

## De la Tierra Madre a la Lujuria: a propósito de un capitel de la girola de la Catedral de Santiago

VICTORIANO R. NODAR FERNÁNDEZ  
Universidade de Santiago de Compostela<sup>1</sup>

### RESUMEN

Un capitel de la primera campaña románica de la Catedral de Santiago, que representa el castigo de la Lujuria trae a la memoria, por su forma, las representaciones de Tellus amamantando a los animales utilizadas tanto en la Antigüedad como en la Alta Edad Media. El interés del capitel radica no sólo en la posible vinculación con modelos italo-meridionales, sino también en la complejidad de la nueva significación que adquiere en el contexto monacal compostelano.

**Palabras clave:** Catedral de Santiago, *Tellus*, *Exultet*, Lujuria, *Ficus*.

### ABSTRACT

A capital on the first Romanesque campaign of Santiago Cathedral, representing the deadly sin of Lust, evokes, due to its shape, the representations of Tellus suckling animals used both in Antiquity and in the High Middle Ages. The interest in the capital stems not only from the possible link with southern Italian models but also from the complexity of the new meaning it acquires within the Compostelan monastic context.

**Keywords:** Santiago Cathedral, *Tellus*, *Exultet*, Lust, *Ficus*.

Con un título muy similar, Jaqueline Leclercq-Kadaner publicaba en 1975 un artículo en el que trataba la imagen de la Tierra estudiando las alteraciones formales y las transformaciones semánticas de las que fue objeto su iconografía durante la Edad

---

1 Este trabajo se incluye dentro del Proyecto de Investigación, *Corpus de Iconografía Medieval Galega IV: A Apocalipse* (PGIDT01PXI 21005 PR). Asimismo se trata de una parte de la Tesis de Licenciatura que preparo, bajo la dirección del Prof. Manuel A. Castiñeiras, con el título: "El bestiario en la primera campaña de la Catedral de Santiago (1075-1087)". Agradezco también a la profesora Fátima Díez Platas las sugerencias y ayudas bibliográficas facilitadas.

Media. Para la autora, éste era un ejemplo de la transmutación de un símbolo en otro símbolo nuevo, del cual difería profundamente, pero con el que guardaba todavía relaciones sutiles aunque esenciales<sup>2</sup>. Se intentaba con ello dilucidar cuáles habían sido las posibles causas de la metamorfosis de un tema de arraigada tradición antigua en otro nuevo tema que conservaba, en mayor o menor medida, la forma original. La intención de la presente colaboración no es, ni mucho menos, la resolución de este problema sino el estudio de un capitel de la girola de la catedral de Santiago en el que claramente se está tratando el tema del Castigo de la Lujuria sobre el cuerpo de una mujer, con un esquema iconográfico que la liga claramente con la personificación de la Tierra de la Antigüedad<sup>3</sup>.

Sabemos por Hesíodo que en el siglo VIII a. C. el culto a la Tierra estaba ya fijado en Grecia<sup>4</sup>. Como personificación del elemento sólido y del principio alimenticio de las criaturas, ésta se afirmaba como una divinidad claramente ctonia. Así, definida por las artes figurativas como un busto de mujer surgido de una colina y rodeada por árboles y plantas aparece por ejemplo en una crátera de cáliz del museo de Palermo del 400 a. C. (Fig. 1)<sup>5</sup>. Su iconografía en época romana sufrirá algunos cambios significativos, pues es entonces cuando triunfa el modelo



Fig. 1. Palermo, Mus. Reg. Crátera de cáliz procedente de Chiusi con Gea surgiendo de la tierra (Hacia el 400 a. C.)

de diosa recostada en medio de un paisaje constituido de rocas, plantas o árboles y rodeada de animales (Fig. 2, arriba), entre los que se encuentra en muchas ocasiones la serpiente (Fig. 2, abajo)<sup>6</sup>.

Correspondió al arte de la *renovatio* carolingia el rescate de la imagen romana de la Tierra Madre. El medio utilizado para ello fue la paráfrasis, en la que forma y contenido originales permanecían prácticamente inalterados. Son numerosos los ejemplos de crucifixiones en marfil en las que, de una manera hasta entonces nunca vista en el arte cristiano, las divinidades antiguas de la Tierra y el Océano aparecen como citas a

2 LECLERCQ-KADANER, Jaqueline, "De la Terre-Mère à la Luxure, a propos de la "migration des symboles"", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18, 1975, p. 37.

3 Vid.: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, 1998, p. 46.

4 En su *Teogonía*, la describe como una deidad generadora existente desde el inicio de los tiempos: "En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo", HESÍODO, *Teogonía*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Eds.), Madrid, 1997, p.76.

5 MOORE, M. B., "Ge", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV, 1, Berna, 1988, p. 176.

6 GHISELLINI, E., "Tellus", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, 1, Berna 1994, p. 888.

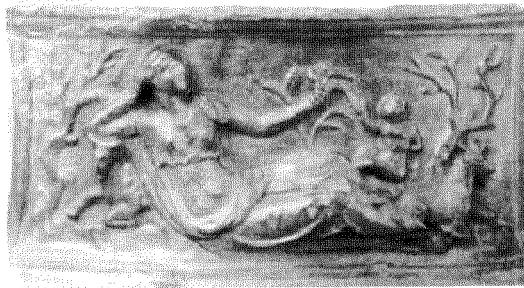


Fig. 2. **Arriba:** Győr, Xantus János Múz. Relieve romano con la presentación de Tellus con una gran serpiente rodeándola. (Finales del siglo II). **Abajo:** Viena, Kunsthist, Museo. Base de Bronce procedente de Roma con la representación de Tellus entre árboles y animales (siglo I)

una Antigüedad nunca olvidada. Aquí la Tierra sigue siendo una mujer que amamanta a una serpiente o un niño y que porta una cornucopia. Si bien su significado sigue siendo el de la personificación de un elemento de la naturaleza<sup>7</sup>, su inclusión en un ciclo sacro, y en un contexto Pascual, viene justificada por el valor cosmográfico que adquiere al aludir al conjunto de la tierra renovada por Cristo a través de su sacrificio en la

Cruz. Es precisamente lo que observamos en la tapa eburnea del *Codex Aureus* (820-830) (Fig. 3), cuya antiquizante personificación de la Tierra tiene un eco peninsular en el mapamundi de la miscelánea de astronomía y cómputo del monje Oliva de Ripoll (1055) (Vat. Reg. Lat. 123, f. 144r)<sup>8</sup>. De nuevo observamos como todavía en el siglo XI el tema antiguo de la tierra conserva íntegra su forma aunque su significado adquiera, como hemos visto en el *Codex Aureus*, un ligero matiz en un contexto interpretativo cristiano.

Tomemos ahora un ejemplo posterior: la imagen de la Tierra en el rollo de Exultet de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat., 592 (1087), ligado al desarrollo de la reforma gregoriana del entorno de Desiderio de Montecassino<sup>9</sup>, entonces Papa Víctor III. Sorprendentemente estamos ahora ante una recuperación de la antigua fórmula de representación de la Tierra que, surgiendo de una colina, da de mamar a un buey y a una serpiente entre dos árboles<sup>10</sup> (Fig. 4). Una vez más se trata de una alegoría de la

7 BRILLIANT, R., "Simboli e attributi. III. Grecia e Roma", *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VII, Roma, 1996, pp. 305-306. Para este autor, imágenes como la de la Tierra son personificaciones con atributos, símbolos de fenómenos físicos tangibles.

8 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., "Diagramas y esquemas cosmográficos en dos misceláneas de cómputo y astronomía de la abadía de Santa María de Ripoll (ss. XI-XII)", *Compostellanum*, Santiago de Compostela, 1998, p.618.

9 SPECIALE, L., *Montecassino e la Riforma Gregoriana, L'Exultet Vat. Barb. Lat. 592*, Roma, 1991, p. 148.

10 SPECIALE, L., "Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat, 592, *Exultet*", *Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994, p. 236.

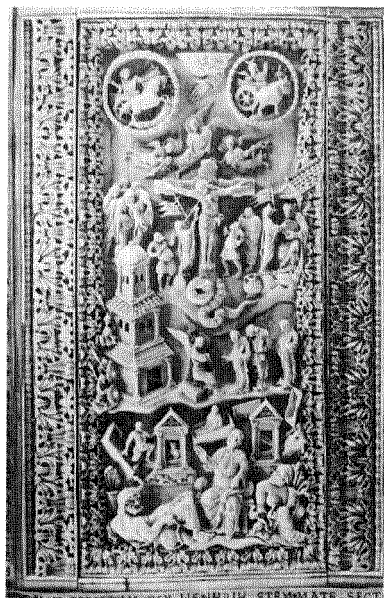


Fig. 3. Munich, Bayerische Staatsbibliothek (Cod. Lat. 4452). Tapa de marfil. En el ángulo inferior derecho Tellus da de mamar a una serpiente (ca. 820-830)

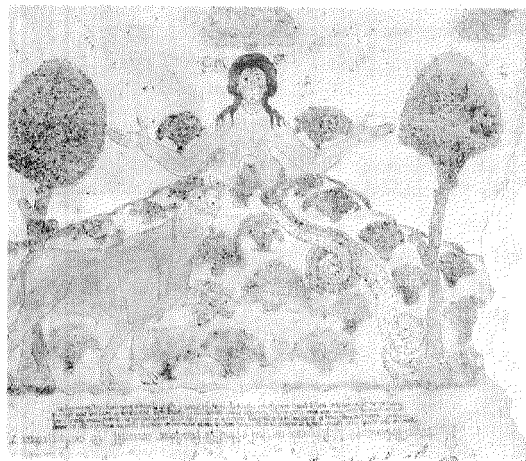


Fig. 4. Biblioteca Apostólica Vaticana. *Exultet* Barb. Lat., 592, fragmento con la imagen de la tierra amamantando a un buey y a una serpiente (1058-1087)

Tierra que, con su fecundidad, da alimento a todas las criaturas. Eso sí, el contenido adquiere un matiz, una vez más, en el contexto litúrgico pascual. Se trata de la ilustración del *Exultet*, el canto de la Vigilia Pascual, en el que la Tierra se justifica como una imagen alegórica de la alegría de la Naturaleza ante la Resurrección de Cristo que coincide, no lo olvidemos, con la estación primaveral<sup>11</sup>:

“*Exultet iam angelica turba coelorum!. Exultent divina mysteria, et pro tanti regis victoria tuba intonet salutaris.*

**Gaudeat se tantis tellus** irradiata fulgoribus, et aeterni regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem”<sup>12</sup>.

(¡Alégrense ya la milicia celestial!, Alégrense los ministros divinos, y por la victoria del gran Rey resuene la tuba salvífica. **Regocíjese la tierra** radiante de fulgor, iluminada por el esplendor del Rey Eterno, que se sienta libre de las tinieblas en toda su extensión).

Igualmente, en un capitel del deambulatorio de la catedral de Santiago, sito en una ventana abierta entre las capillas del Salvador y de San Pedro, aparece una representación que muestra una iconografía que parece derivar de esta tradición cassinese-beneventana. Una vez más encontramos un busto de mujer que da de mamar a dos formas animales

11 OROFINO, G., *Exultet, testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale*, Cassino, 1999 (CD Rom); PARISE, N. F., “Terra Mater”, *Enciclopedia dell'arte antica classica ed orientale*, VII, Roma, 1996, pp. 725-726. SPECIALE, Lucina, *op. cit.* 1991, pp.50-51.

12 SPECIALE, L., *op. cit.* 1994, p. 482.

enmarcada por dos árboles por los que trepan sendas serpientes, notación paisajística ésta que también se encontraba en el citado Exultet de Desiderio, contemporáneo, no lo olvidemos, a la realización del capitel compostelano (Fig. 5)<sup>13</sup>. Sin embargo su significado aquí se ha transformado ampliamente, ha sido sometida a una *interpretatio christiana* convirtiéndose en el castigo de la mujer lujuriosa<sup>14</sup>.

### 1. Contexto y auditorio de una imagen.

El ambiente en el que ésta y otras imágenes de la mitología antigua son interpretadas determina, en gran manera, el tipo de exégesis que de ella se haga. Precisamente por esto no debemos olvidar ni el auditorio de estas representaciones ni el contexto figurativo en el que se integran, ya que éstos determinan, en gran medida, su accesibilidad semántica. La girola de la catedral de Santiago había sido concebida en sus inicios como una nueva iglesia para el monasterio de Antealtares y los monjes la utilizarían como tal, una vez finalizadas las obras en esta parte, ya que esta comunidad era la encargada, recordemos, de realizar el culto apostólico<sup>15</sup>. Esto es, al menos, lo que se desprende del documento de concordia realizado entre el abad Fagildo de Antealtares y el obispo Diego Peláez en 1077, debido a que



Fig. 5. Santiago, Catedral, capitel n.º 177 de la girola con el castigo de la lujuria (1075-1088). Foto CIMGA

- 13 Si bien la *Tellus* de este *Exultet* es la más próxima iconográfica y cronológicamente a la representación compostelana, la tradición de *Tellus* surgiendo de una colina se atestigua ya en los rollos más antiguos. En el *Exultet* Vat. Lat. 9820 (985-987) aparece una Tierra Madre todavía con la cornucopia y surgiendo de una colina. Su iconografía se completa con el tema, muy reciente aún a finales del siglo X, de los animales que se nutren de sus senos. PACE, V., "Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9820, *Exultet*", *Exultet, testo e immagine nei rotoli liturgici dell'Italia meridionale* (CD Rom), Cassino, 1999.
- 14 PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1993, pp. 136-137; SETTIS, S., "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Turin, 1986, pp. 406-408.
- 15 Esta tradición, recogida por el documento de la Concordia de Antealtares, encarga el culto al abad Idefredo, el cual "*magnae sanctitatis virum cum monachis custodiae apostoli deputatis, divino officio mancipatis, non minus quam duodecim constituit, qui supra corpus apostoli divina officia cantassent et missas assidue celebrassent*": VÁZQUEZ de PARGA, LACARRA, URÍA, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, I, Madrid, 1949, p. 32.

la magnitud de la nueva catedral había hecho obligatoria la destrucción de la primitiva iglesia benedictina<sup>16</sup>:

“Et usque ad tempus Doni episcopi Didaci Pelagi, et Abbatis Domini Fagildi in eodem mansit vigore qui volens Ecclesiam Beati Jacobi opus miro lapideo tabulatu construere **tante magnitudinis, eam futuram designavit, ut omnia praeffata Altaria cum Ecclesiae, et partem claustrum Monachorum caperet**”<sup>17</sup>.

Ya en la antigua iglesia de Santiago se habían utilizado materiales de *spolia* romanos con una clara justificación simbólica además de suntuaria<sup>18</sup>. Se trataba de citar un pasado prestigioso como una manera de legitimación. En la nueva iglesia se retoma esta idea a través de la proliferación de temas consagrados de la mitología clásica en el espacio del deambulatorio, lo cual pudo ser, tal y como ha señalado M. Durliat<sup>19</sup>, una forma de prestigiar el centro que los aloja: una iglesia que pretendía alcanzar el título de apostólica y de episcopal<sup>20</sup>. Se trataría según este autor, de una reutilización de modelos antiguos conservados de manera inercial por la tradición y cuyo uso no supone ninguna interpretación<sup>21</sup>. Sin embargo, en mi opinión, su visión por parte de un auditorio monacal y su lectura a la luz de los textos y de la propia configuración de las imágenes, éstas serían susceptibles de una interpretación en clave moralizante. Ésta podría haber sido una de las causas que motivaron este cambio radical en la significación de un tema inicialmente positivo como la Tierra-Madre hasta convertirse en otro tan diametralmente opuesto como el Castigo de la Lujuria.

Según Jean Adhémar, el mecanismo del cambio semántico se habría producido en la escultura monumental en el momento en que los escultores medievales no entendieron

- 
- 16 LOPEZ ALSINA, F., *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, p. 129; Ibidem, “Concordia de Antealtares”, *Santiago, Camino de Europa, Culto y Cultura en la Peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago, 1993, p.259; Ibidem, “El nacimiento de la población de Santiago en el siglo IX”, *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacoepa*, Perugia, 1985, p. 30; CARRO, GARCÍA, J., “La escritura de concordia entre don Diego Peláez, obispo de Santiago, y San Fagildo, abad del monasterio de Antealtares” *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 4, 1949, p. 116.
- 17 CARRO, GARCÍA, J., *op.cit.*, 1949, p. 116.
- 18 MORALEJO, S., “Le lieu Saint: le tombeau et les basiliques medievales”, *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen*, Gante, 1985, p. 42; NÚÑEZ, M., *Arquitectura prerrománica*, Madrid, 1978, p. 148.
- 19 DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Comité d’études sur l’histoire et l’art de la Gascogne, 1990, pp. 57 y 210. La función suntuaria del *ornamentum* ha sido recientemente estudiada para el caso del claustro de Silos por BOTO VARELA, G., *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2000.
- 20 Concesiones que no conseguirá hasta 1095, en que el papa Urbano II expide la bula *Ex decretorum synodialium*, cfr. LÓPEZ ALSINA, F., “Urbano II y el traslado de la sede episcopal de Iria a Compostela” en F. López Alsina (ed.), “*El Papado, la Iglesia leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI. El traslado de la Sede Episcopal de Iria a Compostela en 1095*”, Santiago de Compostela, 1999, pp. 107-109. Sin embargo, ya el obispo Cresconio de Iria se había proclamado obispo de la sede apostólica lo cual había suscitado protestas por parte del papa León IX y del Concilio de Reims de 1049. Ibidem, p. 123.
- 21 SETTIS, S., *op.cit.* 1986, p. 408.

esta imagen simbólica de la Tierra-Madre y la interpretaron como una escena de suplicio<sup>22</sup>. Sin embargo, en Santiago esta transformación no parece tanto un error de interpretación como una utilización consciente de ese prestigioso modelo clásico que se fundamenta en el principio de “auctoritas” que lleva consigo y en su flexibilidad para adaptarlo a un nuevo contenido moralizante<sup>23</sup>.

Los elementos fundamentales continúan existiendo: el busto femenino surgiendo de la tierra con los brazos alzados, la acción de dar de mamar, la presencia de la serpiente e incluso los dos árboles laterales que enmarcan la escena y que ya aparecían, recordemos, a modo de notación paisajística en imágenes de Tellus del período romano.

Sin embargo, ahora el busto de la tierra madre sobre una colina se transforma en el de una mujer en el infierno castigada por su pecado. Alza asimismo las manos pero su antiguo gesto de alegría se ha convertido ahora en un desesperado gesto para impedir el ataque de las serpientes. Además, los animales a los que antes alimentaba ahora son el objeto de su suplicio. Dos sapos atacan sus senos mientras que dos serpientes acechan su cabeza intentando morder sus orejas (Fig.6).

La serpiente era un animal ligado desde la Antigüedad a la mujer, a la fertilidad y al sexo<sup>24</sup>, no faltando además, como hemos visto, en la imagen de la tierra en época romana como un símbolo de la perenne renovación de la naturaleza<sup>25</sup>. Acompaña además a la Tellus romana por su evidente carácter ctonio, de ligazón con la tierra representando, en definitivas cuentas, a una clase de animales ya en el contexto de los Exultet. En el capitel de Santiago la sensibilidad medieval, que veía en la serpiente un animal maldito, la convierte en personificación del diablo y en instrumento del castigo de la lujuriosa.

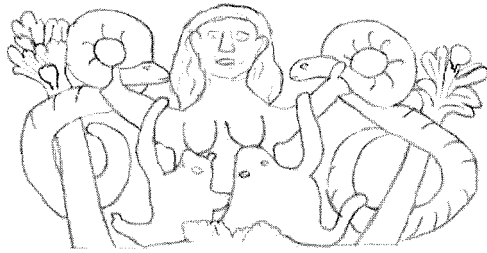


Fig. 6. **Arriba:** Santiago, Catedral, capitel n.º 177. **Abajo:** *Exultet Barb. Lat*, 592, Tellus (Dibujos del autor)

22 ADHÉMAR, J., *Influences antiques dans l'art du moyen age français*, Londres, 1939, p. 198.

23 SETTIS, S., *op cit.*, 1986, p. 442; SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 86-87.

24 DIEZ PLATAS, F., “Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica”, *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*, Santiago, 2001, p. 284.

25 GHISELLINI, E., “Tellus”, *Lexicon Iconographicum mythologiae Classicae*, VII, 1, Berna, 1994, p. 889.

Intentan, de hecho, morder la cabeza de la mujer tras trepar por los árboles laterales recogiendo el modelo iconográfico de la serpiente tentadora del Paraíso.

## 2. Tellus, Lujuria y Pecado Original

Se ha producido entonces en este capitel una contaminación de temas en función de la moralización de la imagen pagana de la Tierra. Con ello se recoge la idea de muchos escritores cristianos que afirmaban que el Pecado Original había sido de lujuria. Así Taciano el Sirio afirmaba que el conocimiento derivado del fruto del árbol de la ciencia no era otro que el conocimiento carnal. Para esta afirmación se basa en una cita del Génesis en la que se dice que “Entonces se les abrieron los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos” (*Gen 3, 7*). Otros intérpretes de las escrituras, de acuerdo con estas afirmaciones, añaden que en *Génesis 4, 1*, el verbo hebreo “conocer” presenta claras connotaciones sexuales: “Conoció el hombre a Eva, su mujer, la cual concibió y dio a luz a Caín”<sup>26</sup>.

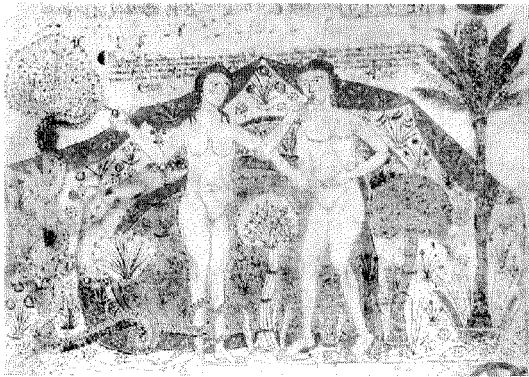


Fig. 7. Biblioteca Apostólica Vaticana. *Exultet* Barb. Lat. 592, escena del Pecado Original (1087)

Pero además, no hay que olvidar un detalle: los dos árboles por los que trepan las serpientes en el capitel parecen representar dos higueras con sus frutos correspondientes. Es el *ficus*, el *arbor mala* según la tradición recogida por el *Liber Floridus* hacia 1120, y que retoma la idea de que el árbol colocado por Dios en el centro del Paraíso terrenal habría sido una higuera<sup>27</sup>. De nuevo aparece la asociación entre la Lujuria y el Pecado Original en este capitel, tanto en el esquema figurativo utilizado como en la propia idea subyacente en él.

La serpiente que ataca a la mujer trepa por un árbol como la serpiente tentadora del Paraíso; un árbol que además es una higuera, árbol que aparece en múltiples representaciones de la tentación de Adán y Eva. Así lo vemos, sin ir más lejos, en una escena del mismo *Exultet* de Desiderio en la cual una serpiente trepa por un *ficus*, del que Eva toma uno de sus frutos perfectamente identificado<sup>28</sup> (Fig. 7). En el contexto figurativo hispano esta tradición se habría desarrollado en manuscritos mozárabes como

26 PAGELS, E., *Adán, Eva y la serpiente*, Barcelona, 1990.

27 DEROLEZ A., *Liber Floridus Colloquium*, Ghent, 1973. FRUGONI, Ch., “Alberi (in Paradiso Voluptatis)”, *L’ambiente vegetale nell’alto medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo*, XXXVII, II, Spoleto, 1990, p. 751. La identificación de la higuera como un árbol negativo parte ya de la tradición evangélica ya que el mismo Cristo la maldice en Mateo 21, 19.

28 *Eadem*, p. 756.

el *Codex Aemilianensis* que a finales del siglo X nos ofrece una miniatura con el Pecado Original en la que el árbol que separa a Adán y Eva es identificado como *lignum fici* (Fig. 8)<sup>29</sup>.

Pero volvamos por un momento a la serpiente. La significación maligna que tendrá este animal para todo el Medievo procede, como no podría ser de otra manera, de la Biblia. La interpretación literal de un pasaje del Génesis inicia la trayectoria negativa de este animal para el mundo cristiano occidental que perdura hasta nuestros días:

“Dijo luego Yahvé Dios a la serpiente: “por haber hecho esto, maldita serás entre todos los ganados y entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu pecho y comerás de la tierra todo el tiempo de tu vida” (Gén. 3, 14).

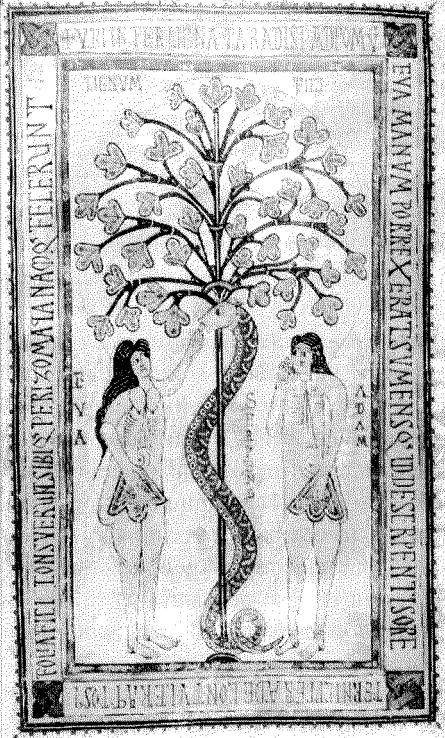


Fig. 8. El Escorial, Real Biblioteca. *Codex Aemilianensis*, d I 2, fol. 17 Adán y Eva entre el *ficus*. (992-996)

La maldición divina convierte por tanto a la serpiente en el peor animal de la creación y en encarnación del propio diablo, pero eso no es todo. La aparición de la serpiente ligada a la imagen de la Tierra parece desprenderse también de la interpretación literal de este pasaje del Génesis, ya que Dios condena a la serpiente, ni más ni menos, que a alimentarse perpetuamente de la tierra<sup>30</sup>. Ésta, además, al trepar por el árbol para morder la cabeza de la mujer, reutiliza el esquema iconográfico de la serpiente que tienta a Eva susurrándole al oído.

Pero la protagonista indiscutible del capitel es la figura de la mujer. En principio podría parecer que el ambiente monástico masculino en el que surge esta imagen demandaría que el castigo de la lujuria se efectuase, en este capitel, sobre la figura de un monje. Sin embargo la imagen propuesta resulta ser mucho más impactante debido a la presencia de la mujer, maldita por la literatura monástica por encarnar la tentación diabólica de la carne ya desde la propia tradición bíblica<sup>31</sup>. El comitente religioso esta mostrando el

29 MENTRÉ, M., *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000*, Madrid, 1994, p. 272.

30 LECLERCQ-KADANER, J., *Op. cit.*, 1975 p. 39; K. A. WIRTH, *Erde, Realllexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1967, p. 1057.

31 FRUGONI, Ch., “L’iconographie de la femme au cours des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 1977, pp. 179-181.

objeto de su deseo pero rechazándolo. Es, a decir de Chiara Frugoni una “proyección del deseo culpable del mal”<sup>32</sup>.

Vemos, por tanto, que en un capitel se está moralizando un tema antiguo como el de la Tierra-Madre convirtiéndolo en el castigo de la lujuria y relacionándolo, al mismo tiempo, con el pecado original mediante la presencia del *ficus* y de la serpiente, muy ligada, como vimos, a la imagen de la Tierra y, como no, a la tentación.

Queda por resolver el problema de la procedencia de esta iconografía del Castigo de la Lujuria. En principio parece que la hipótesis más plausible sería la de la influencia tolosana, que se percibe en otros capiteles próximos de esta misma etapa. Efectivamente, hacia 1080 se está realizando en la basílica de San Sernin la “Porte de Comtes”, donde aparece claramente, en un capitel



Fig. 9. Toulouse, Basílica de Saint-Sernin, Porte de Comptes, capitel con el castigo de la lujuriosa (1080-1090)

entrego, una imagen con el castigo de la lujuria sobre el cuerpo de una mujer<sup>33</sup> (Fig. 9). Sin embargo, al contrario de lo que cabría esperar, esta imagen no parece influir formalmente sobre el capitel de Santiago sino tan sólo en su contenido, es decir, en el interés por formular programas reformistas orientados a combatir determinados vicios como la lujuria y la avaricia, en el seno de las comunidades religiosas (como los canónigos de Toulouse o los monjes de Antealtares en el caso de Santiago).

Precisamente, este interés será el que haga que, a partir de 1100, imágenes como estas alcancen una gran difusión en Galicia, sobre todo en ámbitos relacionados con comunidades religiosas. Valgan como ejemplos sendos capiteles de San Martiño de Mondoñedo (1090-1108) y San Bartolomé de Rebordáns. Es aquí a donde parece llegar en los primeros decenios del siglo XII el modelo iconográfico de Toulouse, si bien, visto a través de la reelaboración del taller de la girola de Santiago. En dicha imagen, los senos de la mujer son subcionados por sapos y su gesto, con los brazos alzados, es de sujetar a unas serpientes que se han convertido en una especie de tallos vegetales. Los dos personajes laterales que contemplan la escena son los que traen a la memoria el capitel

32 *Eadem*, p. 180.

33 LYMAN, T. W., “The sculptural programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, p. 15.

del Maestro de la Porte des Comtes donde dos mujeres con gesto de horror contemplan el tormento de la lujuriosa<sup>34</sup>. Es el auditorio de un sermón eclesiástico incluido en el propio *exemplum* siendo partícipe de él.

### 3. El legado de experiencias entre la primera y la segunda campaña de la Catedral.

Paralelamente, y por los mismos años, en la propia Catedral, en el taller activo en la segunda campaña, se observa un interés por desarrollar diversos motivos iconográficos que se encontraban todavía en embrión en el primer taller de la girola. Así, nos encontramos con que un motivo de los que aparecían en el capitel del Castigo de la Lujuria, como es el *ficus*, es llevado a su madurez por el taller que trabaja en Platerías entre 1103 y 1112. Allí, en el tímpano de las Tentaciones de Cristo encontramos de nuevo un *ficus* por el que trepa una serpiente (Fig. 10). Como ocurría en el capitel ya comentado, este motivo sirve para poner en relación la imagen principal con el Pecado Original haciendo una exégesis bíblica de la misma en la que se establece un parangón-antítesis entre Adán, por el que llegó el pecado al mundo, y Cristo, por el que llegó la Redención<sup>35</sup>.



Fig. 10. Santiago, Catedral, Portada de Platerías, Tímpano de las Tentaciones, detalle del *ficus* por el que trepa una serpiente (1103-1112). Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic/CIMGA

En el mismo tímpano aparece, además, la llamada a la lujuria y a las bajas pasiones por medio del recurso del sonador de cuerno en medio de un contexto teriomórfico que adquiere unas claras connotaciones infernales. Una imagen similar se encuentra sobre

34 Ibidem, p. 15; CABANOT, J., "Le décor sculpté de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse", *Bulletin Monumental*, 1971, p. 124-125.

35 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., "Un Adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Sémata*, 10, 1998, pp. 250-251; Ibidem, "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en M. Núñez (eds.) *Santiago, la Catedral y la memoria del Arte*, Santiago de Compostela, 2000, p.71. Ibidem, "Platerías: Función y decoración de un "Lugar Sagrado", *Santiago, ciudad y Peregrino, Actas del V Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, 2001, p. 312.

uno de los capiteles de la girola. Tradicionalmente, el hombre sonando el cuerno de este capitel había sido interpretado como el héroe Roldán<sup>36</sup>. Sin embargo el hecho de situarse entre animales y dado el contexto iconográfico general de la girola y la connotación claramente negativa de los sonadores de olifante parece más conveniente identificarlo como una llamada del diablo a la *concupiscentia carnis* (Fig. 11)<sup>37</sup>.

Los monjes, acostumbrados a homilías y textos en los que se advertía de los peligros de la carne, leerían<sup>38</sup> este capitel como la tentación a un pecado que recibirá su castigo tal y como se presenta en el

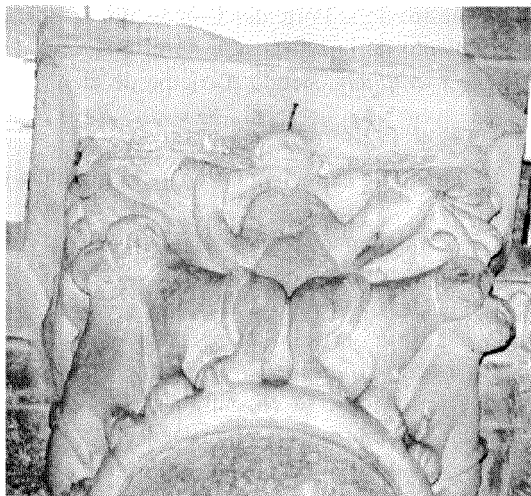


Fig. 11. Santiago, Catedral, capitel n.º 164 de la girola con el sonador de olifante entre cuadrúpedos (1075-1087). Foto: CIMGA

ya comentado capitel de la lujuriosa y que no es otra cosa, en definitivas cuentas, que una imagen del infierno que esperaba a los que se dejaban seducir por el Maligno. Es entonces cuando la escena figurada del Castigo de la Lujuria se constituye como una ilustración plástica de la exhortación moral del sermón.

El *Exultet* de Desiderio se comprende dentro de un contexto relacionado con la reforma Gregoriana materializada en la Italia Meridional con el abandono de la antigua liturgia beneventana y la adopción de la romana. El capitel comentado del Castigo de la Lujuria, además de las evidentes similitudes formales que presenta con la imagen de Tellus desideriana, comparte con ésta el hecho de estar incluida dentro de un programa reformista, próximo también al cambio de rito, en el que se pretendía atacar los vicios de una comunidad religiosa benedictina. Aparte de la ya conocida vinculación con la escultura de Auvernia cabría apuntar, en relación con un contexto gregoriano, una posible conexión meridional de este taller, de donde llegarían, no sólo el esquema de *Tellus* reinterpretada como Lujuria, sino otros modelos iconográficos como el de la Ascensión de Alejandro entendida como imagen del orgullo humano y que aparece en la Capilla

36 BOUZA BREY, F., "Fortuna de las canciones de gesta y del héroe Roldán en el románico compostelano y en la tradición gallega", *Compostellanum*, 1965, pp. 664-685.

37 Abundan en el arte románico europeo las representaciones de sonadores de cuerno en contextos animalísticos e infernales con connotaciones claramente negativas. La negatividad de este instrumento y de sus sonadores, los juglares, es debida a que para la Iglesia son portadores de valores sensuales y terrenos. Esta negatividad viene acrecentada por el hecho de que es un instrumento utilizado en la caza. Cfr. FRUGONI, Ch., "La rappresentazione dei Giullari nelle chiese fino al XII sec.", *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, 1978, pp. 115-117.

38 BOTO VARELA, G., "Leer o contemplar. Los monstruos y su público en los templos tardorrománicos castellanos", *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano*, Santo Domingo de la Calzada, 1998, p. 366.

del Salvador<sup>39</sup>. Esta relación se haría más fuerte a partir de 1100 trayendo como consecuencia, por ejemplo, la recuperación de una tipología clásica, a la vez que meridional, como es la acrótera figurada exenta en los remates de las capillas de San Juan y Santa Fe (ca.1120)<sup>40</sup>. Esto, unido a la utilización de ciertos motivos como el *ficus* y el sonador de cuerno que el taller de Platerías toma de modelos de la primera campaña para llevarlos a su madurez, apunta a que existió una verdadera continuidad, y no cesura, dentro del obrador de la catedral.

---

39 NODAR, V. , “Alejandro, Alfonso VI y Diego Peláez, una nueva lectura del programa iconográfico de la capilla del Salvador de la Catedral de Santiago”, *Compostellanum*, Santiago de Compostela, 2000, pp. 622-628.

40 CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A., “Platerías: Función y Decoración de un Lugar Sagrado”. 318-321.