

A HISTORIA DE BETSABÉ

da Porta Francíxena ou a recuperación dun ciclo escultórico da catedral de Santiago

ALFREDO ERIAS MARTÍNEZ*

En memoria do gran investigador Serafín Moralejo, que sempre me aconsellou con xenerosidade e me acolleu no catálogo da mostra, *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*.

Sumario

Neste traballo achéganse datos suficientes que demostran que arredor do ano 1100 o Mestre da Porta Francíxena da catedral de Santiago esculpiu unha Historia de Betsabé da que se conservan dispersas as tres pezas esenciais: a **muller con acios de uvas**, a **muller adúltera** e a **muller con cachorro de león**. Por diferentes avatares, probablemente estas pezas nunca chegaron a estar expostas xuntas (xa non as ve así o autor do *Codex Calixtinus*), polo que se amosan agora na súa orde orixinaria por primeira vez, e fan visible este tema perdido despois de máis de 900 anos.

Abstract

In this work there are enough data provided to show that around the year 1100 the Mestre da Porta Francíxena of the Cathedral of Santiago made an esculpe of the History of Betsabé, from which the three essential pieces are conserved, but dispersed: the «woman with clusters of grapes», the «adulterous woman» and «woman with lion cub». By different avatars, these pieces probably never got to be together (does not see them in same way the author of the *Codex Calixtinus*), so they are now displayed, in their original order for the first time, making these lost theme visible after more than 900 years.

INTRODUCCIÓN

O título deste traballo é, ó mesmo tempo, a principal conclusión: a de que existiu na catedral de Santiago, arredor do 1100 (o 1 de xullo dese ano Xelmírez foi elixido bispo e consagrado o 21 de abril de 1101; máis tarde, en 1120, sería o primeiro arcebispo de Compostela), un programa escultórico que contaba en clave moralizante ou de *exemplum* (para este concepto pode verse Harto, 2011) a Historia de Betsabé, primeiro amante e logo esposa do rei David. Este programa, concibido, sen dúbida, para a Porta Norte, compoñíase dunha serie de obras que quizais non chegaron a instalarse xuntas nunca, posto que nin sequera se describen no mesmo lugar no libro quinto do *Codex Calixtinus*. Sen embargo, esas pezas aínda hoxe existen, polo que, a pesar de ser descritas por numerosos historiadores, é preciso estudalas de novo para entender que compoñían un discurso coherente que agora, despois de 900 anos, se recupera, se esta proposta é atinada, naturalmente.

Inicie este camiño de casualidade, cando estaba a preparar unha mostra de debuxo e pintura sobre as mulleres da Compostela medieval. E como pintalas e debuxalas implicaba entendelas, pregunteime antes de nada quen eran as *mujeres* da Porta Norte (tamén chamada do Paraíso, Francíxena ou da «Azabachería») da catedral de Santiago, de que fala o libro quinto do *Codex Calixtinus*, escrito arredor de 1140 (Abelardo Moralejo e outros, 2014):

* **Alfredo Erias Martínez** é doutor en Historia da Arte e licenciado en Xeografía e Historia pola Universidade de Santiago de Compostela. É director do *Anuario Brigantino*, do Museo das Mariñas e do Arquivo e Biblioteca municipais de Betanzos. É académico de número da Academia Auriense-Mindoniense de San Rosendo e director da súa revista *Rudesindus*. É presidente do padroado da Fundación Luís Monteaugado e membro do padroado da Fundación Jiménez-Cossío.

Allí mismo hay representados por doquier innumerables imágenes de santos, bestias, hombres, ángeles, mujeres, flores y demás criaturas, cuyo significado y formas no podemos describir; por su gran número.

Considérase tradicionalmente (Moralejo, 1969: 640) que dúas desas mulleres son a **muller con acios de uvas** (Museo da Catedral) e a **muller con cachorro de león** (Porta Sur ou de Praterías). Pero logo, cando o *Calixtinus* describe a Porta Sur, fainos visible a coñecida como **muller adúltera**, que hoxe vemos nun tímpano desa porta, colocada de mala maneira, ata o punto de que lle romperon parte da cabeza e dun ombreiro, demostración clara de que non é o seu lugar orixinal.

Como queira que ó longo deste traballo considero que se verá de maneira moi evidente que esas tres mulleres son a mesma e que constitúen a serie lóxica do ciclo ou Historia de Betsabé en tres momentos, un problema inicial é saber en que porta estaban ou, con maior precisión, para que porta foron deseñadas e esculpidas. E, por razóns de coherencia co contexto escultórico, non hai dúbida de que as tres foron concibidas polo chamado Mestre da Porta Francíxena para a Porta Norte. Pero todo o dito ata aquí pasa por analizar, antes de nada, a figura do **rei David** e cada unha destas tres mulleres: a **muller con acios de uvas**, a **muller adúltera** e a **muller con cachorro de león** (que así estarían ordenadas). A elas podemos engadirllas, por autoría, por tema e por contexto luxurioso desa porta (Historia de Adán e Eva): a **muller de a cabalo dun galo**, a **muller de a cabalo dun león** e polo menos un canzorro do exterior da capela de santa Fe cunha **muller demonizada por pecado de luxuria**.

TODO EMPEZA CO REI DAVID

Está claro que a Historia de Betsabé que aquí se reconstrúe empeza co rei David e, naturalmente, a súa imaxe non pode ser outra que a que se encontra, fóra de lugar, na Porta de Praterías. Que este relevo pertencía orixinalmente á Porta Norte xa o dixeron López Ferreiro (1898-1911), Serafín Moralejo (1969: 654-655) e numerosos autores máis. O seu autor, sen dúbida, é o Mestre da Porta Francíxena. Sobre isto hai consenso xeral. O problema está na interpretación da figura. Para Weisbach (1949: 133, cit. por Moralejo, 1969: 654) fusiona os conceptos de David como salmista rexio e de David como dominador do mal e Salvador.

33 Dijo Saúl a David: «No puedes ir contra ese filisteo para luchar con él, porque tú eres un niño y él es hombre de guerra desde su juventud.»

34 Respondió David a Saúl: «Cuando tu siervo estaba guardando el rebaño de su padre y venía el león o el oso y se llevaba una oveja del rebaño,

35 salía tras él, le golpeaba y se la arrancaba de sus fauces, y si se revolvía contra mí, lo sujetaba por la quijada y lo golpeaba hasta matarlo.

36 Tu siervo ha dado muerte al león y al oso, y ese filisteo incircunciso será como uno de ellos, pues ha insultado a las huestes de Dios vivo.»

37 Añadió David: «Yahveh que me ha librado de las garras del león y del oso, me librará de la mano de ese filisteo.» Dijo Saúl a David: «Vete, y que Yahveh sea contigo.» (1 Samuel 17, Biblia de Jerusalén, 1976).

Moralejo (1969: 654-655) ve unha fusión das cualidades artísticas do rei, ó considerar a música como elemento exorcizador, co dominio sobre as bestas (o mal), de tal maneira que se prefigura en David ó propio Cristo ó elevarse sobre o mal:

23 Cuando el espíritu de Dios asaltaba a Saúl, tomaba David la cítara, la tocaba, Saúl, encontraba calma y bienestar y el espíritu malo se apartaba de él (1 Samuel 16).

É máis, de maneira brillante, considera moi probable a asimilación que a figura de David fai do Orfeo clásico.

As imaxes míticas deste rei, do seu fillo Salomón e do máis próximo, Carlomagno, nunca son inocentes; pola contra, están cheas de contido simbólico, tanto no campo relixioso (modelos de protección da Igrexa) como no político: *...Estos servicios a la fe, en este caso a la Iglesia, intuyen en aquel rey bíblico un espejo eficaz donde el rey cristiano, en su actividad misionera, modela su imagen, en tanto que referencia de la Alianza imperecedera entre Dios y el pueblo elegido* (Núñez, 1999: 40).

Mesmo na era de Xelmírez a manipulación política foi levada á galería de reis e raíñas (e ás ausencias) do *Tumbo A* da catedral de Santiago (Castiñeiras, 2002).

Curiosamente, Núñez Rodríguez (2012: 614) sitúa esta imaxe do rei David nun momento posterior ó adulterio con Betsabé e di que representa un «acto penitencial» de angustia e remordemento, tal como reflicten os Salmos. A «viola» contribuiría á súa pregaría e a sobrelevar o sufrimento moral que mesmo conduciría ás bágoas, de maneira que se pasaría, citando a san Agustín, do home vello ó home novo. Pero o problema está en que esta figura, segundo penso, hai que situala antes do adulterio, e iso cambia todo.

Seguindo esta liña, podería referir numerosos autores que se fixaron nesta imaxe e engadir unha morea de consideracións e matices, ademais de engordar o capítulo da bibliografía. Pero de nada vale facer discursos máis ou menos eruditos se antes non se leu ben a obra. Así que o primeiro é entender o que David representa e que está a facer. Que ocorre na escena en realidade?

En primeiro lugar, hai que ver este David como prototipo de imaxe rexia. Para iso está sentado sobre un trono que remata en garras de león. O león é emblema de David como vencedor desta fera, e, por extensión, emblema habitual dos reis.

Ten as pernas cruzadas, xesto simbólico da realeza, que se pode ver en miniaturas inglesas e francesas, sobre todo, pero tamén de outras partes de Europa (figs. 1, 2, 3), nos séculos XII e XIII, fundamentalmente. Desta maneira, subliña a superioridade e mesmo a



Fig. 1. O rei David no contraforte esquerdo da Porta de Praterías da catedral de Santiago. Orixinariamente foi esculpido en granito polo Mestre da Porta Francíxena para a Porta Norte. Debuxo con cores imaxinarias: Alfredo Erias.



Fig. 2. O rei Herodes coas pernas cruzadas en ton de poder, distinción e arrogancia, diante dos Reis Magos. Salterio de Copenhague (século XII).

cólera rexias, como se deduce da obra de Henry Martin (1913). Un xesto que tamén se pode cualificar como simbólico de poder, distinción e arrogancia (Rodríguez, 2014: 459). En Galicia, por imitación das imaxes rexias (sobre todo esta do rei David), temos a figura sepulcral (século XIII) do cabaleiro, almirante e poeta, Paio Gómez Charino, que tamén cruza as pernas na súa lauda da igrexa de san Francisco de Pontevedra (fig. 3).

A imaxe de David como músico é unha das que tivo máis éxito na Baixa Idade Media, compartindo protagonismo cos anciáns do *Apocalipsis* e cos anxos e resucitados músicos do Paraíso. É un tipo iconográfico que ten por base o oficio de pastor cando era mozo, en tempos do rei Saúl, e máis tarde cando el mesmo foi rei, ó recibir a Arca da Alianza en Xerusalén, ademais de ser considerado como autor de salmos.

Intúo que o noso creativo escultor, o Mestre da Porta Francíxena, debía ser un home relativamente novo ou de mediana idade, que, por unha parte, era orgulloso das súas capacidades virtuosas e necesitaba demostralas, e, pola outra, procuraba de maneira moi evidente a aprobación do bispo Xelmírez e do rei protector da catedral do seu tempo, Alfonso VI (rei de León entre 1065 e 1072 nun primeiro reinado, e entre 1072 e 1109 nun segundo, de Galicia entre 1071 e 1072 e entre 1072 e 1109, e de Castela entre 1072 e 1109). Esas razóns son suficientes para explicar unha das obras máis extraordinarias do románico europeo, un románico que aquí podemos cualificar de protogótico e mesmo, con moita antelación, de protorrenacentista, se se me permite dicilo, dadas as conexións tan evidentes co mundo clásico en temas, formas e técnicas.

Así pois, a imaxe espectacular do rei David, coroado con coroa de ouro, vestido con roupas de prestixio, sentado en trono celestial (rematado arriba en semicírculo) con patas de león (animal emblemático seu), que toca a fídula oval, e coas pernas cruzadas para subliñar o seu poder, aínda remarca máis o seu aspecto positivo ó elevarse espiritualmente sobre figuras híbridas demoníacas, que simbolizan pecados e que están debaixo dos seus pés. Baixo as patas de león do trono vemos sendas cabezas do que semellan grandes peixes con bocas infernais entreabertas, dentes agudos e botando a lingua. E no centro, unha especie de centauro con corpo e garras de león e con cabeza humanoide de poboado pelo en guechos desordenados, aspecto que veremos, sobre todo, na **muller con acios de uvas** e na **adúltera**, que nos conecta coa Medusa clásica e que nos leva ó mundo do pecado, un pecado que neste caso é o da avaricia, posto que se deixan ver as mans deste ser no acto de rodear obsesivamente tres moedas. Pero o gran xesto que nos fai entender todo é ese xiro de cabeza súbito cara a súa dereita, ó sorprenderse por algo que ve lonxe

mentres toca a engaiolante música que sae da súa fídula oval. E iso que ve é unha muller fermosísima bañándose: Betsabé. Esta consideración absolutamente lóxica fai comprensible non soamente esta obra, senón tamén outras máis que ata agora soamente tiñan conexións parciais de tipo estilístico (o mesmo autor) e de localización (Porta Norte), con apenas algún intento de unilas a través da consideración de que eran emblemas de vicios (Núñez, 2011).

AMULLER CONACIOS DE UVAS

1 A la vuelta del año, al tiempo que los reyes salen a campaña, envió David a Joab con sus veteranos y todo Israel. Derrotaron a los ammonitas y pusieron sitio a Rabbá, mientras David se quedó en Jerusalén.
2 Un atardecer se levantó David de su lecho y se paseaba por el terrado de la casa del rey cuando vio desde lo alto del terrado a una mujer que se estaba bañando. Era una mujer muy hermosa.
3 Mandó David para informarse sobre la mujer y le dijeron: «Es Betsabé, hija de Eliam, mujer de Urías el hitita.» (2 Samuel 11, Biblia de Jerusalén).

Un dos primeiros manuscritos nos que aparece en imaxe (fig. 4) o ciclo ou Historia de Betsabé é no coñecido como *Sacra Parallela* ou *Florilegium*, da primeira metade do século IX, copiado en Palestina dun orixinal procedente do mosteiro de san Sabas, cerca de Xerusalén, durante o primeiro período iconoclasta do Imperio Bizantino (730-787). Consta de diversas pasaxes da Biblia e textos patrísticos que amosaban leccións éticas, morais e ascéticas para infundir sentimentos de piedade e virtude, tal como nos informa Walker Vadillo (2013: 31-32).

Unha vez que o escultor fixo a David tocando a fídula oval e sorprendido pola visión da fermosura de Betsabé bañándose, o seguinte paso era esculpir esa muller.

Dentro das opcións que tiña o mestre para representar a Betsabé, podía escoller a imaxe dunha muller bañándose, mentres desde o balcón do seu pazo, xeralmente en plano posterior, é observada polo rei David.

Podería, en calquera caso, crear ou recrear ese tipo para concordar literalmente co texto, pero decidiu facer un cambio conceptual da imaxe de Betsabé e convertela de pasiva (como aparece no libro segundo de Samuel), en activa, como muller tentadora e potencialmente adúltera. Sen dúbida, esta decisión estaba directamente en liña coa imaxe impoluta do rei David, espello mítico do rei do seu tempo, Alfonso VI de León, Galicia e Castela, que, como protector da catedral, debía ser preservado por todos os medios. Pero este cambio, para xustificalo, debía facelo tomando como base outro texto do Antigo Testamento. E ese texto foi sen dúbida, o "Cantar 7" de *El Cantar de los Cantares*:

1 ¡Vuelve, vuelve, Sulamita, vuelve, vuelve, que te miremos! ¿Por qué miráis a la Sulamita, como en una danza de dos coros?



Fig. 3. Paio Gómez Charino (s. XIII, igrexa de S. Francisco de Pontevedra), coas súas pernas cruzadas, é un eco dun tipo de imaxe rexia (David da Porta de Praterías e miniaturas varias) dos séculos XII e XIII. Debuxo: Erias.



Fig. 4.- O rei David mira a Betsabé bañándose. *Sacra Parallela*, século IX. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124/f568.item.zoom>> (© BnF París).

2 ¡Qué lindos son tus pies en las sandalias, hija de príncipe! Las curvas de tus caderas son como collares, obra de manos de artista.

3 Tu ombligo es un ánfora redonda, donde no falta el vino. Tu vientre, un montón de trigo, de lirios rodeado.

4 Tus dos pechos, cual dos crías mellizas de gacela.

5 Tu cuello, como torre de marfil. Tus ojos, las piscinas de Jesbón, junto a la puerta de Bat Rabbim. Tu nariz, como la torre del Líbano, centinela que mira hacia Damasco.

6 Tu cabeza sobre ti, como el Carmelo, y tu melena, como la púrpura; ¡un rey en esas trenzas está preso!

7 ¡Qué bella eres, qué encantadora, oh amor, oh delicias!

8 Tu talle se parece a la palmera, tus pechos, a los racimos.

9 Me dije: Subiré a la palmera, recogeré sus frutos. ¡Sean tus pechos como racimos de uvas, el perfume de tu alienato como el de las manzanas,

10 tu paladar como vino generoso! El va derecho hacia mi amado, como fluye en los labios de los que dormitan.

11 Yo soy para mi amado, y hacia mí tiende su deseo.

12 ¡Oh, ven, amado mío, salgamos al campo! Pasaremos la noche en las aldeas.

13 De mañana iremos a las viñas; veremos si la vid está en ciernes, si las yemas se abren, y si florecen los granos. Allí te entregaré el don de mis amores.

14 Las **mandrágoras** exhalan su fragancia. A nuestras puertas hay toda suerte de **frutos exquisitos**. Los nuevos, igual que los añejos, los he guardado, amado mío, para ti. (*Cantar de los Cantares*; "Cantar 7", *Biblia de Jerusalén*)

A partir desta referencia fundamental e dificilmente cuestionable (*Sean tus pechos como racimos de uvas*), a pregunta é se existe algunha obra que poida considerarse precedente iconográfico e temático e certamente haina. Trátase dun extraordinario capitel (fig. 6) do desaparecido claustro da catedral de Jaca, hoxe na igrexa de Santo Domingo. Semella da autoría do noso Mestre da Porta Francíxena ou do mesmo taller ou, como mínimo, do mesmo estilo, que se orixina en Saint-Sernin de Toulouse. O interesante é que desenrola unha escena de tentación. Como na posterior **muller con acios de uvas** de Compostela, aquí vemos unha muller fermosa cun acio de uvas no peito, metáfora que igualmente sae do "Cantar 7" do *Cantar de los Cantares* (*Tu talle se parece a la palmera, tus pechos, a los racimos*); mira de reollo ó tentado como as ramerás e, para que non haxa dúbida do que está a facer, leva nas mans unha serpe infernal tentadora.

Pola súa parte, o tentado figúrase co mesmo cesto do vendimador que vemos nunha columna da porta Norte da catedral compostelá (fig. 5). Obviamente, neste caso, recolectar é caer na tentación, no pecado de luxuria. Pero a metáfora é aínda máis complexa, porque no cesto (convertido en cesto-niño) hai un paxaro picoteador das uvas, de maneira que este cesto-niño co paxaro está diante da súa zona xenital, polo que pode entenderse o paxaro picoteador como metáfora do pene. Picotear as uvas é matáfora do acto luxurioso e da caída na tentación. Hai aquí un eco da tentación de Adán e Eva no Paraíso, pero o importante é que esta muller ratifica varias das características esenciais (formais e morais) da **muller con acios de uvas**, como perigosamente fermosa e tentadora. E, ademais, vemos o



Figs. 5 e 6.- Na primeira figura (foto: Erias) vemos un *putti* vendimador que agarra pola cabeza (retorce o pescozo, diría eu) un ave que picotea nas viñas, nunha columna da Porta Norte da catedral de Santiago, hoxe no Museo da Catedral. Atribúese ó Mestre das Columnas Entorçadas (Castiñeiras, 2011, entre outros), tamén chamado «Maestro de Ulises» por F. Prado-Vilar (2010). Dentro do estilo clasicista de Toulouse e de Jaca, Castiñeiras (2011: 121) di que estas columnas son o resultado da primeira viaxe de Xelmírez a Roma no 1100, de onde se traerían cartóns de marmolistas romanos, derivados de sarcófagos romanos dos séculos I e II. E engade que o *Liber sancti Iacobi* (I, 6), no Sermón da Paixón do Apóstolo (25 de xullo) fala dos inimigos do vendimador apostólico da viña da Igrexa. E concretamente para esta imaxe, semella que versifica san Fortunato nun himno que recolle o *Calixtinus*:

*La uva hinchada en el pámpano, que pasto
sería de los pájaros, con este
guardián el buen lagar no ha de perderla*

Para o presente traballo, a imaxe do capitel de Jaca (fig. 6), hoxe na igrexa de Santo Domingo, amosa unha muller tentadora, que é un precedente moi próximo da **muller con acios de uvas** de Compostela e ratifica o papel de tentadora desta.

acio utilizado dun xeito semellante (para subliñar a beleza apetecible e tentadora da muller), pero non idéntico, posto que ela ten as mans ocupadas na serpe.

Aínda así, a **muller con acios de uvas** non deixa de ser, quizais e en boa maneira, unha creación *ex novo* que se move dentro dos parámetros clasicistas do estilo de Saint-Sernin de Toulouse, de tal maneira que esta Betsabé se parece ó polimórfico Dionisos e a deusas da fertilidade. O pelo, semellante ó da **muller adúltera**, (Erias, 2005: 72; Núñez, 2011), imita tamén formas clásicas, sobre todo a Medusa, unha das tres facianas da Gorgona (Esteno, Euriale e Medusa), ‘a forte, a que brinca lonxe, a Raíña’. Medusa, a Gorgona por excelencia, a única mortal delas, tiña a cara redonda, a cabeleira formada por serpes e uns ollos penetrantes que convertían en pedra ós homes que a miraban. A **muller adúltera**, que virá a continuación, aínda acentuará este aspecto.

Soamente queda un anaco do relevo da **muller con acios de uvas** no Museo da Catedral de Santiago (39x21x13,5 cm), pero é o máis importante, porque nos permite ver esta muller da cintura para riba e iso fai que se poida identificar como Betsabé. Pero antes de desenrolar esta idea, vexamos que dixeron desta figura algúns investigadores.

Guerra Campos (1962: 293) intúe que podería representar o Outono da serie de *meses del año*. Moito tempo despois, esta mesma idea, como mes de Setembro, é suxerida por Yzquierdo Peiró (2013: 1039). Moralejo (1969: 640), en cambio, estaba en desacordo por ser distinto formato e material que o único mes seguro que se conserva, o de Febreiro: un home cun pé calzado e outro espido, que se quenta ó lume (Museo da Catedral).

De feito, Moralejo (1969: 640) está cerca de atinar co verdadeiro sentido desta muller ó comparala coa **muller con cachorro de león**. Observa que as dúas placas teñen aproximadamente o mesmo ancho, as dúas mulleres parécense na cara e no abundante pelo con guechos desordenados, teñen algo no colo e miran na mesma dirección. Mesmo di que as dúas figuras deberon pertencer á serie de *mujeres* referida no *Calixtinus* e, por conseguinte, compriría atribuírlles un sentido alegórico semellante. E engade, con gran intuición, que *la mujer con uvas se podría completar conjeturalmente según el esquema de la mujer con cachorro de león sin que resultase forzada*. Soamente lle faltou integrar neste conxunto á **muller adúltera** e concluír doadamente que as tres son a mesma e remiten a unha única historia. Pero non o fixo e no seu lugar elixiu acompañar a Azcárate (1963: 17) na proposta que fai para a **muller con cachorro de león** e que Moralejo estende á **muller con acios de uvas**: así como o león das portadas é símbolo da natureza divina, como *León de Judá vencedor del pecado y de la muerte* e, tendo en conta que na fachada norte se representaba o pecado e o anuncio da rexeneración, a **muller con acios de uvas** prefiguraría a personalidade sufridora do Salvador. Apuntala esta idea co acio de uvas da Terra Prometida, interpretado no simbolismo medieval como un anuncio da Paixón.

A Werner Weisbach (1949: 122 e ss) parécelle que as mulleres con animais, tanto de Toulouse como de Santiago, representan pecados, crendo que un signo de falta de honestidade é que teñan un pé calzado e outro espido. Pero este último aspecto soamente se pode aplicar á **muller con cachorro de león** e o mesmo Moralejo (1969: 640) desmonta esa idea ó sinalar que o mes de Febreiro do Museo da Catedral tamén ten un pé calzado e outro espido e non se lle pode atribuír ningún significado moral por iso.

Núñez (2011: 104-124), que interpreta atinadamente que a **muller adúltera** é Betsabé, dándonos un punto de apoio seguro para seguir investigando, non segue, sen embargo, o mesmo exitoso camiño (o do Antigo Testamento) para descubrir quen son e que simbolizan as outras mulleres. E o resultado (inspirándose na *Psychomachia* de Prudencio ou no *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis, entre outros) é unha galería de vicios: 1) orgullo ou soberbia (**muller con cachorro de león**); 2) avaricia (**muller con acios de uvas** que el interpreta como batracios, isto é, sapos ou ras); 3) luxuria (a **muller adúltera**), e 4) envexa e odio (*mujer a horcajadas de un gallo, carcomida por gusanos y serpientes*). Este autor ten o mérito de xuntar estas mulleres nun mesmo discurso, aínda que ese discurso (galería de vicios) non se axuste (segundo os argumentos que aquí se propoñen) á realidade. Iso si, as súas consideracións, sempre eruditas, son interesantes porque inciden no tema da luxuria que, desde logo, é un asunto central na Historia de Betsabé.

Este mesmo autor (Núñez, 2011: 66-70...) case toca a solución cando se pregunta polo contido do Salmo 50 (51 segundo as biblias) no que interpreta que *David asume un acto de penitencia y solicita el perdón por haber seducido a Betsabé y disponer que su marido Urías muriera en la guerra...* E repara no xesto de David na actual Porta de Praterías, onde certamente non ten ningún sentido, mentres que si o tería na Porta Norte, porta que considera que é a de Adán ou da Penitencia. Toma esa terminoloxía do *De synodalibus causis* de Vogel (1994: 140), de tal maneira que desde o século X se relaciona

o desaloxo dos penitentes coa expulsión de Adán do Paraíso terrestre. Pero a quen miraría daquela David na Porta Norte? Segundo Núñez (2011: 70) ... *en la fachada norte la mirada podría dirigirse hacia el penitente, es decir, hacia la puerta de entrada*. Pode ser que, efectivamente, como recolle este autor (2011: 66) de Vogel (1994: 140), *la puerta donde son desechados los pecadores públicos se denomina frecuentemente Puerta de Adán*. Pero é moito máis lóxico que David mirase concretamente á **Betsabé con acios de uvas** (fig. 7), que representaría á muller fermosa e tentadora (como Eva coa mazán o foi respecto a Adán): unha escena equivalente á de David que olla desde o seu pazo a Betsabé bañándose (figs. 4, 10, 11 e 12) e que ten un referente próximo na que me parece moi evidente escena de tentación dun capitel do antigo claustro da catedral de Jaca (fig. 6).

A escena da **muller con acios de uvas** da catedral de Santiago non triunfou iconograficamente; de feito, nin sequera parece que fose entendida desde o principio, especialmente porque as pezas quizais nunca chegaron a mostrarse xuntas, pero, sobre todo, porque o mestre, a pesar de que podía elixir o aspecto máis fiel á literalidade do texto como é o da Betsabé bañándose, escolleu o outro aspecto, máis sutil e abstracto: o dunha muller moi fermosa con xestos tentadores de rameira. Por iso a escena do baño ten numerosos exemplos (Walker, 2013), mentres que a de Betsabé como muller fermosa, acios de uvas e mesmo con actitudes de rameira, na fase previa ó adulterio, non parece ter descendencia na iconografía baixomedieval. En calquera caso, é conveniente ter en conta que na miniatura baixomedieval, que abundou na Historia de Betsabé, non sempre a protagonista aparece na escena do baño, como pode verse no *Queen Mary Psalter*, de 1310 (figs. 8 e 9).

Mónica Ann Walker Vadillo merece un apartado especial, porque na súa extraordinaria tese doutoral, *Betsabé en la miniatura medieval* (2013), establece os tipos principais desta muller na miniatura, con referencias necesarias tamén á escultura. Neste sentido, é unha pena que non coñecese algúns dos traballos de Manuel Núñez (2011, 2012), porque lle daría un tipo novo, polo menos na escultura: o de Betsabé como **muller adúltera** da Porta de Praterías. Naturalmente, era imposible que coñecese os outros dous tipos composteláns de Betsabé, o da **muller con acios de uvas** e o da **muller con cachorro de león**, porque iso faría innecesario o presente traballo. Agora ben, na magnífica relación de miniaturas que presenta, poden verse algúns aspectos curiosos, que se non chegan para falar dunha relación iconográfica directa coa nosa **muller con acios de uvas**, si que nos achegan ós elementos que os artistas de distintas épocas manexaron para crear as súas escenas. E as escenas de que fala Mónica Ann Walker son:



Figs. 7. Betsabé, fermosa e tentadora, ou a **muller con acios de uvas**. Museo da Catedral de Santiago. Foto: Erias.



Fig. 8. Arriba, David tocando a harpa, con músicos en procesión que portan a Arca. E abaixo, David contacta con Betsabé, sen que esta apareza espida bañándose como é habitual. Esta Betsabé tentadora, aínda que moi diferente, sería equiparable por función á muller con acios de uvas de Santiago de Compostela. *Queen Mary Psalter* (1310) (British Library Ms. Royal 2 B. VII f. 56v).

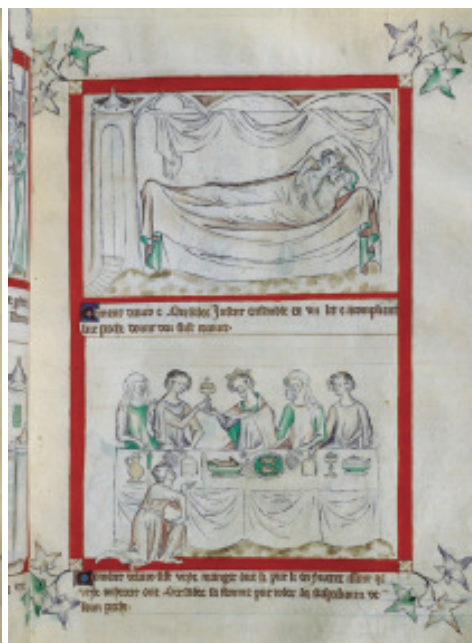


Fig. 9. Arriba, escena de adulterio de David e Betsabé, sendo esta a que abraza ó rei nunha clara actitude activa para que apareza ela como culpable. E abaixo, David agasalla cunha gran cea a Urías, logo de saber que Betsabé estaba embarazada, e para que vaia deitarse coa súa muller. *Queen Mary Psalter* (1310) (British Library Ms. Royal 2 B. VII f. 57).

Los Reproches de Natán.

La intercesión de Betsabé.

Betsabé sentada a la derecha de Salomón y coronada reina.

El baño de Betsabé.

Otras escenas del ciclo de Betsabé:

El encuentro y adulterio de David y Betsabé.

La tristeza de Betsabé y la boda de David y Betsabé.

El nacimiento de los dos hijos de David y Betsabé.

David y Betsabé entronizados.

El diálogo de Natán y Betsabé.

Salomón montado en una mula acompañado por Betsabé y Natán.

Betsabé en la muerte y entierro de David.

Salomón invitando a su madre a sentarse en el trono.

É evidente que a compostelá **muller con acios de uvas** non ten que ver iconograficamente co baño de Betsabé, pero as dúas escenas, como xa se dixo, responden ó mesmo momento da historia: aquel no que o rei David fica engaiolado desta muller. Pois ben, no baño, Betsabé (Walker, 2013: 325) pode aparecer espida (seguinto o baño de Venus), semiespida ou totalmente cuberta, dentro da súa casa nun baño, ó ar libre nun xardín, bañándose nunha fonte ou nun regacho; pode ir acompañada por serventas, pode verse

o mensaxeiro de David, pero tamén pode rodearse doutros elementos entre os que están os pentes, os espellos e tamén os **froitos vermellos**, aspecto este último que ten unha conexión evidente cos acios de uvas de Compostela, non soamente por coincidir en que en ambos os casos son froitos vermellos (non me cabe dúbida que así serían concibidos e quizais pintados os acios en Compostela), senón porque representan unha metáfora sexual.

Este é o caso, por exemplo, da escena que vemos no *Libro de Horas* (de Tours ou de Bourges) do 1500 (catro séculos máis tarde que a muller compostelá) (Tours, Bibliothèque municipale, Ms. 2283, fol. 29r, tomado de Walker, 2013: imaxe 183) onde Betsabé vai coller froita vermella (fig. 10) que lle ofrece unha serventa. Semellante escena vémosla no *Libro de Horas* (uso romano) de principios do século XVI (san Marino, California, The Huntington Library, Ms. HM 1171, fol. 97v.) onde Betsabé non soamente vai recibir un recipiente con froitos vermellos (fig. 11), senón que sostén un froito vermello grande (mazán lembrando á Eva tentadora) xusto debaixo dos seus peitos. Repítese o asunto no *Libro de Horas* francés (fig. 12) do século XVI (Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Ms. Lewis EM 11:10A.).

É evidente que os froitos vermellos e a localización de Betsabé nun xardín exterior asimila a nosa protagonista con Eva, a gran tentadora (Walker, 2008: 52-54). Pero quizais a conclusión máis importante que pode sacarse da tese de Walker é que antes das distintas imaxes de Betsabé en Compostela, xa había libros miniados coa historia desta muller en forma de escenas sucesivas. Por exemplo, no manuscrito citado, *Sacra Parallela*, do século IX (París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Parisinus Graecus 923) podemos ver: o baño de Betsabé (fig. 4); Natán e Betsabé; Betsabé intercedendo ante o rei David para que Salomón fose o seu sucesor; e Betsabé sentada á dereita de Salomón.

Tamén no manuscrito *Homilía de Gregorio Nacianceno* do 879-883 (París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Graecus 510) hai algunha escena da vida de Betsabé. O mesmo podemos dicir do *Salterio de Utrecht* do 816-835 (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 32); do *Salterio de Chludov* do século IX (Moscú, Museo Histórico del Estado, Ms. 129); do *Salterio de Carlos o Calvo* do século IX (París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 1152); do *Salterio grego de París* do século X (París, Bibliothèque Nationale de France, Cod. Gr. 139); do *Salterio grego de Bristol* do século XI (Londres, The British Library, Add. Ms. 40731); da *Biblia* (Libro dos Reis) de Constantinopla do século XI (Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 333)...



Fig. 10. Betsabé e os froitos vermellos (mazás?) no *Libro de Horas* (de Tours ou de Bourges) do 1500 (Tours, Bibliothèque municipale, Ms. 2283, fol. 29r, tomado de Walker, 2013: imaxe 183).



Fig. 11. *Libro de Horas* (uso romano) de principios do século XVI (San Marino - California-, The Huntington Library, Ms. HM 1171, fol. 97v.). Tomado de Wlaker, 2013, imaxe 204.



Fig. 12. *Libro de Horas* francés do século XVI (Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Ms. Lewis EM 11:10A.). Tomado de Walker, 2013, imaxe 205.

En resumo, o Mestre da Porta Francéxena puido ver algún destes manuscritos e tomar notas para a súa *Historia de Betsabé*, unha historia que, no que respecta á **muller con acios de uvas**, xa se dixo que ten un precedente próximo fundamental no capitel da tentación luxuriosa de Jaca (fig. 6) dentro do estilo de Toulouse.

Uvas ou batracios (sapos ou ras)?

Na relixión zoroástrica o sapo identifícase con Ahreman, e sapos e ras son impuros, polo que matalos é unha boa acción. Así o testemuña o *Avesta* (tanto no V 5.36 como no V 14.5, segundo refire Andrés Toledo, 2007: 198-199). Os batracios son impuros en moitas culturas, xa sexa porque algúns teñen a pel velenosa ou porque representan a luxuria ó aparearse freneticamente cando chegan as choivas no medio dun croar incesante. Na India tamén se asocia o sapo e a ra coa prostituta e a luxuria.

Na Biblia vemos como Yahveh envía pragas de ras sobre Exipto:

3 Y el río criará ranas, las cuales subirán y entrarán en tu casa, y en la cámara donde está tu cama, y sobre tu cama, y en las casas de tus siervos, y en tu pueblo, y en tus hornos y en tus artesas. 4 Y las ranas subirán sobre ti, y sobre tu pueblo y sobre todos tus siervos (Éxodo 8: 3-4).

No románico e no gótico a ligazón dos batracios coa imaxe icónica da luxuria é evidente. Un monxe medieval de Saint-Victor relata así o suplicio correspondente: *La cortesana*



Figs. 13-14. Castigo mediante sapos que maman e/ou morden nos peitos da muller pecadora (luxuriosa...) en dous capiteis da catedral de Santiago. Ó mesmo tempo, ela levanta os brazos para librarse das serpes demoníacas que pretenden meterlle tentacións nos ouvidos.



Fig. 15. Castigo mediante sapos que maman e/ou morden nos peitos da muller pecadora, nun capitel da igrexa románica de San Bartolomeu de Rebordáns (Tui, Pontevedra). É unha imaxe que parece derivar das da catedral de Santiago, pero aquí as formas enroscadas que eran serpes, esquematizáronse nunha especie de labirinto vexetal de ramas. Aínda así, como no caso compostelán, tenta librarse delas coas mans.

pasa, como el resto. Ésta, que peinaba su bella cabellera con peines de oro, que coloreaba su frente y su rostro, que decoraba sus dedos con sortijas, ha pasado a ser la presa de los sapos y de la culebra, la culebra se enrolla alrededor de su cuello y muerde sus senos. E na visión de san Alberico de Montecassino (ca. 1130), o castigo ás adúlteras e luxuriosas amplíase ás nais solteiras ou ás que rechazan amamantar orfos: «*Dos serpientes mordían las mamas de cada una de ellas... estas mujeres eran aquéllas que habían rehusado dar de beber de sus pechos a los huérfanos y bebés sin madre o que debiendo amamantarlos no lo hacían*» (as dúas citas son de Martínez, 2010: 151). Con estas formulacións e outras similares desenrolouse no románico a iconografía da *femme aux serpents*, frecuentemente asociada cos batracios, para definir o castigo polo pecado da luxuria.

Non tería por que aludir agora a este tema, pero debo facelo, porque, se ben a inmensa maioría dos autores fala da **muller con uvas** ou da **muller con acios** [*racimos*] **de uvas**, sorprendentemente Manuel Núñez (2011:118-122) nin considera esa posibilidade e o que ve nesas formas que a muller ten nas súas mans son batracios. Iso convén á estrutura da súa formulación (galería de vicios), aínda que ve no vicio que representaría a figura, múltiples significados. Seguindo a Meyer Schapiro (1984: 91-92) considéreaa exemplo de avaricia, por estar ligada ó castigo dos sapos que se dirixirían cara ós seus peitos. Ten en conta que os sapos, diabólicos, pero tamén enviados por Deus, están ligados ó castigo da luxuria (acentúa este aspecto lembrando á *cortesana* grega alcumada Phryne, literalmente 'sapo', amante e modelo de Praxíteles).

De todos os xeitos, e unha vez dito todo isto, considero que a identificación das dúas formas que sostén a nosa muller debaixo dos peitos non son batracios de ningunha maneira. No románico galego (fig. 15) e na propia catedral de Santiago (figs. 13 e 14) vemos algúns exemplos do castigo dos batracios que acceden por si mesmos ós peitos da muller condenada e nunca a muller os leva na man para facilitarlles a labor de castigo, cousa que sería absurda. As formas que sostén a nosa muller son, sen dúbida, acios, posto que, ademais da forma xeral, a súa superficie está chea de elementos redondos que claramente

se poden identificar coas uvas. Por se fose pouco, insisto, remite ó capitel que denomino da tentación luxuriosa de Jaca, onde a muller ten acios de uvas no peito (figs. 6 e 7).

Muller fermosa

Á hora de crear esta obra, o Mestre da Porta Francíxena quere deixar claro que estamos diante dunha muller nova e moi fermosa. E para logralo escúlpea coas seguintes características: cara limpa, tersa, propia das mozas, subliñando ademais este aspecto cuns pómulos moi marcados; boca pequena e sorrinte, beizos carnosos, cabeleira longa disposta en guechos ondeantes que propenden ó desorden; a roupa aparece moi pegada ó corpo, sobre todo na zona que máis interesa ó escultor: a dos peitos, para que parecese moi sensual. Por último, os acios de uvas son un elemento esencial na configuración dunha muller fermosa, porque traducen literalmente o que nos di o "Cantar 7" do *Cantar de los Cantares*, por certo, atribuído xeralmente ó rei David (aínda que tamén ó seu fillo Salomón). Neste texto está a clave, como se vén dicindo, posto que se fai un reiterado paralelismo entre os peitos dunha muller fermosa e os acios de uvas.

É evidente que para o autor do *Cantar de los Cantares* as mulleres da cidade de Sunem ou Sulem tiñan sona de seren moi fermosas. E se nos atemos ó poema, vemos dous aspectos esenciais: a palmeira e os seus acios de dátiles son metáfora do corpo esvelto da muller e dos seus peitos, pero ó mesmo tempo substitúense inmediatamente os acios de dátiles polos de uvas, considerados polo autor como máis sensuais no xogo de metáforas que desenrola. O profesor Núñez (2011:118-122) ve que esta imaxe ten unha gran carga simbólica de luxuria. E liga a *forma serpentiforme* do pelo coas Erinias ou Medusas que *inspiran venganza a la vez que otras conductas negativas*, achegando tamén a este asunto a denominación de *cabellera de fuego, cómplice del diablo*, vinculada á vanidade, á perfidia e ó *ser sexualmente insaciable*.

Naturalmente, habería que unir a esas consideracións o que di o citado «Cantar 7» do *Cantar de los Cantares* que, sen dúbida, foi a gran referencia do escultor:

6 Tu cabeza sobre ti, como el Carmelo, y tu melena, como la púrpura; ¡un rey en esas trenzas está preso!

É dicir, o sentido orixinal do texto é que mesmo un rei caería preso fatalmente da fermosura e sensualidade desta muller, que non soamente tiña melena (simbólica da luxuria), senón que ademais esta era púrpura (outro símbolo de forte sensualidade). O feito de que esa melena se desenvolva en *trenzas* é interpretado polo escultor a través desas formas ondeantes que lle son próximas pola herdanza clásica e que son características do estilo clasicista de Toulouse. Trátase doutra maneira de exculpar ó rei David, pero pregúntome se a pesar de todo o coidado que o mestre escultor puxo en deixar ó rei libre de culpa, toda esta obra podería ser politicamente incorrecta na Compostela daquel tempo. A incorrección, obviamente, estaría en ligar un rei, por marabillioso e mítico que fose, cunha muller tan negativamente exposta. E iso, unido ós avatares sufridos pola catedral, podería ser o motivo de que nunca se instalaran xuntas e na orde axeitada as distintas pezas.

Efectivamente, a catedral sufriu dous asedios por parte da xente de Compostela. O primeiro tivo lugar no 1116-1117. Afectou ás obras: incendiaron os andamios e cimbras de madeira e arruinaron o primitivo Pazo de Xelmírez, que se tería que trasladar desde o contorno da Porta de Praterías ata o lado norte (*Historia Compostelana* citada por Castiñeiras, 2000: 56). O segundo está descrito na *Crónica de Santa Maria de Iria* en 1466

e fala de que se prendeu lume á Porta de Praterías e a todo o cerco da catedral (Castiñeiras, 2000: 56). Destas catástrofes sguense tres restauracións pouco coñecidas. Despois de 1117 suponse que, ante a rotura de moitas pezas, se decidiu ancoralas con grampas de ferro, descritas por Castellá y Ferrer (1610: 465) que subliña que, aínda así, algunhas víronse afectadas pola auga e deixaron caer as lastras.

Muller pérfida

O relevo da nosa **muller con acios de uvas**, en claro paralelo coa **adúltera**, aínda que na fase discursiva inmediatamente anterior, fálanos dunha muller fermosa, si, pero mala, pecadora, e para iso, lonxe da sensualidade positiva do *Cantar de los Cantares*, tivo que haber unha forza (probablemente de raíz eclesiástica) que reinterpretase o texto en clave negativa, de tal maneira que a fermosura irresistible desta muller se convertera nunha atracción fatal, ao poñela en paralelo coa Eva tentadora do Paraíso. Podería ser que os versículos finais que a amada di ó amado desen pé a esta reinterpretación negativa de arredor do 1100: *13 Las mandrágoras exhalan su fragancia, y a nuestras puertas hay toda clase de frutas deliciosas, frescas y secas, que para ti, oh amado mío, he guardado (Cantares 7:13, Santa Biblia Reina-Valera)*.

Fixémonos que a amada lle promete ó amado froitas deliciosas no medio dunha fragancia «exalada», atención!, pola mandrágora, unha planta medicinal desde moi antigo, pero que na Idade Media (a *Mandragora autumnalis*) era utilizada polas bruxas nos seus rituais, tidos como satánicos. Por outra parte, aínda que se cría que favorecía a virilidade, usábana como anestésico, como purgante, como ansiolítico, etc., a pesar de que era unha planta tóxica. O feito de que as raíces poidan parecerse a unha figura humana abondou ademais no seu carácter esotérico e satánico. De tódolos xeitos, en pequenas doses era segura, mentres que en doses maiores provocaba delirios, loucura ou morte. Por certo, que se utilizase como anestésico, lémbreme a adormideira, *Papaver somniferum*, planta do opio, que lanza pola boca o *green man* ou home verde demoníaco (mesmo con cornos) da fachada da igrexa de san Pietro de Tuscania (Erias, 2014: 489): unha metáfora moi evidente das palabras da tentación que son agradables ó oído, que adormecen, pero que levan a quen as escoite polo camiño da perdición.

É dicir, a **muller con acios de uvas** representaría a fermosura perigosa, precisamente por iso, por ser muller irresistiblemente fermosa, con cara sensual, pelo solto e peitos apetecibles, como acios maduros de uvas en sazón e, por riba, con sorriso e mirada de reollo, actitude clara de provocación á maneira das rameiras. Unha beleza e uns xestos que falan de tentación, focalizando nesta muller todos os males que desa actitude se derivarán. Dito doutra maneira, a **muller con acios de uvas** da catedral de Santiago é, en primeiro lugar, a metáfora da beleza feminina perigosa e nese senso lémbrenos a Platón que xoga co mesmo concepto, aínda que aplicado á música :

Sólo es verdaderamente bella la música que expresa las buenas cualidades del alma y del cuerpo; pues la que expresa los vicios, es necesariamente, como aquello que ella expresa, fea y rebajada. En esta expresión de lo que es bello y bueno, y no en el placer que cause, es donde debe buscarse el carácter de la mejor música. Porque si se toma el placer por guía, es claro que ninguna música podrá ser considerada como absolutamente bella, puesto que los mismos cantos, los mismos ritmos, las mismas melodías producen en los que las oyen impresiones del todo contrarias, agradables en unos, desagradables en otros, de suerte que les es imposible convenir en un mismo juicio. Pero la causa misma de esta diversidad

de opiniones es una prueba más del peligro que hay en fiarse del placer para determinar el carácter de la música. (Platón, *Las leyes*, en *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 9, Madrid, 1872).

Por conseguinte, a beleza é potencialmente perigosa e preguntome se esta idea platónica influíu directamente no noso ilustrado escultor á hora de concibir a David tocando a fídula oval mentres, sorprendido, mira ó lonxe á Betsabé fermosa e tentadora. Xuntaríase daquela a beleza perigosa da muller coa música engaiolante que estaba a tocar o rei. Acaso foi esta música a que despertou os peores instintos da tentadora Betsabé? Claro que tamén pode verse doutra maneira: a música fermosa do rei despertou malos pensamentos en Betsabé, porque, como tamén di Platón en *Las leyes: Efectivamente, cada cual, siguiendo en esto su inclinación natural, encuentra belleza en los cantos, ritmos y melodías que responden al estado de su alma, que acarician, por decirlo así, sus cualidades ó defectos*. Deste xeito, unha vez máis, a responsabilidade recaería en Betsabé, no seu papel de gran tentadora, xa que o rei non se podería resistir a todo o que fatalmente sucedería despois.

Aínda así, non debemos esquecer que o papa Gregorio o Grande, nos seus *Moralia in Job*, di que David participou de dous pecados: o de soberbia, por arrogancia ante Deus (Sam. II, 24) e, naturalmente, o de luxurria (Sam. II, 11). Deste xeito, sublíñase por vía de exemplo o carácter expiatorio do camiño de peregrinación que, a través da confesión e da penitencia, serve de vía de salvación ó peregrino (*Liber Sancti Jacobi*, I, cap. 17), como nos lembra Núñez Rodríguez (2012: 613).

Non deixa de ser a mesma tentación que experimentou Adán no Paraíso (por outra parte e como se ten dito, representado tamén na Porta Norte): unha tentación irresistible que embriaga como o viño, como a *Papaver somniferum* ou como a fragancia da mandrágora, ata chegar ó delirio. Porque, ademais, en canto ós acios de uvas, tamén poderíamos acudir ó *Deuteronomio*:

32 Porque su viña es viña de Sodoma y de las plantaciones de Gomorra: uvas venenosas son sus uvas, racimos amargos sus racimos; 33 su vino, un veneno de serpiente, mortal ponzoña de áspid (Deuteronomio 32, Biblia de Jerusalén).

Neste sentido, tal como podería deducirse do tendencioso xuízo que o mestre escultor fai de Betsabé, probar os acios desta muller, é dicir, acariciar os seus peitos e todo o que supón o acto amoroso, sería equivalente a probar as *uvas venenosas*, os *racimos amargos de vino de serpiente* do *Deuteronomio*. E, naturalmente, equivale en todo momento á tentación por excelencia, como xa se ten dito: a de Eva, que ofrece a mazán a Adán no Paraíso. Non esquezamos que a muller marabillosa do «Cantar 7» do *Cantar de los Cantares* tamén ten alento como o das mazás (lembrems de novo a Eva): ***¡Sean tus pechos como racimos de uvas, el perfume de tu aliento como el de las manzanas.***

De tódolos xeitos, e por se a beleza non fose suficientemente tentadora, o escultor engadiralle xestos propios das rameiras (a mirada de reollo como no capitel da tentación luxuriosa de Jaca) e, desa maneira, intenta acentuar completamente a culpa do adulterio na muller. En consecuencia, se importante era para o escultor que vísemos doadamente nesta obra unha muller fermosa, máis esencial era aínda que a identificásemos cunha muller mala, negativa. En sentido estrito, e se pensamos (como é lóxico, polo contexto da Porta Norte) nunha muller que está no camiño de ser adúltera, habería que cualificala como pérfida, isto é, contraria á fidelidade e á lealdade debida ó seu esposo. Por iso nos amosa a figura signos inequívocos desta característica moral negativa, a perfidia, de tal maneira

que adopta rituais e xestos propios das prostitutas (mulleres que manteñen relacións sexuais a cambio de cartos), aínda que ela non exercese ese oficio. O mestre escultor debía exonerar de toda culpa ó rei bíblico para protexer a imaxe do rei contemporáneo (Alfonso VI de León, Galicia e Castela) e iso implicaba cargar o cicel contra esta Betsabé tentadora, para que ninguén tivera dúbida do que estaba a facer e do que iso significaba:

-A cabeleira longa, ondeante en guechos desordenados convida ó desacato da lei (o *Levítico*), isto é, ó adulterio que está a punto de levarse a cabo. Ademais, xa vimos que esta cabeleira longa e desordenada é unha característica da imaxe emblemática da luxuria.

-Xira a cabeza cara á súa esquerda (lado negativo), mirando sorrinte, de reollo e, polo tanto, provocadoramente, a un home (o rei David músico, obviamente; pensemos no seu relevo da Porta de Praterías). É certo tamén que este xiro cara a súa esquerda ten, ó mesmo tempo, a función de dicirlle ó espectador (sumándose ó mesmo xesto da **muller de a cabalo dun galo**, como emblema da luxuria, que precedería ó conxunto) que a historia continúa por ese lado, onde estaría (polo menos no programa do mestre escultor) a **muller adúltera** e, a continuación, a **muller con cachorro de león**.

-Roupa axustada para facer que os peitos aparezan especialmente sensuais. Non obstante, hai que subliñar algúns detalles. O escultor quere remarcar o momento previo ó adulterio e, por conseguinte, establece diferenzas coa **muller adúltera** que a segue no discurso. Mentres na **muller adúltera** (que, por definición, xa tivo relacións sexuais) aparecen espidos os brazos, os pés, o ombreiro e o peito dereito, ademais da perna esquerda, na **muller con acios de uvas** soamente vemos espidos os antebrazos. Pero a súa reconstrución non é tan doada como parece, porque depende do criterio elixido (figs 29, 30): 1) se nos atemos ó proceso vestida - semiespida - semivestida, tería as pernas cubertas e os dous pés calzados; 2) se pensamos en pernas cruzadas como símbolo da realeza, non as tería cruzadas, posto que aínda non era raíña; 3) se pensamos en clave estética e na influencia que tiveron no escultor as *vierges* de Toulouse (fig. 23), sen dúbida tería as pernas cruzadas como a muller con cachorro de león e tamén cun pé calzado e outro espido (que é marca do estilo), no que imitaría unha vez máis ás *vierges*. As *vierges* procuran a simetría e teñen unha perna máis espida que a outra, sendo esa perna a que ten o pé espido. Pero obedecen a un criterio especular que fai que sexan semellantes, ata o punto que o león e o carneiro se parecen bastante. Este aspecto especular é unha característica do estilo de Toulouse (véxanse figs 26 e 31), de tal maneira que *Signum Leonis* ten a perna esquerda case espida e espido o pé dese lado, mentres *Signum Arietis* repite o mesmo, pero coa perna dereita e ó pé dereito. Pois ben, é moi probable que este aspecto especular se copie no conxunto das tres obras, e iso quere dicir que como a **muller con cachorro de león** copia formalmente á *vierge Signum Leonis*, a case simétrica **muller con acios de uvas** copiaría necesariamente á *vierge Signum Arietis* e, polo tanto, tería espida a perna dereita e o pé dereito: esta sería a miña proposta de reconstrución da peza dentro do conxunto (fig. 30).

En calquera caso, non hai dúbida que esta **muller con acios de uvas** é Betsabé e o home ó que mira, o rei David e, por conseguinte, trátase dunha imaxe anterior e complementaria da Betsabé que coñecemos (Núñez, 2011: 106-113) como **muller adúltera**. Pero chegar a esta conclusión ten outra implicación inmediata e lóxica, que xa se vén considerando ata aquí: a terceira muller, a que leva no colo o cachorro de león, tamén é Betsabé. Verémolo máis adiante.

AMULLERADÚLTERA

Xa se dixo que arredor de 1140 o autor do libro quinto do *Codex Calixtinus* atopou a **muller adúltera** (figs. 16, 20), non na Porta Norte para a que fora concibida, senón fóra de contexto, na Sur ou de Praterías. E a interpretación que nos deixou resulta moi literaria, a pesar de ser sintética, e pode explicarse desde ese punto de vista con antecedentes que chegan moi lonxe, mesmo se se quere, ó *Código de Ammurabi* e á propia *Biblia*, pero non ten nada que ver coa realidade conceptual que o mestre escultor infundiú a esta figura:

Y no se ha de echar en olvido que junto a la escena de las tentaciones del Señor, está representada una mujer que sostiene en sus manos la cabeza putrefacta de su amante, arrancada por el propio marido, quien la obliga a besarla dos veces por día. ¡Grande y admirable castigo para contárselo a todos el de esta mujer adúltera! (Códex Calixtinus, libro V).

A realidade parte do segundo libro de Samuel e por el debemos comezar. Se entendemos que este relato ten a súa **introdución** na escena do rei David músico, tentado pola visión da fermosa Betsabé que amosaba os **acios de uvas** baixo os peitos, o **nudo** sería precisamente o relato que se agocha detrás da figura da **muller adúltera**, mentres que o **desenlace** quedaría para a **muller con cachorro de león**.

Empecemos, pois, por ler na fonte que sen dúbida utilizou o escultor, e deixemos a interpretación para despois:

4 David envió gente que la trajese; llegó donde David y él se acostó con ella, cuando acababa de purificarse de sus reglas. Y ella se volvió a su casa.

5 La mujer **quedó embarazada** y envió a decir a David: «Estoy encinta.»

6 David mandó decir a Joab: «Envíame a Urías el hitita.» Joab envió a Urías adonde David.

7 Llegó Urías donde él y David le preguntó por Joab, y por el ejército y por la marcha de la guerra.

8 Y dijo David a Urías: «Baja a tu casa y lava tus pies.» Salió Urías de la casa del rey, seguido de un obsequio de la mesa real.

9 Pero Urías se acostó a la entrada de la casa del rey, con la guardia de su señor, y no bajó a su casa.

10 Avisaron a David: «Urías no ha bajado a su casa.» Preguntó David a Urías: «¿No vienes de un viaje? ¿Por qué no has bajado a tu casa?»

11 Urías respondió a David: «El arca, Israel y Judá habitan en tiendas; Joab mi señor y los siervos de mi señor acampan en el suelo ¿y voy a entrar yo en mi casa para comer, beber y acostarme con mi mujer? ¿Por tu vida y la vida de tu alma, no haré tal!»

12 Entonces David dijo a Urías: «Quédate hoy también y mañana te despediré.» Se quedó Urías aquel día en Jerusalén y al día siguiente

13 le invitó David a comer con él y le hizo beber hasta emborracharse. Por la tarde salió y se acostó en el lecho, con la guardia de su señor, pero no bajó a su casa.

14 A la mañana siguiente escribió David una carta a Joab y se la envió por medio de Urías.

15 En la carta había escrito: «**Poned a Urías frente a lo más reñido de la batalla y retiraos de detrás de él para que sea herido y muera.**»

16 Estaba Joab asediando la ciudad y colocó a Urías en el sitio en que sabía que estaban los hombres más valientes.

17 Los hombres de la ciudad hicieron una salida y atacaron a Joab; cayeron algunos del ejército de entre los veteranos de David; y **murió también Urías el hitita.**

18 Joab envió a comunicar a David todas las noticias de la guerra,

19 y ordenó al mensajero: «Cuando hayas acabado de decir al rey todas las noticias sobre la batalla,



Fig. 16. Tímpano esquerdo da Porta de Praterías con pezas instaladas sen orde nin concerto, onde está empotrada de mala maneira a Betsabé coñecida como **muller adúltera**. Foto: Erias.

20 *si salta la cólera del rey y te dice: “¿Por qué os habéis acercado a la ciudad para atacarla? ¿No sabíais que tirarían sobre vosotros desde la muralla?*

21 *¿Quién mató a Abimélek, el hijo de Yerubbaal? ¿No arrojó una mujer sobre él una piedra de molino desde lo alto de la muralla y murió él en Tebés? ¿Por qué os habéis acercado a la muralla?”*, tú le dices: **También ha muerto tu siervo Urías el hitita.**»

22 *Partió el mensajero y en llegando comunicó a David todo lo que le había mandado Joab. David se irritó contra Joab y dijo al mensajero: «¿Por qué os habéis acercado a la muralla para luchar? ¿Quién mató a Abimélek, el hijo de Yerubbaal? ¿No arrojó una mujer sobre él una piedra de molino desde lo alto de la muralla y murió él en Tebés? ¿Por qué os habéis acercado a la muralla?»*

23 *El mensajero dijo a David: «Aquellos hombres se crecieron frente a nosotros, hicieron una salida contra nosotros en campo raso y los rechazamos hasta la entrada de la puerta, 24 pero los arqueros tiraron contra tus veteranos desde lo alto de la muralla y murieron algunos de los veteranos del rey. También murió tu siervo Urías el hitita.»*

25 *Entonces David dijo al mensajero: «Esto has de decir a Joab: “No te inquietes por este asunto, porque la espada devora ya a uno ya a otro. Redobra tu ataque contra la ciudad y destrúyela.” Y así le darás ánimos.»*

26 *Supo la mujer de Urías que había muerto Urías su marido e hizo duelo por su señor.* (2 Samuel 11, Biblia de Jerusalén).

Para sintetizar, David deitouse con Betsabé e deixouna embarazada, pero como iso estaba penado polo *Levítico* coa morte dos adúlteros, intenta con agasallos que o esposo de Betsabé, Urías, un militar hitita do seu exército, vaia durmir á casa coa súa esposa, pero Urías négase co argumento de ter que acampar coas súas tropas, por unha cuestión de honra. E soamente lle queda daquela ó rei ordenar ó seu xeneral Joab que poña a Urías na fronte máis perigosa da batalla e que o deixe alí só ata que o firan e morra. E morreu, certamente, polas frechas que lanzaron os inimigos: 24 ... **los arqueros tiraron contra tus veteranos desde lo alto de la muralla y murieron algunos de los veteranos del rey. También murió tu siervo Urías el hitita.**» A continuación: 26 **Supo la mujer de Urías que había muerto Urías su marido e hizo duelo por su señor.**

Moralejo (1977: 98), seguindo a Azcárate (1963), considera que pode tratarse de Eva, representada como a nai da Morte. Williams en «La mujer del cráneo...» (2003) rechaza isto



Fig. 17. Vello poeta mentres le a súa obra á musa da comedia, Talía. Sarcófago romano do *British Museum*. Foto: <<https://domus-romana.blogspot.com.es/>>



Fig. 18. Talía, musa da comedia, copia romana en mármore dun orixinal helenístico. A cabeza volveuse esculpir no século XVII para retratar á raíña Cristina de Suecia. *Museo del Prado*.

e cre que a verdade se agocha no criticado texto do *Codex Calixtinus*, aínda que non atopa xustificación para a inclusión da caveira en ningunha tradición cristiá. Acode, daquela, a relatos antigos como o de Paulo Diácono na súa *Historia de Longobardorum* onde o rei Alboín se vingou da súa esposa Rosemunda, asasinando ó seu pai, o rei Cunimundo, e convertendo a súa caveira en copa da que obrigaría a beber á propia Rosemunda. Outros relatos son reelaboracións do *Calixtinus* como o do *Heptaméron* de Margarita de Navarra (1492-1549), onde unha muller é sorprendida en adulterio polo esposo e este obrígaa a usar de copa a caveira do amante. Ve tamén que no *Decamerón* aparece o tema de bicar a caveira, e todas estas e outras referencias literarias convéceno de que a orixe de todo está nunha antiga lenda de tradición oral.

Carlos Sastre (2006) conclúe que, a pesar de que é difícil establecer conexións entre a **muller adúltera** e as Tentacións de Cristo, tema principal do tímpano de Praterías no que se atopa, finalmente acabou por «integrarse», sendo ademais «telón de fondo» para as cerimoniais matrimoniais levadas a cabo *ante ostium templi*.

Así se poderían analizar os interesantes traballos de moitos outros autores, pero o esencial do que hai que dicir considero que xa está dito: esta figura representa a Betsabé adúltera. E isto é así porque ten no seu colo un símbolo definitivo que ademais sinala co dedo índice da súa man dereita: unha caveira que amosa un buxeiro no medio da fronte, un detalle identificativo do seu esposo Urías (Núñez, 2011:108-110), morto desa maneira no campo de batalla, a instancias do rei David.

Item mas, na fronte da caveira aínda hai outro signo, non doado de ver, que abonda nesta mesma identificación: trátase da letra «V» inscrita xusto debaixo do buxeiro da frecha. O profesor Castiñeiras (2000: 77-79), que non interpreta esta muller como Betsabé, senón como *Mujer de la Calavera*, foi quen descubriu esta «V» na súa fronte. A súa lectura como «clara alusión» do inicio da expresión *V(as mortis)* resulta en calquera caso interesante. Basea o seu argumento na ilustración do salmo 7, 13-16 do Salterio da abadía de Bury St-Edmunds, realizado arredor de 1025-1050 na Christ Church de Canterbury (Vat. Reg. Lat. 12) e escolle ademais esta cita:



Fig. 19. Probable Betsabé coa cabeza de Urías no colo nun capitel da igrexa mosteiral de Santa Marta de Tera (a máis antiga románica de Zamora, que data de 1077).



Fig. 20a-b. Betsabé semiespida e con pelo desordenado mentres sinala a caveira do seu esposo, Urías (coa «V» inicial do seu nome e o buxeiro da frecha na fronte), a maneira de *corpus delicti*, xunto co fillo do rei que levaba nas entrañas. É o emblema da **Betsabé adúltera** (posto que a súa historia amosa momentos diferentes) e, por extensión, da **muller adúltera**.
Foto: Alfredo Erias.



Si no se convierten, afila su espada, tiende su arco y apunta. Apareja los instrumentos de la muerte (vasa mortis), hace encendidas sus saetas. El que concibió la maldad, se preñó de iniquidad y pare el fraude. El que cava y ahonda la cisterna, caerá en la hoya que él mismo hizo. Recaerá sobre su cabeza su malicia, y su crimen sobre su mollera.

Este texto convénceo de que a súa *Mujer de la Calavera* ten relación formal co *estilo caligráfico e nervioso* das ilustracións deste salterio e ademais considera que resultaría doadamente substituíble o vaso da morte por un cráneo cun «V» inciso. Aínda máis, entende que este *pictoricismo* dos relevos do mestre escultor chega ó seu cumio na *Mujer del León*, pero non chega a establecer unha relación argumental entre elas.

Non descarto que haxa semellanzas estilísticas entre este salterio e estas mulleres da catedral de Santiago, pero o que si está claro é que resulta moito máis lóxico e comprensible que esa «V» (unha letra clásica á maneira antiga, capital, romana, que representa os sons «V» e «U») sexa a letra inicial de «Urías», xa que, desa maneira, o mestre escultor axudaría aínda máis a que a xente entendese a historia que alí se contaba. Non esquezamos que esta historia estaba pensada para ser un *exemplum* para moita xente que non estaba versada na historia sagrada, nin moito menos na iconografía cristiá, que en boa maneira se estaba a crear nese tempo. O mestre simplemente quere que a xente teña moi claros quen son os personaxes da trama, pero a pesar dos seus esforzos, semella que non o conseguiu, porque doutro xeito non estaríamos hoxe falando disto.

Procurando outras filiacións posibles para a nosa Betsabé coa caveira no colo, non convén esquecer ás musas clásicas, como vemos nun sarcófago romano (*British Museum*) en que a imaxe feminina porta unha máscara teatral que nos indica que estamos diante de Talía, musa da comedia (fig. 17). Tamén resulta interesante a Talía do *Museo del Prado*, copia romana en mármore dun orixinal helenístico (fig. 18). Outra relación posible, directa ou indirecta, podémola atopar nun sarcófago romano do *Altes Museum* de Berlín, que representa catro escenas do mito de Medea, segundo a traxedia homónima de Eurípides. Foi atopado en Roma cerca da Porta san Lorenzo e data do século II (fig. 22).

Pero unha referencia moito máis directa pode ser a máis que probable Betsabé coa cabeza de Urías no colo nun capitel da igrexa mosteiral de santa Marta de Tera (fig. 19), considerada a máis antiga románica da provincia de Zamora, que data de 1077. Unha vez máis é Núñez (2012: 615) quen atopa esta imaxe tan interesante: unha muller sentada, cos brazos espidos e tamén coas pernas espidas e ademais abertas, que considero é un símbolo definitivo da súa actitude luxuriosa. A cabeza, en cambio, está cuberta á maneira das mulleres casadas medievais, polo que cabe pensar que esta figura (e quizais algunha outra semellante que non coñezamos ou se perdera) é unha referencia iconográfica próxima para o Mestre da Porta Francixena á hora de deseñar a súa imaxe monumental para a Porta Norte, que traducirá ó estilo monumental e teatral de Toulouse. Porque tamén as *vierges* e outras imaxes de Toulouse influíron (o estilo é o mesmo), sobre todo na perna esquerda espida, ademais dos pregos da roupa, no tratamento da cara e corpo, etc.

O resultado desta Betsabé como muller adúltera é unha obra mestra, xenial e provocativa, pero o prezo da xenialidade, como se vén dicindo, é o que sabemos: ou ben a incompreensión, ou ben a incorrección política que leva á alteración, cando non á perda, da obra do artista. En calquera caso, parece que todo se confabulou para que as claves deste ciclo disperso quedasen agochadas por séculos e agora este relato, a intrahistoria do que pasou, xa soamente o pode facer revivir un bo novelista.

A MULLER SUPLICANTE CON CACHORRO DE LEÓN

27 Pasado el luto, David envió por ella y la recibió en su casa haciéndola **su mujer**; ella le dio a luz un **hijo**; pero aquella acción que David había hecho **desagrado a Yahveh** (2 Samuel 11, Biblia de Jerusalén).

1 Envió Yahveh a **Natán** donde David, y llegando a él le dijo: «Había dos hombres en una ciudad, el uno era rico y el otro era pobre.

2 El rico tenía ovejas y bueyes en gran abundancia;

3 el pobre no tenía más que una corderilla, sólo una, pequeña, que había comprado. El la alimentaba y ella iba creciendo con él y sus hijos, comiendo su pan, bebiendo en su copa, durmiendo en su seno igual que una hija.

4 Vino un visitante donde el hombre rico, y dándole pena tomar su ganado lanar y vacuno para dar de comer a aquel hombre llegado a su casa, tomó la ovejita del pobre, y dio de comer al viajero llegado a su casa.»

5 David se encendió en gran cólera contra aquel hombre y dijo a Natán: «¡Vive Yahveh! que merece la muerte el hombre que tal hizo.

6 Pagaré cuatro veces la oveja por haber hecho semejante cosa y por no haber tenido compasión.»

7 Entonces Natán dijo a David: «Tú eres ese hombre. Así dice Yahveh Dios de Israel: Yo te he unguado rey de Israel y te he librado de las manos de Saúl.

8 Te he dado la casa de tu señor y he puesto en tu seno las mujeres de tu señor; te he dado la casa de Israel y de Judá; y si es poco, te añadiré todavía otras cosas.

9 ¿Por qué has menospreciado a Yahveh haciendo lo malo a sus ojos, matando a espada a Urías el hitita, tomando a su mujer por mujer tuya y matándole por la espada de los ammonitas?

10 Pues bien, nunca se apartará la espada de tu casa, ya que me has despreciado y has tomado la mujer de Urías el hitita para mujer tuya.

11 Así habla Yahveh: Haré que de tu propia casa se alce el mal contra ti. Tomaré tus mujeres ante tus ojos y se las daré a otro que se acostará con tus mujeres a la luz de este sol.

12 Pues tú has obrado en lo oculto, pero yo cumpliré esta palabra ante todo Israel y a la luz del sol.»

13 David dijo a Natán: «He pecado contra Yahveh.» Respondió Natán a David: «También Yahveh perdona tu pecado; no morirás.

14 Pero **por haber ultrajado a Yahveh con ese hecho, el hijo que te ha nacido morirá sin remedio.**»

15 Y Natán se fue a su casa. **Hirió Yahveh al niño que había engendrado a David la mujer de Urías y enfermó gravemente.**

16 **David suplicó a Dios por el niño**; hizo David un ayuno riguroso y entrando en casa pasaba la noche acostado en tierra.

17 Los ancianos de su casa se esforzaban por levantarlo del suelo, pero el se negó y no quiso comer con ellos.

18 **El séptimo día murió el niño**; los servidores de David temieron decirle que el niño había muerto, porque se decían: «Cuando el niño aún vivía le hablábamos y no nos escuchaba. ¿Cómo le diremos que el niño ha muerto? ¡Hará un desatino!»

Fig. 21. Xamba dereita da porta dereita de Praterías onde están empotradas dúas mulleres da Porta Norte: arriba, **Betsabé suplicante a Yahveh con cachorro de león** morto no colo (fillo que tivo co rei David) e, abaixo, a **muller de a caballo dun galo**, como emblema da luxuria. Foto: Erias.



Fig. 22. Detalle dun sarcófago romano que representa catro escenas do mito de Medea, segundo a traxedia homónima de Eurípides. Foi atopado en Roma cerca de Porta San Lorenzo e data do século II (Altes Museum de Berlín). Podería haber aquí tamén unha referencia para a **muller con cachorro de león**, que mira desesperada ó ceo. Foto: Carole Raddato. <<https://www.ancient.eu/image/8161/>>

19 Vio David que sus servidores cuchicheaban entre sí y comprendió David que el niño había muerto y dijo David a sus servidores: «¿Es que ha muerto el niño?» Le respondieron: «Ha muerto.»

20 David se levantó del suelo, se lavó, se ungió y se cambió de vestidos. Fue luego a la casa de Yahveh y se postró. Se volvió a su casa, pidió que le trajesen de comer y comió.

21 Sus servidores le dijeron: «¿Qué es lo que haces? Cuando el niño aún vivía ayunabas y llorabas, y ahora que ha muerto te levantas y comes.»

22 Respondió: «Mientras el niño vivía ayuné y lloré, pues me decía: ¿Quién sabe si Yahveh tendrá compasión de mí y el niño vivirá?»

23 Pero ahora que ha muerto, ¿por qué he de ayunar? ¿Podré hacer que vuelva? Yo iré donde él, pero él no volverá a mí.»

24 **David consoló a Betsabé su mujer, fue donde ella y se acostó con ella; dio ella a luz un hijo y se llamó Salomón; Yahveh le amó,** (2 Samuel 12, Biblia de Jerusalén).

Morto Urías, Betsabé fixo o loito habitual nestes casos e, unha vez rematado, David levouna para o seu pazo e casou con ela. En consecuencia, nestes momentos, Betsabé era raíña. Máis tade, ela tivo o fillo procreado co rei mediante adulterio, pero a Yahveh desagradoulle todo isto e, primeiro, manda a Natán a reprender ó rei e, despois, fire dalgunha maneira ó neno, que enferma gravemente e morre ó sétimo día de nacer. David sospeitosamente lava as mans e muda de roupa, pide que lle traian de comer e come. Por último, **24 David consoló a Betsabé su mujer, fue donde ella y se acostó con ella; dio ella a luz un hijo y se llamó Salomón; Yahveh le amó.**

Pois ben, o mestre da Porta Francíxena fixa a terceira escena, a da **muller con cachorro de león**, neste momento de súplica desconsolada a Yahveh polo fillo morto (fig. 24).

Fixar aquí a escena é tamén un acto creativo novidoso, porque a iconografía da tristura de Betsabé centrase habitualmente nun momento anterior: aquel en que lle comunican a morte do seu esposo Urías, iconografía que, por outra parte, veremos por primeira vez na *Biblia Morgan*, do século XIII.

O profesor Castiñeiras (2013: 275-278), seguindo ó seu mestre Serafín Moralejo na súa obra sobre a Porta Norte (1969), cando analiza o *misterioso contenido* das dúas *immagines feminarum*, a do león (cachorriño, máis ben) e a das uvas, interprétaas *en clave cristológica, como imagen alegórica de las dos naturalezas, divina y humana, de Cristo: león vencedor pero también víctima de sacrificio* e remite unha vez máis ó *Gén. 49, 9: Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío, he vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar?* Por tanto, ve na **muller con cachorro de león** un atributo feminino do *León de Judá* e na **muller con acios de uvas**, un atributo feminino do *sacrificio*



Fig. 23. Célebres vierges, 'virxes', de Toulouse no *Musée des Augustins*, peza orixinaria de Saint-Sernin: SIGNV(M) LEONIS SIGNU(M) ARIETIS HOC FUIT FACTUM T TEMPORE IULII CESARIS. É unha peza do tempo de Xulio César como indica a inscrición? (Mora, 1991). Castiñeiras (2013b) data esta obra entre 1100 e 1105. O que está claro é que o Mestre da Porta Francixena coñeceuna, posto que, aínda que con outro contido, copia bastante o *signum leonis* na **muller con cachorro de león** de Santiago de Compostela.

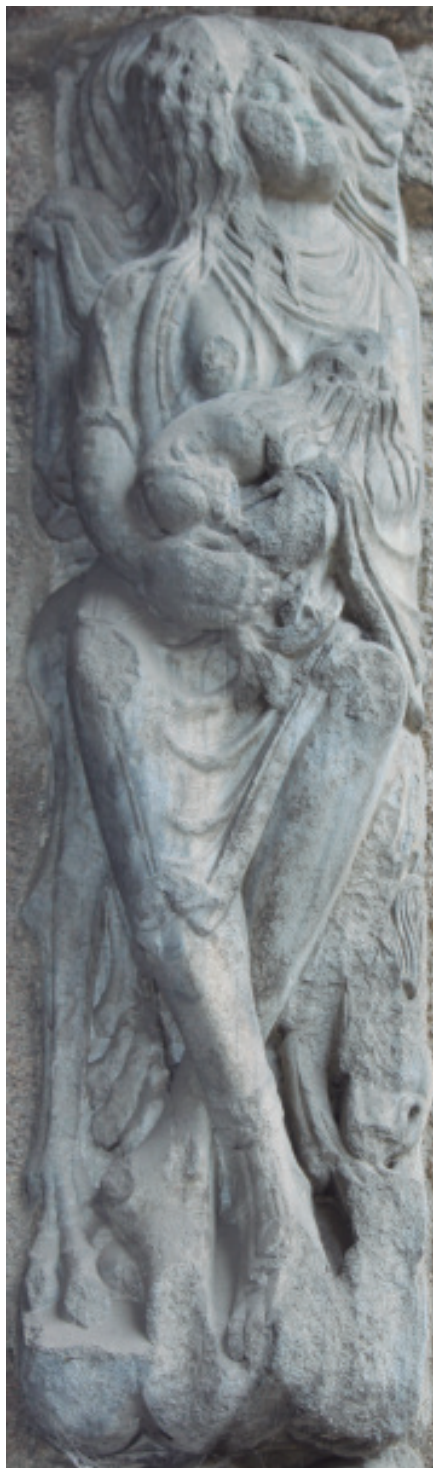


Fig. 24. Betsabé suplicante a Yahveh co fillo morto nos brazos, que metaforicamente é un cachorro de león por ser fillo do rei león, vencedor de leóns, David. Está na xamba dereita da porta dereita de Praterías. Foto: Erias.

eucarístico. Iso si, relaciona estilisticamente de maneira acertada estas dúas mulleres co famoso relevo das *vierges* de Toulouse, *Signum Leonis* e *Signum Arietis* (fig. 23). Pero se as tres mulleres compostelás conforman efectivamente a Historia de Betsabé, como aquí se propón, nada de todo o demais ten moito sentido.

Se 2 Samuel 11 é fundamental para explicar a imaxe da **muller adúltera**, 2 Samuel 12 explica a **muller co cachorro de león**. Esta muller que mira ó ceo ten todas as características formais e simbólicas para seguir sendo Betsabé: mesma cara, mesmo pelo ondeante e desordenado, mesma roupa, se ben aparece co busto cuberto como a **muller con acios de uvas** e soamente queda sen cubrir a perna esquerda (como a **muller adúltera**) e tamén o pé esquerdo, que aparece espido, seguindo o modelo do *Signum Leonis* de Toulouse.

Aínda máis, o feito de cruzar as pernas agora, como as cruza o rei David, aparte de ser, que o é, un signo estético de estilo á maneira das *vierges*, tamén se pode ver doutra maneira con pleno sentido, porque se trata dun xesto propio da realeza, e Betsabé, agora, é esposa do rei e, polo tanto, raíña, entronizada ademais no trono real que remata nas patas de león. É certo que a **muller adúltera** tamén estaba neste trono (cousa que debería ser imposible na **muller con acios de uvas**), pero neste caso da adúltera soamente significa que se deitou co rei no seu pazo e dalgún xeito (metafórico) sentou no trono (é dicir, fixo as veces dunha raíña), pero aínda non era esposa nin raíña, polo que non hai lugar a que cruce as pernas. Ademais, tampouco as podería cruzar por unha cuestión de estilo, posto que ó ser a figura central non podería haber outra que a contrarrestase de maneira especular ó xeito de Toulouse: iso en cambio si podería funcionar coas mulleres laterais: a dos acios de uvas e a do leonciño.

Debemos ter claro que o adulterio de David e Betsabé era un crime de consecuencias tráxicas e imprevisibles para todo o pobo; algo que hoxe, na nosa cultura occidental, nos resulta difícil de entender. Pero era a lei:

10 Y si un hombre comete adulterio con la esposa de otro, el que cometa adulterio con la esposa de su prójimo, indetectiblemente el adúltero y la adúltera serán muertos (Levítico 20: 10).

15 El ojo del adúltero está aguardando el crepúsculo, diciendo: No me verá nadie, y oculta su rostro.

16 En las tinieblas minan las casas que de día para sí señalaron; no conocen la luz.

17 Porque la mañana es para todos ellos como sombra de muerte; si son reconocidos, terrores de sombra de muerte les sobrevienen (Job 24, Santa Biblia Reina-Valera).

Por conseguinte, naquel mundo, alguén tiña que pagar diante do seu deus e diante do pobo para que a lei divina seguise imperando; alguén debía morrer e Yahveh (digamos mellor, David) elixiu ó pobre neno concebido fóra do matrimonio como vítima necesaria. E unha vez morto, a súplica desesperada a Yahveh por parte de Betsabé, co neno morto en brazos (metaforicamente un cachorro de león, por ser o fillo do rei león, David), é o motivo que o escultor define dun xeito moi teatral. Está claro que se quere facer catequesis, por definición moralizante, a través de historias bíblicas impactantes e a de Betsabé e o rei David teno todo: tentación luxuriosa, sexo adúltero, crime, fillo produto do adulterio, morte dese fillo por castigo divino, súplica a Yahveh ata que, finalmente, o rei consola á muller, que tería como consecuencia outro fillo, Salomón, que esta vez Yahveh mirará con bos ollos.

E, naturalmente, segundo esta proposta, nada ten que ver o levantamento da fronte desta muller cun xesto de orgullo ou soberbia, como propón o profesor Núñez Rodríguez

(2011: 104-124) ó considerar estas mulleres como integrantes dunha galería de vicios. Non descartemos a posible influencia para o tipo iconográfico da **muller con cachorro de león** de imaxes clásicas como, por exemplo, a xa citada de Medea desesperada que podemos ver nun marabilloso sarcófago do *Altes Museum*, de Berlín. (fig. 22).

MULLER DE A CABALO DUN GALO

Certamente, podía haber algunha figura máis que complementase ás imaxes de David e Betsabé, aínda que fose de maneira lateral, envolvente, como un marco do gran tema que era a luxuria na Porta Norte, como derivación do primixenio Pecado Orixinal de Adán e Eva, historia que tamén estaba nesta porta, onde se desenrolaría ademais a que xa coñecemos como Historia de Betsabé (presentada como un eco da Historia de Adán e Eva no Paraíso). E, sen dúbida, unha destas outras mulleres é a que vemos de a cabalo dun galo, hoxe na Porta de Praterías, pero que tamén viría da Porta Norte e sería obra do Mestre da Porta Francíxena.

Sobre esta muller que, efectivamente, considero que cabalga un galo, fixéronse lecturas moi diferentes, das que soamente referirei algunhas. Villa-Amil (cit. por Moralejo, 1969, p. 640, nota 55), en ton lírico, vía nesta escena *un niño sobre un ave de cuyo pecho brotan abrasadoras llamas*. Para Gómez Moreno era *una hembra montada en un ave, de acuerdo con la leyenda oriental de Salomón* (cit. por Moralejo, 1969 en p. 640, nota 55). Knowlton considera que esta ave en realidade é un grifo (cit. por Moralejo, 1969 en p. 641, nota 55). Weisbach ve na escena unha alegoría do pecado, posto que o galo é *un símbolo de deshonestidad* (cit. por Moralejo, 1969 en p. 641, nota 55). Moralejo (1969: 641) cre ver unha *especie de serpiente que lleva la figura enrollada a la cabeza*. A partir daqui, quizais influído por Knowlton, di o seguinte: *Si relacionamos esta serpiente con el ave (que indudablemente se asemeja a un gallo) nos viene a la memoria la imagen del basilisco*. Desta forma, entende que a figura loita co animal e volve a cabeza para evitar a mortífera vista do basilisco. Considera que a serpe está separada do galo circunstancialmente pola figura humana e, sen moita convicción, di que, no caso de ser verdade a súa proposta, estaríamos ante unha nova prefiguración de Cristo como vencedor do mal.

Castiñeiras (2013: 270 e 275) ve nesta escena un *Hombre que cabalga el gallo* e engade que *el Hombre cabalgando un gallo constituía por antonomasia la imagen de la lujuria masculina*. Considero que chega a esta conclusión porque non ve os peitos da muller, que ten, por outra parte, todas as demais características femininas, tanto na longa melena como na vestimenta e mesmo nos pés espidos e nas pernas abertas que poden poñerse en paralelo coa **muller adúltera** (de feito, a perna esquerda tamén está máis espida que a dereita). Ten os dous antebrazos espidos como a **muller con acios de uvas** e tamén se parece, menos no cabelo que é liso e non ondeante, á **muller con cachorro de león**. O peito esquerdo está tapado por unha pluma do galo, e o dereito ten o pezón rodeado (podería dicirse, lascivamente) por outra pluma, co que apenas se ven, pero están aí. Iso si, non son prominentes, pero este mestre (e o propio estilo de Toulouse no que se inscribe) non se caracteriza por facer peitos grandes.

O propio Castiñeiras (2011: 117) cando reconstrúe a Porta Norte, fala dun *frontispicio profusamente decorado* no que irían, sobre os arcos das portas, sendos frisos con pequenas lastras, entre as que estarían as dos Meses do Ano e personificacións do pecado, como o *Hombre que cabalga un gallo*. Pero di que esta e outras pezas (Centauro,



Fig. 25. Muller de a cabalo dun galo, emblema da luxuria, na xamba dereita da porta dereita de Praterías. Foto: Erias.

Serea e Besteiro) son cadradas e desde logo esta non o é, porque mide 48x23,5 cm (fig. 25).

Aquí, o que se representa, segundo considero, é un acto sexual simbólico, metafórico: o galo (metáfora dun home) entra con forza cara atrás polo medio das pernas da muller, mentres esta se limita a agarrar as plumas da cola ó tempo que levanta a mirada cara arriba. Cara a onde? Probablemente cara ás tres imaxes de Betsabé, ás que deste xeito sinalaría como continuadoras do acto luxurioso que ela e o galo representan e ó mesmo tempo anuncian, ó constituir un emblema da luxuria.

A muller aparece vestida, por máis que o galo se lle acaba de meter entre as pernas e, por conseguinte, lle revolveu o vestido. A escena en si mesma xa resulta chocante e leva a pensar que se está amosando algo pecaminoso. De tódolos xeitos, unha característica moi clara que o escultor quixo marcar ben para que non quedaran dúbidas de que se trataba dunha escena negativa, está no pelo desta muller. En principio, o pelo desenrólase en grosos mechóns lisos e ordenados paralelamente a partir dunha raia ó medio da cabeza, pero eses mechóns descontroláanse a medida que van cara atrás, ata o punto de fusionarse e formar unha cabeza monstrosa que semella un ser (un

dragón quizais) demoníaco. Por conseguinte, e por se alguén tiña algunha dúbida, este é o elemento que o Mestre da Porta Francíxena puxo nesta obra para que todos saibamos que se trata dunha muller pecadora en pleno acto luxurioso. En canto á fusión pelo-dragón, estase a xogar co simbolismo do pelo longo como imaxe de pecado e de luxuria (aínda que haberá excepcións como o caso da esposa de Paio Gómez Charino, do século XIII, na igrexa de san Francisco de Pontevedra). Hai que dicir que a conversión do pelo nunha figura infernal lembra os grutescos que estarán tan de moda no Renacemento, pero que se copian e evolucionan a partir de formas romanas. É evidente que neste aspecto aquí, con séculos de antelación e cun mestre que coñece o mundo clásico, se está a prefigurar algo parecido, sempre en clave pedagóxica e moralizante. Pero este detalle que

nos leva ó mundo antigo tampuco é tan raro na catedral de Santiago, posto que hai autores que falan sen problema do «*Renacimiento del siglo XII*» (Wright, 2013: 441), por oposición ós séculos inmediatamente anteriores.

En definitiva, insisto, trátase dun emblema da luxuria, con frecuencia representada por unha muller, vestida ou máis ou menos espida, co cabelo longo e solto, que adoita cabalgar un animal que se ten por luxurioso: porco bravo, galo, león, etc.

MULLER DE A CABALO DUN LEÓN

Vemos esta muller nun acroterio da capela de santa Fe, que mira desde o alto á Porta Norte, de tal maneira que constitúe outro elemento máis que se move nesta zona arredor do tema da luxuria (figs. 26, 27). A muller aparece cabalgando un león, ó que agarra pola melena da cabeza. A roupa, cando a ten, aparece tan cinguida que, segundo o lugar en que a miremos pode parecer totalmente espida. Moi significativa é a súa longuíssima melena que subliña o indubidable contido luxurioso. Un precedente desta imaxe atopámolo nun relevo especular de Saint-Sernin de Toulouse onde unha figura patriarcal (parécese ó Abraham da Porta de Praterías de Santiago) está a obrigar a Betsabé agarrándoa polo cabeza (que cabalga sobre o león-rei David, nunha metáfora de acto sexual adúltero) a mirarse a si mesma diante do que está a facer. Iso si, a diferenza de Santiago de Compostela, Betsabé aparece totalmente vestida e coa cabeza cuberta, á maneira das mulleres casadas, que é o que era.

En canto á técnica escultórica, de novo estamos, sen dúbida, diante dunha obra en granito do Mestre da Porta Francíxena, como se denota no tratamento das faccións da cara e do corpo, así como nas características do pelo e dos pregos da roupa que se poden ver por diante e que nos recordan as vestimentas das tres imaxes de Betsabé xa descritas, ademais da **muller que cabalga un galo**.

Se non coñecésemos a Historia de Betsabé que este autor esculpiu para a Porta Norte, diríase que estamos diante doutro emblema da luxuria e pouco máis. Pero agora podemos dicir que estamos diante de algo que non vimos naquel relato e que, curiosamente, o complementa: de maneira literal vemos nesta muller e neste león a Betsabé e ó rei David no famoso acto sexual (aquí metafórico, como metafórico é o león que representa ó rei). E o feito de que sexa ela a dominante (unha especie de amazona-muller-leoa), a que ten a posición activa, a culpable en definitiva (isto impórtalle moito ó noso mestre para exculpar ó rei), segue a mesma liña temática e conceptual que vimos na escena especular de Saint-Sernin (fig. 26), nas tres escenas de Betsabé xa descritas e no David músico sorprendido e tentado ó inicio de todo.

Se houbese que situar esta obra por orde no relato da Historia de Betsabé, estaría entre a tentadora **muller con acios de uvas** e a **adúltera**, aínda que soamente para os efectos de relato, posto que, obviamente, non foi concebida para estar á beira das tres escenas de Betsabé descritas.

Digamos, pois, insistindo no dito, que esta obra hai que vela de maneira concreta, e máis se consideramos no espazo en que se atopa, como un emblema metafórico do acto sexual luxurioso e adúltero entre Betsabé e o rei David. Pero nada impide que, por extensión, tamén se poida entender como un emblema da luxuria en sentido amplo: ó fin e ó cabo estamos diante dun dos actos luxuriosos míticos máis emblemáticos da cultura occidental.



Figs. 26-27a-b. Na primeira imaxe, especular, de Saint-Sernin de Toulouse, unha figura patriarcal (párecese ó Abraham da Porta de Praterías de Santiago) está a obrigar a Betsabé (que cabalga sobre o león-rei David, nunha metáfora de acto sexual adúltero) a mirarse a si mesma diante do que está a facer (foto: en <<https://commons.wikimedia.org>>). As dúas imaxes restantes corresponden á **muller de a cabalo dun león** nun acroterio da capela de Santa Fe, que mira á Porta Norte da catedral de Santiago. É evidente que hai unha forte relación temática e estilística entre Saint-Sernin de Toulouse e Santiago de Compostela neste e noutros asuntos. A foto 27a foi xentilmente cedida pola Fundación Catedral de Santiago, e a 27b é de Erias.

MULLER LUXURIOSA DEMONIZADA

A capela de santa Fe da catedral de Santiago mira ó norte, e alí, que casualidade!, pode verse un canzorro espectacular de granito que semella tamén obra do Mestre da Porta Francíxena. Nel represéntase unha muller espida sentada ou deitada sobre unha cama de almofadas (fig. 28), con pelo en guechos desordenados á maneira da **muller adúltera** e lembrándonos tamén a imaxe da Medusa clásica. Elemento central é o sexo aberto de maneira absolutamente explícita. E o xesto fundamental desta muller é o de agarrar as súas pernas que, en vez de rematar en pés normais, rematan en poutas de serea ave ou de harpía. É dicir, estamos diante dunha muller demonizada, en proceso de se converter nun monstro infernal, por pecado de luxuria. E aínda que se podería concluír que se trata de Betsabé castigada, sen embargo a Historia de Betsabé non autoriza a esa conclusión, posto que, finalmente, xa esposa e raíña, e unha vez pagado o seu pecado coa morte do fillo, será vista con bos ollos por Yahveh e terá outro fillo, Salomón, que reinará.

Polo tanto, hai que ver nesta figura unha lección moi simple: se unha muller, calquera que sexa, segue o camiño da luxuria (porque dunha muller estamos a falar e porque o mestre escultor adoita cargar sobre ela a culpa dese pecado) convertírase nun monstro infernal; isto é, irá ó Inferno.

A MANEIRA DE SÍNTESE: A HISTORIA DE BETSABÉ VISTA EN CONXUNTO

1) Desde o século IX existen libros miniados coa Historia de Betsabé mostrada visualmente a través de varias escenas e, polo tanto, hai que supoñer que o Mestre da Porta Francíxena (fose quen fose e viñera de onde viñera), de formación clásica, que desenrola o estilo de Saint-Sernin de Toulouse e que traballa na catedral de Santiago arredor do 1100, coñecía algún destes libros (fig. 4).

2) Utilizando o estilo de Saint Sernin de Toulouse (fixándose especialmente nas *vierges*) e tomando tamén referencias en Jaca (tentadora con uvas e xestos de rameira) e mesmo na probable muller adúltera (coas pernas espidas e a cabeza de Urías no colo) da igrexa de santa Marta de Tera, en Zamora, que data de 1077, este mestre deseñou de maneira moi creativa,

en varias pezas de altorrelevo, unha Historia de Betsabé en clave de *exemplum* para situar na Porta Norte da catedral de Santiago.

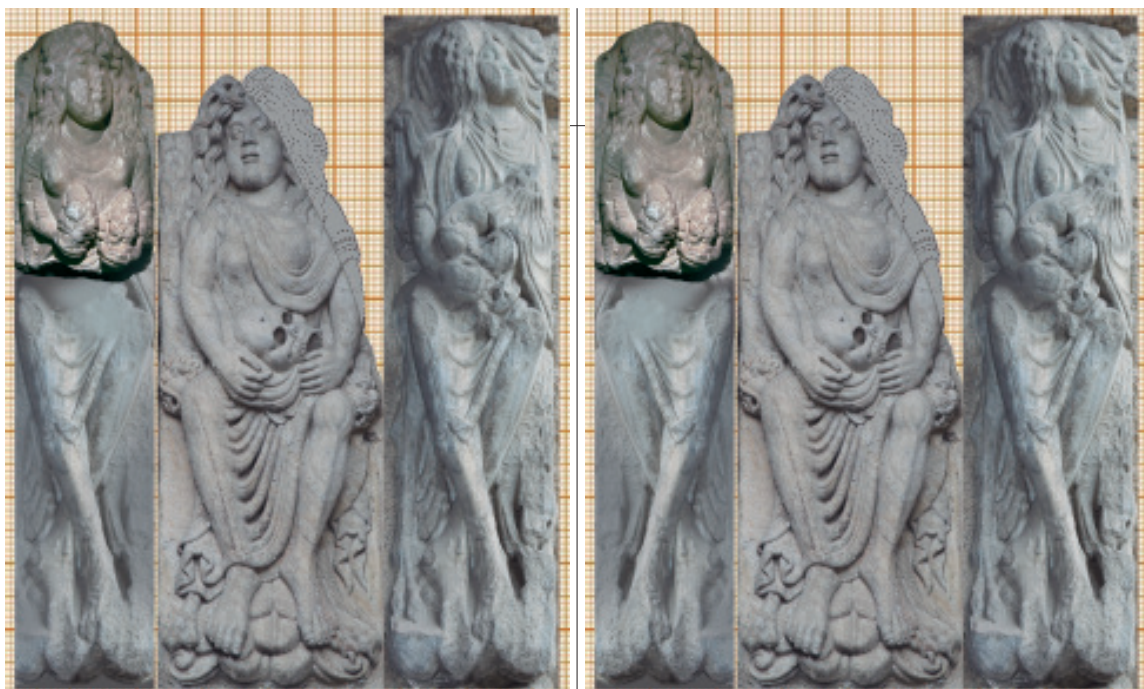
3) O feito de que unha das pezas, a **muller adúltera**, xa estivera na Porta de Praterías arredor de 1140 cando a viu o autor do *Codex Calixtinus*, indica que quizais todas as pezas deste relato nunca chegaron a instalarse xuntas. Por que? Non hai resposta segura, pero poideron ter que ver os avatares da catedral (especialmente o asedio e incendio de 1116-1117), cambios de proxectos e quizais o feito de que, finalmente, e a pesar dos esforzos do escultor, resultase politicamente incorrecto que un rei aparecese á beira dunha muller de conduta luxuriosa, un aspecto que podería non gustarlle ó bispo Xelmírez e/ou ó rei Alfonso VI, protector das obras da catedral. Por outra parte, o feito de ser en gran medida unha creación *ex novo* (aínda que en Saint-Sernin e en Jaca xa se estaba a xogar co mesmo tema en varias imaxes), xunto á inicial descontextualización das pezas, foi a razón pola que nunca se leron como parte dun relato. Se a isto unimos que o autor do *Codex Calixtinus* non recoñeceu este ciclo iconográfico en ningunha das pezas que ve, xa temos os motivos principais polos que permaneceu agochado ata hoxe. Castiñeiras (2011: 114) afirma, sen maior explicación, que arredor de 1103 houbo un cambio de proxecto en Praterías que fai que o Mestre da Porta Francíxena e o da Traición incorporen algúns relevos a esta porta sur.

4) Sempre utilizando os textos do Antigo Testamento como referencia de base, este relato escultórico era un eco e, ó mesmo tempo, unha actualización, do de Adán e Eva, que tamén se deseñou para a Porta Norte e hoxe as súas pezas están dispersas entre a Porta de Praterías e o Museo da Catedral.

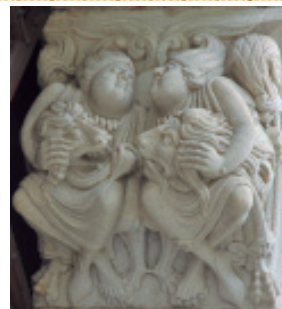
5) Iníciase o camiño co marabilloso relevo do rei David (hoxe na Porta de Praterías), que mostra unha imaxe poderosa da realeza, incluídas as pernas cruzadas, e se eleva por riba dos pecados que en forma de monstros híbridos quedan debaixo dos seus pés. E mentres isto ocorre, de súpeto, xira a cabeza, sorprendido pola visión dunha muller fermosísima e tentadora: Betsabé. É importante advertir que algúns elementos desta figura do rei David están repetidos en todas ou nalgunhas das tres imaxes de Betsabé: 1) as patas do trono en forma de garras de león aparecen na **muller adúltera** (que actúa como raíña, pero sen selo, polo que está no trono, aínda que sen cruzar as pernas como sería propio da realeza) e na **muller con cachorro de león** (que xa é esposa e raíña, polo que as pode cruzar, ademais de imitar así ás *vierges* de Toulouse); e 2) o tratamento estilístico da obra, especialmente na roupa, pero tamén na cara, no pelo e nas mans e brazos, é similar ó das tres imaxes de Betsabé.



Fig. 28. Muller en proceso de demonización por pecado de luxuria. Esta imaxe, que me mandou hai moitos anos Carlos Sastre, está nun canzorro da capela de Santa Fe da catedral de Santiago, que mira ó norte. Lembremos que era na Porta Norte onde se desenrolaba a Historia de Adán e Eva e a Historia de Betsabé.



Figs. 29, 30 e 31. Dixo Serafín Moralejo, con gran intuición (1969: 640): *la mujer con uvas se podría completar conjeturalmente según el esquema de la mujer con cachorro de león sin que resultase forzada. Las dos figuras debieron pertenecer a la misma serie -las «mujeres» a que se refiere Aymerico- y cabe por tanto atribuirles un sentido alegórico semejante.* Pois ben, en homenaxe a el, este sería (fig. 29) o resultado, dentro do ciclo de Betsabé que se propón no presente traballo. Aínda que as pernas cruzadas son símbolo da realeza e, polo tanto, a muller con acios non debería telas así, hai polo menos dúas razóns que poderían permitilo: 1) un xesto máis de provocación ó adoptar unha posición de raíña, e 2) a necesidade puramente estética do conxunto que parece pedir esa posición para crear unha certa simetría, por referencia ás «vierges» (fig. 22) e a outros relevos (figs. 26 e 31) de Saint-Sernin de Toulouse. Seguindo esta liña, creo máis plausible que a reconstrución da nosa **muller con acios de uvas** responda mellor á proposta da fig. 30 (fotos e reconstrucións de Alfredo Erias). En canto a este relevo da fig 31 (foto en <<https://commons.wikimedia.org>>) de Saint-Sernin de Toulouse, o paralelo estilístico coas obras do Mestre da Porta Francixena é moi evidente en caras, tratamento dos pregos da roupa, utilización do mármore, etc. Non é agora o momento de afondar máis, pero o que importa é o gusto pola simetría e pola utilización das pernas cruzadas, cunha delas espida e espido tamén o seu pé, como no caso das «vierges» (fig. 23) e da **muller con cachorro de león** compostelá. En canto ó tema, semella que se está a xogar coa imaxe especular de Betsabé, que ten a David (o león) dominado pola tentación e polo pecado. Se isto é así, estaríamos diante de obras complementarias da Historia de Betsabé compostelá.



6) Complementarias co rei David, a Historia de Betsabé contaba na Porta Norte, como se vén dicindo, con tres imaxes esenciais que supoñían outros tantos tipos iconográficos de Betsabé en tres momentos: 1) **vestida**, fermosa e tentadora, con acios de uvas baixo os peitos e xestos de rameira, 2) **semiespida**, adúltera, coa caveira do seu esposo Urías no colo (con buxeiro da frecha que o matou no centro da fronte e, debaixo deste, unha «V» clásica, letra inicial de 'Urías', para que quedara ben claro), a maneira dun dos dous *corpus delicti*, e 3) **semivestida**, suplicante, con cachorro de león morto no colo (o outro *corpus delicti*), como metáfora do fillo de David que Yahveh (ou David) mataría por ser concibido a través do pecado de adulterio, penado no *Levítico* coa morte dos adúlteros.

7) Resulta moi evidente que para o mestre escultor era unha cuestión obsesiva cargar toda a culpa do adulterio en Betsabé que, por esta razón, pasa de ser pasiva, segundo o

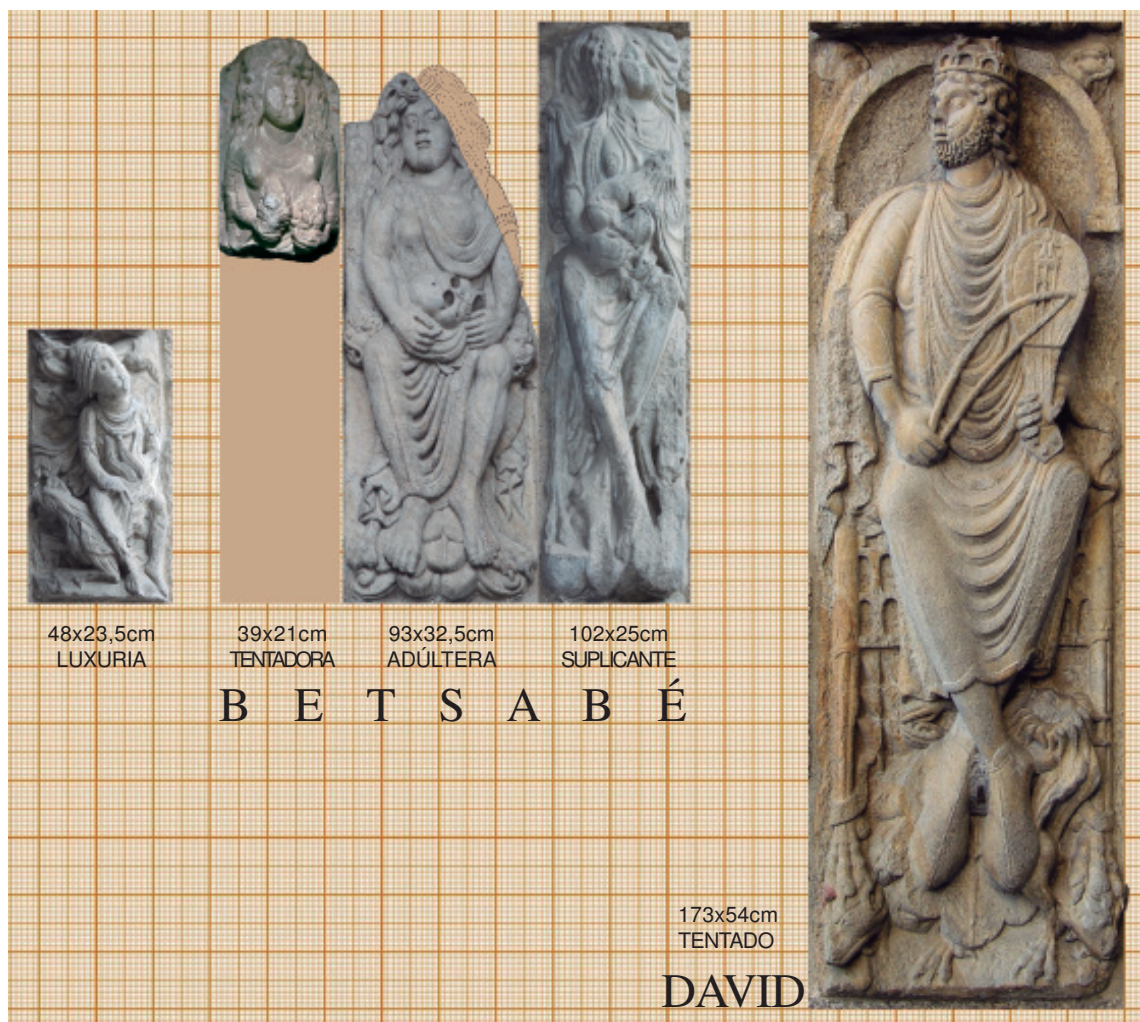


Fig. 32. Relación dimensional de cinco figuras deseñadas polo Mestre da Porta Francígena para a Porta Norte e definición cunha soa palabra do que significa cada unha no ciclo ou Historia de Betsabé. As mulleres están labradas en mármore, mentres que o rei David, case o dobre de grande, está esculpido en granito. Fotos e composición: Alfredo Erias.

texto 2 Samuel 11, a activa, facendo que fatalmente o rei caese na súa rede. Por iso, na primeira escena non pon a Betsabé bañándose (pasiva) e crea outra imaxe a partir do «Cantar 7» de *El Cantar de los Cantares*, onde o primeiro elemento engaiolante será a súa fermosura, subliñada polos metafóricos acios de uvas que incitadoramente sostén debaixo dos seus peitos, e engadindo ademais toda unha serie de xestos que subliñan o seu carácter provocador e tentador: pelo longo e desordenado, xiro de cabeza e mirada de reollo como as rameiras... Unha imaxe que ten un precedente moi próximo, por tema e estilo, no que denomino como capitel da tentación luxuriosa do claustro da catedral de Jaca (fig. 6).

8) Que ademais había no entorno da Porta Norte outras imaxes que, arredor de distintos tipos iconográficos que ilustraban o emblema da luxuria, axudaban a potenciar a mensaxe de condena ó adulterio. Son as seguintes:

-A **muller de a caballo dun galo**, emblema da luxuria, hoxe na Porta Sur de Praterías (fig. 25).

-A **muller de a caballo dun león**, nun acroterio que mira á Porta Norte, metáfora do acto sexual adúltero entre Betsabé e David e, se se quere, outro emblema máis da luxuria (fig. 27).

-A **muller demonizada** (coas pernas convertidas en poutas de serea ave ou harpía), por pecado de luxuria (sexo aberto), nun canzorro da capela de santa Fe, que mira á Porta Norte (fig. 28).

9) O material das pezas e as súas medidas dinnos cousas importantes, que haberá que ter en conta para futuras investigacións e reconstrucións da Porta Norte (figs. 29, 30 e 32):

a) As mulleres (a que está de a cabalo dun galo e as tres Betsabé) están esculpidas no que parece o mesmo tipo de mármore e, ademais, aínda que son monumentais no concepto, son relativamente pequenas. Isto parece querer dicir que foron concibidas para estar xuntas (sen dúbida, as tres Betsabé) ou próximas (a muller de a cabalo dun galo parece que debería estar ó principio, como introdución ó ciclo de Betsabé ó que podería mirar).

b) O material diferente, granito, e as dimensións (case o dobre) do Rei David, fálannos de que ocupaba unha posición diferente, pero seguro que estaba a mirar á muller con acios de uvas, que marca o inicio do relato.

10) Por se quedara algunha dúbida, as miradas das figuras entrelazan o conxunto con lóxica absoluta. Unha vez máis, todo encaixa (fig. 32):

-A **muller de a cabalo dun galo**, emblema da luxuria, mira cara arriba, como anunciando o proceso de tentación, adulterio e súplica que aí se desenrola.

-A **muller con acios de uvas** e o rei David crúzanse as miradas.

-A **muller adúltera**, coa caveira do seu esposo no colo, morto pola súa culpa, mira de fronte á xente e, sobre todo, ás mulleres, para que tomen *exemplum* do que non hai que facer.

-A **muller con cachorro de león** mira cara arriba, suplicando a Yaveh inutilmente polo seu fillo morto (o leonciniño, metáfora do fillo do rei David, vencedor de leóns).

11) Desde o punto de vista iconográfico, considero que non caben interpretacións catequéticas forzadas. Mentres o noso escultor quere facer unha historia moralizante en orde a que as mulleres non sexan adúlteras, porque se o son serán castigadas por Deus, moito antes, Ambrosio de Milán (340-397) di na súa *Apologia Prophetarum* (ano 390) que Betsabé representa á Igrexa (*Maria-Ecclesia*) das nacións e David a Cristo, de maneira que esta unión non era legal, senón de fe (Walker, 2010: 3). E nesa mesma liña, Agustín de Hipona escribe (tomado de Walker, 2010: 3-4): *El deseado de todos los gentiles amó a la Iglesia que se lavaba sobre el tejado, es decir, que se purificaba de las manchas del mundo, y trascendería y pisoteaba la casa de barro mediante la contemplación espiritual, e, iniciado el conocimiento de ella con el primer encuentro, tras apartar completamente de ella al diablo, le da muerte, y se une con ella en matrimonio perpetuo*. Por iso, Mónica Ann Walker Vadillo (2013) conclúe: *David pecó por desear a Betsabé; sin embargo, ese deseo se tiene que ver más bien como la prefiguración del deseo que siente Cristo por todas las naciones que posteriormente culminará con su unión con la Iglesia, tal y como David se unirá a Betsabé, después de derrotar al diablo-Urías el Hitita*.

Son interpretacións que hai que ter en conta, pero tamén se debe entender que pretenden transcribir en clave piadosa e cristianamente ortodoxa esta historia truculenta e mítica, que se puxo por escrito nada menos que no século VII aC, en tempos do rei Josías, pero na que os protagonistas son do século X aC. Mesmo poderíamos preguntarnos se Josías tiña algún interese persoal en que esta historia figurase na primeira redacción da *Torah*. Porque Josías xa manipulou por intereses políticos a increíble historia das conquistas de Josué, como precedente do que el quería lograr: a unión de Xudá e Israel (Finkelstein & Silberman, 2007).

12) Está claro que esta Historia de Betsabé deu pé a numerosas interpretacións ó longo do tempo e a unha iconografía moi rica. Pero, repito, o autor (dentro do estilo de

Toulouse) busca referencias textuais no Antigo Testamento e formais en miniaturas e esculturas que lle son próximas, ademais das que coñece do mundo grecolatino, sempre para manipular o texto bíblico en favor do rei (unha imaxe ideal do rei do seu tempo, Alfonso VI) e en contra, necesariamente, de Betsabé. Dun xeito amplo, tamén para advertir á xente, pero especialmente ás mulleres (que como no caso inicial de Eva, se consideran as tentadoras) que o adulterio implicaba a morte, dunha maneira ou doutra: neste caso, a terrible morte do fillo así concibido. A luxuria, en definitiva, era o camiño seguro para converterse en monstro infernal.

Quizais algún día alguén poderá reconstruír coherentemente a Porta Norte ou Francíxena da catedral de Santiago a principios do século XII: 1) na súa concepción teórica orixinal, e 2) na súa realidade propensa ó desorden case desde o principio e conectada coa Porta Sur.

É este un tema que non se acaba aquí, pero polo menos, confío en que estas pezas se vexan desde agora como partes coherentes dun mesmo relato e non como elementos dispersos dun caos eterno.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS TOLEDO, M. Á (2007): «La prostituta en los textos zoroástricos». En: *Espacios de infertilidad y agamia en la antigüedad*. Universitat de Valencia.
- AZCÁRATE, J. M. (1963): «La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago». *Archivo Español de Arte*, t. XXXVI.
- AZCÁRATE, Patricio de (1872): *Obras completas de Platón puestas en lengua castellana por primera vez*. Medina y Navarro editores, Madrid, t. IX.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2000): «La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual». En: *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.
- (2002): «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)». *Quintana*, n. 1.
- (2005): «la catedral de Santiago de Compostela en tiempos de Diego Gelmírez». En: *Los caminos de Santiago. Arte, Historia y Literatura*. Institución Fernando el Católico (Diputación de Zaragoza).
- (2011): «La Porta Francígena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico». *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2) 93-122.
- (2013): «Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano». En: *O século de Xelmírez*. Consello da Cultura Galega.
- (2013b): «La cruz «pintada» de Bagergue: Cristo, serpiente, cordeo y león»
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo (2005): *Xente no Camiño: mostra de pintura e debuxo sobre a imaxe dos galegos da Baixa Idade Media*. Deputación Provincial da Coruña.
- (2014): *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos: San Francisco, Santa María do Azogue y Santiago*. Briga Edicións & Xunta de Galicia, Betanzos y Santiago de Compostela.
- FINKELSTEIN, Israel y SILBERMAN, Neil Asher (2007): *La Biblia desenterrada: Una nueva visión arqueológica del antiguo Israel y de los orígenes de sus textos sagrados*. Siglo XXI, Madrid.
- GUERRA CAMPOS, José (1962): «La exposición de Arte Románico en Santiago de Compostela». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XVII.
- HARTO TRUJILLO, María Luísa (2011): «El *exemplum* como figura retórica en el Renacimiento». *Humanitas*, 63, 509-526.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio (1898-1911): *Historia de la S. A. Iglesia de Santiago de Compostela*. Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, Santiago de Compostela.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1996): *El simbolismo animal: Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- MARTIN, Henry (1913): «Les Enseignements des Miniatures: Attitude royale». *Gazette des Beaux- Arts*, marzo.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene (2010): «“La femme aux serpents”. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval.» *Clío y Crímen*, nº 7, pp. 137-158.
- MORA, Bernadette (1991): «Signum Leonis, Signum Arietis: signes zodiacaux? À propos du bas-relief toulousain des «Deux Vierges»». *Annales du Midi*, Tome 103, N°196.

- MORALEJO, Abelardo y otros (2014): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Revisor/a García Blanco, María José. Tradutor/a Moralejo, Abelardo. Tradutor/a, Torres, Casimiro. Tradutor/a, Feo, Julio. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- MORALEJO, Serafín (1969): “La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago”. *Compostellanum*, v. XIV, n. 4, p. 623–68. Disponible en liña: <https://serafinmoralejoalvarez.files.wordpress.com/2016/03/laprimitivafachadanortedelacatedraldesantiago.pdf>
- (1977): “Saint-Jacques de Compostelle: les portails retrouvés de la cathédrale romane». En: *Les dossiers de l'archéologie*, n. 20.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1997) *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- (1999): *Muerte coronada: el mito de los reyes en la catedral compostelana*. Universidade de Santiago
- (2011): *A la búsqueda de la memoria: Los tres pórticos mayores de la Basílica de Gelmírez*. Círculo Románico, Madrid; Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.
- (2012): «David a la procura de la Indulgencia Divina». En: *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 2010. Univ. de Santiago de Compostela.
- PRADO-VILAR, F. (2010): “Nostos, Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible”, Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez, pp. 260-269.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María (2014): «Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media». En: *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial, pp. 445-462. ISBN: 978-84-15659-24-2.
- ROLAND, Martin (2002): *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLI 151)*. Akademische Druck, Verlagsanstalt, Graz.
- SASTRE VÁZQUEZ, Carlos (2006): «La portada de las Platerías y la «mujer adúltera». Una revisión». *AEA*, LXXIX, 314, ABRIL-JUNIO, 169-186.
- SCHAPIRO, Meyer (1984): *Estudios sobre el románico*. Alianza Forma, Madrid.
- VANINA NEYRA, Andrea (2002): «La represión de la sexualidad en la Edad Media: la iconografía de la Lujuria.» IIEGE, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en liña: https://www.academia.edu/1404210/La_represi%C3%B3n_de_la_sexualidad_en_el_arte_medieval_la_iconograf%C3%ADa_de_la_Lujuria
- VILLA-AMIL Y CASTRO, J. (1886): *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago*. Lugo.
- (1909): *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008): *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?* Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- (2010): «El baño de Betsabé». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 3, 2010, pp. 1-10.
- (2013): *Betsabé en la miniatura medieval*. Tese doutoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en liña: <<http://eprints.ucm.es/23156/1/T34819.pdf>>
- WEISBACH, Werner. (1949): *Reforma religiosa y arte medieval*. Espasa-Calpe, Madrid.
- WILLIAMS, John (2003): «La mujer del cráneo y la simbología románica». *Quintana*, n° 2.
- WRIGHT, Roger (2013): «Las reformas del siglo XII y su vertiente lingüística». En: *O século de Xelmírez*. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.
- VOGEL, Cyrille (1994): *En rémission des péchés: recherches sur les systèmes pénitentiels dans l'Eglise latine* (ed. A. Faivre), Aldershot, Hampshire (VARIORUM), cap. VIII.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (2013): «Museo Catedral de Santiago: 1.8 Mujer con racimos de uvas en los pechos». En: *Enciclopedia del Románico en Galicia: A Coruña*, v. II, 1039.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (2013): «Diego Gelmírez y los inicios del románico en Galicia». En: *O século de Xelmírez*. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.

Agradecementos:

Daniel Manso, Alberto López, José M^a Veiga, Ramón Yzquierdo Peiró (Museo da Catedral de Santiago), José Francisco Blanco (Fundación Catedral de Santiago), Concepción de Barrena-Sarobe, Pedro Hidalgo.