

# LA BIBLIA EN LA ICONOGRAFIA PETREA LUCENSE

*Por Jaime Delgado Gómez*

FICHA N.º 7

## EL CORDERO DIVINO CON EL "TETRAMORFOS" EN LA PUERTA NORTE DE SAN MIGUEL DE EIRE

### INTRODUCCION

La escultura, sobre todo, de San Miguel de Eiré es de tanta técnica y de tan genial temática, que bien se merece el título de "genial" el maestro que la ejecutó. Esto, de un modo particularísimo, se da en la puerta norte, donde encontramos el tema del "Tetramorfos" y del "Cordero Divino".

En cuanto a la ejecución iconográfica así lo reconocieron ya los investigadores que nos precedieron. Sin embargo ninguno había llegado a la "genialidad" temática, ignorando parte de ella y deslizando crasos errores sobre otra parte, concretamente sobre la que se refiere al tema del "Tetramorfos" (1).

Para dar a conocer esta "genialidad" del "Maestro de Eiré", he tenido la satisfacción de publicar un estudio del que ahora, para esta FICHA N.º 7, tomaré casi todos los datos que al Tetramorfos se refieren (2).

Al lado de esta genialidad, manifestada en el modo de representar el Tetramorfos, está su originalidad en cuanto al modo de colocarlo en torno al Cordero Divino.

Ambos temas, Cordero Divino y Tetramorfos, forman una única escena. Y ésta va a ser el objeto de estudio en esta FICHA.

### I.-ESTUDIO GENERAL DEL TEMA

#### Síntesis histórico-arqueológica de San Miguel de Eiré.

En esta FICHA se va a tratar tan solo de la iconografía historiada de la puerta norte. Para todo lo que se refiere, tanto a la historia del monasterio primitivo de Eiré

---

(1) TETRAMORFOS es la palabra técnica, de origen griego, con que se conoce en lenguaje científico el conjunto de las cuatro figuras apocalípticas, vulgarmente llamadas "Símbolos de los Evangelistas".

(2) J. DELGADO GOMEZ, Un Tetramorfos en Eiré (Lugo), extraordinario "unicum" románico, en *Archivo Español de Arte* (C.S.I.C.), tomo 53, N.º 209 (Madrid, 1980), págs. 57-68.

como al aspecto arqueológico y decorativo de la iglesia, nos remitimos a la bibliografía que figura a pie de página (3). No obstante lo dicho, intentaremos dar una sintética reseña del monumento.

Aunque las primeras noticias documentales, hasta ahora conocidas, son ya del siglo XII, debemos presumir que la existencia allí de un monasterio es anterior. La razón parece clara, ya que a la iglesia actual, levantada con toda seguridad ya antes de 1129, según nos informa Vázquez Saco (4), le precede ciertamente otra de tipo visigótico. Esto lo prueba un ventanal geminado con arco de herradura, reutilizado y puesto sobre la puerta de la fachada Oeste (5).

El monasterio era de monjas. En el año 1108 una abadesa, llamada Eldonza, aparece firmando un documento de donación al vecino monasterio de Ferreira.

La iglesia es un "interesantísimo y singular monumento de nuestro románico", usando precisas palabras de D. Angel del Castillo. Y esto podemos decirlo, tanto por su originalidad arquitectónica como por su riqueza y finura ornamental. Esta, en el aspecto temático de la puerta Norte llega a la "genialidad", como ya dijimos en la introducción.

La iglesia consta de nave rectangular, a la que sigue un transepto, o nave transversal, cubierto con bóveda de cañón, y un ábside de doble tramo, recto y semicircular, que se cubre respectivamente con bóveda de cañón y de cuarto de esfera.

Debemos destacar, en cuanto a la arquitectura, la originalidad de su torre, ejemplar único en todo nuestro románico gallego. Se alza ésta sobre el transepto, con otro cuerpo superpuesto. Este segundo cuerpo, o torre, por cada lado mayor se adorna con un par de hermosos ventanales gemelos, teniendo otro simple en cada uno de los otros dos lados menores (Fig. 1).

El resto de los otros elementos arquitectónicos ya no ofrecen un especial interés y pueden verse en la bibliografía reseñada.

En cuanto al aspecto iconográfico sirvan de síntesis las palabras arriba dichas que puntualizaban "su riqueza y finura ornamental", debiendo consultar la bibliografía quien se sienta interesado por los detalles. Sintetizamos tan solo lo de la puerta Norte, para presentar el objeto temático de la FICHA:

La puerta está coronada por un arco de medio punto, formado por dos arquivoltas guarnecidas exteriormente por una moldura semicircular de billetes.

(3) AMOR MEILAN, M., *Historia de la provincia de Lugo*, VI, Lugo (s.f.); ANGEL DEL CASTILLO, *Geografía del Reino de Galicia*, Reino de Galicia, Barcelona (s.f.), págs. 934-935. ANGEL DEL CASTILLO, *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*, Santiago, 1972, págs. 175-176, n.º 220. F. VAZQUEZ SACO, Capilla de San Miguel de Eiré, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, T. IV (1951), págs. 183-186; debemos decir que este estudio es el básico. N. RIELO y otros, *Inventario artístico de Lugo y su Provincia*, T. II, Madrid, 1975, págs. 318-320, láms. 203-208. CHAMOSO LAMAS-B. REGAL y otros, *Galicia*, vol. 2.º de la serie España Románica, Madrid, 1979, págs. 243-267, láms. 92-102. J.I. FERNANDEZ DE VIANA y FLOR ENRIQUEZ, San Miguel de Eiré e Iglesia do Mosteiro, en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. 9, Santiago-Jijón, 1974, págs. 239-243. Sobre la historia del antiguo monasterio véase la bibliografía que se cita en el dicho tomo 9 de la Gran Enciclopedia Gallega. Digamos de paso que sobre este monumento se han publicado también muchos trabajos científico-periodísticos, pero que, a excepción de algunos que reseñamos, nada aportaron a la bibliografía precedente.

(4) VAZQUEZ SACO (o.c.), pág. 183.

(5) Otro ventanal más o menos idéntico a éste, se encuentra en una casa particular de la vecina y cercana parroquia de Atán, cuya iglesia es de sumo interés. Este ventanal está todavía inédito, y urge su recuperación.

La arquivolta interior es de baquetón adornado por estrías en espiral, entre las que aparecen bolitas. Se apoya en un par de columnas con capiteles de hojas, con lazos, rosetas y cabezas humanas.

La arquivolta exterior es de arista y se adorna en cada una de sus dovelas con rosetas variadas, once en total, menos en la del centro que lleva el *Agnus Dei*. Se apoya directamente en las jambas (Figs. 2 y 3).

El tímpano tan solo lleva grabados unos entrelazos cruciformes, y se apoya en dos mochetas en las que van escultrados los evangelistas: Lucas y Marcos en la derecha, Juan y Mateo en la izquierda.

Esta representación del "Tetramorfos" en torno al "Cordero", es lo más singular del monumento y pone de relieve la dicha genialidad del Maestro de Eiré. Como esto es el tema de esta FICHA, de todo ello trataremos muy ampliamente más adelante.

## 2.-El origen bíblico de la iconografía del Tetramorfos y del Cordero

### a) *Del Tetramorfos*

San Juan en su Apocalipsis nos dice que alrededor del Trono vio cuatro vivientes, semejantes el primero a un león, el segundo a un toro, el tercero a un hombre y el cuarto a un águila (6).

El escritor sagrado aquí nos evoca una profecía de Ezequiel (7); profecía que en el texto de Juan queda un poco más explícita.

No fue posible poner de acuerdo a los primeros escritores de la Iglesia sobre el significado de esta visión. El problema no se resolverá de un modo definitivo hasta llegar a los tiempos de San Jerónimo, muerto en el año 420, ya que él fue el maestro indiscutible en todo lo referente a la Sagrada Escritura. A esta solución contribuirá también el prestigio de San Agustín, muerto en el 430, el cual, en constante relación con San Jerónimo, dejará caer su peso del más grande pensador de aquella Iglesia, pocos siglos antes estrenada (8).

El pensamiento teológico-escriturístico, lógicamente, es anterior a las plasmas iconográficas del mismo. Y es que este pensamiento empieza siendo un patrimonio de sólo una élite especializada. Sólo después de cierto tiempo, entonces mucho más largo por los pocos medios de difusión y por la poca cultura, pasa a ser también patrimonio del pueblo. Es ahora cuando se plasma iconográficamente, expresando todo su contenido tal como se entiende en ese momento. De ahí que, como veremos, hasta después de la muerte de los dichos Padres de la Iglesia, todavía esas cuatro figuras no aparecerán como símbolos ciertos de los cuatro Evangelistas.

(6) APOCALIPSIS, IV, 6-9: "Delante del Trono había como un mar de vidrio semejante al cristal, y en medio del trono y en rededor de él, cuatro vivientes, llenos de ojos, por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león; el segundo viviente, semejante a un toro; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora. Los cuatro vivientes tenían cada uno de ellos seis alas, y...". etc., etc.

(7) EZEQUIEL, I, 5-13.

(8) Cfr. *Dictionnaire D'Archeologie Chretienne et de Liturgie* (en adelante será citado con la sigla DACL.), París, 1907-1953, T.V. 1, cols. 845 y ss. Cfr. H. HAAG - A. VAN DER BORN - S. de AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, 1966 (palabra "Evangelista"), cols. 655-656.

Con los monumentos que todavía conservan actualmente la figura del Tetramorfos y que pertenecen a las primeras representaciones del arte cristiano, se ve claramente esa evolución en el modo de interpretar el pasaje escriturístico.

A tres pasos iconográficos e iconológicos podemos reducir dicha evolución. En el primero, al que corresponden los más antiguos ejemplares del Tetramorfos, se pone de relieve cierta zozobra e inseguridad en cuanto al significado de estas figuras bíblicas. En el segundo, mediante ejemplares de la época intermedia, ya entra de lleno la idea de que son un símbolo de los cuatro evangelistas. Y en el tercer paso se confirma esto mismo, ya de un modo rotundo y definitivo. Pero todo esto será el objeto de otro apartado.

Desde entonces, ese simbolismo jamás vuelve a ser discutido y será universalmente aceptado. Lo único que irá cambiando a través del tiempo, será el modo iconográfico de representarlos, respondiendo a los distintos movimientos estilísticos de cada época.

### **b) Del Cordero**

Repetidas veces encontramos en la Sagrada Escritura, sobre todo neotestamentaria, la figura del **cordero-oveja** como tipo de fieles y apóstoles, y de modo especial, de Cristo.

#### **El cordero-oveja símbolo de fieles y de apóstoles**

Empecemos recordando que a la figura del cordero se equipara muchas veces la de la oveja. Y digamos seguidamente que es clásico el pasaje de San Juan en el que Cristo, después de una triple pregunta, o demanda de amor, encomienda a Pedro que apaciente sus "**corderos**", que apaciente sus "**ovejas**" (9).

Para muchos, con esta explícita doble manera de llamar "**corderos**" y "**ovejas**", quiere significar la doble labor del pastoreo que encomendaba a Pedro. Esto es, la de los apóstoles, como **rabadán** o **mayoral** de pastores, y la de la grey universal, o de los fieles.

Con las constantes alusiones de Cristo a su oficio de pastor, oficio por el que parece manifestar una especial predilección, nos está identificando a toda la Iglesia con un gran rebaño, dónde, lógicamente, hay corderos y ovejas. En estos casos él usa siempre, como hacemos todos, la palabra **ovejas**. Estas oyen su voz, la conocen, le siguen, él carga sobre los hombros la descarriada, etc., etc. (10).

(9) JUAN, XXI, 15-17: "Cuando hubieron comido, dijo Jesús a Simón Pedro: Simón, hijo de Juan, ¿me amas más que éstos". El le dijo: Sí, Señor, tú sabes que te amo. Díjole: Apacienta mis corderos. Por segunda vez le dijo: Simón, hijo de Juan, ¿me amas?. Pedro le respondió: Sí, Señor, tú sabes que te amo. Jesús le dijo: Apacienta mis ovejas. Por tercera vez le dijo: Simón, hijo de Juan, ¿me amas?. Pedro se entristeció de que por tercera vez le preguntase ¿me amas?, y le dijo: Señor, tú lo sabes todo, tú sabes que te amo. Díjole Jesús: Apacienta mis ovejas".

C.F. MATEO, X, 16: "... os envío como ovejas en medio de lobos". Aquí se refiere directamente a los apóstoles.

(10) Cf. LUCAS, XV, 3-7 y MATEO, XVIII, 12-14. Aquí Jesús nos brinda la parábola de "**La oveja perdida**". Y de modo especial, cf. JUAN, X, 1-16; en todos estos versículos se resalta por Cristo la figura del "**Buen Pastor**", y la de las **ovejas** que le conocen y le siguen; versículos en los que Jesús afirma de sí mismo que él es el Buen Pastor, y que sus ovejas le conocen. Cf. HEBREOS, XIII, 20, donde se llama a Jesús "el Gran Pastor de las ovejas".

Pero, en todo caso, está claro que Cristo se refiere a todos los fieles de la Iglesia, sean éstos **ovejas cualificadas** por ejercer en ella algún ministerio, sean **simples ovejas** o fieles.

### El cordero símbolo de Cristo

A la abundante literatura neotestamentaria sobre el cordero símbolo de Cristo, le precede un par de pasajes sobre todo, del Antiguo Testamento. Estos dos pasajes sintetizan, en cierto modo, el pensamiento del Nuevo.

El primero es del libro del Exodo (11). Allí aparece por primera vez la idea del **“Cordero Pascual”** que cada familia ha de sacrificar y comer. Deberá ser sin mancha ni defecto y se debe preparar entero. Esto último será un **nuevo tipo** de Cristo, a quien Dios no permitió tampoco que se le partiera ningún hueso después de sacrificado, aun cuando esto estaba en la costumbre de entonces (12).

Este **“Cordero Pascual”**, ya referido a Cristo, nos lo recuerda Pedro en su primera carta: “Habéis sido rescatados de vuestro vano vivir según la tradición de vuestros padres, no con plata y oro corruptibles, sino con la sangre preciosa de Cristo, como **“cordero sin defecto ni mancha”** (13).

Y San Juan introduce a Cristo en su vida pública poniendo en la boca del Bautista estas palabras: “He aquí al Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo” (14).

Pero quien mejor nos presenta al **cordero** como símbolo de Cristo inmolado por la redención del mundo, es el mismo San Juan en su Apocalipsis. Aquí lo contempla “en medio del Trono y de los habitantes del Cielo”, como persona divina (15).

De las veinticinco veces en las que el Apocalipsis nos habla del **“Cordero Divino”**, espigaremos tres pasajes, los más claros y significativos.

Así: “Digno es el Cordero, **que ha sido degollado**, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fortaleza, el honor, la gloria y la bendición” (16).

Sigue diciendo más adelante: “Después de esto miré y ví una muchedumbre grande que nadie podía contar, de toda nación, tribu, pueblo y lengua, que estaban delante del Trono y del **Cordero** vestidos de túnicas blancas y con palmas en sus manos” (17). Luego, un poco después, continúa: “Estos son los que vienen de la gran tribulación, y lavaron sus túnicas y las blanquearon en la **sangre del Cordero**” (18).

Y terminamos las citas literarias recordando otros dos pasajes en los que afirma el Apocalipsis que el **Cordero** es el gran templo del Cielo y su gran luminaria (19).

(11) EXODO, XXII, 3

(12) JUAN, XIX, 31-37: “... rogaron a Pilato que les rompiesen las piernas y los quitasen... pero llegando a Jesús, como le vieron ya muerto, no le rompieron las piernas... esto sucedió para que se cumpliese la Escritura: no romperéis ni uno de sus huesos”.

(13) PEDRO, I, 18-19.

(14) JUAN, I, 29.

(15) APOCALIPSIS V, 6-8.

(16) APOCALIPSIS V, 12; mírese también V, 13; VI, 1; VI, 16.

(17) APOCALIPSIS VII, 9; igualmente VII, 10.

(18) APOCALIPSIS VII, 14; véase VII, 17; XIV, 1; XIV, 4; XIV, 10; XV, 3; XVII, 14; XIX, 7; XIX, 9; XXI, 14.

(19) APOCALIPSIS XXI, 22-23: “Pero templo no vi en ella, pues el Señor, Dios Todopoderoso, con el Cordero era su templo. La ciudad no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la ilumina, y su lumbrera era el Cordero”.

La segunda mención del cordero en el Antiguo Testamento, que anunciábamos al principio y que ahora nos interesa, es del profeta Isaías. El reconoce en la figura del cordero al Mesías que se va a inmolar por todos (20).

Este pasaje de Isaías era el que iba leyendo el ministro de Candace, reina de los etíopes, y que le explicará el apóstol Felipe antes de bautizarle, refiriéndolo a Cristo (21).

### 3.-La primera iconografía del Tetramorfos y del Cordero

#### a) *Del Tetramorfos*

Las cuatro figuras apocalípticas simbolizan a los Evangelistas de este modo: el toro a San Lucas, el león a San Marcos, el hombre (22) a San Mateo y el águila a San Juan.

Desde que se empezaron a representar estas figuras hasta llegar a los tiempos románicos de Eiré, todas cuantas representaciones del Tetramorfos existen, se reducen a TRES MODELOS fundamentales. Si bien es verdad que dentro de cada modelo habrá detalles que nos obligarán a hacer grupos diversos dentro del mismo modelo.

**PRIMER MODELO.**-Consiste en representar el animal o símbolo tan solo de medio cuerpo y alado.

Pero aquí debemos hacer tres grupos que se suceden cronológicamente. En ellos, según va pasando el tiempo, van apareciendo nuevos detalles, algunos de los cuales serán sustanciales, como enseguida veremos.

**El primer grupo.**-Comprende éste las tres representaciones más antiguas que conocemos, pertenecientes las tres al arte musivo.

Aparecen en la cúpula del baptisterio de Nápoles (364-410) (23), en la semicúpula del ábside de San Pudenciana de Roma (402-417) (24), y en la semicúpula del mausoleo de Gala Placidia de Ravena (421-423) (25).

(20) ISAÍAS LIII, 7: "Todos nosotros andábamos como ovejas siguiendo cada uno su camino, y Yahvé cargó sobre él la iniquidad de todos nosotros. Maltratado, mas él se sometió, no abrió la boca, como cordero llevado al matadero, como oveja muda ante los trasquiladores".

(21) HECHOS DE LOS APOSTOLES VIII, 26-39.

(22) Hemos dicho "el hombre", no "un ángel". Y es que este hombre, como va alado, se asemeja a la figura del ángel. Esta es la razón por la que vulgarmente un "ángel" es tenido como símbolo del evangelista San Mateo; y así, erróneamente, lo encontramos escrito en la generalidad de las publicaciones. El Apocalipsis dice con claridad que el tercer viviente era semejante a un hombre. Por tanto las alas son algo común a las cuatro figuras, que, representadas así, interpretan a la letra la descripción del texto sagrado.

(23) Sobre la cuestión de baptisterios y de éste en particular, véase la bibliografía que aparece en la nota 4 del estudio que reseñamos en la nota 2 de esta ficha. De allí recordamos los últimos trabajos aparecidos. Cf. G. BOVINI, *I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli*, en *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, I (1959), págs. 5-26. J.L. MAIER, *Le Baptistiere di Naples et ses mosaïques* (étude historique et iconographique), Fribourg (Suisse), 1964. P. PARISEI, *I mosaici del battistero di S. Giovanni in Fonte nello sviluppo della pittura paleocristiana a Napoli*, en *Cahiers archeologiques*, 20 (1970), págs. 1-13. F. STRAZZULLO, *Il battistero di Napoli*, en *Arte Cristiana*, Milano, fasc. 611, vol. 62 (1974), págs. 145-176.

(24) Cf. DAHL (o.c.), vol. XIV, 2, cols. 1967-1973, aquí se recoge además la bibliografía anterior. Puede verse una bella fotografía en *Historia del Arte* (Salvat), T. 3, Barcelona 1971, pág. 18.

(25) De nuevo nos remitimos ahora a la nota 6 del estudio reseñado en la nota 2 de esta ficha. De allí recordamos a G. BOVINI, *Il cosiddetto mausoleo di Gala Placidia in Ravenna*. Città del Vaticano, 1950. Puede verse una magnífica fotografía del Tetramorfos en *Historia del Arte* (Salvat), T. 3, Madrid, 1971, pág. 21.

En estos tres monumentos de este primer grupo, aparecen los cuatro símbolos con las dos características fundamentales del primer MODELO. Es decir, **de medio cuerpo y alados**, y están en torno a una cruz.

Aquí no parecen sino evocar a aquellas figuras apocalípticas, concebidas simplemente como figuras de honor en torno al Cordero Divino, que, curiosamente, es sustituido por la Cruz, quizás porque entonces es el símbolo triunfante y glorioso más de moda.

Por tanto, aquí la idea de representar a los cuatro Evangelistas de este modo, no existe aún, o al menos no se expresa con claridad.

**Segundo grupo.**-Al segundo grupo pertenecería una única representación, también musiva, puesta sobre el arco triunfal de Santa María Mayor de Roma, del año 432-440 (26).

De esta representación tres características coinciden exactamente con las del grupo anterior, pues también aparecen solamente los **símbolos, alados y de medio cuerpo**, características fundamentales del primer modelo.

Pero aquí encontramos ya tres novedades. Ahora están a uno y otro lado de un "Trono" vacío; por tanto en esto el artista siguió más fielmente el texto bíblico. La segunda novedad es que se hallan en línea recta; el hecho de que esté así, dos a cada lado del Trono, no constituye una característica significativa, pues tal colocación, sin duda, obedece al espacio disponible.

Sin embargo es muy significativa la tercera novedad, consistente en llevar en sus manos una corona. El hecho de las coronas les hace más que símbolos de los evangelistas, una simple evocación de fieles o santos que del **Trono Divino**, en torno al cual están, reciben o recibieron ya la corona de la salvación a que alude San Pablo (27).

**Tercer grupo.**-A él pertenecen tres representaciones también musivas. La de San Pablo Extramuros de Roma, del 440-461, donde aparece en torno al busto de Cristo puesto en una corona, encima del arco triunfal (28) (Fig. 4). La de la Capilla Arzobispal de Ravena, de principios del siglo VI; aquí está entre los ángeles que sostienen el busto de Cristo contenido dentro de la corona, en el cenit de la cúpula (29). Y la de

(26) Para el estudio de esta basílica, cf. B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore*, Wiesbaden, 1975.

(27) 2 TIMOTEO, IV, 8: "Por lo demás ya me está preparada la corona de la justicia que me otorgará aquel día el Señor Juez Justo, y no sólo a mí, sino a todos los que aman su manifestación".

La corona es uno de los primeros símbolos cristianos, aunque de origen pagano, que abunda muchísimo ya en las catacumbas, sobre todo en las lápidas que cubren los "lóculos". En un después inmediato la encontramos infinidad de veces, primero en los sarcófagos y después en la decoración musiva de ábsides y muros de basílicas, lo mismo que en baptisterios. Así las vemos en el baptisterio de Nápoles y en los dos de Ravena, y en las basílicas, también de Ravena, de San Apolinar Nuevo y San Vital, etc.

Dado que el tema de la corona es amplísimo, no podemos tocarlo aquí con más profundidad.

(28) Cf. DE ROSSI, G.B., *Mosaici cristiani*, Roma, 1899. LAVAGNINI, E., *S. Paolo sulla via Ostiense* (serie "Le Chiese di Roma illustrate"), N.º 12, Roma. *La basilica di S. Paolo sulla via ostiense, a cura dei monaci Benedittini*, Roma, 1933. E. LAVAGNINI, *Sulla datazione e i caratteri stilistici del mosaico dell'arco trionfale della basilica ostiense*, "Roma", 1973, etc.

(29) Puede verse en "I Tesori, Ravenna" (Sadea/Sasoni Editorial), N.º 20, Firenze, 1967, fig. 42. Cf. DACL (o.c.), T. XII, 1 (Mosaiques), cols. 205-206, fig. 42. Cf. DACL (o.c.), T. XIV (Ravenne), cols. 2.089-2.094, columnas dedicadas al apartado "IX Les Mosaiques", y cols. 2.099-2.100, dedicadas a "XIX Chapelle du Palais archiepiscopal".

San Apolinar "in Classe" de Ravena, de hacia el 550; puesta también encima del arco triunfal en torno a Cristo en corona, lo mismo que en San Pablo (30).

Coinciden estas representaciones con todas las anteriores en lo fundamental del modelo: en ser **símbolos alados de medio cuerpo**. Varía la colocación por razones de espacio.

Pero en estos monumentos del tercer grupo aparecen tres características totalmente nuevas, de las que una de ellas, sobre todo, es de sustancial importancia.

La primera es que se encuentran en torno al rostro de Cristo, que va metido dentro de una corona. Detalle éste sin mayor importancia, pues es sólo otro modo de ver el "Trono"; aunque quizás esté evocando la figura de Cristo Maestro-Doctor, cuya doctrina está fundamentalmente contenida en los Cuatro Evangelios.

La más importante característica de este tercer grupo, es la aparición del "libro", llevado por los símbolos. No cabe duda de que es una clara alusión a los libros escritos por los cuatro Evangelistas.

Y, además, los símbolos, tercera característica, van **nimbados**, como queriendo recordar que representan a santos muy concretos: Marcos, Lucas, Mateo y Juan. Nimbo y libro, de ahora en adelante, serán casi una norma en estas figuras del Tetramorfos.

A este tercer grupo debe unirse la representación también musiva que existe en la semicúpula absidal de la basílica de "Hosios David", en Tesalónica, Grecia. Es una obra de la segunda mitad del siglo V. Tan solo varía en que las cuatro figuras están sosteniendo el globo dentro del cual está Cristo, sentado sobre el Arco Iris (31).

## SEGUNDO MODELO

En el segundo modelo, a pesar de ser inmediato en el tiempo al último grupo del anterior, se usa una forma ya totalmente nueva. Ahora aparecen como figuras relevantes las de los propios evangelistas escribiendo y teniendo el libro abierto y en él, escrito el propio nombre de cada uno. Luego, al lado va representado el símbolo de cuerpo entero, pero sin ningún atributo.

Con este segundo modelo la cuestión de esta simbología se nos ofrece resuelta definitivamente y bien especificada. Diríamos que hasta da la impresión de haber exagerado intencionadamente los rasgos simbólicos y la expresividad de las figuras, para dar quizás una nota estridente de atención a los que, tal vez, todavía no acababan de aceptar la simbología ya eclesialmente aceptada.

El ejemplar más antiguo, y más representativo de este segundo modelo, lo encontramos en San Vital de Ravena, mosaicos de hacia el año 550 (32).

A este ejemplar musivo podemos añadir un díptico de marfil, o cubierta de evangelionario, de la catedral de Milán, que seguramente es también del mismo siglo VI.

(30) DACL (o.c.) vol. XII, 1 (Mosaiques), cols. 221-224, fig. 8.520. DACL (o.c.) T. XIV (Ravene), cols. 2.089-2.094 y cols. 2.108-2.111.

(31) Cf. C. DIEHL, A propos de le mosaique d'Hosios David a Salonico, en *Byzantion*, 7, 1923, págs. 323-238. C.R. MOREY, A note on the date of the Mosaic of Hosios David, Salonica, en *Byzantion*, 7 (1923), págs. 239-346. G. MATTHIAE, La cultura figurativa di Salonico nei secoli V e VI, en *Rivista di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano, 38 (1962), págs. 163-213.

(32) Cf. DACL (o.c.) T. XII, 1 (Mosaiques), cols. 212-221, fig. 8.513; ID T. XIV, 2, cols. 2.089-2.094 y cols. 2.102-2.108, fig. 10.589. Cf. también I Tesori (o.c.), sobre todo las figuras 6 y 7 con sus textos correspondientes.

Pero como aquí el Tetramorfos se halla en torno al **Cordero Divino**, al tratar de éste más adelante, allí lo estudiaremos.

### TERCER MODELO

Esta nueva representación del Tetramorfos surge desde la etapa anterior en adelante. Pero concretemos antes que, tanto el primer modelo en su tercera versión, ya símbolo de evangelistas, como el segundo, se seguirán representando a través de toda la Edad Media.

Lo característico de este tercer modelo es la **unificación de la persona del evangelista y de un símbolo en una sola figura**. Pero esto puede hacerse de dos maneras. Una es representándolo con **cuerpo humano (o de evangelista) y cabeza de símbolo**. Y la otra es al revés: **con cuerpo de símbolo** (toro, león, hombre y águila) y **cabeza humana, o de evangelista**.

El primer modo, aunque no es excesivamente abundante, se usó sin interrupción desde sus primeras apariciones ya en el mismo siglo VI, hasta hoy (33).

Por lo que hasta ahora se conoce, en España se inicia este primer modo del **tercer modelo** con el capitel visigótico del Museo Arqueológico de Burgos. Allí aparecen los Evangelistas, uno en cada ara, con el cuerpo de hombre y la cabeza propia del símbolo (34).

Lo tenemos del mismo modo en la decoración pictórica. Así en el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, donde la figura de Cristo en el centro de la bóveda, está rodeada de este tipo de tetramorfos. La pintura se data en el siglo XI (35).

En algunas miniaturas también lo encontramos así. Sirva de ejemplo el Sacramentario de Limones, del año 1100. Allí están rodeando al Pantocrator encerrado en la mística mandorla (36). O también la del "Codex Aureus" (siglo XI), de la Biblioteca del Escorial (37).

Y lo mismo se halla en pintura sobre tabla. Así en el frontal románico de Sagrás (Museo de Vich), donde rodean al Pantocrator que se encuentra dentro de la mandorla (38).

No presentamos más ejemplos para no cansar ya al lector, y porque no lo creemos necesario para este trabajo.

La otra manera del dicho tercer modelo debiera ser representar al evangelista con el cuerpo de símbolo y cabeza humana, como ya dijimos.

(33) Cf. *DACL* (o.c.), T.V, 1, col. 851, fig. 4.230.

(34) Cf. *SCHLUNK, Ars Hispaniae*, T. II, Madrid 1947, pág. 269, figs. 288-289. El autor nos dice que esta forma unificada se volverá a encontrar en las miniaturas más tardías del Beato. También afirma que esta representación de Córdoba es la más antigua conocida de este tipo. Otras dos ideas recuerda Schlunk. El que estos modelos proceden de miniaturas españolas del siglo VII, prototipos, a su vez, de las miniaturas que conocemos de los siglos IX-X. Y que la escultura de estos evangelistas es la pieza más semejante de todos los prototipos pictóricos y seguramente también la más temprana. Así dice, se inicia una tradición iconográfica cristiana, netamente española, en auge en los siglos X-XI; pero su origen data ya del tiempo de San Isidoro, muerto en 636.

(35) Cf. *Ars Hispaniae*, T. IV, Madrid, 1949, figs. 124 y 125.

(36) Cf. *El Arte y el Hombre*, T. 2 (Editorial Planeta), Barcelona, 1973, pág. 165, fig. 432.

(37) Cf. *Historia del Museo* (Editorial Salvat), T. 5, Barcelona-Madrid, 1972, pág. 348; aquí se halla una buena fotografía.

(38) Cf. *Ars Hispaniae*, T. VI, Madrid, 1980, fig. 183.

Revisadas las reproducciones hispánicas y aun muchas del resto del mundo cristiano que se encuentran en las más diversas colecciones, no hemos encontrado ningún tetramorfos de esta forma.

Pero sí tenemos en Eiré lo que podemos considerar como un paso intermedio entre ambos modos de este tercer modelo.

Efectivamente, como veremos con detalle, dos de los evangelistas (Lucas y Marcos) tienen cuerpo de símbolo y cabeza humana. Pero en estas cabezas humanas aún aparecen diferenciaciones específicas del símbolo, como son los cuernos y la melena, recordando todavía al dicho primer modo, que les ponía cabeza de símbolo.

En las otras dos figuras el gran Maestro de Eiré nos ofrece un originalísimo "unicum".

Cuando tratemos de la iconografía del Cordero con el Tetramorfos, ampliaremos todavía un poco más esta temática de los Símbolos de los Evangelistas.

### *b) Iconografía del cordero*

#### **Introducción a este apartado**

Empecemos recordando el antiguo horror y repugnancia a la cruz, como patíbulo de criminales y de gente abominable. Esta infamia de la cruz tardó mucho en desaparecer, aun dentro del mismo pueblo cristiano, que al fin era recién salido del paganismo.

De ahí que el signo de la cruz no pudo presentarse a los nuevos cristianos como un signo de bendición, y mucho menos a los paganos que se intentaba incorporar a la fe en Cristo.

Sin embargo los sufrimientos de Cristo en su pasión y en su muerte de cruz, eran algo entrañable para los fieles. Era un alimento excitante que les empujaba a imitarle incluso en el martirio.

Por tanto fue necesario buscar unos símbolos que les hiciesen sentirse en la presencia de ese Dios bueno crucificado. Estos símbolos, espontáneamente surgidos, fueron varios ya desde el primer momento, pero quizás el más expresivo fuese el del **cordero**.

Efectivamente, si tenemos en cuenta el **carácter de víctima** del Cordero Pascual, y el **carácter de víctima** de Cristo, inmolado por la salvación del mundo, veremos con toda lógica el que esta figura del **Cordero**, símbolo de Cristo según ya la literatura bíblica, fuera una de las primeras representaciones en el arte cristiano.

Con el cordero, pues, teniendo de fondo los diversos pasajes bíblicos, se reproducirán iconográficamente una serie de facetas de Cristo Redentor. Pero estas distintas representaciones simbólicas, como es lógica costumbre, se van a suceder también siguiendo la constante evolución del pensamiento cristiano.

Sobre el origen, tanto bíblico como iconográfico, de la figura del **cordero**, hemos tratado bastante ampliamente al estudiar "**El Cordero Místico del Timpano de Cambre**" (39).

En cuanto a la parte iconográfica, hemos detallado allí su simbolismo de **fieles** y **apóstoles**, y de un modo particular, y así mucho más ampliamente detallado, su

(39) J. DELGADO GOMEZ, El Cordero Místico en el Timpano de Santa María de Cambre (La Coruña), en *Brigantium*, .....

**simbolismo de Cristo.** En este segundo simbolismo, que es el principal, hemos estudiado los aspectos siguientes: **El Cordero, Buen Pastor; El Cordero Divino sobre el monte; El Cordero haciendo de Cristo taumaturgo y de otros personajes; El Cordero nimbado y con otros atributos; El Cordero dentro de un aro o corona; El Cordero Divino entre el Tetramorfos, y el Cordero “stauróforo”.**

Aquí en Eiré, el Cordero aparece tan solo “stauróforo” y con el “Tetramorfos”. Por tanto a sólo estos dos aspectos reducimos el estudio de su origen iconográfico. Al citado trabajo remitimos a quienes quieran conocer los otros cinco interesantes aspectos.

### **El Cordero con el Tetramorfos**

Ya conocemos, tanto el origen bíblico como el iconográfico del Tetramorfos. Reservamos para este apartado su aparición en torno al **Cordero Divino**.

En el siglo VI nos encontramos ya con dos ejemplares en los que la figura de Cristo está, efectivamente, sustituida por el Cordero. Estos dos casos no serán únicos, si bien a través de toda la Edad Media, etapa de grandísima proliferación de esta escena del Tetramorfos, no son abundantes los que están en torno al Cordero.

El que debe ser un primer ejemplar lo encontramos en la decoración escultórica del “pupitre” de madera, llamado de “Radegunda de Poitiers”, personaje muerto en el 587 (40) (Fig. 5).

El monumento está dividido en nueve compartimentos. En el del centro aparece un **cordero** puesto de pie entre dos palmas. Los cuatro símbolos de los Evangelistas, metidos dentro de una sencilla corona, se hallan en los compartimentos de las cuatro esquinas. En los centrales de arriba y de abajo dos aves, una por lado, sostienen con una pata lo que más bien es una corona, y dentro de la que va, arriba el crismón y abajo una cruz gemada de tipo “ancorada”. Y en cada uno de los otros dos compartimentos centrales de los lados, aparece también una cruz gemada con un rasgo arriba que la hace un poco monogramática.

El otro monumento, son ambas cubiertas o tapas de un “Evangelionario” de la catedral de Milán. Cada una de las tapas se divide también en compartimentos, en este caso nueve, más uno central mucho mayor.

El central de cada una de las tapas, uno es ocupado por el **cordero** nimbado dentro de una riquísima corona; y el otro contiene una cruz gemada.

Debemos resaltar aquí la originalidad de colocar el Tetramorfos. En torno al **Cordero Divino**, en las cuatro esquinas de una de las tapas, están Mateo y Lucas arriba, en figura de símbolo (hombre alado de medio cuerpo y toro alado también de medio cuerpo), y en figura humana abajo. Y del mismo modo se hallan Marcos y Juan (león y águila) en torno a la cruz de la otra tapa (41).

Esta iconografía del Cordero rodeado del Tetramorfos sigue realizándose en la Edad Media. Así, por ejemplo, metido el Cordero dentro de un círculo aparece en el

(40) Véase en DACL (o.c.), T. I, I, cols. 882-883, fig. 301. Cf. DURAND, *Le pupitre de Sainte Radegonde conservé dans le convent de Sainte-Croix de Poitiers*, en *Melanges d'archéologie C.* (Chier et A. Martin), París, 1853, t. III.

(41) Véase en DACL (o.c.) T. V, I (palabra *Evangeliaire*), cols. 840-842, figs. 4.221 y 4.222. En los compartimentos que no describimos, se halla una variada pero tradicional temática bíblica.

reverso de un crucifijo, teniendo también dentro de círculos los cuatro símbolos de los Evangelistas en los extremos de la cruz (42).

Igualmente en un círculo, o medallón, le vemos en el reverso del famoso crucifijo de D. Fernando y D.<sup>a</sup> Sancha, que reinaron entre 1037-1065 (43).

En el ejemplar primero, que nos muestra Martigny, el Cordero no lleva ni nimbo ni cruz, pero sí el de D. Fernando. Igualmente nimbado y portando la cruz, pero sin ir dentro del círculo, lo vemos en la tapa del "Arca de San Juan Bautista y San Pelayo", de San Isidoro de León, regalada por el mismo D. Fernando y D.<sup>a</sup> Sancha.

Pero en España ya tenemos en la mitad del siglo X una magnífica representación del Cordero stauróforo con el Tetramorfos; aunque éste forma parte de la escena, no está en torno al Cordero. Se trata de una miniatura del Beato, obra de *Magius*, hoy en la *Biblioteca Morgan de Nueva York*. Allí "un coro de profetas a ambos lados de los cuatro símbolos apocalípticos parecen cantar a los acordes de los músicos que se distribuyen en las bandas inferiores alrededor del Agnus Dei". Este "Agnus Dei" no va nimbado, pero sí lleva una alta cruz apoyada en su alzada pata delantera izquierda.

También encontramos este tema en otra miniatura del "Beato de la Biblioteca Nacional". Aquí el miniaturista nos lo brinda dentro de un gran aro adornado de estrellas, alternándose las figuras del Tetramorfos apoyadas sobre globos (lo mismo que en la miniatura anterior), con otras figuras nimbadas que tienen instrumentos musicales. En el centro y dentro de otro aro, está el Cordero Divino, no nimbado pero sí "stauróforo" (44).

#### El Cordero "stauróforo"

Por las razones que ya dijimos en la introducción a la iconografía del cordero, el signo de la cruz se incorporó relativamente tarde a los símbolos representativos de Cristo. Y mucho más tarde aún apareció el "crucifijo", o efigie de Cristo puesto en la cruz.

Precedió a la cruz la "tau" (T), y seguidamente el "crismón" en la forma de  , que es una evolución o segundo paso del crismón en forma de  (45).

La cruz aparece en el primer tercio del siglo IV, y su introducción fue tímida, lenta y poco abundante. Pero una vez introducida, y después de bien captado todo su mensaje redentor, entra a partir de la segunda mitad del siglo IV con tal fuerza, como signo honorífico de victoria, que se convertirá desde entonces hasta hoy, en el más apreciado y expresivo símbolo cristiano.

(42) MARTIGNY, M., *Diccionario de Antigüedades Cristianas*, Madrid, 1894, pág. 241.

(43) Véase en *ARS HISPANIAE*, T. VI, Madrid, 1980, pág. 268, fig. 325.

(44) Para el Arca de San Juan Bautista y de San Pelayo, véase *ARS HISPANIAE*, T. VI, Madrid, 1980, pág. 269, fig. 327. *Una extraordinaria fotografía de la primera miniatura del Beato, puede verse en Historia del Arte* (Salvat), T. 3, Barcelona, 1971, pág. 184. Y la fotografía, también muy buena, de la otra miniatura del Beato podemos verla en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. 19 (1974), pág. 66.

(45) Sobre el signo de la "tau" (T), cf. J. DELGADO GÓMEZ, El apellido Temes, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, T. X (1979), págs. 65-72. Sobre el crismón cf. igualmente J. DELGADO GÓMEZ, La Biblia en la iconografía pétrea lucense, ficha N.º 4: El Crismón de Quiroga, en *Boletín do Museo de Lugo*, N.º 2 (1984), págs. - ; aquí aparece un estudio bastante amplio y completo sobre el crismón.

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

En ellos está una gran cruz ocupando el centro del frente, y, a cada lado de ella, aparecen inicialmente los dos soldados que hacían guardia al sepulcro de Cristo. Después, en vez de los soldados, estarán Pedro y Pablo que le aclaman. Y seguidamente pueden ser dos corderos o un cordero y un ciervo. Esta cruz va surmontada por una corona con el crismón dentro, éste con o sin alfa y omega. Posadas sobre la cruz dos palomas picotean en la corona (46).

El segundo paso inmediato es el "Cristo stauróforo". Es decir, Cristo portador de la cruz, que aparece hacia la mitad del siglo IV.

Puede aparecer, bien llevando la cruz sobre el hombro, como quien lleva una bandera; bien teniéndola apoyada en el suelo. Ambos modos no son para recordar su triste y pesado acarreo por la "Vía-Dolorosa", o "Vía-Crucis", sino para recordar su triunfo al morir sobre ella, y así mostrarla como el más preciado trofeo de su victoria (47).

Del "Cristo stauróforo" es lógico el paso al "Cordero stauróforo". Lo mismo que de otras representaciones de Cristo se pasó a la del Cordero, poniéndole los mismos atributos de Cristo.

Como siempre los primeros pasos son indicicios y no uniformes, hasta que se llega a plasmar una forma que resulta definitiva.

Tanto DACL (48), como MARTIGNY (49) nos ofrecen algunos de estos primeros pasos indicicios de corderos portadores de una cruz, datados en los siglos V-VI. Tales ejemplos no agotan esta temática que es bastante más abundante.

Entre estas figuras, es interesantísima además de curiosa, la que DACL nos ofrece en la figura 209. Corresponde a una lámpara en forma de cordero, que sin duda hace alusión a aquel versículo del Apocalipsis (XXI, 23) que dice: "La ciudad (el cielo) no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba y su lámpara era el Cordero" (Fig. 6).

Del pecho del cordero salen dos tubos o brazos huecos rematados en bocas, por donde se meten las mechas que, empapadas en el aceite y encendidas, daban un doble foco de luz. Entre ambos brazos está grabada una cruz sobre el pecho del cordero, teniendo otra sobre la cabeza en la que aparece posada una paloma.

(46) Sobre esta temática cf. J. DELGADO GOMEZ, El tímpano de Serantes (Orense) quizá un "unicum" en la iconografía románica, en *Boletín Auriense*, T. X (1980), págs. 73-89.

(47) Son bastante abundantes los sarcófagos que en su frente nos presentan a "Cristo stauróforo". Cf. G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi* (3 vols. de tablas y uno de texto), Roma, 1929-1936, Núms. 35, 1; 37, 1; 4 y 5; 43, 3 y 4; etc. Incluso aparece Cristo teniendo una cruz en vez de un cayado, en la escena musiva de "Pastor" que se halla en el Mausoleo de Gala Placidia de Ravena, obra del siglo V; cf. G. BOVINI, *Il cosiddetto Mausoleo di Gala Placidia in Ravena*, Città del Vaticano, 1950.

Después del "Cristo stauróforo", y aún contemporáneamente con él, serán también "stauróforos", Pedro repetidas veces, Pablo probablemente alguna, y ciertamente algunos santos. Pedro aparece en los sarcófagos de Wilpert, Núms. 12, 4 y 5; 14, 3; 17, 1 y 2; 35; 39 1; 82, 1; 124; 253, 5; 146, 1 y 2; etc. Entre los santos "stauróforos" el ejemplar más conocido es el de San Lorenzo, que se halla en la escena musiva de una de las lunetas del ya reseñado Mausoleo de Gala Placidia de Ravena.

(48) DACL, T. I (Agneau), cols. 894-895. figs. 208-209.

(49) MARTIGNY, Diccionario... (o.c.), pág. 224.

Pero ya desde el siglo VI el cordero aparece portando una cruz procesional, cuya asta se apoya sobre una de las patas delanteras debidamente levantada.

Es este un modo de representarle tan bien logrado y significativo que fijó el modelo del "Cordero stauróforo" de toda la Edad Media, incluso cuando éste se presenta acostado sobre el libro o sobre el altar.

Quizás uno de los primeros ejemplares sea el que se halla en el centro de la cruz llamada "Cruz Vaticana". Según nos informa una larga inscripción que tiene, fue hecha en Roma durante el reinado de uno de los dos emperadores de nombre Justino, ambos del siglo VI (50).

En el centro de esta cruz y dentro de una corona aparece un cordero nimbado, portando del modo dicho una cruz procesional. En los extremos del palo vertical aparece el busto de Cristo dentro de unos medallones, arriba con un libro abierto, y abajo teniendo una crucecita en la mano. Y en los extremos del palo transversal van, también dentro de medallones, los bustos de los donantes, el Emperador y la Emperatriz.

En España, y de hacia el 1050, como ya hemos dicho atrás, tenemos el famoso crucifijo de D. Fernando I y D.<sup>a</sup> Sancha. En el reverso de este crucifijo y ocupando el centro de la cruz, está el Cordero Divino dentro de un medallón, portando la cruz del modo tradicional. Le rodean los cuatro símbolos evangélicos, que ocupan cada uno de ellos, dentro también de un medallón, uno de los cuatro extremos de los brazos.

Concluimos ya, recordando que del románico en adelante son abundantísimas las refiguraciones del Cordero llevando de este modo una cruz procesional.

## II.-EL TETRAMORFOS Y EL CORDERO DE EIRE

### 1.-El Tetramorfos y su originalidad

Como ya hemos reseñado, el Tetramorfos se halla esculpido en las dos mochetas que sostienen el tímpano de la puerta Norte (Fig. 2).

En los investigadores precedentes faltó una descripción minuciosa de todos los detalles. Esto no les permitió ni vislumbrar siquiera tal escena. Así ven tan solo en la derecha un "par de cuadrúpedos con cabeza humana vuelta en sentido contrario del cuerpo". Y en la izquierda "unas hojas de volutas terminadas en cabeza humana"; o dicho, según otros, "una cabeza humana hacia abajo en la unión y prolongación de las hojas lanceoladas".

Ni siquiera la inscripción LU MA, que luego veremos, les iluminó el camino, interpretándola como abreviación de "LUCA MAGISTER", o incluso, "LOCUM MICHAELI" (lugar dedicado a San Miguel).

**MOCHETA DERECHA.**-En bastante alto relieve aparecen dos animales a la par y acostados sobre el vientre. Ambos tienen cabeza humana, que vuelven en sentido contrario del cuerpo, mirando, por tanto, al espectador. Los dos presentan un cuerpo aparentemente igual, pero que, en un análisis minucioso, ofrecen una serie de detalles específicos que los diferencian (Fig. 7).

(50) Cf. DACL (o.c.), T. VI, 1 (Croix et Crucifix), cols. 3.045-3.131, fig. 3.411. Justino I reina desde 508 a 527; Justino II lo hace desde 565 a 575. Debe de tratarse de Justino II, pues entonces ya Roma pertenecía al Exarcado de Ravena fundado por Justiniano (527-565); mientras que en la etapa anterior la intervención de los emperadores orientales en Roma debía ser muy poca, aun cuando legalmente ostentaban el poder.

Llevan ambos, pegadas al cuerpo, un par de alitas, tan diminutas que casi pasan desapercibidas. También los dos tienen una cabeza redondeada igual, con barba más bien corta, ojos almendrados, nariz no muy bien perfilada y labios gruesos. Por todo esto dicho no se distinguen prácticamente el uno del otro.

Pero puntualicemos los detalles. El más interior en su "calva" cabeza presenta dos pequeños cuernos perfectamente diferenciados y las patas terminan en "pezñas" iguales a las de un toro. Mientras que el exterior tiene la cabeza llena de pelo, en manifiesto contraste con la otra, y las patas terminan en "garras" de león.

La identificación, pues, de estos dos animales está muy clara. Se trata de un toro y de un león, ambos con rostro humano. Pero también tienen las diferencias dichas en la cabeza para especificarlos aún mejor.

Nos encontramos, por tanto, ante dos de los símbolos evangélicos. El de un alado toro "androcéfalo" con cuernos, que representa a San Lucas; y el de un león, igualmente "androcéfalo", con melena, que simboliza a San Marcos.

Como se ve, los detalles iconográficos son más que suficientes para identificar a estos dos evangelistas. Sin embargo el mismo artista quiso también dejar escritos estos nombres de su puño y letra. Efectivamente, sobre el símbolo de Lucas, en la parte saliente de la mocheta, va grabada la sílaba LU, con el tilde o signo de abreviación, o sea LUca; y sobre el de Marcos MA, igualmente con el signo de abreviación, esto es, MArcus.

Por tanto queda claro y sin lugar a la más tenue duda, el simbolismo de esos dos animales y el significado de esas dos "siglas enigmáticas" (usando las mismas palabras de los estudiosos).

**MOCHETA IZQUIERDA.**-La mocheta de la parte izquierda presenta ya más dificultades. Pero bajemos también a los detalles (Fig. 8).

Esas mal llamadas "hojas lanceoladas" no son más que dos carnosas y voluminosas alas, que nuestro artista camufló un poco adornándolas con unas ramas especiales de hojas que evocan unas originalísimas plumas.

Arrancando del centro de las alas aparece una cabeza puesta hacia abajo. Esta cabeza está cubierta de espeso pelo y en la cara es abundante la barba. Los rasgos de ojos, nariz y boca son, más o menos, iguales a los de los otros dos, de Lucas y Marcos.

Detalle interesantísimo y también no reseñado en los estudios anteriores, es el de una mano que aparece aislada, de un modo raro y sin razón aparente. Lo mismo que la cabeza era un símbolo que se necesitaba allí y que el artista coloca del modo mejor posible, como es el de estar mesando la barba. Sale de entre las alas, igual que la cabeza.

En el ábaco, en el lugar que en la otra mocheta ocupan las letras, hay un dibujo geométrico.

No cabe duda que el Maestro de Eiré aquí quiso ofrecernos, con una misma figura, una originalísima representación de los otros dos evangelistas, Juan y Mateo.

El símbolo de Mateo es un hombre alado, y el de Juan un águila. Ambos evangelistas quedan perfectamente expresados aquí. Juan, águila, lo está mediante esas dos alas gigantes, tan diversas de las "mini" alas que llevan los otros dos animales. También debemos suponer que tales alas hacen igualmente referencia a Mateo (hombre alado).

Mateo, hombre, está representado por esa mano intencionadamente ahí puesta, ya que la mano es el órgano más característico del ser humano, después de la cabeza, y más aún cuando este ser humano es un escritor.

Para ambos evangelistas les sirve esa única cabeza, que es prácticamente igual, como dijimos, a las de Lucas y Marcos. Pero, sin embargo, es muy diversa de otras dos que se hallan en el capitel inmediato a esta mocheta izquierda. Estas cabezas del capitel están realizadas en el interior de unas anchas hojas, que en nada se parecen a las alas de la mocheta.

De no aceptar esta simbología de la mocheta izquierda, quedaría inexplicablemente mutilada la escena, ya que el Tetramorfos es una única idea o escena, aunque compuesta por cuatro figuras. Por esto mismo nunca aparece incompleto.

Téngase en cuenta también que lo ordinario en las representaciones del Tetramorfos, Lucas y Marcos (toro y león), suelen estar siempre abajo, como animales de tierra. En cambio Mateo y Juan (hombre y águila), ocupan la parte alta, quedando en medio de los cuatro la figura de Cristo, bien sea en efigie, bien en símbolo (cordero, crismón o cruz). Aquí, aunque ambas parejas están abajo, en sendas mochetas, y arriba en el centro de la arquivolta, aparece Cristo-Cordero solo, sin embargo no deja de ser significativo el hecho de que aparezcan emparejados según el dicho modo tradicional: Lucas-Marcos y Mateo-Juan.

A través de toda esta larga exposición queda muy claro lo de la genialidad del Maestro de Eiré (51).

Nos encontramos ante un Tetramorfos representado de un modo enteramente original, sobre todo en cuanto a Mateo y Juan se refiere.

De este genial "Petrus", dice "Galicia", refiriéndose en este caso a la arquitectura: "El mérito del Maestro de Eiré consistió en saber revalorizar una estructura rural ya fatigada, con una originalidad tal que colocó su obra dentro de un ámbito absoluto de excepción para Galicia" (52).

Pero esta originalidad está todavía mucho más patente en la temática iconográfica, al romper nuestro artista con todos los tradicionales modos de representar el Tetramorfos, hasta entonces ensayados.

Esa rotura, en virtud de la lógica evolución que se da en el arte, en el que nunca se hacen saltos bruscos, le lleva a crear, no lo que hemos llamado arriba un "segundo modo" del "tercer modelo" (cuerpo de símbolo y cabeza exclusivamente de evangelista), sino tan solo un modelo intermedio; o sea, cuerpo de símbolo y cabeza humana, pero con detalles aún de la cabeza del símbolo. Esto en una mocheta, pues en la otra nos divierte con todo un enigmático jeroglífico.

Esta originalidad aparece también en las mismas "didascalías". No eran necesarias ni el LU (de Lucas) ni el MA (de Marcos), para distinguir a estos dos evangelistas. Y mucho menos era necesario el AGN (AGNUS) que pone junto al "Cordero Divino". Sin embargo nos deja sin ella, diría que maliciosamente, en donde nos hacía más falta, que es sobre la figura de Mateo y Juan.

(51) El nombre del Maestro se encuentra en uno de los canecillos de la parte sur del ábside. Está escrito así: "† PS FEC" (Petrus fecit). De él dice Vázquez Saco (obra citada en la nota 3), que "bien merece perpetuarse". En un sillar interior vuelve a aparecer su nombre, pero aquí completo: "PETRO". Ambas inscripciones con el nombre fueron encontradas por R. López Pachó, que las publicó, la primera en *La Voz de Galicia* de 31 de marzo de 1978; y la segunda en *El Progreso*, del 18 de agosto de 1983, pág. 12.

(52) GALICIA (o.c.), págs. 266-267.

## 2.-El Cordero (Fig. 9).

Nada especial tenemos que añadir a lo ya dicho por otros sobre la descripción del Cordero Divino. De ahí que nos limitemos ahora a transcribir lo que de él dice "Galicia" (o.c.) en la página 271: "En la clave del arco, en vez de una roseta se halla un cordero en la postura corriente, con la cruz sobre las espaldas y con la pata derecha de delante doblada en actitud de sostener la cruz por su base".

"Es una figura de rasgos rudimentarios; no en vano alguien muy acertadamente ha calificado de campesino a este cordero".

Añadamos que el modo de llevar la cruz es exactamente la inalterable manera tradicional de hacerlo.

Lo curioso y original que debemos reseñar aquí, está en la forma de representar al cordero sin nada que le dignifique y realce más. Aparece solo allá arriba haciendo resaltar esa dovela central de todas las otras de la arquivolta, que se adornan únicamente con bellas y diferentes rosetas, muy técnica y finamente labradas.

Por tanto, al mirar de frente a esa puerta, a primera vista, nada historiado se ve allí, a excepción del cordero, ya que el Tetramorfos está en sendas mochetas sopor-tando el tímpano. Para percatarse, pues, de estas figuras hay que ponerse material-mente debajo del tímpano.

Reseñamos por último que debajo de las patas delanteras del cordero van esculpidas las letras AGN, con el tilde de abreviación sobre la N, para así formar la palabra AGNUS. Y debajo del vientre del cordero aparece un cáliz y sobre la copa una especie de panecillo. Ambas cosas son de muy pequeño tamaño.

Ante estos signos, claramente eucarísticos, pero tímidamente introducidos, parece que el autor intenta poner de relieve la identidad entre el Cristo, Cordero Divino inmolado en la cruz, y el Cristo dado en alimento eucarístico, al renovarse su inmolación sobre el altar.

## 3.-La programación iconológica de esta puerta

Al comparar la larguísima lista de Tetramorfos en torno a la figura de Cristo o de sus símbolos, anteriores a este de Eiré, como igualmente la de los a él contemporáneos y posteriores de toda la Edad Media, uno se queda enormemente sorprendido.

La sorpresa no es principalmente por la llamativa originalidad del Tetramorfos en sí misma, sino por la drástica descomposición de la escena y la no menos sorprendente ubicación de sus elementos.

Por tanto hemos de pensar que aquí hubo una muy premeditada programación iconográfica e iconológica de esta puerta por parte del autor.

Efectivamente, da la impresión de que el artista aquí, muy deliberadamente, prescindió en absoluto de esa sagrada e inalterable tradición cristiana de representar a Cristo ensalzado en medio del Tetramorfos en el lugar más digno que existía. Así, hace una rotura drástica y casi despiadada con el pensamiento de la época y con su modo de expresarlo. Sin embargo al mismo tiempo, conserva los cinco imprescindibles elementos de la escena.

El más fundamental de estos cinco elementos es la divina figura de Cristo. Esta, en las puertas, ocupa siempre el centro del tímpano como lugar preeminente, por ser su forma una evocación o símbolo del cielo empíreo, al que enmarcan y dignifican las arquivoltas. Y los otros cuatro elementos los componen las cuatro figuras del Tetramorfos que siempre están en torno a Cristo.

Pues bien, veamos el reaccionario desmantelamiento de esta siempre tan aglutinada escena.

1º: A Cristo lo sustituye por su símbolo el cordero. Esto no sorprendería absolutamente nada si lo presentase debidamente "arropado" y lo colocase en el centro del tímpano (53).

2º: Al cordero lo desplaza allá a la clave de una segunda arquivolta, dejándolo abandonado de todo acompañamiento y de cuanto le pudiera dignificar. Incluso ni siquiera le corona con un sencillo nimbo. ¡Allí lo dejó solo con su cruz!... (Fig. 8).

3º: Y a la inseparable compañía del Tetramorfos, como ya hemos visto, la destierra a las mochetas o soportes del tímpano, desde donde ni siquiera les es posible mirar al Cordero (Figs. 7 y 8).

Quizás estas cuatro figuras de los evangelistas se sintiesen orgullosas de soportar el peso del tímpano, si en él estuviese el "Divino Cordero" dentro del místico aro transportado por ángeles. Entonces, aunque se prescindía de su tradicional función de acompañantes, adquirirían otra dignísima simbología nueva. Pero el artista ni aún les permitió este honor, grabando en el tímpano unos sencillos signos geométricos de círculos enlazados formando cruces (Fig. 3).

¿Qué pensar de toda esta drástica rotura? Podemos tener por seguro que ella no refleja ni un nuevo pensar ni un nuevo hacer. La razón es clara, ya que tanto entonces como después el Tetramorfos sigue apareciendo siempre en torno a Cristo o a sus símbolos, y en las puertas siguen ocupando el lugar de siempre, que es el tímpano.

El caso de Eiré es absolutamente único, y por tanto seguramente que sólo refleja el pensamiento de un solo hombre y el modo de plasmar ese pensamiento.

Que el Maestro de Eiré era un iconoclasta, rompedor de moldes intocables y de todo eso que él juzgaría míticos ideales, es incuestionable. Lo confirma esta su obra, tanto en el aspecto arquitectónico, con esa insólita torre, como en el escultórico, con esa singularísima interpretación de una temática que ya tenía una tradicional e inmutable manera de ser reproducida en el lugar más digno.

Es más que difícil meternos ahora en el interior de nuestro artista y buscar, sólo a través de estas obras, en los móviles que desencadenaron sus originalidades.

Sin embargo quizás podamos pensar que a su gran talento debía unirse una fuerte tendencia a la desmitificación, al menos de ciertos valores sagrados. Esto es lo que hace en Eiré con esta "sagrada escena".

Por eso, probablemente, esta su obra de San Miguel no debió gustar a los más intransigentes en la ortodoxia, que suelen ser los "mandantes" o sus consejeros. Y lo decimos porque los estudiosos no encuentran paralelos de su obra, no sólo en todo el riquísimo entorno románico de Ferreira de Pantón, sino también en otros sitios.

Corroborando este mismo parecer, llama poderosamente la atención un pensamiento que "Galicia"... (o.c.) estampa en la página 266, cuando dice: "El Maestro de Eiré parece haber muerto, o haber permanecido inactivo luego de concluir su

(53) Véase a modo de ejemplo de este "arropamiento" y dignificación, el del tímpano de Nuestra Señora de Cambre (La Coruña), en donde el Cordero aparece dentro de un círculo interiormente lobulado, que es transportado por dos ángeles. Y semejante a éste es el del tímpano de San Isidoro de León. Cf. J. DELGADO GOMEZ, El Cordero místico del tímpano de Santa María de Cambre (La Coruña), en *Brigantium*, N.º 5, de próxima aparición. Aquí se hace un amplio estudio de todo lo referente al místico Cordero y se da la bibliografía pertinente.

obra tan original y bella”. Y ya antes había dicho: “... su presencia como maestro es completamente desconocida en las iglesias gallegas”.

Podemos concluir diciendo que fue un “maestro de una sola obra”. Pero ésta fue suficiente para hacer imperecedera su memoria.

## CONCLUSION

Después de toda esta larga exposición, dos cosas quedan bien puestas de relieve: la gran importancia del monumento y la genialidad del Maestro.

En el monumento hay que resaltar la originalidad, tanto de la estructura arquitectónica, como de su decoración escultórica. Esta, sobre todo la que fue objeto de este trabajo, es tan interesante que resulta un “**punto de referencia imprescindible**” al hacer sobre esta temática del Tetramorfos un estudio serio que abarque todas cuantas maneras de representarlo existen en todo el mundo cristiano.

Por tanto su interés no abarca sólo el interés local-regional, sino que va todavía más allá de lo nacional.

Del maestro de la obra, del que sólo sabemos su nombre de Pedro, tenemos que reconocer dos cosas: su genial modo de romper con tradicionales formas para crear otras originales y su gran perfección técnica.

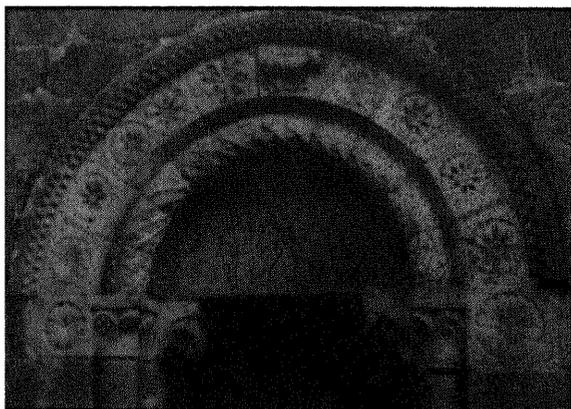
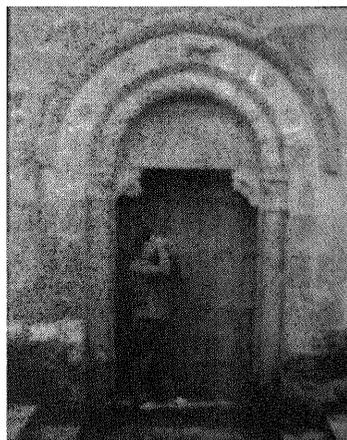
Ambas cosas revelan su gran personalidad. Personalidad no sólo en el sentido de “gran arquitecto y artista”, lo cual es innegable a la vista de su obra, sino más bien por sus **ideas revolucionarias**”, de que hemos hablado, y por la valentía de plasmarlas, rompiendo audazmente moldes pluriseculares.

A pesar de todo esto su esfuerzo artístico no fue secundado, y sus ideas revolucionarias no fundaron escuela. Con todo concluimos afirmando que este originalísimo monumento de Eiré es “único” y el Maestro Pedro un “genio”.



**Fig. 1.-Iglesia de  
San Miguel de Eiré**

**Fig. 2.-Puerta Norte. El autor del trabajo  
estudia la mocheta derecha**



**Fig. 3.-Decoración  
de la puerta Norte**



Fig. 4.-El Tetramorfos musivo de la Basílica Paulina de Roma

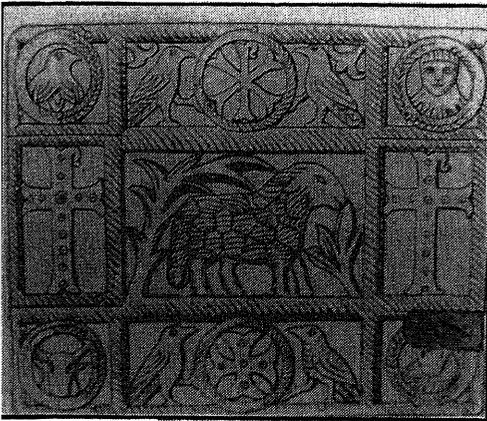


Fig. 5.-Pupitre de "Radegunda de Poitiers" (De una foto del DACL)

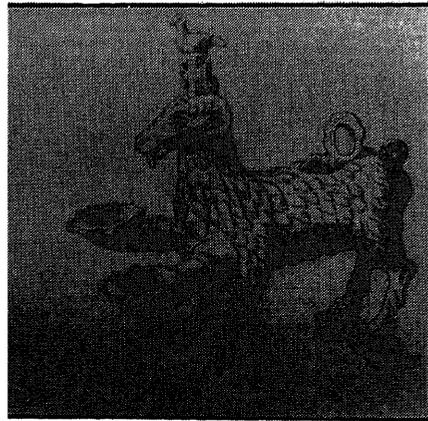


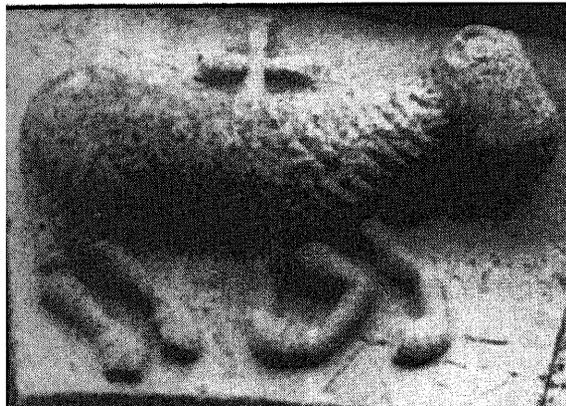
Fig. 6.-Lámpara en forma de cordero (De una foto del DACL)



**Fig. 7.-Lucas y Marcos de la mocheta derecha**



**Fig. 8.-Juan y Mateo de la mocheta izquierda**



**Fig. 9.-El Cordero "stauróforo"**