

O ciclo escultórico de David e Betsabé en Toulouse e en Santiago de Compostela

ALFREDO ERIAS MARTÍNEZ*

Sumario

Neste traballo desvélese o ciclo escultórico de David e Betsabé na *Porte Miègeville* da basílica de Saint-Sernin de Toulouse e conéctase iconograficamente co mesmo ciclo da *Porta Francíxena* da catedral de Santiago de Compostela, ó que se lle achega unha nova imaxe: a Betsabé nai adúltera.

Abstract

In this work the sculptural cycle of David and Bathsheba in the *Porte Miègeville* of the Saint-Sernin basilica in Toulouse is unveiled and is connected iconographically with the same cycle of the *Porta Francigena* of the Cathedral of Santiago de Compostela, to which a new image is added: the adulterous mother Bathsheba.

I.- INTRODUCCIÓN

Unha vez coñecida a existencia do ciclo escultórico de David e Betsabé na Porta Francíxena da catedral de Santiago de Compostela (Erias, 2017: 283-318), realizado por un Taller de Toulouse arredor do ano 1100, pareceume lóxico que ese tema tivese un precedente na *Porte Miègeville* da basílica de Saint-Sernin de Toulouse, polo que o seu desvelamento é un dos obxectivos deste traballo.

O outro obxectivo é o de realizar o debuxo dalgunhas destas pezas en Toulouse, Jaca e Compostela, pero, nese proceso, e para a miña sorpresa unha vez máis, descubro que aínda me faltaba no ciclo compostelán outra peza fundamental: a **Betsabé nai adúltera**.

Paralelamente, a comparación das distintas esculturas da *Porte Miègeville* con outras da catedral de Santiago axúdanos a comprender mellor a estreita relación temática, iconográfica e estilística das dúas localidades, aínda que sempre se evite a copia literal.

II.- O ESPELLO ENGANADOR

Dependendo dos contextos culturais e das circunstancias, o espello pódese considerar símbolo da sabedoría e do coñecemento (Chevalier/Gheerbrant, 1988: 475), pero aquí interéstanos outro aspecto máis escuro: aquel no que se ve como símbolo da ensoñación e do engano:

3 Espejo y sueño son cosas semejantes, frente a un rostro, una imagen de rostro. 4 De los impuros, ¿qué pureza puede resultar? de la mentira, ¿qué verdad puede salir? 5 Adivinaciones, augurios y sueños cosas vanas son, como fantasías de corazón de mujer en parto... (Eclesiástico 34, Biblia de Jerusalén). (Corintios 13, Santa Biblia Reina-Valera).

* **Alfredo Erias Martínez** é doutor en Historia da Arte e licenciado en Xeografía e Historia pola Univ. 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 Luis Monteagudo e membro do Padroado da Fundación Jiménez-Cossío. Así mesmo, é membro do Comité Científico da Reserva da Biosfera Mariñas Coruñesas e Terras do Mandeo.

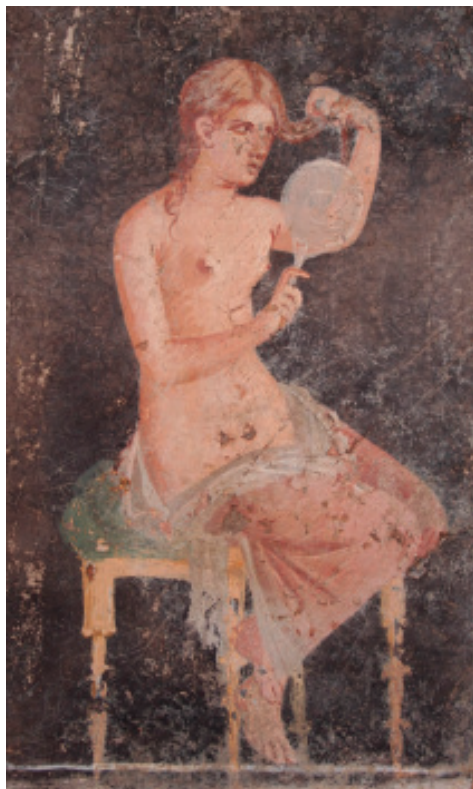


Fig. 1.- Pintura de Pompeya no Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
<https://bellezayeternidad.blogspot.com/2016/03/imagen-en-el-espejo-reflejo-de-la.html>

O espello é ese artefacto que reflicte a luz e as imaxes, e por esas calidades case máxicas asóciase ás divindades, especialmente se estas son solares, e constitúe desde logo un emblema da beleza feminina. Os primeiros coñecidos son de obsidiana puída, atopáronse en Çatal Höyük (Turquía) e datan aproximadamente do 6200 a.C. A partir de aquí, vémoslos en todas as altas culturas antigas, desde Exipto a Mesopotamia, desde Grecia a Roma e desde a China ós *finisterraes* atlánticos.

O reflexo da imaxe identifícao coa Luz, co Sol e mesmo cos poderes vivificadores de certos deuses. De feito, na Biblia aparece ligado ás mulleres que servían no Tabernáculo (Éxodo 38, *Biblia de Jerusalén*) e é metáfora dos «Cielos» no libro de Job (Job 37).

Na mitoloxía grega, Narciso era un mozo moi fermoso que desprezaba todos os seus pretendentes. Rexeitou e mofouse de Aminias, ó que lle deu unha espada coa que este se suicidou fronte á casa do seu amado. E mentres o facía, pediulle á deusa Nétese que Narciso chegase a coñecer a dor do amor non correspondido. E isto cumpríuse cando descubriu abraiado a súa propia imaxe reflectida nunha fonte e se namorou dela, pero ó tentar bicala na auga decatouse da

verdade e, cheo de dor, suicídouse coa súa espada, e o seu corpo converteuse nunha flor: o narciso.

É un mito no que se amosan as malas consecuencias de amarse en exceso a un mesmo a través da imaxe máis ou menos deformada do espello. E na Biblia seguimos vendo aspectos negativos ó redor do espello e da esaxeración nos ornamentos femininos. Así, cando Yahveh vulga a Judá e a Xerusalén, maldí e atormenta as «*hijas de Sión*» polos seus costumes mundanos, dándonos delas unha imaxe moi aproximada á das prostitutas:

... 16 Dice Yahveh: «Por cuanto son altivas las hijas de Sión, y andan **con el cuello estirado y guiñando los ojos**, y andan a pasitos menudos, y con sus pies hacen tintinear las ajorcas», 17 reparará el Señor el cráneo de las hijas de Sión, y Yahveh destapará su desnudez. 18 Aquel día quitará el Señor el adorno de las ajorcas, los solecillos y las lunetas; 19 los aljófares, las lentejuelas y los cascabeles; 20 los peinados, las cadenillas de los pies, los ceñidores, los pomos de olor y los amuletos, 21 los anillos y aretes de nariz; 22 los vestidos preciosos, los mantos, los chales, los bolsos, 23 **los espejos**, las ropas finas, los turbantes y las mantillas. 24 Por debajo del bálsamo habrá hedor, por debajo de la faja, sogá, por debajo de la peluca, rapadura, y por debajo del traje, refajo de arpillera. y por debajo de la

hermosura, vergüenza. 25 Tus gentes a espada caerán, y tus campeones en guerra. 26 Y darán ayes y se dolerán a las puertas, y tú, asolada, te sentarás por tierra (Isaías 3, Biblia de Jerusalén).

Esta imaxe das «hijas de Sión» que nos dá Isaías no s. VIII a.C. parece estar en liña coa descrición da Gran Meretriz de Babilonia que figura na Apocalipse, escrita a finais do s. I ou comezos do II por un tal «Juan», sen máis detalle, e móstranos toda unha longa serie de elementos que as mulleres de alto status e, por extensión, as meretrices ou prostitutas sedutoras, podían ter para mostrarse socialmente e, chegado o caso, para disfrazar as súas intencións. Por certo, as prostitutas ían veladas:

14 Entonces se quitó ella los vestidos de su viudez, y se cubrió con un velo... 15 Y la vio Judá y la tuvo por ramera, porque ella había cubierto su rostro... (Génesis 38, Santa Biblia Reina-Valera).

Sen pretensión de exhaustividade, cómpre dicir que os escritores cristiáns dos últimos séculos do Imperio Romano acentuaron as súas críticas á utilización do espello porque supoñía darlle importancia á imaxe corporal en detrimento da espiritual.

Las redecillas de las mujeres, los diversos velos, los superfluos bucles, los mil y un cabellos adornados, el costoso equipo de espejos, con los que se transforman para cazar a los que, cual niños pequeños, admiran las formas, son, en suma, propios de mujeres que desconocen la vergüenza, a las que ninguno erraría llamándolas prostitutas, pues convierten su rostro en una máscara. // El Logos nos recomienda: «No debemos mirar las cosas visibles, sino las invisibles. Pues aquéllas son efímeras, mas las que no se ven, eternas». (Clemente de Alejandría, s. II-III, El Pedagogo).

Desde o s. IX (manuscrito *Sacra Parallela*) ata o XIII, coa *Biblia Morgan*, non se documentan miniaturas en manuscritos que representen a Betsabé bañándose (Walquer, 2010-2), pero despois si, e verémola de cando en vez co espello, xa sexa na man ou entre os elementos que lle presentan as súas serventas, entre os que se inclúe tamén o peite e os froitos vermellos nun recipiente (Walker, 2013:178). O fragmento do relicario de santa Xenoveva, do s. XVI (fig. 2) e o gravado a buril do Libro de Horas de Thielman Kerver, tamén do s. XVI (París, Musée National du Moyen Âge - Thermes de Cluny, CL23841, fol. G. 1.) son algúns dos exemplos que presenta Walker Vadillo (2010: 8, 9).



Fig. 2.- Seguindo modelos clásicos, Betsabé con espello, bañándose.

Fragmento de relicario de Santa Xenoveva, s. XVI, Francia. París, BnF.

<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Dague&re&O=7809823&E=JPEG&NavigationSimplifree=ok&typeFonds=noir> [captura 08/05/2021]



Fig. 3.- A Gran Meretriz de Babilonia cabalgando a Besta, no Beato de Don Fernando y Doña Sancha.

<<http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2012/10/beato-facundo-o-de-fernando-y-dona.html>>

O interese do espello, asociado á prostituta e á adúltera, é importante para este traballo porque, como veremos, na *Porte Miègeville* da basílica de Saint-Sernin de Toulouse hai escenas especulares que axudan a comprender que tamén alí existe un ciclo escultórico de David e Betsabé. E Betsabé, tanto en Toulouse como en Santiago de Compostela, será presentada en varias escenas da súa historia como unha prostituta, de tal xeito que se comprenderá mellor a súa iconografía se ampliamos a mirada e vemos de maneira conxunta a Betsabé e as prostitutas desde Toulouse a Compostela, pasando por Jaca (láminas I-II).

III.- CONTRA OS ADÚLTEROS E AS PROSTITUTAS

Os adúlteros aparecerán reiteradamente como culpables no mundo antigo, e mesmo ata os nosos días, en moitas culturas, pero desde tempo inmemorial tende a fixarse na muller, e non digamos se é ou semella prostituta, a iniciativa e as malas artes para que o home sucumba. Na antiga Mesopotamia, a vinganza privada (Rubio, 2012-2013: 4), executada polo ofendido, evoluciona cara á *vinganza de sangue*. Neste contexto, o sangue refírese á consanguinidade familiar, de maneira que o acto agresor afecta a todo o clan, que se verá impelido no seu conxunto a executar o consecuente acto punitivo. O paso seguinte será a *vinganza divina* (Drapkin, 1982: 328-329), no momento en que a relixión se constituía como un poder sociopolítico operatorio, de tal xeito que serán os deuses os executores do castigo. E é nesta liña na que se enmarca a historia de David e Betsabé, co protagonismo punitivo de Yahveh, no libro segundo de Samuel do Antigo Testamento que, para non matar o rei nin a futura raíña, carga a súa vinganza sobre o fillo inocente, produto do adulterio. Vexamos algunhas leis do Código de Hammurabi, que, no que afecta ó noso caso, servirían de inspiración para o Levítico:

128 § Si alguien toma esposa, pero no redacta un contrato sobre ella, esa mujer no es esposa.

132 § Si a la esposa de un hombre, a causa de otro varón, se la señala con el dedo, ella, aunque no haya sido descubierta acostada con el otro varón, tendrá que echarse al divino Río por petición de su marido.

133b § **Si esa mujer no guarda su cuerpo y entra en casa de otro, que se lo prueben a esa mujer y que la tiren al agua.**

142 § Si una mujer siente rechazo hacia su marido y declara: «Ya no vas a tomarme», que su caso sea decidido por el barrio y, si ella guardó su cuerpo y no hay falta alguna, y su marido suele salir y es muy desconsiderado con ella, esa mujer no es culpable; que recupere su dote y marche a casa de su padre. 143 § Si no ha guardado su cuerpo, ha estado saliendo, ha dilapidado la casa y ha sido desconsiderada con su marido, a esa mujer la tirarán al agua.

153 § **Si la esposa de un hombre, a causa de otro varón, hace que maten a su marido, a esa mujer la empalarán** (Código de Ammurabi, entre 1792 e 1750 a.C.).



Fig. 4.- Tímpano norte da catedral románica de Lund, Suecia. É evidente que Sansón (coa súa gran cabeleira) vence ó león, pero tamén o é que o rabo deste é unha especie de serpe, recordando o conxunto a unha anfisbena. E, de maneira similar acostuma verse a Besta da Apocalipse dos Beatos, polo que hai unha fusión formal entre os dous temas. Este fenómeno dista moito de ser excepcional e débenos manter alerta. Sansón, daquela, un personaxe do Antigo Testamento, vence en Lund ó león-Besta da Apocalipse neotestamentaria, isto é, ó Demo, personificado tamén nese carneiro malencarado. Debuxo: Alfredo Erias®.

Un caso de adulterio masivo é o da fornicación dos israelitas, establecidos en Sittim, coas «*hijas de Moab*» no contexto dunha praga terrible. Isto supuxo a adhesión dos israelitas ó deus Baal de Peor, coa consecuente ira de Yahveh e de Moisés. A vinganza divina contra «*todos los jefes del pueblo*» de Israel foi o empalamento «*cara al sol*», e tamén a morte dos madianitas. Desta maneira, e especialmente coa morte do israelita Zimri e a madianita Kozbí, rematou a praga que matou 24.000 israelitas:

1 Israel se estableció en Sittim. Y el pueblo se puso a fornicar con las hijas de Moab. 2 Estas invitaron al pueblo a los sacrificios de sus dioses, y el pueblo comió y se postró ante sus dioses. 3 Israel se adhirió así al Baal de Peor, y se encendió la ira de Yahveh contra Israel. 4 Dijo Yahveh a Moisés: «Toma a todos los jefes del pueblo y empálos en honor de Yahveh, cara al sol; así cederá el furor de la cólera de Yahveh contra Israel.» 5 Dijo Moisés a los jueces de Israel: «Mata cada uno a los vuestros que se hayan adherido a Baal de Peor.» 6 Sucedió que un hombre [Zimri], un israelita, vino y presentó ante sus hermanos a la madianita [Kozbí], a los mismos ojos de Moisés y de toda la comunidad de los israelitas, que estaban llorando a la entrada de la Tienda del Encuentro. 7 Al verlos Pinjás, hijo de Eleazar, hijo del sacerdote Aarón, se levantó de entre la comunidad, lanza en mano, 8 entró tras el hombre a la alcoba y los atravesó a los dos, al israelita y a la mujer, por el bajo vientre. Y se detuvo la plaga que azotaba a los israelitas. 9 Los muertos por la plaga fueron 24.000... (Números 25, Biblia de Jerusalén).

Como vemos, aquí aplicouse *in extenso* o Levítico:

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



Fig. 5.- A Gran Meretriz de Babilonia no *Beato de Gerona* do ano 975.

<<https://susiripa.blogspot.com/2016/10/beato-de-liebana-los-beatos-los-libros.html>>



Fig. 6.- A Gran Meretriz de Babilonia no *Beato de Burgo de Osma* do ano 1086.

<<https://ceheginespaciocultural.blogspot.com/2011/07/la-pintura-de-la-semana-el-beato-de-osma.html>>

En Proverbios 7 vemos unha descrición fina da prostituta e das súas malas artes:

10 De repente, le sale al paso una mujer, con atavío de prostituta y astucia en el corazón. 11 Es alborotada y revoltosa, sus pies nunca paran en su casa. 12 Tan pronto en las calles como en las plazas, acecha por todas las esquinas ... 21 Con sus muchas artes lo seduce, lo rinde con el halago de sus labios. 22 Se va tras ella en seguida, como buey al matadero, como el ciervo atrapado en el cepo, 23 hasta que una flecha le atravesase el hígado; como pájaro que se precipita en la red, sin saber que le va en ello la vida (Proverbios 7, Biblia de Jerusalén).

Agás algunha excepción (Hebreos 11; Juan 8), a prostituta na Biblia é descrita insistentemente como fonte de engano. Parece o que non é e, conseguintemente, é difícil recoñecela porque debaixo das súas ostentosas vestimentas e do contido da súa copa ou cáliz de ouro (Apocalipse 17:4) só hai egoísmo e orgullo. Pode mesmo utilizar un truco de Satanás como é o emprego de versículos bíblicos para enmascarar as súas falsidades (2 Corintios 11:14). E, finalmente, o relato bíblico máis espectacular vémosto na Apocalipse 17 ó trasladarnos o simbolismo da Gran Meretriz de Babilonia. Este relato ocupou moito a Beato de Liébana nos seus *Comentarios al Apocalipsis de San Juan*, de tal maneira que as distintas edicións se iluminan con imaxes varias desta muller, e parece claro que tiveron influencia na historia de David e Betsabé que se narra en pedra en Toulouse e en Santiago de Compostela. Beato de Liébana desenvolve unha longa explicación sobre a Apocalipse 17:

Y vi a una mujer sentada sobre una bestia. Se enseña aquí que la bestia es el pueblo. Prometió mostrar a la que estaba sentada sobre grandes aguas. La bestia y las aguas son la misma cosa, es decir, el pueblo. Se dice que la corrupción se asienta sobre los pueblos en el desierto. La prostituta, la bestia y el desierto son lo mismo. Y la bestia, como se dijo, es el cuerpo de los enemigos del Cordero, es decir, el cuerpo del diablo, que son los hombres malos. Y en ese cuerpo hay que reconocer, o al diablo, o a la cabeza que parece degollada, es decir, los malos sacerdotes, en los que el diablo se disfraza de ángel de luz y se le conoce al diablo por otro nombre: o al pueblo. Y todos éstos son una ciudad: Babilonia. Y vi a una mujer, que estaba sentada sobre una bestia escarlata, es decir, pecadora, sangrienta, cubierta de todas las blasfemias. Enseña que tiene la bestia muchos nombres. Tenía siete cabezas y diez cuernos; es decir, que tiene a los reyes del mundo, y su reino, en cuya compañía es contemplado el diablo en el cielo, esto es, en la Iglesia. Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, resplandecía de oro, piedras preciosas y perlas, es decir, se muestra adornada con todos los atractivos y con fingida verdad, porque externamente parece la cristiandad. Pero expone luego qué hay en esa hermosura de la mujer, diciendo así: y tenía una copa de oro en su mano, llena de abominaciones y de las impurezas de su prostitución. El oro lleno de impurezas es la hipocresía, es decir, la santidad fingida, con la que por fuera algunos parecen justos ante los hombres, pero por dentro están llenos de toda inmundicia. Y en su frente un nombre escrito: un misterio: la gran Babilonia, la madre de las prostitutas y las abominaciones de la tierra. No hay ninguna superstición, es decir, religión falsa y superflua, que lleve en la frente una señal, sino la hipocresía, esto es, la santidad fingida. Y el espíritu relató qué está escrito en la frente de la mujer: tenía, dice, escrito la gran Babilonia, es decir, la gran confusión... (Beato de Liébana iluminado y transcrito por A. del Campo y J. González, 2006: 355).



Fig. 7.- Amazona identificada coa Gran Meretriz de Babilonia ó ser mordida na perna polo cabalo que, á súa vez, se identifica coa Serpe-Demo que morde na perna á Gran Meretriz espida do Beato de Burgo de Osma (fig. 6). Capitel con amazonas e serreas ave da cripta da catedral de Santiago (s. XII).
Debuxo: Alfredo Erias®.

As imaxes que máis nos poden interesar da Gran Meretriz de Babilonia son aquelas nas que aparece asociada a unha Besta híbrida e a unha serpe. Polo xeral, cabalga a Besta demoníaca coa que se identifica e vai ostentosamente vestida, portando unha copa de ouro (fig. 5), pero no Beato de Burgo de Osma, procedente do mosteiro de Sahagún e iluminado polo monxe Martino en 1086 (fig. 6), aparece fronte á Besta, é dicir, fronte ó



Fig. 8.- Personificación da **Luxuria** (muller espida) e da **Castidade**. *Sacra Parallela*, antes de 843 (?). Bibliothèque nationale de France, grec. 923, fol. 272r Paris. Autor do texto: Joannes Damascenus. Foto BnF®.



Fig. 9.- **Betsabé espida bañándose** é axudada por unha serventa, tamén espida, mentres o rei David mira a escena encantado desde o seu palacio. *Sacra Parallela*, antes de 843 (?). Bibliothèque Nationale de France, grec. 923, fol. 282v Paris. Autor do texto: Joannes Damascenus. Foto BnF®.

Demo, completamente espida, ofrecéndose a si mesma, estirando coas súas mans a súa longa cabeleira negra, mentres a serpe demoníaca, enganadora, coa que tamén se identifica, lle morde unha perna. Trátase probablemente dunha referencia iconográfica doutras escenas negativas semellantes, como é o caso do cabalo que morde a perna da amazona que o cabalga nun capitel da cripta da catedral de Santiago (fig. 7). Aquí diríase que a amazona, por máis que proceda iconograficamente das amazonomaquias grecolatinas, identifícase coa Gran Meretriz de Babilonia, de tal xeito que o cabalo fai as funcións de Demo-Serpe que morde a perna da amazona, identificándoa ou asimilándoa á Gran Meretriz, referida á escena do *Beato de Burgo de Osma*:

El cielo es la Iglesia; «... la serpiente es el diablo; la Bestia es el cuerpo del diablo, que son los hombres malos; los falsos profetas, los jefes del cuerpo del diablo, que son

los malos sacerdotes y predicadores, que tienen un espíritu como de ranas. Las ranas son los demonios»; «El dragón es una serpiente, es decir, el diablo; pero tomó su nombre, que significa serpear, del autor de su nombre. Él es también el Leviatán, es decir, la serpiente marina, porque en el mar de este siglo se mueve de una parte a otra con una astucia voluble...» (Beato, 2006: 58, 62, 115).

O Cordeiro de Deus (*Agnus Dei*), o grande inimigo da Besta e da Gran Meretriz de Babilonia, aparece na parte superior. Na liña do chan (fig. 6), o pobo en armas identificaríase coa Besta segundo as ensinanzas do Beato.

Partindo das imaxes contrapostas da Luxuria e da Castidade (fig. 8), quedemos coa Luxuria como gran protagonista iconográfica do románico e, máis concretamente, deste traballo, posto que os seus signos os veremos salpicados en maior ou menor medida no noso percorrido desde Toulouse a Compostela, pasando por Jaca.

É así como se poderán distinguir varios tipos de mulleres (xa se trate de Betsabé como prostituta, ou de prostitutas en xeral): 1) a tentadora, 2) a reprendida, 3) a caída no pecado da luxuria, 4) a nai adúltera, 5) a redimida e 6) a castigada ou demonizada (véxanse as láminas I e II).



Fig. 10.- Natán reprendendo a Betsabé no manuscrito *Sacra Parallela*, antes de 843 (?). Bibliothéque Nationale de France, grec. 923, fol. 323r Paris. Autor do texto: Joannes Damascenus. Foto BnF®.

IV.- IMAXE DA LUXURIA, DA CASTIDADE, DE BETSABÉ E DA PROSTITUTA NO MANUSCRITO *SACRA PARALLELA* DO S. IX

O manuscrito grego 923 da Bibliothéque Nationale de France, titulado *Sacra Parallela*, escrito en Siria por Joannes Damascenus, supostamente antes do ano 843, resulta interesante, entre outras cousas, porque nos mostra de maneira precursora as imaxes da Luxuria, da Castidade, de Betsabé e da prostituta. En efecto, no folio 272r (fig. 8) vemos, flanqueando un sacerdote, a personificación da Luxuria e da Castidade: a Luxuria é unha muller completamente espida que, en actitude suplicante, tenta sen éxito a atención do sacerdote, mentres que a Castidade está vestida, leva pendentes nas orellas e as mans ocultas baixo a roupaxe, que semellan estar en actitude orante. Parece lóxico que o cabelo longo da Luxuria non se oculte, pero curiosamente tampouco se oculta o da Castidade, polo que en ambas as dúas é, polo menos neste caso, signo de beleza.

Pola súa banda, o folio 282v (fig. 9) móstranos a Betsabé espida bañándose, mentres é axudada por unha serventa, tamén espida, ó tempo que o rei David mira a escena embelesado desde o seu palacio. Parece bastante evidente que, se o mesmo manuscrito representa a Luxuria como unha muller espida, Betsabé aparece aquí como unha muller luxuriosa, á



Fig. 11.- Pinjás (ou Phineas) mata ó israelí Zimri e á madianita Kozbí para neutralizar a adhesión de Israel ó deus Baal de Peor e poñer punto final á peste que assolaba ós israelitas (*Números 25*). *Sacra Parallela*, antes de 843 (?), Bibliothèque Nationale de France, grec. 923, fol. 274v Paris. Autor do texto: Joannes Damascenus. Foto: BnF®.

beira dunha serventa tamén luxuriosa. E deste feito pode desprenderse facilmente que é Betsabé a que tenta ó rei, sabedora de que podía vela. É dicir, estaríamos ante unha Betsabé tentadora que usa artimañas propias das prostitutas para alcanzar o seu obxectivo. Nótese ademais, e isto é importante, que o longo cabelo das dúas mulleres é de cor avermellada-púrpura, *pelirrojo* diríamos hoxe, o que ó parecer era un detalle de especial atractivo para o autor do *Cantar de los Cantares*, que parece que se tivo en conta:

... 6 Tu cabeza sobre ti, como el Carmelo, y tu melena, como la púrpura; ¡un rey en esas trenzas está preso! ...(*Cantar de los Cantares*; «Cantar 7», *Biblia de Jerusalén*).

Finalmente, aínda temos a imaxe dunha prostituta, que se non o é de oficio, si o é de feito, e así será tratada. Xa se aludiu máis arriba a este suceso bíblico, tomado de *Números 25*. É unha muller de Madián chamada Kozbí, de alto nivel social. A imaxe é cruel (fig. 11) porque se representa alanceada a carón do home co que está «*fornicando*», o israelí Zimri, tamén de alta alcurnia.

V.- ALGÚNS DATOS CRONOLÓXICOS

Castiñeiras (2013: 256) di que as portas Norte (Francíxena) e Sur (de Praterías) da catedral de Santiago de Compostela sempre se relacionaron coa *Porte des Comtes* (ca. 1080-1090) de Saint-Sernin de Toulouse «*por su estructura de puerta bífora abocinada, con capiteles historiados, decorada con relieves de enjuta en el frontispicio y coronada por una cornisa de canes figurados*». E engade (Castiñeiras, 2013: 255) que a *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse se constrúe ó redor de 1100-1105, mentres que a Porta Francíxena e a de Praterías da catedral de Santiago dataríanse entre 1101 e 1111. Incide, como é lóxico, no feito de que o escultor de Toulouse que traballa en Santiago, e que estaría aquí como consecuencia da viaxe de Xelmírez a Roma en 1100, debeu formarse no taller da *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse, onde os seus relevos xa se estarían facendo «posiblemente» arredor do 1100, baseándose nas cronoloxías que dan ou suxiren Daniel e Quitterie Cazes (2008).

Williams (2015: 561) conclúe que non hai probas sólidas que permitan datar as fachadas do deambulatorio ou do cruceiro da catedral de Santiago antes de partes comparables de Saint-Sernin de Toulouse. E, ó mesmo tempo, rexeita a idea de que formas iconográficas tan semellantes evolucionasen de maneira independente.

Por conseguinte, reafirma o xa dito por Castiñeiras e outros, cos que me identifico neste punto, e permíteme insistir en que o ciclo de David e Betsabé realizado para a Porta

Francíxena da catedral de Santiago ten a súa orixe temática e estilística na *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse, sendo realizado ademais por un taller formado en Toulouse, liderado polo chamado Mestre da Porta Francíxena, sexa quen sexa este xenio. En Toulouse iníciase este ciclo con vacilacións (David tentado e, con seguridade, Betsabé tentadora e Betsabé reprendida), mentres que en Santiago de Compostela xa aparece máis maduro e completo, presentándonos sen dúbida a David tentado e a Betsabé en diferentes papeis: 1) tentadora, 2) luxuriosa, 3) nai adúltera e 4) suplicante. E tamén aparece cabalgando un león á maneira da Gran Meretriz de Babilonia nun claro eco iconográfico, que non temático, da Betsabé reprendida por Natán en Toulouse.

VI.- A HISTORIA DE DAVID E BETSABÉ

Aínda que disto xa escribín no seu momento (Erias, 2017), é necesario volver expoñer da maneira máis sintética posible o relato veterotestamentario que liga as figuras do rei David coa fermosa sulamita, Betsabé. Todo comeza cando unha tardiña o rei David se levanta do seu leito e, paseando polo terrado (a parte superior plana e descuberta) da súa casa, ve de lonxe unha muller moi fermosa que se estaba bañando (obviamente espida, aínda que o texto non o sinala).

Informouse de que era Betsabé, esposa dun militar seu, Urías o hitita. E entón todo sucedeu rápido: o rei enviou a buscala e «*se acostó con ella, cuando acababa de purificarse de sus reglas*». Como era de prever, quedou embarazada e fíxollo saber ó rei. David, daquela, traza un plan simple para que Urías aparecese como o pai do neno: enviou por el, tratouno moi ben na mesa, preguntoulle polo xeneral Joab, polo exército e fíxolle un agasallo, non sen antes dicirlle que fose á súa casa, coa esperanza de que se deitaría coa súa esposa. Mais todo saíu mal porque Urías «*se acostó a la entrada de la casa del rey*», coa súa garda. Informado David, preguntoulle por que non



Fig. 12.- O rei David da Porta Francíxena (catedral de Santiago), actualmente na de Praterías. Debuxo: Alfredo Erias®.



Fig. 13.- *Porte Miègeville* da basílica de Saint-Sernin de Toulouse (ca.1100).
Foto: José Salgado.

baixara á súa casa, e Urías díxolle: *«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!»*.

Ante semellante argumentación, David díxolle que quedase un día máis e volveuno a convidar a comer e a beber ata emborracharse, pero non baixou á súa casa. Polo tanto (teñamos presente que o Levítico castigaba coa morte os adúlteros) tivo que improvisar outro plan máis radical. Urías debía morrer e David ordenouullo a Joab a través dunha carta, curiosamente enviada a través do propio Urías, que dicía: *«Poned a Urías frente a lo más reñido de la batalla y retiraos de detrás de él para que sea herido y muera»*.

Urías morreu e Joab mandou un emisario para comunicarllo ó rei, a quen lle dixo que os arqueiros inimigos lanzaran as súas frechas desde a cima da muralla, co que morreron algúns veteranos e tamén Urías. Betsabé gardaría loito por Urías e, unha vez pasado, o rei enviou por ela e converteuna na súa esposa.

Todo parecía ir ben, pero daquela xorde a figura divina de Yahveh, que enviou a Natán para reprender o rei. E cando rematou, David díxolle a Natán: *«Pequé contra Yahveh»*. E Natán respondeulle *«Yahveh perdona tu pecado; no morirás»*, pero por aldraxalo, *«el hijo que te ha nacido morirá sin remedio»*. Natán marchou, e o texto di: *«hirió Yahveh al niño que había engendrado a David la mujer de Urías y enfermó gravemente»*.



Figs. 14-21.- Os 8 canzorros do tornachoivas da *Porte Miègeville*.
<<https://commons.wikimedia.org/>>

A estas alturas, David xa tiña sobre os seus ombreiros dous crimes: deitarse cunha muller casada e ordenar a morte truculenta en batalla do seu esposo. Pero a isto moi probablemente engadiría outro (o texto case o di): matar o fillo que lle acababa de nacer.

Fiel ós costumes, David suplicou a Yahveh pola vida do neno e deixou de comer e beber de forma rigorosa, pasando a noite deitado na terra e negándose a ser levantado polos anciáns da súa casa e a comer con eles. Pero o neno, ó cumprir sete días, morreu. E aquí vén o sorprendente: cando lle dixeron que morrera «*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*» para sorpresa dos seus serventes.

En todo caso, o problema resolvérase. Yahveh, ou mellor, o profeta Natán e os sacerdotes, xa estaban acougados e David podía dar o seguinte paso: consolar a Betsabé e deixala embarazada doutro fillo, que se chamaría Salomón e chegaría a reinar.

VII.- AS PROSTITUTAS DEMONIZADAS DOS CANZORROS DA PORTE MIÈGEVILLE E O SEU REFLEXO EN JACA E COMPOSTELA

Os oito canzorros do tornachoivas desta porta (figs. 14-21) deben lerse de dereita a esquerda e son os números 3, 4 e 8, nesta orde, os que representan claramente a prostitutas en distintas fases do seu oficio e da súa consecuenente condenación.

A primeira nesta sucesión lóxica (lendo de dereita a esquerda) é a que se representa no canzorro nº 3 (fig. 22) en forma de busto e figurándose vestida, pero coa man esquerda debaixo da roupa en sinal de estar disposta a espirse, mentres que coa dereita acarriña un adorno do pescozo do brial, ambos os dous sinais de luxuria que indican a súa condición. Mira para o alto en ton de orgullo e cara á súa esquerda (lado negativo) na procura de clientes. A pupila dos seus ollos foi realizada con trépano, dándolle unha mirada fonda e sombría. Baixo a toca que lle cobre a cabeza e que tería a misión de suxeitarlle o cabelo, escapan pola fronte dúas grandes guedellas onduladas, unha a cada lado, propias do estilo desta porta e que sen dúbida son outro signo que denota que estamos ante unha prostituta, pois verémolas amplamente na figura do canzorro nº 4 e en varias imaxes de Betsabé en Santiago de Compostela.

E, moi importante, o escultor amósanola cun **riccto** na boca marcadamente desagradable para estigmatizala. Se fose unha das caras de Betsabé (cousa que non pode afirmarse), estaríamos ante unha **Betsabé tentadora**, próxima á realidade social das prostitutas. En todo caso, non hai dúbida de que nos mostra unha **prostituta tentadora**, creando cos outros dous canzorros (e con todos os demais desa porta) un marco de tentación luxuriosa, seguida da caída nese pecado e o consecuenente castigo.

E por se aínda non queda claro que se trata dunha prostituta, fixémonos nun último detalle: o feito de ter roto o nariz, se cadra desde a súa orixe, conecta esta figura con outra prostituta compostelá, esculpida no capitel nº 229 do transepto sur (así numerado por Nodar, 2019: 91, 291, 314). E é que o *Veneranda Dies* do *Liber Sancti Iacobi* di que cortar o nariz era un dos castigos dados ás prostitutas, quizais para imitar un dos efectos máis espantosos da sífilis.

Outra prostituta, tamén en forma de busto, pero coa cabeza máis en primeiro plano, é a do canzorro nº 4 (fig. 23). Resulta menos sutil cá anterior: guedellas longas e moi desordenadas de cabelo ó vento; ollos moi abertos, mirando de esguello cara á súa esquerda; pupilas tamén perforadas con trépano que lle dan unha imaxe de tolemia; ricto da boca moi desagradable (seguindo o modelo da prostituta anterior do canzorro nº 3), á vez que ensina os dentes, e a súa man dereita asoma por baixo da túnica en sinal de estar a piques de espirse (xa o vimos na prostituta do canzorro nº 3) (fig. 22). A súa imaxe ten semellanzas coas cabezas luxuriosas dos leóns nas dúas mochetas da porta que, neste contexto, son símbolos do furor luxurioso masculino, no caso de David, e feminino, no de Betsabé.

Podería tratarse da **Betsabé adúltera**, semellante á compostelá (a da caveira), pero non é seguro. En todo caso, é unha **prostituta caída en pecado de luxuria**. A súa importancia iconográfica é grande porque ten un eco evidente en Santiago de Compostela: a súa cara, cos característicos pómulos inchados e o seu simbólico pelo longo de guedellas desordenadas ó vento, repítese de maneira moi próxima en varias Betsabés de Santiago: sobre todo na tentadora (coas uvas), na adúltera (coa caveira), algo menos na suplicante (co cachorro de león, metáfora do fillo adúltero moribundo ou morto) e case nada, como era de supoñer, na Betsabé nai adúltera, que, dando feliz de mamar ó seu bebé antes da traxedia, situaríase entre a luxuriosa adúltera e a suplicante.

Por último, a **prostituta demonizada** do canzorro nº 8 (fig. 30), coa vulva asimilada á Boca do Inferno, supón, desde logo, o final dun proceso demonizador da prostituta, que podería adxudicarse tamén a Betsabé se perseverase na súa suposta conduta negativa.

Nestes oito canzorros (figs. 14-21), as esculturas sobre mármore son magníficas, subliñando moito o debuxo e a plasticidade volumétrica das figuras, ademais do naturalismo e, por momentos, teatralidade, destinada a chamar a atención do pobo e a que as figuras fosen lidas correctamente, cousa na que finalmente non houbo moito éxito, como pasaría co ciclo de David e Betsabé en Santiago de Compostela.

Pola súa importancia como elementos negativos, de tentación e pecado, vexamos rapidamente o que pode lerse nos oito canzorros da *Porte Miègeville*. A súa lectura, insisto, é máis coherente se se fai de dereita a esquerda segundo mira o espectador.

O nº 1 parécese a un can rabioso, pero hai que velo como unha besta infernal, aspecto subliñado por estar a morder a súa propia perna (compárese coas figs. 6 e 7). O feito de mirar cara á súa dereita parece sinalarnos que esa debe ser a orde de lectura do conxunto.

O nº 2 é a cabeza dunha besta infernal que presenta no alto dúas grandes guedellas que semellan cornos, mentres baixo a cara deixa ver un corpo con longas guedellas de cabelo. O fociño está partido, pero pode verse que non está a devorar nada. Con todo, ten un eco nun canzorro da capela de Santa Fe da catedral de Santiago no que se ve unha cabeza infernal (esta vez sen cornos) que devora unha ave grande (fig. 24).

O nº 3 é a prostituta tentadora. O nº 4 é a prostituta luxuriosa. O nº 5 é unha cabeza demoníaca de aspecto humanoide á que lle saen dúas patas pola boca: ou ben está a devorar un animal ou ben se devora a si mesmo como evolución do acto de morder a



Fig. 22.- Prostituta tentadora no canzorro nº 3 do tornacheiras da *Porte Miègeville*. Debuxo: Alfredo Erias®.



Fig. 23.- Prostituta luxuriosa ou adúltera no canzorro nº 4 do tornacheiras da *Porte Miègeville*. Debuxo: Alfredo Erias®.

propia perna que vemos no canzorro nº 1 e quizais no nº 6. O nº 6 ten moita semellanza co nº 1, pero é o máis deteriorado. O nº 7 representa un sarmento con dous acios de uvas, que poden cualificarse como uvas da tentación polo contexto, por aparecer na escena demoníaca de Simón o Mago e polo seu papel de metáfora dos peitos femininos no capitel da tentación de Jaca e na Betsabé tentadora de Santiago de Compostela (lámina III). En cambio, xa representan a vellez e a fealdade como castigo cando senllos acios de uvas aparecen esmagados entre os pés-gadoupas da prostituta demonizada dun canzorro da capela de Santa Fe da catedral de Santiago. Finalmente, o nº 8 representa a unha prostituta vella e demonizada, na que as pernas e os pés se converteron en patas e gadoupas de harpía ou serea ave, sendo a vaxina como unha cabeza de león coa boca aberta, á maneira da Boca do Inferno (fig. 30, lámina IV). O canzorro referido da prostituta demonizada da capela de Santa Fe da catedral de Santiago é semellante, pero mostra a vaxina sen máis (figs. 27 e 31). Estes dous canzorros, pola súa similitude, deben lerse de maneira cruzada, o que implica que o león como Boca do Inferno é en realidade a vaxina, no caso tolosano, e a vaxina compostelá agocha a Boca do Inferno. A estes dous canzorros habería que

engadir outros máis, emparentados temática e estilisticamente, na capela de Santa Fe da catedral de Santiago e na Porta de Praterías da mesma catedral (figs. 24-28).

No fondo dos oito canzorros do tornachoivas da *Porte Miègeville* (e nas súas mochetas), e noutros máis de Santiago, vemos formas tubulares, cilíndricas ou semicilíndricas, que son unha das marcas do estilo tolosano, que deben representar, se cadra, o leito cálido e brando do pecado de luxuria.

En canto ás figuras desas dúas prostitutas que mostran o seu sexo metaforicamente ou ó natural, e tendo en conta que unha explica a outra, hai que insistir unha vez máis en que se trata de prostitutas demonizadas. Sobre a de Toulouse, Nodar (2019: 162) achégase cando di que «*abre sus piernas para mostrar su sexo... convertido en una cabeza leonina de grandes fauces abiertas y larga lengua*», pero apártase cando a cualifica de «*un humanoide híbrido semejante a un fauno*».

A posición das dúas figuras nos seus respectivos canzorros é semellante. As dúas están sentadas e recostadas sobre as xa mencionadas formas tubulares. Están espidas (lembramos o simbolismo da nudez da prostituta no manuscrito *Sacra Parallela*). O cabelo é semellante nas dúas e pode derivar do canzorro nº 4 da *Porte Miègeville* (fig. 23), que representa a cabeza dunha prostituta luxuriosa, con guedellas de pelo ó vento e aceno de desagrado na cara. E esas guedellas ó vento achégannos á imaxe negativa da Medusa clásica, que convén ó tema, e por iso as veremos reiteradamente en varias imaxes de Betsabé do ciclo compostelán. Pero esas guedellas e as pernas e pés en forma de patas de harpía ou serea ave tamén derivan, probablemente dunha maneira aínda máis directa, dos demos que flanquean a Simón o Mago (fig. 29) na mesma *Porte Miègeville* e que ademais botan a lingua descomunal á maneira en que a bota a leonina vaxina tentadora que mira de esguello, reconvertida en Boca do Inferno (lámina IV), a cal, á súa vez, tamén se parece ós leóns furiosos de luxuria, e demonizados, polo tanto, das dúas mochetas da *Porte Miègeville*, a de David e a de Betsabé.

Unha diferenza moi notable entre as dúas está no feito de que na compostelá as garras das patas apertan senllos acios de uvas, feito moi interesante porque pon a imaxe en relación coa muller con acios de uvas do Museo da Catedral de Santiago (a que denomino **Betsabé tentadora**), significando que antes foi fermosa («*pechos como racimos de uvas*», Cantar 7 do *Cantar de los Cantares*), pero que a luxuria a converteu nun ser deforme e monstruoso. Podería tratarse de **Betsabé demonizada**, no último estadio da súa suposta luxuria, segundo o escultor? Podería, certamente. É coherente, pero como Betsabé finalmente será redimida pola morte do fillo que tivo co rei David en adulterio, a imaxe só autoriza a dicir (polo que metaforicamente significan as uvas) que esa prostituta antes de selo foi fermosa e agora esa fermosura, pola luxuria, perdeuse, converténdoa nun ser grotesco que vai inexorablemente ó Inferno. E, en todo caso, ese sería o camiño da Betsabé tentadora, de non redimirse.

A deformación tamén a vemos na súa cara que, por outra banda, está bastante erosionada. A cara da figura de Toulouse, mellor conservada, mostra unha mirada vesga, boca entreaberta na que se ven os dentes (como no 4º canzorro -fig. 23- da *Porte Miègeville*) e dúas marcas cara abaixo ó longo da cara, a cada lado do nariz, que semellan bágoas, engurras de vellez ou ñañaduras de desesperación feitas coas mans, á maneira das choronas dos enterros (Erias, 2017).

E que fan coas mans? A de Toulouse agarra unha cabeza leonada que ten entre as pernas onde debería verse a vaxina (lámina IV). Esa cabeza, como xa se dixo, ten o pelo



Figs. 24-28.- Catro canzorros da capela de Santa Fe e un, o último, da Porta de Praterías, da catedral de Santiago, que seguen o estilo e a temática dos da *Porte Miègeville*. Fotos: Alfredo Erias.

similar ós leóns das mochetas da *Porte Miègeville*, ás dúas cabezas que flanquean o apóstolo Santiago nesta mesma porta e ás cabezas dos demos que flanquean a Simón o Mago; mira de esguello coa boca aberta, mostrando os seus dentes e botando ansiosa a lingua, co que dá esa imaxe que teñen os cans cando esperan recibir algo moi saboroso.

A figura compostelá non presenta esa cabeza leonada entre as pernas e no seu lugar mostra claramente a vaxina aberta como un claro símbolo natural do seu oficio. As mans, libres entón, agarran a parte inferior das súas pernas, en proceso de demonización, seguindo o modelo dos demos que flanquean o relevo de Simón o Mago da *Porte Miègeville*.

As dúas imaxes, polo tanto, son prostitutas vellas demonizadas e, sexan literalmente Betsabé ou non, castigada polo seu suposto acto luxurioso co rei David, o que si resulta evidente é que se complementan perfectamente, tanto en Toulouse como en Compostela, cos respectivos ciclos escultóricos de David e Betsabé, que relacionan sen ningunha dúbida a imaxe de Betsabé coa da prostituta.

Pero aínda hai máis, porque na catedral de Santiago atopamos outra imaxe espectacular, á que xa se aludiu, que segue directamente o fondo e, en parte, a forma destes dous canzorros, en especial o de Toulouse. Trátase do capitel 229 (do transepto sur, pórtico interior), así numerado por Victoriano Nodar (2019) na súa tese de doutoramento (fig. 33).

O que vemos é unha muller sentada, coas mans remangadas que agarran a cabeza dun monstro en forma de oso, que xorde baixo a túnica directamente da zona na que estaría a súa vaxina: *«la segunda bestia de la visión de Daniel es «semejante a un oso» (Dn. 7, 5)*. E é que se trata metaforicamente diso mesmo, da súa vaxina, entendida unha vez máis como a Besta, o Leviatán ou a Boca do Inferno, seguindo a mesma conclusión que se deriva da comparación desta figura cos dous canzorros referidos. Para Nodar este capitel é unha imaxe da Luxuria, destinada a *«persuadir a la audiencia de los peligros de la carne y como ésta puede llevar al cristiano a la perdición, es decir, al infierno»* (Nodar, 2019: 227). Pero, pola miña banda, considero que, a pesar de que todas estas imaxes (as do ciclo de Betsabé e os seus arredores temáticos en Toulouse, Jaca e Compostela) se moven nunha evidente atmosfera luxuriosa, non pode aplicárselle a este capitel o concepto de



Fig. 29.- Escena baixo os pés (lugar negativo) do apóstolo San Pedro na *Porte Miègeville*. Vide e uvas da tentación (como as do canzorro nº 7 do tornachoivas), anxos demoníacos que tentan elevar a Simón o Mago, caído, asociado tradicionalmente ó pecado de simonía, figura enganadora (man esquerda agochada baixo a tea para facer un truco) e luxuriosa no código tolosano: perna esquerda espida, na que o xeonllo é collido por un anxo demoníaco. Os demos botan as larguísimas linguas polo esforzo para levantalo, pero a súa aparencia libidinosa vémolta repetida no canzorro nº 8 do tornachoivas (fig. 30), representando a vaxina dunha prostituta vella e demonizada. Nos *Hechos de Pedro* (apócrifo) cóntase como Simón o Mago voaba no Foro de Roma ante Nerón para probar a súa divindade, cando os apóstolos Pedro e Pablo rogaron a Deus que detivese o seu voo e caeu, sendo apedreado. Cirilo de Xerusalén (346 d. C.) na súa *Historia dos maniqueos* di que Simón o Mago voaba nun carro tirado por demos, ata que as oracións de Pedro e Pablo conseguiron que caese ó chan morto. Co dedo índice da man dereita sinala a inscrición, e para a súa lectura acode na miña axuda o grande epigrafista latino, o catedrático da Universidade de Alicante, Juan Manuel Abascal, quen me di o seguinte:

«Sus elementos están desordenados; es decir, que la S invertida debe ser la que falta detrás de FVREN, que DIT es el final de Occidit y que ARMA es la última palabra de la frase. Por supuesto, las letras SXX deben leerse SVA. Estoy convencido que la propuesta más viable es la de Olivier Testard [2003: 25-61], en donde traduce "Engañado por su arte mágico, Simón sucumbe a sus propias armas". Es la que mejor encaja con la tradición de Simón el Mago y, desde el punto de vista latino, no hay nada que objetar».

imaxe ou emblema da Luxuria. En Compostela hai un emblema inequívoco da Luxuria ó que desde logo si se pode aplicar este termo de «*emblema*» con rigor, e é a **muller que cabalga un galo** (fig. 66), introdución máis que probable ó ciclo de David e Betsabé; algo así como dicirnos: eu son a Luxuria e agora ides ver unha historia luxuriosa e as graves consecuencias que dela se derivan.

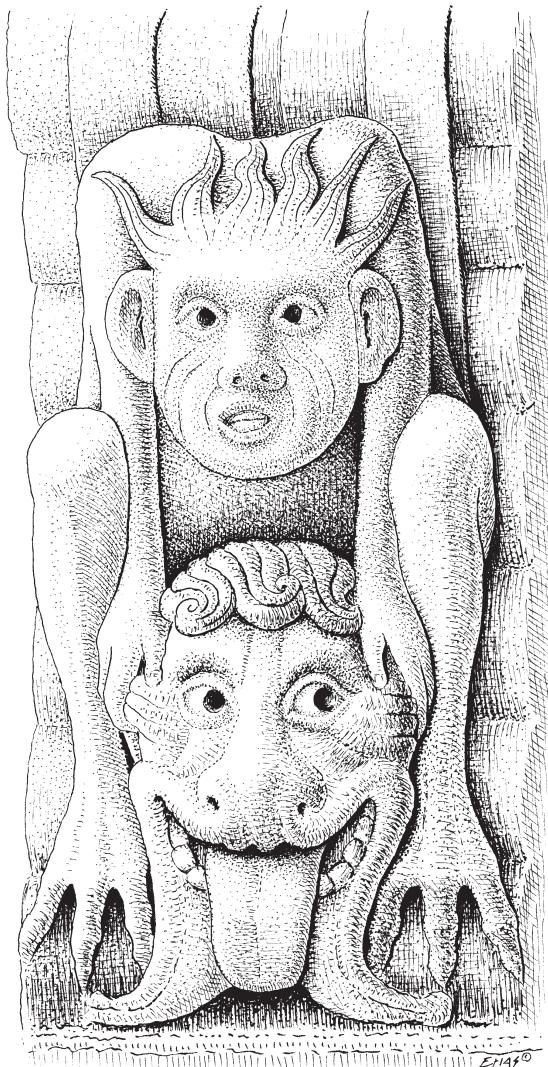


Fig. 30.- Prostituta demonizada no canzorro nº 8 da *Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse*. Debuxo: Alfredo Erias®.



Fig. 31.- Prostituta demonizada nun canzorro da capela de Santa Fe da catedral de Santiago. Debuxo: Alfredo Erias®.

Por conseguinte, a imaxe do capitel 229 representa literalmente unha **prostituta demonizada**, amosando a vaxina metafóricamente como a Boca do Inferno, tal como se deriva da comparación dos dous canzorros descritos, de Toulouse e Compostela, e cos que se emparenta claramente, aínda que coa variación aquí de parecerse esa vaxina demonizada á cabeza dun oso luxurioso e non a un león. Polo demais, á prostituta tamén lle falta o nariz. Este feito, que xa vimos na prostituta do canzorro nº 3 da *Porte Miègeville* (fig. 22), foi advertido e descodificado para este capitel por Serafín Moralejo, a quen cita Victoriano Nodar (2019: 227-228) e ambos atinaron de cheo, ata o punto de que temos que imaxinar que o nariz foi roto real e simbolicamente polo propio escultor. Por que fixo semellante cousa? Toleou? Non, simplemente fixo o que se lles facía ás meretrices ou prostitutas na realidade social, como xa se dixo: entre outras atrocidades, cortarles o nariz, algo que ten probablemente a súa orixe iconográfica nalgunha ou nalgunhas das prostitutas

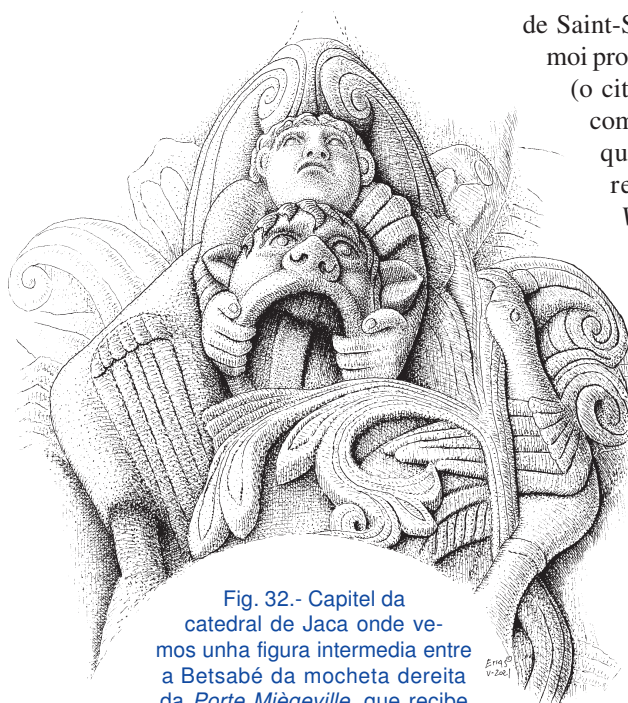


Fig. 32.- Capitel da catedral de Jaca onde vemos unha figura intermedia entre a Betsabé da mocheta dereita da *Porte Miègeville*, que recibe ó león luxurioso desde un costado (que aquí é máis ben a Besta da Apocalipse), e a prostituta do capitel 229 (do transepto sur, pórtico interior) da catedral de Santiago, así numerado por Victoriano Nodar (2019) na súa tese de doutoramento. Nos dous casos, a boca aberta da Besta é metáfora da vaxina como Boca do Inferno.
Debuxo: Alfredo Erias®.

de Saint-Sernin de Toulouse ás que tamén, moi probablemente, se lles rompeu o nariz (o citado canzorro nº 3). Esta práctica comprobámola socialmente nun texto que tanto Moralejo como Nodar reproducen do sermón titulado *Veneranda Dies*, inserido no *Liber Sancti Iacobi*, relativo ás actividades das «meretrices» do Camiño de Santiago, que se movían entre Portomarín e Palas de Rei, pero que se poderían estender a todo o camiño de peregrinación:

Las criadas de los hospedajes del camino de Santiago que por motivos vergonzosos y para ganar dinero por instigación del diablo se acercan al lecho de los peregrinos, son completamente dignas de condenación. Las meretrices que por estos mismos motivos entre Portomarín y Palas de Rei, en lugares montuosos, suelen ir al encuentro de los peregrinos, no solo deben ser excomulgadas, sino que además deben de ser despojadas, presas y avergonzadas, cortándoles las narices, exponiéndolas a la vergüenza pública... (LSIs, 207, Nodar, 2019: 227-228).

Por desgraza para as prostitutas, a súa transformación de fermosas en monstruosas foi algo moi real e común en calquera tempo debido ás enfermidades venéreas, como aínda podemos comprobar en fotografías vitorianas espantosas dos ss. XIX e XX, con caras esnaquizadas e, nalgún caso, sen nariz. Será o castigo de cortarlles o nariz ás «meretrices», do que nos fala o *Veneranda Dies* do *Liber Sancti Iacobi*, un eco dos efectos destas enfermidades sobre estas mulleres? Parece evidente. Os hipócritas e estritos códigos sociais, escritos ou non, e as relixións, do tipo que fosen, raramente eliminaron a prostitución e tenderon a resolver o problema dunha maneira moito máis fácil: demonizando estas pobres mulleres, nesta vida e na outra, polos séculos dos séculos.

O do cabelo tamén resulta moi curioso porque na época vitoriana considerábase que unha muller con pelo longo era extremadamente sensual e feminina, aínda que as casadas o levaban cuberto e recolleito cara arriba, mentres que un pelo desordenado era signo de muller pecaminosa («*Sexo en la época victoriana...*», 27-01-2017). Non me atrevo a afirmar

que houbera pervivencia continua destes códigos desde os ss. XI-XII ou desde antes, pero está claro que certas tendencias propenden a unha especie de eterno retorno.

Volvendo ó capitel, hai que subliñar que se o tema vén directamente de Saint-Sernin de Toulouse, o estilo tamén é tolosano: pómulos inchados, pelo longo (aínda que as guedellas non estean especialmente desordenadas), pés espidos como a **Betsabé adúltera**, e un tratamento similar nas pregaduras da túnica, incluído ese reberete característico que bordea a súa parte inferior e que igualmente adoita discorrer por enriba das pernas: é algo que vemos en Compostela nas roupaxes do rei David, da **Betsabé adúltera**, da **Betsabé nai adúltera** e da **Betsabé suplicante**. Polo tanto, cómpre concluír que este capitel foi esculpido polo Taller de Toulouse que traballaba en Compostela ó redor de 1100, aínda que o escultor non fose necesariamente o extraordinario Mestre da Porta Francíxena. Deixo constancia de que Nodar (2019: 314), aínda que tamén considera que este capitel é tematicamente de tradición tolosana, adxudícallo ó Mestre da Porta do Cordeiro. Neste sentido, e sen afondar

agora no tema, considero que pensar no concepto de taller, máis amplo có singular de mestre, resolve mellor, en xeral, os problemas de autoría na catedral de Santiago.

É interesante constatar nun capitel da catedral de Jaca (fig. 32) a existencia dunha figura intermedia entre a Betsabé da mocheta dereita da *Porte Miègeville*, que recibe ó león luxurioso desde un costado (que en Jaca semella a Besta alada da Apocalipse), e a prostituta do capitel 229 da catedral de Santiago, así numerado por Victoriano Nodar. En ambos os dous casos, a boca aberta da Besta é unha metáfora da vaxina como Boca do Inferno (lámina IV).

Por último, e para complementar a comprensión destas prostitutas, rameiras ou meretrices, hai que aludir á imaxe dunha miniatura contemporánea do *Codex Calixtinus* e que aparece no *Scivias-Codex Plate* (ca. 1141) de Hildegarda de Bingen (fig. 34). A miniatura divídese en dúas partes: a inferior, negativa, e a superior, positiva.

Arriba, á esquerda do espectador, vemos cinco animais atados a unha árbore, probablemente os cinco reinos sometidos que preceden á chegada do Anticristo, e á

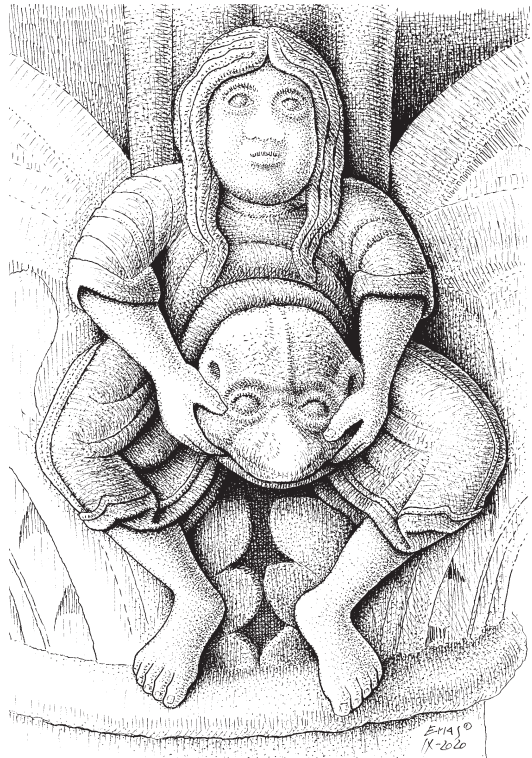


Fig. 33.- Escena do capitel 229 (do transepto sur, pórtico interior) da catedral de Santiago, así numerado por Victoriano Nodar (2019) na súa tese de doutoramento. Vemos unha prostituta demonizada, coa vaxina representada pola cabeza luxuriosa do que parece un oso. Son símbolos luxuriosos do código iconográfico de Toulouse, os pés espidos, o pelo longo e o nariz roto, como se rompía ás prostitutas do Camiño de Santiago. Debuxo: Alfredo Erias®.

dereita, unha figura triunfante fundida cunha cidade, a «nueva Xerusalén». A figura ten un libro na man esquerda, mentres bendice coa dereita: «18 **Y la mujer que has visto es la Gran Ciudad, la que tiene la soberanía sobre los reyes de la tierra** (Apocalipsis 17)». Trátase de imaxes que, ademais da imaxinación da abadesa xermana (tamén filósofa, naturalista e mesmo profetisa), Hildegarda de Bingen, inspíranse no xuízo apocalíptico:

2 Y vi la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia ataviada para su esposo. 3 Y oí una fuerte voz que decía desde el trono: «Esta es la morada de Dios con los hombres. Pondrá su morada entre ellos y ellos serán su pueblo y él Dios - con - ellos, será su Dios. 4 Y enjugará toda lágrima de sus ojos, y no habrá ya muerte ni habrá llanto, ni gritos ni fatigas, porque el mundo viejo ha pasado.» 5 Entonces dijo el que está sentado en el trono: «Mira que hago un mundo nuevo.» Y añadió: «Escribe: Estas son palabras ciertas y verdaderas» (Apocalipsis 21).

Na parte inferior vemos unha raíña coroada, coa metade superior engalanada e cos brazos abertos, o que a converte en orante e/ou oferente, mentres que a inferior, espida e con cores vermellas e negras, ten signos de demonización, focalizándose o tema na súa vaxina, representada como a cabeza dun monstro negro e peludo, con dentes puntiagudos e ollos vermellos á maneira da Boca do Inferno. E obviamente ten que tratarse da raíña das prostitutas, da Gran Meretriz de Babilonia. Xusto enfronte, ó que ela se ofrece e representa, vemos unha especie de peluda nube negra con ollos e boca de dentes puntiagudos, que sae dun lume negro e que, enchéndoo todo, volve representar a vaxina monstruosa como Boca do Inferno, mentres os «mercaderes de la tierra... se quedarán a distancia horrorizados» (Apocalipsis 18, 15).

Esta imaxe da Gran Meretriz de Babilonia ten algunha semellanza coa do *Beato de Burgo de Osma* (fig. 6) no sentido de ofrecerse cos brazos abertos á Besta que, finalmente aquí, xa non se representa como un cuadrúpede híbrido, senón como a vaxina demonizada en forma de monstro. Conclusión, unha vez máis: a vaxina é o Demo, a Boca do Inferno, que aquí definitivamente se castiga.

11 Y la humareda de su tormento se eleva por los siglos de los siglos; no hay reposo, ni de día ni de noche, para los que adoran a la Bestia y a su imagen, ni para el que acepta la marca de su nombre.» (Apocalipsis 14, Biblia de Jerusalén).

1 ... «¡Cayó, cayó la Gran Babilonia! Se ha convertido en morada de demonios, en guarida de toda clase de espíritus inmundos, en guarida de toda clase de aves inmundas y detestables ... 7 En proporción a su jactancia y a su lujo, dadle tormentos y llantos. Pues dice en su corazón: Estoy sentada como reina, y no soy viuda y no he de conocer el llanto...

8 Por eso, en un solo día llegarán sus plagas: peste, llanto y hambre, y será consumida por el fuego. Porque poderoso es el Señor Dios que la ha condenado.» 9 Llorarán, harán duelo por ella los reyes de la tierra, los que con ella fornicaron y se dieron al lujo, cuando vean la humareda de sus llamas. 10 se quedarán a distancia horrorizados ante su suplicio, y dirán: «¡Ay, ay, la Gran Ciudad! ¡Babilonia, ciudad poderosa, que en una hora ha llegado tu juicio!» (Apocalipsis 18).

1 ... porque ha juzgado a la Gran Ramera que corrompía la tierra con su prostitución, y ha vengado en ella la sangre de sus siervos.» 3 Y por segunda vez dijeron: «¡Aleluya! La humareda de la Ramera se eleva por los siglos de los siglos.» (Apocalipsis 19).



Figs. 34-35.- O que vemos esculpido en Saint-Sernin de Toulouse, en Jaca e en Compostela como cabezas da Besta, de leóns ou de osos, á maneira de metáforas da vaxina como Boca do Inferno, o Demo ou o Anticristo, que vén ser o mesmo, volvémoslo ver, algo máis tarde, en miniaturas do *Scivias-Codex Plate*, de Hildegard von Bingen ca. 1141.

<http://ermitiella.blogspot.com/2015/02/hildegard-von-bingen-visiones-y.html>

1 Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva - porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar no existe ya. 2 Y vi la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia ataviada para su esposo. 3 Y oí una fuerte voz que decía desde el trono: «Esta es la morada de Dios con los hombres. Pondrá su morada entre ellos y ellos serán su pueblo y él Dios - con - ellos, será su Dios. 4 Y enjugará toda lágrima de sus ojos, y no habrá ya muerte ni habrá llanto, ni gritos ni fatigas, porque el mundo viejo ha pasado.» 5 Entonces dijo el que está sentado en el trono: «Mira que hago un mundo nuevo.» Y añadió: «Escribe: Estas son palabras ciertas y verdaderas.» (Apocalipsis 21).

VIII.- «SIGNV(m) LEONIS SIGNV(m) ARIETIS» OU AS VIERGES DE TOULOUSE

Procedente dalgún lugar da basílica de Saint-Sernin de Toulouse, atópase no Musée des Augustins da devandita cidade unha das obras máis fermosas e sorprendentes da Idade Media europea. Trátase dun altorrelevo en mármore que representa a dúas mulleres, chamadas popularmente as *Vierges* ('as Virxes') ou tamén *Signum Leonis*, *Signum Arietis* (figs. 38 e 40). O seu descubrimento «en el pilar del brazo sur del crucero, próximo al baptisterio» en 1556, débese ó historiador local Antoine Noguier (1556: I, 52-53, cit. por

Nodar, 2010: 314). E desde 1800 xa aparece no Musée des Augustins a pedimento de Jean-Paul Lucas, que o estaba organizando.

Os estudos de Annie Blanc demostran que o mármore procede das canteiras pirenaicas de Saint-Béat; e os de Anne Courcelle e Laurence Labbé, que se trata dun bloque único de 15 cm de grosor cunha moldura no reverso, en cada un dos bordos verticais, de 3 ou 4,5 cm, o que demostra que estamos ante a **reutilización dun mármore antigo**, isto é, romano (Nodar, 2010: 314).

Moitas foron as hipóteses baralladas ó redor desta peza, tanto no que respecta á súa localización orixinal coma ó que realmente significa, pero resulta difícil ver algunha delas como concluínte. Pola miña banda, permitireime achegar algunhas reflexións ó respecto.

O máis increíble é a súa inscrición en letras pretendidamente romanas, pero que deixan escapar algunhas tipicamente medievais: «A» coa liña central en «v»; «U» que debería verse como «V»; «E» representada como un «C» cunha liña horizontal no centro; «T» coa liña vertical cambiada en «C», etc. É dicir, non son letras realizadas en época romana, a pesar do que din: SIGNV(m) LEONIS SIGNU(m) ARIETIS HOC FUIT FACTUM T TEMPORE IULII CESARIS (este último «S» está do revés).

O texto di que se trata do signo de Leo e do signo de Aries, realizados en tempos de Xulio César. Polo tanto, se as letras son medievais, a obra, en todo ou en parte, tamén.

Todo son preguntas e moi poucas respostas. Tratábase dunha placa romana, reutilizada completamente polo escultor de Toulouse? É un traballo de estudo, de aprendizaxe do oficio, onde se fusionan formas antigas con outras do gusto medieval, sen importar moito a coherencia temática? Ou ben, había nesa placa esculturas romanas que se reaproveitaron para facer unha obra nova?

Estaba a lle dar voltas a estes pensamentos cando, ó ver reunidos enriba da miña mesa todos os debuxos que realicei das imaxes de Toulouse e Compostela, decateime da posibilidade dunha explicación plausible (unha hipótese, desde logo) para estas *Vierges tolosanas*.

O punto de partida sería a existencia en Toulouse dun relevo romano que representase a dúas vestais ou a dúas matroas. Custodiaríase nalgunha igrexa. E, certamente, puido perderse e del quedar memoria, quizais en forma de debuxo reutilizable, con cambios, arredor do ano 1100, pero tamén puido sobrevivir e ser a base sobre a que esculpiu as *Vierges* o escultor medieval, posibilidade esta última que cada vez me parece máis lóxica.

Cal era o problema? Para a nosa mentalidade, non había ningún problema: trataríase de gardar e/ou mostrar dignamente esa peza antiga e nada máis. Pero, para a Igrexa medieval, no tempo en que se estaba construíndo unha gran basílica, esa peza era pagá e, como hoxe diríamos, politicamente incorrecta. Non era a Virxe María nin o seu contorno, nin eran santas. Con todo, debía chamar a atención pola súa exquisita beleza e, polo tanto, puido xurdir na mente dalgún eclesiástico poderoso o proxecto da súa reutilización na basílica que se estaba a construír, readaptando a obra ós programas en curso ou a outros coherentes co cristianismo da época. E ese sería o encargo a un escultor importante, o mesmo que xa estaba esculpindo os relevos da *Porte Miègeville*. Saber se as *Vierges* son anteriores, paralelas ou posteriores ós relevos desta porta non é fácil. Sempre pensei que eran anteriores e delas evolucionou todo o demais, pero vexo agora que tamén é lóxico (mesmo máis lóxico) o proceso contrario: que o escultor aplicase as fórmulas luxuriosas ensaiadas na *Porte Miègeville* ás *Vierges*, aínda que de maneira máis sutil, dada a importancia da peza e o feito de que traballaba sobre esculturas previas e con escaso mármore.



Figs. 36-38.- Esquerda, emperatriz Agrippina minor, nai de Nerón. Nápoles, Museo archeologico nazionale. Centro, vestal (Roma, Museo di Palazzo Braschi). Dereita, as «Vierges» (Toulouse, Musée des Augustins).
<<https://commons.wikimedia.org>>

Como cambiar a lectura de dúas vestais ou dúas matroas romanas en algo asumible nun templo cristián á altura de 1100? Para responder a isto, cómpre repasar o contorno escultórico desta peza para logo volver sobre ela. E todo nos fala de luxuria en clave medieval:

1) A perna semiespida aquí (incluído o pé) é sempre a esquerda, en clave negativa, aínda que tamén pode ser a dereita en escenas especulares (lámina V). E non esquezamos que cada un dos pés espidos das figuras descansa sobre unha cabeza monstruosa, demoníaca, que é un sinal inequívoco que nos pon o escultor para acentuar o carácter negativo, luxurioso, das figuras e para que non nos perdamos na súa lectura.

2) O carácter especular (lembremos o espello unido á prostituta) liga con algúns dos relevos do ciclo de David e Betsabé da *Porte Miègeville* que, por definición, son de tema luxurioso.

3) O leonciño do SIGNV(m) LEONIS (figs. 40 e 43), pola súa posición no regazo da muller e pola súa mirada maléfica, ten dous tipos de conexión iconográfica neste contexto tolosano-compostelán:

a) Está realizado polo mesmo mestre que esculpiu o primeiro capitel que queda á nosa dereita, entrando, na *Porte Miègeville* (fig. 41), con tres leóns que posúen as mesmas



Fig. 39.- Detalle do emperador Augusto coas pernas cruzadas nunha *gemma augustea*. Onyx. Ca. 12-7 aC. 18x23 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. <<https://commons.wikimedia.org/>>

miradas malignas, que temos que cualificar como luxuriosas por ser semellantes a outras do mesmo contexto (figs. 42, 45 e 46). Son as mesmas miradas (ademais das guedellas de pelo puntiagudas) que veremos nos leóns das mochetas desta porta (David e Betsabé), en dúas prostitutas dos canzorros do tornachoivas (figs. 23 e 30) e na vaxina convertida na cabeza leonada, á maneira de Boca do Inferno tentadora da prostituta demonizada do canzorro nº 8 do devandito tornachoivas.

b) Ese león aproxímase ó cachorro que, como metáfora do fillo adúltero de David e Betsabé, sostén no seu colo a **Betsabé suplicante** de Compostela. É obvio que en Compostela só funciona como metáfora do fillo do rei, morto ou moribundo, e non ten contido luxurioso, a pesar da súa orixe formal nas *Vierges*. E a mirada torva e vesga do leonciño das *Vierges* nada ten que ver co leonciño que mira para o ceo, como a súa nai, a **Betsabé suplicante** compostelá.

4) O aniñado cordeiro, ou pequeno carneiro, está a acariñar coa pata dereita o brazo dereito da figura feminina nunha actitude que pode levarnos a unha idea de luxuria, coherente con todo o contexto (lémbrese como un diaño sostén e/ou acariña o xeonllo de Simón o Mago).

Por conseguinte, o xogo transgresor do Mestre da *Porte Miègeville* consistiu en converter as probables dúas vestais (as súas cabezas e parte das maravillosas pregaduras nas súas roupaxes non deberon cambiar moito) noutra cousa máis asumible tematicamente para o seu tempo, pero con **dúas lecturas** moi diferentes: unha clara e outra escura.

A clara e máis evidente consiste en ver a representación de **dous signos do zodíaco**, tema que se estaba a facer por ese tempo e, polo tanto, non había nada que obxectar. É certo que non era costume ligar os seus símbolos a imaxes semellantes, case deusas, pero o feito de aparecer un leonciño e un pequeno carneiro (o mármore non daba para máis), ademais de figurar na inscrición, «SIGNV(m) LEONIS SIGNU(m) ARIETIS», introducía as figuras en contexto asumible e todo parecía resolto.

A lectura máis escura derívase precisamente de todos eses signos luxuriosos xa citados e que nesta obra son moi notorios, aínda que cómpre sabelos ler, para o cal é fundamental ter en conta o contexto de pezas con signos semellantes en Toulouse e en Compostela. Polo tanto, nesta lectura escura (e ese é o xogo que fai connosco, aínda hoxe, este escultor) o que aparentemente vemos como a representación simbólica de dous signos do zodíaco, agocha en realidade a imaxe de **dúas prostitutas**, perfectamente inseribles na serie de figuras de prostitutas e de Betsabé (nas distintas fases da súa historia luxuriosa co rei David) en Toulouse e en Compostela. É máis: se efectivamente o punto de partida eran dúas vestais romanas, o xogo maquiavélico do escultor consistiu en converter esas virxes

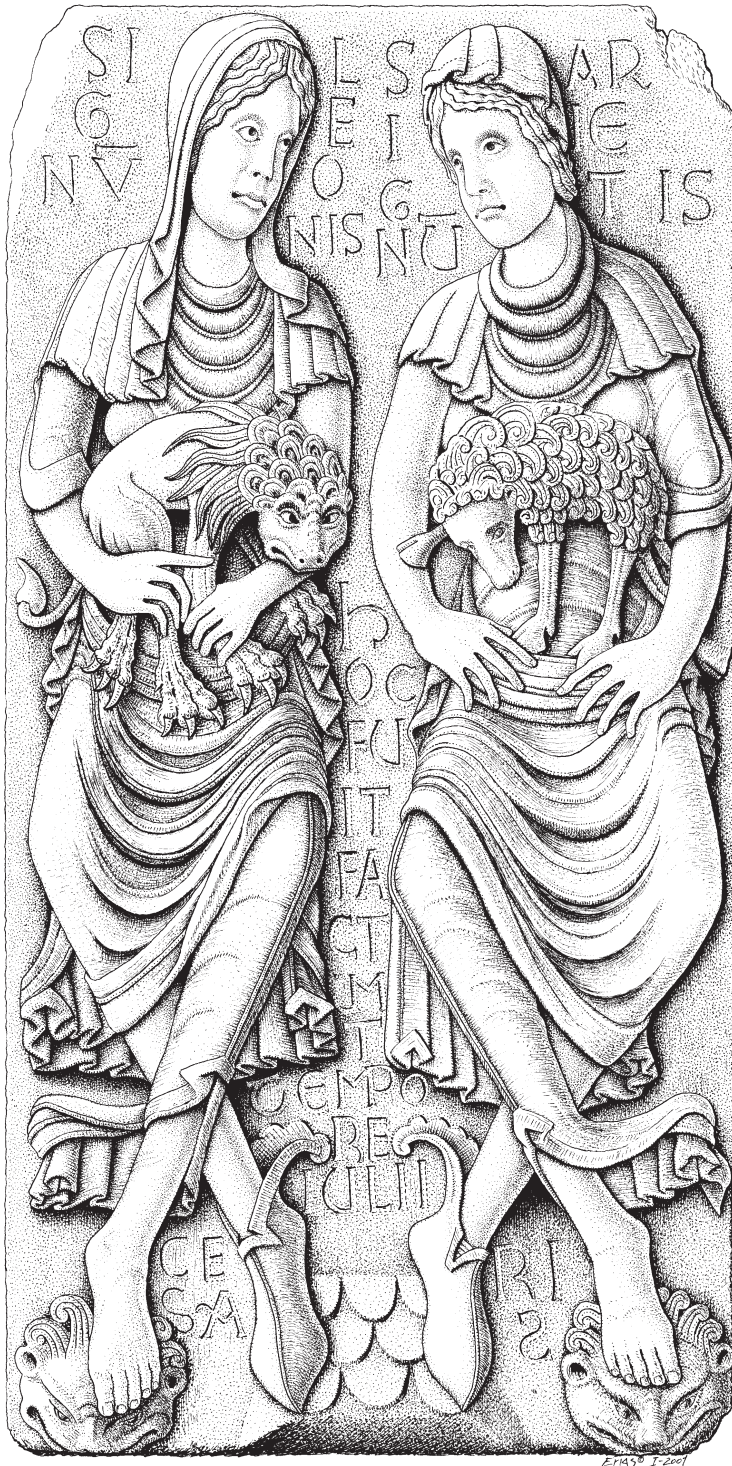


Fig. 40.- As «Vierges» ou *Signum leonis* e *Signum arietis*. Peza orixinaria da basílica de Saint-Sernin de Toulouse e hoxe no Musée des Augustins da dita cidade. Debuxo: Alfredo Erias®.

en prostitutas. Ou dito doutro xeito, en **converter as virtuosas virxes pagás en pecadoras prostitutas cristiás.**

A confusión da súa lectura, por conseguinte, deriva da fusión deses dous temas. Pero a variación e a fusión de temas é algo corrente nos escultores medievais, sobre todo porque (polo menos no contexto deste traballo) tentan obsesivamente evitar a copia literal. Por iso é polo que o resultado, querido ou non (que ese é outro tema) non sempre sexa sinxelo, coherente ou ortodoxo.

E as letras? Nunha época en que moi raramente o artista asinaba a súa obra, esculpir semellante texto, con letras aparentemente romanas e dicindo que a escultura era do tempo de Xulio César, sería como poñer a guinda, o punto final ó seu encargo. Porque deste xeito se mantería a memoria e o prestixio da orixe antiga da peza, ó mesmo tempo que os cambios radicais permitirían que a obra puidese ser exposta nun ámbito cristián: na basílica de Saint-Sernin de Toulouse. De feito, as dúas lecturas, serían perfectamente asumibles á altura de 1100. Imaxino o orgullo do escultor.

IX.- DAVID E BETSABÉ NA PORTE MIÈGEVILLE

Aínda que o rei David se representa de diversas maneiras, segundo o momento da súa historia, a preferida en manuscritos e esculturas é aquela na que aparece como músico. De feito, a súa imaxe como músico constitúe un dos paradigmas da música sacra, xunto ós apocalípticos anciáns músicos e á figura do anxo músico.

No libro 1 de Samuel (García, 2012) aparece como un pastor que devén en músico real virtuoso, como poeta creador de salmos e mesmo como luthier (o que fai instrumentos musicais). Máis aínda: chegou a curar os males do rei Saúl tocando a cítara (1 S. 16, 18; 1 S. 16, 23; 1 S. 18, 10; 1 S. 19, 9). Participa nos festexos que rodearon o traslado da Arca da Alianza a Xerusalén e a consecuente organización do culto no Templo (2 S. 6, 5; 2 S. 6, 14-16). E o concerto de louvanza a Deus do salmo final 150 adóitase citar como base para as escenas en que David músico aparece rodeado por outros músicos: «*Alabadle con clangor de cuerno, alabadle con arpa y con cítara, alabadle con tamboril y danza, alabadle con laúd y flauta, alabadle con címbalos sonoros, alabadle con címbalos de aclamación*».

Neste traballo, debemos ter en conta as tres maneiras básicas en que se nos presenta David como músico:

1) No medio ou á beira dun grupo de músicos. Así o vemos nun capitel do Musée des Augustins de Toulouse (figs. 48-50).

2) Só, cun dos instrumentos que adoita portar. E neste caso hai dúas variantes:

2a) Tocando. Tamén hai un relevo de David tocando a arpa no Musée des Augustins de Toulouse (fig. 51).

2b) **Deixando de tocar de súpeto e mirando lonxe asombrado.** É este o David que buscamos porque é o que se insere perfectamente no ciclo de David e Betsabé, tanto na *Porte Miègeville* de Toulouse (figs. 45, 47, 58 e 60) como na Porta Francíxena de Santiago de Compostela (figs. 12 e 72).

A historia de David e Betsabé que nos conta Samuel no seu libro segundo, e que vemos desenvolta en miniaturas desde o s. IX, ten unha das súas primeiras manifestacións escultóricas na *Porte Miègeville* da basílica de Saint-Sernin de Toulouse, en relevos



Fig. 41.- Primeiro capitel, entrando á dereita, da *Porte Miègeville* con leóns maléficos, que miran de maneira torva e de reollo, en clave luxuriosa.
<<https://commons.wikimedia.org/>>



Fig. 42.- Leóns maléficos luxuriosos (morder unha perna traseira cerca dos seus testículos) baixo os pés (parte inferior, negativa) da imaxe de San Pedro da *Porte Miègeville*.
Foto: José Salgado.



Fig. 43.- É moi significativo que o león do SIGNV(m) LEONIS das *Vierges* se represente como un ser maléfico en clave luxuriosa, de igual maneira que outros representados en diversos lugares da *Porte Miègeville* (figs. 41, 42, 47 e 56).
<<https://commons.wikimedia.org/>>



Fig. 44.- Parece evidente que os pés espidos das *Vierges* estiveron antes calzados e diso queda unha clara pegada. Se se eliminou un calzado previo das posibles figuras romanas anteriores (é o que supoño) ou se foron arrepentimentos do escultor, é outro problema a dilucidar no futuro.



Figs. 45-46.- David e Betsabé nas mochetas da *Porte Miègeville* da basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Fotos: José Salgado.

sobre mármore, e desenvolverase aínda máis na Porta Francíxena da catedral de Santiago de Compostela.

En Compostela xa vimos (Erias, 2017) como se ignorou a existencia desta historia durante uns 900 anos (é dicir, probablemente desde que foi creada, supoño), e en Saint-Sernin de Toulouse semella que pasou algo parecido. Con todo, tamén a vemos en Toulouse, e un obxectivo fundamental deste traballo é demostralo, partindo da base da súa existencia lóxica, como precedente necesario do ciclo compostelán.

O rei David músico da *Porte Miègeville*

Desde logo, temos na *Porte Miègeville*, entrando, na mocheta da nosa esquerda sobre a que se apoia o tímpano, unha imaxe do rei David músico coas pernas cruzadas (á maneira do emperador Augusto nunha *gemma augustea*, fig. 39) e que sostén unha fídula oval. Pero fixémonos nos detalles. Para empezar, deixa inmediatamente de tocar porque algo lle chama a atención e xira bruscamente a cabeza cara á súa esquerda. Que é o que ve que tanto lle sorprende? Iso, en principio, non debería levar a ningunha dúbida, debido a que nolo di Samuel:

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*).

Samuel non o representa como músico, senón paseando. E é que, neste caso como en tantos outros do mundo románico, ó escultor gústalle mesturar os temas e as formas en



Fig. 47.- O rei David músico deixa de tocar subitamente ó ver a Betsabé. Os leóns subliñan o clima luxurioso e o escultor demoniza ó rei pola súa actitude mediante unha cara pouco agraciada, con dúas grandes verrugas no nariz.

función do que lle interesa contar e tamén do puro resultado estético. De aí que teñamos sempre que diferenciar o texto de referencia, se o hai (no noso caso, o de Samuel), ou a escultura clásica de partida, se tamén existe, do relato final que o escultor constrúe coa súa obra. Porque o escultor pode tomarse liberdades en función dos seus obxectivos, xa sexan derivados do relato, xa sexan puramente estéticos, ou ambas as cousas á vez, para acomodarse o mellor posible ás circunstancias do seu tempo.

E outro aspecto que non debemos esquecer é o de estudar os temas coas mellores imaxes fotográficas posibles, porque se non vemos ben as obras, as pareidolias (alteracións



Figs. 48-50.- David con outros músicos nun capitel do claustro de La Daurade de Toulouse (c. 1100-1110). Musée des Augustins. <https://commons.wikimedia.org/>



Fig.- 51.- David músico (s. XII), no Musée des Augustins de Toulouse. <https://commons.wikimedia.org/>

perceptivas da nosa mente) levarannos con toda seguridade por camiños tenebrosos. Aínda máis, a arte está nos detalles, e a posibilidade de ler o máis correctamente posible unha imaxe ou unha escena, tamén, e sobre todo no estilo de Toulouse, onde o seu creador (e quen o segue) nos deixa sempre pistas para que non nos perdamos: só temos que atopalas e comprendelas. Esa é a miña experiencia no achado do ciclo de David e Betsabé da Porta Francíxena da catedral de Santiago de Compostela (Erias, 2017). E aínda atopei outra ensinanza máis: só se ven ben os detalles cando, con moita paciencia e boas fotografías, con iluminacións diferentes, se debuxan. E, aínda así, os erros de percepción sempre están axecendo.

En canto ó David músico da *Porte Miègeville*, e isto pódese aplicar tamén ó inmediatamente posterior de Compostela, paréceme imprescindible distinguir entre o accesorio e o fundamental:

1) O accesorio é que o rei estea a tocar un instrumento, feito comprensible porque ó escultor lle resulta máis grato esteticamente mostralo así que paseando sen máis.

2) Pero o fundamental está na sorpresa do rei, que se manifesta no feito de deixar de tocar o seu instrumento musical, no seu xiro brusco de cabeza e na súa mirada ó lonxe. Porque é isto o que prende a chama da historia.

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 (2 Samuel 11, Biblia de Jerusalén).

Este David de Toulouse, a diferenza do posterior da catedral de Santiago de Compostela, aparece con trazos claramente negativos. Non cabe dúbida de que o mestre escultor se

adianta ós acontecementos e pon no rei signos de fealdade que o castigan e, en certo xeito, demonizan, por caer na tentación luxuriosa, non só por estar a mirar libidinosamente a Betsabé nese momento, senón tamén polas desgrazas que se derivarán desta conduta (figs. 45, 47, 58 e 60):

1) O nariz enorme mostra de maneira insólita dúas verrugas prominentes que lle dan ó rei unha clara imaxe de fealdade. E a fealdade adoita ser signo de castigo ou demonización.

2) Os leóns entrecruzados de maneira especular, sobre os que senta, lonxe de ser o seu emblema persoal, metamorfoséanse noutra cousa moi distinta: en símbolos da luxuria masculina, xa que as súas cabezas mostran o cello engurrado, botan a lingua xogando co extremo do rabo, e as guedellas de pelo están soltas e rematan en formas punzantes, agresivas, como símbolos da alteración sexual que debe aplicarse ó rei.

3) Como vemos nas outras dúas imaxes de David en Toulouse (figs. 49 e 51) e tamén comprobamos en Compostela (figs. 12 e 72), cruza as pernas en sinal de realeza e poder, nunha derivación da maneira de sentar do emperador Augusto nas *gemmas augusteas*. Pero, de maneira sorprendente, vemos aquí que a súa perna esquerda (lado negativo) está espida desde o xeonllo

(lámina V), á vez que o calzado dese pé perdeu o adorno que si ten o da perna dereita. No ciclo compostelán só teñen espida a perna esquerda desde o xeonllo, incluídos os respectivos pés, as Betsabés (e o **mes de febreiro**): a **adúltera**, a **nai adúltera** e a **suplicante**, posto que á primeira de todas, a tentadora, fáltalle a parte inferior desde a cintura.

4) O fondo do altorrelevo do rei está constituído pola xuxtaposición de formas semicilíndricas, coma se dun leito de almofadas se tratase (o lugar do delito), aspecto que se repite na mesma basílica nos oito canzorros do tornachoivas desta *Porte Miègeville* e, de maneira semellante, en canzorros da capela de Santa Fe e da Porta de Praterías da catedral de Santiago, xa referidos (figs. 14-21 e 24-28).

Betsabé tentadora da *Porte Miègeville*

Unha vez comprobado sen maior problema que na mocheta esquerda da *Porte Miègeville* se representa o rei David que deixa de tocar para mirar absorto a Betsabé (porque ademais así será representado na Porta Francíxena da catedral de Santiago), o



Fig. 52.- O mes de Febreiro no calendario (os demais desapareceron) da *Porta Francíxena* da catedral de Santiago (hoxe no Museo Catedralicio). O pé esquerdo espido é un signo luxurioso, e a roupa segue tamén os modelos tolosanos (v. fig. 23). Por tanto, todo o calendario da *Porta Francíxena* é obra do taller de Toulouse. Debuxo: Alfredo Erias®.



Fig.- 53.- Letra capital coa imaxe dun contorsionista. Amiens - BM -ms. 0018 Psautier de Corbie, f. 011, s. IX. <<http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/5831>>



Fig. 54.- Letra capital con dúas figuras (¿danzantes?) que flanquean un anxo. Amiens - BM -ms. 0018 Psautier de Corbie, f. 067, s. IX. <<http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/5831>>



Fig. 55.- Anxo e apóstolo que inician, pola esquerda, o friso do apostolado que serve de base (cunha estreita franxa de sarmentos ondeantes por medio) ó tímpano da *Porte Miègeville*. Os dous anxos (fig. 13) teñen unha especie de gorro frixio na cabeza que responde a deseños vistos en libros miniados (figs. 53 e 54). E ó parecerse ó gorro da Betsabé especular e tentadora da mocheta dereita desta porta, algún autor (Testard, 2003: 35) creu que esa figura eran dous anxos, pero nada máis lonxe. Baixo os pés vemos, como adorno, tellas que imitan as dos sepulcros romanos (como o do priorado de Saint-Andéol), tamén utilizadas nas *Vierges* e na *Porta de Praterías* compostelá. Debuxo: Alfredo Erias®.



Fig. 56.- Betsabé tentadora da mocheta dereita, entrando, da *Porte Miègeville*. Os signos son inequívocos: está fronte a David; mírase altiva, nova e fermosa no espello, como as prostitutas; perna esquerda espida (a dereita na reflectida); brazo esquerdo espido (...); leóns luxuriosos sobre o seu cólo e, detrás, ave infernal mordendo a súa propia á, onde Testard (2003: 35) viu unicamente ás de anxo e, por tanto, unido ó seu gorro, viu erroneamente dous anxos. Debuxo: Alfredo Erias®.

máis lóxico é pensar que Betsabé estará representada na mocheta dereita. É certo? Si, aínda que non é a visión que se ofrece nas publicacións sobre o tema.

Seguindo a Durliat, Olivier Testard (2003: 35) di que, detrás das mulleres representadas na mocheta dereita da porta, se esculpen ás, o que o leva a concluír que as figuras son anxos, feito que subliña porque se cobren cunha especie de gorro frixio, similar ós anxos que flanquean o apostolado que está na base do tímpano (fig. 55). Pero non é así: o que alí



Fig. 57.- Aves infernais apocalípticas baixo os pés (zona negativa) do apóstolo Santiago na *Porte Miègeville*. A da esquerda ten a cabeza de dragón e a da dereita, de ave, unha ave absolutamente similar á que está detrás da imaxe especular de Betsabé na mocheta dereita desta mesma porta. Foto: José Salgado.

hai detrás da especular figura feminina é unha grande ave, que se retorce para morder as longas plumas da cola (figs. 46, 56 e 59). Vemos imaxes semellantes, co mesmo corpo alado e con cabezas, unhas veces de aves e outras de dragóns, en capiteis do Musée des Augustins e tamén baixo os pés do apóstolo Santiago desta mesma *Porte Miègeville*. Polo tanto, iso cambia completamente a lectura porque son elementos demoníacos (Babilonia como «*guarida de toda clase de aves inmundas y detestables*», Apocalipsis 18) que concordan coa escena dunha Betsabé como prostituta tentadora, que é a conclusión máis lóxica.

E en canto ó gorro frixio, debe proceder de miniaturas de manuscritos onde se aplica a figuras de funcións diversas (figs. 53, 54).

Pero Testard (2003: 35), unha vez que se sente seguro de que está ante dous anxos,

faise eco do que di Adhémar (1996 -1939-: 252-253), que ve no feito de que as mulleres teñan un pé espido e outro calzado, unha referencia ó Mercurio galo, nada menos, o cal, de paso, aplica tamén ás *Vierges*. Todo isto, teño que dicilo, é un disparate sen fundamento que deriva dunha mala comprensión inicial das imaxes. Por iso non paga a pena perder o tempo na explicación que Testard (2003: 34) dá do David desta porta, relacionándoo co Salmo 138 (1-2) en que se prostra á entrada do templo perante Deus en presenza de anxos.

Segundo o que nos conta Samuel no seu libro segundo, a relación de David e Betsabé comeza ó vela de lonxe bañándose espida. Con todo, poucas veces a imaxe do baño formará parte deste ciclo nas miniaturas medievais. Pode aparecer, iso si, a batalla entre David e Goliat, David tocando a arpa fronte ó rei Saúl, David enviando a Urías á morte ou á batalla en que morre (Walker, 2013: 172).

Na mocheta dereita vemos unha escena especular, á maneira das *Vierges*. O primeiro que debemos considerar é a presenza subliminar do **espello**, que non se esculpe, pero si se mostra o seu efecto: por iso é polo que aparecen dúas escenas case idénticas e simétricas. E o espello debe verse como un elemento simbólico da prostituta, un deses detalles que os escultores deste estilo poñen para que non nos perdamos. En efecto, é unha escena que nos mostra repetida a imaxe dunha muller moza e fermosa que se mira a si mesma, levantando a cabeza en ton de orgullo e soberbia. Os pómulos inchados son marca do estilo e signo de mocidade: seguirémolos vendo en Toulouse, Jaca e Compostela.

Como xa sabemos que o canzorro nº 8 (fig. 30) da *Porte Miègeville* representa unha prostituta demonizada coa vaxina como o Leviatán ou Boca do Inferno, pero que ademais se parece á cabeza dun león coa boca aberta, é evidente que esa imaxe é o final do proceso, pero o que vemos nesta mocheta dereita da porta é a fase anterior: aquela en que a cabeza do león enfurecido, neste caso pola luxuria feminina, se sitúa, non por casualidade, no cólo da muller, enriba da vaxina e, certamente, tamén da túnica. Por iso a imaxe dese león

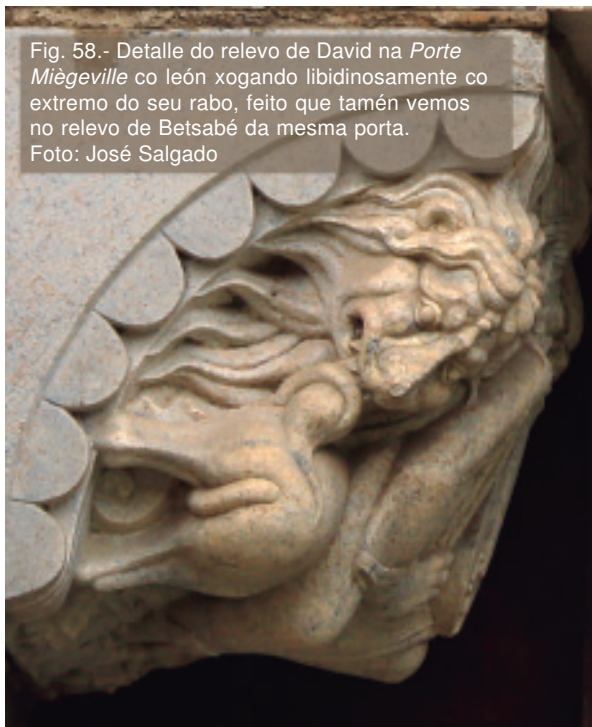


Fig. 58.- Detalle do relevo de David na *Porte Miègeville* co león xogando libidinosamente co extremo do seu rabo, feito que tamén vemos no relevo de Betsabé da mesma porta.
Foto: José Salgado

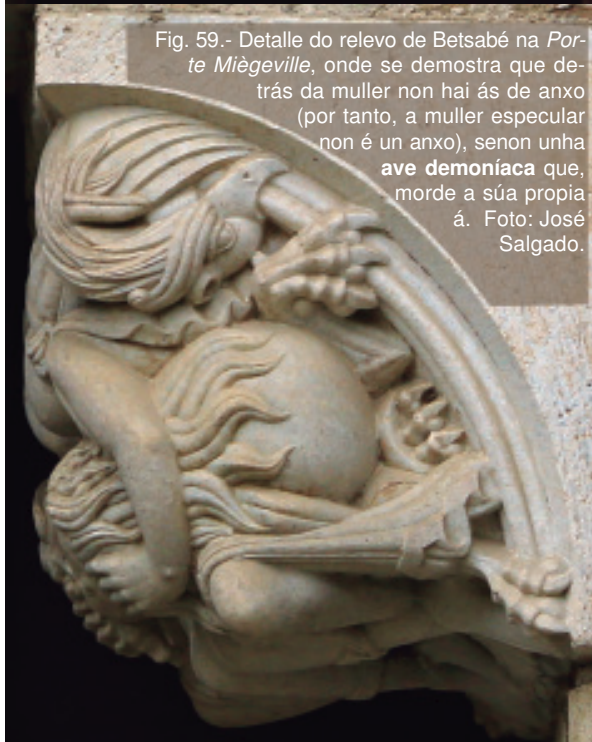


Fig. 59.- Detalle do relevo de Betsabé na *Porte Miègeville*, onde se demostra que detrás da muller non hai ás de anxo (por tanto, a muller especular non é un anxo), senon unha **ave demoníaca** que, morde a súa propia á. Foto: José Salgado.

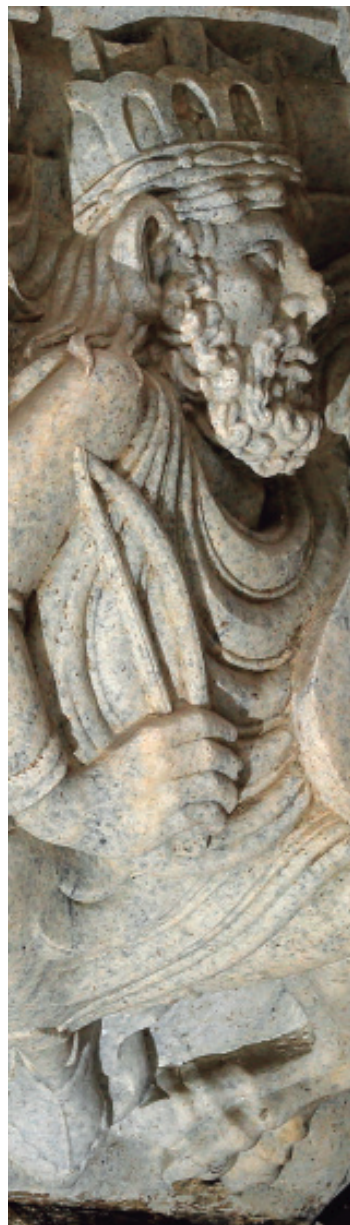


Fig. 60.- Detalle do relevo do rei David na *Porte Miègeville* onde se aprecia a condenación da súa conduta luxuriosa en relación a Betsabé (á que mira de fronte), en forma dunha cara fea con dous verrugóns grotescos no nariz.
Foto: José Salgado.

coa boca aberta pode entenderse xa como unha metáfora da vaxina ardorosa. Non a substitúe formalmente aínda, pero prefigura claramente o paso a seguir.

Hai que notar tamén que, do mesmo xeito que as dúas prostitutas representadas nos canzorros 3º e 4º desta porta (figs. 22 e 23), ten unha man por debaixo da roupa (neste caso, da túnica, á altura do pescozo) en sinal de estar disposta a quitala e a xacer co rei.

É dicir, estamos ante a Betsabé prostituta e tentadora que, igual que ocorría coa figura tolosana de David, xa está a ser demonizada por todo o que ocorre e ocorrerá. E este aspecto é tamén importante porque demostra que a truculencia que se emprega para facer de Betsabé a culpable, cando no libro de Samuel o culpable máis evidente é o rei (a menos que Betsabé se bañase espida para que a vise o rei, cousa que non se di), parece ter a súa orixe escultórica aquí, na *Porte Miègeville*. Por conseguinte, esta Betsabé é semellante temática e funcionalmente á Betsabé tentadora de Compostela, aínda que utilice outros medios simbólicos para dicírnolo e, polo tanto, podería verse como a primeira escena do ciclo debido a que é ela a que incitaría ó rei para desexala, aínda que a demonización de que é obxecto o David de Toulouse deixa isto en suspenso.

É moi importante reiterar a súa identificación con Betsabé, non só pola lóxica de estar fronte a David na mesma porta, ou polo feito de que no relato do escultor se presente como prostituta, senón tamén por ese signo identificativo que tanto se repite nas Betsabés de Compostela: unha das súas pernas, a esquerda nunha das figuras, e a dereita na reflectida, aparece espida desde o xeonllo, incluído o pé.

Finalmente, outra característica que a identifica coas Betsabés compostelás é o feito de cruzar as pernas en sinal de realeza e poder, imitando ó rei e, polo tanto, equiparándose á súa raíña, que o será, certamente, pero máis tarde.

A Betsabé reprendida da *Porte Miègeville*

1) Esta escena está xusto debaixo do apóstolo Santiago, e esa posición presupón xa que é negativa.

2) É unha escena especular e, posto que este aspecto xa o vimos na Betsabé tentadora da mocheta dereita da porta, abunda no carácter negativo do espello.

3) Trátase dunha muller ben vestida, pero cabalgando unha especie de león. A imaxe bíblica da que deriva é a da Gran Meretriz de Babilonia cabalgando a Besta (figs. 3 e 5), isto é, o Diaño. Pero aquí non se está narrando especificamente iso senón a historia de David e Betsabé vista desde a concepción de Betsabé como unha fermosa prostituta. Os pómulos inchados, característica do estilo, e as ricas vestimentas, contribúen ó deseño do personaxe. E a Besta está substituída polo león domesticado polas caricias da muller. Non é para nada o león luxurioso que vimos na mocheta de David músico nin o que tiña a cabeza no colo de Betsabé, prefigurando a vulva como Boca do Inferno do canzorro nº 8. Aquí o león si é metaforicamente o rei David e, polo tanto, estamos ante a escena, tamén metafórica, que nos mostra como David cae rendido ante os encantos de Betsabé. Nestas circunstancias, o barbudo ancián (imaxe icónica do sabio), personaxe do centro, colle coas súas mans a cabeza real (nova, a da nosa dereita) e a especular (vella) e obrígaas a mirarse, como querendo dicir: mira o que estás a facer; non sigas ese camiño. E quen pode ser este personaxe? Sen dúbida, o profeta Natán que se adoita representar barbado nas miniaturas medievais que tratan esta historia. No libro segundo de Samuel reprende a David, pero



Fig. 61.- Betsabé moza (a da dereita), como a Gran Meretriz de Babilonia, cabalgando a Besta (o Demo) da Apocalipse, é reprendida polo profeta Natán (v. fig. 10) quen a obriga a mirarse especularmente a si mesma e ó futuro que lle espera se segue ese camiño: prostituta vella e atormentada (imaxe da nosa esquerda). Nos extremos da parte superior, asoman senllas cabezas monstruosas que subliñan o negativo do camiño emprendido por Betsabé.
Debuxo: Alfredo Erias®.

nos libros miniados medievais podemos velo tamén reprendendo a Betsabé, como é o caso da *Sacra Parallela* (fig. 10).

X.- AMULLER TENTADORA DE JACA

Os oito canzorros do tornachoivas da *Porte Miègeville* son negativos, aínda que se presta en principio á dúbida o 7º, por representar unha vide con dous acios de uvas, sen máis. Respecto diso, convén non esquecer o seguinte:

1) Que nesta *Porte Miègeville* a ornamentación a base dun sarmento ondulante con acios de uvas esténdese nunha estreita franxa entre o tímpano e o apostolado e, neste contexto, o sentido é positivo: «*Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el viñador*» (Juan 15, 1).

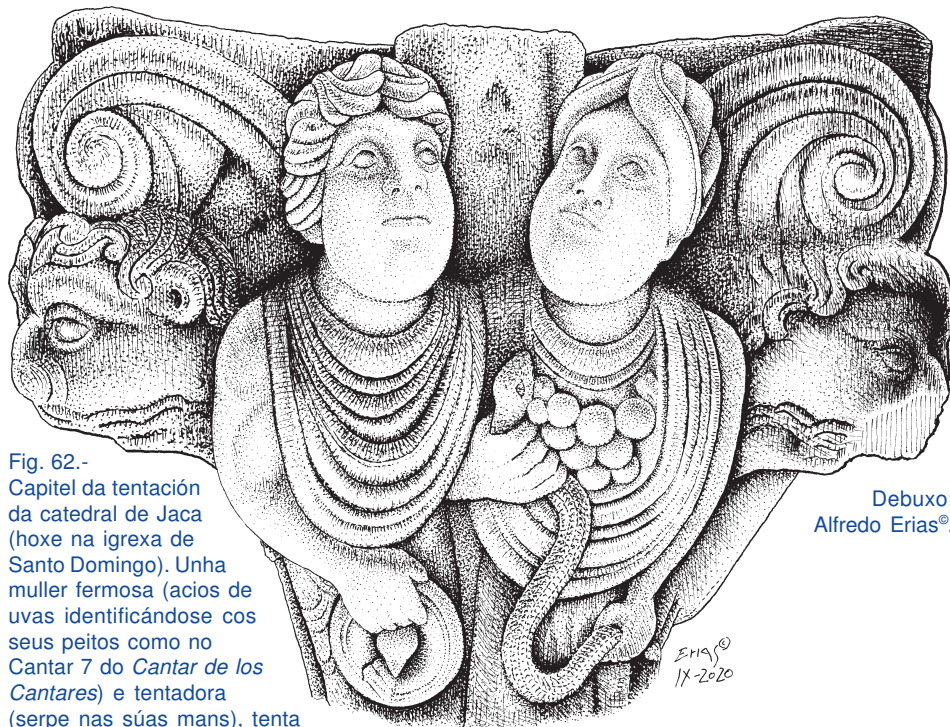


Fig. 62.-
Capitel da tentación
da catedral de Jaca
(hoxe na igrexa de
Santo Domingo). Unha
muller fermosa (acios de
uvas identificándose cos
seus peitos como no
Cantar 7 do *Cantar de los
Cantares*) e tentadora
(serpe nas súas mans), tenta
a un home, un vendimador co seu cesto,

Debuxo:
Alfredo Erias®.

do que sae unha ave (metáfora do pene) peteiradora das uvas (metáfora de acto sexual).

2) Que un sarmento moi semellante ó do aludido canzorro 7º do tornachoivas (fig. 15), en contexto luxurioso, é o que inicia a escena da caída de Simón o Mago, flanqueado por dous demos que tentan sostelo sen éxito (fig. 29), baixo os pés de San Pedro desta *Porte Miègeville* (fig. 13), polo que o seu simbolismo ten que ser necesariamente negativo.

3) Que nalgúns escenas de capiteis da catedral de Jaca (fig. 62) e na Porta Francíxena de Santiago de Compostela (a Betsabé tentadora e escenas de vendima nas columnas, figs. 63-65 e 68), dentro do mesmo estilo e época, os acios de uvas poden ser empregados para subliñar que unha muller é fermosa, seguindo o Cantar 7 do *Cantar de los Cantares* e, por iso, tentadora para as aves (homes) peteiradoras:

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 aliento como el de las manzanas, 10 tu paladar como vino generoso! (Biblia de Jerusalén)

E é previsible daquela que a vide con dous acios de uvas do canzorro nº 7 do tornachoivas da *Porte Miègeville* (á beira da prostituta demonizada) sexa un símbolo de tentación, prefigurando o seu emprego como metáfora dos peitos femininos, á vez que as uvas (muller) na vendima serían obxecto de tentación para o paxaro peteirador (home).

4) Que na *Porte Miègeville*, enriba da imaxe de Santiago Peregrino, dous *putti* vendimadores e especulares (lam. III) defenden a viña (muller). Pola súa parte, en Jaca (fig.

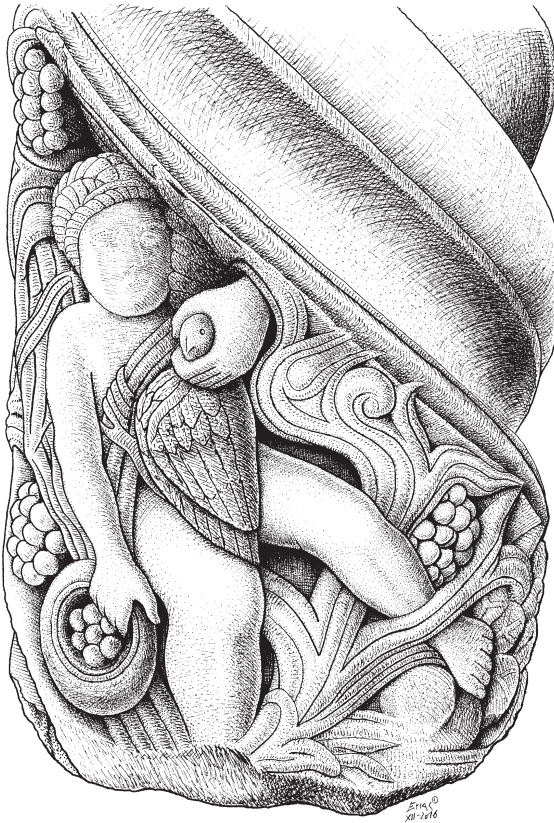


Fig. 63.- *Putti* vendimador que retorce o pescozo da ave peteiradora das uvas, metáfora do vencemento da tentación luxuriosa. Columna da Porta Francixena da catedral de Santiago (Museo Catedralicio). Debuxo: Alfredo Erias[®].



Fig. 64.- Arriba, dereita, *putti* vendimador onde as uvas na súa roupa encima do peito están postas da mesma maneira que as da muller tentadora do capitel de Jaca, pero, obviamente, o significado non é o mesmo. Aquí, se nos abstraemos do contexto, só vemos un *putti* vendimador, pero, se temos en conta o contexto, e como derivación do *putti* que retorce o pescozo da ave, podemos ver un *putti* protector da virtude e da beleza feminina que representan as uvas, por definición, tentadoras. Columna da Porta Francixena da catedral de Santiago (Museo Catedralicio). Debuxo: Alfredo Erias[®].



Fig. 65.- Abaixo, finalmente, as aves infernais vencen. Unha peteira as uvas, o que, neste contexto, pode entenderse como a caída na tentación e a conseguinte metáfora de acto sexual cumprido. E a outra morde un sarmento (xesto demoníaco). Columna da Porta Francixena da catedral de Santiago (Museo Catedralicio). Debuxo: Alfredo Erias[®].

62) o tentado é un vendimador no que o paxariño (metáfora do pene) quere saír do cesto que o home ten diante das súas partes pudendas para peteirar (outra metáfora sexual) as uvas. En Santiago de Compostela, en cambio, o vendimador é un *putti* que fai de gardián (fig. 63) ó retorcer o pescozo da ave peteiradora das uvas: «*La uva hinchada en el pámpano, que pasto sería de los pájaros, con este guardián el buen lagar no ha de perderla*» (san Fortunato nun himno do *Calixtinus*). Se seguimos a lóxica de Jaca, e en contra do que alí parece acontecer, podería significar o dominio das paixóns, neste caso, da masculina. Sexa como for, o elemento fundamental das uvas como metáfora dos peitos femininos e, por extensión, da beleza tentadora da muller, comezamos a velo claramente no capitel da tentación de Jaca (Erias, 2017: 289).

Outra escena das columnas da Porta Francíxena resulta curiosa e chocante (fig. 64): de novo un *putti* gardián en contexto de vendima e presentando uvas no peito á maneira da muller tentadora do capitel de Jaca. Pero obviamente aquí a lectura non é a mesma porque un *putti* non é unha muller. Pode entenderse que leva aí as uvas da vendima, sostidas pola súa roupa. Os escultores da escola de Toulouse evitan repetir modelos, polo que mesturan, cada vez de maneira distinta, os mesmos elementos do estilo, non resultando sempre iconograficamente coherente o resultado. Por iso, pode verse esta escena como a dun *putti* gardián vendimador, pero tamén podemos avanzar a hipótese de que sexa un *putti* gardián da virtude feminina, ó velo como o defensor das uvas (muller) en contra das aves peteiradoras (homes) que vemos noutro lugar desta mesma columna (fig. 65).

Finalmente, hai unha escena na mesma columna na cal as aves peteiradoras vencen (fig. 65): unha come as uvas e outra morde un sarmento ondulante, o que supón unha escena demoníaca (a de morder algo non comestible, unha perna, unha á etc.) que se repite polo menos desde os Beatos, e iso converte en demoníaco o contexto formado polas dúas aves. É dicir, estamos ante a caída na tentación das aves-homes ante as uvas-mulleres e, por iso, poderíamos velo como unha metáfora de acto sexual cumprido.

XI.- AS IMAXES DE BETSABÉ NA CATEDRAL DE SANTIAGO

Debido a que, salvo unha, as demais xa foron publicadas (Erias, 2017), serei agora moi breve, á vez que presento debuxos delas que en 2017 aínda non realizara.

Emblema da luxuria

Vemos unha muller que, máis que cabalgar un galo (ser luxurioso por definición), este pásalle entre as pernas, de diante cara atrás, nunha metáfora de acto sexual (fig. 66). Ela mira orgullosa cara arriba, buscando clientes e quizais mirando cara ó ciclo de David e Betsabé para dicirnos: eu son a Luxuria e agora ides ver unha sensacional historia luxuriosa. Por se non queda clara a catadura desta muller, o escultor preséntanola coa súa longa melena que se funde, á maneira dos grutescos romanos, nunha cabeza demoníaca, unha especie de dragón.

Betsabé como a Gran Meretriz de Babilonia

Nun acroterio da capela de Santa Fe da catedral de Santiago vemos a Betsabé identificada coa Gran Meretriz de Babilonia, cabalgando a Besta da Apocalipse en forma de león (fig. 67). Probablemente derive da Betsabé especular que tamén cabalga a Besta e é reprendida por Natán na *Porte Miègeville* (fig. 61) baixo os pés do apóstolo Santiago.



Fig. 66.- Emblema da Luxuria, procedente da Porta Francixena da catedral de Santiago, hoxe na de Praterías. Debuxo: Alfredo Erias®.

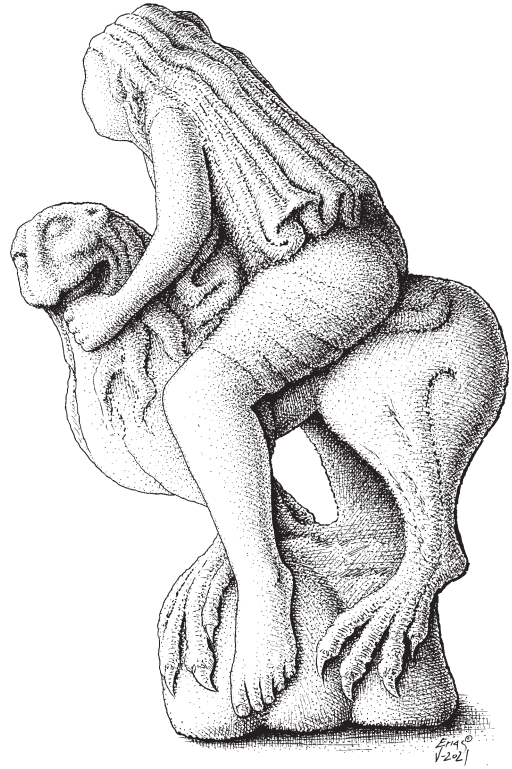


Fig. 67.- Betsabé identificada coa Gran Meretriz de Babilonia, cabalgando a Besta (Demo) da Apocalipse, con imaxe de león nun acroterio da capela de Santa Fe da catedral de Santiago. Debuxo: Alfredo Erias®.

Como en Toulouse, tamén en Santiago aparece dominando e acariñando a Besta-León, imaxe que pode entenderse como emblemática tamén do rei David. Ela móstranos as pernas espidas desde os xeonllos ata os pés como signo persoal da Betsabé compostelá, aínda que, noutro contexto, sentada, é só a perna esquerda (co seu pé) a que está espida (lámina V).

Betsabé tentadora

Os dous signos distintivos que a definen son: 1) que mostra senllos acios de uvas baixo os peitos para explicarnos que é fermosa (fig. 68): «*Tu talle se parece a la palmera, tus pechos, a los racimos*» (Cantar 7 do *Cantar de los Cantares*); e 2) mira de lonxe buscando clientes como as prostitutas, e o cliente será nada menos que o rei David. Así se define, demonizada de antemán, tanto en Toulouse (especular) como en Compostela. As guedellas de cabelo que empezan a desordenarse e a roupa cinguida completan a imaxe. Para o taller de Toulouse ela será a iniciadora do proceso: unha prostituta, a mala.

Betsabé adúltera

É a peor desta historia (fig. 69). Luxuriosa, xaceu co rei David, o pelo está moi desordenado, aparece semiespida (mesmo cun peito ó aire), sempre mirando ó lonxe,

xirando a cabeza, como as prostitutas, buscando, e, aínda por riba (e neste detalle importante non reparara antes) sinala coa súa man dereita, á maneira da *mano cornuta* (símbolo antigo mediterráneo que foi variando cara ó significado do esposo enganado), a caveira do seu esposo morto, Urías, ó que mesmo agora, aínda por riba, trata de cornudo. O 11 de agosto de 2021, coa cámara fotográfica na man e subido a unha grúa diante da Porta de Praterías, acompañei o fotógrafo José Salgado, enviado pola Fundación L. Monteagudo, para determinar que había inscrito na fronte da caveira, ademais do burato redondo, e o resultado foi o seguinte:

1) Claramente, o escultor non só fixo o burato redondo onde se cravou a frecha que matou a Urías, senón que esculpiu fendeduras máis ou menos radiais e mesmo unha liña ondeante que atravesa toda a cabeza e a fronte, pasando polo burato, para indicar que a frecha non soamente se cravou na fronte, senón que a esnaquizou e fendeu a cabeza de diante a atrás. Estes detalles subliñan moito o aspecto simbólico deste burato que, definitivamente, non é unha erosión casual do tempo, por se había dúbidas.

2) O tratamento escultórico, antes nunca descrito, é o que produce pareidolias varias («V» e mesmo, aínda coas novas fotos, «VRI») que soamente son iso: enganos da mente. A demostración está en que o aparente «R» de «VRI» é a mestura dunha fendedura recta cunha das curvas da liña ondeante que atravesa toda a cabeza, o burato e a fronte. En consecuencia, todo o dito antes de agora ó respecto debe actualizarse. Iso si, a caveira sigue a ser de Urías sen ningunha dúbida e os novos sinais, que potencian a importancia do burato, así o ratifican.

Betsabé nai adúltera

É a primeira vez que se identifica esta figura (actualmente na Porta de Praterías) como Betsabé exercendo de nai adúltera (figs. 70 e 72). É unha obra, como as demais, sobre mármore e do Mestre da Porta Francixena (*ca.* 1100). Representa a Betsabé dándolle de mamar ó fillo que tivo de maneira adúltera co rei David, nese curto intervalo que vai do nacemento ós sete días en que morrerá, por vontade de Yahveh, para redimir os adúlteros da implacable lei do Levítico que castigaba coa morte a todo aquel que incorrese no pecado do adulterio. O relevo mide (segundo datos amablemente dados por Ramón Yzquierdo Peiró, director do Museo Catedralicio de Santiago), 68 x 25 x 9 cm (alto, ancho e fondo). Un ancho similar ó da Betsabé suplicante.

Unha vez coñecida a existencia deste ciclo na catedral de Santiago (Erias, 2017), a identificación deste relevo non ten ningunha dúbida, ó compartir, en todo ou en parte, características das outras Betsabés (a tentadora, a adúltera e, sobre todo, a suplicante): pernas cruzadas e a perna esquerda espida do xeonllo ó pé, mesmo tratamento na roupa con ese filete ornamental característico, pregamentos da vestimenta, etc. Ademais, sabemos que está a aleitar o fillo do rei David porque este se atopa metaforicamente na escena en forma de león dócil e submisivo, coa cabeza baixa e o rabo entre as pernas, soportando sobre o seu lombo a Betsabé e o fillo dos dous. Por conseguinte, hai que referugan, de maneira tallante, outras identificacións, como a da Virxe do Leite (Gómez Moreno, 1934: 132), a Virxe dándolle de mamar ó neno Xesús sobre un burro na súa fuxida a Exipto (Carro García, 1962: 523), Eva aleitando un dos seus fillos (Weisbach, 1949: 124), Eva aleitando a Caín (Castiñeiras, 2011: 102), etc.

Betsabé suplicante

No *Anuario Brigantino* de 2017 non me fixei na Betsabé nai adúltera e, polo tanto, non percibín o extraordinario parecido que había entre esta imaxe e a Betsabé suplicante: a mesma postura sedente; o mesmo tratamento dos panos, con repetición de filetes e pregaduras, como os que están enriba das respectivas pernas dereitas... E, o máis espectacular: as dúas sentan sobre o lombo do rei en forma de león, coa mesma posición dócil (cabeza inclinada cara ó chan...). Tamén é igual a maneira de coller a figura no regazo. E aquí temos outra vez operando o que denomino iconografía do signo camuflado, de tal maneira que é necesario ler as dúas imaxes ó mesmo tempo porque unha descodifica a outra. O neno da nai é en realidade un cachorro de león (fillo do rei león, David) e viceversa: o cachorro de león é en realidade un neno.

No seu momento (Erias, 2017) xa entendín que a figura do cachorro de león era unha metáfora do fillo adúltero que tivo co rei león, David. Non parecía difícil, pero, agora, o descubrimento da Betsabé nai adúltera ratifícao. A maior diferenza está nas respectivas cabezas de Betsabé. A nai ten o pelo ben peiteado como corresponde a un estadio de felicidade da muller dentro da historia. As súas guedellas son máis finas e ordenadas cós das outras Betsabés. E a expresión da súa cara, a pesar da erosión do tempo, denota paz.

Pola súa banda, a Betsabé suplicante, que clama inutilmente a Yahveh pola vida do seu neno-cachorro de león, mostra unha cara dramática, mirando ó ceo, mentres as súas guedellas tenden á desorde, parecéndose ás das Betsabés tentadora e adúltera.

CONCLUSIÓN S

1ª) Por máis que pasase desapercibido 900 anos, existe un ciclo escultórico co tema de David e Betsabé na *Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse. No medio da tentación (canzorros do tornachoivas, relevo de Simón o Mago, aves demoníacas, leóns luxuriosos, *putti* vendimadores...), vemos inequivocamente os seguintes relevos do ciclo: 1) **David músico tentado**, 2) **Betsabé especular tentadora** e 3) **Betsabé especular cabalgando a Besta á maneira da Gran Meretriz de Babilonia e reprendida polo profeta Natán**. A disposición de tres canzorros no tornachoivas, representando prostitutas (tentadora, caída no pecado e demonizada), permite establecer unha relación entre a figura da prostituta e Betsabé, que é tratada de prostituta tanto en Toulouse como en Santiago de Compostela (láminas I-II). En ambos os dous casos evítase o que podería ser a inicial e literal imaxe de Betsabé bañándose, sendo substituída por unha Betsabé fermosa, pero con signos que a definen claramente como prostituta.

2ª) O tratamento de David en Toulouse e Compostela é relativamente semellante desde un punto de vista formal, posto que os dous son músicos, están sentados coas pernas cruzadas á maneira do emperador Augusto nalgunhas das súas *gemmas*, e paran de tocar ó ver a Betsabé, moza, fermosa e con xestos de prostituta. Pero difiren absolutamente no fondo. En Toulouse, David ten signos claros de demonización (fealdade na cara, dúas grandes verrugas no nariz, perna esquerda espida desde a xeonllo -lámina V-, leóns luxuriosos...), mentres que o David de Compostela aparece digno e elevado sobre o pecado que representan os monstros infernais baixo os seus pés. Non descobre as súas pernas e, ó non estar esculpido nunha mocheta, senón sobre unha prancha rectangular de granito, a súa esvelteza e monumentalidade chaman a atención. Diríase que en Compostela se tivo moito máis coidado coa imaxe deste rei mítico, quizais por ser a referencia do rei que



Fig. 68.- Betsabé tentadora da Porta Francixena da catedral de Santiago (Museo Catedralicio): uvas (fermosa, segundo literalmente o Cantar 7 do *Cantar de los Cantares*); xiro da cabeza (como as prostitutas) cara ó rei David. O pelo desordenado anuncia o adulterio. A parte inferior, que falta, sería similar á da Betsabé nai adúltera e á da Betsabé suplicante. Debuxo: Alfredo Erias®.

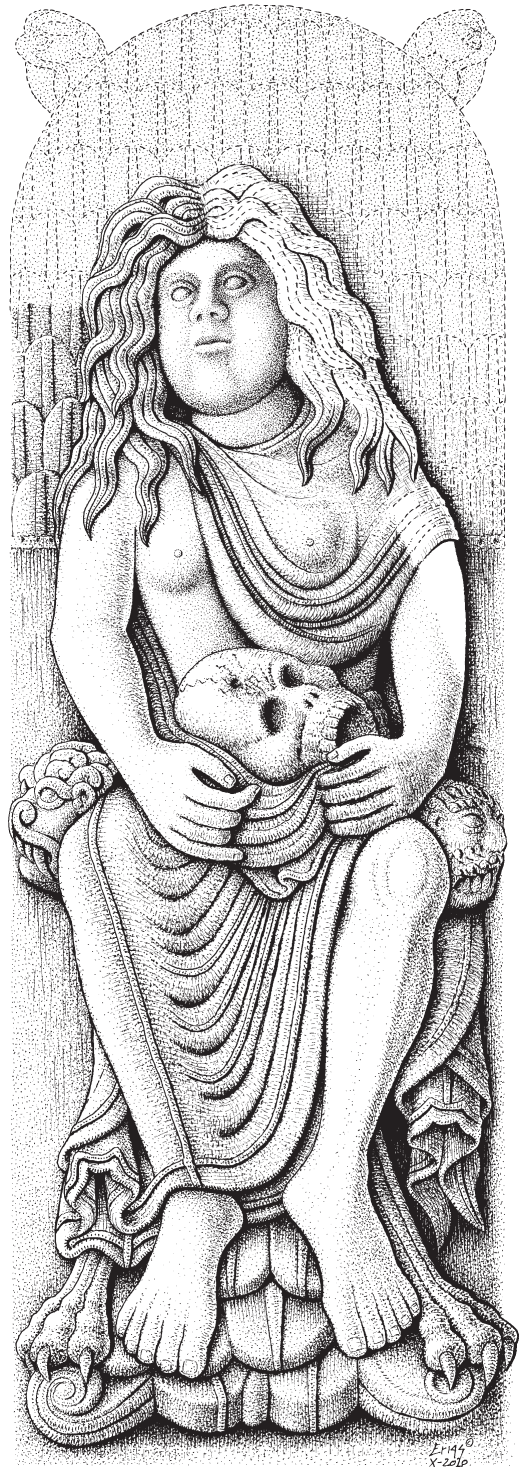


Fig. 69.- Betsabé adúltera da Porta Francixena da catedral de Santiago (hoxe na Porta de Praterías): semiespida e coa *mano cornuta* sinalando a caveira do seu esposo Urías ó que trata de cornudo, segundo a antiga tradición mediterránea. A perna esquerda espida desde o xeonllo será un símbolo identificador de todas as Betsabés deste ciclo escultórico. Debuxo: Alfredo Erias®.



Fig. 70-71.- **Betsabé nai adúltera** e **Betsabé suplicante** da Porta Francixena (hoxe na de Praterías). As dúas sentan sobre o lombo dun león manso que metaforicamente é o rei David. E as dúas sosteñen algo no regazo de maneira similar: un neno, a nai; e un cachorro de león, morto ou moribundo, a suplicante. A lectura cruzada dinos que o bebé é un cachorro de león, é dicir, o fillo do rei león, David, e que o cachorro de león é en realidade un neno. Debuxos: Alfredo Erias®.

promovía as obras, Alfonso VI de León, Galicia e Castela. Deste xeito, mentres en Toulouse os culpables, os pecadores e os responsables de todo o que pasará, son os dous, David e Betsabé, en Compostela sublíñase moito máis que é Betsabé a culpable. O único xesto dificilmente reproable do David compostelán é o xiro de cabeza ante a fermosa Betsabé tentadora, con peitos como acios de uvas.

3ª) O ciclo de Betsabé que se inicia en Toulouse, desenvólvese de maneira moito máis clara e madura na Porta Francíxena da catedral de Santiago onde desapareceron as complexas escenas especulares, sendo substituídas por outras máis simples, onde a protagonista é sempre unha Betsabé monumental (aínda que o tamaño da peza non sexa moi grande), mostrando claramente os elementos simbólicos que a identifican en cada unha das escenas clave da historia: as uvas (muller fermosa) e o xiro de cabeza (prostituta), buscando ó rei David, na **tentadora**; o pelo especialmente revoltado, cun peito e os brazos espidos e a caveira do seu esposo Urías no regazo, sinalada pola *mano cornuta*, na **adúltera**; o pelo ordenado e o feito de darlle de mamar ó seu fillo, na **nai adúltera**; e o cachorro de león, moribundo ou morto, substituíndo o neno no seu regazo, para indicar que se trata do fillo do rei león, David, mentres a nai clama a Yahveh pola súa vida, na **suplicante**. E todas, identificadas como luxuriosas por esa **perna esquerda espida desde o xeonllo ata o pé** (lámina V), que se herda directamente de Toulouse.

4ª) O descubrimento agora, en Compostela, da **Betsabé nai adúltera** fai que o conxunto de Betsabés aquí pasen de tres a catro e, polo tanto, debo corrixir a conclusión inicial de que a parte inferior desaparecida da Betsabé tentadora sería como a da suplicante, pero de maneira que a perna espida fose a dereita para manter a simetría coa suplicante, imitando as *Vierges* especulares, coa adúltera no centro (Erias, 2017: 314, fig. 30). Porque agora xa non hai simetría e, polo tanto, é practicamente seguro que a súa parte inferior sería moi similar á **Betsabé nai adúltera** e á **Betsabé suplicante**. E con iso, finalmente, tería razón neste punto Serafín Moralejo (1969: 640), aínda que, como tantos outros investigadores, non chegase a ver o ciclo. É dicir, todas as Betsabés terían ese mesmo signo luxurioso: a perna esquerda espida desde o xeonllo ata o pé.

E 5ª) Pola súa importancia iconográfica, achégase unha reflexión acerca da grande obra das *Vierges* de Toulouse, proponendo que poden estar realizadas sobre un relevo romano previo, de tal maneira que o resultado, despois de ser redefinidas polo Mestre da *Porte Miègeville*, lévanos a dúas lecturas medievais: unha clara e non problemática que as ve como dous símbolos zodiacais sen máis, o de Leo e o de Aries; e outra máis escura, pero evidente, que permite consideralas como prostitutas, en función de varios símbolos inequivocamente luxuriosos do código iconográfico da *Porte Miègeville*: o especular (espello ligado ás prostitutas); en cada caso, unha perna semiespida co seu pé descalzo e enriba dunha cabeza demoníaca; o león de mirada torva como os leóns luxuriosos de diversos lugares da *Porte Miègeville*; incluso o cordeiro que acariña un brazo da muller... Lonxe quedan as figuras romanas, probablemente dúas vestais (virxes por definición) que asoman nas cabezas, en parte das súas vestimentas, no calzado borrado (v. figs. 40 e 44) dos seus pés espidos, nas tellas dos sepulcros romanos (como o do priorado de Saint-Andéol) entre os seus pés, etc. O resultado do conxunto é máis estilizado có das figuras orixinais, adquirindo unha nova harmonía e unha beleza singular, que converterá esta renovada peza en moi influente na escultura do seu tempo e máis aló. Diríase que anuncia claramente a estilización das figuras góticas.

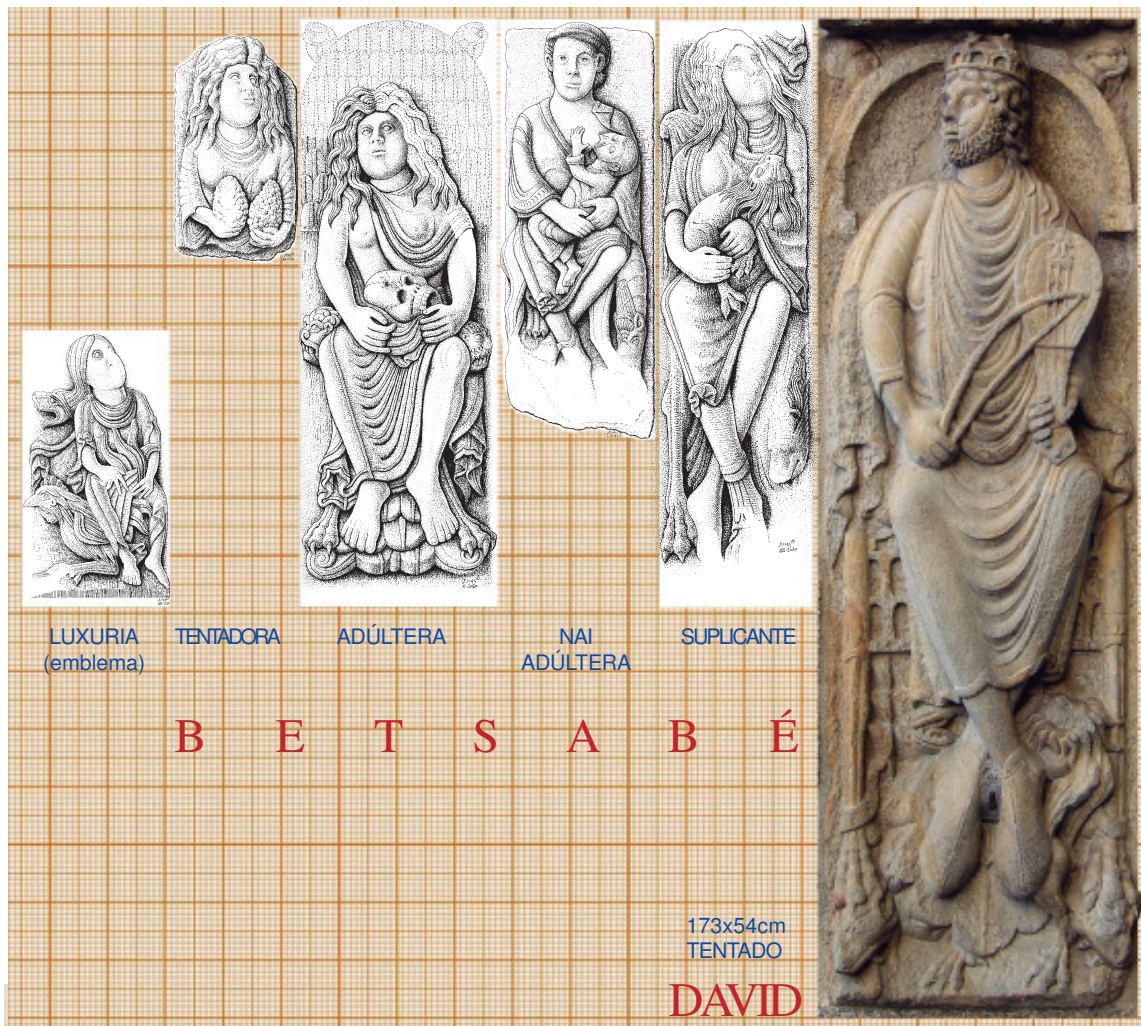


Fig. 72.- Ciclo escultórico de David e Betsabé da Porta Francixena da catedral de Santiago, precedido polo emblema da Luxuria. Esta é a versión máis completa ó engadírselle agora a Betsabé nai adúltera. As proporcións son aproximadas, pero o conxunto achéganos moito ó deseño e ulterior traballo escultórico realizado polo Mestre da Porta Francixena e os seus colaboradores, ó redor de 1100. A partir daqui aínda quedan preguntas sen resolver: houbo en Santiago unha escena de Betsabé reprendida por Natán como si a hai en Toulouse? E houbo escenas posteriores da historia de Betsabé en relación con David e co fillo de ambos, Salomón? O futuro dirá, pero agora, polo menos, unha vez coñecida a existencia deste ciclo, podemos esperar calquera sorpresa. Por outra banda, seguimos sen estar seguros de que este ciclo chegase a estar instalado completo algunha vez na Porta Francixena, posto que o *Codex Calixtinus* (ca. 1140) di que alí había «mujeres» (sen dúbida, varias Betsabés):

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.

Pero xa sitúa á «mujer adúltera» na Porta de Praterías, aínda que a truculenta historia que conta dela é pura ficción literaria. No único que acerta, e non é pouco, é en que era «adúltera»:

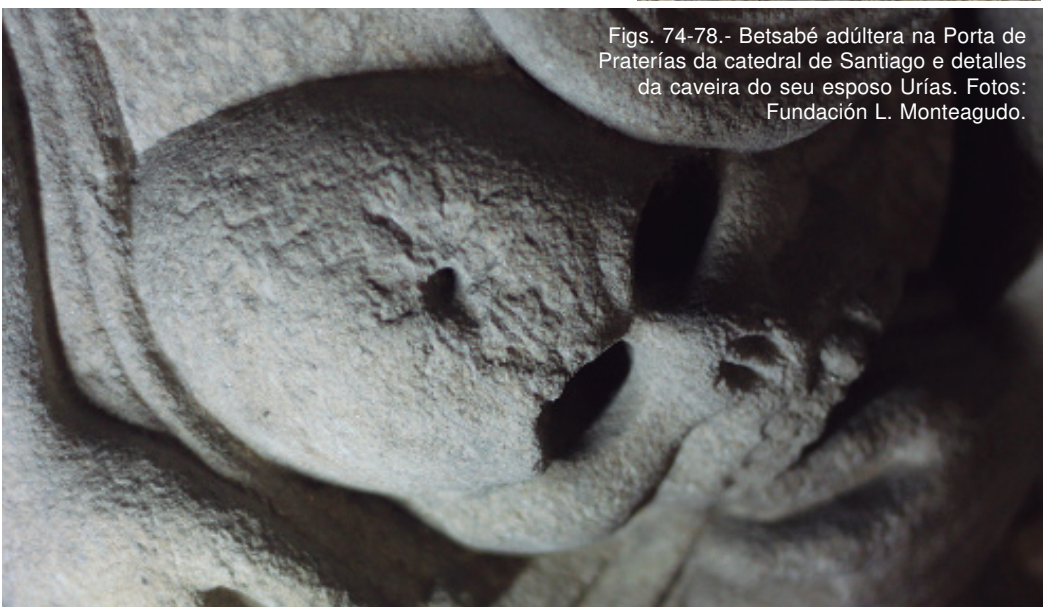
Y no se ha de echar en olvido que, junto a la escena de las tentaciones del Señor, está representada una mujer que sostiene en sus manos la cabeza putrefacta de su amante, arrancada por el propio marido, quien la obliga a besarla dos veces por día. ¡Grande y admirable castigo para contárselo a todos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



Fig. 73.- Santiago Peregrino na *Porte Miègeville*. Representa o Camiño de Peregrinación a Compostela, pero tamén o camiño da vida ó fin do mundo, da propia existencia. E, nese camiño, axexa o mal nas súas múltiples formas: baixo os pés repíntense as aves infernais, e, a ámbolos dous lados, senllos *baculus* de peregrino son tragados por Bocas do Inferno. A semellanza destas bocas (que remiten a máscaras de teatro grecolatino) coa vaxina demonizada da prostituta do canzorro nº 8 do tornachoivas desta porta, permítenos comprender que o que se revela aquí é a tentación luxuriosa cumprida, en forma de acto sexual simbólico entre as moitas prostitutas que deambulaban polo «Camiño Francés» e os peregrinos. E, a nivel iconográfico, compróbase, unha vez máis, como o código tolosano, especializado na luxuria, segue funcionando. Por outra parte, o feito de que non se esculpa a man esquerda, deriva claramente dunha rotura accidental que se suple desta maneira, pero, aínda así, o libro permanece incompleto, como denota a falta do rebordo frontal anterior. O curioso é que esta solución se converte en marca de estilo e repetírase máis tarde, como no caso do rei da Porta de Praterías da catedral de Santiago. Ó outro lado da porta (fig. 13), San Pedro, coas chaves do Paraíso, representa a meta soñada, o premio para o peregrino que logrou manterse virtuoso a pesar das tentacións. Debuxo: Alfredo Erias®.



Figs. 74-78.- Betsabé adúltera na Porta de Praterías da catedral de Santiago e detalles da caveira do seu esposo Urías. Fotos: Fundación L. Monteagudo.





A



C



D

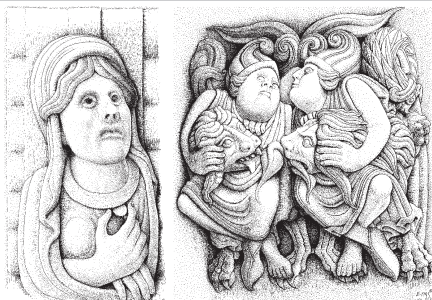

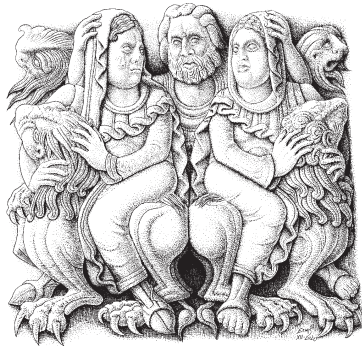




B

Figs. 79-82.- As catro Betsabés do ciclo compostelán:
A) **Tentadora** (foto: Erias);
B) **Adúltera** (foto: Erias);
4) **Nai** (foto: Fundación L. Monteagudo);
e 5) **Suplicante** (foto: Erias).

APÉNDICE GRÁFICO

Lám. I.- BETSABÉ *versus* PROSTITUTA (I)

	TOULOUSE	JACA	SANTIAGO
TENTADORA	 <p style="color: blue;">Prostituta tentadora. Betsabé tentadora.</p>	 <p style="color: blue;">Prostituta tentadora.</p>	 <p style="color: blue;">Betsabé tentadora.</p>
CABALGANDO A BESTA E REPRENDIDA	 <p style="color: blue;">Betsabé cabalgando a Besta e reprendida por Natán.</p>	 <p style="color: blue;">Betsabé cabalgando a Besta (Santiago).</p>	
CAÍDA NO PECADO DE LUXURIA E/OU ADULTERIO	 <p style="color: blue;">Prostituta luxuriosa (¿Betsabé adúltera?).</p>	 <p style="color: blue;">Betsabé adúltera (Santiago).</p>	

Lám. II.- BETSABÉ *versus* PROSTITUTA (e II)

TOULOUSE

JACA

SANTIAGO

NAI
ADÚLTERA



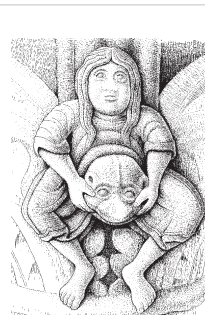
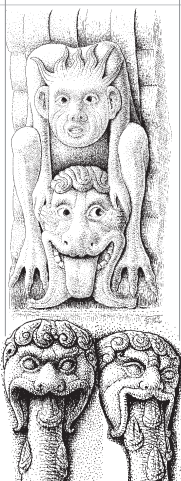
Betsabé
nai
adúltera.

SÚPLICANTE
e REDIMIDA
coa morte do
nenho-león
(fillo do
rei-león,
David)

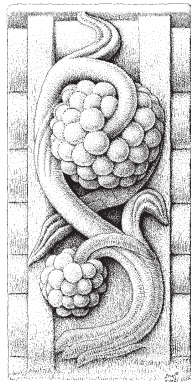


Betsabé
suplicante.

CONDENADA
(demonizada)



Condena e conseguinte demonización da prostituta: a vaxina
identifícase coa Boca do Inferno e chega a tragar o *baculus*
do peregrino (metáfora de acto sexual).

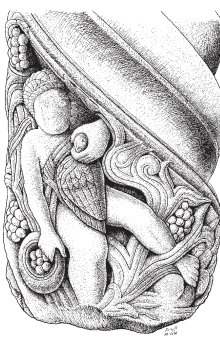


**Lám. III.- VIDE E UVAS:
metáfora da muller e da
beleza feminina
tentadora**



Acios de uvas nun canzorro do tornachoivas da *Porte Miègeville* en contexto luxurioso. E ligados ós demos libidinosos que rodean a Simón o Mago na mesma porta.

Putti vendimadores e protectores da vide (muller) encima do apóstolo Santiago da *Porte Miègeville*. Son precursores dos *putti* das columnas da *Porta Francixena* compostelá. Foto: Salgado.



Capitel da tentación da catedral de Jaca e columnas da *Porta Francixena* da catedral de Santiago: uvas = peitos femininos = muller fermosa (Cantar 7 do *Cantar de los Cantares*). O *putti* vendimador defende a virtude feminina, pero, en ocasións, as aves demoníacas (as tentacións) vencen.



Como metáfora dos peitos femininos e da fermosura dunha muller (Cantar 7 do *Cantar de los Cantares*) na **Betsabé tentadora** da *Porta Francixena* da catedral de Santiago.

Como metáfora de fealdade da meretriz vella e demonizada, con pés-gadoupas de arpia ou de serea ave que esmagan senllos acios de uvas nun canzorro da capela de Santa Fe da catedral de Santiago.



Lám. IV.- DE CABALGAR A BESTA APOCALÍPTICA (COMO A GRAN MERETRIX DE BABILONIA), A IDENTIFICARSE A SÚA VAXINA COA BOCA DA BESTA (A BOCA DO INFERNO)



Betsabé specular cabalgando a Besta e reprimida por Natán (*Porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse).



Betsabé cabalgando a Besta (catedral de Santiago de Compostela).



Betsabé specular con león luxurioso sobre o seu regazo (*Porte Miègeville*).

Capitel da catedral de Jaca.



Paso intermedio entre a Betsabé con león luxurioso no seu regazo da *Porte Miègeville* e a prostituta do capitel 229 da catedral de Santiago (ou a prostituta demonizada de Toulouse).

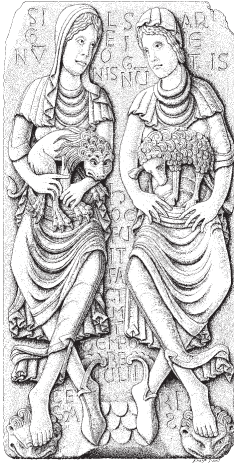


Prostituta demonizada do capitel 229 da catedral de Santiago.



Vaxinas como Bocas do Inferno e prostituta demonizada de Toulouse.

Lám. V.- A PERNA ESQUERDA (e en ocasións tamén a dereita, se é especular), **SEMIESPIDA OU ESPIDA DESDE O XEONLLO** (incluído ese pé ou os dous), é un símbolo de conduta luxuriosa no código de Toulouse, que se repetirá en Compostela



As «Vierges».



Simón o Mago e dous demos.

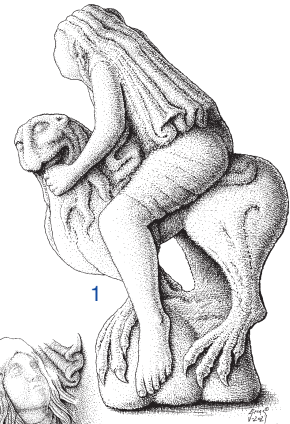


David.



Betsabé

SAINT-SERNIN de TOULOUSE
SANTIAGO de COMPOSTELA



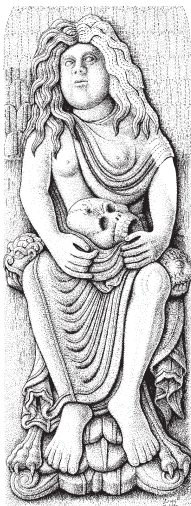
1



2

BETSABÉ

- 1.- Cabalgando a Besta.
- 2.- Tentadora.
- 3.- Adúltera.
- 4.- Nai adúltera.
- 5.- Suplicante.



3

4



5



Mes de Febreiro (a perna esquerda espida desde o xeonllo ata o pé).

AS 4 BETSABÉS E O MES DE FEBREIRO DA PORTA FRANCÍXENA (catedral de Santiago)

BIBLIOGRAFÍA

- ADHÉMAR, Jean (1996 (1939): «Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français». Paris, C.T.H.S.
- BEATO DE LIÉBANA (2006): *Comentarios al apocalipsis de San Juan*. Traducción de A. del Campo Hernández y J. González Echegaray (b.a.c.). Gobierno de Cantabria.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2011): La Porta Francígena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico. *Anales de Historia del Arte*.
- (2013): «Jaca, Toulouse, Conques y Roma: las huellas de los viajes de Diego Gelmírez en el arte románico compostelano». En: *O século de Gelmírez*. Consello da Cultura Galega.
- CAZES, Daniel / CAZES, Quitterie (2008): *Saint-Sernin de Toulouse: de Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman*. Editions Odyssée, Toulouse.
- CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain (1988): Diccionario de los símbolos. Herder, Barcelona.
- CLEMENTE DE ALEJANDRÍA (s. II-III, 1998): *El Pedagogo*. Biblioteca clásica Gredos, 118. Gredos, Madrid. Código de Ammurabi. <www.luarna.com>
- DRAPKIN S., Israel (1982): «Los «Codigos» pre-hamurabicos». *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, Tomo 35, Fasc/Mes 2, págs. 325-346.
- DURLIAT, Marcel (1965): «Le portail occidental de Saint Sernin de Toulouse. In: *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*. Tome 77, N°72.
- (1986): *Saint-Sernin de Toulouse*. Eché, Toulouse.
- (1990) «La sculpture romane sur la route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle». Dax, CEHAG.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012): «David músico». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n° 8, pp. 11-25.
- ERIAS MARTÍNEZ, Alfredo (2017): «A Historia de Betsabé da Porta Francígena ou a recuperación dun ciclo escultórico da catedral de Santiago». *Anuario Brigantino*, n° 40.
- (2018): «Iconografía de los bufones en la Galicia bajomedieval y tardogótica». *Anuario Brigantino*, n° 41.
- (2019): «Iconografía da pranxideira no mundo antigo e medieval de Galicia e norte de Portugal». *Rudesindus*, n° 12.
- LSies: *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus* (2004): traducción de Abelardo MORALEJO, Casimiro TORRES y Julio FEO, Santiago de Compostela.
- MEYER, Mati (2014): «Chastity stripped bare: on temporal and eternal things in the Sacra Parallela». *Byzantine and Modern Greek Studies*, Vol. 38 N°. 1, 1-23.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (1969): “La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago”. *Compostellanum*, v. XIV, n. 4, p. 623-68.
- (1985): “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago. *Compostellanum*, págs. 395-430.
- NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano (February 2010): «Relieves de Saint-Sernin de Toulouse». En: *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez* (pp. 314-319). Skira - S. A. de Xestión do Plan Xacobeo
- (2019): *El bestiario esculpido en los capiteles de la catedral románica de Santiago: una aportación a las fases constructivas y al programa iconográfico del monumento*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.
- NOGUIER, Antoine (1556): *Histoire tolosaine*. Toulouse: Guyon Boudeville.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (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.
- RUBIO FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2012-2013): *Estudio sobre la reparación del daño causado por el delito en el Ordenamiento Jurídico español*. Universidad de las Islas Baleares; Grado en Derecho.
- TESTARD, Olivier (2003): «La Porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse: proposition d'analyse iconographique». *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*. T. LXIII, pp. 25-61.
- 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*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- WILLIAMS, JOHN W. (2015): “Spain or Toulouse? A half century later observations on the chronology of Santiago de Compostela». *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, núm. 14, pp. 269-287. Universidade de Santiago de Compostela.

AGRADECIMENTOS

Daniel Carlos Lorenzo Santos (Fundación Catedral de Santiago), Ramón Yzquierdo Peiró, Fundación L. Monteagudo, Alberto López, José Salgado, Daniel Manso, Victoriano Nodar, Mónica Baleirón...