

LA MUJER DEL CRÁNEO Y LA SIMBOLOGÍA ROMÁNICA

John Williams
University of Pittsburgh

RESUMEN

La Mujer con el cráneo es un término neutral con el que hacer referencia a una figura que fue identificada poco después de haber sido realizada con una adúltera obligada por su marido a besar la calavera de su amante, una identificación que los críticos modernos encontraron fuera de lugar en la iconografía monumental medieval. Este artículo defiende la identificación original al ligar la imagen al tema de la sexualidad en la época en que fue creada.

Palabras clave: Santiago de Compostela, Platerías, Peregrinación, Guillermo de Aquitania, Mujer con el cráneo.

ABSTRACT

The Woman with the Skull is a neutral way to refer to a figure that was identified soon after its creation as an adulterous woman whose husband forced her to kiss the skull of her punished lover, which has struck modern viewers as out of step with medieval monumental iconography. This article supports the original identification by linking it to the theme of sexuality at the time of the image's invention.

Keywords: Santiago de Compostela, The Façade of Platerías, Pilgrimage, William VII Duke of Aquitaine, Woman with the skull.

La Mujer con el cráneo en su regazo, sentada en el extremo derecho del tímpano izquierdo de la compostelana portada de las Platerías debería figurar entre las obras maestras de la escultura románica (fig. 1). Es más, forma parte de un conjunto escultórico cuya riqueza iconográfica no encuentra parangón entre las fachadas de su época y que anticipa la densidad de las fachadas, comúnmente denominadas "enciclopédicas", que asociamos con el advenimiento y desarrollo del arte gótico (fig. 2). Sin embargo, tanto nuestra evocadora Mujer, como el conjunto en el que se halla inserta, han sido marginados en los estudios sobre arte románico. Es mi intención rescatarla aquí defendiendo la intencionalidad original de su actual localización y reconstruyendo el contex-



Fig. 1.- *Mujer del Cráneo*. Santiago de Compostela. Portada de Platerías. (Foto: Archivo Amatller)

to simbólico en que surgió. Fuera cual fuere su original identidad, la audacia e inventiva que



Fig. 2.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Tímpano izquierdo (Foto: Archivo Amatller)

esta imagen supone sólo pueden ser verdaderamente apreciadas dentro del entramado cultural que la vio nacer.

El hecho de que nuestra figura haya sido marginada no se debe a la falta de testimonios que confirmen su identidad. De su significado nos informa la llamada *Guía del Peregrino*, el libro quinto del *Codex Calixtinus*, una notable colección de textos que da cuenta de los esfuerzos de Diego Gelmírez por promocionar la sede compostelana y el culto a Santiago¹. En la descripción extraordinariamente detallada de la catedral del siglo XII de la *Guía del Peregrino* tiene cabida nuestro tímpano: "Y en primer término de esta entrada sobre las puertas está esculpida la Tentación del Señor...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 a besarla dos veces al día". En principio, puede parecer que este texto es una rara prueba irrefutable acerca de la identidad de la figura femenina, el testimonio de alguien perteneciente casi a la misma generación que el escultor que la labró. Sin embargo, muchos, si no la mayoría, de los estudiosos que se han ocupado del tema, han juzgado que el relato del Ca-

lixтино venía a superponerse sobre una identidad original más tradicional, de carácter bíblico². La fiabilidad de la *Guía* en lo referente al tema principal del tímpano no deja lugar a dudas: nos informa de que se representa la Tentación de Cristo en el desierto, y efectivamente se reconoce allí a Cristo, que puede ser claramente identificado por cualquier observador por su gran nimbo crucífero (con el epígrafe PAX) (fig. 3); y la inscripción situada a sus pies: DUCTUS EST IH[ESUS] IN DESERT [UM] (fig. 4), que se corresponde con el texto de Mateo IV, 1, confirma la lectura que proporciona el *Calixtino*. En la placa contigua, a la derecha de Cristo, puede verse el Árbol del



Fig. 3.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Detalle de la escena de las Tentaciones de Cristo. (Foto: Archivo Amatller).

Edén y un ángel incensando (fig. 5). En una segunda placa, a la derecha, se disponen dos tentadores seres demoníacos, alados (fig. 6). La

naturaleza diabólica de uno de ellos se indica en sus rasgos simiescos, y se ha subrayado ya el carácter de primicia de esta interpretación simiesca de la *figura diaboli* en el arte monumental³. La

inscripción I[HERU]S[AL]EM CIVI-TA[TIS] que corona una estructura arquitectónica sobre cuya puerta se sitúa el diablo

simiesco permite identificar el episodio allí representado con la tentación relatada en Mateo IV, 5, cuando Cristo fue conducido a las cubiertas del templo de Jerusalén. Debajo, se arroja el segundo de los tentadores sobre unas rocas que simbolizan el altísimo monte que refiere Mateo IV, 8, como confirma la inscripción -IN MONTEM EXCEL[SUM]-. Si además aceptamos la observación de Gaillard⁴

de que el joven montado a lomos de un león (fig. 7), de la placa superior, que parece estar ofreciendo unas piedras para que sean convertidas en panes, alude a la primera tentación de Mateo IV, 3, podemos convenir que las tres tentaciones fueron incluidas en el tímpano compostelano, evocando, en su disposición

espacial, leída de arriba abajo, el orden cronológico de la secuencia bíblica. Es más, los ángeles con incensarios, el anteriormente señalado

y un segundo labrado en la placa extrema de la izquierda (fig. 8), están inspirados también en el relato bíblico: Mateo (IV, 11) explica "Mirad, los ángeles vinieron y le auxiliaron." Aunque la inclusión de los ángeles en la escena es una fórmula iconográfica de tra-

dición bizantina, como puede verse, por ejemplo, en los mosaicos de San Marcos de Venecia⁵, encontró temprana acogida en Occidente, como demuestra el Salterio de Stuttgart⁶. La

formulación iconográfica del episodio bíblico en Compostela, entonces, no constituye una novedad en la tradición iconográfica occidental, pero su emplazamiento en un tímpano, sí es inusual. No es un tema habitual en la escultura monumental, y aunque en la iglesia más o menos contemporánea de Beaulieu las tres tentaciones se encuentran en el muro del pórtico flanqueando la entrada, tampoco allí merece un lugar tan señalado como es el tímpano. La elección compostelana podría entenderse si tenemos en cuenta el papel de los textos en los que se basa el tema principal de

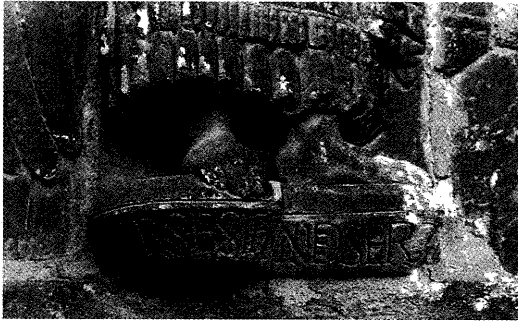


Fig. 4.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Detalle de la escena de las Tentaciones de Cristo. Inscripción a los pies de la figura de Cristo: DVCTVS EST IH(ESV)S IN DESERT(VM). (Foto: Archivo Amatller)



Fig. 5.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Detalle de la escena de las Tentaciones de Cristo. Árbol del Edén y Ángel incensando (Foto: Archivo Amatller)

nuestro tímpano (Mateo IV, 1-11) en el ciclo litúrgico anual: se leían el primer domingo de Cuaresma. ¿Qué imágenes podrían ser más apropiadas para una iglesia de peregrinación en la que los creyentes que habían sucumbido a la tentación aceptaban un sacrificio físico y psíquico enorme como penitencia?

Con todo, la torpeza con que han sido combinados estos elementos coherentes de una unidad iconográfica reconocible, por no decir la falta de orden y la aparente ausencia de un plan iconográfico que integre el conjunto de las placas, han servido de principal excusa para ver en este tímpano el resultado de alguna catástrofe que habría destruido una portada original con un esquema compositivo e iconográfico más racional⁷. De acuerdo con esta opinión mayoritaria, lo que hoy vemos sería el resultado de una labor de re-

montaje de unos elementos *-suspendues a la paroi, commes dans un musee lapidaire de province*, en la frase memorable de Henri Focillon⁸ - que fueron esculpidos en un principio para otro emplazamiento y, probablemente, no para un tímpano. Al considerar el montaje de Platerías como una solución de emergencia, y suponer un destino original distinto para las

piezas del tímpano, y entre ellas, para la Mujer del cráneo, de manera implícita -e incluso explícita- se ha supuesto que la *Guía* inventaba una historia o transmitía la que circulaba oralmente, con el fin de encontrar acomodo a la figura de nuestra mujer en el conjunto. La propuesta se apoyaba en procesos paralelos documentados. No faltan casos en los que la in-

vención de una historia venía a explicar la aparición de una pieza escultórica cuyo significado original se había olvidado, generando esa leyenda, a su vez, otras nuevas⁹. Poco tiempo después de que se redactase la *Guía del Peregrino*, Gregorio, el autor de las *Mirabilia Urbis Romae*, nos transmitía la identificación contemporánea de la estatua ecuestre de Marco Aurelio que se encontraba delante de San Juan de Letrán (hoy en el Campidoglio): no es Constantino, dice, sino *"cierto escudero"* que libró a Roma del sitio de un *"poderoso rey del*

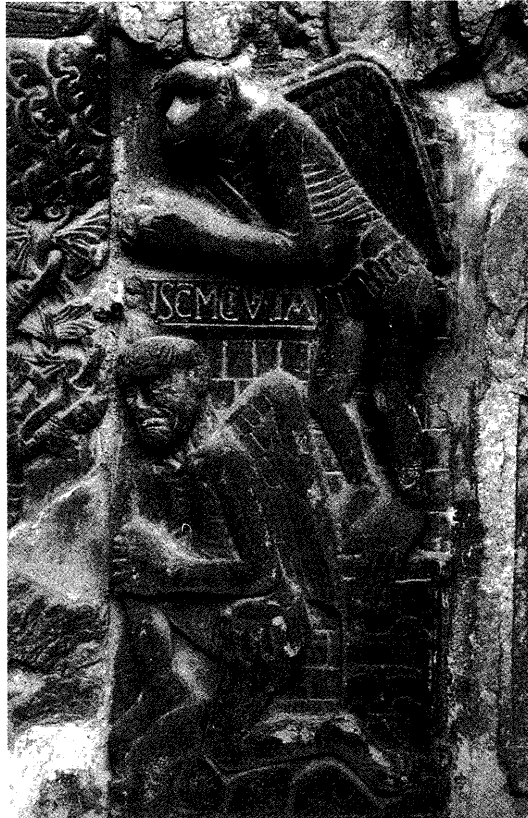


Fig. 6.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Detalle de la escena de las Tentaciones de Cristo. Diablos tentadores (Foto: Archivo Amattler)

Este"¹⁰. "El brazo extendido", continúa explicando, "es el que usó para apresar al monarca". Conocemos otros casos más próximos a nuestra figura y no sólo en términos puramente geográficos. Los famosos gemelos de Saint-Sernin de Toulouse, no sólo son contemporáneos y están estilísticamente emparentados con nuestra Mujer y con otras figuras de San-

tiago, también están sentados exponiendo sus atributos en sus regazos –un carnero y un león–. No contamos con un documento como el *Codex Calixtinus* para dotar de significado a estas figuras tolosanas desplazadas de su destino primitivo, pero sabemos que dieron lugar a diferentes interpretaciones legendarias en la Edad Media, registrada por escrito, la más antigua de ellas, en el siglo XIV¹¹.



Fig. 7.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. ¿Detalle de la escena de las Tentaciones de Cristo? Jinete demoníaco (Foto:Archivo Amatller)

la protagonista de la historia en la *Guía* se debe, a mi juicio, al talento del escultor para condensar un relato en una única figura, y no, como suele defenderse, al del escritor que habría imaginado el relato contemplándola. Es más, creo que la Adúltera

ha estado desde el principio en el tímpano donde se encuentra ahora, a modo de complemento iconográfico para las Tentaciones de Cristo, como intentaré demostrar abordando la cuestión desde diferentes ángulos.

Es fácil deducir por qué muchos críticos han reconocido en las piezas torpemente unidas y aparentemente fragmentadas del tímpano los resultados de una o más recomposiciones (fig. 2). La naturaleza en apariencia *ad hoc*

A diferencia de lo que sucede con las piezas tolosanas y el Marco Aurelio romano, de la Mujer de Platerías conservamos una identificación literaria redactada poco tiempo después –en el margen de tiempo de una generación– de que hubiese sido labrada. Ello obliga a replantearse la fiabilidad del relato del Calixtino. Indudablemente, nada en la apariencia de la figura femenina contradice de manera inherente la afirmación de la *Guía* de que servía de advertencia contra el adulterio (fig. 1). Ciertamente, su caracterización viene a confirmar lo lujurioso de su naturaleza. No está completamente vestida, sino sucintamente cubierta con una túnica, dispuesta de tal manera, que deja al descubierto un pecho y una pierna. Además, los rizos abundantes de sus cabellos sueltos sugieren en sí mismos una belleza seductora y desenfadada, y del impacto erótico que producía la contemplación de una larga cabellera femenina da cuenta la propia legislación contemporánea. De acuerdo con los estatutos peninsulares del siglo XII quitarle la cofia a una mujer y soltarle el pelo era una ofensa a su dignidad casi equivalente a una violación real¹². El hecho de que la caracterización de nuestra figura se ajuste perfectamente a la de



Fig. 8.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Detalle de la escena de las Tentaciones de Cristo. Ángel incensando. (Foto:Archivo Amatller)

de la composición no sólo afecta a varias piezas incompletas situadas encima de las placas de las Tentaciones, o a la Mujer del cráneo, podría aplicarse también a las propias placas de las Tentaciones. Por ejemplo, el borde enmarcado de la placa con el ángel que incienso detrás de Cristo parece más apropiado para una pieza de un friso que para un tímpano (fig. 8). Sin embargo, si nos fijamos en el tamaño y la formas de las placas usadas en el tímpano no cabe duda de que no formaron parte de una composición rectangular de diseño regular. Además ¿qué otro emplazamiento original se puede imaginar para el jinete demoníaco situado encima de la Mujer? (fig. 7). Sabemos, por la *Historia Compostelana*, que un incendio dañó parcialmente la iglesia en 1117¹³, y aun-



Fig. 9.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. (Foto:Archivo Amatler)

que las noticias que conservamos de este accidente no especifican que la fachada sufriese daños, se ha venido suponiendo que habría obligado a la recomposición de su conjunto escultórico. Sin embargo, a mi juicio, el tímpano fue diseñado desde el principio más o menos como lo vemos hoy. La idea de la recomposición aplicada a Platerías debe entenderse en el marco de una cierta tendencia en la historiografía románica proclive a detectar recomposiciones, una tendencia que refleja la inclinación, muy habitual entre los historiadores de la miniatura, a invocar imaginarias o documentadas copias perdidas para explicar cualquier desviación en la descendencia de un arquetipo. El es-

tudio de la fachada occidental de Saint-Gilles du Gard constituye un ejemplo célebre de ello¹⁴. También se ha echado mano de una hipotética recomposición, resultado de la unión de piezas de campañas separadas, para explicar las supuestas incongruencias –los ángeles invertidos– de la portada del Cordero de San Isidoro de León¹⁵. Sin embargo, en León, no se ha sacrificado parte alguna de las figuras, y el intento de encuadrar a los ángeles dentro de una lógica compositiva distinta conduce a reconstrucciones menos convincentes que el esquema que ofrece el tímpano actual¹⁶.

Este último ejemplo es particularmente relevante para nosotros por su contemporaneidad con el tímpano de Platerías. Ambos pertenecen a una fase inicial en la historia de los tímpanos románicos y ambos parecen haber sido infravalorados por la historiografía gala. Cuando Emile Mâle escribió el texto “fundacional” sobre la historia del tímpano románico, planteó una cuestión que debió preocupar también al autor de nuestro tímpano de las Tentaciones: “*Les artistes du Midi, qui creèrent les tympans sculptés, eurent a résoudre un problème difficile. Comment disposer avec art les personnages dans un demi-cercle?*”¹⁷. A continuación adelantó un tipo de respuesta que excluye a tímpanos como los de Platerías y San Isidoro: “*Il faut de toute nécessité, semble-t-il, qu’une haute figure, place au centre, domine toutes les autres. Le tympan devait donc enfermer une scène triomphale; il était prédestiné a exprimer quelque chose d’auguste*”. Mâle no contemplaba ni siquiera la posibilidad de la existencia de un modo narrativo en una estructura como la del tímpano, tan sólo consideraba un único modo icónico. Cuando más tarde Henri Focillon abordó el tema del tímpano románico se hizo eco de Mâle. Para él, ni en Santiago ni en León se combinaban los elementos de una manera “funcional”, algo que lograría, en cambio, el maestro de la Porte Miègeville de Toulouse. Allí

las figuras principales son más grandes y ocupan el centro, y las figuras marginales lo son físicamente y simbólicamente: "*L'artiste toulousain loge dans son tympan une scene unique, l'Ascension, et ne la morcelle pas en episodes*", una conclusión que viene reforzada por una comparación con la portada del Perdón de León¹⁸. En otras palabras, el *Maestro Miègeville* fue un Rafael antes de su tiempo. En el marco de esta anacrónica estética renacentista, el tímpano narrativo se entendía como una continuación de la forma más antigua, la placa en relieve de tradición antigua, y no mereció un análisis específico como un tipo alternativo en el que la obvía jerarquía compositiva se subordinaba a la narración. Ole Naesgaard fue, en cambio, mucho más sensible a la configuración actual de la fachada de Platerías al señalar que los tímpanos eran elementos subordinados dentro de la composición general de la fachada, cuyo eje central estaba ocupado por la figura dominante de Cristo (fig. 9)¹⁹.

Otro de los argumentos esgrimidos por los que suponían que el tímpano de Platerías era el fruto de una recomposición era el hecho de que la figura de la Adúltera hubiera sido "cruelmente mutilada" -en palabras de Gaillard- con el fin de poder empotrarla a la fuerza (fig. 1). Pero no creo que tal mutilación existiese. Si el hombro izquierdo de nuestra mujer hubiera sido originalmente del mismo volumen muscular que el derecho y dispuesto simétricamente, una acomodación a su emplazamiento *post facto* habría exigido la amputación de gran parte del brazo; y su hombro y brazo izquierdos, más esbeltos que los derechos, estarían esencialmente intactos. En efecto, si hubiera sido concebida como la figura simétrica que exigiría una placa rectangular independiente, su rostro no habría sobrevivido. El modo en que se inclina y dirige su mirada hacia la izquierda son el fruto de una acomodación original al marco. También pienso que se decidió desde un principio que la posición mar-

ginal no permitía la posibilidad de incluir una melena de pelo completa. En la placa del extremo contrario del tímpano faltan parte del marco y del nimbo del ángel (fig. 8)²⁰, pero ¿puede este detalle considerarse un indicio inequívoco de que esta placa fue diseñada para otro emplazamiento, como parte de un friso enmarcado? No cabe duda de que esta placa formaba parte del conjunto que representa las Tentaciones, pero las placas restantes no presentan un diseño uniforme, ni están enmarcadas. Ante estas irregularidades coincido con Naesgaard en que anomalías como las que hemos observado en la Adúltera son el resultado de la separación del acto de esculpir la imagen y el acto de instalarla. Probablemente nos encontramos aquí con las huellas de unos métodos de trabajo desarrollados de manera imperfecta en una etapa primitiva de un nuevo problema escultórico, a saber, labrar placas que habrían de ser ajustadas a un marco arquitectónico de carácter relativamente nuevo. El problema debió verse agravado por el hecho de que los talleres responsables de las figuras de los tímpanos provenían de centros situados a gran distancia, uno de Toulouse y otro de Conques, y no era probable que estuvieran bajo el control de un único maestro escultor.

Con estas observaciones concluyo el caso "arqueológico" para pasar a defender la integridad del tímpano con argumentos relacionados con la iconología. En su estudio monográfico acerca del contenido de este tímpano, José María Azcárate tomaba como punto de partida la acertada propuesta de que "Aún admitiendo esta destrucción es inconcebible que en esta portada, que da a la ciudad, se ajustasen sin orden, a capricho, las piezas escultóricas en pleno siglo XII, por lo que partiendo de la base de la descripción del Calixtino hemos de suponer la existencia de un principio ordenador"²¹. Pienso que esta premisa es irrecusable. Además, Azcárate defendía que la Mujer del cráneo formaba parte desde un principio del tím-

pano de las Tentaciones. Precisamente esta conclusión le llevaba a rechazar su identificación con la adúltera del relato: semejante tema, "inconcebible por su trivialidad," no podría haberse incluido en un tímpano dedicado a materias doctrinales²². En busca de una posible identidad bíblica para ella, concluyó que se trataba de Eva, una lectura que justificó apuntando a la cercana presencia del Árbol del Edén. El cráneo, afirmaba Azcárate, haría referencia a la mortalidad engendrada por el pecado. Según esta argumentación cuidadosamente elaborada y de gran alcance, la figura que la *Guía del Peregrino* identificaba como la Adúltera era en realidad Eva, la "generadora de la muerte"²³. Aunque esta lectura es tentadora, continúa siendo problemática. En primer lugar, como Azcárate reconocía, el pasaje del Génesis III, 20 nos informa de que el nombre de Eva significa "madre de la vida". Aún cuando la inversión era un recurso de la retórica visual medieval para crear nuevos simbolismos, no ha sido posible encontrar ninguna otra representación de Eva con un cráneo como atributo. Es más, el Árbol del Edén solía incluirse en la iconografía de las Tentaciones de Cristo, como recordatorio de la tentación arquetípica que había traído el pecado al mundo, como demuestra la imagen de la Tentación y la Expulsión que sirve de introducción al tratado sobre vicios y virtudes escrito en Moissac hacia 1100. También el árbol del Edén resulta una referencia apropiada para la Adúltera, pues a partir de los escritos de San Pablo, San Agustín ligaba el pecado original con el deseo sexual, y encontraba en la lujuria de Eva, el origen de la degradación humana. Y es que en el mundo medieval, el apetito carnal era una materia en la que las mujeres sacaban mejor nota que los hombres.

A aquellos que prefieren ver el tímpano como un imán de relieves dispersos les gusta hacer referencia a la placa intermedia con los tres monstruos como prueba de su argumen-



Fig. 10.- Santiago de Compostela. Portada de Platerías. Detalle. Monstruos libidinosos (Foto: Archivo Amatller).

tación (fig. 10). Estas bestias, cuya posición erguida les confiere un carácter casi antropomórfico, ocupan la placa más grande, y están esculpidos con detalle. Coincido con Naesgaard en que un observador moderno debe suponer que encarnan un tema sexual²⁴. Uno de los monstruos dirige su mirada hacia las Tentaciones de Cristo. Los otros dos, que se encuentran más cerca de la Adúltera, aparecen inextricablemente unidos. El de la derecha se agarra a una columna, haciéndose eco de la actitud de María en la Anunciación situada hoy en las enjutas superiores. La cola de su compañero se mueve rápidamente entre sus piernas y justo allí donde se pueden imaginar sus genitales los pliegues del manto crean otro puente entre los dos. Si efectivamente estos monstruos representan un motivo de carácter sexual, compondrían, con la Adúltera, un repertorio de *exempla* para condenar la lujuria en la parte derecha del tímpano. *Exemplum* es

una denominación apropiada para nuestra Adúltera. La suya es una historia de la que se desprende una lección moral: el adulterio, y su generador, la lujuria, destruyen y engendran la infelicidad. Las parábolas de Cristo fueron los primeros *exempla* de carácter cristiano, y los *exempla* salidos de la Biblia, la mitología, la historia profana, o las vidas de los santos continuaron formando parte integrante de los sermones y los escritos moralizantes en el occidente cristiano. En el período románico esta tradición prosperó de un modo especial. Baste recordar los numerosos tratados menores de Pedro Damiano (m. 1072) en los que proliferan relatos de la historia, antigua y contemporánea (incluyendo Paulo Diácono), o de la historia natural²⁵. No faltan tampoco testimonios de esta práctica en la propia Compostela. El sermón para la Vigilia de la Fiesta de Santiago, el 24 de julio, atribuido al Papa Calixto en el *Codex Calixtinus*²⁶, se prodiga en ejemplos de castigos divinos para aquéllos que no celebraban la festividad del Apóstol: "En España, en Tudeliono, cierto labrador estuvo majoando trigo en la era todo el día de Santiago. Al atardecer se metió en un baño que está junto al castillo y es sabido que es una antigua y admirable obra de moros. Y al sentarse en él, enseguida la piel de la espalda, desde los hombros a las piernas, se le pegó a las paredes del baño y a la vista de todos exhaló su espíritu, por haber transgredido festividad tan grande. Esto fue realizado por el señor y es admirable a nuestro ver". En este relato, al igual que en la trama de nuestra Adúltera (forzada por su marido a besar el cráneo de su amante dos veces al día), se introducen ciertos pormenores para inducirnos a creer que estamos escuchando una historia auténtica. Del mismo modo, el relieve de la Adúltera funciona como un *exemplum* visual, que enriquece con nuevos matices moralizadores el relato de las Tentaciones de Cristo. En los sermones del Calixtino encontramos una única mención del episodio bíblico, donde se lo pone en relación

con el del sacrificio de Isaac en un discurso teológico sobre la fe y la fidelidad a Dios. El tono del sermón en piedra de Platerías es de otro orden. La teología deja paso a la moralidad, y el tema de la fidelidad se seculariza. Todos recordamos el pasaje de la Adúltera del Evangelio (Juan VIII, 3-11). Su mensaje de perdón y humildad es opuesto al que encierra nuestra Adúltera, con su tolerancia implícita a un marido vengativo (a veces identificado con la cabeza en el registro superior) y la ejecución del castigo²⁷.

La extraordinaria decisión de reunir en un mismo emplazamiento monumental un episodio evangélico y un *exemplum* no bíblico inclina a suponer que éste último debe tener que ver con un asunto de candente actualidad entonces. Al amenazar la pureza genealógica y, por tanto, la estabilidad social, el adulterio había sido sujeto a códigos estrictos, incluso crueles, en las sociedades precristiana y cristiana. Es más, el relato del pecado original había determinado fuertemente el discurso sobre la sexualidad casi desde los comienzos del Cristianismo. Desde los primeros siglos cristianos, la tentación sexual se relacionaba con el pecado original.²⁸ Desde el punto de vista artístico, sin embargo, era un tema menor expresado la mayoría de las veces en las poses vergonzosas de Adán y Eva. ¿Qué le hizo cobrar tanta importancia a comienzos del siglo XII para que pudiera encontrar, por primera vez, un sitio en el programa bíblico de una fachada pública? En el momento en que nuestra Adúltera hace su aparición, el tema de la lujuria y la fidelidad matrimonial había cobrado un renovado interés, al ser uno de los objetivos centrales de la reforma iniciada bajo los auspicios del Papa Gregorio VII.²⁹ Además, el matrimonio estaba en trance de ser convertido en sacramento, cayendo finalmente dentro de la jurisdicción exclusiva de la Iglesia.³⁰ Más aún, las aventuras escandalosas en las que se vieron envueltos el rey de Francia, Felipe I, y el Emperador del Sa-

cro Imperio Romano Germánico, Enrique IV, habían desembocado en confrontaciones públicas con el papado, precisamente en materia de adulterio.³¹

Aún así, nuestra imagen no se puede explicar como parte de una campaña organizada destinada a desaprobare la infidelidad conyugal. Más bien nace como respuesta a una reorientación cultural en la que la sensualidad no sólo se aceptaba, si no que se celebraba abiertamente.³² El portavoz de esta nueva cultura era Guillermo, el séptimo conde de Poitou y noveno duque de Aquitania (1071-1126). La actitud de Guillermo hacia la Iglesia "siempre osciló entre la indiferencia, la reserva, y la enemistad abierta."³³ Tuvo notables confrontaciones con dos obispos, a uno de los cuales sometió a arresto domiciliario. Parte de su conflicto abierto con la iglesia arrancaba de su indiferencia hacia la fidelidad conyugal. Había protestado contra la condena eclesiástica del adulterio del rey Felipe, y en 1114, al instalar en su palacio de Poitiers a una concubina, la esposa de uno de sus vasallos, el Vizconde de Chatellrault, acabó siendo excomulgado.³⁴

Pero no era simplemente el adulterio flagrante lo que se condenaba en nuestro tímpano. El objetivo, en mi opinión, era el abierto desinterés por los patrones tradicionales de conducta sexual que las transgresiones de Guillermo y el nuevo género de literatura amorosa ejemplificaban. Aún cuando Guillermo no inventó este nuevo género, es su voz, a falta de un rival identificable, la que se asocia a sus primeras expresiones literarias.³⁵ Estos poemas podían llegar a ser extraordinariamente atrevidos en su celebración del amor carnal. Es más, en uno de los primeros (1106?) el protagonista es un peregrino.³⁶ De camino al santuario de Saint-Leónard de Limoges se encuentra con dos hermanas de noble linaje. Finge ser mudo, y persiste en su engaño incluso cuando se le pone a prueba acercando un gato enfurecido

a su piel desnuda. Su silencio convence a las damas de que será un amante ideal, viril, pero también incapaz de contar su aventura. La "severa prueba" a que lo someterán durará una octava de ocho días, en los que "se aprovecharán de él" no menos de ciento ochenta y ocho veces. De la historia se extrae una conclusión clara: vale la pena sufrir un dolor casi insoportable para recibir las recompensas del placer sexual.

Otro relato de peregrinos que encontramos entre los milagros de Santiago recogidos por Guibert de Nogent nos ofrece un tratamiento diametralmente opuesto de la tentación carnal. El protagonista es un joven que habitualmente mantenía relaciones sexuales con una joven prostituta. Acosado por los remordimientos, decide ir en peregrinación a Santiago, pero se lleva con él el ceñidor de su amante y "lo emplea de una manera inmoral para que le recuerde a ella." El diablo, disfrazado de Santiago, le aconseja que enmiende su conducta con una solución drástica: que se suicide cortándose el cuello tras automutilarse, cortándose el pene. El joven obedece, pero acabará siendo devuelto a la vida gracias a la intervención de Santiago y de la Bendita María. La cicatriz en la garganta y el pene amputado demostraban la veracidad de la prueba y del milagro.³⁷ ¿Resulta, entonces, sorprendente, que sea en el territorio de Guillermo, para ser más exactos en la ciudad gobernada por su propia esposa, Phillipa, donde se encuentre el primer uso programático de una iconografía de la lujuria? En la *Porte des Comtes* de la gran basílica de peregrinación de Saint Sernin, poco antes del 1100, los pecados de la codicia y la lujuria ocupaban los capiteles de esta primicia del arte monumental románico.³⁸ Se empleó allí una representación gráfica del pecado sexual en la que los órganos de las mujeres eran castigados por reptiles. En realidad, el esquema iconográfico estaba basado en la antigua imagen romana de

la Madre Tierra, que se había usado, con su significado positivo original, en el arte cristiano durante siglos.³⁹ Esta fórmula fue empleada también en la espectacular condena de la lujuria de la portada de Moissac (fig. 11), cuyo poder no reside tanto en la repulsiva acción de los reptiles, por repugnante que ésta sea, como en la desolación que expresa el rostro de la pe-



Fig. 11.- Saint Pierre de Moissac. Portada Occidental. La lujuria.

cadora, a la altura de los ojos del espectador. Su estado físico refleja su podredumbre anímica. La efectividad de esta solución se fundamenta en la razonable expectativa de que todo el mundo encontrase repugnante la combinación de reptiles, desnudez y devastación. No cabe duda de que la imagen de Moissac ofrece una interpretación negativa de la lujuria, y la ubicación de las serpientes y el sapo hacen

inequívoco su mensaje. No es éste el caso de nuestra Adúltera de Platerías. La fórmula que encontramos aquí supone una inversión del lenguaje formal: con su belleza, se la presenta como la clase de mujer que despierta el deseo, que incita a la lujuria. La misma táctica de convertir en real la tentación por medio de la belleza corporal fue empleada por estas mismas fechas en Autun, pero con Eva, la seductora tradicional.⁴⁰ Su significado en aquel momento debe haber sido inequívoco y así permanece, puesto que la historia del pecado original era y es conocida por todos.

Nuestra Adúltera, como las mujeres libidinosas severamente castigadas en Toulouse y Moissac, muestran un modo alternativo de presentar el tema, al sustituir a la pareja pecadora por una única personificación de *Luxuria*, como hacía Prudencio en la *Psychomachia*. En Sainte-Foy de Conques, por ejemplo, la pareja de pecadores, con su demoníaca escolta, se hacen ostensiblemente visibles en la zona del tímpano más cercana al ingreso de la iglesia.⁴¹ También en las ilustraciones de los tratados sobre vicios y virtudes este tipo de dramatización sustituye al antiguo tema del combate entre virtud y vicio que se gestó en la *Psychomachia*. Así en una copia del siglo XI del Penitencial de Halitgaro de Cambrai (†830) ilustrada en Moissac (Paris, B.N. lat. 2077) *Luxuria* comienza a desabrocharse el cinturón al ver aproximarse a un hombre con intenciones lascivas (fol. 173) (fig. 12).⁴²

Con todo, la inclusión del cráneo no encuentra justificación en ninguna tradición cristiana⁴³, aunque, sin duda, el atributo debe condensar un relato. Para que resultase efectivo el mensaje moral de la Adúltera debía encuadrarse en algún tipo de contexto narrativo tradicional. Este requisito es la razón por la que, a mi modo de ver, se debe rechazar un simbolismo *ad hoc*, como el de Eva, Madre de la Muerte. Nuestra Mujer está ligada a un relato,

como sabemos por la *Guía*: su marido la obligaba a besar el cráneo del amante dos veces al día. Ni el marido, ni el acto de besar ni las veces que debe llevar a cabo el castigo se explicitan en la imagen, pero quizá la versión que proporciona el texto sea una variante particular de la leyenda, que, como toda tradición de carácter oral, suele metamorfosearse en diversas versiones distintas. Se conservan reelaboraciones literarias de la historia que se encuentra en la *Guía*. Por ejemplo en el *Heptaméron* de Maguerita de Navarra (1492-1549), compuesto a imitación del *Decamerón* de Boccaccio, una mujer sorprendida en flagrante adulterio es obligada por su marido a usar de copa, en la mesa, el cráneo de su amante.⁴⁴ El motivo de besar la calavera del amante aparece también en el propio *Decamerón*.⁴⁵ No obstante, estas versiones literarias del tema datan de siglos posteriores. Una tradición oral habría sido la fuente de la historia de la *Guía*. Hace años Roger Loomis demostró que la historia de Arturo representada en la *Porta della Pescheria* en la catedral de Módena se anticipaba en décadas a las más antiguas refundiciones literarias de la *matière de Bretagne*.⁴⁶ Las alusiones contemporáneas a la circulación de leyendas son numerosas. Bernardo de Angers fue a Conques a recoger los milagros de Santa Fe porque había oído las versiones orales que habían llegado hasta Chartres.⁴⁷ Orderico Vital señaló también que las canciones populares eran transmitidas oralmente por los juglares.⁴⁸ Aunque el relieve de Simón Mago de la *Porte Miègeville* en Saint-Sernin hace referencia a un personaje bíblico (Hechos, VIII, 9-24), la historia descrita allí, su caída, se encuentra en el apócrifo conocido como *Hechos de Pedro*.⁴⁹ ¿Qué peregrino habría leído el texto? Sin embargo, la imagen funcionaba sobre la base de una historia conocida que circulaba oralmente. De la misma manera, la vasta mayoría de los peregrinos se habrían familiarizado, también oralmente, con la iconografía bíblica. Propongo, entonces, que la imagen de la Mujer del

cráneo debió ser concebida a partir de una leyenda que circulaba oralmente antes de ser vertida por escrito. En el siglo VIII Paulo Diácono en su *Historia de Longobardorum* relató cómo el rey Alboïn se vengó de su esposa, Rosemunda.⁵⁰ Tras asesinar al padre de ésta, el rey Cunimundo, y convertir su cráneo en copa, reclamó a la hija como esposa. Más tarde, en un banquete, en una ebria exhibición de poder forzó a Rosemunda a beber de él. No es difícil imaginar la invención de una historia de un horrendo castigo de adulterio a partir de esta anécdota. Tampoco el castigo es inusitado. A pesar del repetido rechazo de la Iglesia de la pena de muerte como pena para los adúlteros, en algunas partes de la península ibérica del siglo XIII la ley todavía lo permitía.⁵¹ Por lo menos, cuando el amante no era un noble. E incluso aunque la Iglesia había cambiado la concepción romana del adulterio para permitir que fuera también una transgresión por parte del varón, la costumbre permitía al marido adúltero conservar su vida. Era inevitable, por supuesto, que una historia que advirtiera contra el adulterio se encarnase en una mujer. Ella



Fig. 12.- Penitencial de Halitgar de Cambrai. (Paris, B.N. lat. 2077, fol. 173) (Cliché, Bibliothèque nationale de France)

era la segunda Eva y estaba mejor dotada que los hombres de apetito sexual.

En el alegato final para defender el origen romance del significado de nuestra Mujer conviene recordar las columnas que una vez estuvieron en la portada del cruceiro norte. Aunque su imaginería no puede ser completamente descifrada, también muestran escenas claramente inspiradas en la poesía secular. Moralejo, por nombrar un ejemplo, ha especulado con que en una de ellas se aluda a la historia de Tristán, décadas antes de que ésta fuese fijada en un texto literario.⁵² Nuestra Mujer se encuadra en el estilo de Toulouse, y se podría imaginar que la audaz apertura de la iconografía cristiana a los temas romances, no bíblicos, procediera de Aquitania. Las columnas, sin embargo, se encuadran en el estilo nativo de Frómista-Jaca, la gran contribución hispana al renacimiento de la escultura en piedra. En cada una de sus acciones Diego Gelmírez, promotor de la construcción de la gran iglesia, se reveló

como un extraordinario explotador, en el mejor sentido de la palabra, de las corrientes culturales de su época. Uno de sus experimentos consistió en intentar dirigirse al público con imágenes propias de un género literario no bíblico, el mismo género romance que ofrecía relatos escabrosos celebrando el amor carnal. El fuego se combatía con el fuego. Era un experimento audaz. Su naturaleza didáctica y ejemplificadora se subrayaba en la *Guía*: "Que gran y admirable castigo para una mujer adúltera. Debería decirse a todos." Gelmírez había cumplido el deseo del autor de la *Guía*, al colocar la imagen en el tímpano para una audiencia extensa. Nuestra Mujer transmitía su mensaje en un contexto iconográfico expresamente penitencial. He propuesto la relevancia de este tema para la cultura contemporánea a la labra del relieve. Quizá también reconozco el peligro al que la fidelidad conyugal estaba expuesta en la larga ausencia del cónyuge que la peregrinación traía consigo.

NOTAS

¹ Alison Stones, Jeane Krochalis, Paula Gerson, Annie Shaver Crandel, *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela: Critical Edition*, Vol. II: *The Text*, London, 1998, pp. 75-76; *Liber Sancti Jacobi Codex Calixtinus*, tr. A. Moralejo, C. Torres, J. Feo, Santiago de Compostela, 1951, p. 562.

² Una revisión de esta cuestión en Stones et. al., *Pilgrim's Guide*, p. 207. Recientemente se ha tendido más a aceptar que a rechazar la identificación de la figura con la adúltera del relato. Véase Willibald Sauerländer, "Nisi transmutetis more. Riflessioni sull'ambiguità dell'iconografia romanica," in *Willigelmo e Lanfranco nell'Europa ro-*

manica (Atti del Convegno, Modena, 24-27 Oct. 1985), Modena, 1989, pp. 151-54, esp. pp. 153-4 y Marcel Durliat, *Sculpture romane de la routes de Saint-Jacques*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 330. Conviene señalar a este respecto que Serafín Moralejo pasó de rechazar ("Saint-Jacques de Compostelle: les portails retrouvés de la cathédrale romane," *Dossiers de l'archéologie*, XX, 1977, 87-103, esp. 98) a aceptar la identificación propuesta en el *Codex Calixtinus* ("Le origini del programma iconografico dei portali nel romanico spagnolo" en *Willigelmo e Lanfranco nell'Europa romanica* [Atti del Convegno Willigelmo e Lanfranco nell'Europa romanica, Modena, 24-27 fOct. 1985], Modena, 1989, pp. 35-

51, esp. 42; y en "The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source," en *The Codex Calixtinus and the shrine of St. James*, ed. J. Williams and A. Stones, Tübingen, 1992, pp. 207-27, esp. pp. 217-18. Véanse también las recientes contribuciones de Manuel Antonio Castiñeiras González, "Arte románico y reforma eclesiástica," en *Las religiones en la historia de Galicia*, ed. Marco V. García Quintela, Santiago de Compostela, 1996, pp. 307-32, esp. pp. 315-18; Idem, "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual," en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, ed. Manuel Núñez Rodríguez, Santiago de Compostela, 2000, pp. 39-96, esp. pp. 76 y ss.

³ H.W. Janson, *Apes and Ape Lore*

in the Middle Ages and the Renaissance, London, 1952, p. 21.

⁴ Georges Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, Paris, 1938, p. 196.

⁵ Otto Demus, *The Mosaics of San Marco*, I, Chicago and London, 1984, fig. 103.

⁶ Ernst T. De Wald, *The Stuttgart Psalter. Biblia Folio 23 Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart*, Princeton, 1930, fol. 107v.

⁷ Véase, por ejemplo, Raymond Oursel, *Floraison de la sculpture romane, 2: le Coeur et la main*, Zodiaque, 1976, pp. 355 y 361 y más recientemente Marcel Durlant, *Sculpture romane de la routes de Saint-Jacques*, pp. 330-31.

⁸ Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans: recherches sur l'histoire des formes*, Paris, 1931, p. 160.

⁹ Véanse ejemplos en Julius von Schlosser, *Kunstliteratur; ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna, 1924, p. 44, citado en Werner Weisbach, *Reforma religiosa y arte medieval; la influencia de Cluny en el románico occidental*, tr., Helmut Schlunk y Luis Vázquez de Parga, Madrid, 1945, n. 175.

¹⁰ *The Marvels of Rome (Mirabilia Urbis Romae)*, ed. and tr. F.M. Nichols, 2ª ed., New York, 1986, pp. 19-21. Para este ejemplo de legendarias identificaciones iconográficas véase Walter Cahn, "Romanesque Sculpture and the Spectator," en *The Romanesque Frieze and the Spectator*, ed. Deborah Cahn, London, 1992, pp. 45-60, esp. pp. 55-6. Cahn (pp. 55-6) acepta la posibilidad, aunque no lo afirma con seguridad, de que la Mujer del Cráneo de Platerías fuera concebida originalmente como la adúltera del relato del

Codex Calixtinus.

¹¹ Marcel Durlant, *Sculpture romane de la routes de Saint-Jacques*, pp. 413-15; *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200* (Exhibition Catalogue, Metropolitan Museum of Art), New York, 1993, p. 206.

¹² Heath Dillard, *Daughters of the Reconquest*, Cambridge, 1984, pp. 174-5.

¹³ *Historia Compostelana*, tr., y ed. por Emma Falque, Torrejón de Ardoz, 1994, I, cxiv, 2 (p.273).

¹⁴ Whitney Stoddard, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard*, Middleton (Connecticut), 1973, p. 12.

¹⁵ Willibald Sauerländer, "Über die Komposition des Weltsgerichts-Tympanon in Autun," en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXIX, 1966, pp. 105-33, esp. p. 264, 286 n. 16.

¹⁶ John Williams, "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León," *Gesta*, XVI, 2, 1977, pp. 3-14.

¹⁷ Emile Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1928, p. 378.

¹⁸ *L'art des sculpteurs romans* (como en nota. 9), p.163.

¹⁹ Ole Naesgaard, *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts de la grande sculpture vers 1100*, Aarhus, 1962, pp. 27 y ss. Sin embargo, Naesgaard no pudo evitar suscribir la opinión de que la iconografía del tímpano pertenecía a dos campañas diferentes. La primera de ellas se correspondía con el Cristo del eje central y las columnas torsas de mármol con apóstoles y otras figuras, y la segunda, que afectó a la instalación del tímpano y de las figuras de las jambas (Ibid., p. 14).

²⁰ Como observó Werner Weisbach en su defensa de la integridad iconográfica del tímpano (*Reforma religiosa*, p. 122).

²¹ José María de Azcárate, "La portada de las platerías y el programa iconográfico de la catedral de Santiago," *Archivo español de arte*, 36, 1963, pp. 1-20, esp. 3.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ Naesgaard, *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts*, p. 62.

²⁵ J.-Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen age*, Paris-Toulouse, 1927, pp. 34 y ss.

²⁶ *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, (ed. Moralejo, Torres y Feo), pp. 28-29.

²⁷ Naesgaard, *Saint-Jacques de Compostelle et les débuts*, p. 73, fig. p. 75.

²⁸ "Concupiscense" en H.F. Davis, et. al, eds., *A Catholic Dictionary of Theology*, London, 1967, Vol. II, p. 83.

²⁹ A. Fliche y V. Martin, *Histoire de l'église depuis les origines jusqu'à nos jours* Vol. 8: A. Fliche, *La Réforme gregorienne et la reconquête chrétienne (1057-1125)*, St.-Dizier, 1950, pp. 462 y ss.

³⁰ Georges Duby, *Medieval Marriage, Two Models from Twelfth Century France*, Baltimore and London, 1978, pp. 20 y ss.

³¹ *Ibid.*, p. 33.

³² Willibald Sauerländer, "Nisi transmutetis more. Riflessioni sull'ambiguità dell'iconografia romanica," pp. 151-54, esp. pp. 153-4.

³³ Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200, Part 2: La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Vol. I, Paris, 1960, p. 273.

³⁴ *Ibid.*, pp. 272-3. Conviene recordar, en este sentido, que Guillermo de

Aquitania mantuvo una relación amistosa con Gelmírez, como demuestra la carta que dirige al arzobispo. Véase *Historia Compostelana* (ed. Falque), p. 356. El hijo de Guillermo moriría delante del altar del apóstol en Santiago en la Pascua de 1137.

³⁵ Peter Dronke, "The Rise of the Medieval Fabliau," *Romanische Forschungen*, 85, 1973, pp. 275-97.

³⁶ Gerald A. Bond, *The Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine*, New York and London, 1982, pp. 19-23.

³⁷ John F. Benton, ed., *Self and Society in Medieval France: the Memoirs of Abbot Guibert de Nogent (1064?-c. 1125)*, New York and Evanston, 1970, pp. 228-30.

³⁸ Marcel Durliat, *Saint-Sernin de Toulouse*, Toulouse, 198, 71y ss..

³⁹ Jean Adhémar *Influences antiques dans l'art du moyen âge français*, London, 1937, pp. 197-200. Véase también Jacqueline Leclercq-Kadaner "De la Terre-Mère à la Luxure: à propos de 'la migration des symboles'," *Cahiers de civilisation médiévale*, 18, 1975, pp. 37-43.

⁴⁰ O.K. Werckmeister, "The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, pp. 1-30, esp. 30.

⁴¹ Bernard Ruprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*, Darmstadt, 1984, lam. 119.

⁴² Adolf Katzenellenbogen, *The Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London, 1939, pp. 11-13; Chantal Fraïsse, "Un traité des vertus et vices illustré à Moissac dans la première moitié du Xie siècle," *Cahiers de civilisation médiévale*, XLII, 1999, pp. 221-42, esp. pp. 234-5. Sobre el tema de la sexualidad en Moissac, véase el reciente artículo de Ilene Forsyth, "Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy", *Gesta*, XLI/2 (2002), pp. 71-93.

⁴³ Véase Manuel Antonio Castiñeiras González, "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual," esp. pp. 76 y ss. para la propuesta de que el cráneo, por analogía con la ilustración del salmo 7 en el Salterio de Bury St. Edmunds (Vat. Reg. Lat. 12), representa el *uas mortis*.

⁴⁴ *Heptaméron*, ed. Renja Salminen, Genève, 1999, Quatrième journée, Nouvelle 32.

⁴⁵ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ed. Vittore Branca, Milan, 1985, p. 377, Giornata IV, Novella 5.

⁴⁶ Roger Sherman Loomis y Laura Hibbard Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London-New York,

1938, p. 9.

⁴⁷ Brian Stock, *Implications of Literacy: Written language and the Models of Interpretation In the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, 1983, pp. 64 y ss.

⁴⁸ *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, ed. Marjorie Chibnall, Vol VI, Oxford, 1972, p. 219.

⁴⁹ Ana Maria Cetto, "Explication de la Porte Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse," *Actes du XVIIIe Congrès international d'Histoire de l'Art*, The Hague, 1955, pp. 147-58, esp. 149.

⁵⁰ Paulus Diaconus, *Historia Langobardorum*, ed. L. Bethmann y G. Waitz, MGH, *Scriptores Reum Lombardicarum et Italicarum, saec. VI-IX*, Lib. II, cap. xxviii; *History of the Lombards*, tr. William Dudley Foulke, Philadelphia, [1907]1974, p. 81.

⁵¹ Dillard, *Daughters of the Reconquest*, pp. 203 y ss.

⁵² Serafín Moralejo Alvarez, "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellana*, XXX, 3-4 (1985) p. 395-423, esp. pp. 418 y ss.; Idem, "Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: románico, romance y roman", *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, XVII (1985) pp. 61-70, esp. p. 66-68.