



LA HISTORIA DE BETSABÉ

de la Puerta Francígena o la recuperación de un ciclo escultórico de la catedral de Santiago

ALFREDO ERIAS MARTÍNEZ*

En memoria del gran investigador Serafín Moralejo, que siempre me aconsejó con generosidad y me acogió en el catálogo de la exposición, *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*.

Sumario

En este trabajo se aportan datos suficientes que demuestran que alrededor del año 1100 el Maestro de la Puerta Francígena de la catedral de Santiago esculpió una Historia de Betsabé de la que se conservan dispersas las tres piezas esenciales: la **mujer con racimos de uvas**, la **mujer adúltera** y la **mujer con cachorro de león**. Por diferentes avatares, probablemente estas piezas nunca llegaron a estar expuestas juntas (ya no las ve así el autor del *Codex Calixtinus*), por lo que se muestran ahora en su orden originario por primera vez, y hacen visible este tema perdido después de más de 900 años.

Abstract

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

INTRODUCCIÓN

El título de este trabajo es, al mismo tiempo, su principal conclusión: la de que existió en la catedral de Santiago, alrededor del año 1100 (el 1 de julio Gelmírez fue elegido obispo y consagrado el 21 de abril de 1101; más tarde, en 1120, sería el primer arzobispo de Compostela), un programa escultórico que contaba en clave moralizante o de *exemplum* (para este concepto puede verse Harto, 2011) la Historia de Betsabé, primero amante y luego esposa del rey David. Este programa, concebido, sin duda, para la Puerta Norte, se componía de una serie de obras que quizás no llegaron a instalarse juntas nunca, puesto que ni siquiera se describen en el mismo lugar en el libro quinto del *Codex Calixtinus*. Sin embargo, esas piezas aun hoy existen, por lo que, a pesar de ser descritas por numerosos historiadores, es preciso estudiarlas de nuevo para entender que componían un discurso coherente que ahora, después de 900 años, se recupera, si esta propuesta es acertada, naturalmente.

Inicié este camino de casualidad, cuando estaba preparando una exposición de dibujo y pintura sobre las mujeres de la Compostela medieval. Y como pintarlas y dibujarlas implicaba entenderlas, me pregunté antes de nada quiénes eran las «**mujeres**» de la Puerta Norte (también llamada del Paraíso, Francígena o de la Azabachería) de la catedral de Santiago, de que habla el libro quinto del *Codex Calixtinus*, escrito alrededor de 1140 (A. Moralejo y otros, 2014):

* **Alfredo Erias Martínez** es doctor en Historia del Arte y licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Santiago de Compostela. Es director del *Anuario Brigantino*, del Museo das Mariñas y del Archivo y Biblioteca municipales de Betanzos. Es académico de número de la Academia Auriense-Mindoniense de San Rosendo y director de su revista *Rudesindus*. Es presidente del patronato de la Fundación Luís Monteagudo y miembro del patronato de la Fundación Jiménez-Cossío.

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

Se considera tradicionalmente (Moralejo, 1969: 640) que dos de esas mujeres son la **mujer con racimos de uvas** (Museo de la Catedral) y la **mujer con cachorro de león** (Puerta Sur o de Platerías). Pero luego, cuando el *Calixtinus* describe la Puerta Sur, nos hace visible la conocida como **mujer adúltera**, que hoy vemos en un tímpano de esa puerta, colocada de mala manera, hasta el punto de que le rompieron parte de la cabeza y de un hombro, demostración clara de que no es su lugar original.

Como quiera que a lo largo de este trabajo considero que se verá de manera muy evidente que esas tres mujeres son la misma y que constituyen la serie lógica del ciclo o Historia de Betsabé en tres momentos, un problema inicial es saber en qué puerta estaban o, con mayor precisión, para qué puerta fueron diseñadas y esculpidas. Y, por razones de coherencia con el contexto escultórico, no hay duda de que las tres fueron concebidas por el llamado Maestro de la Puerta Francígena para la Puerta Norte. Pero todo lo dicho hasta aquí pasa por analizar, antes de nada, la figura del rey David y cada una de estas tres mujeres: la **mujer con racimos de uvas**, la **mujer adúltera** y la **mujer con cachorro de león** (que así estarían ordenadas). A ellas podemos añadirles, por autoría, por tema y por contexto lujurioso de esa puerta (Historia de Adán y Eva): la **mujer cabalgando un gallo**, la **mujer cabalgando un león** y por lo menos un canecillo del exterior de la capilla de santa Fe con una **mujer demonizada por pecado de lujuria**.

TODO COMIENZA CON EL REI DAVID

Está claro que la Historia de Betsabé que aquí se reconstruye comienza con el rey David y, naturalmente, su imagen no puede ser otra que la que se encuentra, fuera de lugar, en la Puerta de Platerías. Que este relieve pertenecía originalmente a la Puerta Norte ya lo dijeron López Ferreiro (1898-1911), Serafín Moralejo (1969: 654-655) y numerosos investigadores más. Su autor, sin duda, es el Maestro de la Puerta Francígena. Sobre esto hay consenso general. El problema está en la interpretación de la figura. Para Weisbach (1949: 133, cit. por Moralejo, 1969: 654) fusiona los conceptos de David como salmista regio y de David como dominador del mal y Salvador.

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

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

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

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

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

Moralejo (1969: 654-655) ve una fusión de las cualidades artísticas del rey, al considerar la música como elemento exorcizador, con el dominio sobre las bestias (el mal), de tal manera que se prefigura en David al propio Cristo al elevarse sobre el mal:

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

Es más, de manera brillante, considera muy probable la asimilación que la figura de David hace del Orfeo clásico.

Las imágenes míticas de este rey, de su hijo Salomón y del más próximo, Carlomagno, nunca son inocentes; por el contrario, están llenas de contenido simbólico, tanto en el campo religioso (modelos de protección de la Iglesia) como en el político: «...Estos servicios a la fe, en este caso a la Iglesia, intuyen en aquel rey bíblico un espejo eficaz donde el rey cristiano, en su actividad misionera, modela su imagen, en tanto que referencia de la Alianza imperecedera entre Dios y el pueblo elegido» (Núñez, 1999: 40). Incluso en la era de Gelmírez la manipulación política fue llevada a la galería de reyes y reinas (y a las ausencias) del *Tumbo A* de la catedral de Santiago (Castañeiras, 2002).

Curiosamente, Núñez Rodríguez (2012: 614) sitúa esta imagen del rey David en un momento posterior al adulterio con Betsabé y dice que representa un «acto penitencial» de angustia y remordimiento, tal como reflejan los Salmos. La «viola» contribuiría a su plegaria y a sobrellevar el sufrimiento moral que incluso conduciría a las lágrimas, de manera que se pasaría, citando a san Agustín, del hombre viejo al hombre nuevo. Pero el problema está en que esta figura, según creo, hay que situarla antes del adulterio, y eso cambia todo.

Siguiendo esta línea, podría referir numerosos autores que se fijaron en esta imagen y añadir numerosas consideraciones y matices, además de engordar el capítulo de la bibliografía. Pero de nada vale hacer discursos más o menos eruditos si antes no se leyó bien la obra. Así que lo primero es entender lo que David representa y qué está haciendo. ¿Qué ocurre en la escena en realidad?

En primer lugar, hay que ver este David como prototipo de imagen regia. Para eso está sentado sobre un trono que finaliza en garras de león. El león es emblema de David como vencedor de esta fiera, y, por extensión, emblema habitual de los reyes.

Tiene las piernas cruzadas, gesto simbólico de la realeza, que se puede ver en miniaturas inglesas y francesas, sobre todo, pero también de otras partes de Europa (figs. 1, 2, 3), en



Fig. 1. El rey David en el contrafuerte izquierdo de la Puerta de Platerías de la catedral de Santiago. Originariamente fue esculpido en granito por el Maestro de la Puerta Francígena para la Puerta Norte. Dibujo con colores imaginarios: Alfredo Erias.

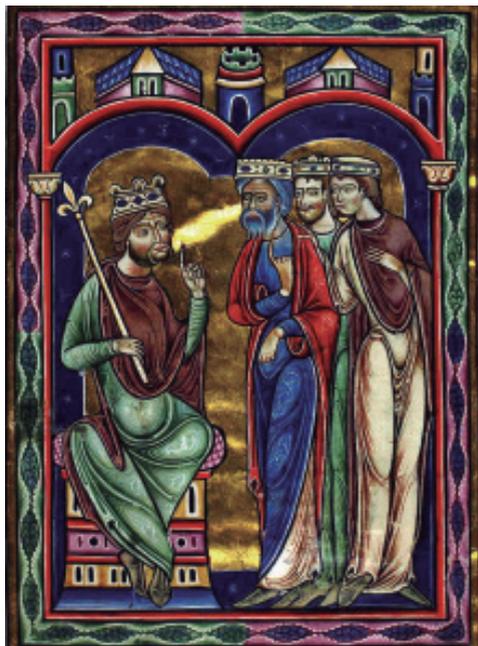


Fig. 2. El rey Herodes con las piernas cruzadas en tono de poder, distinción y arrogancia, delante de los Reyes Magos. Salterio de Copenhague (siglo XII).

los siglos XII y XIII, fundamentalmente. De esta manera, subraya la superioridad e incluso la cólera regias, como se deduce de la obra de Henry Martin (1913). Un gesto que también se puede calificar como simbólico de poder, distinción y arrogancia (Rodríguez, 2014: 459). En Galicia, por imitación de las imágenes regias (sobre todo, ésta del rey David), tenemos la figura sepulcral (s. XIII) del caballero, almirante y poeta, Paio Gómez Charino, que también cruza las piernas en su lauda de la iglesia de san Francisco de Pontevedra (fig. 3).

La imagen de David como músico es una de las que tuvo más éxito en la Baja Edad Media, compartiendo protagonismo con los ancianos del Apocalipsis y con los ángeles y resucitados músicos del Paraíso. Es un tipo iconográfico que tiene por base el oficio de pastor cuando era joven, en tiempos del rey Saúl, y más tarde cuando él mismo fue rey, al recibir el arca de la Alianza en Jerusalén, además de ser considerado como autor de salmos.

Intuyo que nuestro creativo escultor, el Maestro de la Puerta Francígena, debía de ser un hombre relativamente joven o de mediana edad, que, por una parte, era orgulloso de sus capacidades virtuosas y necesitaba demostrarlas, y, por la otra, procuraba, de

manera muy evidente, la aprobación del obispo Gelmírez y del rey protector de la catedral de su tiempo, Alfonso VI (rei de León entre 1065 y 1072 en un primer reinado, y entre 1072 y 1109 en un segundo, de Galicia entre 1071 y 1072 y entre 1072 y 1109, y de Castilla entre 1072 y 1109). Esas razones son suficientes para explicar una de las obras más extraordinarias del románico europeo, un románico que aquí podemos calificar de protogótico e incluso, con mucha antelación, de protorrenacentista, si se me permite decirlo, dadas las conexiones tan evidentes con el mundo clásico en temas, formas y técnicas.

Así pues, la imagen espectacular del rey David, coronado con corona de oro, vestido con ropas de prestigio, sentado en trono celestial (finalizado arriba en semicírculo) con patas de león (animal emblemático suyo), que toca la fídula oval, y con las piernas cruzadas para subrayar su poder, aun remarca más su aspecto positivo al elevarse espiritualmente sobre figuras híbridas demoníacas, que simbolizan pecados y que están bajo sus pies. Debajo de las patas de león del trono vemos sendas cabezas de lo que parecen grandes peces con bocas infernales entreabiertas, dientes puntiagudos y echando la lengua. Y en el centro, una especie de centauro con cuerpo y garras de león y con cabeza humanoide de poblado pelo en mechones desordenados, aspecto que veremos, sobre todo, en la **mujer con racimos de uvas** y en la **adúltera**, que nos conecta con la Medusa clásica y que nos lleva al mundo del pecado, un pecado que en este caso es el de la avaricia, puesto que se dejan ver las manos de este ser en el acto de rodear obsesivamente tres monedas.

Pero el gran gesto que nos hace entender todo es ese giro de cabeza súbito hacia su derecha, al sorprenderse por algo que ve a lo lejos mientras toca la embelesante música

que sale de su fídula oval. Y eso que ve es una mujer hermosísima bañándose: Betsabé. Esta consideración absolutamente lógica hace comprensible no solamente esta obra, sino también otras más que hasta ahora solamente tenían conexiones parciales de tipo estilístico (el mismo autor) y de localización (Puerta Norte), con apenas algún intento de unir las a través de la consideración de que eran emblemas de vicios (Núñez, 2011).

LA MUJER CON RACIMOS DE UVAS

1 A la vuelta del año, al tiempo que los reyes salen a campaña, envió David a Joab con sus veteranos y todo Israel. Derrotaron a los ammonitas y pusieron sitio a Rabbá, mientras David se quedó en Jerusalén.

2 Un atardecer se levantó David de su lecho y se paseaba por el terrado de la casa del rey cuando vio desde lo alto del terrado a **una mujer que se estaba bañando**. Era una **mujer muy hermosa**.

3 Mandó David para informarse sobre la mujer y le dijeron: «**Es Betsabé, hija de Eliam, mujer de Urías el hitita.**» (2 Samuel 11, *Biblia de Jerusalén*).

Uno de los primeros manuscritos en los que aparece en imagen (fig. 4) el ciclo o Historia de Betsabé es en el conocido como *Sacra Parallela* o *Florilegium*, de la primera mitad del siglo IX, copiado en Palestina de un original procedente del monasterio de san Sabas, cerca de Jerusalén, durante el primer período iconoclasta del Imperio Bizantino (730-787). Consta de diversos pasajes de la Biblia y textos patrísticos que mostraban lecciones éticas, morales y ascéticas para infundir sentimientos de piedad y virtud, tal como nos informa Walker Vadillo (2013: 31-32).

Una vez que el escultor realizó a David tocando la fídula oval y sorprendido por la visión de la hermosura de Betsabé bañándose, el siguiente paso era esculpir esa mujer.

Dentro de las opciones que tenía el maestro para representar a Betsabé, podía escoger la imagen de una mujer bañándose, mientras desde el balcón de su palacio, generalmente en plano posterior, es observada por el rey David.

Podría, en cualquier caso, crear o recrear ese tipo para concordar literalmente con el texto, pero decidió hacer un cambio conceptual de la imagen de Betsabé y convertirla de pasiva (como aparece en el libro segundo de Samuel), en activa, como mujer tentadora y potencialmente adúltera. Sin duda, esta decisión estaba directamente en línea con la imagen impoluta del rey David, espejo mítico del rey de su tiempo, Alfonso VI de León, Galicia y Castilla, que, como protector de la catedral, debía ser preservado por todos los medios. Pero este cambio, para justificarlo, debía hacerlo tomando como base otro texto del Antiguo Testamento. Y ese texto fue sin duda, el "Cantar 7" de *El Cantar de los Cantares*:

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



Fig. 3. Paio Gómez Charino (s. XIII, iglesia de S. Francisco de Pontevedra), con sus piernas cruzadas, es un eco de un tipo de imagen regia (David de la Puerta de Platerías y miniaturas varias) de los siglos XII y XIII. Dibujo: Erias.



2 ¡Qué lindos son tus pies en las sandalias, hija de príncipe! Las curvas de tus caderas son como collares, obra de manos de artista.
 3 Tu ombligo es un ánfora redonda, donde no falta el vino. Tu vientre, un montón de trigo, de lirios rodeado.
 4 Tus dos pechos, cual dos crías mellizas de gacela.
 5 Tu cuello, como torre de marfil. Tus ojos, las piscinas de Jesbón, junto a la puerta de Bat Rabbim. Tu nariz, como la torre del Líbano, centinela que mira hacia Damasco.
 6 Tu cabeza sobre ti, como el Carmelo, y tu melena, como la púrpura; **¡un rey en esas trenzas está preso!**
 7 **¡Qué bella eres, qué encantadora, oh amor, oh delicias!**
 8 **Tu talle se parece a la palmera, tus pechos, a los racimos.**
 9 **Me dije: Subiré a la palmera, recogeré sus frutos. ¡Sean tus pechos como racimos de uvas, el perfume de tu aliento como el de las manzanas,**
 10 **tu paladar como vino generoso!** El va derecho hacia mi amado, como fluye en los labios de los que dormitan.
 11 Yo soy para mi amado, y hacia mí tiende su deseo.
 12 ¡Oh, ven, amado mío, salgamos al campo! Pasaremos la noche en las aldeas.
 13 De mañana iremos a las viñas; veremos si la vid está en cierne, si las yemas se abren, y si florecen los granados. Allí te entregaré el don de mis amores.
 14 Las **mandrágoras** exhalan su fragancia. A nuestras puertas hay toda suerte de **frutos exquisitos**. Los nuevos, igual que los añejos, los he guardado, amado mío, para ti. (*Cantar de los Cantares*; "Cantar 7", *Biblia de Jerusalén*)

Fig. 4.- El rey David mira a Betsabé bañándose. *Sacra Parallela*, s. IX. París, Bibliothèque nationale de France, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525013124/f568.item.zoom>> (© BnF París).

A partir de esta referencia fundamental y difícilmente cuestionable («**Sean tus pechos como racimos de uvas**»), la pregunta es si existe alguna obra que pueda considerarse precedente iconográfico y temático y ciertamente la hay. Se trata de un extraordinario capitel (fig. 6) del desaparecido claustro de la catedral de Jaca, hoy en la iglesia de Santo Domingo. Parece de la autoría de nuestro Maestro de la Puerta Francígena o del mismo taller o, como mínimo, del mismo estilo, que se origina en Saint-Sernin de Toulouse. Lo interesante es que desarrolla una escena de tentación. Como en la posterior **mujer con racimos de uvas** de Compostela, aquí vemos una mujer hermosa con un racimo de uvas en el pecho, metáfora que igualmente sale del "Cantar 7" del *Cantar de los Cantares* («**Tu talle se parece a la palmera, tus pechos, a los racimos**»); mira de reojo al tentado, como las ramerías y, para que no haya duda de lo que está haciendo, lleva en las manos una serpiente infernal tentadora.

Por su parte, el tentado se figura con el mismo cesto del vendimiador que vemos en una columna de la Puerta Norte de la catedral compostelana (fig. 5). Obviamente, en este caso, recolectar es caer en la tentación, en el pecado de lujuria. Pero la metáfora es aún más compleja, porque en el cesto (convertido en cesto-nido) hay un pájaro picoteador de las uvas, de manera que este cesto-nido con el pájaro está delante de su zona genital, por lo que puede entenderse el pájaro picoteador como metáfora del pene. Picotear las uvas es metáfora del acto lujurioso y de la caída en la tentación. Hay aquí un eco de la tentación de Adán y Eva en el Paraíso, pero lo importante es que esta mujer ratifica varias de las características esenciales (formales y morales) de la **mujer con racimos de uvas**, como



Figs. 5 e 6.- En la primera figura (foto: Erias) vemos un *putti* vendimiador que agarra por la cabeza (retuerce el cuello, diría yo) un ave que picotea en las viñas, en una columna de la Puerta Norte de la catedral de Santiago, hoy en el Museo de la Catedral. Se atribuye al Maestro de las Columnas Entorchadas (Castiñeiras, 2011, entre otros), también llamado «Maestro de Ulises» por F. Prado-Vilar (2010). Dentro del estilo clasicista de Toulouse y de Jaca, Castiñeiras (2011: 121) dice que estas columnas son el resultado del primer viaje de Gelmírez a Roma en 1100, de donde se traerían cartones de marmolistas romanos, derivados de sarcófagos romanos de los siglos I y II. Y añade que el *Liber sancti Iacobi* (I, 6), en el Sermón de la Pasión del Apóstol (25 de julio) habla de los enemigos del vendimiador apostólico de la viña de la Iglesia. Y concretamente para esta imagen, parece que versifica san Fortunato en un himno que recoge el *Calixtinus*:

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

Para el presente trabajo, la imagen del capitel de Jaca (fig. 6), hoy en la iglesia de Santo Domingo, muestra una mujer tentadora, que es un precedente muy próximo de la mujer con racimos de uvas de Compostela y ratifica el papel de tentadora de ésta.

peligrosamente hermosa y tentadora. Y, además, vemos el racimo utilizado de una manera semejante (para subrayar la belleza apetecible y tentadora de la mujer), pero no idéntica, puesto que ella tiene las manos ocupadas en la serpiente.

Aun así, la **mujer con racimos de uvas** no deja de ser, quizás y en buena medida, una creación *ex novo* que se mueve dentro de los parámetros clasicistas del estilo de Saint-Sernin de Toulouse, de tal manera que esta Betsabé se parece al polimórfico Dionisos y a diosas de la fertilidad. El pelo, semejante al de la **mujer adúltera**, (Erias, 2005: 72; Núñez, 2011), imita también formas clásicas, sobre todo a Medusa, una de las tres caras de la Gorgona (Esteno, Euriale y Medusa), ‘la fuerte, la que salta lejos, la Reina’. Medusa, la Gorgona por excelencia, la única mortal de ellas, tenía la cara redonda, la cabellera formada por serpientes y unos ojos penetrantes que convertían en piedra a los hombres que la miraban. La **mujer adúltera**, que vendrá a continuación, aun acentuará este aspecto.

Solamente queda una parte del relieve de la **mujer con racimos de uvas** en el Museo de la Catedral de Santiago (39x21x13,5 cm), pero es la más importante, porque nos permite ver a esta mujer de la cintura hacia arriba y eso hace que se pueda identificar como Betsabé.

Pero antes de desarrollar esta idea, veamos qué dijeron de esta figura algunos investigadores. Guerra Campos (1962: 293) intuye que podría representar el Otoño de la serie de «meses del año». Mucho tiempo después, esta misma idea, como mes de Septiembre, es sugerida por Yzquierdo Peiró (2013: 1039). Moralejo (1969: 640), en cambio, estaba en desacuerdo por ser distinto formato y material que el único mes seguro que se conserva, el de Febrero: un hombre con un pie calzado y otro desnudo, que se calienta al fuego (Museo de la Catedral).

De hecho, Moralejo (1969: 640) está cerca de acertar con el verdadero sentido de esta mujer al compararla con la **mujer con cachorro de león**. Observa que las dos placas tienen aproximadamente el mismo ancho, las dos mujeres se parecen en la cara y en el abundante pelo con mechones desordenados, tienen algo en el regazo y miran en la misma dirección. Incluso dice que las dos figuras debieron pertenecer a la serie de «mujeres» referida en el *Calixtinus* y, por consiguiente, cabría atribuirles un sentido alegórico semejante. Y añade, con gran intuición, que la «la mujer con uvas se podría completar conjeturalmente según el esquema de la mujer con cachorro de león sin que resultase forzada». Solamente le faltó integrar en este conjunto a la **mujer adúltera** y concluir fácilmente que las tres son la misma y remiten a una única historia. Pero no lo hizo y en su lugar eligió acompañar a Azcárate (1963: 17) en la propuesta que hace para la **mujer con cachorro de león** y que Moralejo extiende a la **mujer con racimos de uvas**: así como el león de las portadas es símbolo de la naturaleza divina, como «León de Judá vencedor del pecado y de la muerte» y, como quiera que en la fachada norte se representaba el pecado y el anuncio de la regeneración, la **mujer con racimos de uvas** prefiguraría la personalidad sufriente del Salvador. Apuntala esta idea con el racimo de uvas de la Tierra Prometida, interpretado en el simbolismo medieval como un anuncio de la Pasión.

A Werner Weisbach (1949: 122 y ss) le parece que las mujeres con animales, tanto de Toulouse como de Santiago, representan pecados, creyendo que un signo de falta de honestidad es que tengan un pie calzado y otro desnudo. Pero este último aspecto solamente se puede aplicar a la **mujer con cachorro de león** y el mismo Moralejo (1969: 640) desmonta esa idea al señalar que el mes de Febrero del Museo de la Catedral también tiene un pie calzado y otro desnudo y no se le puede atribuir ningún significado moral por eso.

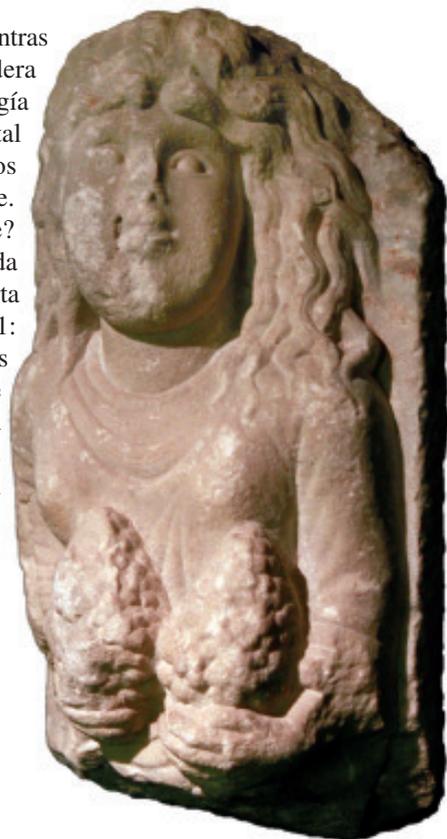
Núñez (2011: 104-124), que interpreta acertadamente que la **mujer adúltera** es Betsabé, dándonos un punto de apoyo seguro para seguir investigando, no sigue, sin embargo, el mismo exitoso camino (el del Antiguo Testamento) para descubrir quiénes son y qué simbolizan las otras mujeres. Y el resultado (inspirándose en la *Psychomachia* de Prudencio o en el *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis, entre otros) es una galería de vicios: 1) orgullo o soberbia (**mujer con cachorro de león**); 2) avaricia (**mujer con racimos de uvas** que él interpreta como batracios, esto es, sapos o ranas); 3) lujuria (la **mujer adúltera**); y 4) envidia y odio (**mujer a horcajadas de un gallo**, carcomida por gusanos y serpientes). Este autor tiene el mérito de juntar estas mujeres en un mismo discurso, aunque ese discurso (galería de vicios) no se ajuste (según los argumentos que aquí se proponen) a la realidad. Eso sí, sus consideraciones, siempre eruditas, son interesantes porque inciden en el tema de la lujuria que, desde luego, es un asunto central en la Historia de Betsabé.

Este mismo autor (Núñez, 2011: 66-70...) casi toca la solución cuando se pregunta por el contenido del Salmo 50 (51 según las biblias) en el que interpreta que «David asume un acto de penitencia y solicita el perdón por haber seducido a Betsabé y disponer que su marido Urías muriera en la guerra...» Y repara en el gesto de David en la actual Puerta de

Platerías, donde ciertamente no tiene ningún sentido, mientras que sí lo tendría en la Puerta Norte, puerta que considera que es la de Adán o de la Penitencia. Toma esa terminología del *De synodalibus causis* de Vogel (1994: 140), de tal manera que desde el s. X se relaciona el desalojo de los penitentes con la expulsión de Adán del Paraíso terrestre. Pero ¿a quién miraría entonces David en la Puerta Norte? Según Núñez (2011: 70) «... en la fachada norte la mirada podría dirigirse hacia el penitente, es decir, hacia la puerta de entrada». Efectivamente, como recoge este autor (2011: 66) de Vogel (1994: 140), «la puerta donde son desechados los pecadores públicos se denomina frecuentemente Puerta de Adán». Pero es mucho más lógico que David mirase concretamente a la Betsabé con racimos de uvas (fig. 7), que representaría a la mujer hermosa y tentadora (como Eva con la manzana lo fue respecto a Adán): una escena equivalente a la de David que mira desde su palacio a Betsabé bañándose (figs. 4, 10, 11 y 12) y que tiene un referente próximo en la que me parece muy evidente escena de tentación de un capitel del antiguo claustro de la catedral de Jaca (fig. 6).

La escena de la **mujer con racimos de uvas** de la catedral de Santiago no triunfó iconográficamente; de hecho, ni siquiera parece que fuera entendida desde el principio, especialmente porque las piezas del relato quizás nunca llegaron a mostrarse juntas, pero, sobre todo, porque el maestro, a pesar de que podía elegir el aspecto más fiel a la literalidad del texto, como es el de la Betsabé bañándose, escogió el otro aspecto, más sutil y abstracto: el de una mujer muy hermosa con gestos tentadores de ramera. Por eso la escena del baño tiene numerosos ejemplos (Walker, 2013), mientras que la de Betsabé como mujer hermosa, racimos de uvas e incluso con actitudes de ramera, en la fase previa al adulterio, no parece tener descendencia en la iconografía bajomedieval. En cualquier caso, es conveniente tener en cuenta que en la miniatura bajomedieval, que abundó en la Historia de Betsabé, no siempre la protagonista aparece en la escena del baño, como puede verse en el *Queen Mary Psalter*, de 1310 (figs. 8 y 9).

Mónica Ann Walker Vadillo merece un apartado especial, porque en su extraordinaria tesis doctoral, *Betsabé en la miniatura medieval* (2013), establece los tipos principales de esta mujer en la miniatura, con referencias necesarias también a la escultura. En este sentido, es una pena que no conociera algunos trabajos de Manuel Núñez (2011, 2012), porque le daría un tipo nuevo, por lo menos en la escultura: el de Betsabé como **mujer adúltera** de la Puerta de Platerías. Naturalmente, era imposible que conociera los otros dos tipos compostelanos de Betsabé, el de la **mujer con racimos de uvas** y el de la **mujer con cachorro de león**, porque eso haría innecesario el presente trabajo. Ahora bien, en la magnífica relación de miniaturas que presenta, pueden verse algunos aspectos curiosos, que si no llegan para hablar de una relación iconográfica directa con nuestra **mujer con**



Figs. 7. Betsabé, hermosa y tentadora, o la **mujer con racimos de uvas**. Museo de la Catedral de Santiago. Foto: Erias.



Fig. 8. Arriba, David tocando el arpa, con músicos en procesión que portan el Arca. Y abajo, David contacta con Betsabé, sin que ésta aparezca desnuda bañándose como es habitual. Esta Betsabé tentadora, aunque muy diferente, sería equiparable por función a la mujer con racimos de uvas de Compostela. *Queen Mary Psalter* (1310) (British Library Ms. Royal 2 B. VII f. 56v).

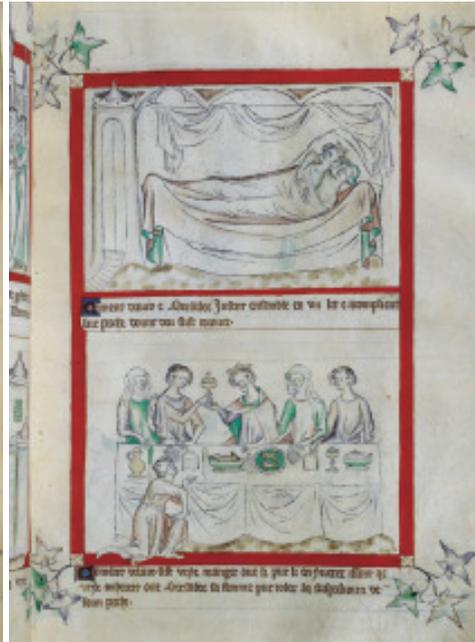


Fig. 9. Arriba, escena de adulterio de David y Betsabé, siendo ésta la que abraza al rey en una clara actitud activa para que aparezca ella como culpable. Y abajo, David agasaja con una gran cena a Uriás, después de saber que Betsabé estaba embarazada, y para que se acueste con su esposa. *Queen Mary Psalter* (1310) (British Library Ms. Royal 2 B. VII f. 57).

racimos de uvas, sí que nos acercan a los elementos que los artistas de distintas épocas manejaron para crear sus escenas. Y las escenas de que habla Mónica Ann Walker son:

Los Reproches de Natán.

La intercesión de Betsabé.

Betsabé sentada a la derecha de Salomón y coronada reina.

El baño de Betsabé.

Otras escenas del ciclo de Betsabé:

El encuentro y adulterio de David y Betsabé.

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

El nacimiento de los dos hijos de David y Betsabé.

David y Betsabé entronizados.

El diálogo de Natán y Betsabé.

Salomón montado en una mula acompañado por Betsabé y Natán.

Betsabé en la muerte y entierro de David.

Salomón invitando a su madre a sentarse en el trono.

Es evidente que la compostelana **mujer con racimos de uvas** no tiene que ver iconográficamente con el baño de Betsabé, pero las dos escenas, como ya se dijo, responden al mismo momento de la historia: aquel en el que el rey David queda prendado de esta mujer. Pues bien, en el baño, Betsabé (Walker, 2013: 325) puede aparecer desnuda (siguien-

do el baño de Venus), semidesnuda o totalmente cubierta, dentro de su casa en un baño, al aire libre en un jardín, bañándose en una fuente o en un regato; puede ir acompañada por sirvientas, o verse el mensajero de David, pero también puede rodearse de otros elementos entre los que están los peines, los espejos y también los **frutos rojos**, aspecto este último que tiene una conexión evidente con los racimos de uvas de Compostela, no solamente por coincidir en que en ambos casos son frutos rojos (no me cabe duda que así serían concebidos y quizás pintados los racimos en Compostela), sino porque representan una metáfora sexual. Este es el caso, por ejemplo, de la escena que vemos en el *Libro de Horas* (de Tours o de Bourges) de 1500 (cuatro siglos más tarde que la mujer compostelana) (Tours, Bibliothèque municipale, Ms. 2283, fol. 29 r, tomado de Walker, 2013: imagen 183) donde Betsabé va a coger fruta roja (fig. 10) que le ofrece una sirvienta. Semejante escena la vemos en el *Libro de Horas* (uso romano) de principios del siglo XVI (san Marino, California, The Huntington Library, Ms. HM 1171, fol. 97v.) donde Betsabé no solamente va a recibir un recipiente con frutos rojos (fig. 11), sino que sostiene un fruto rojo grande (manzana, recordando a la Eva tentadora) justo debajo de sus pechos. Se repite el asunto en el *Libro de Horas* francés (fig. 12) del s. XVI (Filadelfia, The Free Library of Philadelphia, Ms. Lewis EM 11:10A.).



Fig. 10. Betsabé y los frutos rojos (¿manzanas?) en el *Libro de Horas* (de Tours o de Bourges) de 1500 (Tours, Bibliothèque municipale, Ms. 2283, fol. 29r, tomado de Walker, 2013: imagen 183).

Es evidente que los frutos rojos y la localización de Betsabé en un jardín exterior asimila nuestra protagonista con Eva, la gran tentadora (Walker, 2008: 52-54). Pero quizás la conclusión más importante que puede sacarse de la tesis de Walker es que antes de las distintas imágenes de Betsabé en Compostela, ya había libros miniados con la historia de esta mujer en forma de escenas sucesivas. Por ejemplo, en el manuscrito citado, *Sacra Parallela*, del s. IX (París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Parisinus Graecus 923) podemos ver: el baño de Betsabé (fig. 4); Natán y Betsabé; Betsabé intercediendo ante el rey David para que Salomón fuera su sucesor; y Betsabé sentada a la derecha de Salomón.

También en el manuscrito *Homilía de Gregorio Nacianceno* del 879-883 (París, Bibliothèque Nationale de France, Codex Graecus 510) hay alguna escena de la vida de Betsabé. Lo mismo podemos decir del *Salterio de Utrecht* del 816-835 (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 32); del *Salterio de Chludov* del s. IX (Moscú, Museo Histórico del Estado, Ms. 129); del *Salterio de Carlos el Calvo* del s. IX (París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Latin 1152); del *Salterio griego de París* del s. X (París, Bibliothèque Nationale de France, Cod. Gr. 139); del *Salterio griego de Bristol* del s. XI (Londres, The British Library, Add. Ms. 40731); de la *Biblia (Libro de los Reyes)* de Constantinopla del s. XI (Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Vat. Gr. 333)...

En resumen, el Maestro de la Puerta Francígena pudo ver alguno de estos manuscritos y tomar apuntes para su Historia de Betsabé, una historia que, en lo que respecta a la



Fig. 11. *Libro de Horas* (uso romano) de principios del s. XVI (San Marino -California-, The Huntington Library, Ms. HM 1171, fol. 97v.). Tomado de Walker, 2013, imagen 204.



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

mujer con racimos de uvas, ya se dijo que tiene un precedente próximo fundamental en el capitel de la tentación lujuriosa de Jaca (fig. 6) dentro del estilo de Toulouse.

¿Uvas o batracios (sapos o ranas)?

En la religión zoroástrica el sapo se identifica con Ahreman, y sapos y ranas son impuros, por lo que matarlos es una buena acción. Así lo testimonia el *Avesta* (tanto en el V 5.36 como en el V 14.5, según refiere Andrés Toledo, 2007: 198-199). Los batracios son impuros en muchas culturas, ya sea porque algunos tienen la piel venenosa o porque representan la lujuria al aparearse frenéticamente cuando llegan las lluvias en medio de un croar incesante. En la India también se asocia el sapo y la rana con la prostituta y la lujuria.

En la Biblia vemos como Yahveh envía plagas de ranas sobre Egipto:

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

En el románico y en el gótico la ligazón de los batracios con la imagen icónica de la lujuria es evidente. Un monje medieval de Saint-Victor relata así el suplicio correspondiente: «La cortesana pasa, como el resto. Ésta, que peinaba su bella cabellera con peines de oro, que coloreaba su frente y su rostro, que decoraba sus dedos con sortijas, ha pasado a ser



Figs. 13-14. Castigo mediante sapos que maman y/o muerden en los pechos de la mujer pecadora (lujuriosa...) en dos capiteles de la catedral de Santiago. Al mismo tiempo, ella levanta los brazos para librarse de las serpientes demoníacas que pretenden meterle tentaciones en los oídos.

Fig. 15. Castigo mediante sapos que maman y/o muerden en los pechos de la mujer pecadora, en un capitel de la iglesia románica de San Bartolomeu de Rebordáns (Tui, Pontevedra). Es una imagen que parece derivar de las de la catedral de Santiago, pero aquí las formas enroscadas que eran serpientes, se esquematizaron en una especie de laberinto vegetal de ramas. Aún así, como en el caso compostelano, intenta librarse de ellas con las manos.

la presa de los sapos y de la culebra, la culebra se enrolla alrededor de su cuello y muerde sus senos». Y en la visión de san Alberico de Montecassino (*ca.* 1130), el castigo a las adúlteras y lujuriosas se amplía a las madres solteras o a las que rechazan amamantar huérfanos: «Dos serpientes mordían las mamas de cada una de ellas... estas mujeres eran aquéllas que habían rehusado dar de beber de sus pechos a los huérfanos y bebés sin madre o que debiendo amamantarlos no lo hacían» (las dos citas son de Martínez, 2010: 151). Con estas formulaciones y otras similares se desarrolló en el románico la iconografía de la *femme aux serpents*, frecuentemente asociada con los batracios, para definir el castigo por el pecado de la lujuria.

No tendría por qué aludir ahora a este tema, pero debo hacerlo, porque, si bien la inmensa mayoría de los autores habla de la **mujer con uvas** o de la **mujer con racimos de uvas**, sorprendentemente Manuel Núñez (2011:118-122) ni considera esa posibilidad y lo que ve en esas formas que la mujer tiene en sus manos son batracios. Eso conviene a la estructura de su planteamiento (galería de vicios), aunque ve en el vicio que representaría la figura, múltiples significados. Siguiendo a Meyer Schapiro (1984: 91-92) la considera ejemplo de avaricia, por estar ligada al castigo de los sapos que se dirigirían hacia sus pechos. Tiene en cuenta que los sapos, diabólicos, pero también enviados por Dios, están ligados al castigo de la lujuria (acentúa este aspecto recordando a la cortesana griega apodada Phryne, literalmente ‘sapo’, amante y modelo de Praxíteles).

De todas formas, y una vez dicho todo esto, considero que la identificación de las dos formas que sostiene nuestra mujer debajo de los pechos no son batracios de ninguna manera. En el románico gallego (fig. 15) y en la propia catedral de Santiago (figs. 13 y 14) vemos algunos ejemplos del castigo de los batracios que acceden por sí mismos a los pechos de la mujer condenada y nunca la mujer los lleva en la mano para facilitarles la labor de castigo, cosa que sería absurda. Las formas que sostiene nuestra mujer son, sin duda, racimos, puesto que, además de la forma general, su superficie está llena de elementos redondos que claramente se pueden identificar con las uvas. Por si fuera poco, insisto,

remite al capitel que denomino de la tentación lujuriosa de Jaca, donde la mujer tiene un racimo o racimos de uvas en el pecho (figs. 6 y 7).

Mujer hermosa

A la hora de crear esta obra, el Maestro de la Puerta Francígena quiere dejar claro que estamos delante de una mujer joven y muy hermosa. Y para lograrlo la esculpe con las siguientes características: cara limpia, tersa, propia de las jóvenes, subrayando además este aspecto con unos pómulos muy marcados; boca pequeña y sonriente, labios carnosos, cabellera larga dispuesta en mechones ondulantes que propenden al desorden; la ropa aparece muy pegada al cuerpo, sobre todo en la zona que más interesa al escultor: la de los pechos, para que pareciera muy sensual. Por último, los racimos de uvas son un elemento esencial en la configuración de una mujer hermosa, porque traducen literalmente lo que nos dice el "Cantar 7" del *Cantar de los Cantares*, por cierto, atribuido generalmente al rey David (aunque también a su hijo Salomón). En este texto está la clave, como se viene diciendo, puesto que se hace un reiterado paralelismo entre los pechos de una mujer hermosa y los racimos de uvas.

Es evidente que para el autor del *Cantar de los Cantares* las mujeres de la ciudad de Sunem o Sulem tenían fama de ser muy hermosas. Y si nos atenemos al poema, vemos dos aspectos esenciales: la palmera y sus racimos de dátiles son metáfora del cuerpo esbelto de la mujer y de sus pechos, pero al mismo tiempo se sustituyen inmediatamente los racimos de dátiles por los de uvas, considerados por el autor como más sensuales en el juego de metáforas que desarrolla. El profesor Núñez (2011:118-122) ve que esta imagen tiene una gran carga simbólica de lujuria. Y liga la «forma serpentiforme» del pelo con las Erinias o Medusas que «inspiran venganza a la vez que otras conductas negativas», aportando también a este asunto la denominación de «cabellera de fuego, cómplice del diablo», vinculada a la vanidad, a la perfidia y al «ser sexualmente insaciable».

Naturalmente, habría que unir a esas consideraciones lo que dice el citado «Cantar 7» del *Cantar de los Cantares* que, sin duda, fue la gran referencia del escultor:

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

Es decir, el sentido original del texto es que incluso un rey caería preso fatalmente de la hermosura y sensualidad de esta mujer, que no solamente tenía melena (simbólica de la lujuria), sino que además ésta era púrpura (otro símbolo de fuerte sensualidad). El hecho de que esa melena se desarrolle en trenzas es interpretado por el escultor a través de esas formas ondulantes que le son próximas por la herencia clásica y que son características del estilo clasicista de Toulouse. Se trata de otra manera de exculpar al rey David, pero me pregunto si a pesar de todo el cuidado que el maestro escultor puso en dejar al rey libre de culpa, toda esta obra podría ser políticamente incorrecta en la Compostela de aquel tiempo. La incorrección, obviamente, estaría en ligar a un rey, por maravilloso y mítico que fuera, con una mujer tan negativamente expuesta. Y eso, unido a los avatares sufridos por la catedral, podría ser el motivo de que nunca se hubieran instalado juntas y en el orden idóneo las distintas piezas de la historia.

Efectivamente, la catedral sufrió dos asedios por parte de la gente de Compostela. El primero tuvo lugar en 1116-1117. Afectó a las obras: incendiaron los andamios y cimbras de madera y arruinaron el primitivo Palacio de Gelmírez, que se tendría que trasladar desde

el entorno de la Puerta de Platerías hasta el lado norte (*Historia Compostelana* citada por Castiñeiras, 2000: 56). El segundo está descrito en la *Crónica de Santa María de Iria* en 1466 y habla de que se prendió fuego a la Puerta de Platerías y a todo el cerco de la catedral (Castiñeiras, 2000: 56). De estas catástrofes se siguen tres restauraciones poco conocidas. Después de 1117 se supone que, ante la rotura de muchas piezas, se decidió anclarlas con grapas de hierro, descritas por Castellá y Ferrer (1610: 465) que subraya que, aun así, algunas se vieron afectadas por el agua y dejaron caer las lastras.

Mujer pérfida

El relieve de nuestra **mujer con racimos de uvas**, en claro paralelo con la adúltera, aunque en la fase discursiva inmediatamente anterior, nos habla de una mujer hermosa, sí, pero mala, pecadora, y para eso, lejos de la sensualidad positiva del *Cantar de los Cantares*, tuvo que haber una fuerza (probablemente de raíz eclesiástica) que reinterpretase el texto en clave negativa, de tal manera que la hermosura irresistible de esta mujer se convirtiera en una atracción fatal, al ponerla en paralelo con la Eva tentadora del Paraíso. Podría ser que los versículos finales que la amada dice al amado dieran pie a esta reinterpretación negativa de alrededor del año 1100: «13 Las mandrágoras exhalan su fragancia, y a nuestras puertas hay toda clase de frutas deliciosas, frescas y secas, que para ti, oh amado mío, he guardado» (*Cantares* 7:13, *Santa Biblia Reina-Valera*).

Fijémonos que la amada le promete al amado frutas deliciosas en medio de una fragancia «exalada», ¡atención!, por la mandrágora, una planta medicinal desde muy antiguo, pero que en la Edad Media (la *Mandragora autumnalis*) era utilizada por las brujas en sus rituales, tenidos como satánicos. Por otra parte, aunque se creía que favorecía la virilidad, la usaban como anestésico, como purgante, como ansiolítico, etc., a pesar de que era una planta tóxica. El hecho de que las raíces puedan parecerse a una figura humana abundó además en su carácter esotérico y satánico. De todas maneras, en pequeñas dosis era segura, mientras que en dosis mayores provocaba delirios, locura o muerte. Por cierto, que se utilizara como anestésico, me recuerda la adormideira, *Papaver somniferum*, planta del opio, que lanza por la boca el *green man* u hombre verde demoníaco (incluso con cuernos) de la fachada de la iglesia de san Pietro de Tuscania (Erias, 2014: 489): una metáfora muy evidente de las palabras de la tentación que son agradables al oído, que adormecen, pero que llevan a quien las escuche por el camino de la perdición.

Es decir, la **mujer con racimos de uvas** representaría la belleza peligrosa, precisamente por eso, por ser mujer irresistiblemente hermosa, con cara sensual, pelo suelto y pechos apetecibles, como racimos maduros de uvas en sazón y, además, con sonrisa y mirada de reojo, actitud clara de provocación como las ramerías. Una belleza y unos gestos que hablan de tentación, focalizando en esta mujer todos los males que de esa actitud se derivarán. Dicho de otra manera, la **mujer con racimos de uvas** de la catedral de Santiago es, en primer lugar, la metáfora de la belleza femenina peligrosa y en ese sentido nos recuerda a Platón que juega con el mismo concepto, aunque aplicado a la música:

Sólo es verdaderamente bella la música que expresa las buenas cualidades del alma y del cuerpo; pues la que expresa los vicios, es necesariamente, como aquello que ella expresa, fea y rebajada. En esta expresión de lo que es bello y bueno, y no en el placer que cause, es donde debe buscarse el carácter de la mejor música. Porque si se toma el placer por guía, es claro que ninguna música podrá ser considerada como absolutamente bella, puesto que los mismos cantos, los mismos ritmos, las mismas melodías producen en los que las oyen

impresiones del todo contrarias, agradables en unos, desagradables en otros, de suerte que les es imposible convenir en un mismo juicio. Pero la causa misma de esta diversidad de opiniones es una prueba más del peligro que hay en fiarse del placer para determinar el carácter de la música. (Platón, *Las leyes*, en *Obras completas*, edición de Patricio de Azcárate, tomo 9, Madrid, 1872).

Por consiguiente, la belleza es potencialmente peligrosa y me pregunto si esta idea platónica influyó directamente en nuestro ilustrado escultor a la hora de concebir a David tocando la fídula oval mientras, sorprendido, mira a lo lejos a la Betsabé hermosa y tentadora. Se juntaría entonces la belleza peligrosa de la mujer con la música embelesante que estaba tocando el rey. ¿Acaso fue esta música la que despertó los peores instintos de la tentadora Betsabé? Claro que también puede verse de otra manera: la deliciosa música del rey despertó malos pensamientos en Betsabé, porque, como también dice Platón en *Las leyes*: «Efectivamente, cada cual, siguiendo en esto su inclinación natural, encuentra belleza en los cantos, ritmos y melodías que responden al estado de su alma, que acarician, por decirlo así, sus cualidades ó defectos».

De este modo, una vez más, la responsabilidad recaería en Betsabé, en su papel de gran tentadora, ya que el rey no se podría resistir a todo lo que fatalmente sucedería después.

Aun así, no debemos olvidar que el papa Gregorio el Grande, en sus *Moralia in Job*, dice que David participó de dos pecados: el de soberbia, por arrogancia ante Dios (Sam. II, 24) y, naturalmente, el de lujuría (Sam. II, 11). De este modo, se subraya por vía de ejemplo el carácter expiatorio del camino de peregrinación que, a través de la confesión y de la penitencia, sirve de vía de salvación al peregrino (*Liber Sancti Jacobi*, I, cap. 17), como nos recuerda Núñez Rodríguez (2012: 613).

No deja de ser la misma tentación que experimentó Adán en el Paraíso (por otra parte y como se ha dicho, representado también en la Puerta Norte): una tentación irresistible que embriaga como el vino, como la *Papaver somniferum* o como la fragancia de la mandrágora, hasta llegar al delirio. Porque, además, en cuanto a los racimos de uvas, también podríamos acudir al *Deuteronomio*:

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

En este sentido, tal como podría deducirse del tendencioso juicio que el maestro escultor hace de Betsabé, probar los racimos de esta mujer, es decir, acariciar sus pechos y todo lo que supone el acto amoroso, sería equivalente a probar las «uvas venenosas», los «racimos amargos de vino de serpiente» del *Deuteronomio*. Y, naturalmente, equivale en todo momento a la tentación por excelencia, como ya se ha dicho: la de Eva, que ofrece la manzana a Adán en el Paraíso. No olvidemos que la mujer maravillosa del «Cantar 7» del *Cantar de los Cantares* también tiene aliento como el de las manzanas (recordemos de nuevo a Eva): «**¡Sean tus pechos como racimos de uvas, el perfume de tu aliento como el de las manzanas...!**».

De todas maneras, y por si la belleza no fuera suficientemente tentadora, el escultor le añadirá gestos propios de las ramerías (la mirada de reojo como en el capitel de la tentación lujuriosa de Jaca) y, de esa forma, intenta acentuar completamente la culpa del adulterio en la mujer. En consecuencia, si importante era para el escultor que viéramos fácilmente en esta obra una mujer hermosa, más esencial era aun que la identificásemos con una mujer

mala. En sentido estricto, y si pensamos (como es lógico, por el contexto de la Puerta Norte) en una mujer que está en el camino de ser adúltera, habría que calificarla como pérfida, esto es, contraria a la fidelidad y a la lealtad debida a su esposo. Por eso nos muestra la figura signos inequívocos de esta característica moral negativa, la perfidia, de tal manera que adopta rituales y gestos propios de las prostitutas (mujeres que mantienen relaciones sexuales a cambio de dinero), aunque ella no ejerciera ese oficio. El maestro escultor debía exonerar de toda culpa al rey bíblico para proteger la imagen del rey contemporáneo (Alfonso VI de León, Galicia y Castilla) y eso implicaba cargar el cincel contra esta Betsabé tentadora, para que nadie tuviese duda de lo que estaba haciendo y de lo que eso significaba:

-La cabellera larga, ondulante en mechones desordenados, invita al desacato de la ley (el *Levítico*), esto es, al adulterio que está a punto de llevarse a cabo. Además, ya vimos que esta cabellera larga y desordenada es una característica de la imagen emblemática de la lujuria.

-Gira la cabeza hacia su izquierda (lado negativo), mirando sonriente, de reojo y, por lo tanto, provocadoramente, a un hombre (el rey David músico, obviamente; pensemos en su relieve de la Puerta de Platerías). Es cierto también que este giro hacia su izquierda tiene, al mismo tiempo, la función de decirle al espectador (sumándose al mismo gesto de la mujer que cabalga un gallo, como emblema de la lujuria, que precedería al conjunto) que la historia continúa por ese lado, donde estaría (por lo menos en el programa del maestro escultor) la **mujer adúltera** y, a continuación, la **mujer con cachorro de león**.

-Ropa ajustada para hacer que los pechos aparezcan especialmente sensuales. No obstante, hay que subrayar algunos detalles. El escultor quiere remarcar el momento previo al adulterio y, por consiguiente, establece diferencias con la **mujer adúltera** que la sigue en el discurso. Mientras en la **mujer adúltera** (que, por definición, ya tuvo relaciones sexuales) aparecen desnudos los brazos, los pies, el hombro y el pecho derecho, además de la pierna izquierda, en la **mujer con racimos de uvas** solamente vemos desnudos los antebrazos. Pero su reconstrucción no es tan fácil como parece, porque depende del criterio elegido (figs 29, 30): 1) si nos atenemos al proceso vestida / semidesnuda / semivestida, tendría las piernas cubiertas y los dos pies calzados; 2) si pensamos en las piernas cruzadas como símbolo de la realeza, no las tendría cruzadas, puesto que aún no era reina; 3) si pensamos en clave estética y en la influencia que tuvieron en el escultor las *vierges* de Toulouse (fig. 23), sin duda tendría las piernas cruzadas como la **mujer con cachorro de león** y también con un pie calzado y otro desnudo (que es marca del estilo), en el que imitaría una vez más a las *vierges*. Las *vierges* propenden a la simetría y tienen una pierna más desnuda que la otra, siendo esa pierna la que tiene el pie desnudo. Pero obedecen a un criterio especular que hace que sean semejantes, hasta el punto de que el león y el carnero se parecen bastante. Este aspecto especular es una característica del estilo de Toulouse (véanse figs. 26 y 31), de tal manera que *Signum Leonis* tiene la pierna izquierda casi desnuda y desnudo el pie de ese lado, mientras *Signum Arietis* repite lo mismo, pero con la pierna derecha y el pie derecho. Pues bien, es muy probable que este aspecto especular se copie en el conjunto de las tres obras, y eso quiere decir que como la **mujer con cachorro de león** copia formalmente a la *virge Signum Leonis*, la casi simétrica **mujer con racimos de uvas** copiaría necesariamente a la *virge Signum Arietis* y, por lo tanto, tendría desnuda la pierna derecha y el pie derecho: esta sería mi propuesta de reconstrucción de la pieza dentro del conjunto (fig. 30).

En cualquier caso, no hay duda de que esta **mujer con racimos de uvas** es Betsabé y el hombre al que mira, el rey David y, por consiguiente, se trata de una imagen anterior y complementaria de la Betsabé que conocíamos (Núñez, 2011: 106-113) como **mujer adúltera**. Pero llegar a esta conclusión tiene otra implicación inmediata y lógica, que ya se viene considerando hasta aquí: la tercera mujer, la que lleva en el regazo el cachorro de león, también es Betsabé. Lo veremos más adelante.

LA MUJER ADÚLTERA

Ya se dijo que alrededor de 1140 el autor del libro quinto del *Codex Calixtinus* encontró la **mujer adúltera** (figs. 16, 20), no en la Puerta Norte para la que había sido concebida, sino fuera de contexto, en la Sur o de Platerías. Y la interpretación que nos dejó resulta muy literaria, a pesar de ser sintética, y puede explicarse desde ese punto de vista con antecedentes que llegan muy lejos, incluso si se quiere, al *Código de Ammurabi* y a la propia *Biblia*, pero no tiene nada que ver con la realidad conceptual que el maestro escultor infundió a esta figura:

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

La realidad parte del segundo libro de Samuel y por él debemos comenzar. Si entendemos que este relato tiene su **introducción** en la escena del rey David músico, tentado por la visión de la hermosa Betsabé que mostraba los **racimos de uvas** bajo los pechos, el **nudo** sería precisamente el relato que se esconde detrás de la figura de la **mujer adúltera**, mientras que el **desenlace** quedaría para la **mujer con cachorro de león**.

Comencemos entonces por leer en la fuente que sin duda utilizó el escultor, y dejemos la interpretación para después:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Fig. 16. Tímpano izquierdo de la Puerta de Platerías con piezas instaladas sin orden ni concierto, donde está empotrada de mala manera la Betsabé conocida como **mujer adúltera**. Foto: Erias.

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

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

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

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

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

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

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

23 El mensajero dijo a David: «Aquellos hombres se crecieron frente a nosotros, hicieron una salida contra nosotros en campo raso y los rechazamos hasta la entrada de la puerta,

24 pero **los arqueros tiraron contra tus veteranos desde lo alto de la muralla y murieron algunos de los veteranos del rey. También murió tu siervo Urías el hitita.**»

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

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

Para sintetizar, David se acostó con Betsabé y la dejó embarazada, pero como eso estaba penado por el *Levítico* con la muerte de los adúlteros, intenta con agasajos que el esposo de Betsabé, Urías, un militar hitita de su ejército, vaya a dormir a su casa con su esposa, pero Urías se niega con el argumento de tener que acampar con sus tropas, por una cuestión de honor. Y solamente le queda entonces al rey ordenar a su general Joab que ponga a Urías en el frente más peligroso de la batalla y que lo deje allí solo hasta que lo hieran y muera. Y murió, ciertamente, por las flechas que lanzaron los enemigos: «24 ...

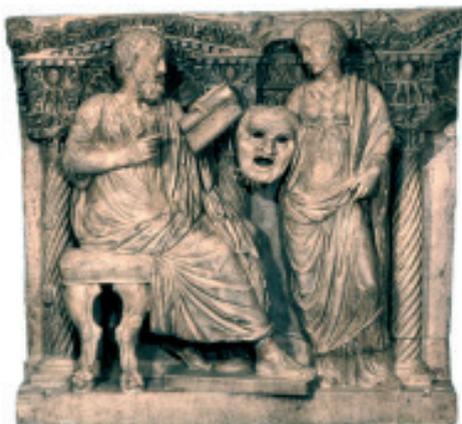


Fig. 17, Viejo poeta lee su obra a la musa de la comedia, Talía. Sarcófago romano del *British Museum*. Foto: <<https://domus-romana.blogspot.com.es/>>



Fig. 18. Talía, musa de la comedia, copia romana en mármol de un original helenístico. La cabeza se volvió a esculpir en el s. XVII para retratar a la reina Cristina de Suecia. *Museo del Prado*.

los arqueros tiraron contra tus veteranos desde lo alto de la muralla y murieron algunos de los veteranos del rey. También murió tu siervo Urías el hitita.» A continuación: «26 **Supo la mujer de Urías que había muerto Urías su marido e hizo duelo por su señor».**

Moralejo (1977: 98), siguiendo a Azcárate (1963), considera que puede tratarse de Eva, representada como la madre de la Muerte. Williams en «La mujer del cráneo...» (2003) rechaza esto y cree que la verdad se esconde en el criticado texto del *Codex Calixtinus*, aunque no encuentra justificación para la inclusión de la calavera en ninguna tradición cristiana. Acude, entonces, a relatos antiguos como el de Paulo Diácono en su *Historia de Longobardorum* donde el rey Alboïn se vengó de su esposa Rosemunda, asesinando a su padre, el rey Cunimundo, y convirtiendo su calavera en copa de la que obligaría a beber a la propia Rosemunda. Otros relatos son reelaboraciones del *Calixtinus* como el del *Heptaméron* de Margarita de Navarra (1492-1549), donde una mujer es sorprendida en adulterio por el esposo y éste la obliga a usar de copa la calavera del amante. Ve también que en el *Decamerón* aparece el tema de besar la calavera, y todas estas y otras referencias literarias lo convencen de que el origen de todo está en una antigua leyenda de tradición oral.

Carlos Sastre (2006) concluye que, a pesar de que es difícil establecer conexiones entre la **mujer adúltera** y las Tentaciones de Cristo, tema principal del tímpano de Platerías en el que se encuentra, finalmente acabó por «integrarse», siendo además «telón de fondo» para las ceremonias matrimoniales llevadas a cabo ante *ostium templi*.

Así se podrían analizar los interesantes trabajos de muchos otros autores, pero lo esencial de lo que hay que decir considero que ya está dicho: esta figura representa a Betsabé adúltera. Y esto es así porque tiene en su regazo un símbolo definitivo que además señala con el dedo índice de su mano derecha: una calavera que muestra un agujero en medio de la frente, un detalle identificativo de su esposo Urías (Núñez, 2011:108-110), muerto de esa manera en el campo de batalla, a instancias del rey David.

Item mas, en la frente de la calavera aún hay otro signo, no fácil de ver, que abunda en esta misma identificación: se trata de la letra «V» inscrita justo debajo del agujero de la flecha. El profesor Castiñeiras (2000: 77-79), que no interpreta esta mujer como Betsabé,



Fig. 19. Probable Betsabé con la cabeza de Urías en el regazo en un capitel de la iglesia monasterial de Santa Marta de Tera (la más antigua románica de Zamora, que data de 1077).



Fig. 20a-b. Betsabé semidesnuda y con el pelo desordenado mientras señala la calavera de su esposo, Urías (con la «V» inicial de su nombre y el agujero de la flecha en la frente), a manera de *corpus delicti*, junto con el hijo del rey que llevaba en las entrañas. Es el emblema de la **Betsabé adúltera** (puesto que su historia muestra momentos diferentes) y, por extensión, de la **mujer adúltera**. Foto: Erias.



sino como «Mujer de la Calavera», fue quien descubrió esta «V» en su frente. Su lectura como «clara alusión» del inicio de la expresión *V(as mortis)* resulta en cualquier caso interesante. Basa su argumento en la ilustración del salmo 7, 13-16 del Salterio de la abadía de Bury St-Edmunds, realizado alrededor de 1025-1050 en la Christ Church de Canterbury (Vat. Reg. Lat. 12) y escoge además esta cita:

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

Este texto lo convence de que su «Mujer de la Calavera» tiene relación formal con el estilo caligráfico y nervioso de las ilustraciones de este salterio y además considera que resultaría fácilmente sustituible el vaso de la muerte por un cráneo con una «V» incisa. Aun más, entiende que este pictoricismo de los relieves del maestro escultor llega a su cumbre en la «Mujer del León», pero no llega a establecer una relación argumental entre ellas.

No descarto que haya semejanzas estilísticas entre este salterio y estas mujeres de la catedral de Santiago, pero lo que sí está claro es que resulta mucho más lógico y comprensible que esa «V» (una letra clásica a la manera antigua, capital, romana, que representa los sonidos «V» y «U») sea la letra inicial de «Urías», ya que, de esa manera, el maestro escultor ayudaría aún más a que la gente entendiera la historia que allí se contaba. No olvidemos que esta historia estaba pensada para ser un *exemplum* para mucha gente que no estaba versada en la historia sagrada, ni mucho menos en la iconografía cristiana, que en buena manera se estaba creando en ese tiempo. El maestro simplemente quiere que la gente tenga muy claros quiénes son los personajes de la trama, pero a pesar de sus esfuerzos, parece que no lo consiguió, porque de otro modo no estaríamos hoy hablando de esto.

Procurando otras filiaciones posibles para nuestra Betsabé con la calavera en el regazo, no conviene olvidar a las musas clásicas, como vemos en un sarcófago romano (*British Museum*) en que la imagen femenina porta una máscara teatral que nos indica que estamos delante de Talía, musa de la comedia (fig. 17). También resulta interesante la Talía del Museo del Prado, copia romana en mármol de un original helenístico (fig. 18). Otra relación posible, directa o indirecta, la podemos encontrar en un sarcófago romano del *Altes Museum* de Berlín, que representa cuatro escenas del mito de Medea, según la tragedia homónima de Eurípides. Fue encontrado en Roma cerca de la Puerta san Lorenzo y data del s. II (fig. 22).

Pero una referencia mucho más directa puede ser la más que probable Betsabé con la cabeza de Urías en el regazo en un capitel de la iglesia monasterial de santa Marta de Tera (fig. 19), considerada la más antigua románica de la provincia de Zamora, que data de 1077. Una vez más es Núñez (2012: 615) quien encuentra esta imagen tan interesante: una mujer sentada, con los brazos desnudos y también con las piernas desnudas y además abiertas, que considero es un símbolo definitivo de su actitud lujuriosa. La cabeza, en cambio, está cubierta a la manera de las mujeres casadas medievales, por lo que cabe pensar que esta figura (y quizás alguna otra semejante que no conozcamos o se haya perdido) es una referencia iconográfica próxima para el Maestro de la Puerta Francígena a la hora de diseñar su imagen para la Puerta Norte, que traducirá al estilo monumental y teatral de Toulouse. Porque también las *vierges* y otras imágenes de Toulouse influyeron (el estilo es el mismo), sobre todo en la pierna izquierda desnuda, además de los pliegues de la ropa, en el tratamiento de la cara y cuerpo, etc.

El resultado de esta Betsabé como **mujer adúltera** es una obra maestra, genial y provocativa, pero el precio de la genialidad, como se viene diciendo, es lo que ya sabemos: o bien la incompreensión, o bien la incorrección política que lleva a la alteración, cuando no a la pérdida, de la obra del artista. En cualquier caso, parece que todo se confabuló para que las claves de este ciclo disperso quedaran escondidas por siglos y ahora este relato, la intrahistoria de lo que pasó, ya solamente lo puede hacer revivir un buen novelista.

LA MUJER SUPLICANTE CON CACHORRO DE LEÓN

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

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

2 El rico tenía ovejas y bueyes en gran abundancia;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 21. Jamba derecha de la puerta derecha de Platerías donde están empotradas dos mujeres de la Puerta Norte: arriba, **Betsabé suplicante** a Yahveh, con cachorro de león muerto en el regazo (metáfora del hijo que tuvo con el rey David) y, abajo, la **mujer que cabalga un gallo**, como emblema de la lujuria. Foto: Erias.



Fig. 22. Detalle de un sarcófago romano que representa cuatro escenas del mito de Medea, según la tragedia homónima de Eurípides. Fue encontrado en Roma cerca de Porta San Lorenzo y data del s. II (*Altes Museum* de Berlín). Podría haber aquí también una referencia para la **mujer con cachorro de león**, que mira desesperada al cielo. Foto: Carole Raddato. <<https://www.ancient.eu/image/8161/>>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Muerto Urías, Betsabé hizo el luto habitual en estos casos y, una vez finalizado, David la llevó para su palacio y se casó con ella. En consecuencia, en estos momentos, Betsabé era reina. Más tarde, ella tuvo el hijo engendrado con el rey mediante adulterio, pero a Yahveh le desagradó todo esto y, primero, manda a Natán a reprender al rey y, después, hiere de alguna manera al niño, que enferma gravemente y muere al séptimo día de nacer. David sospechosamente se lava las manos y muda de ropa, pide que le traigan de comer y come. Por último, «**24 David consoló a Betsabé su mujer, fue donde ella y se acostó con ella; dio ella a luz un hijo y se llamó Salomón; Yahveh le amó**». Pues bien, el Maestro de la Puerta Francígena fija la tercera escena, la de la **mujer con cachorro de león**, en este momento de súplica desconsolada a Yahveh por el hijo muerto (fig. 24).

Fijar aquí la escena es también un acto creativo novedoso, porque la iconografía de la tristeza de Betsabé se centrará habitualmente en un momento anterior: aquel en que le comunican la muerte de su esposo Urías, iconografía que, por otra parte, veremos por primera vez en la *Biblia Morgan*, del s. XIII.

El profesor Castiñeiras (2013: 275-278), siguiendo a su maestro Serafín Moralejo en su obra sobre la Puerta Norte (1969), cuando analiza el «misterioso contenido» de las dos *imagines feminarum*, la del león (cachorrito, más bien) y la de las uvas, las interpreta «en clave cristológica, como imagen alegórica de las dos naturalezas, divina y humana, de



Fig. 23. Célebres vierges, 'vírgenes', de Toulouse en el Musée des Augustins, pieza originaria de Saint-Sernin: SIGNVM LEONIS SIGNVM ARIETIS HOC FUIT FACTUM T TEMPORE IULII CESARIS. ¿Es unha pieza de la época de Julio César como indica la inscripción? (Mora, 1991). Castiñeiras (2013b) fecha esta obra entre 1100 y 1105. Lo que está claro es que el Maestro de la Puerta Francígena la conoció, puesto que, si bien con otro contenido, copia bastante el *signum leonis* en la **mujer con cachorro de león** de Santiago de Compostela.

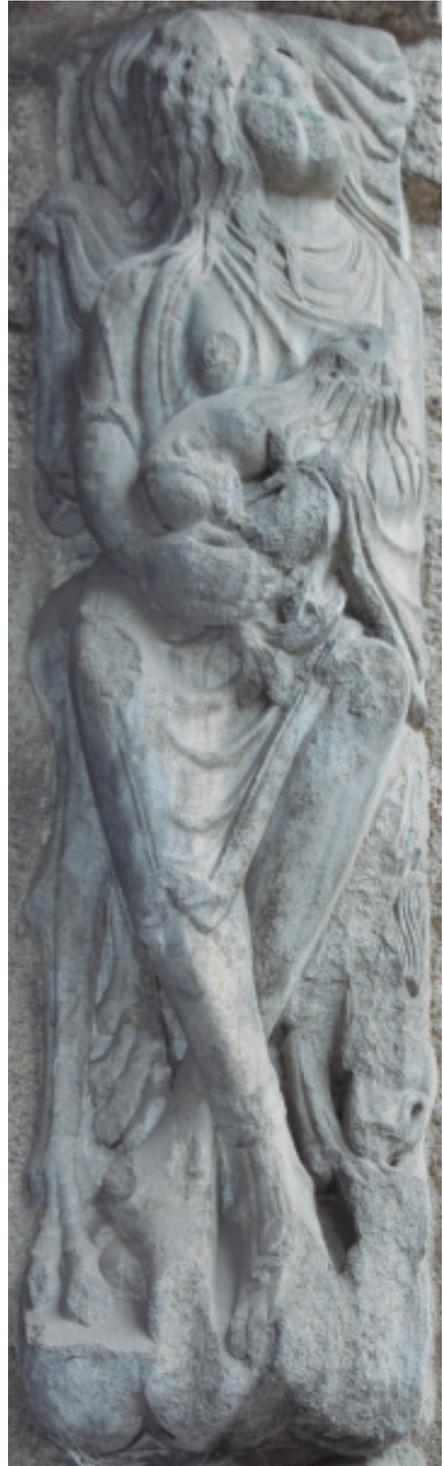


Fig. 24. Betsabé suplicante a Yahveh con el hijo muerto en los brazos, que metafóricamente es un cachorro de león por ser hijo del rey león, vencedor de leones, David. Está en la jamba derecha de la puerta derecha de Platerías. Foto: Erias.

Cristo: león vencedor pero también víctima de sacrificio» y remite una vez más al Gén. 49, 9: «Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío, he vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar?» Por tanto, ve en la **mujer con cachorro de león** un atributo femenino del «León de Judá» y en la **mujer con racimos de uvas**, un atributo femenino del «sacrificio eucarístico». Eso sí, relaciona estilísticamente de manera acertada estas dos mujeres con el famoso relieve de las *vierges* de Toulouse, *Signum Leonis* y *Signum Arietis* (fig. 23). Pero si las tres mujeres compostelanas conforman efectivamente la Historia de Betsabé, como aquí se propone, nada de todo lo demás tiene mucho sentido.

Si 2 Samuel 11 es fundamental para explicar la imagen de la **mujer adúltera**, 2 Samuel 12 explica la **mujer con el cachorro de león**. Esta mujer que mira al cielo tiene todas las características formales y simbólicas para seguir siendo Betsabé: misma cara, mismo pelo ondulado y desordenado, misma ropa, si bien aparece con el busto cubierto como la mujer con racimos de uvas y solamente queda sin cubrir la pierna izquierda (como la **mujer adúltera**) y también el pie izquierdo, que aparece desnudo, siguiendo el modelo del *Signum Leonis* de Toulouse.

Aun más, el hecho de cruzar las piernas ahora, como las cruza el rey David, aparte de ser, que lo es, un signo estético de estilo a la manera de las *vierges*, también se puede ver de otra manera con pleno sentido, porque se trata de un gesto propio de la realeza, y Betsabé, ahora, es esposa del rey y, por lo tanto, reina, entronizada además en el trono real que finaliza en las patas de león. Es cierto que la **mujer adúltera** también estaba en este trono (cosa que debería ser imposible en la mujer con racimos de uvas), pero en este caso de la adúltera solamente significa que se acostó con el rey en su palacio y de alguna manera (metafórica) se sentó en el trono (es decir, hizo las veces de una reina), pero aun no era esposa ni reina, por lo que no hay lugar a que cruce las piernas. Además, tampoco las podría cruzar por una cuestión de estilo, puesto que al ser la figura central no podría haber otra que la contrarrestara de manera especular a la manera de Toulouse: eso en cambio sí podría funcionar con las mujeres laterales: la de los racimos de uvas y la del leoncito.

Debemos tener claro que el adulterio de David y Betsabé era un crimen de consecuencias trágicas e imprevisibles para todo el pueblo; algo que hoy, en nuestra cultura occidental, nos resulta difícil de entender. Pero era la ley:

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).

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

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

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

Por consiguiente, en aquel mundo, alguien tenía que pagar ante dios y ante el pueblo para que la ley divina siguiera imperando; alguien debía morir y Yahveh (digamos mejor, David) eligió al pobre niño concebido fuera del matrimonio como víctima necesaria. Y una vez muerto, la súplica desesperada a Yahveh por parte de Betsabé, con el niño muerto en brazos (metafóricamente un cachorro de león, por ser el hijo del rey león, David), es el motivo que el escultor define de una manera muy teatral. Claro está que se quiere hacer catequesis, por definición moralizante, a través de historias bíblicas impactantes y la de

Betsabé y el rey David lo tiene todo: tentación lujuriosa, sexo adúltero, crimen, hijo producto del adulterio, muerte del hijo por castigo divino, súplica a Yahveh hasta que, finalmente, el rey consuela a la mujer, que tendría como consecuencia otro hijo, Salomón, que esta vez Yahveh mirará con buenos ojos.

Y, naturalmente, según esta propuesta, nada tiene que ver el levantamiento de la frente de esta mujer con un gesto de orgullo o soberbia, como propone el profesor Núñez Rodríguez (2011: 104-124) al considerar estas mujeres como integrantes de una galería de vicios. No descartemos la posible influencia para el tipo iconográfico de la mujer con cachorro de león de imágenes clásicas como, por ejemplo, la ya citada de Medea desesperada que podemos ver en un maravilloso sarcófago del *Altes Museum*, de Berlín. (fig. 22).

MUJER CABALGANDO UN GALLO

Ciertamente, podía haber alguna figura más que complementase las imágenes de David y Betsabé, aunque fuese de manera lateral, envolvente, como un marco del gran tema que era la lujuria en la Puerta Norte, como derivación del primitivo Pecado Original de Adán y Eva, historia que también estaba en esta Puerta, donde se desarrollaría además la que ya conocemos como Historia de Betsabé (presentada como un eco de la Historia de Adán y Eva en el Paraíso). Y, sin duda, una de estas otras mujeres es la que vemos cabalgando un gallo, hoy en la Puerta de Platerías, pero que también vendría de la Puerta Norte y sería obra del Maestro de la Puerta Francígena.

Sobre esta mujer que, efectivamente, considero que cabalga un gallo, se hicieron lecturas muy diferentes, de las que solamente referiré algunas. Villa-Amil (cit. por Moralejo, 1969, p. 640, nota 55), en tono lírico, veía en esta escena «un niño sobre un ave de cuyo pecho brotan abrasadoras llamas». Para Gómez Moreno era «una hembra montada en un ave, de acuerdo con la leyenda oriental de Salomón» (cit. por Moralejo, 1969 en p. 640, nota 55). Knowlton considera que el ave en realidad es un grifo (cit. por Moralejo, 1969 en p. 641, nota 55). Weisbach ve en la escena una alegoría del pecado, puesto que el gallo es «un símbolo de deshonestidad» (cit. por Moralejo, 1969 en p. 641, nota 55). Moralejo (1969: 641) cree ver una especie de serpiente que lleva la figura enrollada en la cabeza. A partir de aquí, quizás influido por Knowlton, dice lo siguiente: «Si relacionamos esta serpiente con el ave (que indudablemente se asemeja a un gallo) nos viene a la memoria la imagen del basilisco». De esta forma, entiende que la figura lucha con el animal y vuelve la cabeza para evitar la mortal vista del basilisco. Considera que la serpiente está separada del gallo circunstancialmente por la figura humana y, sin mucha convicción, dice que, en el caso de ser verdad su propuesta, estaríamos ante una nueva prefiguración de Cristo como vencedor del mal.

Castiñeiras (2013: 270 y 275) ve en esta escena un «Hombre que cabalga el gallo» y añade que «el Hombre cabalgando un gallo constituía por antonomasia la imagen de la lujuria masculina». Considero que llega a esta conclusión porque no ve los pechos de la mujer, que tiene, por otra parte, todas las demás características femeninas, tanto en la larga melena como en el atuendo e incluso en los pies desnudos y en las piernas abiertas que pueden ponerse en paralelo con la **mujer adúltera** (de hecho, la pierna izquierda también está más desnuda que la derecha). Tiene los dos antebrazos desnudos como la **mujer con racimos de uvas** y también se parece, salvo en el cabello que es liso y no ondulante, a la **mujer con cachorro de león**. El pecho izquierdo está tapado por una pluma del gallo, y el derecho tiene el pezón rodeado (podría decirse, lascivamente) por otra pluma, con lo que apenas se ven, pero están ahí. Eso sí, no son prominentes, pero este maestro (y el propio



Fig. 25. Mujer cabalgando un gallo, emblema de la lujuria, en la jamba derecha de la puerta derecha de Platerías. Foto: Erias.

estilo de Toulouse en el que se inscribe) no se caracteriza por hacer pechos grandes.

El propio Castiñeiras (2011: 117) cuando reconstruye la Puerta Norte, habla de un «frontispicio profusamente decorado» en el que irían, sobre los arcos de las puertas, sendos frisos con pequeñas lastras, entre las que estarían las de los Meses del Año y personificaciones del pecado, como el «Hombre que cabalga un gallo». Pero dice que esta y otras piezas (Centauro, Sirena y Ballestero) son cuadradas y desde luego ésta no lo es, porque mide 48x23,5 cm (fig. 25).

Aquí, lo que se representa, según considero, es un acto sexual simbólico, metafórico: el gallo (metáfora de un hombre) entra con fuerza hacia atrás por en medio de las piernas de la mujer, mientras ésta se limita a agarrar las plumas de la cola al tiempo que levanta la mirada hacia arriba. ¿Hacia dónde? Probablemente hacia las tres imágenes de Betsabé, a las que de este modo señalaría como continuadoras del acto lujurioso que ella y el gallo representan y al mismo tiempo anuncia, al constituir un emblema de la lujuria.

La mujer aparece vestida, por más que el gallo se le acaba de meter entre las piernas y, por consiguiente, le revolvió el vestido. La escena en sí misma ya resulta chocante y lleva a pensar que se está mostrando algo pecaminoso. De todas maneras, una característica muy clara que el escultor quiso marcar bien para que no quedaran dudas de que se trataba de una escena negativa, está en el pelo de esta mujer. En principio, el pelo se desarrolla en gruesos mechones lisos y ordenados paralelamente a partir de una raya al medio de la cabeza, pero esos

mechones se descontrolan a medida que van hacia atrás, hasta el punto de fusionarse y formar una cabeza monstruosa que parece un ser (un dragón quizás) demoníaco. Por consiguiente, y por si alguien tenía alguna duda, éste es el elemento que el Maestro de la Puerta Francígena puso en esta obra para que todos sepamos que se trata de una mujer pecadora en pleno acto lujurioso. En cuanto a la fusión pelo-dragón, se está jugando con el simbolismo del pelo largo como imagen de pecado y de lujuria (aunque hay excepciones como el caso de la esposa de Paio Gómez Charino, del s. XIII, en la iglesia de san Francisco de Pontevedra). Hay que decir que la conversión del pelo en una figura infernal recuerda los grutescos que estarán tan de moda en el Renacimiento, pero que se copian y evolucionan a partir de formas romanas. Es evidente que en este aspecto aquí, con siglos de antelación y con un maestro que conoce el mundo clásico, se está prefigurando algo parecido, siempre en clave pedagógica y moralizante. Pero este detalle que nos lleva al mundo antiguo tampoco es tan raro en la

catedral de Santiago, puesto que hay autores que hablan sin problema del «Renacimiento del siglo XII» (Wright, 2013: 441), por oposición a los siglos inmediatamente anteriores.

En definitiva, insisto, se trata de un emblema de la lujuria, con frecuencia representada por una mujer, vestida o más o menos desnuda, con el cabello largo y suelto, que suele cabalgar un animal que se tiene por lujurioso: jabalí, gallo, león, etc.

MUJER CABALGANDO UN LEÓN

Vemos esta mujer en un acroterio de la capilla de santa Fe, que mira desde lo alto a la Puerta Norte, de tal manera que constituye otro elemento más que se mueve en esta zona alrededor del tema de la lujuria (figs. 26, 27). La mujer aparece cabalgando un león, al que agarra por la melena de la cabeza. La ropa, cuando la tiene, aparece tan ceñida que, según el lugar en que la miremos puede parecer totalmente desnuda. Muy significativa es su larguísima melena, que subraya el indudable contenido lujurioso. Un precedente de esta imagen lo encontramos en un relieve especular de Saint-Sernin de Toulouse donde una figura patriarcal (se parece al Abraham de la Puerta de Platerías de Santiago) está obligando a Betsabé, agarrándola por la cabeza (que cabalga sobre el león-rey David, en una metáfora de acto sexual adúltero), a mirarse a sí misma ante lo que está haciendo. Eso sí, a diferencia de Santiago de Compostela, Betsabé aparece totalmente vestida y con la cabeza cubierta, a la manera de las mujeres casadas, que es lo que era.

En cuanto a la técnica escultórica, de nuevo estamos, sin duda, delante de una obra en granito del Maestro de la Puerta Francígena, como se denota en el tratamiento de las facciones de la cara y del cuerpo, así como en las características del pelo y de los pliegues de la ropa que se pueden ver por delante y que nos recuerdan los atuendos de las tres imágenes de Betsabé ya descritas, además de la mujer que cabalga un gallo.

Si no conociésemos la Historia de Betsabé que este autor esculpió para la Puerta Norte, se diría que estamos delante de otro emblema de la lujuria y poco más. Pero ahora podemos decir que estamos delante de algo que no vimos en aquel relato y que, curiosamente, lo complementa: de manera literal vemos en esta mujer y en este león a Betsabé y al rey David en el famoso acto sexual (aquí metafórico, como metafórico es el león que representa al rey). Y el hecho de que sea ella la dominante (una especie de amazona-mujer-leona), la que tiene la posición activa, la culpable en definitiva (esto le importa mucho a nuestro maestro para exculpar al rey), sigue la misma línea temática y conceptual que vimos en la escena especular de Saint-Sernin (fig. 26), en las tres escenas de Betsabé ya descritas y en el David músico sorprendido y tentado al inicio de todo.

Si hubiera que situar esta obra por orden en el relato de la Historia de Betsabé, estaría entre la tentadora **mujer con racimos de uvas** y la **adúltera**, aunque solamente a efectos del relato, puesto que, obviamente, no fue concebida para estar al lado de las tres escenas de Betsabé descritas. Digamos, pues, insistiendo en lo dicho, que esta obra hay que verla de manera concreta, y más si consideramos el espacio en que se encuentra, como un emblema metafórico del acto sexual lujurioso y adúltero entre Betsabé y el rey David. Pero nada impide que, por extensión, también se pueda entender como un emblema de la lujuria en sentido amplio: al fin y al cabo estamos delante de uno de los actos lujuriosos míticos más emblemáticos de la cultura occidental.



Figs. 26-27a-b. En la primera imagen, especular, de Saint-Sernin de Toulouse, una figura patriarcal (se parece al Abraham de la Puerta de Platerías de Santiago) está obligando a Betsabé (que cabalga sobre el león-rey David, en una metáfora de acto sexual adúltero) a mirarse a sí misma ante lo que está haciendo. (foto: en <<https://commons.wikimedia.org>>). Las dos imágenes restantes corresponden a la mujer cabalgando un león en un acroterio de la capilla de Santa Fe, que mira a la Puerta Norte de la catedral de Santiago. Es evidente que hay una fuerte relación temática y estilística entre Saint-Sernin de Toulouse y Santiago de Compostela en éste y en otros asuntos. La foto 27a fue gentilmente cedida por la Fundación Catedral de Santiago, y la 27b es de Erias.

MUJER LUJURIOSA DEMONIZADA

La capilla de santa Fe de la catedral de Santiago mira al norte, y allí, ¡que casualidad!, puede verse un canecillo espectacular de granito que parece también obra del Maestro de la Puerta Francígena. En él se representa una mujer desnuda sentada o acostada sobre una cama de almohadas (fig. 28), con pelo en mechones desordenados a la manera de la **mujer adúltera** y recordándonos también la imagen de la Medusa clásica. Elemento central es el sexo abierto de manera absolutamente explícita. Y el gesto fundamental de esta mujer es el de agarrar sus piernas que, en vez de finalizar en pies normales, finalizan en garras de sirena ave o de arpía. Es decir, estamos delante de una mujer demonizada, en proceso de convertirse en un monstruo infernal, por pecado de lujuria. Y aunque se podría concluir que se trata de Betsabé castigada, sin embargo la Historia de Betsabé no autoriza esa conclusión, puesto que, finalmente, ya esposa y reina, y una vez pagado su pecado con la muerte del hijo, será vista con buenos ojos por Yahveh y tendrá otro hijo, Salomón, que reinará.

Por lo tanto, hay que ver en esta figura una lección muy simple: si una mujer, cualquiera que sea, sigue el camino de la lujuria (porque de una mujer estamos hablando y porque el maestro escultor suele cargar sobre ella la culpa de ese pecado) se convertirá en un monstruo infernal; esto es, irá al Infierno.

A MANERA DE SÍNTESIS: LA HISTORIA DE BETSABÉ VISTA EN CONJUNTO

1) Desde el s. IX existen libros miniados con la Historia de Betsabé, mostrada visualmente a través de varias escenas y, por lo tanto, hay que suponer que el Maestro de la Puerta Francígena (fuera quién fuera y hubiera venido de donde hubiera venido), de formación clásica, que desarrolla el estilo de Saint-Sernin de Toulouse y que trabaja en la catedral de Santiago alrededor del año 1100, conocía alguno de estos libros (fig. 4).

2) Utilizando el estilo de Saint Sernin de Toulouse (fijándose especialmente en las *vierges*) y tomando también referencias en Jaca (tentadora con uvas y gestos de ramera) e incluso en la probable **mujer adúltera** (con las piernas desnudas y la cabeza de Urías en el regazo) de la iglesia de santa Marta de Tera, en Zamora, que data de 1077, este maestro diseñó de manera muy creativa, en varias piezas de altorrelieve, una Historia de Betsabé en clave de *exemplum* para situar en la Puerta Norte de la catedral de Santiago.

3) El hecho de que una de las piezas, la **mujer adúltera**, ya estaba en la Puerta de Platerías alrededor de 1140 cuando la vio el autor del *Codex Calixtinus*, indica que quizás todas las piezas de este relato nunca llegaron a instalarse juntas. ¿Por que? No hay respuesta segura, pero pudieron tener que ver los avatares de la catedral (especialmente el asedio e incendio de 1116-1117), cambios de proyectos y quizás el hecho de que, finalmente, y a pesar de los esfuerzos del escultor, resultara políticamente incorrecto que un rey apareciera al lado de una mujer de conducta lujuriosa, un aspecto que podría no gustarle al obispo Gelmírez y/o al rey Alfonso VI, protector de las obras de la catedral. Por otra parte, el hecho de ser en gran medida una creación *ex novo* (aunque en Saint-Sernin y en Jaca ya se estaba jugando con el mismo tema en varias imágenes), junto a la inicial descontextualización de las piezas, fue la razón por la que nunca se leyeron como parte de un relato. Si a esto unimos que el autor del *Codex Calixtinus* no reconoció este ciclo iconográfico en ninguna de las piezas que vio, ya tenemos los motivos principales por los que permaneció oculto hasta hoy. Castiñeiras (2011: 114) afirma, sin mayor explicación, que alrededor de 1103 hubo un cambio de proyecto en Platerías que hace que el Maestro de la Puerta Francígena y el de la Traición incorporen algunos relieves a esta Puerta Sur.

4) Siempre utilizando los textos del Antiguo Testamento como referencia de base, este relato escultórico era un eco y, al mismo tiempo, una actualización, del de Adán y Eva, que también se diseñó para la Puerta Norte y hoy sus piezas están dispersas entre la Puerta de Platerías y el Museo de la Catedral.

5) Se inicia el camino con el maravilloso relieve del rey David (hoy en la Puerta de Platerías), que muestra una imagen poderosa de la realeza, incluidas las piernas cruzadas, y se eleva por encima de los pecados que en forma de monstruos híbridos quedan bajo sus pies. Y mientras esto ocurre, de pronto, gira la cabeza, sorprendido por la visión de una mujer hermosísima y tentadora: Betsabé. Es importante advertir que algunos elementos de esta figura del rey David están repetidos en todas o en algunas de las tres imágenes de Betsabé: 1) las patas del trono en forma de garras de león aparecen en la **mujer adúltera** (que actúa como reina, pero sin serlo, por lo que está en el trono, aunque sin cruzar las piernas como sería propio de la realeza) y en la **mujer con cachorro de león** (que ya es esposa y reina, por lo que las puede cruzar, además de imitar así a las *vierges* de Toulouse); y 2) el tratamiento estilístico de la obra, especialmente en la ropa, pero también en la cara, en el pelo y en las manos y brazos, es similar al de las tres imágenes de Betsabé.

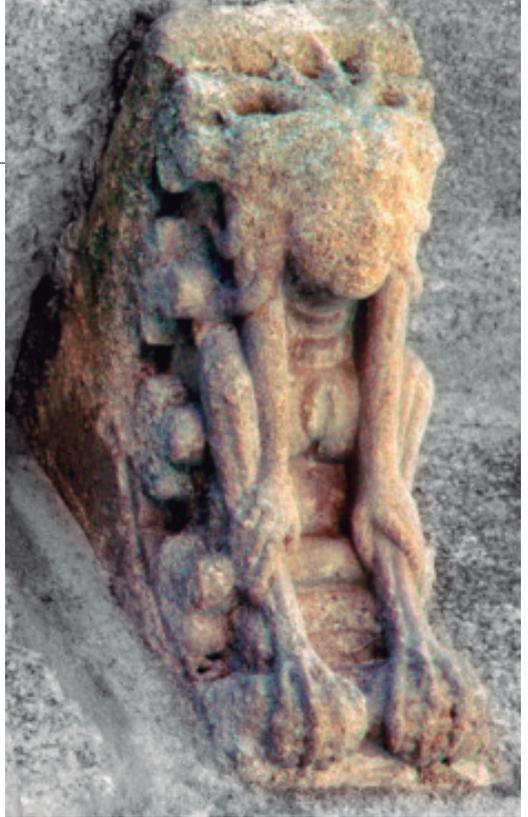
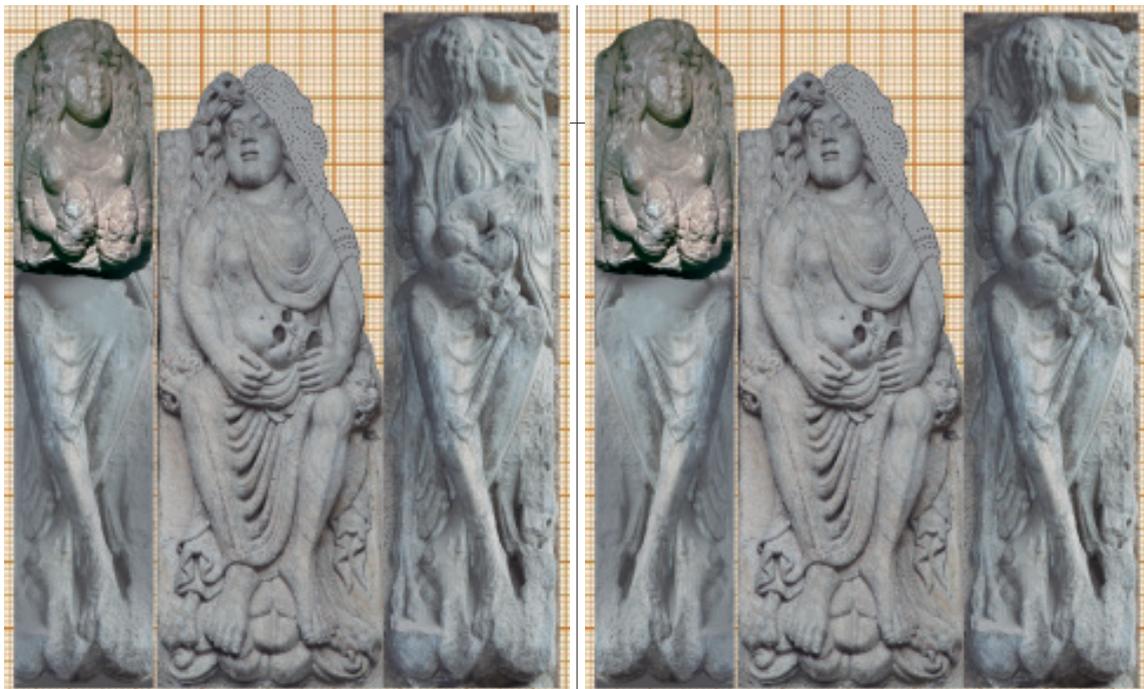


Fig. 28. Mujer en proceso de demonización por pecado de lujuria. Esta imagen, que me envió hace muchos años Carlos Sastre, está en un canecillo de la capilla de Santa Fe de la catedral de Santiago, que mira al norte. Recordemos que era en la Puerta Norte donde se desarrollaba la Historia de Adán y Eva y la Historia de Betsabé.



Figs. 29, 30 y 31. Dijo Serafín Moralejo, con gran intuición (1969: 640): «la mujer con uvas se podría completar conjeturalmente según el esquema de la mujer con cachorro de león sin que resultase forzada. Las dos figuras debieron pertenecer a la misma serie -las «mujeres» a que se refiere Aymerico- y cabe por tanto atribuirles un sentido alegórico semejante». Pues bien, en homenaje a él, este sería (fig. 29) el resultado, dentro del ciclo de Betsabé que se propone en el presente trabajo. Aunque las piernas cruzadas son símbolo de la realeza y, por lo tanto, la mujer con racimos no debería tenerlas así, hay por lo menos dos razones que podrían permitirlo: 1) un gesto más de provocación al adoptar una posición de reina, y 2) la necesidad puramente estética del conjunto que parece pedir esa posición para crear una cierta simetría, por referencia a las «vierges» (fig. 22) y a otros relieves (figs. 26 y 31) de Saint-Sernin de Toulouse. Siguiendo esta línea, creo más plausible que la reconstrucción de nuestra mujer con racimos de uvas responde mejor a la propuesta de la fig. 30 (fotos y reconstrucciones de Alfredo Erias). En cuanto a este relieve de la fig 31 (foto en <<https://commons.wikimedia.org>>) de Saint-Sernin de Toulouse, el paralelo estilístico con las obras del Maestro de la Puerta Francígena es muy evidente en caras, tratamiento de los pliegues de la ropa, utilización del mármol, etc. No es ahora el momento de ahondar más, pero lo que importa es el gusto por la simetría y por la utilización de las piernas cruzadas, con una de ellas desnuda y desnudo también su pie, como en el caso de las «vierges» (fig. 23) y de la mujer con cachorro de león compostelana. En cuanto al tema, parece que se está jugando con la imagen especular de Betsabé, que tiene a David (el león) dominado por la tentación y por el pecado. Si esto es así, estaríamos delante de obras complementarias de la Historia de Betsabé compostelana.



6) Complementarias con el rey David, la Historia de Betsabé contaba en la Puerta Norte, como se viene diciendo, con tres imágenes esenciales que suponían otros tantos tipos iconográficos de Betsabé en tres momentos: 1) vestida, hermosa y tentadora, con racimos de uvas bajo los pechos y gestos de ramera, 2) semidesnuda, adúltera, con la calavera de su esposo Urías en el regazo (con agujero de la flecha que lo mató en el centro de la frente y, debajo de éste, una «V» clásica, letra inicial de 'Urías', para que quedara bien claro), a manera de uno de los dos *corpus delicti*, y 3) semivestida, suplicante, con cachorro de león muerto en el regazo (el otro *corpus delicti*), como metáfora del hijo de David que Yahveh (o David mismo) mataría por ser concebido a través del pecado de adulterio, penado en el *Levítico* con la muerte de los adúlteros.

7) Resulta muy evidente que para el maestro escultor era una cuestión obsesiva cargar toda la culpa del adulterio en Betsabé que, por esta razón, pasa de ser pasiva, según el texto



Fig. 32. Relación dimensional de cinco figuras diseñadas por el Maestro de la Puerta Francígena para la Puerta Norte y definición con una sola palabra de lo que significa cada una en el ciclo o Historia de Betsabé. Las mujeres están labradas en mármol, mientras que el rey David, casi el doble de grande, está esculpido en granito. Fotos y composición: Alfredo Erias.

2 Samuel 11, a activa, haciendo que fatalmente el rey cayera en su red. Por eso, en la primera escena el maestro escultor no pone a Betsabé bañándose (pasiva) y crea otra imagen a partir del «Cantar 7» de *Él Cantar de los Cantares*, donde el primer elemento embelesante será su hermosura, subrayada por los metafóricos racimos de uvas que incitadoramente sostiene bajo sus pechos, y añadiendo además toda una serie de gestos que subrayan su carácter provocador y tentador: pelo largo y desordenado, giro de cabeza y mirada de reojo como las rameras... Una imagen que tiene un precedente muy próximo, por tema y estilo, en el que denomino capitel de la tentación lujuriosa del claustro de la catedral de Jaca (fig. 6).

8) Además había en el entorno de la Puerta Norte otras imágenes que, alrededor de distintos tipos iconográficos que ilustraban el emblema de la lujuria, ayudaban a potenciar el mensaje de condena al adulterio. Son las siguientes:

-La **mujer que cabalga un gallo**, emblema de la lujuria, hoy en la Puerta Sur de Platerías (fig. 25).

-La **mujer que cabalga un león**, en un acroterio que mira a la Puerta Norte, metáfora del acto sexual adúltero entre Betsabé y David y, si se quiere, otro emblema más de la lujuria (fig. 27).

-La **mujer demonizada** (con las piernas convertidas en garras de sirena ave o arpía), por pecado de lujuria (sexo abierto), en un canecillo de la capilla de santa Fe, que mira a la Puerta Norte (fig. 28).

9) El material de las piezas y sus medidas nos dicen cosas importantes, que habrá que tener en cuenta para futuras investigaciones y reconstrucciones de la Puerta Norte (figs. 29, 30 y 32):

a) Las mujeres (la que está cabalgando un gallo y las tres Betsabé) están esculpidas en lo que parece ser el mismo tipo de mármol y, además, aunque son monumentales en el concepto, son relativamente pequeñas. Esto parece querer decir que fueron concebidas para estar juntas (sin duda, las tres Betsabé) o próximas (la mujer cabalgando un gallo parece que debería estar al principio, como introducción al ciclo de Betsabé al que podría mirar).

b) El material diferente, granito, y las dimensiones (casi el doble) del Rei David, nos hablan de que ocupaba una posición diferente, pero seguro que estaba mirando a la **mujer con racimos de uvas**, que marca el inicio del relato.

10) Por si había quedado alguna duda, las miradas de las figuras entrelazan el conjunto con lógica absoluta. Una vez más, todo encaja (fig. 32):

-La **mujer que cabalga un gallo**, emblema de la lujuria, mira hacia arriba, como anunciando el proceso de tentación, adulterio y súplica que ahí se desarrolla.

-La **mujer con racimos de uvas** y el rey David se cruzan las miradas.

-La **mujer adúltera**, con la calavera de su esposo en el regazo, muerto por su culpa, mira a la gente y, sobre todo, a las mujeres, para que tomen *exemplum* de lo que no hay que hacer.

-La **mujer con cachorro de león** mira hacia arriba, suplicando a Yaveh inútilmente por su hijo muerto (el leoncito, metáfora del hijo del rey David, vencedor de leones).

11) Desde el punto de vista iconográfico, considero que no caben interpretaciones catequéticas forzadas. Mientras nuestro escultor quiere hacer una historia moralizante en orden a que las mujeres no sean adúlteras, porque si lo son serán castigadas por Dios, mucho antes, Ambrosio de Milán (340-397) dice en su *Apologia Prophetarum* (año 390) que Betsabé representa a la Iglesia («Maria-Ecclesia») de las naciones y David a Cristo, de manera que esta unión no era legal, sino de fe (Walker, 2010: 3). Y en esa misma línea, Agustín de Hipona escribe (tomado de Walker, 2010: 3-4): «El deseado de todos los gentiles amó a la Iglesia que se lavaba sobre el tejado, es decir, que se purificaba de las manchas del mundo, y trascendería y pisoteaba la casa de barro mediante la contemplación espiritual, e, iniciado el conocimiento de ella con el primer encuentro, tras apartar completamente de ella al diablo, le da muerte, y se une con ella en matrimonio perpetuo». Por eso, Mónica Ann Walker Vadillo (2013) concluye: «David pecó por desear a Betsabé; sin embargo, ese deseo se tiene que ver más bien como la prefiguración del deseo que siente Cristo por todas las naciones que posteriormente culminará con su unión con la Iglesia, tal y como David se unirá a Betsabé, después de derrotar al diablo-Urías el Hitita».

Son interpretaciones que hay que tener en cuenta, pero también se debe entender que pretenden transcribir en clave piadosa y cristianamente ortodoxa esta historia truculenta y mítica, que se puso por escrito nada menos que en el s. VII aC, en tiempos del rey Josías, pero en la que los protagonistas son del s. X aC. Incluso podríamos preguntarnos si Josías tenía algún interés personal en que esta historia figurase en la primera redacción de la Torah. Porque Josías ya manipuló por intereses políticos la increíble historia de las conquistas de Josué, como precedente de lo que él quería lograr: la unión de Judá e Israel (Finkelstein & Silberman, 2007).

12) Claro está que esta Historia de Betsabé dio pie a numerosas interpretaciones a lo largo del tiempo y a una iconografía muy rica. Pero, repito, el autor (dentro del estilo de Toulouse) busca referencias textuales en el Antiguo Testamento y formales en miniaturas y esculturas que le son próximas, además de las que conoce del mundo grecolatino, siempre para manipular el texto bíblico en favor del rey (una imagen ideal del rey de su tiempo, Alfonso VI) y en contra, necesariamente, de Betsabé. De una manera amplia, también para advertir a la gente, pero especialmente a las mujeres (que como en el caso inicial de Eva, se consideran las tentadoras) que el adulterio implicaba la muerte, de una manera o de otra: en este caso, la terrible muerte del hijo así concebido (y antes, del esposo). La lujuria, en definitiva, era el camino seguro para convertirse en monstruo infernal.

Quizás algún día alguien podrá reconstruir coherentemente la Puerta Norte o Francígena de la catedral de Santiago a principios del siglo XII: 1) en su concepción teórica original, y 2) en su realidad propensa al desorden casi desde el principio y conectada con la Puerta Sur.

Es este un tema que no se acaba aquí, pero por lo menos, confío en que estas piezas se vean desde ahora como partes coherentes de un mismo relato y no como elementos dispersos de un caos eterno.

BIBLIOGRAFÍA

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

- MORA, Bernadette (1991): «Signum Leonis, Signum Arietis: signes zodiacaux? À propos du bas-relief toulousain des «Deux Vierges»». *Annales du Midi*, Tome 103, N°196.
- MORALEJO, Abelardo y otros (2014): *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*. Revisor/a García Blanco, María José. Traductor/a Moralejo, Abelardo. Traductor/a, Torres, Casimiro. Traductor/a, Feo, Julio. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.
- MORALEJO, Serafín (1969): “La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago”. *Compostellanum*, v. XIV, n. 4, p. 623–68. Disponible en línea: <https://serafinmoralejoalvarez.files.wordpress.com/2016/03/laprimitivafachadanortedelacatedraldesantiago.pdf>
- (1977): “Saint-Jacques de Compostelle: les portails retrouvés de la cathédrale romane». En: *Les dossiers de l'archéologie*, n. 20.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1997) *Casa, Calle, Convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- (1999): *Muerte coronada: el mito de los reyes en la catedral compostelana*. Universidade de Santiago
- (2011): *A la búsqueda de la memoria: Los tres pórticos mayores de la Basílica de Gelmírez*. Círculo Románico, Madrid; Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela.
- (2012): «David a la procura de la Indulgencia Divina». En: *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 2010. Univ. de Santiago de Compostela.
- PRADO-VILAR, F. (2010): “Nostos, Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible”, Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez, pp. 260-269.
- RODRÍGUEZ VELASCO, María (2014): «Símbolos para la eternidad: Iconografía funeraria en la Baja Edad Media». En: *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial, pp. 445-462. ISBN: 978-84-15659-24-2.
- ROLAND, Martin (2002): *Die Lilienfelder Concordantiae Caritatis (Stiftsbibliothek Lilienfeld CLi 151)*. Akademische Druck, Verlagsanstalt, Graz.
- SASTRE VÁZQUEZ, Carlos (2006): «La portada de las Platerías y la «mujer adúltera». Una revisión». *AEA*, LXXIX, 314, ABRIL-JUNIO, 169-186.
- SCHAPIRO, Meyer (1984): *Estudios sobre el románico*. Alianza Forma, Madrid.
- VANINA NEYRA, Andrea (2002): «La represión de la sexualidad en la Edad Media: la iconografía de la Lujuria.» IIEGE, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en línea: https://www.academia.edu/1404210/La_represi%C3%B3n_de_la_sexualidad_en_el_arte_medieval_la_iconograf%C3%ADa_de_la_Lujuria
- VILLA-AMIL Y CASTRO, J. (1886): *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago*. Lugo.
- (1909): *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008): *Bathsheba in Late Medieval French Manuscript Illumination: Innocent Object of Desire or Agent of Sin?* Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- (2010): «El baño de Betsabé». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n° 3, 2010, pp. 1-10.
- (2013): *Betsabé en la miniatura medieval*. Tese doutoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://eprints.ucm.es/23156/1/T34819.pdf>
- WEISBACH, Werner. (1949): *Reforma religiosa y arte medieval*. Espasa-Calpe, Madrid.
- WILLIAMS, John (2003): «La mujer del cráneo y la simbología románica». *Quintana*, n° 2.
- WRIGHT, Roger (2013): «Las reformas del siglo XII y su vertiente lingüística». En: *O século de Gelmírez*. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.
- VOGEL, Cyrille (1994): *En rémission des péchés: recherches sur les systèmes pénitentiels dans l'Eglise latine* (ed. A. Faivre), Aldershot, Hampshire (VARIORUM), cap. VIII.
- YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón (2013): «Museo Catedral de Santiago: 1.8 Mujer con racimos de uvas en los pechos». En: *Enciclopedia del Románico en Galicia: A Coruña*, v. II, 1039.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (2013): «Diego Gelmírez y los inicios del románico en Galicia». En: *O século de Gelmírez*. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela.

Agradecimientos:

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