos de función religiosa, pero que en su mayor parte están relacionados con el culto funerario (29). Recuérdese a este respecto lo que hemos dicho de su presencia en magníficos sarcófagos, de los que son claro exponente las figuras 6 y 7.

(26) Así, por ejemplo, lo encontramos en la decoración musiva del arco triunfal de Santa María Mayor de Roma, obra del Papa Sixto III, realizada entre el 432-440. Allí aparece el crismón con el alfa y omega dentro de una "clipeus", o círculo, debajo del arco, justamente en el punto central. También es bellísima la escena del monograma de Jesu-Cristo que, metido dentro de una corona sustentada por cuatro ángeles, adorna el cenit de la cúpula de la Capilla Arzobispal de Ravena (Italia), obra del siglo VI.

(27) En el baptisterio de Nápoles (364-410) aparece en el cenit de la cúpula una cruz monogramática con el alfa y omega. Y en el de Albenga (Italia), también paleocristiano, igualmente en el cenit de la cúpula, lo tenemos dentro de una triple corona. En ambos baptisterios se trata de decoración musiva.

(28) Resultaría una lista interminable si fuésemos reseñando uno a uno cuantos aparecen tan solo en las Catacumbas Romanas.

(29) Sirvan de ejemplo las innumerables "lucernas" de barro, adornadas con el crismón, encontradas en los primitivos cementerios cristianos. O también el magnífico crismón musivo que vemos debajo del centro de un arco del mausoleo de Gala Placidia (Ravena), 426-450.

Y no podemos pasar por alto aquí, otros tres sarcófagos de nuestra Península.

El del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, de finales del siglo IV. En él el crismón aparece dentro de una corona de laurel.

El del niño ITHACIUS de la Catedral de Oviedo. Lleva el crismón con el alfa y omega dentro de otra corona, pero no de laurel. Está datado, según De Palol, hacia finales del siglo V, o principios del VI. Nos ofrece además una inscripción también versificada como el de Quiroga.

Y por último, el del Conde Santo de Lorenzana. Este es de origen aquitano, datado en el siglo VI, pero que llegó aquí en el siglo X. El crismón se encuentra igualmente dentro de una corona de laurel (30).

De lo dicho en este apartado y lo expuesto sobre lo inaceptable de las tres hipótesis tradicionales, concluimos que la primera función de nuestro cristograma en estudio fue, sin duda, de carácter funerario.

Esta es la hipótesis más sencilla, la más natural y la primera que por necesidad, tiene que ocurrírsele al arqueólogo conocedor del arte y la historia paleocristianas. Por eso me siento perplejo al comprobar que esta función funeraria es absolutamente olvidada por los investigadores.

Tarea un tanto hipotética será ahora el buscar un lugar idóneo en un monumento funerario, para empotrar un crismón de estas dimensiones y características. Pero en todo caso, para este aplacado no puede ser ninguna dificultad su reducido espesor, como pretende hacernos ver Schlunk. Placas marmóreas mucho más delgadas, tanto entonces como ahora, se aplicaron y se aplican con facilidad a las paredes. Ni es ningún obstáculo esa sarta de bolitas que sobresalen un poco del diámetro, ya que precisamente con el grosor de las bolitas debería también sobresalir de la pared.

c) En la Hermida, ¿un mausoleo paleocristiano?

Para llegar a esta conclusión es necesario analizar una serie de datos que intentaremos resumir lo más brevemente posible.

Empecemos diciendo que la iglesia de "La Hermida", de donde es originario el crismón, se halla emplazada en un magnífico castro. Hoy este castro está bastante desdibujado por la serie ininterrumpida de viviendas y cultivos. Desde él se domina todo el valle de Quiroga, uno de los más hermosos y productivos de la provincia, atravesado especialmente por el río Sil, al que vienen a dar otros ríos más pequeños que bajan de las montañas del Caurel.

(30) Un estudio muy breve de estos tres sarcófagos, con las fotografías y la bibliografía correspondiente, puede verse en P. DE PALOL, *Arqueología Cristiana en la España Romana*, Madrid-Valladolid, 1967, páginas y láminas respectivamente: 305, LXXXVI, 1; 319, XCIII, 2; y XCIV, 2; 318, XCV, 2. Un estudio amplio del de Valencia, véase en M. SOTOMAYOR, *Sarcófagos Romano-Cristianos de España*, Granada, 1975, nº 28, págs. 157-158, lám. 13, 2. Pueden verse unas buenas fotografías de los tres en H. SCHLUNK, "Los monumentos paleocristianos de Gallaecia..." (o.c.), páginas y figuras respectivamente: 228, fig. 23; 223-226, figs. 20 y 21; 219-220, fig. 15. Debemos aquí añadir, además, a favor de esta función funeraria, el sarcófago de Braga, cuyas fotografías y datos el mismo Schlunk nos ofrece en este trabajo, figs. 16, 18 y 19, y en el publicado en Legio VII Gemina, citado en la nota 20. El lo data también hacia el 400, o principios del siglo V. En la cabecera de este sarcófago va un bello crismón con alfa y omega, dentro de una corona. Es de advertir la gran semejanza de este crismón y la de las letras alfa y omega, con el de Quiroga.

No podemos olvidar tampoco que es éste uno de los pasos naturales que une la provincia con la región leonesa y, a través de ésta, con la Meseta. Aún de la antigua vía romana encontramos sobre el río Lor el llamado "Puente Romano de Barxa de Lor".

Otro hecho importantísimo es que en la zona del Caurel había una explotación romana de minas auríferas especialmente, minas que ya los romanos habían heredado de los indígenas (31).

Igualmente, siguiendo el Sil, río arriba, a unos cuantos kilómetros, nos encontramos con Montefurado. Bien sabido es que este nombre obedece al hecho de haber sido perforado el monte por los romanos para canalizar un trecho del río por un cauce distinto, y así explotar con más rendimiento el codiciado oro que el río arrastraba.

Sabemos, por otra parte, que todas las minas de los países conquistados eran una propiedad del Estado. Así al frente de ellas había siempre un "Procurator" del Emperador con grandes medios económicos y la preparación necesaria para poder explotarlas con el máximo rendimiento (32).

Ya hemos hablado de la belleza y fertilidad de este valle de Quiroga. Pero debemos aún añadir que posee quizás el mejor clima de la provincia lucense y que está bastante bien centrado entre los dos núcleos auríferos.

Por cuanto queda dicho, pues, podemos concluir que en toda la comarca cualquier lugar dista muchísimo de reunir las óptimas condiciones de este valle para albergar adecuadamente al "Procurador Imperial", que debería atender ambos yacimientos mineros.

Siguiendo este lógico raciocinio de tipo histórico, tenemos que admitir aquí, en torno a este castro, un asentamiento romano en el que el dicho "Procurator" de las minas debía tener un gran poder económico, político y social.

A todo lo hasta aquí expuesto, se suman algunos restos arqueológicos que, debidamente estudiados, arrojan también un gran chorro de luz.

Además del crismón ya descrito en este trabajo, nos encontramos en la iglesia de La Hermida con otras piezas romanas que nos hablan de algo arquitectónicamente importante. Son éstas, un par de basas y otro par de capiteles.

Transcribo al pie de la letra lo que de ellos nos dice H. Schlunk (33). "... en ella (la iglesia) se conservaron no sólo dos basas romanas de mármol y otra gran placa del mismo material, sino además un gran capital de pilastra, igualmente de mármol, de respectivamente 58 y 50 cms. de ancho y 36 cms. de alto. La factura del mismo, su disposición general con collarinos y dos filas de hojas, la forma de las mismas con "ojos", como los conocemos de capiteles del Este del Imperio desde finales del siglo IV y del V, hace probable que la pieza date aproximadamente de la

(31) Sobre este particular puede verse SANCHEZ-PALENCIA, F.J. "Las explotaciones auríferas romanas del Caurel", en *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología* (Lugo, 1977), Zaragoza, 1979, págs. 879-899.

(32) Cf. J.M. BLAZQUEZ, "La Romanización del N.O. de la Península Ibérica" en *Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo*, Lugo, 1977, págs. 67-81, concretamente págs. 78-79, con las notas correspondientes.

(33) H. SCHLUNK, "Los monumentos paleocristianos de Gallaecia..." (t.c.). En este estudio nos ofrece unas buenas fotografías de estos elementos.

misma época que el disco, o sea, hacia el 400 o de la primera mitad del V". "... otro capitel de mármol, no idéntico, pero del mismo estilo (se halla) en los fundamentos de la fachada del edificio".

Digamos en primer lugar que el material marmóreo en que están hechos, tiene todas las características del que se halla en las canteras del Incio, según afirman los entendidos (34).

A pesar de la buena factura del capitel visible en la sacristía, hemos de calificarlo de "capitel romano degenerado" (Fig. 8). Quien esté un poco avezado en esta materia, observará enseguida que le falta esa impronta del capitel hecho en un taller, en el que existen unos cartones ya muy bien perfilados, y una técnica nacida de la práctica constante de repetir estos modelos (35) (Fig. 9).

El acarreo de estas piezas no sería difícil, tanto por la no mucha distancia, como por la comodidad de la vía romana de penetración ya reseñada, que probablemente pasaba por el mismo Incio (36).

A cuanto hemos dicho del capitel tenemos que añadir un detalle importantísimo que Schlunk pasa por alto, sin mencionarlo siquiera, a pesar de estar clarísimo en la fotografía que publica.

Se trata de un par de racimos de uvas grabadas en dicho capitel. Son unos racimos que se parecen mucho a tantos otros someramente esculpidos sobre lápidas sepulcrales de época paleocristiana, en los que generalmente picotea una paloma. Es este un elemento que también se va a prodigar en la iconografía visigótica.

Hay que hacer constar que este tipo de decoración no se encuentra nunca en un capitel romano propiamente tal.

Por tanto, todo esto nos hace pensar en un artista romano que debe hacer aquí, en su taller, unos cartones de carácter original, reproduciendo en ellos esos motivos tradicionales romano-cristianos que tiene o conserva dibujados en su mente.

La destreza del escultor, si es que éste fue el mismo, nos la demuestra la belleza y perfección con que ejecuta el cristograma. Es tanta que si no fuera por lo alejado de estos parajes y la procedencia del mármol, deberíamos pensar inmediatamente en una importación salida de un taller importante.

Reseñados estos detalles histórico-arqueológicos, sólo nos resta sacar unas lógicas conclusiones que expliquen y justifiquen el título de este apartado.

Debemos, pues, suponer aquí, en la época un poco anterior al crismón, un personaje importante que, con un grupo de colaboradores un tanto especializados, y probablemente con un pequeño destacamento militar, controlaba en todos los aspectos la producción aurífera y la eficaz sumisión de los indígenas.

(34) Sin embargo pienso que todavía no se ha hecho ningún análisis científico, necesario para confirmar plenamente esta suposición.

(35) Para darse cuenta de lo dicho arriba, basta comparar este capitel con los del Complejo de Temes, sobre todo con el que se conserva intacto; capiteles estos salidos sin duda de un taller romano; cf. J. DELGADO GOMEZ, "El Complejo de Temes. ¿Un monumento paleocristiano?", en *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología* (Lugo, 1977), Zaragoza, 1979, págs. 1.143-1.154.

(36) Aquí se halla la parroquia de "El Hospital", topónimo tan elocuente en este sentido, como lo es el mismo complejo arquitectónico medieval, declarado monumento nacional.

Debemos también suponer un asentamiento romano con viviendas adecuadas a su modo de vivir. Pero, para un romano, tan importante como una buena vivienda era prepararse una buena morada para la vida de ultratumba; es decir, hacerse un mausoleo. Esto es tan así que los monumentos y restos funerarios que de ellos nos quedan, superan a los restos que tenemos de sus viviendas.

Podemos pensar, pues, en la existencia aquí de un mausoleo importante, hecho al estilo romano; sin que éste excluya la existencia de otros inferiores.

Dadas las condiciones geográficas del lugar, por necesidad se verían obligados a utilizar materiales de la zona, enriqueciéndolos cuanto les fue posible con algunas piezas de mármol traídas del Incio y elaboradas por alguno de aquellos dichos técnicos o artesanos venidos allí del mundo y de la cultura romana.

Interpretando el texto del crismón, aquel señor no sólo debía ser un buen cristiano, sino que más bien debía ser uno de aquellos hombres especiales que conocemos por la literatura neotestamentaria y por la de los primeros siglos cristianos. Es decir, un hombre que siguiendo el ejemplo de otros célebres, sobre todo entre los cristianos de Roma, muy bien pudo haber ofrecido, como aquéllos, su casa y su riqueza para formar allí una de aquellas "DOMUS ECCLESIAE", -iglesias domésticas-, -casas de la iglesia-. O sea, casas para la reunión formativa y cultural de los cristianos. Casas éstas que fueron los lugares de culto predecesores de las "basilicas", Quizás, pues, fue un hombre a quien pudiera deberse el apoyo y la fuerza para la formación allí de un primer núcleo cristiano.

En este contexto es lógico que al morir, bien sus propios familiares, o quizás mejor éstos con aquella agradecida *iglesia doméstica* quisieran poner un epitafio digno de tan santo señor, cuyo nombre ignoramos.

Con el crismón testificaban su fidelidad y pertenencia a Cristo. Y con el texto epigráfico, además de dejar entrever su gran fortuna y poder, testificaban su santidad de vida. Así el texto tiene un plenísimo sentido de epitafio. Nos viene a decir: "por tus manos, dado el cargo que ocupabas, pasó reluciente mucho oro, pero tú lo juzgaste cosa vil, como igualmente otras riquezas; es decir, no te contaminaste con él. Por eso ahora mucho más de lo que pudieras brillar estando recamado de ese oro, brillas por esa felicidad eterna y por esa santidad ante nosotros, que has alcanzado por tí mismo, mediante tu perfección cristiana".

Nueva tarea es buscar, dentro del mausoleo, un sitio idóneo para incrustar esta magnífica lápida. Varios podrían ser los lugares, pero todos dependen del tipo de sepultura o tumba en que fuese inhumado.

Antes de poner fin a este apartado, es interesante presentar otro célebre crismón, también con alfa y omega y con esta inscripción en torno: "IN HOC SIGNO SIRICI", con este signo, Siricio (vencerás). (Fig. 4).

Fue hallado en las excavaciones realizadas en la catacumba romana de Santa Inés, por lo que de su carácter funerario no se puede dudar. En cuanto al tiempo, diremos que es un poco anterior al de Quiroga.

Aunque este crismón romano tiene una configuración y estructura distinta, no cabe duda que constituye un gran paralelo con el de "La Hermida" (37).

(37) Cf. AMATO PIETRO FRUTAZ, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese*, Tipografia poliglotta Vaticana, 1969; recoge toda la bibliografía que hay de este complejo.

d) ¿Sería después este mausoleo la “ermita” que originó el topónimo de “La Hermida”?

El interrogante no está sugerido por una ocurrencia. El arqueólogo sepulta sus ocurrencias cuando, aún siendo muy sugestivas, no pasan de eso.

En este caso tenemos a favor el aval de la historia y sobre todo de la arqueología. Si pudiésemos demostrar, con pruebas arqueológicas, la existencia aquí del “mausoleo”, automáticamente tendríamos ya en él un “oratorio”, Inicialmente éste tendría un carácter privado en el que se celebrarían tan solo ciertos cultos dedicados a aquel, o a aquellos muertos allí sepultados. Pasando el tiempo, como así sucedió en cantidad de sitios del primer mundo cristiano, se iría convirtiendo en un pequeño oratorio para en él dar culto público una pequeña iglesia, o comunidad.

Por otra parte sabemos que el nombre de “Hermida” se origina de una “ermita”, o de un “eremitorio”, que también tenía su “ermita”. Y también debemos admitir que no es éste un lugar propio de un “eremitorio”, ocupando como ocupa casi el corazón de un rico valle, poblado desde muy antiguo.

Midiendo, pues, con cierta escrupulosidad histórica lo que acabamos de decir, incluso el nombre de “Hermida” pudiera ser una prueba a favor de la existencia de un “paleocristiano mausoleo-oratorio”. H. Schlunk, al encontrarse en La Hermida con las piezas ya reseñadas, repetidamente insinúa la existencia de una iglesia paleocristiana aquí, del tiempo del crismón.

Ya hemos dicho que en este tiempo la existencia de una iglesia de nueva factura, aquí, es algo totalmente inaceptable. En cambio es normal y lógica la paulatina transformación de un mausoleo en oratorio para una pequeña iglesia o comunidad. Con el tiempo llega un momento en que las circunstancias cambian y este oratorio se aumenta o transforma, dando origen a un nuevo templo con el estilo de su época.

Pienso que este fue el caso de Santa Eulalia de Bóveda y de Santa María de Temes. Pero aquí tenemos a favor el hecho del crismón y el texto en él grabado, que al recordar a un personaje de esta altura espiritual, va también sacralizando el lugar (38).

5. Conclusión

Con la primera parte de este trabajo se ha intentado fijar un poco el concepto de “crismón”, al precisar su origen como “abreviación” de Jesu-Cristo, o sólo de Cristo, y su nacimiento y evolución como símbolo.

Con la segunda, dedicada al internacionalmente famoso crismón de Quiroga, quisimos resumir el contenido de la bibliografía y concretar, en cuanto era posible, su cronología alrededor del 400, y su función de carácter funerario.

(38) Hechos como éste son muy abundantes y bien conocidos de aquellos que estén familiarizados con la arqueología cristiana primitiva. Y esto mucho más sucedió cuando el mausoleo era un “martyrium” o una “memoria”, que dieron lugar a tantos santuarios y basílicas célebres. El de La Hermida podría ser un caso paralelo al del mausoleo de FL. Eusebio de Ronciglione (Italia); allí el cristiano y rico patricio Eusebio de finales del siglo IV, fue sepultado en su mausoleo. Los fieles de épocas sucesivas, interpretando a su modo el “titulus”, o inscripción sepulcral, lo convirtieron a él en un San Eusebio y a su mausoleo en oratorio; cf. A. NESTORI, *Monumentum FL. Eusebi fatto ecclesia S. Eusebi, presso Ronciglione*, Città del Vaticano (Roma), 1979.

Con esto último nuevos caminos quedaron abiertos a la investigación. Afortunadamente la ciencia no se para, y cada día se va haciendo más luz. Pero quien más, con el tiempo, nos ayudará posiblemente a salir de las hipótesis, será la misma "Hermida" y su entorno.

Esperemos que con una ininterrumpida investigación, poco a poco se vayan desvelando los secretos que sin duda este lugar atesora en sus entrañas.

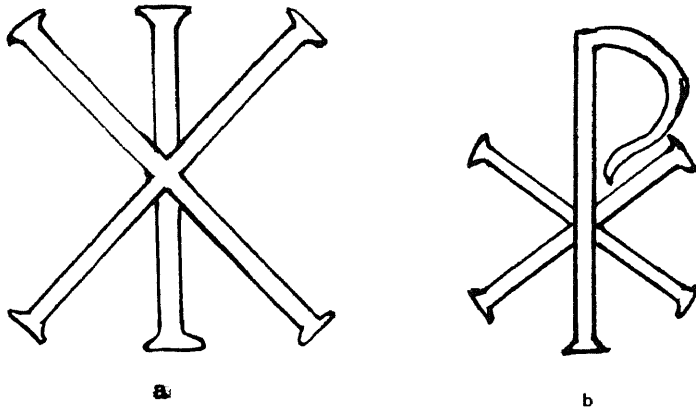


Fig. 1

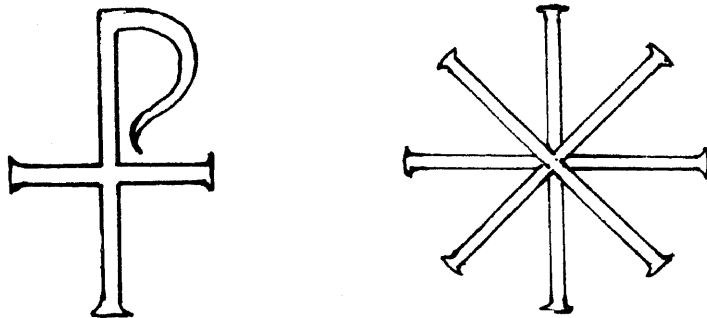




Fig. 3. El Crismón de La Hermida (Quiroga). (Museo Diocesano de Lugo)



Fig. 4. Crismón de la Catacumba de Santa Inés (Roma)

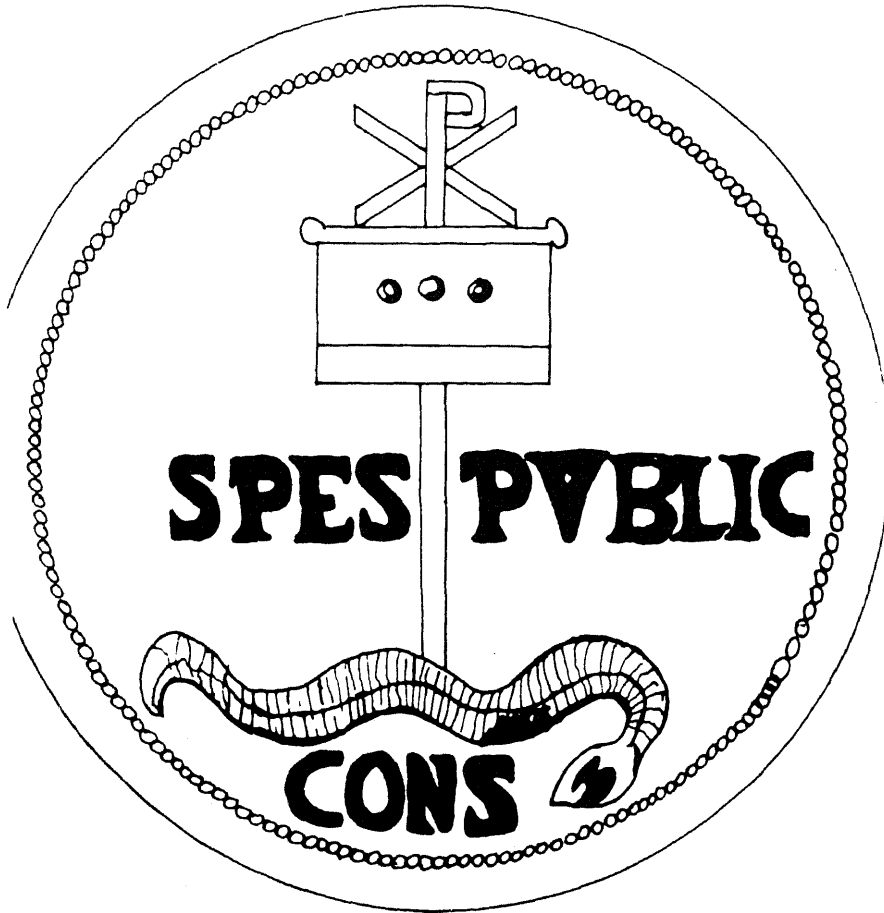


Fig. 5. Moneda de Constantino con el Lábaro

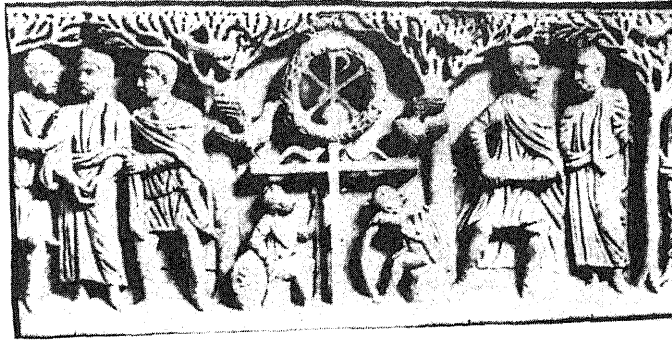


Fig. 6. Detalle de un sarcófago del Museo Pio Cristiano del Vaticano. (WS. 142,3)

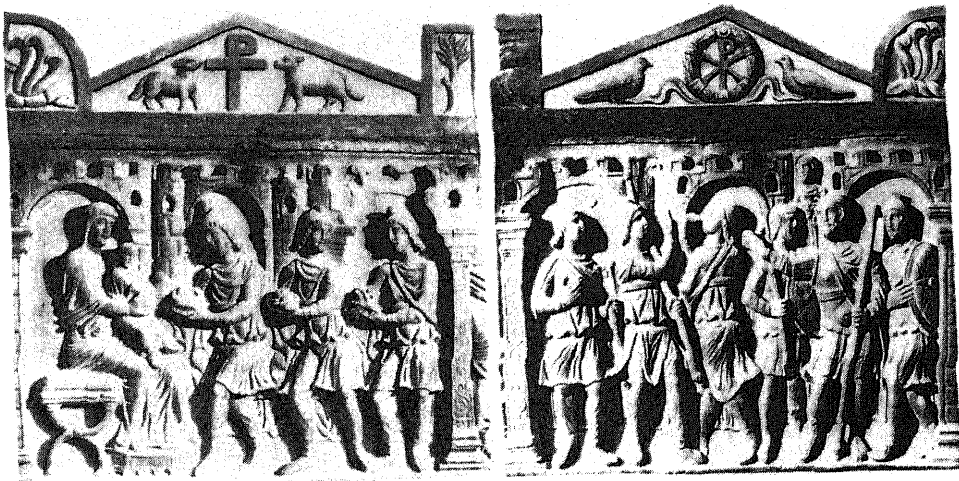


Fig. a

Fig. b

Fig. 7. Laterales de un sarcófago (Tolentino). (WS. 73,1 y 2)

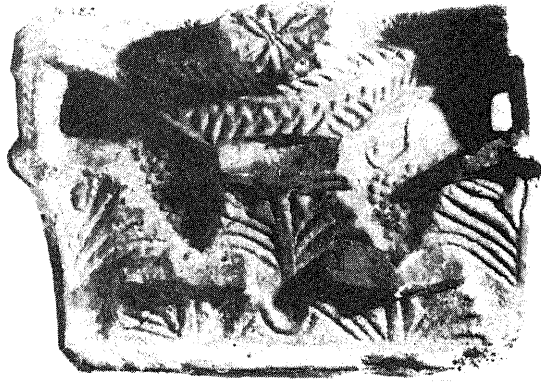


Fig. 8. Capitel de La Hermida (Quiroga). Está haciendo pared en la sacristía de la iglesia



Fig. 9. Capitel de Temes

FICHA Nº 5

UN DISCO GRANITICO CON LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN EN CEREIXIDO (CERVANTES)

1. Introducción

Sean mis primeras palabras para felicitar al señor cura de Cereixido, don José Antonio García Otero, por su buen tino y prudencia. A él debemos el hallazgo de esta extraordinaria y singular pieza esculpida.

La piedra fue hallada en el interior de un muro de contención, deshecho en 1982 para ampliar el acceso y atrio de la iglesia parroquial de Cereixido (Fig. 2).

Digamos de paso que esta parroquia, enclavada en plena Sierra de Ancares, pertenece al ayuntamiento de Cervantes y ocupa uno de los puntos más montañosos e incommunicados de la provincia.

El acceso actual a esta iglesia, todavía nada fácil, y casi tan solo practicable a pie, nos hace pensar en lo difícil que debía ser en los siglos anteriores desde Lugo y aún desde Becerreá o de otros núcleos cercanos más importantes. Esto, a su vez, nos sugiere que el acarreo de materiales u objetos pesados venidos de lejos, tendrían que reducirse al máximo. Y nos hace pensar igualmente en la necesidad de que los artesanos, más o menos locales, realizasen las obras, bien en este mismo lugar, bien no muy lejos de él.

También se encontró allí otra pieza ya mutilada, de piedra pizarrosa. Esta, dentro de una sencilla moldura plana que bordea su forma rectangular, encierra el anagrama J H S (Jesus Hominum Salvator, Jesús Salvador de los Hombres). La moldura presenta en las esquinas una especie de lazos.

2. Descripción iconográfica del monumento (Fig. 1)

a) La piedra y su forma

Se trata de una piedra caliza de forma rectangular. Mide 54 centímetros de largo, por 47 de ancho, siendo su grosor de unos 6.

Dentro del rectángulo se inscribe un disco ligeramente ovalado de 52 x 43 cms. de diámetro. El disco es casi imperceptiblemente cóncavo y sobresale tan solo unos milímetros de la superficie de la piedra. Dentro de él, en notable relieve, aparece la escena de la "Coronación de la Virgen", hecha por la Santísima Trinidad.

b) Las figuras de la escena

María. Abajo aparece María, puesta de rodillas y con las manos juntas. El cuerpo está de perfil hacia la derecha del espectador, pero vuelve la cabeza para mirar de frente a quien contemple la escena.

Tiene un cuerpo muy bien proporcionado y hábilmente diseñado. Va vestida con túnica y manto. Aquella sólo es visible de la cintura para arriba, y el manto, como colgando del cuello y pasando por debajo del brazo derecho, cubre todo su cuerpo, haciendo algunos pliegues de cintura abajo. Por detrás asoman los pies, que parecen ir calzados.

No lleva la cabeza velada, y así una bien trazada cabellera en forma de bucles enmarca su rostro de gracioso encanto juvenil.

Santísima Trinidad. A derecha e izquierda, respectivamente, aparecen el Padre y el Hijo teniendo a la Virgen en medio de ambos, pero ellos ocupan lógicamente un plano algo superior.

Los dos personajes divinos adoptan una postura como de sentados en algo invisible o inexistente. Entre los dos y usando las dos manos, sostienen lo que debiera ser una gran corona, pero que ahora sólo se parece a una lisa piedra, sobre la que posa sus pies una paloma (Espíritu Santo). Esta tiene las alas desplegadas y mira de frente.

El Padre viste túnica y manto. El manto le cubre casi todo el cuerpo; una parte de él baja por la espalda y la otra, pasando por debajo del brazo izquierdo, se junta a la primera. Debajo de él asoman los pies que están calzados. Cubre su cabeza una **tiara papal**, o "trirregnum", de forma cónica, con las tres coronas superpuestas y ceñidas por el exterior. El rostro, que mira de perfil hacia el centro, es el de un muy bien logrado anciano venerable de larga y bien trazada barba.

El Hijo viste tan solo el manto, que le baja por la espalda, pasa por debajo del brazo izquierdo, y le cubre todo el cuerpo de la cintura para abajo, dejando a la vista el pecho, el brazo y los pies desnudos. Lleva larga cabellera y barba corta. Y el rostro, un poco vuelto al espectador, es bastante inexpresivo y de perfecciones inferiores a las de los otros dos.

3. El origen bíblico de la escena

La escena no es una representación gráfica de una narración bíblica, pero sí hunde sus raíces en la Biblia.

En primer lugar porque la escena se compone exclusivamente de cuatro personajes, que son los más fundamentales de la Biblia. Esto es: la Santísima Trinidad y la Virgen María.

En segundo lugar porque es una escena creada por la creencia del Pueblo de Dios, como culminación de otras dos que forman parte de nuestras verdades de fe y que pertenecen al gran tesoro y depósito de la Tradición, fuente sagrada como la Biblia. Estas dos escenas son la de la "Dormición", o "del sepulcro vacío" de María, y la de la "Asunción" a los Cielos. Escenas ambas que se encuentran repetidas veces unidas a la de la Coronación, como se verá más adelante.

Pero todavía podemos añadir una tercera razón. Si bíblicamente no podemos dudar de la "realeza" de Cristo, cuya fiesta celebra la Liturgia, María, Madre del Rey, participa de esa realeza. Más aún, a María se le viene aplicando un texto del Apocalipsis, que forma parte en algunas ocasiones de la liturgia mariana, y que sirvió de base para innumerables representaciones artísticas también marianas. Y es éste un texto que insinúa realeza y una gloriosa coronación (1).

4. Datación

Para llegar a una datación aproximada deben ser analizados una serie de datos, que vamos a resumir.

(1) Apocalipsis, 12, 1: "Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, sobre la cabeza una corona de doce estrellas".

a) El estilo

Tanto los rostros como el ropaje, pasan, ya no sólo de la dureza e impersonalidad del Románico, sino de la misma serenidad clásica y belleza retratística del Gótico. Pero sin embargo caen en la humana sensibilidad del Renacimiento.

Así vemos unos rostros, que sin tener esa gran movilidad y expresividad del barroco, empiezan a notarse en ellos ambas cosas.

Acusa además un natural humanismo al desaparecer los "nimbos", e incluso la "estola" que debiera velar la cabeza de la Virgen; como igualmente lo acusa el desnudismo con que nos presenta a Cristo, tan propio de una especie de resurgimiento de la "apoteosis" clásica greco-romana en la que los héroes y emperadores divinizados aparecían en lo alto apenas velados por un sutil manto.

Un cierto movimiento lo encontramos también, tanto en la postura de los cuerpos como en el plegado de las vestiduras, dándole así a la escena una viva expresión de real humanidad. Dentro del estilo debemos incluir también el modo específico de llevar el manto. Sobresale, sobre todo, esa caída que, colgando del cuello, se desliza una parte sobre la espalda, mientras que la otra pasa elegantemente por debajo del brazo visible para cubrir toda aquella parte del cuerpo de la cintura para abajo. Es éste un modo que se prodiga, tanto en pinturas como en esculturas, sobre todo en el siglo XVI.

b) La temática

Las primeras representaciones conocidas con esta temática aparecen en el siglo XIII. A partir de entonces se continuarán reproduciendo ininterrumpidamente, pero notándose una evolución tanto iconográfica como iconológica.

Bien sabido es que este tema se contempla en el "Quinto Misterio Glorioso" del Rosario. Y el Rosario, con su forma clásica, se atribuye a Santo Domingo de Guzmán (Siglo XIII). Por otra parte parece estar claro que los quince misterios a meditar en el Rosario, entre los que se encuentra este de "La Coronación de la Virgen como Reina de cielos y tierra", quedaron definitivamente establecidos desde el siglo XIV. Ahora bien, al incluir este misterio junto a los principales de nuestra fe católica, nos confirma que ya de tiempo atrás tenía gran resonancia vivencial en el pueblo cristiano.

Una vez iniciado el tema encontramos un triple modo de interpretarlo a través del tiempo. Inicialmente es Cristo quien corona a su Madre, que casi siempre está sentada a su lado en un trono paralelo (2).

(2) Al ir recordando las representaciones de este tipo no se puede menos de pensar en la famosa coronación de Carlomagno hecha por el papa León III en la Navidad del año 800; y en las coronaciones de los emperadores sucesivos. La historia nos habla de un forcejeo entre ambos poderes por la supremacía, incluso en el mismo orden espiritual, alcanzando, en cierto modo, esa supremacía el Papa, al anticiparse con el gesto de ser él quien corona al Emperador.

No se debe olvidar tampoco que hacia la mitad de la Edad Media es cuando empiezan a surgir y consolidarse poco a poco las monarquías occidentales, entre cuyos atributos, además del trono, el manto y el cetro, ocupa un primer lugar la corona. Ni olvidar que la consolidación empieza un poco a partir del año mil, aumentando progresivamente a medida que nos vamos acercando al final de dicha Edad Media, hasta llegar a las monarquías autoritarias y después absolutistas.

Con la consolidación de las monarquías se destaca también la "realeza" de Cristo y de su Madre, apareciendo ambos coronados. Y es entonces cuando, para demostrar que Cristo es "Rey de reyes y Señor de los que dominan", también los magos de la escena de la Epifanía, aparecen coronados y así convertidos en reyes que vienen a rendir tributo a Cristo. Y es más. A partir ya de finales del siglo XII el primero de los tres, como representando a los demás reyes de la tierra, empieza por iniciar a descubrirse ante Cristo, e igualmente inicia una genuflexión; va evolucionando cada vez más este doble gesto hasta terminar ofreciendo sus dones, puesto de rodillas y con la corona en el suelo, postura y gesto últimos que también, ya en pleno

Sólo algunas veces, o bien se inclina reverente hacia Cristo, para que éste le corone con más comodidad, o incluso se pone de rodillas. Estando ella de rodillas alguna vez Cristo la corona de pie.

Este primer tipo de coronación empieza, como queda dicho, en el siglo XIII y se alarga esporádicamente hasta el XVI.

Como es lógico en un espacio de tiempo tan largo, es mucha la diversidad estilística que existe en la interpretación de la escena. No en vano van desde esas maneras hieráticas del siglo XIII a las místicas y religiosas del Giotto (1266-1337) y seguidores de su escuela, pasando más tarde por la tranquila y espiritual belleza de las obras de Fra. Angélico (1455), hasta llegar a ese grandioso encanto renacentista de la "Coronación" de Rafael (1483-1520), hecha entre ángeles en el cielo, mientras abajo los apóstoles, en torno al sepulcro vacío de María, contemplan la escena (3).

Pero ya en el mismo siglo XIII aparece la segunda modalidad, que va a simultanearse con la anterior.

Renacimiento, lo adoptarán los otros dos magos (cf. J. DELGADO GOMEZ, *La iconografía de los tímpanos de Santa María del Campo de La Coruña*, en *Brigantium*, nº 2, 1981, págs. 201-220); aquí iniciamos el estudio de este tema al hablar de la escena de la Epifanía. De ahí que es muy lógico hacernos la pregunta de si en este ambiente y por este ambiente habrá surgido el culto y la escena de la "Coronación de María".

(3) No es posible aquí recordar todas cuantas **Coronaciones de María** hay de este primer tipo y de los otros dos modelos que veremos. Pero sí reseñaremos algunos ejemplares más representativos de cada uno de los tres.

Queremos iniciar la lista de este primer tipo con cuatro ejemplares de frescos hispanos. El primero, del siglo XIII, se hallaba en el ábside de Santa Lucía de Osía y hoy se puede ver en el Museo de Jaca. El segundo, también del siglo XIII, estaba en la Capilla de la Torre de San Pedro de Olite, hallándose ahora en el Museo de Pamplona. Un tercer ejemplar, igualmente del siglo XIII, se puede aún ver en uno de los laterales de la Mesa de Altar del Monasterio de Lluça. Y el cuarto, del siglo XIV, es el de la Capilla central de la Cripta de San Esteban de Sos del Rey Católico (Zaragoza). Pueden verse sus reproducciones en *ARS HISPANIAE T. VI* (Madrid, 1980), respectivamente en las figuras y páginas siguientes: 1ª, fig. 104, pág. 93; 2ª, fig. 112, pág. 99; 3ª, fig. 168, pág. 149; y 4ª, fig. 259, pág. 216.

Continuamos la lista con la celeberrima coronación musiva de María hecha por Cristo, estando ambos sentados, que se halla en la semicúpula absidal de Santa María la Mayor de Roma, obra realizada antes de 1295 por Torriti. Del mismo siglo XIII tenemos unos magníficos marfiles: uno de hacia 1260, hoy en el Museo de Louvre (cf. *Historia del Arte Salvat*, t. 4, Barcelona, 1971, pág. 44); otro, del Museo de Lyon, que incluso para algunos es más antiguo; y un tercero lo tenemos en el Museo de Cluny (cf. *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Espasa), Barcelona, sin fecha, palabra **Coronación**, en donde hay fotografía de los tres marfiles; en adelante esta obra la citaremos con la sola palabra ESPASA).

Este mismo modelo aparece en bastante iconografía esculturada de iglesias, sobre todo en los tímpanos. Así en el de la catedral de Estrasburgo (cf. ESPASA, palabra **Coronación**). En el de la puerta principal de la catedral de Vitoria (s. XIV); aquí aparece el ciclo de la infancia de Jesús y la muerte y glorificación de María, ésta en el último panel; María está sentada, como igualmente Cristo que la corona. Muy semejante a la anterior es la que va esculpida también en el tímpano de la puerta principal de la catedral de Pamplona (s. XIV). Es curioso también el tímpano de la iglesia de Todos los Santos de Florencia en el que Lucca della Robbia (1400-1482) nos deja un bellissimo ejemplar logrado en barro cocido; en medio de ángeles y aroma de incensarios, Santa María sentada, pero sin sillón visible, es coronada por un personaje, Padre o Hijo, vestido con solemne manto o capa pluvial de pontífice y con tiara de papa (cf. ESPASA, palabra **Coronación**).

En pintura resaltamos un fresco del Giotto (1266-1337) en la iglesia de Santa Cruz de Florencia; otro del Real Monasterio de Pedralbes (Barcelona), obra de Ferrer Bassa (s. XIV), (ambos pueden verse en ESPASA, *catedral de Manresa*, pintado por Serra en 1314 (cf. *Historia del Arte Salvat*, t. 4 (o.c.), pág. 88). El Museo de Louvre exhibe un extraordinario cuadro de Fra. Angélico (†1455), en el que Cristo sentado en un trono, corona a su Madre que se arrodilla reverente ante él, rodeándolos multitud de ángeles y bienaventurados (cf. ESPASA, palabra **Coronación**). De Botticelli (1445-1510) hay un cuadro en la Galería de Arte Antiguo y Moderno de Florencia, en el que posiblemente el Padre con tiara corona a María que se inclina hacia él,

En este modelo María, colocada generalmente entre personajes divinos, o simplemente bienaventurados de especial categoría, o incluso alguna vez sola, es coronada por dos ángeles, o uno solo, que volando sostienen sobre su cabeza la corona (4).

Y el tercer paso, que también ya lo encontramos en el siglo XV, pero que va a ser el modo normal del XVI en adelante, es el que nos presenta a María coronada por la Santísima Trinidad, de un modo más o menos semejante al del disco de Cereixedo (5).

ocurriendo todo esto en el cielo empíreo, teniendo debajo la Iglesia terrena espectante. En esta misma Galería también hay otra Coronación de María, obra de Felippo Lippi (1457-1504).

Por último recordemos la Pinacoteca Vaticana donde se pueden ver tres encantadoras coronaciones de María. Una es del antes citado Lippi, en la que Cristo está sentado y María puesta reverentemente de rodillas. Otra es de Pinturiccino, realizada entre 1503-1505; también Cristo está sentado y María de rodillas, pero ambos están dentro de una almendra mística (estas dos obras pueden verse reproducidas en **Los tesoros del Vaticano** (de varios autores), Barcelona, 1977, figs. respectivamente 358 y 365). Y la tercera es la ya mencionada de Rafael (1483-1520).

En pleno siglo XVI (entre 1558-1562) Gaspar Becerra talla el fabuloso retablo de la catedral de Astorga, entre cuyos cuadros aparece María puesta de rodillas, que es coronada por su Hijo semidesnudo igual que en Cereixedo.

En ESPASA, palabra Coronación, pueden verse aún más reproducciones; especialmente recomendamos entre las no reseñadas, la de Rafaellino del Garbo, la de Juan de Udine y la de Ghirlandaiu, y también el "Esmalte de Limoges" (s. XV) del Museo de Louvre, y un fragmento de "Antepedium" de Jacobo Campi (Firencia).

(4) Los modelos más antiguos de este segundo grupo son los escultóricos. Debemos incluir aquí, en primer lugar, una doble escena que hallamos esculpura en el claustro de Santo Domingo de Silos (s. XIII, o ya de finales del XII), donde encontramos unidos el misterio de la Anunciación y Coronación; el ángel, de rodillas, se halla frente a María sentada a la que están coronando dos ángeles en vuelo. Quizá otra de las primeras sea la que se encuentra en la catedral de París, en la puerta lateral izquierda de la fachada de occidente; es hacia la mitad del siglo XIII. Allí se celebra el triunfo de María, que está coronada y sentada a la par de Cristo, mientras un ángel en vuelo quiere dar la impresión de que acaba de coronarla.

También tenemos esculpido este modelo en la puerta del lado derecho de la fachada principal de la catedral de León (s. XIII). Aquí María aparece igualmente sentada como Cristo, a quien mira, mientras dos ángeles en vuelo la están coronando.

Y ya en el siglo XVI, nuestro bien conocido escultor Cornelio de Holanda, la incluye en el retablo de la catedral de Orense, realizado entre 1516-1520. En uno de los paneles aparece la Virgen que es coronada por dos ángeles en vuelo y lo mismo hace en el de la catedral de Lugo (1531-1534).

Pasamos a pintura. Del extraordinario pincel de Juan Van Eyck (1370-1440) tenemos la célebre "Virgen del Canciller Rolín", de principios del siglo XV, hoy en el Museo de Louvre. Allí, en un alarde de bellísima factura, nitidísimo colorido, perfecto realismo y minucioso detallismo, además del Canciller, nos ofrece una Virgen como figura principal sobre cuya cabeza un ángel sostiene la corona (cf. *Historia del Arte Salvat*, t. 5, Barcelona, 1972, pág. 70).

Del siglo XV es un tapiz flamenco depositado en el Museo Arqueológico de Madrid, y también un grabado del gran Alberto Dureru (1471-1528), etc. (para estos últimos cf. ESPASA, palabra Coronación).

(5) Un modelo curiosísimo de este tercer grupo, es una "Coronación de María" que aparece dentro de un exágono hecho simulando tela entrelazada. Debajo del exágono está representado el sepulcro vacío de María y su Asunción. La triple escena, hoy en el Museo de Louvre, pertenece a la escuela franco-flamenca de comienzos del siglo XVI y está hecha con pluma, pincel y tinta china sobre vitela. Padre e Hijo sentados y nimbadus, sostienen cada uno con una mano la corona, encima de la cual aparece la paloma (Espíritu Santo) dentro de un halo resplandeciente. La Virgen se halla de rodillas y varios ángeles rodean la escena (cf. RENE HUYGUE, *El Arte y el Hombre*, t. 2, Vitoria, 1977, fig. 103).

De Alberto Dureru conocemos un trabajo en madera con la Coronación de María, hecha también por la Trinidad, estando debajo el sepulcro vacío de María rodeado de apóstoles que contemplan la escena (cf. ESPASA, palabra Coronación). Y del siglo XV tenemos también una original pintura de Enguerrando Charantón (1410-1460); el Padre y el Hijo tienen exactamente la misma figura, y tanto ellos como la paloma (Espíritu Santo), llevan un nimbo crucífero de la misma forma; Padre e Hijo sentados sostienen con una mano la corona, sobre la que está el Espíritu Santo, mientras que María aparece de rodillas entre ellos, asistiendo al acto la corte celestial (cf. *Historia del Arte Salvat*, t. 4, Barcelona, 1971, pág. 49).

c) La tiara (6)

Este elemento va a constituir un medio extraordinario para orientarnos en la datación de nuestra piedra.

Se trata de una prenda de tipo ritual con que el papa cubre su cabeza en determinados momentos (7).

Por tres estadios previos pasa la tiara hasta llegar a su forma definitiva de estar ceñida por tres coronas, como símbolos de la triple dignidad: real, imperial y sacerdotal; por lo que se le conoce también con el nombre de "Trirregnum" (8).

El primer modelo tiene fundamentalmente la misma forma de la tiara tradicional, aunque algo más cónica, pero no lleva ninguna corona ceñida.

Probablemente este primer tipo se introdujo importado de Oriente por el papa Constantino I (708-715), conociéndose entonces con el nombre latino de "regnum", como sinónimo de corona (9). Así de Alejandro III (1159-1181) se nos dice: "Papale regno solemniter coronatus est". Sin embargo entiéndase que esta imposición del "regnum" era posterior a la ceremonia de la consagración, y se hacía cuando ya el papa montaba a caballo para retirarse en procesión triunfal.

Aunque algunos papas posteriores a Constantino I aparecen sin ella en la iconografía, sin embargo perdura hasta finales del siglo XIII (10).

El ESPASA, palabra **Coronación**, nos ofrece fotografía de una obra de Bartolomé Bruyn (1493-1553), y otras dos parecidas de Rubens (1577-1640). Tienen especial interés estas dos de Rubens, no sólo porque reproducen la escena según este tercer modelo general, sino más aún porque nos ofrece una figura de Cristo también semidesnuda y sin nimbos.

Sabemos que el Greco (1541-1616) también pintó, al menos dos veces, esta escena mariana. Pero terminamos el recorrido pictórico con la famosa "Coronación de María", hecha por la Santísima Trinidad, obra de nuestro inmortal Velázquez (1599-1672).

Debemos todavía recordar algún modelo escultórico, y puede ser éste la "Coronación de María" que se encuentra en el retablo de la catedral de Teruel, obra de Gabriel Joly, realizada entre 1536-1538 (cf. **Historia del Arte** (de Ediciones Anaya), (varios autores), Madrid, 1979, pág. 431).

La mayor parte de estas reproducciones también se pueden ver en la colección **Los diamantes del Arte** (Editorial Toray, S.A., Barcelona). Cada libro está dedicado a un artista y en él se recoge una buena parte gráfica de su obra.

Concluimos esta nota (5) recordando la extraordinaria Coronación de María, que aparece en el coro alto de nuestra catedral lucense. La escena se halla sobre la tabla central del textero. Cristo, cubierto sólo con manto, y el Padre Eterno, tocado con tiara papal de tres coronas, sostienen ambos con una sola mano la corona sobre la que se posa la paloma (Espíritu Santo), estando debajo María. Este coro es obra del genial Moure, que lo termina en 1624. Debemos anotar que en las figuras del coro están ya impresas todas las características de un pleno barroco.

(6) Para este elemento cf. F. CABROL - H. LECLERQ, **Dictionnaire D'Archeologie chrétienne et de Liturgie**, t. XV, 2, palabra **Tiare**, col. 2.292-2.297. Cf. igualmente ESPASA (o.c.), palabra **Tiara**.

(7) No es el caso ahora de meternos en el origen y evolución de esta prenda papal, lo que todavía no está suficientemente estudiado.

(8) En el rito de la coronación de los papas de nuestros tiempos, al imponerle la tiara el primer cardenal del Orden de los Diáconos, recita esta oración: "Accipe thiarum tribus coronis ornatam, et scias te esse patrem principum et regnum, rectoris orbis in terra, vicarium Salvatoris Nostri Jesu Christi, cui est honor et gloria in saecula saeculorum. Amén". (Cf. ESPASA, palabra **Coronación**).

(9) Tres son los nombres con que es conocido este primer tipo. "Camelaucón", en griego; "Frigium", nombre aparecido en la "Donatio Constantini", de 770, gorro a imitación del que usaba el emperador; y "Regnum", nombre latino que le da el Ordo 36, Ordo en que se contiene el rito más antiguo de la consagración del papa; "regnum", como ya hemos dicho, viene a ser sinónimo de corona.

(10) Cf. CHRISTOPHER HOLLIS, **El Pontificado**, Barcelona, 1965. En esta obra va apareciendo la iconografía más interesante de muchos papas. Puede, por tanto, servirnos para ilustrar y confirmar estos tres estadios previos, anteriores inmediatamente a su forma definitiva, al irnos ofreciendo las representaciones y

Pero hay que decir que en los usos litúrgicos usaban la mitra. Así con Inocencio III (1198-1216) se especifica muy bien el sentido del "regnum" y el de la "mitra". Para significar el imperio "utitur regnum", y para significar el poder espiritual "utitur mitra". Sed "mitra" utitur semper et ubique (porque es siempre y en todo lugar papa), "regnum nec ubique nec semper". De lo que se deduce que entonces aún no se había perfilado y plasmado esa idea del "supremo poder universal", aunque en la realidad casi podemos decir que existía. Este supremo poder universal estará enseguida significado en esas dos primeras coronas que van a ceñir la tiara.

Digamos por último que es en el Liber Pontificalis en donde por primera vez encontramos el nombre de tiara, y lo hace al darnos la biografía de Pascual II (1099-1118): "Thyara capite eius imposita... coronatus". Pero ya hemos dicho que se le imponía después de la consagración, a la salida de la basílica, antes de montar a caballo para retirarse en procesión triunfal.

Hacia finales del siglo XIII empieza a ponerse a la tiara la primera corona ceñida en el fondo (11). El primer papa que usó este tipo de tiara pudo haber sido Nicolás IV (1288-1292), pues aparece con ella en su estatua funeraria de Letrán.

En el año 1295, siendo ya papa Bonifacio VIII (1294-1303), se hace un inventario del tesoro pontificio y en él se habla de una tiara riquísima con 48 rubíes, 72 zafiros, 45 esmeraldas y 66 gruesas perlas, y con un enorme rubí arriba en la cima.

Esta tiara de Nicolás IV sugirió una relación de identidad con la usada por Bonifacio VIII, ya que la que éste lleva puesta en la estatua yacente de su sarcófago puesto en las "Grutas Vaticanas" (12), es igual a la de la estatua funeraria de Nicolás IV.

Probablemente la tiara de que nos habla el inventario fue llevada a Francia para la coronación de Clemente V, hecha en Lyon en 1305, pues en otro inventario de 1315-1316 se vuelve a hablar de ella, pero reseñando que le faltaba ya ese enorme rubí que tenía en la cima de todo.

Es interesante resaltar además que en el inventario de 1315-1316 se habla de tres aros o coronas de oro que tenía la tiara, mientras que en el de 1295 tan sólo se menciona uno.

retratos de papas de los siglos XIII, XIV, XV y XVI. Así de esta primera etapa aparece en la pág. 66 Inocencio III (1198-1216) en un fresco del siglo XIII de la iglesia de Sacro Speco (Subiaco-Italia); allí cubre su cabeza con la dicha especie de tiara, pero sin ninguna corona ceñida. En las págs. 71 y 72 tenemos de nuevo a Inocencio III en dos retablos pintados por el Giotto (1266-1337) al inicio del siglo XIV, ambas obras están ahora en el Museo de Louvre; y también aquí la tiara o "regnum" es como la anterior.

(11) Cf. CHRISTOPHER HOLLIS, *El Pontificado* (o.c.), en la pág. 89 aparece otra pintura del Giotto que sin duda es de sus últimos años, pues pinta ya una corona ceñida al fondo de la tiara papal; se trata de un fresco en San Juan de Letrán en que aparece Bonifacio VIII proclamando el primer "Año Santo o Jubilar Romano" de 1300. En la pág. 90 tenemos la ilustración de un libro en que se representa la coronación de Clemente V (1305), usando también tiara de una sola corona.

(12) Estas "Criptas o Grutas Vaticanas" ocupan el espacio intermedio entre el pavimento de la antigua basílica constantiniana del siglo IV y el de la actual, edificada sobre aquélla, pero en una cota bastante más elevada para su mejor saneamiento. En ellas, además de haber un pequeño museo de objetos pertenecientes a la basílica, se hallan los mausoleos o simples sepulturas de muchos papas, sobre todo de los últimos tiempos.

Sin duda que la segunda corona se la puso Bonifacio VIII, queriendo tal vez simbolizar con ella sus pretensiones a la autoridad total por encima de los gobernantes temporales, pretensiones establecidas en la bula "Unam Sanctam" de 1302. Y la tercera corona sería ya obra de Clemente V (13).

Hemos insinuado la aparición de la tiara con dos coronas en el pontificado de Bonifacio VIII; en este caso sería en esos primerísimos años del siglo XIV, ya que el murió en 1303 (14).

En todo el siglo XIV va a ser norma común de escultores y pintores representar a los papas tocados con tiara de dos coronas. Tan solo escapa a la norma algún caso aislado; destacamos en primer lugar, entre estos, un fresco de Taddeo Taddi († 1366) en el que aparece Clemente V (1305-1314) tocado con tiara de triple corona. El otro caso es todo al revés; es decir, Fra. Angélico († 1455) todavía pinta al final de su vida a Nicolás V (1447-1455) con tiara de sólo dos coronas (15).

Desde principios del siglo XV en adelante, la norma es que los artistas representen a los papas con tiara de triple corona, siendo un tanto excepcionales aquellos casos, como el de Fra. Angélico, del que hemos hablado antes (16).

Pues bien, cuando esta prenda alcanzó el pleno simbolismo de suprema realeza o dominio universal, con ella se representa muchas veces al Padre Eterno, e incluso probablemente alguna vez al Hijo, para significar ese supremo dominio y poder que realmente tienen.

El hecho de que apareciese la tiara con una, dos y tres coronas, del siglo XIII en adelante, es algo muy significativo. A finales del s. XIII ya prácticamente había desaparecido aquella idea de Gregorio VII (1073-1085) de que el poder viene de Dios, de Dios al papa y del papa a los príncipes y obispos. Idea que había ido penetrando en la mentalidad religiosa occidental y que llegó a su plena eficacia con Inocencio III (1198-1216).

(13) Una corona le corresponde por ser soberano de los Estados Pontificios, y la otra por esa pretendida autoridad total por encima de los gobernantes temporales, y la tercera por el supremo poder espiritual.

(14) Cf. CHRISTOPHER, *El Pontificado* (o.c.), pág. 76, pintura de Pietro Lorenzetti (s. XIV) en la que aparece Honorio III (1216-1227). Pág. 87, fresco del siglo XV con Celestino V (1292-1294) que lleva colgando de la mano, para indicar su renuncia al pontificado, una tiara de dos coronas, las cuales, curiosamente, aparecen invertidas. Pág. 98, sepulcro de Urbano VI (1378-1389) puesto en las Criptas Vaticanas con la estatua yacente del papa tocado con tiara de sólo una corona; pero, también curiosamente, en el frente del sepulcro aparecen esculpidas otras tres tiaras más, y éstas se adornan con triple corona. Pág. 99, estatua de Bonifacio IX (1389-1404) que se halla en San Juan de Letrán con tiara de dos coronas.

(15) Cf. CHRISTOPHER HOLLIS, *El Pontificado* (o.c.), nos ofrece el primer caso, o fresco de Taddeo Taddi, en la pág. 92, y el segundo en la pág. 108.

(16) Cf. CHRISTOPHER HOLLIS, *El Pontificado* (o.c.), iniciamos el ciclo de tiaras con triple corona por orden de aparición en el tiempo. Pág. 99, retrato de Gregorio XII (1406-1415). Pág. 31, aquí se nos ofrece un famoso fresco de Masalino (s. XV), en el que se representa la visión que tuvo el papa Liberio el día 5 de agosto del 312; la Virgen le manda construir la que fue primera basílica de Santa María Mayor de Roma en el solar donde encontrara nieve ese 5 de agosto; en el fresco aparece él trazando sobre la nieve el plano de la basílica Liberiana, dedicada a Santa María de las Nieves, la cual, más tarde (s. V) se reconstruirá convirtiéndose en la actual Santa María Mayor de Roma; pues bien, el papa Liberio aparece cubierto con tiara de triple corona, como igualmente todos los que siguen. Pág. 96, retrato de Gregorio XII en un manuscrito. Pág. 96, estatua de Martín V (1417-1431) en la catedral de Milán. Pág. 95, Matteo Giovanni (1433-1495) representa a Gregorio XI volviendo a Roma. Pág. 109, Sano di Pietro (1406-1481) nos ofrece una pintura con Calixto III (1455-1458). Pág. 110, Pinturicchio pinta a Pío II (1458-1464). Pág. 108, retrato de Paulo II (1464-1471). Pág. 75, fresco de Rafael († 1520). Por último un fresco del Palacio Farnesio en el que es punto focal Eugenio IV (1431-1447), se halla en la pág. 104 y es obra de Francesco Salviati (1510-1563).

Pero ahora esa mentalidad ya se está cambiando en otra. El poder, según los de ahora, viene todo de Dios, pero por dos cauces diversos: por uno el poder espiritual para el papa y la iglesia en general, y por el otro el temporal para los príncipes y reyes.

Y aún ese poder espiritual del papa sufrirá un tremendo desprestigio y decadencia con el "Cautiverio de Avignon" (1305-1378), iniciado precisamente con Clemente V. Y más desprestigio aún le sobreviene con el "Cisma de Occidente" (1378-1417), que dividirá en dos y hasta en tres, a una iglesia de buena voluntad, Cisma que será solucionado muchísimo más por el interés y decidido empeño de los príncipes que por el de los mismos papas conflictivos.

Se explica muy bien, pues, la aparición de este símbolo de la **tiara coronada** como un último intento de aquellos papas de finales del siglo XIII y principios del XIV por conservar tanto el poder real sobre los Estados Pontificios, como el total sobre príncipes y reyes, junto con el espiritual. Era un triple poder de que ellos estaban o intentaban continuar estando convencidos.

El más decidido interés lo había puesto Bonifacio VIII, ayudado por sus gigantescas fuerzas de su duro y autoritario temperamento. Fuerzas que se estrellaron con una Europa que ya no pensaba toda ella así. El mismo Bonifacio VIII terminó desmoronándose ante el "Atentado de Agnani" (1303). Allí el poder civil, en la persona de un príncipe, se había atrevido a abofetear la misma persona del papa, sobre cuya cabeza se ceñía una tiara de doble corona.

Los papas siguientes añadieron la tercera corona. Esta tiara será entonces un símbolo sin sentido, como de quien quiere convencerse de un poder que es enormemente limitado por estar sometido a la soberanía de Francia.

Después de Bonifacio VIII pasará más de un siglo antes de que empiece a restaurarse de nuevo la autoridad papal en el concierto de las naciones europeas.

No es, por tanto, ni el siglo XIV ni los primeros años del XV, un momento adecuado para que esa **tiara coronada** sugiera el triple dominio. Pero sí lo serán los tiempos que sigan a éstos.

Ahora los papas, que desde la vuelta de Avignón han dejado el palacio Laterano, única residencia del Obispo de Roma desde el Emperador Constantino, se instalan en el Vaticano, en torno a la tumba y basílica de San Pedro. Y allí empiezan la creación de esos riquísimos palacios llenos de arte, que aún hoy, más o menos modificados, todavía son celebérrimos.

Y con todas estas obras y otras que se hacen dentro de las murallas de Roma, el punto focal del Renacimiento italiano se va desplazando de Florencia a la nueva Roma, alcanzando un momento culminante allí con los papas mecenas del "cinquecento", o siglo XVI. Por tanto, papas que poco a poco van recobrando aquel poder y prestigio perdidos.

Esta es la razón, sin duda, por la que en la segunda mitad del siglo XV y durante el XVI, tiene tal prestigio el símbolo de la **tiara coronada**, que con ella aparece muchas veces el mismo Divino y Supremo Hacedor (17).

(17) Es madrugadora la representación del Padre Eterno ya con tiara que aparece en el sublime políptico de la "Adoración del Cordero", obra de los hermanos Van Eyck, terminado en 1432. Lucca della Robbia

b) Conclusión sobre la fecha del disco

Después del análisis de los tres apartados precedentes, debemos concluir que esta pieza iconográfica de Cereixedo seguramente fue ejecutada en torno a la mitad del siglo XVI.

Si bien queremos anotar el hecho de que un artista local, de quien sin duda es esta obra, está menos ligado a las escuelas que forman los estilos, y, por tanto, es posible que los imiten un poco más tardíamente.

5. Función

Estamos en un capítulo al que resulta arriesgado darle una respuesta definitiva. Por otra parte no se puede pensar que una temática tan concreta no haya tenido más función que la simplemente decorativa. Por tanto en la línea de esta temática parece lógico que deba buscársele esa función.

Tenemos un dato que arroja mucha luz sobre el particular. En la iglesia de Cereixedo encontramos aún hoy una capilla lateral dedicada a la Virgen del Rosario, con su correspondiente retablo, siendo éste de estilo barroco del s. XVIII, el cual muy bien pudiera haber sustituido a otro, u a otra decoración de la que este disco formaba parte (18).

Añadamos todavía que del siglo XVI debe ser el retablo renacentista del altar mayor, y que no es tampoco improbable una reestructuración de la fábrica de la iglesia en una época no muy anterior a este mismo siglo XVI.

El siglo XVIII, quizás ya avanzado, debió ser tiempo de nuevas obras y reformas en la iglesia, y en este tiempo el disco, perdido ya su valor por ignorado, tuvo que ir al muro de contención en el que apareció.

Otro dato interesantísimo para lo que ahora estamos tratando, es el hecho de que en nuestras iglesias encontramos algunas veces, rodeando retablos dedicados a la Virgen del Rosario, quince discos de madera, o tablas semejantes, en los que van esculpidos o pintados los quince misterios del rosario (19).

Unas quince esculturas de estos misterios es relativamente fácil hacerlas en madera, y más aún pintarlas. Pero sería muchísimo más costoso reproducirlas en discos de piedra.

(1400-1482), como ya hemos visto en la nota (3), pone una tiara de triple corona en la figura divina que corona a la Virgen. Esto mismo hace Boticelli (1445-1510), también en esa misma nota (3) ya reseñada. El Padre Eterno, tocado con esta misma tiara, se repite abundantemente en otros tipos de escenas.

Ya en nuestras tierras de Galicia concretamente, nos encontramos también con esta misma representación del Padre Eterno. Sirvannos de ejemplo una escultura y una pintura, además de las esculturas de nuestro disco en estudio y la del coro de la catedral lucense, reseñada en la nota (5).

La escultura la encontramos en la iglesia monasterial de Melón (Orense). Allí, la puerta renacentista que da al actual cementerio, se corona con una especie de frontón dentro del cual aparece entre dos ángeles, el Padre Eterno llevando tiara.

En cuanto a la pintura diremos que se están descubriendo día a día en iglesias rurales una serie de frescos, que en su mayor parte son del siglo XVI, y en los que se prodiga la figura del Padre Eterno tocado con tiara. Recordamos entre ellas las de Pousada (Baralla), que llevan la fecha de 1582 y entre cuyas figuras también aparece el Padre Eterno con tiara.

(18) Cf. *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, t. 2, Madrid, 1976, "Cereixedo-Cervantes, págs. 153-157.

(19) Sirva de ejemplo uno de la iglesia de Fión (Saviñao-Lugo); allí quince medallones pintados con los quince misterios del rosario, rodean todo el retablo dedicado a la Virgen del Rosario. Es de la primera mitad del siglo XVIII.



Fig. 1. Disco ovalado con la escena de la Coronación de María, encontrado en Cereixedo



Fig. 2. Iglesia de Cereixedo junto a la que se encontró el disco.