

## LA PORTADA DE LAS PLATERÍAS Y LA “MUJER ADÚLTERA”. UNA REVISIÓN\*

POR

CARLOS SASTRE VÁZQUEZ  
Doctor en Historia del Arte

Este trabajo se centra en la figura de la llamada “Mujer Adúltera”, situada en la portada sur de la catedral de Santiago de Compostela. Aunque parece evidente que dicha pieza fue instalada en el tímpano de manera poco ortodoxa —como prueban las mutilaciones que sufrió—, y que su relación con el tema principal del mismo (las Tentaciones de Cristo) es difícil de establecer, lo cierto es que acabó por “integrarse” en el grupo escultórico, como lo demuestra el que diferentes historiadores del arte hayan encontrado la posibilidad de realizar una lectura coherente del relieve dentro del conjunto. Aquí se defiende que, efectivamente, la pieza se convirtió en “telón de fondo” para parte de las ceremonias matrimoniales llevadas a cabo “ante ostium templi”.

Palabras clave: Santiago de Compostela, Escultura románica, Matrimonio, Adulterio

This study is centered on the figure of the so-called “Adulterous Woman”, located in the south portal of the Cathedral of Santiago de Compostela. Although it seems evident that this work was installed in the tympanum in a scarcely orthodox manner —proof of which are the mutilations it suffered— and it is difficult to establish its relationship with the principal theme (the Temptations of Christ), it has integrated— itself into the sculptural group, as demonstrated by the art historians who have managed to carry out a coherent reading of this relief within the ensemble. The idea that the piece served as a “backdrop” for a portion of the marriage ceremonies carried out “ante ostium templi” is defended here.

Key words: Santiago de Compostela. Romanesque sculpture. Matrimony. Adultery.

“Melior est enim iniquitas viri  
quam mulier beneficiens”  
(Eccl. 42, 14)

---

\* El presente texto fue leído en el Congreso sobre el Camino madrileño-castellano de Santiago (Arévalo, 28-30 de junio de 2004). No ha sido modificado para su publicación en AEA.

La portada sur, o de las Platerías, de la catedral de Santiago de Compostela ha sido objeto de diversos trabajos destinados a solucionar los enigmas que presenta (fig. 1). Desde la célebre inscripción de la jamba izquierda en la entrada este, hasta el Anfus Rex que campa en la lastra de la imagen de "Santiago entre cipreses", pasando por la problemática "mujer adúltera", Platerías, con su aspecto de "glipoteca provinciana", sigue planteando interrogantes y permitiendo nuevas aproximaciones<sup>1</sup>.

Entre las cuestiones que se han expuesto en numerosos estudios, destaca la del estado original de dicho conjunto. De hecho, salvo el libro V del Códice Calixtino, prácticamente todas las fuentes anteriores al siglo XX han explicado el peculiar acomodo de las piezas de ambos tímpanos como el producto de restauraciones<sup>2</sup>. Dichas intervenciones, posteriores a los serios incidentes de 1116-1117<sup>3</sup>, serían las responsables de la apariencia que hoy en día presentan<sup>4</sup>.

No es el propósito de este trabajo entrar en tan espinoso problema, que el profesor Serafín Moralejo quiso resolver aduciendo que lo que hoy se aprecia como desprovisto de un método puede ser producto de una estética, de un sentido del orden, ajenos a los que –mediatizados por el conocimiento de otros conjuntos escultóricos más maduros– se acostumbra asumir para las obras medievales<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Focillon, H.: *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid, 1987 (1ª ed. París, 1931), p. 144.

<sup>2</sup> Uno de los más insignes estudiosos del conjunto catedralicio, Antonio López Ferreiro, se pronunciaba así: "Entre estos cuadros y la línea de la archivolta [del tímpano izquierdo] quedaron algunos espacios que el escultor llenó como pudo, incrustando varios asuntos, como cabezas, un hombre montado sobre un melenudo cuadrúpedo, etc., que no se alcanza qué relación puedan tener con el asunto principal. Quizás algunos de ellos pertenecían a la portada del Norte, y fueron embutidos allí al tiempo que ésta se destrozó" (*Historia de la S. A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, 1900, III, p. 105). John Williams, hoy ferviente defensor de que el estado actual de los tímpanos de la portada sur es el original, llegó a señalar la posibilidad de que algunas de las columnas hubieran sido inicialmente concebidas para otro lugar (Hearn, M. F.: *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, Ithaca, 1981, p. 145, n. 55). La última contribución hasta el momento sobre la adúltera es del propio Williams: "La Mujer del cráneo y la simbología del románico", *Quintana*, 2 (2003), pp. 13-27. Un paradigmático caso de reutilización lo constituye la portada de Santa Ana, en la fachada occidental de Notre-Dame de París, en la que en el siglo XIII se ensamblaron piezas esculpidas el siglo anterior: Gelfand, L. D.: "Negotiating harmonious divisions of power: a new reading of the tympanum of the Sainte-Anne portal of the cathedral Notre-Dame de Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, CXL (2002), pp. 249-260.

<sup>3</sup> *Historia Compostelana*, I, 114.

<sup>4</sup> Véanse otras cábalas acerca de la procedencia de las piezas de Platerías en Moralejo, S.: "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago", *Compostellanum*, 14, (1969), pp. 626-27.

<sup>5</sup> El propio Moralejo –que reconoció para los relieves de Platerías una "neutralidad arquitectónica" ("Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la cathédrale romane", *Les Dossiers d'archéologie*, 20 (janv.-févr. 1977) pp. 86-103)- trajo a colación una miniatura de cronología más avanzada, el folio 12v de la Biblia de Burgos (c. 1190-1200, Burgos, Bibl. Prov., Ms. 846; buena reproducción en *Las Edades del Hombre*, Burgos, 1990, p. 69), para defender la posibilidad de que nos encontremos ante el estado original de los tímpanos de la portada sur de la catedral compostelana. Para el tan traído y llevado desorden cabe, en fin, recordar el "principio de clarificación" que Erwin Panofsky reivindicaba para el arte gótico: *Arquitectura gótica y escolasticismo*, Madrid, 1986 (1ª ed. inglesa, Nueva York, 1957), algo que está en la línea de lo argumentado por el profesor John Williams: "I grant that the assemblage of both tympana leaves a lot to be desired, but it is a very early moment in the formation of such a type" (comunicación enviada al autor de estas páginas el 16 de octubre de 2001). En cualquier caso, su discípula T. Martin defiende para la Portada del Cordero de San Isidoro de León, cuya zona inferior es narrativa, como lo son los tímpanos de Platerías, una cronología muy temprana, c. 1100. Ello obligaría a tomar con prudencia la idea de Williams según la cual las Platerías muestran este desorden debido a que constituyen el primer ejemplo de narrativa monumental en tímpanos ("Un nuevo contexto para el tímpano de la portada del cordero en San Isidoro de León", en Sánchez Ameijeiras, R. y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, Santiago, 2003, p. 183). Recientemente se han subrayado los problemas cronológicos que presentan León y Compostela: *Internationale Tagung: Christliche Kunst im Umbruch. Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert*, Georg-August-Universität Göttingen, 27. bis 29. Februar 2004 (he consultado el amplio resumen de Claudia Rückert).

En los últimos años se ha defendido la idea de que algunos de los elementos que en el conjunto se encuentran están relacionados con una utilización de aquel espacio como ámbito judicial<sup>6</sup>. Sabemos, por las noticias proporcionadas en la Historia Compostelana, que Gelmírez hizo construir un primer palacio episcopal, situado en las cercanías de la fachada sur de la catedral<sup>7</sup>. En el espacio entre dicha residencia y la portada de las Platerías, el obispo impartía justicia pública todos los viernes: “Los viernes de cada semana, abiertas las puertas del palacio episcopal, expónganse delante del obispo, de los jueces y de los canónigos las querellas o agravios que hubiere, y resuélvase”<sup>8</sup>. Según Castiñeiras, algunos de los elementos presentes en dicha portada servirían de “marco iconográfico” para resaltar la función judicial de aquel ámbito<sup>9</sup>. Así por ejemplo, la “mujer con la calavera” podría ser una alusión a las “causas relacionadas con el adulterio, término por el que entonces se entendían los casos de concubinato de mujeres con clérigos, una costumbre nicolaísta que el obispo quiso erradicar”<sup>10</sup>. Del mismo modo, alude a la presencia de los cuatro leones —ahora tres— de Platerías, “un motivo relacionado con el trono de Salomón”, añadiendo que dichas fieras “adquieren incluso una resonancia escatológica al son de las trompetas apocalípticas de los cuatro ángeles del Juicio Final”<sup>11</sup>.

Creo que dichas sugerencias merecen ser examinadas con atención. Las líneas que siguen pretenden abundar en esta idea, defendiendo que buena parte de la imaginería presente en Platerías estaba encaminada a subrayar la autoridad de Gelmírez como juez y a servir como *Speculum iustitiae* para el habitante de la ciudad del Apóstol<sup>12</sup>.

Aunque no comparto todas sus conclusiones, me parece interesante aludir a las recientes aportaciones de la profesora Karen Mathews acerca de la posibilidad de que los relieves de las portadas compostelanas fueran susceptibles, en la época de Gelmírez, de una multiplicidad de lecturas<sup>13</sup>. De este modo, el autor del libro V del Códice Calixtino entendería la iconografía desplegada en la catedral de un modo bien diferente al habitante de la ciudad arzobispal<sup>14</sup>. Centrándonos en

<sup>6</sup> Castiñeiras González, M. A.: “Introitus pulcre refulget: Alcune riflessioni sul programa iconografico dei frontespizi romanici del transetto della cattedrale”, en *La meta del Camino di San Giacomo. La trasformazione della cattedrale attraverso i tempi*, Santiago, 1995, pp. 85-103; “Arte románico y reforma eclesiástica”, *Semata*, 7-8 (1996), pp. 307-332; “Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías”, *Semata*, 10 (1998), pp. 231-264; “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”, en Núñez Rodríguez, M. (ed.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago, 2000; “Platerías, función y decoración de un ‘Lugar Sagrado’”, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos* (1999. Santiago de Compostela) Santiago de Compostela, ciudad y peregrino, Santiago de Compostela, 2001, pp. 289-311.

<sup>7</sup> Véase la localización del edificio en Castiñeiras, “Platerías, función...”, (op. cit.), fig. 28.

<sup>8</sup> *Historia Compostelana*, I, 96, 14 (Suárez, M. y J. Campelo, ed., Santiago, 1950).

<sup>9</sup> Apuntando incluso la posibilidad de que algunas de las piezas ahora en Platerías pudieran haber sido concebidas para la fachada del mencionado palacio.

<sup>10</sup> Castiñeiras, “La catedral románica...”, p. 79. Véase Duby, G.: *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, París, 1981.

<sup>11</sup> Castiñeiras, “La catedral románica...”, p. 79.

<sup>12</sup> Como se ha señalado en diversas ocasiones, y recordó recientemente X. Barral i Altet, “las fachadas románicas se convertirían en el más formidable instrumento de justificación del poder que se haya visto desde el mundo antiguo, desde el mundo imperial romano y desde la antigüedad tardía (“Propaganda eclesiástica y poder feudal. El orden del mundo en las fachadas románicas”, en Costa, M.: (ed.), *Propaganda & poder*, Lisboa, 2001, pp. 57-70).

<sup>13</sup> “Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela”, *Gesta*, XXXIX (2000), pp. 3-12.

<sup>14</sup> “Because the author [de la Guía del Peregrino] was a foreign visitor, his perception of the cathedral might have diverged from the perspectives of the other potential ‘super-readers’ for the portal sculpture, the cathedral canons” (ibidem, p. 9). Sobre la autoría del célebre libro V no está cerrada la controversia. Recientemente, P. Gerson ha expuesto diferentes argumentos para defender que “Aymery Picaud n’est pas l’auteur du Guide”, sugiriendo que la obra se produjo en la misma Compostela: “Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle: auteurs, intentions, contextes”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXI (2000), pp. 5-16.

su descripción de la portada sur, Picaud reconoce en ella una serie de temas neotestamentarios relacionados con la Pasión y Triunfo de Cristo. Es mi opinión que, del mismo modo, existía una segunda lectura para dichos relieves, ésta de tipo judicial, asequible para los ciudadanos de Santiago, quienes conocían la costumbre de Gelmírez de administrar allí justicia semanalmente<sup>15</sup>.

Existe una amplia documentación acerca del uso de las portadas de iglesias como lugares en los que se impartía justicia, siendo en muchos casos puntos de referencia para controlar las posibles tentaciones fraudulentas de los mercaderes, algo que preocupaba sobremanera a la Iglesia medieval<sup>16</sup>. Así, en algunos de los muros del templo se determinaban las medidas de distintos productos –pan, vino–, o la longitud debida de las varas que usaban los mercaderes de telas para medir su mercancía. Ante cualquier desavenencia, no había más que confrontar el objeto que promoviera la disputa con el “patrón” situado en los muros de la iglesia, como el ejemplo de la denominada vara jaquesa, conservado en la “lonja chica”, en la puerta meridional de la catedral de Jaca (fig. 2)<sup>17</sup>.

Ya en el primer tercio del siglo XI el Fuero de León establecía la vinculación entre la Iglesia y el control de las transacciones comerciales: “Omnes habitantes intra muros et extra predice urbis semper habeant et teneant unum forum, et veniant in prima die Quadragesime ad capitulum Sancta Marie de Regula, et constituent mensuras panis et vini et carnis et premium laborantium, qualiter omnis civitas teneat iustitiam in illo anno. Et si aliquis preceptum illis pretierit quinque solidos monete regie suo maiorino regis det”<sup>18</sup>.

La Pulchra leonina nos ofrece, además de documentos escritos que indican una conexión entre Justicia e Iglesia, un interesante ejemplo de escenario judicial. En su portada occidental existe una columna, situada en el arco de separación entre la puerta izquierda y la central, en la que se puede contemplar la inscripción LOCUS APPELLATIONIS y los escudos de Castilla y León (fig. 3).

<sup>15</sup> Más reciente, T. Martin (op. cit) reivindica la posibilidad de que la Portada del Cordero de San Isidoro de León fuera objeto de diferentes interpretaciones “como respuesta al nuevo contexto histórico” (p. 183).

<sup>16</sup> Preocupación que no solamente se pone de manifiesto en las fuentes escritas, sino también en la iconografía. Un caso paradigmático se encuentra en nuestro país. Se trata de la portada occidental de la catedral de Tudela, con relieves alusivos a los castigos que esperan a los comerciantes falaces: Lance, J.: “Le portail du Jugement de Santa María la Mayor de Tudela”, Cahiers de civilisation médiévale, 45 (2002), pp. 255-274. También alude a ella E. Aragonés Estella, “El mal, imaginado por el gótico”, Príncipe de Viana, 225 (2002), pp. 7-81.

<sup>17</sup> En este sentido es de gran interés la presencia del relieve bajo el parteluz de la puerta del Juicio Final en la fachada norte de la catedral de Reims, que representa la historia de un pañero arrepentido tras haber engañado en las medidas. W. Sauerländer (Gotische Skulptur in Frankreich, 1140-1270, Múnich, 1970, p. 161) se muestra escéptico ante esta historia. Por su parte, H.Ch. Feldmann (Bamberg und Reims. Die Skulpturen. 1220-1250, Hamburgo, 1992, p. 83) la considera verosímil: “der Sockel der [...] Beau Dieu am Trumeaufeiler trägt ein Relief mit Szenen der Geschichte vom betrügerischen Tuchhändler”. Toda esta controversia sobre el fraude comercial encuentra su eco en la literatura (son célebres, por ejemplo, las críticas vertidas en el Códice Calixtino), como demuestran estos versos del Rimado de palacio: “Pues ¿qué de los mercadores aquí podría dezir? [...] Las varas e las medidas Dios sabe cuáles serán: / una vos mostrarán lengua e con otra medirán; / todo es mercaduría, non entienden que en esto han / ellos pecado ninguno, pues que siempre así lo dan. / Si son cosas que a peso ellos hayan de vender, / <por> que pesen más sus cosas, sus artes suelen fazer; / en otro peso sus almas lo avrán a padecer, / si Dios, por la su gracia, non los quiere defender. / En la Vieja Ley defiende esto Nuestro Señor: ‘Nunca dos pesos ternás, un pequeño, otro mayor; / si de otra guisa lo fazes, yo seré corregidor / e, con mi saña muy grande, tornaré por tal error’ (303-308). Debo agradecer a A. P. Suárez-Ferrín que me indicara este texto. En el pórtico occidental de la catedral de Friburgo se conservan todavía las medidas de diferentes productos: Williamson, P.: Escultura gótica, 1140-1300, Madrid, 1997, p. 293; Deimling, B.: “La portada medieval y su importancia en la historia del Derecho”, en Toman, R. (ed.), El Románico: arquitectura, escultura, pintura, Colonia, 1996, pp. 324-327, fig. 15.

<sup>18</sup> García de Valdeavellano, L. (dir.), El fuero de León. Comentarios, Madrid, 1983, pp. 97-101, “[El] cabildo [...] se congregaba, sin duda, ante el pórtico de la Iglesia Mayor o Catedral de León, bajo la advocación de Santa María, como sabemos que se reunía ya la asamblea vecinal leonesa en el siglo X según un documento del año 945” (p. 98).



Fig. 1. Portada de las Platerías. Foto J. Ocaña.



Fig. 2. Vara jaquesa. Foto C. Sastre.

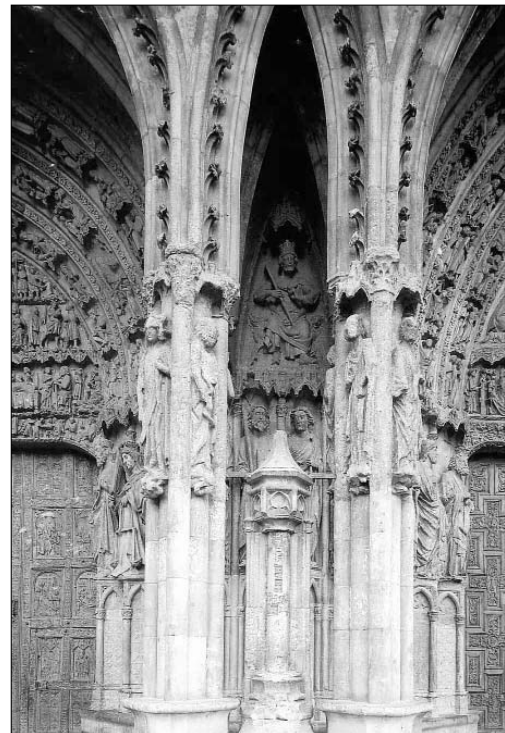


Fig. 3. Catedral de León. Pilar del Locus Appellationis y ¿Salomón? Foto C. Sastre.

Sobre ella, un relieve que presenta a un rey sentado en un *faldistorium* cuyos remates tienen forma de cabezas de león. Se ha deducido de ello que estamos ante una representación del rey Salomón, aunque bien podría tratarse de la imagen del monarca reinante o de un emblema de la propia monarquía como distribuidora de la Justicia<sup>19</sup>.

Es bien conocido que en la Edad Media muchos “lugares para la Justicia” estaban localizados en las cercanías de un árbol. Así lo vemos todavía representado en la llamada “Mesa de los pecados capitales” de El Bosco<sup>20</sup>. Dichos árboles debieron de ser el origen de la costumbre de erigir pilares que señalaban el lugar donde se administraba la justicia –o el derecho de ejecutarla–, ya en plazas, ya en puertas de iglesias<sup>21</sup>. En el caso peninsular tenemos, además del ya citado *locus appellationis* leonés, los innumerables “rollos” y “picotas” (“*pelourinhos*” en Portugal), algunos de los cuales exhiben inscripciones del tenor de la que se encuentra en el de Covarrubias (Burgos): “Venid, malvados, porque yo os daré vuestro merecido”, que traen a la mente las frases admonitorias presentes en algunas portadas románicas<sup>22</sup>.

La portada sur de la catedral de Estrasburgo, que miraba hacia el palacio episcopal, ha sido interpretada en función de los juicios que en este espacio público se llevaban a cabo, idea reforzada por la erección del maravilloso “Pilar de los ángeles” en el brazo del crucero correspondiente a dicha portada, con un sintético programa de Juicio Final<sup>23</sup>. Y fue, precisamente, la representación del Juicio Final otro elemento que se consideró apropiado como “emblema” para la

<sup>19</sup> Classen, P. C.: *Chartres-Studien zu Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen*, Wiesbaden, 1975, p. 15. A. Franco Mata (*Escultura gótica en León y provincia, 1230-1530*, León, 1998, pp. 202-216, con bibliografía anterior) cree que pudiera ser un homenaje a Fernando III.

<sup>20</sup> Frölich, K.: *Rechtsdenkmäler des deutschen Dorfs*, Giessen, 1947, pp. 9 ss: “Der Dorfbaum”; Jacob, R.: *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen-Âge à l'époque classique*, París, 1994, pp. 39 ss. Son muy ilustrativos los versos de la *Chanson de Roland* que describen en varias ocasiones a reyes sentados en *faldistoria* bajo un pino o un laurel: VIII: “Desuz un pin, delez un eglenter, un faldestoed i unt fait tut d'or mer: la siet li reis ki dulce France tient”; CXCII: “Suz un lorer, ki est en mi un camp, sur l'erbe verte getent un palie blanc, un faldestoed i unt mis d'oilifan, desur s'asiet li paien Baligant, tuit lialtre sunt remis en estant”. Citado en Wanscher, O.: *Sella curulis. The folding stool. An ancient symbol of dignity*, Copenhagen, 1980, pp. 208 y 331, de acuerdo con la ed. de J. Bédier.

<sup>21</sup> Otros ejemplos en Bari (*Colonna infame o Colonna della Giustizia*: Ölmann, F.: “Über alte Bonner Rechtsdenkmäler”, *Rheinische Vierteljahrsblätter*, XV-XVI (1950), pp. 158-183, lám. II; Gramaccini, N.: *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Maguncia, 1996, fig. 93), Aquisgrán o Bonn (F. Ölmann, op. cit.; Mariño López, B.: *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico: siglos XI-XIII*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1990, p. 291). “Parfois, on substitua à l'arbre primitif une colonne de pierre [...] La “colonne de justice” (Gerichtssäule) perpétue l'image pétrifiée de l'arbre originel” (Jacob, op. cit., pp. 44-5).

<sup>22</sup> “PENAS REDDO MALIS PREMIA DONO BONIS”, en la portada occidental de la iglesia de Ste-Trinité de Autry-Issards (Kendall, C. B.: *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions*, Toronto, 1998. Sobre este portal ha investigado recientemente el profesor P.-A. Mariaux, de la Universidad de Neuchâtel, quien ha expuesto algunos de los resultados en el *International Medieval Congress de Leeds* (2000) y en el 5<sup>e</sup> *Colloque de la relève suisse en Histoire de l'art*, Friburgo, 2001. Agradezco profundamente que me haya facilitado la consulta de material todavía inédito sobre esta iglesia, parte de un libro en curso de realización). Maisel, W.: “Die italienischen, spanischen und portugiesischen Hoheitssäulen”, *Forschungen zur Rechtsarchäologie und rechtlichen Volkskunde*, 9 (1987), pp. 17-30, p. 23, para la inscripción de Covarrubias (agradezco al profesor Christoph Cluse -Universidad de Tréveris- el haberme facilitado la consulta de este trabajo). Maisel cree que el hecho de que la inscripción sea un añadido (“Stellt diese Tafel deutlich eine viel spätere Zugabe dar”, p. 23) invalida cualquier alusión a funciones judiciales, cuando lo cierto es que muchos rollos –a pesar de su innegable origen como “Hoheitssäulen”– fueron utilizados como picotas, lo mismo que sucedió con los “*pelourinhos*” portugueses, para los cuales véase Pereira, P. (dir.) *História da arte portuguesa*, Lisboa, 1995, II, pp. 82-90.

<sup>23</sup> Grodecki, L. y R. Recht: “Le bras sud du transept de la cathédrale: architecture et sculpture”, *Bulletin Monumental*, 129 (1971), pp. 7-38. Simson, O. von: “Le programme sculptural du transept méridional”, *Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg*, 10 (1972), pp. 33-50 (reimpreso en Idem, *Von der Macht des Bildes im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Kunst des Mittelalters*, Berlín, 1993, pp. 77-100). Nicolai, B.: “Orders in Stone: Social Reality and Artistic Approach. The Case of the Strasbourg South Portal”, *Gesta*, XLI (2002), pp. 111-128.

impartición de justicia<sup>24</sup>. Don Denny interpreta la portada sur de San Lázaro de Autun en este sentido, lectura que admiten otros autores<sup>25</sup>. En el tímpano central de la fachada occidental de la catedral de León se ha esculpido el Juicio del final de los tiempos, por lo que tenemos juntos dos de los símbolos adecuados como alusiones judiciales.

La cruz de Cristo es otro de los objetos que se juzgaron convenientes para indicar que la Justicia de los hombres proviene de la divina<sup>26</sup>. En este sentido es pertinente señalar una prueba judicial que se desarrolló en la Europa carolingia: la "ordalía de la cruz", según la cual si existía un pleito entre dos partes, los litigantes debían probar que la razón estaba de su lado poniendo sus brazos en cruz, a imagen de Cristo, resultando vencedor aquel que durante más tiempo pudiera adoptar tan incómoda postura<sup>27</sup>.

La Vera Cruz fue objeto de diferentes leyendas que circularon por todo Occidente durante la Edad Media, especialmente desde el siglo X<sup>28</sup>. Entre ellas está la que afirmaba que el madero procedía del Árbol del Bien y del Mal, el del fruto prohibido que comieron Adán y Eva, idea que se representa tempranamente en un plato argénteo bizantino del s. VI, en el que dos ángeles sostienen la Cruz, fluyendo los cuatro ríos del Paraíso Terrenal a sus pies (fig. 4).

También se afirmaba que la Cruz había sido erigida sobre la tumba de Adán, lo que explica la existencia de piezas en las que, efectivamente, aparece el Primer Padre resucitando bajo ella, caso de la magnífica Cruz de Fernando I y Sancha, hoy en Madrid (Museo Arqueológico Nacional)<sup>29</sup>. Como ha señalado Robert Jacob, la Cruz es asimilable a los árboles de Justicia, si nos remitimos a la mencionada tradición que relacionaba el Árbol del Bien y del Mal con el instrumento de la Pasión de Cristo.

En múltiples ocasiones se ha llamado la atención acerca del carácter excepcional del tímpano izquierdo de Platerías (fig. 5), en el que la Tentación de Cristo se vincula a una higuera con una serpiente enroscada, evidente alusión al árbol del Paraíso Terrenal<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> Jacob, Op. cit., pp. 59 ss. "The eventual pre-eminence of the theme of the Last Judgement on doorways in Romanesque churches may have been related to the revival of the public tribunal in the justice portal" (Lyman, T. W.: "The sculpture programme of the Portal des Comtes at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), pp. 12-39, p. 23, n. 45). Un caso modélico, aunque alejado de la cronología que nos interesa, es el fresco en el antiguo Tribunal de Monsaraz (Portugal).

<sup>25</sup> Denny, D.: "The Last Judgement Tympanum at Autun: Its Sources and Meaning", *Speculum*, 57 (1982), pp. 532-547; p. 543: "The immensity of Christ's figure, much larger relative to the whole composition than in other Last Judgements of the period, corresponds to the dominance of Christ as the sole and feared agent of judgment in the church trial". Entre los investigadores que parecen aceptar la propuesta de Denny citemos a Baschet, J.: *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma, 1993, y Seidel, L.: *Legends in limestone: Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago, 1999.

<sup>26</sup> Jacob, op. cit., pp. 48 ss. "La forme idéale et le modèle iconographique de la justice au Moyen Âge est celui de la justice divine. C'est la délégation par Dieu aux hommes du pouvoir de juger qui constitue la clef du système iconographique (Madero, M.: "Langages et images du procès dans l'Espagne médiévale", en Gauvard, C. y R. Jacob (dir.), *Les rites de la Justice. Gestes et rituels judiciaires au Moyen Âge*, París, 1999, p. 73).

<sup>27</sup> Jacob, J.: "La parole des mains. Genèse de l'ordalie carolingienne de la croix", en Gauvard, C. y R. Jacob, op. cit., pp. 19-62.

<sup>28</sup> Napier, A. S.: *History of the Holy Rood-Tree*, Londres, 1894. O'Reilly, J.: *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Londres y Nueva York, 1988, cap. 8.

<sup>29</sup> Bango Torviso, I. (ed.), *Maravillas de la España Medieval*, Valladolid, 2001, pp. 230-1. Este precioso marfil del primer Románico peninsular nos interesa también por presentar una vinculación entre Cruz y Juicio Final. Otro ejemplo, también en el campo de la eboraria, puede verse en la Cruz de Gunilda en el Nationalmuseet de Copenhague (Christe, Y.: *Jugements derniers, Saint-Léger-Vauban*, 1999, lám. 83), paralelo ya apuntado, pero con una cronología equivocada, en M. Gómez Moreno, *En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha*, Madrid, 1965.

<sup>30</sup> Para el Árbol del Bien y del Mal como higuera, véase Frugoni, Ch.: "Alberi, (In paradiso voluptatis)", *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, Spoleto, 1990, II, pp. 725-762, Castiñeiras, artículos citados en nota 6, con un prolijo examen del tímpano compostelano, y Nodar Fernández, V.: "De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago", *Semata*, 14 (2003), pp. 335-347.

También ha sido señalada la pertinencia de efectuar una lectura tipológica de las portadas de la catedral<sup>31</sup>. Es entonces cuando cobra sentido el mencionado árbol, ya que Jesús era considerado el nuevo Adán: “Tú eres yo y yo soy tú, formamos los dos una persona única e indivisible”, reza una homilía para el Sábado Santo, en la que el propio Cristo se dirige al Primer Padre<sup>32</sup>. Una de las características de las tres portadas de la catedral compostelana es la existencia de temas iconográficos que las interrelacionan; es el caso de un capitel bajo el tímpano ahora discutido, con una representación de Dios entre Adán y Eva, recordatorio de los motivos veterotestamentarios esculpidos en la Porta Francigena, pero también una suerte de nota a pie de página –mejor, de *bas-de-page*– acerca de las relaciones tipológicas entre la tentación de los Primeros Padres y las de Cristo, y una genial síntesis de la historia de la Caída y la Redención, piedra angular del edificio teórico de la religión cristiana<sup>33</sup>.

En el mismo tímpano se encuentra la célebre “mujer adúltera” (fig. 6). Célebre y problemática, ya que su identidad ha sido discutida en diferentes ocasiones. Como es de sobra conocido, la primera mención que sobre ella llegó hasta nosotros se encuentra en el Libro V, Cap. IX, del Códice Calixtino, donde es interpretada como una mujer infiel castigada por su celoso marido:

“Y no ha de relegarse al olvido que junto a la tentación del Señor está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga dos veces por día a besarla. ¡Oh, cuán grande y admirable justicia de la mujer adúltera para contarla a todos!”<sup>34</sup>

Aunque obviamente apócrifa, la historia no deja de ser un reflejo de ciertas prácticas judiciales vigentes en algunos reinos peninsulares del siglo XII. Como indica H. Dillard, “si se descubría que una esposa [...] cometía adulterio, su marido o pariente podía asesinarla a ella y a su amante en el acto”<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Entre otros, Schapiro, M.: “El significado religioso de la Cruz de Ruthwell”, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 141-162 (originalmente editado en *The Art Bulletin*, 1944); Azcárate, J. M.: “La portada de las Platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago”, *Archivo Español de Arte*, XXXVI (1963), pp. 1-20; Moralejo, S.: “La primitiva fachada...” (op. cit.).

<sup>32</sup> PG 43, 464. Citada en Dufour-Kowalska, G.: *L'arbre de vie et la croix: essai sur l'imagination visionnaire*, Ginebra, 1985, p. 69.

<sup>33</sup> En una preciosa miniatura de la Biblia de Winchester vemos una idea parecida (Donovan, C.: *The Winchester Bible*, Londres, 1993, p. 7). En la portada sur de la catedral de Piacenza, con la escena de las tres Tentaciones de Cristo en el dintel, existe un capitel que pudiera representar la Expulsión del Paraíso (Verzár Bornstein, C.: *Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholas in Context*, Parma, 1988, figs. 70 y 71). El friso del portal sur de Notre-Dame de Étampes presenta igualmente esta relación tipológica (Nolan, K.: “Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame at Étampes”, *The Art Bulletin*, 71 (1989), pp. 166-184, con bibliografía en n. 26). Aunque perteneciente a otro horizonte cronológico, el Pórtico de la Gloria no quedó desvinculado del “plan gelmiriano”: si las monumentales lastras con las figuras de Adán y Eva de la portada francigena quedaban resumidas en un capitel en Platerías, lo mismo sucede con las Tentaciones de Cristo, retomadas en el capitel del parteluz mateano. Del mismo modo, las figuras de David músico y del Sacrificio de Isaac, originalmente de Azabachería, reaparecen en pequeño formato en sendas columnas del Pórtico. Los ángeles sobre los tímpanos de Platerías, “iudicii diem prenunciantes” (Códice Calixtino, Libro V, cap. IX, fol. 210), están presentes en las cuatro esquinas de la obra de Mateo.

<sup>34</sup> Moralejo, A., C. Torres y J. Feo (ed.), *Liber Sancti Jacobi. “Codex Calixtinus”*, Santiago, 1951, p. 562. “Nec est obliuioni tradendum, quod mulier quedam iuxta dominican temptacionem stat, tenens inter manus suas caput lecatoris sui fetidum, a marito proprio abscisum, osculans illud bis per diem, coacta a uiro suo. O quam ingentem et admirabilem iusticiam mulieris adulterate omnibus narrandam !” (Transcripción de Shaver-Crandell, A., P. Gerson y A. Stones, *The Pilgrim's Guide: A Critical Edition*, Londres, 1998).

<sup>35</sup> *La mujer en la Reconquista*, Madrid, 1993, p. 174 (1ª ed. inglesa, Cambridge y Nueva York, 1984). p. 239: “el Fuero Juzgo tenía unas normas mucho más duras para las esposas adúlteras que para los esposos que habían cometido la misma falta. Un hombre podía asesinar a su esposa y amante, si les pillaba cometiendo adulterio [...] Un marido también podía cometer adulterio, pero su esposa no era la que se encargaba de castigarlo”. Véase también Carle, M. C.: “Apuntes sobre el matrimonio en la Edad Media española”, *Cuadernos de Historia de España*, 1980, (63-64), pp. 115-177, esp. pp. 167-168.



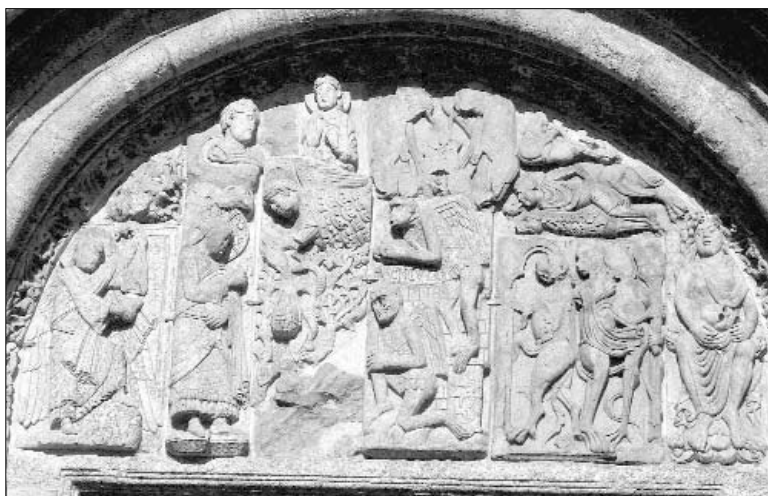


Fig. 5. Platerías. Tímpano izquierdo. Foto J. Ocaña.



Fig. 4. Plato bizantino. S. Petersburgo, Hermitage (según Dufour-Kowalska, 1985, fig. 14)



Fig. 7. Fruela II y Doña Jimena. Tumbo A. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, fols. 12r y 37v. Foto Archivo catedralicio.



Fig. 6. Platerías. Mujer adúltera. Foto J. Ocaña.

Ya señalara Ole Naesgaard que, de no ser por la descripción ofrecida en el manuscrito medieval, difícilmente sería posible discernir el significado de esta imagen<sup>36</sup>. A pesar de esta fuente, las dudas se instalaron entre los historiadores: así, la mujer se interpretó como una María Magdalena *avant la lettre* o como Eva, la “madre de la muerte”, en contraste con la figura de la Virgen en el tímpano derecho, con Cristo, la Vida, en su regazo<sup>37</sup>. Esta última lectura gozó de una innegable reputación, como prueba el que fuera aceptada por algunos de los más importantes investigadores de nuestro país, como Serafín Moralejo en su tesis de licenciatura y en un breve artículo para la Enciclopedia Gallega, y Joaquín Yarza, por citar dos plumas de primera fila<sup>38</sup>. El primero de los autores citados emitió razonables interrogantes acerca de si esta figura fue originariamente concebida para el tímpano<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> “Si l’auteur ne l’avait expliqué nous ne saurions pas ce que cette figure représente”. El autor sugiere que la cabeza sobre el Cristo de las Tentaciones sea la del furibundo marido (Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100, Aarhus, 1962, p. 13).

<sup>37</sup> “También llamaron mucho la atención y descuellan entre las otras por su rareza, la citada mujer, sentada, desgreñada y medio desnuda, con una calavera en la mano, que se tuvo por la Magdalena”, Villamil y Castro, J.: La catedral de Santiago, Madrid, 1909, p. 32. Para la figura como Eva, Azcárate, “La portada...” (op. cit.).

<sup>38</sup> Moralejo Álvarez, “La primitiva fachada...” (op. cit.). Yarza, J.: “De ‘Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor’ a ‘Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso’”, en III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer, Madrid, 1983 (reedición en Formas artísticas de lo imaginario, Barcelona, 1987, pp. 231-259).

<sup>39</sup> “C’est un autre problème cependant que de savoir quelle put être sa localisation originellement prévue et quelles furent les raisons qui déterminèrent son étrange insertion dans le tympan. Abondamment débattue, la question reste aujourd’hui encore dépourvue de réponse satisfaisante”, “Le lieu saint : le tombeau et les basiliques médiévales”, en

Bien es cierto que el examen de Azcárate fue revisado posteriormente, reivindicándose la veracidad de la interpretación ofrecida por el Calixtino<sup>40</sup>. Aunque todavía hay quien defiende este análisis<sup>41</sup>.

Williams alude a la cuestión de los cabellos sueltos de la mujer "de gran impacto erótico", contextualizándola a partir de documentación más o menos contemporánea al relieve<sup>42</sup>. Efectivamente, existía una tradición iconográfica que, por regla general, asimilaba el pelo suelto de la mujer con la tentación y el pecado. En la Edad Media peninsular se denominaba con frecuencia a las casadas "mujeres de toca", mientras que a las solteras se las conocía como "mancebas en cabellos"<sup>43</sup>. Dicha convención estaba refrendada por la patrística, lo cual nos parece relevante ya que estamos hablando de un programa concebido para uno de los templos más importantes de la época. Así, San Gregorio Magno escribió que los cabellos largos significaban fatuidad y apego al mundo<sup>44</sup>.

---

Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen, Gante, 1985, p. 50. Más recientemente, J. L. Senra abunda en la problemática de la figura, señalando, frente a la postura de Williams, su clara mutilación para ser encajada en el tímpano ("Los tímpanos de la catedral de Santiago en su contexto histórico artístico" en Sánchez Ameijeiras, R. y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), op. cit., pp. 23-46).

<sup>40</sup> Cahn, C.: "Romanesque Sculpture and the Spectator", en Kahn, K. (ed.), *The Romanesque Frieze and its Spector*, Londres, 1992, pp. 45-60 (artículo del que depende buena parte de las argumentaciones de Williams: "La mujer del cráneo..." op. cit.). Cahn, a pesar de creer en la "reliability" de la fuente medieval, opina que el relieve "was cut down along the right side to make it fit into its present space, and must have been made for another location and context" (p. 58). Posteriores reivindicaciones del Calixtino en S. Moralejo, "The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source", en Williams, J. y A. Stones (ed.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tubinga, 1992, pp. 207-227. En lo que respecta al origen de esta historia, se han realizado diversas propuestas, ninguna de ellas satisfactoria (una panorámica en Boilève-Guerlet, A.: "D'une sculpture de la cathédrale de Santiago a María de Zayas, évolution du motif de la femme adultère et de la tête coupée", en Figueroa, A. y J. Lago (coord.) *Estudios en homenaxe ás profesoras F. Jourban e I. Sánchez Regueira*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 345-357), lo mismo que sucede con los posibles paralelos iconográficos, siendo la sugerencia más interesante la que hizo Moralejo ("The Codex", cit., p. 218, n. 34) acerca de los ecos clásicos (ménades o cautivas bárbaras) que resuenan en la figura. De hecho, en sus magistrales clases insistió en varias ocasiones en el sabor antiguo de algunas de las esculturas presentes en Platerías, como el "faunístico" San Andrés o las cabezas del Santiago entre cipreses o Abraham, que recuerdan las de los esquinales de sarcófagos romanos. En este sentido, no es ocioso señalar que la Historia Compostelana recuerda que Gelmírez "terminó un precioso retablo para el altar de Santiago, muy bien elaborado con antigüedades, cuya labor superaba a la materia" (III, 44, ed. cit. de M. Suárez y J. Campelo, p. 492, subrayado mío). La cita ovidiana, por el contrario, era ya un tópico por aquel entonces (como, por otra parte, la costumbre de comparar con personajes bíblicos a los protagonistas del momento, recurso abundante en la Historia Compostelana), que aparecerá, incluso, en la literatura profana de unos decenios después, como en el Cligés de Chrétien de Troyes.

<sup>41</sup> Huerta Huerta, P.L.: "Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico" en García Guinea, M. A. y otros, *Perfiles del arte románico*, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 29-51. Hay que decir que el hecho de que el Calixtino proporcione dicha información no la refrenda como incontestable. Existen numerosos casos de interpretaciones erróneas de obras de arte. Un ejemplo lo tenemos en la descripción que del lienzo de Caravaggio *La vocación de San Mateo* realizó en 1630 Joachim von Sandrart, para quien la escena representaba una juerga de bebedores con juego de cartas y dados incluido! (Puttfarken, Th.: "Caravaggio's 'Story of St Matthew': A challenge to the conventions of painting", *Art History*, 21 (1998), pp. 163-181). Por otra parte, si se admite esta parte de la descripción del viajero medieval, ¿por qué no se hace lo propio con la identificación de la figura masculina en el trono del tímpano derecho? (recientemente, J. L. Senra (op. cit.) reivindica la veracidad de la interpretación de Picaud, quien ve allí a Poncio Pilatos).

<sup>42</sup> "La mujer del cráneo...cit.", p. 17.

<sup>43</sup> H. Dillard, op. cit., p. 34.

<sup>44</sup> Fritz, J.-M.: *Le discours du fou au Moyen Age : XIIe-XIIIe Siècles: étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, París, 1992, p. 40. Hay que recordar, sin embargo, que otras figuras en Platerías, a las que se les ha otorgado un status positivo, presentan también cabellos desordenados, como la soberbia imagen de la mujer con el cachorro de león, probablemente originaria de Azabachería y hoy incrustada en una de las jambas de la portada sur (Santiago Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela, Santiago, 1993, p. 390). Y la impresionante mujer lujuriosa del "Pilar de La Lujuria" (Vitoria, Museo de Bellas Artes), presenta su cabeza tocada (Ruiz Maldonado, M.: *Escultura románica alavesa: El foco de Armentia*, Bilbao, 1991, pp. 149-153). Por el contrario –y aunque fuera de los límites cronológicos aquí tratados– en una miniatura (c. 1300) de *Somme le roi*, Castidad es representada portando

Nuevamente, cabe la posibilidad de que dicha figura fuera interpretada en “clave jurídica”. Castiñeiras indicó que podría tratarse de una plasmación visual de las reformas emprendidas por Gelmírez, entre las cuales estaba la de acabar con la práctica, habitual entre el clero de la diócesis, del concubinato. Creo que dicha imagen tendría un alcance más amplio.

La Iglesia buscó desde muy pronto el control sobre el matrimonio, convirtiéndolo en un acto sagrado. Así, ya en el siglo IV “troviamo esplicite testimonianze di matrimoni tra cristiani celebrati ‘sub benedictione Sacerdotis’, con relative preghiere e benedizioni”<sup>45</sup>. Sabemos que Carlomagno legisló en pro de un rito matrimonial controlado por las jerarquías eclesiásticas, exigiendo que se realizara públicamente y ante un sacerdote<sup>46</sup>. También en el noroeste peninsular la Iglesia realizó un notable esfuerzo para conseguir el control sobre el sacramento del matrimonio, proceso detectado desde época altomedieval<sup>47</sup>.

A tenor de las distintas ideas de los teóricos eclesiásticos, la ceremonia sacramental experimentó una serie de reformas a lo largo de los siglos. Es bien sabido que en ciertas regiones de Europa, especialmente Inglaterra y el norte de Francia, fue común el empleo de las puertas de las iglesias como lugar donde se desarrollaba buena parte del ritual del matrimonio<sup>48</sup>. Tanto la literatura como la iconografía proporcionan pruebas de que dicha práctica estaba relativamente extendida. Así, Chaucer, en sus *Cuentos de Canterbury*, hace proclamar a la dinámica viuda de Bath: “sith I twelve yeer was of age/ Thonked be God that is eterne on lyve/ Housbondes at chirche dore I have had five”<sup>49</sup>. Si bien tardías, existen miniaturas y pinturas que representan el desarrollo de la ceremonia en el exterior del templo. Un caso interesante, porque nos permite confrontar la arquitectura pintada con la real, es la tabla de los Desposorios de la Virgen en el Museo del Prado, que muestra el pórtico de la iglesia de Nuestra Señora de Sablons en Bruselas<sup>50</sup>. Aunque escasa, existe

---

velo mientras que Lujuria se ha despojado del mismo, que todavía sostiene –a punto de arrojarlo– en su mano derecha (Shachar, I.: *The Judensau. A Medieval anti-jewish motif and its history*, Londres, 1974, Lám. 22a). Una narración sobre santa Pelagia la presenta antes de su cambio de vida como una mujer al servicio de Luxuria, con su cabeza y hombros descubiertos (*nec velamen caput positum, nec super scapulas*): Heckscher, W. S.: *Art and Literature. Studies in Relationship*, Baden-Baden, 1985, p. 157. Como en muchos otros casos, es poco aconsejable generalizar en iconografía. De cualquier modo, es interesante el apelativo que la Historia Compostelana dirige a la reina Urraca, la “Jezabel” con la que tantos problemas tuviera Gelmírez: “cruel Erinia” (fera Erinia II, 53, 7. Sigo aquí la transcripción de Falque Rey, E.: *Historia Compostelana*, Turnholt, 1988).

<sup>45</sup> Sabbarese, L.: *Il Matrimonio Canonico nell'ordine della natura e della grazia*. Ciudad del Vaticano, 2002, p. 295.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 296.

<sup>47</sup> “El objetivo eclesiástico tiene más amplias miras: su pretensión consiste en que se reconozca progresivamente su competencia y control en todos los ámbitos de la vida social, tal como es el caso del matrimonio, que aparecía, hasta este momento, como una materia esencialmente privada y laica” (Sánchez Bargiela, R.: “La introducción en la Galicia altomedieval de un nuevo modelo de matrimonio”, *Compostellanum*, 41 (1996), pp. 585-589, p. 589). Una excelente colección de textos teológicos y jurídicos puede ser consultada en McCarthy, C. (ed.), *Love, Sex and Marriage in the Middle Ages*, Londres y Nueva York, 2004.

<sup>48</sup> “In northern France at the turn of the eleventh century [se incorporó] a new ecclesiastical rite celebrated at the church door just before the nuptial liturgy of the older Roman tradition. And it was this new preliminary rite rather than the Roman nuptial mass, that eventually came to constitute for both canonists and theologians the essential element of marriage as a sacrament” (Hall, E.: *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, 1994). De que en Alemania también sucedía esto es prueba el que algunas entradas de iglesias (Bamberg, Braunschweig, Maguncia, Núremberg) recibieran el nombre de “puerta de los novios”: Deimling, “La portada...” (op. cit.).

<sup>49</sup> Guardia, P. (ed.), *Godofredo Chaucer. Los cuentos de Canterbury*, Barcelona, 1978, Prólogo al Cuento de la viuda de Bath, vv. 4-6. Véase también el Prólogo general, v. 460.

<sup>50</sup> Inv. 1887. Thürleman, F.: *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*. Múnich y Nueva York, 2002, fig. 35. Ruth Barta cree haber identificado una escena matrimonial esculpida en la portada sur de Santa María de Piascas (Santander): “La representación de un compromiso nupcial regio en una fachada románica hispana”, en Sánchez Ameijeiras y Senra Gabriel y Galán (coords.), op. cit., pp. 279-294. Ya en pleno Renacimiento seguimos encontrando ejemplos de esta práctica, como lo demuestra el lienzo de Rafael *Los esponsales de la Virgen* (1504).

también documentación textual que alude a esta práctica<sup>51</sup>. Del siglo XII datan las primeras rúbricas en las que, de manera inequívoca, se indica la necesidad de realizar parte del rito nupcial en la puerta del templo<sup>52</sup>. En el caso gallego, los textos sinodales utilizan en ocasiones la expresión "en cara de la iglesia", "en faz de la iglesia", a la hora de regular el sacramento del matrimonio<sup>53</sup>. Y en este sentido existe un dato muy interesante: en Toledo se introducen en el siglo XII ciertas modificaciones en el rito matrimonial, una de las cuales era la de intercambiar los anillos *in facie ecclesie*. Como señaló H. Dillard, esta innovación "procedía de las normas francesas que se adoptaron en Braga"<sup>54</sup>.

Sobre el sentido de esta frase no hay consenso: para algunos significaría sencillamente que los esposales deben ser orquestados por el sacerdote. Otros creen que se especifica el lugar, la puerta de la iglesia, donde se desarrollaría el inicio de la ceremonia sacramental<sup>55</sup>. Molin y Mutembe explican que en el siglo XIII la Iglesia realizó un enorme esfuerzo destinado a extirpar la costumbre del matrimonio clandestino mediante el casamiento "ante ostium templi". Un siglo antes, el papa Alejandro III (1159-81), a requerimiento de autoridades eclesiásticas inglesas, aconseja la manera de resolver problemas de legitimidad matrimonial aludiendo a la necesidad de que se realicen "in facie ecclesie", como señala la costumbre ("prout moris est"), que en Inglaterra era sin duda alguna la de realizar en el exterior del templo una ceremonia previa a la misa<sup>56</sup>. Así lo indica también John Mirk en sus *Instructions for Parish Priest* (primera mitad del siglo XV): "[La pareja debe] wytnes brynge/ To stonde by at here weddyng; /So openlyche at the chyrche dore/ Lete hem eyther wedde othere"<sup>57</sup>. En un manual atribuido a Henry de Bracton (s. XIII) encontramos una frase clarificadora que equipara las dos expresiones hasta aquí discutidas: "Where? In the face of the church and at the church door"<sup>58</sup>.

Como señaló S. Moralejo, cuando el autor del Libro V del Calixtino se demora en la explicación de este relieve, su tono narrativo cambia de manera sustancial, pasando de la mera descripción

<sup>51</sup> Molin J.-B. y P. Mutembe: *Le rituel du mariage en France du XIIe au XVIe siècle*, París, 1974. Molin, J.-B.: "L'iconographie des rites nuptiaux", en *Le Limousin: études archéologiques*. Actes du 102e Congrès National des Sociétés Savantes. Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, París, 1979, p. 352-366, p. 354 para la dextrarum iunctio delante de la puerta del templo.

<sup>52</sup> "In primis veniat sacerdos ante ostium ecclesiae indutus alba atque stola cum benedicto aqua: qua aspersa [...] Anulo quoque benedicto in nomine Sanctae Trinitatis, eam in dextra manu sponsare faciat, atque honorare aureo vel argento, pro ut poteris sponsus. Postremo benedictionem inibi faciat quae in libris continetur. Quae finita, intrando in ecclesiam, missam incipiat", (misal de la primera mitad del siglo XII, Rennes; en Molin y Mutembe, op. cit., p. 285).

<sup>53</sup> García y García, A. (ed.), *Synodicon Hispanum*. I. Galicia, Madrid, 1981. "El matrimonio solemne [...] se celebraba con ciertas ceremonias profanas y religiosas in facie ecclesiae": Campelo, J.: "Introducción", en Suárez y Campelo (ed.), op. cit., p. LXIV.

<sup>54</sup> Op. cit., p. 84. Dichas influencias francesas bien pudieron haber arraigado en la diócesis a partir de la llegada del francés Geraldo (1095-1107). La Historia Compostelana nos informa del interés de Gelmírez por introducir las costumbres del clero francés ("porque a la sazón la iglesia de Santiago estaba inculta y sin disciplina, aplicose a transplantar a ella las costumbres de las iglesias de Francia", II, 3, 1), así como de su preocupación por regular el sacramento del matrimonio.

<sup>55</sup> J.-B. Bedaux cree que *in facie ecclesiae* significa "before the church": "The Reality of symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *Simiolus*, 16 (1986), pp. 5-28, p. 11. C.N.L. Brooke duda acerca del verdadero sentido de la expresión: *The Medieval Idea of Marriage*, Oxford, 1989, p. 253. Para Hall (op. cit., p. 24) la frase "was interpreted metaphorically, not as a building but as the local Christian community", aunque la iconografía no refrenda una afirmación tan categórica.

<sup>56</sup> Duggan, C.: "Equity and Compassion in papal Marriage Decretals to England", en Hoecke, W. y A. Welkenhuyzen (ed.), *Love and marriage in the twelfth century*, Lovaina, 1981, pp. 59-87.

<sup>57</sup> 7, líneas 204-7, citado en Nichols, A. E.: *Seeable Signs. The Iconography of the Seven Sacraments 1350-1544*, Woodbridge, 1994.

<sup>58</sup> McCarthy, op. cit., p. 119.

a la retórica<sup>59</sup>. De algún modo, esa variación es el correlato literario de la composición que todavía hoy presentan los tímpanos de Platerías: sin solución de continuidad el espectador pasa de una escena evangélica resuelta con gran colorido (¡qué impactantes debieron de resultar los demonios allí presentados, algunos de ellos verdaderos simia Dei!<sup>60</sup>) a una figura inopinada, difícil de encajar en el conjunto narrativo. Hay que recordar que las portadas del crucero compostelano se cuentan entre los primeros ejemplos de un arte monumental descriptivo en el Románico, con soluciones muy elaboradas, como el uso de la técnica de la narración continua<sup>61</sup>. Y el estilo del autor de la Guía presenta la misma fluidez que el ojo del espectador, invitado a leer “de un tirón” las historias evangélicas allí presentadas. Casi se podría afirmar que lo que hace Picaud es remedar el discurso de un posible guía (con toda seguridad un clérigo) destinado a explicar a los visitantes el significado de las imágenes. Por el contrario, el tono al hablar de la Adúltera se eleva al de exhortación. Es de notar, además, que nuestro informante deja dicho relieve para casi el final de su descripción de la portada, después de ocuparse de otras piezas ajenas al tímpano izquierdo, lo cual indica que se asumía una cesura entre la escena evangélica y la adúltera.

Aun así, y dentro del proceso de reutilización de la pieza, cabe la posibilidad de que se empleara como nexo entre la escena de las Tentaciones y la Adúltera la presencia del Árbol del Bien y del Mal. Un texto de Halitgario, obispo de Cambrai (817-830) relaciona el Pecado Original con la llegada de los vicios al mundo: “Después de que el género humano fue expulsado de los placeres del Paraíso, ocho vicios criminales reinaron desde el principio entre los hijos de Adán”<sup>62</sup>. Un manuscrito procedente de la abadía de Moissac ilustra dicha idea de la siguiente manera: tras la escena de la Expulsión de Adán y Eva –tema que aparece en Compostela en dos ocasiones, en un relieve de Azabachería y en el ya mencionado capitel bajo el tímpano que aquí nos ocupa– se encuentra el lector con un folio dedicado a los vicios que han nacido de la Caída. Entre ellos, y junto a Superbia, está Luxuria<sup>63</sup>.

Otro detalle a tener en cuenta es el tipo de asiento adjudicado a la mujer: un faldistorium, “un antiguo símbolo de dignidad” que se reservó en la Edad Media –y mucho más allá– para designar al poderoso, sea éste representante del poder temporal o espiritual<sup>64</sup>. Los faldistoria

<sup>59</sup> “An abrupt transition from prosaic description to rhetorical apostrophe” (“The Codex...” (cit.), p. 218). Ya antes se había hecho hincapié en este cambio de estilo: “This is one of the passages in the Guide where the author waxes lyrical and gleeful. His contemplation of the fallen woman’s consternation is a typical monastic example of misogynistic celibacy taking it out on carnality” (Weir, A.: y J. Jerman, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, Londres, 1986, p. 58).

<sup>60</sup> “In the West, clear-cut examples of apes playing the role of the devil are equally hard to find. The earliest, and the only specimen on a monumental scale, occurs in the tympanum of the Puerta de las Platerías at Santiago de Compostela [...]; one of the two demons in the Temptation of Christ is an extraordinarily well observed simian endowed with a large pair of wings, a distinction that makes him the proudest of his breed in all of medieval art” (Janson, H. W.: *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952, p. 21). Es de notar que este mismo autor menciona (p. 99) una leyenda gallega acerca de un hombre que, subido a un árbol, intentó asustar a Cristo y fue convertido en mono.

<sup>61</sup> Que, lejos de ser un torpe recurso medieval, llega a su cenit en el Renacimiento, como ha demostrado convincentemente Andrews, L.: *Story and space in Renaissance art: the rebirth of continuous narrative*, Cambridge, 1995.

<sup>62</sup> “Paradisi gaudiis postquam expulsum est genus humanum octo criminalia in filios Adae originaliter dominantur vitia”: De vitiis et virtutibus, PL, CV, col. 657, citado en Fraïsse, Ch.: “Un traité des vertus et des vices illustré à Moissac dans la première moitié du Xie siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 42 (1999), pp. 221-42, p. 225.

<sup>63</sup> París, BNF lat. 2077, fols. 162v y 163r (Fraïsse, op. cit., figs 1 y 2). No debemos perder de vista las relaciones entre Santiago y Moissac en la época de Gelmírez: Moralejo, S.: “El patronato artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago”, en *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pistoia e il Camino de Santiago*, Nápoles, 1987, pp. 245-272.

<sup>64</sup> Wanscher, op. cit., passim.

son elementos frecuentes en el ambiente catedralicio compostelano<sup>65</sup>. En las miniaturas del denominado Tumbo A de la biblioteca de la catedral, producido en el propio scriptorium compostelano a partir de c. 1129, se encuentran numerosos ejemplos del empleo de esta silla, preñada desde la Antigüedad de una autoridad que se transmitía a aquél que en ella se sentara (fig. 7).

Dichos tronos llegan a adquirir un carácter sacro cuando el que los ocupa es un miembro de la jerarquía eclesiástica, un santo, la Virgen o el mismo Dios (fig. 8)

Si embargo, hay que puntualizar que estos asientos no tienen una condición moral per se. El arte medieval puede otorgarlos tanto a personajes justos como a verdaderos perversos, pero siempre la condición para ocupar el *faldistorium* es que estén investidos de algún tipo de autoridad, sea moral, intelectual o política<sup>66</sup>. Incluso el propio Lucifer parece haberse ganado el derecho a gobernar el Infierno sentado en uno de estos prestigiosos muebles, "transformé en monstres dévorants"<sup>67</sup> (fig. 9).

Pero nuestra Adúltera está, a todas luces, usurpando un símbolo que no le corresponde. ¿Cuál es la razón de que se haya optado por otorgarle un *faldistorium* a una mujer execrable según los cánones morales de la época? La iconografía puede ofrecernos indicios que explican esta aparente anomalía:

Algunas imágenes medievales presentan una confrontación entre un personaje negativo y otro positivo. Tomemos, por ejemplo, dos miniaturas provenientes del tratado *Liber de rota verae religionis*, de Hugo de Folieto (Fig. 10). En ella se compara a una comunidad de monjes dirigidos hacia la perdición por los vicios (Astutia, Avaritia, Superbia, Neglittentia, Desidia, Inopia) con otra en la que brilla la armonía de las Virtudes (Puritas, Voluntas, Caritas, Humilitas, Sobrietas, Paupertas). En algunos manuscritos, mientras el abad de la comunidad aciaga se sienta en un *faldistorium*, el que dirige el monasterio rectamente lo hace en un trono no portable. ¿Ha querido el iluminador subrayar de esta manera el talante soberbio del abad vicioso?<sup>68</sup>

Siglos después, y en un contexto ajeno al aquí discutido, encontramos un ejemplo de la utilización del *faldistorium* como emblema del soberbio. En los frescos de Arezzo, Piero della Francesca ilustra el episodio de la osadía de Cosroes, el rey impío que robó la Vera Cruz y se hizo adorar como primera persona de la Trinidad. El trono por el que opta el pintor es un *faldistorium*, aquí entendido como símbolo del poder divino. Cosroes, en su soberbia sacrílega, lo ha adoptado para reivindicarse como nuevo dios<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> Aunque estos tronos leoninos rebasan la cronología que nos interesa: Virgen del tímpano de la capilla de la Corticella, Santiago del parteluz del Pórtico de la Gloria, David del Pórtico de la Gloria.

<sup>66</sup> Por ejemplo, Fortuna, cuya prensa no era especialmente favorable en el Medioevo, aparece en ocasiones entronizada en un *faldistorium*, como en el ciclo de pinturas murales de la Sala di giustizia del castillo de Rocca di Angera (Blume, D.: "Planetengötter und ein christlicher Friedensbringer als Legitimation eines Machtwechsels: Die Ausmalung der Rocca di Angera", en *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien, 4.-10. September 1983, Viena, 1986, Tomo 6, Sección 6, pp. 175-185, fig. 122). Herodes, otro de los personajes funestos en el imaginario medieval, goza igualmente de tal prerrogativa (Cogato, I.: *Il Duomo di Fidenza*, Fidenza, 1998, fig. 5.1). La alegoría del Tiempo o del Año, en el mosaico de San Savino (Piacenza, segunda mitad del s. XII) se sienta en este prestigioso trono (Tronzo, W. L.: "Moral Hieroglyphs: Chess and Dice at San Savino in Piacenza", *Gesta*, XVI (1977), pp. 15-25, fig. 1). Todavía en Italia, Benedetto Antelmi sienta en un *faldistorium* a su personificación de Enero de la catedral de Parma para señalar su carácter alegórico: estamos ante el Jano bifronte de la Antigüedad, bisagra entre el pasado y el futuro.

<sup>67</sup> Christe, *Jugements...* (op. cit.), p. 28.

<sup>68</sup> En el texto, Hugo explica que el mal abad "stat in loco regiminis per superbiam", cit. en de Clercq, C.: "Le Liber de rota verae religionis d'Hugues de Fouilloi", *Bulletin du Cange*, 29 (1959), pp. 219-28. En las miniaturas publicadas por este autor (láms. entre pp. 222-3), los tronos son similares. Por ello, el iluminador emplea otro recurso: mientras el abad justo muestra el remate de su báculo hacia el exterior, el que rige con malas artes su comunidad lo vuelve hacia sí.

<sup>69</sup> Wanscher, op. cit., p. 248. Lavin, M. A.: "The rooster on the column. An example of the pierfrancescan technique: the "narrative encapsulation" and the stratification of meaning", *Etruria oggi*, 45 (Octubre 1997) pp. 42-46.



Fig. 9. Hortus Deliciarum, fol. 255r. Detalle.  
Según los calcos Bastard.



Fig. 8. Tímpano de S. Esteban de Moradillo de Sedano (Burgos).  
Detalle: Cristo apocalíptico. c. 1188. Foto J. Ocaña.

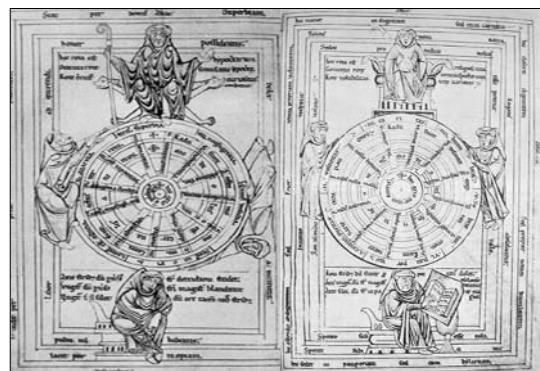


Fig. 10. Hugo de Folieto, De rota verae et falsae  
religiones (según Katzenellenbogen, Allegories of the  
Virtues and Vices, figs. 70-1).



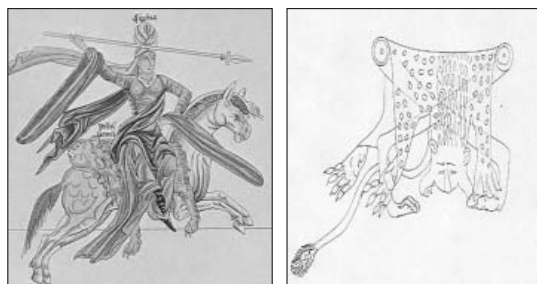


Fig 11. Hortus Deliciarum, fol. 199v. Según los calcos Bastard. Faldistorio griego (Wanscher, 1980, 99a).



Fig. 13. Muerte de Píramo y Tisbe. Tímpano procedente de la antigua abadía de Mont-des-Boeufs. Último tercio s. XII. Foto Museo de Cambrai.



Fig. 12. Detalle de la fachada occidental de St. Pierre de Angulema. Foto M. Greenhalgh.

Es evidente que la Adúltera de Platerías está sentada en un faldistorium para denotar su carácter soberbio. Una vez más, el citado texto de Halitgario de Cambrai parece proporcionar la clave. Según este autor, Superbia es la responsable del desprecio de los preceptos divinos, especialmente el de la Castidad. En el Hortus Deliciarum la personificación de Superbia cabalga un caballo, usando de silla –siguiendo el texto de Prudencio– una piel de león. Algunos faldistoria antiguos presentan una piel de felino como recubrimiento (fig. 11).

El círculo se cierra. La mujer de nuestro relieve, sentada impropriadamente en un faldistorium y próxima a la puerta infernal, parece ilustrar las misóginas palabras de Tertuliano: “Eres la puerta del diablo”<sup>70</sup>. Presumiblemente, pues, sus contemporáneos la veían ya como habitante del Infierno, tal y como encontramos a un pecador –hostigado por un molesto demonio– sedente en un faldistorium en la fachada occidental de Saint-Pierre de Angulema, relieve con una cronología cercana a la de la adúltera (fig. 12)<sup>71</sup>. Constituye, pues, la antítesis de la miniatura del Tumbo A que representa a doña Jimena (fig. 7).

Aproximadamente un siglo después de que la Adúltera fuera reutilizada –física e ideológicamente– en Platerías, se situaron en la puerta sur de Notre-Dame de París relieves “symbolisant le pouvoir judiciaire de l’évêque et son rôle de gardien des mœurs”, con una clara denuncia de las infidelidades conyugales<sup>72</sup>.

El maestro de la Universidad de París Juan de Garland (c. 1195- c. 1272) recomendaba a sus alumnos que extrajeran lecciones de las esculturas que adornan los templos<sup>73</sup>. Esta misma función se ha de atribuir a la imagen hasta aquí analizada, siendo muy probable que en ella se dieran dos niveles de lectura. Uno, más directo, reservado a los ciudadanos de Compostela, como exemplum contra el adulterio, apropiada advertencia para todos aquellos que, durante la parte de la ceremonia matrimonial celebrada a las puertas del templo, tenían la oportunidad de recordar lo que podía reservar la Justicia de los hombres a quienes burlaban los votos de obediencia conyugal (“O quam ingentem et admirabilem iusticiam mulieris adulterate omnibus narrandam!”). Y un segundo nivel de interpretación más elitista en el que se imbricaban, para dar coherencia a todo el conjunto, citas de la literatura Patrística y de las Sagradas Escrituras.

Existe otro hermoso tímpano, de cronología más avanzada, en el que de nuevo se presentan como elemento de reflexión las consecuencias funestas de los amores que burlaban las reglas establecidas, lógica reacción de la Iglesia en un momento en el que la literatura profana celebraba cada vez más abiertamente la pasión entre hombre y mujer (fig. 13)<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> “Tu es diaboli ianua” De cultu feminarum, I, 6, 16 (ed. Kroymann, E., Turnhout, 1954, pp. 343-370).

<sup>71</sup> La falta de este desafortunado debió de ser doble: por una parte, el diablo parece atravesar su lengua con una lanza, quizás aludiendo al pecado de la maledicencia. Pero el hecho de que lleve sus piernas cruzadas, usurpando otro de los emblemas del poderoso, hace sospechar que se representa a un soberbio (Wright, R. M.: “An image fit for a king: the Glazier Psalter reconsidered”, *Journal of Medieval History*, 5 (1993), pp. 69-124).

<sup>72</sup> Heck, Ch.: “Représentation du pilori et justice épiscopale au croisillon sud de Notre-Dame de Paris” en Favreau, R. y M.-H. Debiès (ed.), *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, 1999, pp. 115-122, p. 116.

<sup>73</sup> Camille, M.: *The Medieval Art of Love*, Nueva York, 1998. Idem, “Seeing and Lecturing”, en Sears, E. (ed.), *Reading Medieval Images*, Michigan, 2002, pp. 75-87.

<sup>74</sup> He llegado a la relación de ambos relieves (Compostela y Cambrai) antes de tener acceso al trabajo de Stones, A.: “Arthurian Art since Loomis”, en van Hoecke, W. y G. Tournoy (ed.), *Arturus Rex. Acta Conventus Lovaniensis*, Lovaina, 1991, II, pp. 21-78. El amor no era considerado un requisito para la alianza matrimonial: “È significativo, a tal proposito, come la più tipica espressione di amore in epoca medievale, l’amor cortese, si ponga necessariamente in ambito extramatrimoniale” (Fabri, L.: *Alleanza matrimoniale e patriato nella Firenze del Quattrocento*, Florencia, 1991, p. 36).