

LA BIBLIA EN LA ICONOGRAFIA PETREA LUCENSE

(Por JAIME DELGADO GOMEZ)

FICHA NUMERO 6: CRISTO AZOTADO EN PRESENCIA DE PILATO EN UN CAPITEL DE BARBADELO

1.—EL MONUMENTO.

a) Síntesis histórica.

Fue Barbadelo, desde el segundo tercio de la Edad Media, un lugar muy destacado de la Ruta Jacobea, y así incluido, como es lógico, en el Calixtino (1).

Su grandeza pasada todavía está patente en el extraordinario templo parroquial, dedicado a Santiago, y que, en su mayor parte, aún es románico. Por su gran importancia mereció ser declarado "Monumento Histórico Artístico" por un real decreto del 7 de noviembre de 1980.

Con estas palabras lo elogia Vázquez Saco: "Nos hallamos ante los restos de una iglesia del más subido interés, por la profusión de motivos decorativos que sobrepasa en cuanto hemos visto en los ejemplares que nos quedan del tipo rural, y por la cuidadosa labra de muchos de ellos" (2).

La existencia de un monasterio aquí es anterior a las mismas peregrinaciones. El padre Yepes pone ya su anexión a Samos en el año 874 (3). Esto nos confirma una existencia anterior como cenobio.

Continuó siendo un priorato dependiente de Samos hasta la desamortización de 1835.

En un documento de 1195 (4) se citan dos monasterios en este lugar: el de San Martín y el de Santiago. Esto hace suponer que se trata de un monasterio dúplice: de monjes y monjas.

(1) Es el "Codex Callixtinus" la más antigua e importante "Guía del Peregrino Jacobeo", organizada en un valiosísimo códice miniado, escrito con minúscula francesa del siglo XII, fecha a la que pertenece. Seguramente fue su autor AYMERICO PICAUD. El códice completo se compone de cinco libros, uno de los cuales contiene la referida "Guía". Cf. C. TORRES RODRIGUEZ, *Liber Sancti Jacobi*, en *Gran Enciclopedia Gallega*, T. 19, pp. 52-57; trabajo en que hace un estudio del códice y recoge la bibliografía fundamental sobre este tema.

(2) F. VAZQUEZ SACO. Iglesia parroquial de Santiago de Barbadelo, (papeletas de iglesias románicas, número 59), en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, T. II, 1pp. 61-62. Este estudio sobre este monumento es el fundamental hasta ahora y de él, más o menos, toman sus notas las publicaciones posteriores.

(3) Cf. F. VAZQUEZ SACO, trabajo citado.

(4) Cf. F. VAZQUEZ SACO, trabajo citado.

De la iglesia de San Martín no nos queda ni rastro, que sepamos. Pero se encargó la toponimia de corroborar su antigua existencia y de precisar su emplazamiento. Efectivamente, dentro de esta parroquia existe el lugar de San Martín.

También la toponimia, como complaciente ayuda de los que desconocen los documentos antiguos, certifica la existencia del otro monasterio. Y así al lugar en que se halla la actual iglesia se le da el nombre de Monasterio. Nombre que se extiende a la casa inmediata, emplazada sin duda en el lugar del antiguo monasterio.

Añadamos, por último, que a unos quinientos metros de la iglesia se hallaba la ahora casi desaparecida "Casa do Priorato".

b) Breve síntesis arqueológico-arquitectónica.

Esta iglesia conserva de la antigua fábrica románica, el frontis, el alzado norte de la nave y vestigios en el alzado sur. El ábside ha desaparecido totalmente siendo sustituido en el siglo XVIII por el actual (Fig. 1).

El frontis es la parte más interesante del edificio, sobre todo por la parte iconográfica de su puerta, donde se halla el capitel, objeto de este trabajo.

Se abre la puerta en arco de medio punto formado por dos arquivoltas de arista, perfiladas por otro arco semicircular ajedrezado. Se apoyan las arquivoltas en dos columnas por cada lado, de capiteles historiados.

Tiene una torre, elemento inexistente en nuestras iglesias rurales románicas, de ahí su especial interés.

Se alza la torre sobre los dos muros del ángulo noroeste de la nave, apoyándose interiormente sobre dos robustos arcos sustentados por cuatro gruesas columnas con capiteles historiados y de decoración también vegetal.

Es de planta cuadrada, y solamente en su último cuerpo se abren por cada lado un par de grandes ventanales para campanas, en arco de medio punto, a excepción del lado de poniente que sólo tiene un hueco.

La puerta del muro norte es de una sola arquivolta que se apoya, mediante impostas, en un par de columnas de capiteles historiados.

Rasgan este mismo muro norte, dos ventanas, cuya arquivolta de cada una de ellas descansa en un par de columnas con capiteles animalísticos y vegetales, pero diversos entre sí.

El muro sur está totalmente reformado. La puerta, ahora tapiada, conserva aún interiormente el semicírculo de billetes que debió perfilar el arco.

c) Decoración de tipo geométrico-vegetal.

Son abundantes estos motivos decorativos en arcos, capiteles, basas, etc.

El tímpano de la puerta principal se compone de un dintel pentagonal, sobre el que descansan otras piezas más. Exteriormente el dintel, además de un orante del que hablaremos, presenta una figura central que parece antropomorfa. Está lograda a base de una especie de cuerdas entrelazadas que, al ir extendiéndose hacia los lados, lo hacen en forma de círculos que circunscriben tres rosas por cada lado. Otras rosas inscritas aparecen en las otras piezas (Fig. 2).

La decoración de la cara interior está formada por rosetas variadas y una cruz.

La imposta se adorna con unas conchas o veneras, motivo no corriente en el románico y que aquí deben hacer alusión al Camino de Santiago.

d) Iconografía de tipo animalístico.

Debemos destacar particularmente una serie de cuadrúpedos esculpidos. Se asemejan a leones con una larga cola terminada en maza redonda que descansa sobre los lomos. Se representan siempre dos en cada capitel que se adorna con este detalle y parecen ser obra de una misma mano o taller.

Así los vemos en la puerta principal. Los de un capitel de la parte izquierda, están en actitud de devorar a un hombre que se halla de pie entre ellos, dando la sensación de que ya le han comido los brazos. Los de otro capitel de la parte opuesta aparecen afrontados, pero con las cabezas vueltas hacia el espectador y con el gesto simpático de darse la "pata", como dos amigos que se dan la mano, y así las garras de uno se incrustan cariñosamente entre las de la pata del otro (Fig. 3).

Vuelven a encontrarse, pero ahora afrontados, en el capitel izquierdo de la puerta Norte. También los vemos en uno de los capiteles de la torre.

Por último diremos que también hay dos aves afrontadas en un capitel de la puerta principal y en otro de la Norte aparecen cuatro bichos fantásticos, que se parecen a culebras enroscadas dos a dos, estando las dos del centro con las cabezas juntas y como bebiendo en un cáliz que se halla entre ellas.

e) Iconografía humana.

Además de un par de cabezas paqueñas que aparecen en un capitel de la puerta principal, ofrecen especialísimo interés en esta misma puerta el ya citado orante esculpido en el tímpano y una escena de la Pasión esculpida en el capitel exterior derecho. Tal escena trata el tema de Cristo azotado por dos sayones en la presencia de Pilato, escena que es el objeto de esta ficha.

Sobre el orante diremos ahora lo que afirma Vázquez Saco, con el que sustancialmente estamos de acuerdo. Dice: "En la parte superior del tímpano y sobre una especie de "vesica piscis", se destaca el relieve de una figura humana con los brazos extendidos en actitud de orante, que bien pudiera representar al Salvador".

Esta figura es digna de un estudio más profundo que esperamos poder hacerlo en esta misma serie. En ese trabajo tendremos una ocasión más propicia de estudiar el programa iconológico proyectado por el artista para esta puerta.

2.—LO ORIGINAL ESCENA DE CRISTO AZOTADO EN PRESENCIA DE PILATO

a) Su descripción iconográfica.

Como ya hemos dicho, aparece en el capitel exterior derecho de la puerta principal.

En el centro del capitel está Cristo atado a la columna. Delante de él se ve a Pilato sentado en el trono y leyendo la sentencia en un pergamino desenrollado que sostiene en alto con ambas manos. Detrás de Cristo aparecen dos verdugos con los látigos en alto (Fig. 4).

Vázquez Saco describe así esta escena no con todo el acierto debido: "El primero (se refiere a este capitel) se adorna con cuatro figuras humanas; una de ellas, la

primera está sentada, como leyendo una tablilla que, de pie le presenta la segunda. Las restantes siguen a ésta, sin intervenir con actitud especial en la escena”.

Los relieves se hallan bastante deteriorados y la mano del ejecutor no parece haber sido extremadamente hábil. Pero todos los detalles expuestos están aún suficientemente claros, por lo que alejan toda sombra de duda en cuanto a la interpretación de la escena.

b) Origen bíblico de esta escena.

En este capitel aparece una doble escena que, en la realidad, no tuvo lugar ni en el mismo sitio, ni al mismo tiempo. Una recuerda el acto de los azotes, mientras que la otra alude al momento solemne de dictar Pilato la sentencia de muerte en la cruz.

San Marcos, en el capítulo XV, versículo 15, casi de modo idéntico a San Mateo (Cap. XXVII, 26) juntan en su narración las dos escenas. Así San Mateo dice: “Entonces les soltó a Barrabás y a Jesús, después de azotarle se lo entregó para que lo crucificaran”.

A esta fase final le precede, en ambos Evangelistas, todo un amplio proceso ante Pilato, que ahora no interesa recordar.

San Lucas, aunque narra profundamente el proceso de Jesús ante Pilato, nada dice de los azotes. Sin embargo puntualiza muy bien, con un lenguaje preciso, la segunda escena, usando estas palabras: “Pilato sentenció que se cumpliera su mandato” (Cap. XXIII, 24).

Y la sentencia debía proclamarse con toda la solemnidad y rito que exigía la ley en tales casos. Y un juez romano, en este caso Pilato, jamás lo pasaba por alto, dado el juridicismo infiltrado hasta los tuétanos en todo buen romano, durante tantos siglos en los que el derecho todo lo regulaba.

Esta solemnidad ritual implicaba, entre otras cosas, que el juez estuviese sentado en su “silla curil”, y desde ella, como signo de su autoridad, proclamase la sentencia.

San Juan en su evangelio nos precisa este destalle, además de separar muy bien las dos escenas, tanto en el tiempo como en el lugar. Primeramente narra, como es lógico, todo lo del proceso. Y así en el cap. XVIII, v. 28, presenta a Jesús ante Pilato y seguidamente el proceso. Luego, ya en el cap. XIX, v. 1, habla de los azotes. Dice así: “Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarlo”, exponiendo a continuación la burla que de él hicieron los soldados y los nuevos intentos de salvarle que hace Pilato. Pero ante la imposibilidad de convencer a los judíos de la inocencia de Jesús, precisa San Juan la segunda escena con estas palabras: “... al oír Pilato estas palabras (crucificalo, crucificalo) hizo salir a Jesús y se sentó en el tribunal en el lugar llamado enlosado”. Sigue luego exponiendo un último e inútil intento de Pilato y termina así: “Entonces se lo entregó para que lo crucificaran”.

En la representación iconográfica del capitel, aparece Pilato leyendo la sentencia en un rollo desplegado que agarra con las dos manos. En cambio era ésta una cosa que el juez solía hacer de viva voz, como decisión tomada en el acto; pero también lo podía hacer leyendo, como aparece en las “Actas proconsulares de San Cipriano” (Cap. 3-6, CSEL 3,112-114). De dichas Actas estas son las palabras que interesan: “Galerio Máximo, después de consultar con sus asesores, pronunció, como a regañadientes, la sentencia con estas palabras (y sigue un largo párrafo indicando el motivo de la sentencia). “Dicho esto, leyó la fórmula de la sentencia: —decretamos que Tascio Cipriano sea decapitado”.

c) El origen iconográfico de esta escena.

Para quien no esté familiarizado con la iconografía cristiana primitiva y con las causas que espontáneamente fueron seleccionando las primeras temáticas, le resultará raro, o al menos curioso, saber que la escena de los "Azotes", tan querida y abundante desde la Baja Edad Media hasta nuestros días, no se representó nunca en el arte paleocristiano.

Probablemente la causa esté en aquella inconcebible e inaceptable idea antigua de que "Dios" pudiese ser tan vilmente azotado, burlado y crucificado. Es decir, que "Dios" pudiese padecer. Hasta tal punto, sobre todo en los siglos II y III, horrozaba a muchos esta idea que, ante la innegable realidad evangélica, se fueron dejando arrastrar a la herejía del "Docetismo", Estos "docetas" llegaron a creer, y así lo propagaban, que Cristo había tomado un "cuerpo aparente", no real. Por tanto "aparente y no real" había sido toda aquella pasión y muerte de cruz (5).

Todo esto era herético y como tal fue condenado. Pero el pensamiento de un "Dios agotado, burlado y crucificado", para aquellos cristianos recién venidos de las concepciones paganas, y para aquellos paganos que se intentaba incorporar al cristianismo, resultaba absurdo e inaceptable.

Esta idea, unida al también antiguo horror y repugnancia a la cruz, como patíbulo de criminales y de gente abominable, hizo que tanto la cruz, y más aún el crucifijo, y todas las despiadadas y crueles alusiones a la "Pasión", entrasen muy tardíamente en la iconografía cristiana.

La aparición de la cruz es de la primera época constantiniana, o sea, de hacia la segunda década del siglo IV. Y las primeras escenas suavemente alusivas a la "Pasión", las encontramos en sarcófagos desde la segunda mitad del siglo IV en adelante (6).

Estas primeras escenas se refieren al prendimiento de Jesús, (como igualmente aparece el de Pedro), y a Jesús ante Anás y ante Pilato, estando éste algunas veces lavándose las manos. Y también, en alguna ocasión, se representa a Jesús siendo coronado de espinas por un soldado; pero tal escena casi parece más una coronación de honor que de burla e ignominia (7).

Digamos por último, que a pesar del éxito que a finales del siglo IV, y del V en adelante, tiene la representación de la cruz en la iconografía paleocristiana, el representar a Cristo crucificado, es decir, puesto sobre la cruz en efígie, es un paso que resulta todavía difícil de dar. De una manera clara y definitiva, sólo podemos decir que

(5) Cf. DINOUART-EMSER, *Dictionnaire de Théologie Catholique*, T. IV, 2.ª (Vol. VIII), palabra "Docétisme", París, 1911, cols. 1484-1501 (Fue dirigido inicialmente por A. VACANT y después por E. MANGENOT).

(6) Sobre el "Cristo stauróforo", o portador de la cruz, que aparece en sarcófagos también de este tiempo, cf. J. DELGADO GOMEZ, *El Cordero Místico del tímpano de Santa María de Cambre*, de próxima aparición en el número 5 de Brigantium; pero aquí la cruz no aparece como instrumento de muerte sino como trofeo de victoria.

(7) Cf. los dos imprescindibles "Corpus" de sarcófagos paleocristianos, G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, I-III, Roma 1929-1936; y F. DEICHMANN-G. BOBINI-H. BRANDERBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Rom und Ostia*, Wiesbaden, 1967. En adelante los citaremos por las siglas WS. y REPERT. respectivamente. Está el prendimiento de Jesús en WS. 146, 3 (REPERT. 49); WS. 121, 1 (REPERT. 58); WS. 151, 1 y 221, 6 (REPERT. 28 a, b, c); WS. 13 (REPERT. 680); WS. 283 y 284, 1 (REPERT. 198, 1 y 2); WS. 20, 5 (REPERT. 57); Jesús ante Anás o Caifás aparece en WS. 8 (REPERT. 13, 1); y ante Pilato en WS. 121, 2, 3 y 4 (REPERT. 677). Más escenas de Pilato en WS. 217, 5 (REPERT. 37); REPERT. 387; WS. 91 (REPERT. 45); WS. 146, 3 (REPERT. 49); WS. 121, 1 (REPERT. 58); WS. 16, 2; WS. 13 (REPERT. 680). Pilato se lava las manos en WS. 121, 2 y 4 (REPERT. 677); WS. 12, 5 (REPERT. 679); WS. 12, 1; WS. 283 y 284, 1 (REPERT. 189, 1 y 2). Y Jesús es coronado de espinas en WS. 146, 3 (REPERT. 49), donde también aparece la escena del Ciríneo. Con estas citas no intentamos agotar los ejemplares de estas temáticas.

aparece a finales del siglo VI. Pero aún en este tiempo no está uniformemente en toda la cristiandad. Si bien es verdad que ya en el siglo V hace una tímida aparición en la famosa puerta de la basílica de Santa Sabina de Roma (8).

Debo admitir, a pesar mío, que no pude localizar en todo el arte cristiano ninguna escena de los "azotes" hasta el período románico en adelante. De las primeras conocidas hasta este momento, por cuanto sepamos, son las de Barbadelo y la que existe en uno de los tímpanos de la Puerta de las Platerías de la Catedral de Santiago (9).

En la puerta de las Platerías aparece Cristo atado a una columna y tres sayones: uno por delante que aguanta de las correas que atan a Jesús, y dos por detrás que le azotan, apareciendo con los látigos en alto.

En Santiago se ve claramente el inicio de una escena todavía no definida, ya que el sayón que trata de sujetar a Jesús no cuajará en la iconografía posterior y desaparecerá. Por lo que la escena quedará reducida a Cristo atado a la columna y a los sayones que le azotan. Por tanto, probablemente, esta escena del tímpano compostelano es una especie de primicia escultórica del tema de "Cristo azotado".

Pero si seguimos la lógica de la tradicional evolución iconográfica, debemos pensar que al tímpano de Las Platerías le precede el capitel de Barbadelo. En Barbadelo, hito importante del Camino de Santiago, parece darse una premeditada fusión de dos escenas: la de nueva creación de "Cristo azotado", y la tradicional paleocristiana de Pilato, bien estando sentado delante de Jesús, bien sentado lavándose las manos. Pero ahora en Barbadelo esta escena de Pilato ya está evolucionada, convirtiéndose en un Pilato que, sentado en su silla presidencial, lee solemnemente la sentencia.

El mismo hecho de aparecer en un capitel indica cierta timidez temática, mientras que su entrada en el tímpano significa el triunfo de la plena aceptación de la escena.

Por tanto el tímpano de Las Platerías sería un segundo paso en el que Pilato es sustituido por el sayón que, ocupando su mismo lugar, sostiene las correas con que Cristo es maniatado a la columna. Este sayón, en una tercera fase, no tendrá sentido y será cancelado del tema, fijándose entonces ya para siempre los tres clásicos componentes de esta escena: Cristo y dos verdugos.

(8) Sobre este tema tendremos pronto ocasión de publicar estas mismas conclusiones apoyándonos en los irrefutables argumentos de la iconografía.

(9) Esperemos que a raíz de este trabajo salten aquí y allá escritos de quienes conozcan otros ejemplares anteriores o contemporáneos. Sería tal hecho de una gran satisfacción para quien esto escribe, pues entonces se podría investigar más a fondo, tanto el pensamiento cristiano como este tema en su aspecto iconográfico e iconológico.

CONCLUSION

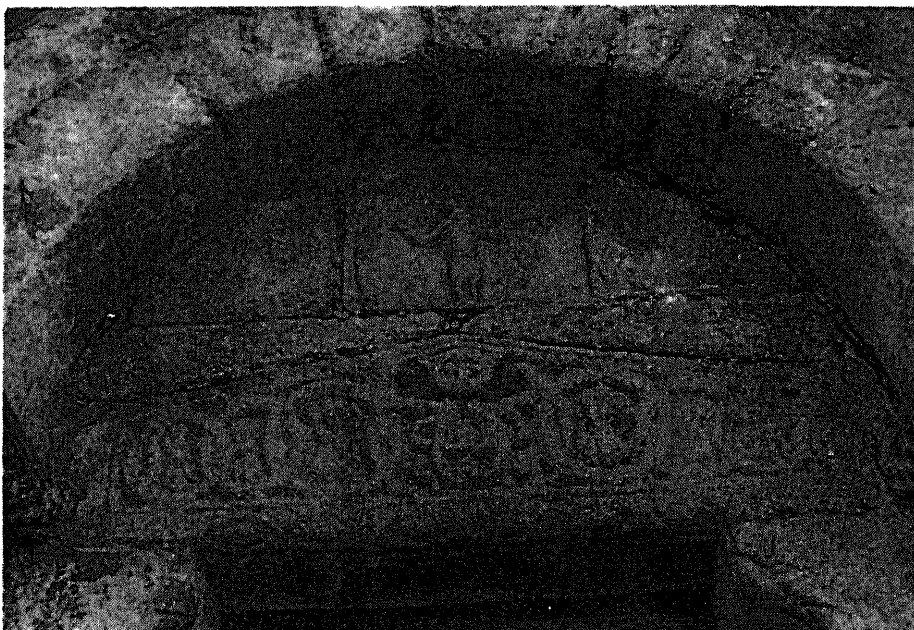
Digamos en primer lugar que el estudio iconológico de esta escena, es necesario hacerlo dentro del conjunto de la iconografía de toda la puerta. Sólo una vez estudiados otros de sus elementos es posible adentrarnos en la programación proyectada por el artista para esta hermosa entrada principal del templo. Este aspecto, pues, lo dejamos aplazado hasta que en esta misma serie hagamos la "FICHA" de la figura focal del tímpano.

Sólo aquí queremos constatar la importancia de esta escena. Y esto por dos motivos: por ser, sin duda, una de las primeras con este motivo bíblico, y por ser una de las pocas existencias en la iconografía románica.

Posee, por tanto, este capitel el mérito de estar entre las primicias de una temática que mucho abundará despues, por ser un punto de especial meditación y devoción religiosa.



(Fig. 1) Vista general de la iglesia de Barbadelo



(Fig. 2) Tímpano esculpado de la puerta principal



(Fig. 3) Los dos capiteles derechos. El exterior con la escena de "Cristo azotado ante Pilato"



(Fig. 4) Capitel con la escena de "Cristo azotado ante Pilato"