Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 19-49.
e-ISSN: 3101-5816

Niveles de lectura y paralelos literarios de la *mulier adulterata* (*Liber Sancti Iacobi* 5,9) del Pórtico de Platerías: el *Ruodlieb* y el *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B)

READING LEVELS AND LITERARY PARALLELS OF THE *MVLIER ADVLTERATA* (*LIBER SANCTI IACOBI* 5,9) OF THE PÓRTICO DE PLATERÍAS: *RUODLIEB* AND THE TALE *THE OBSERVANCE OF THE MASTER'S PRECEPTS* (ATU 910B)

JOSÉ MARÍA ANGUITA JAÉN
Universidade de Santiago de Compostela

Annuarium Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 19-49.
e-ISSN: 3101-5816

Niveles de lectura y paralelos literarios de la *mulier adulterata* (*Liber Sancti Iacobi* 5,9) del Pórtico de Platerías: el *Ruodlieb* y el *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B)

José María Anguita Jaén
Universidade de Santiago de Compostela

Recibido: 30/01/2026

RESUMEN: Este trabajo centra su atención en la enigmática escultura de una mujer con un cráneo en su regazo representada en el Pórtico de Platerías de la Catedral de Santiago de Compostela, y asociada indisolublemente a una extraña narración resumida en el *Liber sancti Iacobi* (5,9) del Códice Calixtino. Nuestra propuesta, por una parte, entiende esta figura como una imagen polisémica, con varios significados, que podrían resultar incluso antagónicos, pero que pueden coexistir en distintos planos de interpretación. Por otra parte, a partir del resumen del *Liber sancti Iacobi* y del análisis del *Ruodlieb* y otros textos literarios contemporáneos, se propone como fuente un relato perdido pero cuyo argumento completo ha sobrevivido, gracias a la tradición, en el conocido como *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B). A partir de los temas y las fechas involucradas, proponemos que la iniciativa de estas creaciones artísticas en torno al motivo de la mujer con un cráneo surgió del debate en torno al matrimonio promovido en ambientes relacionados con la reforma gregoriana en la segunda mitad del siglo XI, con el fin de cristianizar una institución sobre la que pesaba más un arcaico y bárbaro derecho consuetudinario que el propio derecho canónico.

Palabras clave: Catedral de Santiago de Compostela, *Liber sancti Iacobi, Ruodlieb*, *Cuento de los Tres Consejos* (ATU 910B)
Códigos UNESCO: Filología (5505.10), Historia de la Literatura (5506.13), Historia de las religiones (5506.21), Relatos tradicionales (5101.09)

READING LEVELS AND LITERARY PARALLELS OF THE *MVLIER ADVLTERATA* (*LIBER SANCTI IACOBI* 5,9) OF THE PÓRTICO DE PLATERÍAS: *RUODLIEB* AND THE TALE *THE OBSERVANCE OF THE MASTER'S PRECEPTS* (ATU 910B)

ABSTRACT: This paper focuses on the enigmatic sculpture of a woman with a skull in her lap depicted in the South Portal of the cathedral of Santiago de Compostela, which is inextricably linked to a strange narrative summarized in the *Liber sancti Iacobi* (5.9) of the Codex Calixtinus. Our proposal, on the one hand, regards this figure as a polysemic image, with several potentially antagonistic meanings that can coexist across different levels of interpretation. On the other hand, based on the abridged account in the *Liber sancti Iacobi* and the analysis of *Ruodlieb* and other contemporary literary texts, we propose as a source a lost story whose complete plot has survived through tradition in what is known as the *The Observance of the Master´s Precepts* (ATU 910B). Considering the themes and dates involved, we propose that the initiative for these artistic creations surrounding the motif of the woman with a skull emerged from the debate on marriage promoted in circles related to the Gregorian reform during the second half of the 11th century, whose aim was to Christianize an institution that was more heavily influenced by archaic and barbaric customary law than by canon law itself.

Keywords: Cathedral of Santiago de Compostela, *Liber sancti Iacobi*, *Ruodlieb*, Tale *The Observance of the Master´s Precepts* (ATU 910B)

INTRODUCCIÓN: ALGUNAS TEORÍAS SOBRE LA MUJER CON CRÁNEO DEL PÓRTICO DE PLATERÍAS[1]

En el tímpano izquierdo de la portada meridional de la Catedral de Santiago de Compostela se extiende un denso programa iconográfico cuya parte nuclear la conforma una secuencia de escenas basadas en el pasaje evangélico de

[1] Este punto no trata de ser una revisión exhaustiva de la cuestión, sino únicamente presentar al lector algunas de las observaciones, teorías e ideas que han servido de punto de partida para ulteriores investigaciones y, de estas, aquellas que han abierto líneas de investigación que ha continuado este trabajo.

las tentaciones de Jesús en el desierto (Mt. 4, 1-11). A la derecha de estas, dispuestas sin aparente orden ni relación temática con el episodio evangélico, se aprietan varias imágenes, entre las cuales la de una mujer con las ropas desceñidas y el pelo suelto con una calavera en su regazo.

Los primeros estudiosos que dedicaron su atención a la decoración de este tímpano insistieron en la desconexión entre las distintas imágenes y escenas que lo componen, señalando con extrañeza la ausencia de un programa doctrinal coherente, en contraste con la gran calidad de la arquitectura y la estatuaria[2]. Como explicación a esta paradoja, López Ferreiro propuso que las imágenes al margen del grupo de las Tentaciones no pertenecieron al proyecto original, sino que, procedentes de la fachada norte u otras partes, fueron insertadas o embutidas allí con posterioridad[3]. Sea como fuere, entre la primera composición del tímpano (ca. 1100?) y este encaje posterior no habrían mediado muchos años, puesto que en el tiempo de la *Guía del Peregrino* del *Liber sancti Iacobi* (1130-1140) la imagen ya se encontraba en el lugar exacto en que se encuentra ahora[4].

Teniendo todo esto en cuenta, estas imágenes, y especialmente la mujer con un cráneo en su regazo, no han dejado de plantear una gran interrogación al observador del Pórtico de Platerías. Entre los primeros intentos de encontrarle un significado dentro del conjunto del tímpano o, al menos, un significado, está su identificación con la Magdalena[5]. A partir de la caracterización de la imagen como una mujer hermosa, de ropas desceñidas y cabellos sueltos, pronto se vio en ella una alegoría de la lujuria que, dentro del contexto del tímpano, quedaría explicada como representación de uno de los pecados derrotados por el Cristo de

[2] Entre los estudiosos que señalaron esta situación, cf. GÓMEZ-MORENO, Manuel, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, p. 131; PORTER, Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, M. Jones, 1923, pp. 212-239; FOCILLON, Henri, *Art d'Occident*, Paris, A. Colin, 1938, p. 160.

[3] LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la S.A.M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar, 1900, vol. 3, p. 105.

[4] Este hipotético reacomodo se suele situar tras los tumultos que derivaron en el incendio de la catedral entre 1116 y 1117, referidos en la *Historia Compostelana* 1, 114 (ed. FALQUE REY, Emma, *Historia Compostellana*, Turnhout, Brepols, 1988, pp. 201-202).

[5] VILLAMIL Y CASTRO, José, *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*, Madrid, Consejo de la Revista de Archivos, 1909, p. 232. Esta interpretación, que se hace eco de una opinión local, no está tan injustificada como podría parecer, pues María Magdalena fue representada en un modo muy semejante a la mujer del Pórtico de Platerías, si bien a partir del siglo XVI, cuando los pintores más importantes pusieron de moda representarla con una calavera y la cabellera suelta como signos penitenciales.

las tentaciones al que flanquea[6].

Entre los trabajos que siguieron esta línea, hay que destacar la lectura teológica de Azcárate, quien vio en la imagen una representación de Eva como madre de la muerte, es decir, de la condición mortal de la humanidad, sobrevenida precisamente por haber sucumbido, junto con Adán, a la tentación[7]. De esta manera, la figura completaría como antítesis el tema central del tímpano, la victoria de Cristo sobre la tentación, el pecado y la muerte. Esta sugestiva exégesis, sin embargo, desatiende por completo el curioso relato que la *Guía* del *Liber sancti Iacobi* asocia a esta imagen, más teniendo en cuanta que ambos —imagen y texto— son prácticamente contemporáneos:

> *Nec est obliuioni tradendum quod mulier quedam iuxta dominicam tentationem stat, tenens inter manus suas caput lecatoris sui fetidum, a marito proprio abscisso, osculans illut bis per diem, coacta a uiro suo. O quam ingentem et admirabilem iustitiam mulieris adulterate, omnibus narranda*[8].

Partiendo de la idea de que la figura de Platerías no puede entenderse sin la breve narración calixtina, Moralejo la puso en relación con otras imágenes tomadas por los escultores románicos de la incipiente literatura de ficción narrativa, como el Arturo de la catedral de Módena o el Tristán de la propia catedral compostelana[9]. Estas representaciones iconográficas, bastante anteriores a las primeras manifestaciones literarias protagonizadas por estos personajes, vendrían a mostrar que sus historias ya estaban vivas antes de que fueran puestas por escrito. Y su elección por parte de los escultores o sus comitentes se habría debido a su capacidad de atraer la atención de toda clase de públicos a los que, mediante una conveniente moralización, se les pretendía hacer llegar determinados mensajes doctrinales. Es decir, se trataría de un

[6] WEISBACH, Werner, *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el arte occidental*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, pp. 119-122.

[7] DE AZCÁRATE, José María, "La Portada de las Platerías y el programa iconográfico de la Catedral de Santiago", *Archivo Español de Arte*, 36, 1963, pp. 1-20.

[8] *Liber sancti Iacobi* 5,9 (ed. HERBERS, Klaus y SANTOS-NOIA, Manuel, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, p. 253): "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 castigo de la mujer adúltera para contárselo a todos" (Trad. MORALEJO, Abelardo, TORRES, Casimiro y FEO, Julio, *Liber sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2014, p. 591).

[9] MORALEJO, Serafín, "Artes figurativas y artes literarias en la España medieval: románico, romance y *Roman*", *Boletín de la AEPE*, 17, 1985, pp. 61-70.

paralelo iconográfico del género literario del *exemplum*, que también comienza a eclosionar a partir de este tiempo entre los predicadores, con sus mismos objetivos, lograr la edificación a través del señuelo inicial del divertimento. A partir de esta idea, Williams acuñó para la imagen la expresión "*exemplum* visual", relacionada según este autor con algún relato de tipo folklórico desconocido, e integrado en el pórtico como una glosa o comentario de la representación central de las Tentaciones[10].

Introduciendo un criterio de análisis nuevo, pero siempre a partir del microrrelato calixtino, Castiñeiras propuso relacionar sus dos temas nucleares, el adulterio y su castigo, con el uso del Pórtico de Platerías como espacio dedicado a impartir justicia[11]. Según esta teoría, la imagen de la mujer con calavera habría conllevado en este contexto una función admonitoria especialmente dirigida a los clérigos concubinarios de la diócesis, en el tiempo en que se introduce con fuerza en la sede compostelana, a través de obras como el *Polycarpus* de Gregorio de San Crisógono, el nuevo derecho gregoriano que equiparaba el adulterio con el concubinato eclesiástico[12]. Y en un sentido no muy alejado de esta propuesta, pero incluyendo a los laicos entre los destinatarios del mensaje, Sastre defendió que la estatua pudo servir como imagen de fondo de los esponsales que comenzaban a celebrarse a la puerta de los templos en esta época, a modo de advertencia para los contrayentes por parte de una iglesia que comenzaba a hacerse con el control de la institución matrimonial[13].

UN *EXEMPLVM* VISUAL CON TRES NIVELES DE LECTURA

A la vista de la diversidad de enfoques desde los que se ha observado e interpretado la imagen de la mujer de Platerías, puede establecerse que varias de las lecturas a las que han dado lugar operan en planos diferentes, por lo que podrían perfectamente coexistir sin ser incompatibles. Esto, que ya se ha sugerido de forma general para todo el programa iconográfico del Portal de

[10] WILLIAMS, John, "La mujer del cráneo y la simbología románica" *Quintana*, 2, 2003, pp. 13-27.

[11] CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A., "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada de Praterías", *Semata*, 10, 1998, pp. 231-264.

[12] Sobre la presencia de esta obra, dedicada por su autor a Diego Gelmírez, en la Compostela de su tiempo, y otras obras de derecho gregoriano, como la *Collectio LXXIV titulorum*, cf. GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, "Notas para un censo de los códices canónicos extrapeninsulares pregregorianos en la Península Ibérica", en *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII, 16-19 Sept. 1982*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 35-60.

[13] SASTRE VÁZQUEZ, Carlos, "La Portada de las Platerías y la mujer adúltera. Una revisión", *Archivo Español de Arte*, 79, 2006, pp. 169-186.

Platerías[14], puede aplicarse también al ejemplo concreto de la estatua de la mujer con el cráneo, significante que puede comportar varios significados distintos de forma simultánea, dependiendo del punto de vista y del nivel de lectura en el que se sitúe el espectador, de acuerdo con su grado de formación y conocimientos. Algo parecido a lo que Alano de Lille señala en la introducción de su *Anticlaudiano* sobre las posibilidades de lectura ofrecidas por su obra:

> *In hoc etenim opere litteralis sensus suauitas puerilem demulcebit auditum, moralis instructio perficientem imbuet sensum, acutior allegorie subtilitas proficientem acuet intellectum*[15].

Al usar esta terminología (*litteralis*, *moralis*, *allegoria*) aplicada a su propia obra, Alano tiene en mente, con pequeñas variantes, el conocido sistema de interpretación de las sagradas escrituras, operativo desde la Antigüedad y durante toda la Edad Media, como muestra el tratado sobre exégesis bíblica de Guiberto de Nogent, contemporáneo de la imagen de Platerías, donde explica la teoría:

> *Quatuor sunt regulae scripturarum, quibus quasi quibusdam rotis volvitur omnis sacra pagina: hoc est historia quae res gestas loquitur; allegoria in qua ex alio aliud intelligitur; tropologia id est moralis locutio in qua de moribus componendis ordinandisque tractatur; anagoge, spiritualis scilicet intellectus, per quem de summis et coelestibus tractaturi ad superiora ducimur*[16].

Ahora bien, las cuatro reglas o modos que Guiberto pone al mismo nivel mediante la analogía de las ruedas del carro, en realidad se pueden reducir a solamente dos, el conocido par *littera* (o *historia*) / *allegoria*, ya que la *tropologia* y la *anagoge* no son sino dos formas de alegoría adaptadas a fines concretos

[14] MATHEWS, Karen. "Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela", *Gesta*, 39, 2000, pp. 3-12.

[15] Alanus ab Insulis, *Anticlaudianus*, *praef. prosae* (ed. ROUILLÉ, Florent, *Alain de Lille. Anticlaudianus*, Genève, Droz, p. 251) "Pues en esta obra, la suavidad del sentido literal será como un dulce para el oído infantil; la enseñanza moral inspirará el sentido de perfección, y la más aguzada sutileza de la alegoría afinará al intelecto avanzado".

[16] Guibertus de Nouigento, *Liber de quo ordine sermo fieri debeat* 49 (ed. MIGNE, Jean-Paul, *Guiberti opera*, Paris, Patrologia Latina, 1953, cols. 25-26). Trad.: "Cuatro son las reglas gracias a las cuales, como si fueran ruedas, discurre toda la sagrada escritura: la historia, que da cuenta de lo sucedido, la alegoría, por la que se entiende una cosa a través de otra; la tropología, es decir, el mensaje moral que trata sobre la concertación y ordenación de las costumbres; y la anagogía, o sentido espiritual, por el que, al tratar sobre las cosas celestes, somos transportados a los espacios superiores".

como son la ordenación de costumbres y la revelación de verdades trascendentes, respectivamente[17]. Pues bien, si se aplica este sistema teórico a la imagen de la mujer de Platerías, se verá cómo todas sus interpretaciones posibles pueden ubicarse en cada uno de estos tres planos, sin que esto implique la exclusión de los otros dos: desde el sentido literal que resume la narración trivial y anecdótica de la *Guía* del *Liber sancti Iacobi*, hasta los sentidos morales e intelectuales propios de la alegoría tropológica y anagógica.

Lecturas anagógicas

En el nivel más alto, como pura abstracción teológica, la figura de la mujer de Platerías fue interpretada por Azcárate, como vimos más arriba, como madre de la muerte[18]. Prescindiendo de la ulterior y problemática identificación con el personaje bíblico de Eva, la intuición de este estudioso puede validarse con matices gracias a un precioso paralelo iconográfico aducido por Castiñeiras[19]. Se trata de una miniatura del Salterio inglés de Bury St. Edmunds, de mitad del siglo XI,[20] donde se representa a una mujer en la misma postura sedente, con cabellos largos y sueltos, la túnica abierta y, en lugar del cráneo, un recipiente con la inscripción *uas mortis*. La miniatura está ilustrando el Salmo 7, y la expresión de la cartela remite directamente a los versículos 13 y 14, que aluden a los pertrechos bélicos que el autor del salmo pide a Yavé disponga para castigar a los enemigos que no depongan su actitud y rechacen la conversión: *Nisi conuersi fueritis, gladium suum uibrabit; / Arcum suum tetendit et parauit illum. /Et in eo parauit uasa mortis, /Sagittas suas ardentibus effecit*[21].

[17] En realidad, los teóricos más antiguos, como Juan Casiano, sí habían distinguido la dicotomía de fondo del sistema (*historica interpretatio / intelligentia spiritalis*), dividiendo este último en tres géneros: *allegoria, tropologia* y *anagoge*. Sin embargo, Casiano da el nombre de alegoría a lo que en realidad se conoce como tipología (*praefiguratio*), y eso le induce a ponerla al nivel de las otras dos. Esto puede resultar confuso, puesto que la tipología no es más que otra variante de la alegoría, y esta no es sino el genérico que engloba a las tres. Cf. Iohannes Cassianus, *Collationes XXIIII* 14,8 (ed. PETSCHENIG, Michael, *Iohannis Cassiani Conlationes XXIIII*, Wien, apud Geroldi filium, 1886, pp. 404-405).

[18] DE AZCÁRATE, "La fachada […]", op. cit., p. 11.

[19] CASTIÑEIRAS, "Un adro […]", op. cit., pp. 259-260.

[20] Cittá del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Reggiano latino 12, fol. 25. (Disponible en: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.12/0001 [consultado el 15/12/2025]).

[21] *Biblia Vulgata*, *Psalmus* 7, 13-14 (ed. COLUNGA, Alberto y TURRADO, *Biblia Vulgata*, Lorenzo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, p. 454). Trad: "Si no os convertís, [Yavé] hará vibrar su espada. Tendió su arco y apuntó. Aparejó sus vasos de

La expresión *uasa mortis*, ya confusa en su literalidad[22], no dejó de plantear problemas a los exégetas que se enfrentaron a ella. Sin embargo, fueron precisamente sus comentarios, a pesar de no ser unívocos, los que gradualmente perfilaron el sentido de estos versos, a lo que contribuyó también la ilustración exegética del manuscrito de Bury. En esta, la mujer sedente, situada en el margen superior izquierdo del fol. 25, es el objetivo de una flecha lanzada por un arquero zoomorfo situado en el margen inferior izquierdo del fol. 24v., mientras el *uas mortis* que sostiene entre sus manos exhala un efluvio ígneo o mefítico. De acuerdo con esta composición de elementos, el comentario anónimo a este mismo pasaje del *Codex Rhotomagensis* 24 (siglo X) explica el sentido de la expresión *uasa mortis* conforme a un uso bélico concreto: *ut faciunt milites sagittas illitas in ueneno et ignitas sagittas ad comburendos homines*[23]. En su momento, Agustín ya había identificado el contenido de los *uasa mortis* con algo ponzoñoso, que él relaciona con la herejía[24], mientras Jerónimo dejó apuntado que el equipamiento bélico aludido en estos versículos no estaba destinado a herir los cuerpos sino el alma. Y no solo de los heréticos, sino de todos los

28

muerte, inflamó sus saetas". Las traducciones modernas del salmo traducen 'instrumentos' en lugar de 'vasos' por las razones que se expondrán en la nota siguiente.

[22] Como suele ser habitual en este tipo de pasajes problemáticos, ya la comprensión del original no resulta clara. El equivalente en el texto masorético del lat. *uasa*, el hebr. כְּלִי [*kᵊlî*] significa, de modo indiferenciado, cualquier objeto o utensilio, lo que incluye desde recipientes del ajuar doméstico a pertrechos militares (cf. ALONSO SCHÖCKEL, Luis, *Diccionario bíblico hebreo-español*, Madrid, Trotta, 1999, pp. 361-363). El término con que se tradujo este término en los *Septuaginta*, gr. *σκεύη* (ac. pl.), presenta esa misma ambigüedad, que le permite aludir a cualquier tipo de equipamiento. En principio, parece que esta indeterminación de los dos textos de referencia es lo que puede haber motivado la elección, visiblemente inadecuada, del término *uasa* 'recipientes' por parte del traductor latino.

[23] *Expositio in psalmum 7, in uersum 14* (ed. DE CONINCK, Luc, *Expositiones psalmorum duae sicut in codice Rhotomagensi 24 asseruatur*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 21). Trad: "Como hacen los soldados, untan sus flechas en veneno o las prenden para quemar a los hombres".

[24] Augustinus Hipponensis, *Enarrationes in psalmos* 7,15 (ed. DEKKERS, Eligius y FRAIPONT, Jean, *Augustini Enarrationes in psalmos*, Turnhout, Brepols, 1956, p. 52). Ante la pregunta de qué podría significar la expresión *uasa mortis*, se responde: *An forte haeretici? nam et ipsi eodem arcu, id est, ex eisdem scripturis in animas non caritate inflammandas, sed uenenis perimendas insiliunt.* Trad: "¿No serán estos los herejes? Pues estos se proyectan desde el arco, es decir, de las propias Escrituras, no para inflamar los espíritus con la caridad sino para destruirlos con sus venenos".

contumaces que desdeñasen corregirse por medio de la penitencia[25]. Ya en tiempos de la imagen compostelana, Guillermo de Malmesbury, interpretó el armamento mencionado en estos versículos en gradación ascendente, de modo que la espada queda identificada con las adversidades temporales (*temporalia flagella*) que pueden servir como orientación hacia el bien, mientras que los *uasa mortis* serían los tormentos futuros que sumergirán en la muerte eterna a los recalcitrantes (*futura in aeternam mortem demergunt*)[26]. No sabemos si Guillermo de Malmesbury llegó a conocer el Salterio de Bury St. Edmunds, pero el hecho es que su frase se aviene bien con la ilustración del fol. 25, donde la mujer sedente parece concebida como un contenedor de almas, representadas por los rostros que asoman por su camisa abierta. En el caso de la estatua de Platerías, falta el detalle de las almas condenadas y el *uas mortis* ha sido substituido por un cráneo, pero este, ya de por sí elocuente representación de la muerte, está marcado con una V incisa que parece evocar la expresión *uasa mortis* por medio de su inicial, como apunta Castiñeiras[27]. Si el escultor de Platerías quiso transmitir el mismo mensaje que el ilustrador del salterio de Bury St. Edmunds y Guillermo de Malmesbury, en el nivel de exégesis anagógica esta muerte no sería corporal sino espiritual, la *mors interminabilis* que, según Bernardino de Siena, espera a los réprobos en el infierno eterno, como la última de las siete miserias que guardan los *uasa mortis*:

> *Vasa mortis sunt septem praedictae miserias, in inferno implenda […] primo, fames insatiabilis; secundo, sitis irrefrigerabilis; tertio, frigiditas intolerabilis; quarto, aestas irremediabilis; quinto, infirmitas miserabilis; sexto, lassitudo inquietabilis; septimo, mors interminabilis*[28].

[25] Hieronymus, *Commentarius in Zachariam* 2,10 (ed. GRYSON, Roger, *Hieronymi Commentarius in Zachariam*, Turnhout, Brepols, 2025, p. 90): *Gladio interibunt omnes peccatores populi, non utique gladio corporali […] sed gladio spiritali, quo percutiendi sunt qui non egerunt paenitentiam.* Trad.: "Por la espada morirán todos los pecadores, pero no por la espada corporal […] sino por la espada espiritual con la que serán golpeados quienes no hicieron penitencia".

[26] Guillelmus Malmesburiensis, *Liber super explanationem Lamentationum Ieremiae prophetae* 1,1,5 (ed. WINTERBOTTON, Michael, THOMSON, Rodney M. y Sigbjørn Sønnesyn, *Guillelmi Malmesburiensis Liber super explanationem Lamentationum Ieremiae prophetae*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 36.

[27] CASTIÑEIRAS, GONZÁLEZ, Manuel A., "La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual", en Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2000, p. 78.

[28] Bernardinus Senensis, *Sermo* 11,3,3 (ed. PP. Collegii S. Bonauenturae, *Sancti Bernardini Senensis Opera omnia*, Ad Claras Aquas, Collegium Sancti Bonauenturae,

Un pormenor significativo de la imagen de la mujer de Platerías, puesto de relieve por Sastre[29], es que está apoyada sobre un *faldistorium*, asiento portátil propio de autoridades y dignidades, cuyas patas son garras de león, símbolo de la justicia real o divina. Este es un detalle que desconcierta en el nivel de exégesis literal, por la inadecuación que supone representar a un pecador entronizado en un asiento de dignidad. Tampoco en el nivel tropológico, donde la figura se interpreta como representación del pecado o del alma acosada por el diablo, resulta plausible. Sin embargo, cobra más sentido en un plano de interpretación anagógico donde la imagen queda asociada a la inexorable justicia divina como el castigo que espera a aquellos que rehúsen corregirse, según la dura conclusión que los principales exégetas extrajeron de la lectura de este difícil pasaje del salterio.

Lecturas tropológicas

En todo caso, entre los comentaristas del Salmo 7 no faltaron quienes interpretaron la expresión *uasa mortis* no en el sentido definitivo de la condena eterna sino, en un grado menos grave, como los *temporalia flagella* que pueden servir a veces como señal de advertencia que conduce al camino del bien. Por ejemplo, el comentarista anónimo del Salterio de Southampton, de finales del siglo X, interpreta las saetas ardientes que han pasado por los *uasa mortis* como *concupiscentiae plagas* 'estragos de la lujuria'[30]. Es decir, este comentarista entendió los *uasa mortis*, el equivalente del cráneo de la mujer de Platerías, de modo semejante a cómo estudiosos modernos vieron en la imagen compostelana una alegoría de la lujuria en general, o del adulterio en particular[31]. En el nivel tropológico, esta alegoría de la lujuria o del adulterio asociada a la muerte supondría un choque visual cuya interpretación, al alcance de cualquiera, serviría de advertencia para todos aquellos espectadores en necesidad de reconducir sus vidas en este sentido.

Desde ese punto de vista, es perfectamente plausible definir a la mujer

1956, v. 3, p. 226). Trad.: "Vasos de la muerte son las mencionadas siete miserias que se han de soportar en el infierno. En primer lugar, hambre insaciable; en segundo, sed irrefrenable; en tercero, un frío intolerable; en cuarto, un calor insoportable; en quinto, enfermedad miserable; en sexto, fatiga sin descanso; y en séptimo, una muerte interminable".

[29] SASTRE, "La Portada […]", op. cit., p. 182-186.

[30] *Psalterium Suthantoniense* 7,14 (ed. Ó NEILL, Padraig P., *Psalterium Suthantoniense*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 17).

[31] Por ejemplo, WEISBACH, *Reforma religiosa* […] op. cit., pp. 119-122, o WILLIAMS, "La mujer del cráneo […]", op. cit., p. 20-21.

con calavera como un *exemplum* visual orientado a la edificación moral de los espectadores del Pórtico de Platerías. De hecho, uno de los mejores paralelos literarios de la historia resumida en el *Liber sancti Iacobi* es precisamente un *exemplum* escrito. Recogido en los *Gesta romanorum*, colección de ejemplos moralizantes del siglo XIV que gozó de enorme éxito durante la Baja Edad Media, lleva por título significativo *De memoria mortis*, y su argumento presenta a un mercader que se encuentra durante un viaje con un príncipe que ha salido a cazar acompañado por su comitiva. Deslumbrado por la magnificencia del príncipe y el esplendor de su séquito, el comerciante es invitado por este a pasar la noche en su suntuoso palacio al caer la tarde. A la hora de la cena, el mercader es sentado al lado de la esposa del príncipe, cuya hermosura y gracia le hacen pensar que no hay nadie en el mundo tan afortunado como este hombre que todo lo posee. Sin embargo:

> *Cum autem sic cogitasset, delata sunt fercula ante dominam et ante eum, et ecce cibaria optima in capite unius defuncti collocata et ante dominam posita sunt et omnibus de familia in scutellis argenteis ministrabatur in aula. Mercator cum caput mortui ante eum uidisset, commota sunt omnia uiscera eius et ait in corde suo: "Heu michi, timeo quod perdam caput meum in isto loco"*[32].

El mercader se retira a su aposento, donde debe pasar la noche con los cadáveres de dos jóvenes colgados. A la mañana siguiente, el príncipe le da razón de estos espectáculos horrendos. En lo que toca a su mujer, se explica de esta manera:

> *Carissime, uidiste uxorem meam nimis pulchram et caput defuncti ante eam. Racio est talis: iste enim cuius erat caput fuit quidam dux nobilis, qui uxorem meam sollicitauit et cum ea concubuit et pariter adinuicem commisceri perspexi, gladium arripui et caput eius amputaui, unde in signum uerecundie singulis diebus illud caput ante eam pono, ut ad memoriam reducat peccatum quod commisit*[33].

[32] *Gesta romanorum* 56, "De memoria mortis" (ed. OESTERLEY, Hermann, *Gesta romanorum*, Berlin, Weidmann, 1872, p. 355): "Mientras estaba embebido en tales pensamientos, fueron servidos los manjares en la mesa delante de la señora y de él, y he aquí que los manjares más exquisitos habían sido colocados en una calavera y dispuestos ante la señora, en tanto que al resto de la familia se les servía en vajilla de plata. El mercader, al ver ante sí una calavera, se le removieron las vísceras y pensó en su corazón: "¡Ay de mí! Temo perder mi cabeza en este lugar" (Trad. LOZANO ESCRIBANO, Jacinto, *Gesta romanorum*, Madrid, Akal, 2004, p. 146).

[33] *Ibidem*, p. 356: "Queridísimo, viste a mi esposa, extraordinariamente bella, y una calavera ante ella. La razón es la siguiente: aquel a quien perteneció la cabeza fue un

Se trata, por lo tanto, de la misma historia resumida en el *Liber sancti Iacobi*, salvo el detalle de que la mujer no tiene que besar la cabeza de su amante, sino comer y beber de ella, convertida en recipiente, un *uas mortis* que, sin embargo, conforme al plano tropológico en que nos encontramos, no supone una condenación definitiva, la *mors interminabilis*, sino una advertencia que debe incitar a cambiar de vida, por el recordatorio de la inminencia de la muerte carnal, tal como recuerda el título dado al relato, *De memoria mortis*. La moralización alegórica que sigue a este *exemplum* es, evidentemente, un producto de una época muy posterior al momento en que se esculpió la mujer del Pórtico de Platerías, como se deduce de su insistencia en la confesión privada, sacramento promocionado especialmente a partir del siglo XIII. Según esta moralización tardía, la hermosa mujer del relato sería el alma humana hecha a imagen de Dios pero que frecuentemente es seducida por el diablo (*per diabolum adulteratur*), siendo el príncipe una alegoría del fiel cristiano mientras que el mercader representa a la figura del confesor, sin que se considere necesario explicar el sentido de la calavera que da título al *exemplum* del título. En cualquier caso, que esta moralización de los *Gesta romanorum* sea tardía y algo forzada por su interés en adaptarla al tema de la confesión, no debe hacernos olvidar que el tema principal de su argumento es la *memoria mortis* que incita a la conversión a través de la penitencia, del mismo modo que en la imagen compostelana, teniendo en cuenta tanto la historia que la acompaña como el contexto iconográfico que la envuelve, el tema penitencial también parece tener un papel central en este nivel de lectura orientado a la conversión de vida y costumbres.

Lecturas literales o históricas: el argumento del *Liber sancti Iacobi* como episodio novelesco

De todas formas, si el *exemplum* visual de la mujer con un cráneo en el regazo pudo albergar estos sentidos alegóricos, anagógicos y tropológicos, no hay que olvidar que esta imagen es indisociable del relato que ya hemos visto resumido en el *Liber sancti Iacobi* y algo más desarrollado en los *Gesta romanorum*. Se trata de una historia que, desprovista de cualquier interpretación alegórica, se reduce a contar un caso de adulterio castigado de manera brutal. Y habrá que convenir que, si en un lugar privilegiado como el Pórtico de Platerías se

noble duque que solicitó a mi esposa y yació con ella. Cuando los vi revolcándose juntos, empuñé la espada y le corté la cabeza. Desde entonces, en señal de vergüenza, coloco todos los días aquella cabeza ante ella para que recuerde el pecado que cometió" (Trad. *ibidem*, p. 147).

colocó una imagen que aludía a esta historia, es porque su argumento pudo llegar a ser muy popular entre todos los públicos, divulgado quizás por juglares en plazas y cortes en forma de *roman*, y replicado en forma de conseja por las ancianas, al calor del hogar. Por desgracia, las fechas en que se esculpió el Pórtico de Platerías, que son también las de los albores de la novela, no nos han dejado constancia de una plasmación concreta de esta historia, aunque sí fuertes indicios de su existencia.

Efectivamente, aunque el arquetipo de esta historia no nos haya llegado, el mismo argumento del *Liber sancti Iacobi* y de los *Gesta romanorum*, o uno muy semejante, lo encontramos repetido, con protagonistas y ambientaciones diversas, tanto en obras literarias escritas entre el siglo XI y el siglo XVIII, como en forma de cuento popular, en muchas y diferentes variantes recogidas desde el siglo XIX por los folkloristas. De las primeras hizo recopilación Lecoy, sin llegar a ponerlas en relación con el breve texto calixtino ni la imagen compostelana, mérito este de Boileeve-Guerleet[34]. Entre los relatos que reunió el estudioso francés, el más antiguo es el *Protheselaus*, una novela de caballería en verso escrita en lengua anglonormanda por Hugo de Rhuddlan (*Hue de Rotelande*), uno de los mayores representantes del género en las islas británicas del último cuarto del siglo XII. En esta obra, sucesión de aventuras del héroe que le da título, la correspondiente al argumento que conocemos por el *Liber sancti Iacobi* y los *Gesta romanorum* se desarrolla de la siguiente manera entre los versos 4522 y 5012: a su paso por un país innominado, entre Lombardía y Borgoña, el caballero Protesilao rescata de un río un cadáver decapitado, al que da entierro. Tras enfrentarse por esta razón con el señor del lugar, el caballero Bloi, sella la paz con él y es invitado por este a su castillo. Por el camino, se encuentran con diversos ahorcados, perros y caballeros. Una vez dentro del castillo, a la hora de la comida, el visitante sigue viendo cosas extrañas: junto al señor del castillo se dispone un asiento magnífico que nadie ocupa, mientras que, desde la cocina dos hombres traen a golpe de bastón a una mujer muy bella, pero pobremente vestida con una camisa negra (*mult ot en li belle figure; mais mult ot pobre vesture […] chemise ot*

[34] LECOY, Félix, "Un épisode du *Protheselaus* et le conte du mari trompé", *Romania*, 76, 1955, pp. 477-518; BOILÈVE-GUERLET, Annick, "D'une sculpture de la cathédrale de Santiago à María de Zayas, évolution du motif de la femme adultère de la tête coupée", en *Estudios en Homenaxe ás Profesoras Françoise Jourdan Pons e Isolina Sánchez Reguera*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 345-357.

neire et malveise)[35], a la que obligan a sentarse en una banqueta, tras lo cual le ponen delante la cabeza sanguinolenta de un hombre (*une teste tute sanglente*)[36]. Ante esta visión, la mujer sonríe dulcemente, tras lo cual se le sirve un poco de pan negro de cebada (*neir pain d'orgue*[37]) y se la retira de la mesa con la misma brutalidad con la que se la trajo. A pesar de que Protesilao se duele de la situación, se abstiene de intervenir ni decir nada (*Pur la pucelle alques se d[ol]t / mais un [sul] mot parler ne volt*[38]), y es el caballero Bloi, por propia iniciativa, quien le explica que esta mujer fue su amada, pero le engañó con otro caballero, el mismo cuyo cuerpo descabezado rescató del río y cuya cabeza se le presenta todos los días a la dama para recordarle su traición. Bloi le confiesa a Protesilao que aún ama a esa mujer y que, con un solo gesto de arrepentimiento por su parte, él le restituiría todos sus antiguos honores. Ante esto, Protesilao, después de asegurarse de que el silencio de la mujer no responde a soberbia sino a vergüenza, media entre los dos amantes y consigue su reconciliación.

Nos encontramos, evidentemente con el mismo argumento del *exemplum* 56 de los *Gesta romanorum* y del *Liber sancti Iacobi*, con detalles que hasta ahora no se nos habían presentado. Este esquema argumental sería: un viajero de paso por un país extraño es alojado y agasajado por el señor de un castillo, donde debe presenciar, entre otras escenas macabras, cómo una mujer es obligada a afrontar (mirarlo, besarlo o beber de él) el cráneo de un hombre. Como el viajero guarda silencio ante este espectáculo, el señor del castillo le informa *motu proprio* de que esta mujer es su esposa o su amada, a la que castiga por su infidelidad a enfrentarse diariamente con el cráneo de su amante, ajusticiado por él mismo. El *Protheselaus*, ficción concebida para un público cortesano a finales del siglo XII, certifica que en estas fechas el argumento completo que conocemos por los *Gesta romanorum*, casi posterior en dos siglos, ya estaba en circulación con todos sus motivos.

Las tres versiones vistas hasta ahora ofrecen tres variantes de la forma en que la mujer castigada debe interactuar con la calavera: mientras en los *Gesta romanorum* esta le sirve como recipiente y en el *Protheselaus* solamente debe presenciarla, en el *Liber sancti Iacobi* debe besarla. Así sucede también en el *Arturo y Gorlagón*, una novela artúrica del siglo XIII o XIV escrita en latín en las islas británicas, cuyo desarrollo argumental, sin embargo, se aparta de las ya

[35] Hugo de Rhuddlan, *Protheselaus*, vv. 4830-4831 y 4833 (ed. KLUCKOW, Franz, *Hue de Rotelande. Protheselaus, ein altfranzösischer Abenteurerroman*, Göttingen, Gesellschaft für romanische Literatur, 1924, p. 226.
[36] *Ibidem*, v. 4844, p. 226.
[37] *Ibidem*, v. 4854, p. 227.
[38] *Ibidem*, vv. 4852-4853, p. 227.

vistas, salvo en el motivo del castigo a la mujer infiel[39]. Otros textos de la época que tampoco responden al esquema narrativo de los *Gesta romanorum* y el *Protheselaus* presentan también el motivo del beso a la calavera del amante, aunque con una justificación diversa. Uno de los ejemplos se debe a la pluma de un autor contemporáneo del Pórtico de Platerías, muy relacionado además con el *Liber sancti Iacobi*, Anselmo de Canterbury, quien reconviene por carta a la princesa anglosajona Gunilda, monja profesa, por su pretensión de unirse en matrimonio con el conde bretón Alan *el Negro*. Para hacerle desistir de su plan, Anselmo le presenta gráficamente la escena tétrica de ella misma besando el cráneo descarnado de su anterior pretendiente, hermano de aquel, Alan *el Rojo*, recientemente fallecido:

> *Quo devenit ille amatus amator tuus? Vade nunc, soror, colloca te cum eo in lecto [in] quo nunc iacet; collige vermes eius in sinu tuo; amplectere cadaver eius; osculare stricte nudos dentes eius, nam labia iam putredine consumpta sunt*[40].

El segundo ejemplo, tomado de otra obra del ciclo artúrico, *La vengeance Raguidel* de Raoul de Houdenc, ya del siglo XIV, vuelve a replicar el motivo, esta vez como parte del plan imaginado por la despechada doncella de Gaudestroit de decapitar a su amado Gauvain para suicidarse acto seguido y yacer ambos unidos en un beso eterno (*boce à boce, vis contre vis*)[41]. Ambos casos nos presentan la imagen del beso a la cabeza del amante muerto, pero en unos contextos muy distintos donde faltan elementos esenciales como las figuras del marido traicionado o del huésped espectador, y donde el motivo del beso a la calavera no está asociado a un castigo o una venganza. En cualquier caso, el primero de ellos no deja de ser también una *memoria mortis* de carácter tropológico; y ambas testimonio de la popularidad del argumento literario que venimos tratando y del motivo concreto del cráneo del amante.

Durante los siglos XIV y XVII, este motivo dio lugar a un buen número de obras literarias, generalmente novelas cortas, en Italia, Francia, Alemania y

[39] *Narratio de Arturo rege Britanniae et rege Gorlagon lycanthropo* (ed. KITTREDGE, George Lyman, *Arthur and Gorlagon*, Boston, The Athenaeum Press, 1903, pp. 55-64.

[40] Anselmus Cantuariensis, *Epistula* 169 (ed. SCHMITT, F. S., *Sancti Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi. Opera Omnia*, Edimburgh, T. Nelson, 1946-1963, vol. 4, p. 46. Trad: "¿Dónde fue parar aquel amante tuyo? Ve con él, hermana, acuéstate con él en el lecho donde yace, recibe sus gusanos en tu regazo, abraza su cadáver, besa con fuerza sus dientes descarnados, puesto que sus labios ya se han consumido por la podredumbre".

[41] Raoul de Houdenc, *La Vengeance Raguidel*, vv. 2279-2304. (ed. ROUSSINEAU, Gilles, *Raoul de Houdenc. La Vengeance Raguidel*, Genève, Droz, p. 55).

España[42]. A pesar de contener algunas de ellas elementos interesantes para nuestro análisis, no nos detendremos ya más que en una de ellas, la Nouvelle 32 del *Heptameron* de Margarita de Navarra (1492-1549), donde se repite el argumento que ya conocemos. Como es habitual en las *novellae* de esta época, el relato ficticio se presenta revestido de una historicidad aparente, protagonizado en este caso por Bernage de Sivray, personaje real perteneciente a una generación anterior a la de la autora, y ambientándose la acción durante un viaje a Alemania de este personaje. Como en el *Protheselaus* y los *Gesta romanorum*, el protagonista es recibido como huésped por el señor de un castillo. Como los protagonistas de aquellas obras, a la hora de la cena Bernage contempla con estupor cómo la dueña de la casa, una hermosísima mujer, aun con la cabeza rasurada (*sa teste tout tondue*) y totalmente vestida de negro (*le demeurant du corps habillé de noir*), tiene que tomar su bebida de un cráneo. Por la mañana, el dueño del castillo explica a su huésped que lo que acaba de presenciar es un castigo por infidelidad y la historia termina, igual que en el *Protheselaus*, con la reconciliación de los esposos gracias a la intermediación del huésped[43].

DOS FUENTES LITERARIAS PRETERIDAS: EL *RUODLIEB* Y EL *CUENTO DE LOS TRES CONSEJOS* (ATU 910B)

Frente a la actitud neutra de la dama de los *Gesta romanorum* y la dulce sonrisa de la dama del *Protheselaus* ante la calavera del amante, el gesto de la dama del *Heptameron* es en todo momento de discreta y humilde resignación. Este detalle, acorde con otras señales de tipo penitencial, también presentes en el *Protheselaus*, es un indicio de la relación que une a estas obras con la más antigua novela de caballería de la Edad Media, escrita en lengua latina en Alemania a finales del siglo XI. Conocida como *Ruodlieb*, nombre de su protagonista, se trata de una obra singularísima conservada, por desgracia, en estado fragmentario. Uno de sus fragmentos más conocidos presenta la siguiente situación: el compañero de viaje de Ruodlieb, un pelirrojo (*Rufus*) de pésima catadura, pernocta en la casa de un viejo casado con una mujer joven. El pelirrojo seduce a la mujer y, sorprendidos ambos por el marido, este resulta muerto por aquel. Prendidos los amantes para ser sometidos a juicio, el viejo moribundo eleva una oración perdonando a sus agresores y pidiendo que sus hijos hagan lo propio. A esto sigue un juicio donde el altanero pelirrojo es condenado a muerte, mientras que la joven esposa, sinceramente arrepentida, es absuelta, aunque ella misma se autoimpone una durísima penitencia de privaciones y castigos. Entre

[42] LECOY, "Un episóde […]", op. cit., pp. 482-492.

[43] Margarita de Navarra, *Heptameron* (ed. FRANÇOIS, Michel, *Marguerite de Navarre. L'Heptaméron*, Paris, Garnier, 1960, pp. 242-244).

ellos, vestir el resto de sus días una túnica negra como el hollín y raparse la cabellera (*induitur tunica uelut ex fuligine tincta / caesariem rasit […]*[44]), del mismo modo que la dama del *Heptameron*, o restringir su dieta a pan negro (*Tum siccum panem comedens atrum*[45]), como la dama del *Protheselaus*, que recordemos también vestía de negro.

A pesar de estas coincidencias, la relación de estas obras con el *Ruodlieb* no es evidente, puesto que en esta falta justamente el elemento nuclear, la calavera. Sin embargo, esta relación existe, ya que el *Ruodlieb* y ellas comparten una fuente común, como vamos a comprobar. En su pormenorizada introducción al *Ruodlieb*, uno de sus primeros editores, Seiler, dio cuenta de cómo una de las tramas principales de esta novela coincide con el argumento de un cuento tradicional, bien divulgado en múltiples versiones repartidas por doquier[46]. Este cuento, correspondiente en el catálogo de referencia de Aarne, Thompson y Uther (ATU) al tipo 910B, bajo el título *The Observance of the Master´s Precepts*[47], más conocido en ámbito hispano como *Cuento de los Tres Consejos*[48], sería ese relato tradicional que reclamaba Williams como fuente para la historia de la adúltera castigada[49].

Su argumento trata sobre un hombre que abandona a su familia para buscar trabajo lejos de la patria. Tras años de buen desempeño, pide licencia al amo, quien le da a elegir, como pago por sus servicios, entre una recompensa material o bien tres consejos. El hombre se decide por la segunda opción, y los consejos que recibe, a pesar de su inutilidad aparente se van revelando decisivos en el curso del viaje de regreso a casa, meta que consigue alcanzar solamente por haberlos cumplido escrupulosamente. Pero la vuelta al hogar comporta una

[44] *Ruodlieb*, fr. VIII, vv. 90-91 (ed. GAMBERINI, Roberto, *Ruodlieb con gli epigrammi del codex Latinus Monacensis 19486. La formazione e le avventure del primo eroe cortese*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, p. 98).

[45] *Ruodlieb*, VIII, v. 98 (ed. GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 100). Trad.: "Comiendo solo pan seco y negro".

[46] SEILER, Friedrich, *Ruodlieb. Der älteste Roman des Mittelalter nebst Epigrammen*, Halle, Waisenhaus, 1882, pp 57-59.

[47] UTHER, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith-Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2011, pp. 530-532. Este tipo se engloba en un grupo más amplio titulado *Good Precepts*, a su vez incluido en el capítulo de *Realistic Tales* (*Novelle*).

[48] Pueden leerse algunas versiones españolas del siglo XX en ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 259-266.

[49] WILLIAMS, "La mujer del cráneo […]", op. cit., p. 24.

prueba más, que supera siguiendo el último de los consejos, lo que conlleva como premio la felicidad definitiva del protagonista y su familia.

El armazón de este cuento se construye a partir de los consejos que el amo da al protagonista, correspondientes a tres pruebas por las que tendrá que pasar en su vuelta a casa. Normalmente son tres, como indica su título, aunque dependiendo de las versiones el número de consejos puede ser dos, cuatro o, como en el caso de la amplificación literaria del *Ruodlieb*, doce. Estos consejos, que se pueden encontrar catalogados dentro de la categoría general J21 (*Counsels proved wise by experience*) del índice de motivos de Thompson[50], están atestiguados por separado ya desde antiguo. Así, el consejo "no dejar camino por vereda" (J21.5 en Thomson) es el tema de un ejemplo de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso[51]; "aplazar la ira de hoy para mañana " (J21.2 en Thompson) de otro en el *Libro de Exiemplos* de Don Juan Manuel[52]; "no alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo" (J21.13 en Thompson) da lugar al aludido episodio de la esposa infiel en el *Ruodlieb*[53]; y "no preguntar lo que a uno no le importa" (J21.6 en Thompson) corresponde a la narración de la mujer con la calavera que conocemos gracias al *Liber sancti Iacobi*, los *Gesta romanorum*, el *Protheselaus* y el *Heptameron* 32[54].

En su magistral análisis de este cuento, Espinosa determinó a partir de la distribución geográfica de sus versiones, dos tipos fundamentales a los que denominó *románico* y *céltico*, muy semejantes entre sí, pero distinguibles por su segundo consejo, donde el tipo románico presenta el J21.6 mientras que el céltico elige el J21.13[55]. Como puede verse en la tabla 1, según esta distribución, el *Ruodlieb* corresponde al tipo *céltico* mientras los relatos relacionados con la

[50] THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fablieux, Jest-Books and Local Legends*, Boomington, Indiana University Press, 1955-1958, J21.

[51] Petrus Alphonsus, *Disciplina clericalis* 18 "De semita" (ed. HILKA, Alfons y SÖDERHJELM, Werner, *Petri Alfonsi Disciplina clericalis*, Helsingfors, Finische Literaturgesellschaft, 1911, p. 26).

[52] Juan Manuel, *El Libro de los Exiemplos del Conde Lucanor et de Petronio* 36 "De lo que contescio a un mercadero cuando fallo su muger et su fillo durmiendo en uno" (ed. KNUST, Hermann, *Juan Manuel. El Libro de los Exiemplos del Conde Lucanor et de Petronio*, Leipzig, Seele, 1900, p. 161-165).

[53] *Ruodlieb*, VIII, (ed. GAMBERINI, pp. 94-101).

[54] Para el motivo de la adúltera castigada, cf. UTHER, *The Types* […], op. cit., p. 619, (Tipo 992A, *Adulteress' Penance*); y THOMPSON, *Motif-Index* […], op. cit.**,** Tipos Q478.2.1 (*Adulteress made to drink from paramours' skull*), Q491 (*Skulls used as drinking cup*), y Q241 (*Adultery punished*).

[55] ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., pp. 294-305.

imagen del Pórtico de Platerías (*Liber sancti Iacobi*, *Gesta romanorum*, *Protheselaus* y *Heptameron*) dependen del tipo *románico*, de lo que se deduce que esta alternativa debe ser al menos tan antigua como el *Ruodlieb*.

Tabla 1: Distribución de los consejos según los dos tipos establecidos por Aurelio M. Espinosa (cf. n. 48)

Tipo *Románico*	Tipo *Céltico*
J21.5 (Thompson): No dejar camino por vereda	J21.5: No dejar camino por vereda
J21.6: No preguntar lo que a uno no le importa (cf. *Protheselaus*, *Gesta romanorum*)	J21.13: No alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo (cf. *Ruodlieb*)
J21.2: Aplazar la ira de hoy para mañana	J21.2: Aplazar la ira de hoy para mañana

Junto con los consejos, el segundo elemento significativo de este cuento es su relación con el tema del matrimonio y sus principales amenazas internas, los celos y la infidelidad que, imaginados o reales, planean sobre toda la trama desde el principio, cuando el protagonista abandona a su esposa por un malentendido que le lleva a sospechar de ella, hasta el desenlace, cuando el consejo "aplazar la ira de hoy para mañana" evita que el protagonista mate a su esposa y su presunto amante (en realidad, su propio hijo) por otro malentendido. En cuanto al segundo consejo, en sus dos versiones alternativas, no hace falta insistir cuán íntimamente relacionados están con la idea de la infidelidad y el adulterio.

Como ya hemos visto, es en el episodio relativo a este segundo consejo (según el tipo *románico*) donde aparece el motivo de la mujer con la calavera, que tomaron para sí las obras literarias que ya analizamos, el *Protheselaus*, el *Heptameron* y los *Gesta romanorum*, junto con el resumen del *Liber sancti Iacobi*. La dependencia de estas obras respecto a un relato previo, el arquetipo o una versión antigua del *Cuento de los Tres Consejos*, explica detalles que en aquellas obras no terminaban de justificarse por sí mismos. Por ejemplo, el silencio que guardan los respectivos protagonistas ante el macabro castigo a una dama (siendo alguno de ellos, como Protesilao, valientes caballeros andantes) se aclara cuando leemos que en el episodio equivalente del *Cuento de los Tres Consejos*, el silencio del protagonista está condicionado por el cumplimiento escrupuloso del consejo "no preguntar lo que a uno no le importa". Otro elemento de aquellas narraciones literarias que queda explicado por su dependencia del *Cuento de los Tres Consejos* es el contexto de hospitalidad en que se ambientan, puesto que la

trama del cuento se desarrolla a lo largo del viaje de vuelta a casa del protagonista.

En cualquier caso, la comparación también arroja diferencias fundamentales: en el *Protheselaus*, *Heptameron* y *Gesta romanorum* el episodio tiene lugar en entornos cortesanos, incluso principescos, entre gentes corteses y educadas, mientras que, en el *Cuento de los Tres Consejos*, la ambientación es una sórdida posada llena de cadáveres, a la que Espinosa denomina "casa de la muerte"[56], regentada por un atroz posadero. De acuerdo con esto, el protagonista del cuento recibe también su ración de maltrato, y a la mañana siguiente descubre que el posadero le habría matado de no haber guardado silencio, pues los cadáveres de la posada eran de huéspedes que no habían reprimido las ganas de preguntar. Ante este panorama, el protagonista se aleja lo más rápido posible de semejante lugar. En contraste con esta situación, los protagonistas del *Protheselaus* y *Heptameron* no sólo no estuvieron nunca en peligro, sino que incluso llegan a intervenir providencialmente antes de su partida consiguiendo la reconciliación de los esposos[57].

Estas consideraciones nos orientan hacia el arquetipo de este cuento que, como señala Sánchez Ferra, presenta elementos tradicionales: resulta visible su carácter iniciático, con el alejamiento inicial del inmaduro protagonista al lugar donde adquirirá la sabiduría (los tres consejos), de manos del personaje del amo, a quien en distintas versiones se identifica con Dios o con Salomón[58]. Una vez adquirida esta sabiduría, deberá someterla a examen pasando por varias pruebas de vida y muerte, imprescindibles para regresar a casa y conquistar la felicidad: (1) no perder el camino recto por culpa de malas compañías; (2) soportar en silencio las visiones terroríficas en la "casa de la muerte" y, quizá, terminar con el castigo de la mujer del cráneo. Finalmente (3), una vez de vuelta en casa, sujetar la ira inmediata que le produce el aparente adulterio de su esposa.

Como veremos, el papel del matrimonio va a ser de gran ayuda a la hora de contextualizar el origen de este cuento, pero antes de llegar ahí, detengámonos en una consideración adicional, que también creemos relevante: como vimos, es el segundo consejo y su puesta en práctica la que marca los dos

[56] ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., p. 295.

[57] En este caso, nos inclinamos a pensar que aquí hay un elemento antiguo, pues en algunas versiones del *Cuento de los Tres Consejos* el protagonista consigue redimir un alma en pena tras su paso por este trasunto del infierno que es la "casa de la muerte", y la resolución típica de un cuento sería que el castigo de la mujer acabara cuando llegara uno que observara todo y no preguntase. Cf. ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., p. 295.

[58] SÁNCHEZ FERRA, Anselmo José, "Tareas sobre el cuento folklórico: el Cuento de los Tres Consejos", *Murgetana* 119, 2008, pp. 155-178.

tipos principales del cuento, *céltico* y *románico* según la nomenclatura de Espinosa. Cada uno de ellos presenta una situación distinta que será resuelta de forma distinta por un modelo de héroe distinto. Por una parte, en el tipo céltico, el protagonista actúa según el arquetipo del héroe astuto (*trickster*) y supera la situación asociada al consejo "no alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo" gracias a su inteligencia. Por otra parte, en el modelo románico, el héroe virtuoso supera la situación asociada al consejo "no preguntar lo que a uno no le importa" por su disciplina a la hora de dominarse. Puesto que la adquisición de esta característica, y no la astucia, es el *leit-Motiv* del cuento desde el principio hasta el final, podría inferirse de esta coherencia interna que el episodio del llamado tipo *románico* es más propio del cuento que el otro y, por lo tanto, más antiguo.

Esto nos trae de nuevo a la cuestión del origen del cuento y sus motivaciones. Espinosa, sin dar fechas, asignó procedencia oriental al arquetipo atendiendo a la existencia de relatos semejantes en colecciones de esta procedencia[59]. Aunque no es imposible que alguno de los motivos del *Cuento de los Tres Consejos* tenga este origen, nos atreveríamos a afirmar a partir de lo visto que la forma europea del relato no solo estaba ya bien establecida a partir de la segunda mitad del siglo XI, sino que tiene entidad propia respecto a los cuentos orientales, con una estructura basada en tres pruebas asociadas a otros tantos preceptos de apariencia enigmática pero que esconden una enseñanza de alto contenido moral. Si nuestra hipótesis es válida, el argumento de este cuento a cuyo final feliz —la felicidad conyugal— se llega por medio de un proceso de crecimiento moral —autodominio— adquirido a través de la aceptación y puesta en práctica de estos preceptos, podría haberse concebido justamente en estas fechas, es decir, en la segunda mitad del siglo XI. La razón por la que nos atrevemos a poner fecha a un material tan lábil como el de un cuento tradicional es precisamente su tema: un hombre casado que debe aprender a dominar sus celos y, asociado a esto, a no arrogarse el derecho de castigar a su mujer. En estas fechas, ideas en esta línea las encontramos desarrolladas en varios pasajes del *Ruodlieb*, escrito con cierta seguridad en los últimos decenios del siglo XI, pero sobre todo en códigos de Derecho Canónico relacionados con la reforma gregoriana.

[59] Concretamente, de la colección turca de los *Cuarenta Visires* y de las *Mil y una Noches*. Cf. ESPINOSA, *Cuentos* […], op. cit., p. 299. Es posible que el hecho de que dos de estos consejos se testimonien por separado por primera vez en autores hispanos, como el judeoconverso Pedro Alfonso y el infante Juan Manuel, también han pesado para esta propuesta de origen oriental.

MATRIMONIO Y ADULTERIO EN EL *RUODLIEB* Y EN LOS CÓDIGOS DE DERECHO

El *Ruodlieb*, creación literaria que amplifica libremente la trama del *Cuento de los Tres Consejos*, también gira en buena medida en torno a los temas del matrimonio feliz, objetivo final del protagonista, y su principal amenaza interna, la infidelidad, para cuya prevención Ruodlieb va adquiriendo a lo largo de la obra experiencias que le orientarán en los momentos decisivos. En ese sentido, la obra presenta distintas situaciones en torno a estos dos temas, enfocados en la línea de lo que acabamos de concluir para el *Cuento de los Tres Consejos*. De una de estas situaciones ya hemos dado resumida cuenta, pues se trata del episodio correspondiente al consejo "no alojarse en una posada donde haya una mujer joven casada con un viejo". Como ya indicamos, antes de morir, el viejo posadero eleva una conmovedora plegaria en la que perdona a sus agresores, y pide a Dios que sus hijos hagan lo propio (*Christe pie, mihi ualde reo miserere! / His et dimitte, mihi qui uiuere rapuere, / inspires meis, ut idem faciant, rogo, natis*[60]). Durante el juicio, el pelirrojo sigue dando muestras de su vileza tratando de exculparse mientras que, en marcado contraste, la joven viuda pronuncia un emocionante alegato reconociendo su culpa y dando muestras de sincero arrepentimiento, exponiendo además su voluntad de someterse a una dura penitencia de por vida. La resolución del caso concluye con la condena a muerte del hombre y la absolución de la mujer. Si esto es así, a pesar de la apariencia, no es por el discurso altanero de él y la piadosa intervención de ella sino porque, según los códigos legales de la época, la vida de aquellos sorprendidos en adulterio dependía del marido engañado y, como se ha visto, en este caso el marido decide perdonar a los adúlteros. Por lo tanto, la resolución judicial para los dos, no solo para ella, habría sido la absolución de no haber mediado también un asesinato del que solo el pelirrojo era culpable, convirtiéndolo en reo de muerte para la justicia. Por lo tanto, este fragmento del *Ruodlieb* nos deja un par de lecciones: por una parte, aunque aquí no quede tan claro como en el siguiente ejemplo, existe un derecho matrimonial que pone la vida de las mujeres adúlteras y sus amantes en manos del marido traicionado. Por otra parte, que el autor del *Ruodlieb* aboga por el perdón por parte del marido como opción idónea para este tipo de casos (y este es un caso extremado), y la substitución del castigo judicial por una dura penitencia para el adúltero confeso y arrepentido.

En el segundo fragmento del *Ruodlieb* que vamos a examinar se escenifican unos esponsales *more germanico*, según la variante conocida como *Friedelehe* o matrimonio por amor, donde la unión se regulariza por medio de

[60] *Ruodlieb*, VIII, vv. 8-9 (ed. GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 94). Trad.: "¡Pío Cristo, ten piedad de mí, gran pecador! Perdona a los que me arrebataron la vida, e inspira a mis hijos, te lo ruego, a que hagan lo propio".

una ceremonia familiar, un pacto entre clanes, todavía sin presencia eclesiástica. En el momento culminante de la ceremonia, el novio, tras realizar unos gestos rituales que implican una espada y un anillo[61], pronuncia las siguientes palabras: *Anulus ut digitum circumcapit undique totum. / Sic tibi stringo fidem firmam uel perpetualem, / hanc servare mihi debes aut decapitari*[62]. Por medio de estas frases rituales se establece entre los futuros cónyuges un vínculo personal de tipo feudal, que obliga a fidelidad exclusivamente a la parte femenina e implica una amenaza de muerte en caso de no respetarse el pacto. En todo caso, la interesante escena no termina ahí, pues la novia contesta, en una forma que ha llamado mucho la atención, exigiendo condiciones de igualdad en el pacto, es decir, reclamando un derecho similar de vida y muerte sobre el esposo en caso de que este le sea infiel. Aunque sobre el carácter realista o literario de esta sorprendente escena han corrido ríos de tinta[63], en relación con la argumentación de este trabajo, interesa resaltar que las propuestas igualitarias de la novia invocan el modelo de Adán y Eva como el de una relación monógama donde el marido está tan obligado como la mujer a la fidelidad conyugal (*dic, si*

[61] Este interesantísimo pasaje con información única sobre una ceremonia matrimonial en la Alemania altomedieval resulta también de exégesis extremadamente complicada por emplear términos cuyo significado en este contexto es muy difícil de precisar. Para un resumen de esta cuestión, cf. la amplia nota 273 de GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 177.

[62] *Ruodlieb*, fr. XIV, vv. 66-68 (ed. GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 136): "Así como el anillo rodea por todos los lados el dedo, así yo te constriño a fidelidad firme y perpetua. Tú me la debes guardar, o se te cortará la cabeza".

[63] Frente a los estudiosos que vieron en esta escena un precedente muy temprano de la batalla por la emancipación femenina (GELLINEK, Christian J., "Marriage by Consent in Literary Sources of Medieval Germany", *Studia Gratiana post octaua decreti saecularia* 12, 1967, pp. 556-578 [568]) o un anticipo precoz del ideario del amor cortés (DRONKE, Peter, "Ruodlieb: The Emergence of Romance", en *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 1000-1150*, London, Westfield College, 1986, pp. 33-65 [57]), otros la han justificado desde el plano del argumento de la obra, como un ejemplo negativo donde el marido consiente en someterse a su futura mujer, contraviniendo uno de los doce preceptos recibidos por el protagonista al principio de la obra (WESTRA, Haijo J., "Brautwerbung in the *Ruodlieb*" *Mittellateinisches Jahrbuch* 18, 1983, pp. 107-120). Sea como fuere, los términos e imágenes usados por la novia en su réplica, inspirados por los cánones eclesiásticos o por las reglas (todavía) no escritas del amor cortés, reflejan con bastante verosimilitud lo que pudieron ser puntos de vista de una mujer del siglo XI. En relación con estos tratamientos, se ha llegado a sugerir la posibilidad de una autoría femenina para esta obra (AGUDO ROMEO, María del Mar, "La mujer en el *Ruodlieb*", en Manuel DÍAZ Y DÍAZ y José M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, *Poesía latina medieval (siglos V-XV*), Firenze, SISMEL, 2005, pp. 947-956 [956]).

deffendere possis, si licuisset Ade mecham superaddat ut Eue[64]).

Como vamos a ver a continuación, en este caso como en los anteriores están resonando ecos del debate elevado en torno al matrimonio a partir del siglo XI al socaire de la reforma gregoriana, lo que derivó en su paulatina cristianización —todavía faltaban siglos para que se convirtiera en un sacramento—, pero no sin colisionar con un derecho consuetudinario de tipo familiar o clánico muy arraigado en las sociedades feudales del momento, en ocasiones plasmado en leyes escritas.

El desarrollo de una doctrina matrimonial que insistía en que la obligación de fidelidad era vinculante para ambos cónyuges no es, ni mucho menos, una creación de esta época, pues es consubstancial al cristianismo desde sus comienzos, y ya se encuentra desarrollada en obras monográficas como el *De adulterinis coniugiis* de san Agustín, así como en múltiples comentarios de los padres de la Iglesia o en cánones conciliares, sinodales, o en respuestas, decretales y otros documentos generados por figuras autorizadas dentro de la Iglesia. Sin embargo, a partir del siglo XI parecen reactivarse con fuerza todas estas consideraciones y así se empiezan a recoger de forma sistemática en los códigos de derecho ligados o resultados del movimiento reformador gregoriano, como el monumental *Decretum* del maestro Graciano, de 1140, o alguno de sus precedentes más importantes, como el *Polycarpus* de Gregorio de san Crisógono, de 1104, obra dedicada a Diego Gelmírez, y prácticamente contemporánea tanto del *Ruodlieb* como de la escultura de Platerías. Efectivamente, en estas obras queda insistentemente asentado que el matrimonio es una unión monógama que obliga a la fidelidad a ambos cónyuges por igual[65], se invita a la reconciliación entre esposos incluso en los casos de adulterio, única causa que podía justificar la separación según el derecho canónico[66]; y se establecen duras y prolongadas

[64] *Ruodlieb*, fr. XIV, v. 73 (GAMBERINI, *Ruodlieb* […], op. cit., p. 136): "Dime, si puedes defenderlo, si a Adán se le permitió tener una amante aparte de Eva".

[65] Gratianus, *Decretum. Concordia discordantium canonum*, Secunda Pars, Causa 32, Quaestio 6, ed. FRIEDBERG, Emil, *Decretum Magistri Gratiani*, Graz, Akademische Druck, 1955, col. 1139; Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus*, 6, 8, 12, ed. HORST, Uwe y ERDMANN, Karl, *Policarpus. Vorläufiger Edition Text*, p. 408 (doc. disponible en: https://www.mgh.de/en/digital-mgh/digital-resources-mgh-sections [consultado el 18/01/2026]): *Super hoc christiana religio adulterium in utroque sexu pari ratione condempnat*. Trad.: "Sobre este asunto, la religión cristiana condena por igual razón a uno y otro sexo".

[66] Gratianus, *Decretum*, C. 32, q. 7, c. 3 (ed. FRIEDBERG, c. 1141); Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus* 6,4,44 etc. (ed. HORST, p. 390): *Dominus autem permisit causa fornicationis uxorem dimitti. Sed quia permisit, non iussit.* Trad.: "El Señor permitió repudiar a la esposa en caso de adulterio. Pero porque le permitió, no lo ordenó".

penitencias para los adúlteros confesos[67]. Sin embargo, hay un punto donde la posición de los dos tratados no es unánime, pues mientras el *Decretum* deja claro ya en el título de una causa que el marido bajo ningún concepto tiene derecho a tomarse la justicia por su mano y matar a su esposa infiel (*non licet alicui uxorem adulteram occidere*[68]), en el *Policarpus*, donde esta cuestión no aparece tratada en el apartado dedicado al matrimonio (6,8) sino en el siguiente sobre el homicidio (6,9), queda sujeta a determinadas condiciones legales (*Quicumque propriam uxorem absque sine lege uel sine causa et certe probatione interfecerit […]*[69]). La postura divergente de los dos tratados en torno a este caso muestra que a la posición final representada por el *Decretum* no se llegó sin debate ni controversia, y la razón de esto está en el arraigo social de unas leyes que sí permitían al marido matar o maltratar a su mujer en caso de adulterio, tal como se deduce del ejemplo citado del *Policarpus*, o de la forma en que se expone la cuestión en el *Decretum*. Ahí, tras dejar claramente zanjada la cuestión en el propio título (*Non licet alicui uxorem adulteram occidere*), se aduce como autoridad una respuesta del papa Nicolás I (*sed*. 858-867) al arzobispo de Maguncia y al clero de Alemania:

> *Inter hec uestra sanctitas addere studuit si cuius uxor adulterium perpetrauerit, utrum maritus illius liceat secundum mundanam legem eam interficere. Sed sancta Dei ecclesia numquam mundanis constringitur legibus: gladium non habet nisi spiritualem; non occidit, sed uiuificat*[70].

En efecto, la ley mundana, es decir, los códigos legales altomedievales de la Europa occidental, como en su momento la *Lex Iulia* de tiempos de Augusto, contemplaban el derecho del marido que hubiera sorprendido a su mujer con su amante a matarlos o a castigarlos como tuviere a bien. El hecho de que este *ius occidendi* o derecho a la venganza no venga explicitado más que en algunos de

[67] Gratianus, *Decretum*, C. 33, q. 2, q.p.d.c. 9 (ed. FRIEDBERG, c. 1154); Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus* 6,8,18, 19 etc. (ed. HORST, p. 410).

[68] Gratianus, *Decretum*, C. 33, q. 2, c. 6 (ed. FRIEDBERG, c. 1152). Trad.: "Nadie tiene derecho a matar a su esposa adúltera".

[69] Gregorius sancti Chrisogoni, *Policarpus* 6,9,1 (ed. HORST, p. 412). Trad.: "Quienquiera que, fuera de la ley, sin causa y sin pruebas, matara a su esposa […]".

[70] Gratianus, *Decretum*, C. 33, q. 2, c. 6 (ed. FRIEDBERG, c. 1152). Trad.: "A estas, Vuestra Santidad añadió la cuestión de si a un marido le está permitido, siguiendo la ley mundana, matar a su mujer, en caso de que esta hubiera caído en adulterio. Pero la santa iglesia no está obligada por leyes mundanas. Su espada es espiritual, y no mata, sino que da vida".

estos códigos, como el visigodo[71], el burgundio[72] o el lombardo[73], no quiere decir que en los restantes reinos y estados surgidos de las llamadas invasiones bárbaras (francos, sajones, frisones, bávaros, alamanes, etc.) la situación no fuera exactamente la misma, pues todas estas naciones compartían un derecho consuetudinario de raíz común que, entre otras cosas, daba por descontado este derecho a la venganza del marido engañado[74].

En cualquier caso, si el *Ruodlieb* y el *Cuento de los Tres Consejos* estuvieron involucrados en este debate en torno al matrimonio y el adulterio, justo es preguntarse si la imagen de la mujer de Platerías pudo incorporar alguna lectura (una más) relacionada con las implicaciones judiciales y legales de esta cuestión. Más arriba, ya vimos cómo algunos estudiosos plantearon la posibilidad de que el espacio dominado por el Pórtico de Platerías se destinara, entre otras funciones, a la administración de justicia[75]. Gracias a los Fueros municipales de Santiago tenemos constancia de que, en la Compostela de principios del siglo XII, todos los viernes, una vez abiertas las puertas del palacio episcopal ubicado junto

[71] *Liber iudiciorum* 3,4,1 (ed. ZEUMER, Karl, *Leges Visigothorum*, Hannover, Hahn, p. 147): *Si quis uxori aliene adulterium intulerit uiolenter, addicatur marito mulieris ut in eo potestate uindicta consistat. Quod si mulieris fuerit fortasse consensus, marito similis sit potestas de eis faciendi quod placet.* Trad.: Si alguien violara a una mujer ajena, póngasele a disposición del marido y quede la venganza bajo potestad de este. Si la relación hubiera sido consentida, quede igualmente bajo la potestad del marido hacer con ambos lo que le plazca").

[72] *Leges Burgundionum* 68 (ed. SALIS, Ludwig Rudolf von, *Leges Burgundionum*, Hannover, Hahn, 1892, p. 95: *Si adulterantes inuenti fuerint et uir ille occidetur et femina*. Trad.: "En caso de que sorprendan a los adúlteros, mátese al hombre y a la mujer").

[73] *Leges Langobardorum* 212 (ed. BLUHME, Friedich, *Leges Langobardorum*, Hannover, Hahn, 1868, p. 52: *Si quis cum uxorem suam alium fornicantem inuenerit […] potestatem habeat eos ambos occidere, et si eos occiderit, non requiratur*. Trad.: "Si alguien encontrara a otro fornicando con su mujer […] tiene el derecho de matar a ambos y, si los matara, que no se le reclame por ello").

[74] Por ejemplo, en la *Lex Baiuuariorum* no se tipifica esta situación específicamente. Sin embargo, en el apartado dedicado al adulterio, al estipular la cantidad de dinero que tendría que pagar un hombre libre que ha cometido adulterio con una mujer libre, lo condiciona al caso de no haber muerto a manos del marido, dejando claro que esta muerte se considera sin derecho a venganza, es decir, legal (*et si in lecto cum illa interfectus fuerit […] in suo scelere iaceat sine uindicta*). Cf. *Leges Baiwariorum* 8,1 (ed. SCHWIND, Ernst, *Leges Baiwariorum*, Hannover, Hahn, 1926, p. 353.

[75] CASTIÑEIRAS, "Un adro […]", op. cit., pp. 259-260.

a Platerías[76], se reunía un tribunal presidido por el obispo, compuesto por jueces y canónigos: *Vniusquisque ebdomade feria sexta pontificalis palatii ianuais reseratis, quidquid querele, quidquid iniurie fuerit, in presentia pontificis, iuidicum et canonicorum intimetur et diffiniatur*[77]. Como puede leerse, este tribunal de doble composición, eclesiástica y laica, se encargaba de todo tipo de causas. Cabe suponer que, entre las muchas que se le presentaran cada viernes, no faltarían los casos de adulterio sobre el que, como acabamos de ver, existían dos tradiciones legales enfrentadas. Y cabe también pensar que, ante casos de este tipo, los jueces versados en el inveterado derecho feudal visigótico tenderían a resolverlos de acuerdo con la letra del *Liber iudiciorum*, mientras el obispo y sus canónigos invocarían la doctrina incluida en el *Policarpus* y, más tarde, en el *Decreto* de Graciano. Si estos juicios, con una parte del tribunal inclinada a aplicar el derecho consuetudinario de venganza al honor familiar y otra parte determinada a imponer la doctrina cristiana de la indisolubilidad del matrimonio, el perdón, la reconciliación y la penitencia, se celebraron a la vista del Pórtico de Platerías como parece, es lícito suponer que la figura central de uno de los tímpanos, un Cristo de las Tentaciones significativamente ataviado con vestiduras sacerdotales, dejaría claro ante todos quiénes eran sus representantes legítimos en la tierra y quiénes tenían la autoridad para juzgar en su nombre. Aparte de eso, su representación al lado de la adúltera penitente no dejaría de evocar el pasaje evangélico de Juan 8,7 (*Qui sine peccato est uestrum, primus in illam lapidem mittat*), lo que dejaría manifiesto la legitimidad de tratar el caso no como un delito contra las leyes de los hombres sino como un pecado contra la ley divina. Este pecado, como todos, sería reversible mediante el arrepentimiento, la conversión y también ásperas y prolongadas penitencias como, entre otras muchas, la rasura del cabello, las vestiduras negras o la dieta a pan y agua que hemos ido encontrando en los textos coetáneos relacionados con la figura de la mujer de Platerías, el *Ruodlieb* y el *Protheselaus*, todos ellos dependientes de una narración que solamente conocemos por versiones orales modernas, el *Cuento de los Tres Consejos*.

[76] Para mayor precisión, en el sector suroccidental del santuario. Cf. LÓPEZ ALSINA, Fernando, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1988, p. 143.

[77] *Historia Compostellana* 1, 96,14 (ed. FALQUE, p. 227). Trad.: "Los viernes de cada semana, abiertas las puertas del palacio del obispo, expónganse y dirímanse todas las querellas e injurias que se hubieran producido en presencia del pontífice, de los jueces y de los canónigos".

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos visto, por una parte, cómo la estatua de la mujer con un cráneo del Pórtico de Platerías pudo contener para los espectadores de su tiempo significados muy diversos pero compatibles entre sí por estar situados en niveles de lectura diferentes. En el nivel más alto, como alegoría anagógica, accesible para los teólogos introducidos en la exégesis de las Sagradas Escrituras, y concretamente de un difícil pasaje del Salmo 7, la imagen evocaría la muerte eterna del alma, la perdición irreversible del pecador contumaz. En el nivel tropológico, la imagen traía a la mente del espectador la idea de la muerte corporal y la necesidad de una conversión donde la penitencia tenía un lugar central. En el nivel literal o histórico, sabemos gracias al *Liber sancti Iacobi* que esta imagen estaba asociada a un argumento donde una adúltera era castigada a besar el cráneo de su amante, asesinado por el marido; y la investigación nos ha llevado, a través del estudio de varias obras literarias más o menos contemporáneas, con especial atención al *Ruodlieb*, a proponer como fuente de esta historia un relato perdido cuyo argumento completo conocemos, gracias a las versiones recogidas de la tradición oral, del conocido como *Cuento de los Tres Consejos*.

En cualquier caso, el análisis del relato en sus distintas variantes permite sospechar que este ya pudo sugerir lecturas alegóricas a varios niveles, semejantes a las contempladas en el primer apartado, de forma que, leído el episodio de la mujer con cráneo en las versiones literarias del *Protheselaus* y el *Heptameron*, (del mismo modo que en el pasaje asimilable del *Ruodlieb*), nos encontramos con una situación asimilable a un proceso penitencial cuyo desenlace es la reconciliación conyugal. Es decir, estaríamos ante una lectura tropológica del relato. Por el contrario, este mismo episodio en las versiones orales no solo se desarrolla en un ambiente miserable y terrorífico, sino que presenta la tortura de la mujer como una condena de por vida sin esperanza de redención, es decir, una visión anagógica de la muerte eterna del alma pecadora. Por lo tanto, la polisemia de la estatua de Platerías, imagen al mismo tiempo del pecado que condena a la muerte eterna y de su antídoto, la penitencia que vivifica mediante la continua *memoria mortis*, pudo descansar sobre la propia capacidad del *Cuento de los Tres Consejos* de ofrecer distintos niveles de interpretación a sus oyentes.

Esta característica, como el tema concreto que en él se aborda, nos indica que el objetivo de este relato con forma de cuento tradicional pudo estar dirigido a señalar la ilegitimidad de las leyes mundanas que reconocían al marido a tomarse la justicia por su mano en caso de adulterio. Esto permitiría identificarlo, igual que el *Ruodlieb*, como un producto literario derivado o influido por las consideraciones y debates en torno al matrimonio de su tiempo y, por lo tanto,

situar su origen en ambientes informados e interesados en la reforma gregoriana comenzada en la segunda mitad del siglo XI.

Esto permitiría inferir que la escultura de la mujer del Pórtico de Platerías, como reflejo de la trama del *Cuento de los Tres Consejos*, pudiera haber tenido también entre sus objetivos la cristianización del matrimonio, con todo lo que ello implicaba en términos legales, de despenalización del adulterio como delito y su tratamiento como pecado grave, pero redimible por medio de una dura y prolongada penitencia. En este sentido, se han señalado analogías entre el episodio de la adúltera arrepentida del *Ruodlieb* y la leyenda de María Magdalena, modelo penitencial popularizado en esta misma época por la reforma eclesiástica del siglo XI[78]. Al principio de este trabajo mencionamos como una opción descartable la identificación de la mujer de Platerías con este personaje evangélico[79]. Ahora, ya en el final, volvemos a ella comprobando que, sin ser correcta[80], esta teoría no está lejos de serlo, puesto que la figura de María Magdalena pudo inspirar el modelo de conversión penitencial del *Ruodlieb* (y los episodios del *Protheselaus* o *Heptameron* tomados del *Cuento de los Tres Consejos*) del mismo modo que la imagen compostelana y sus correlatos literarios pudieron influir en la iconografía de la Magdalena que se popularizó a partir del siglo XVI[81].

[78] ENCUENTRA ORTEGA, Alfredo, *Ruodlieb y Huida de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2002, p. 98, n. 157.

[79] Cf. n. 5.

[80] Si la estatua de Platerías hubiera sido concebida como una representación de María Magdalena, este detalle es imposible que se le hubiera pasado al autor de la *Guía* del *Liber sancti Iacobi*, tan vinculado al santuario de Vézélay y perfecto conocedor, por tanto, de la iconografía de la santa. En cualquier, caso, el propio *Liber sancti Iacobi* se hace eco de este carácter penitencial de la Magdalena cuando Pseudo Turpín la incluye en una lista de grandes pecadores cuyas faltas fueron perdonadas después de convertirse, y la sitúa, de forma significativa, detrás de la adúltera del Evangelio de Juan (8,7). Cf. *Liber sancti Iacobi* 4,7, ed. HERBERS, Klaus y SANTOS NOIA, Manuel, *Liber sancti Iacobi, Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 219. Puede decirse que, por simple asociación mental, los temas de la adúltera y la Magdalena se encontraban muy cerca el uno del otro ya en este tiempo.

[81] En ese sentido, se ha apuntado una plausible confluencia tardía (s XVII) de la Magdalena y el personaje de la mujer con cráneo en la *novella* de María de Zayas *Tarde llega el desengaño*, donde se recrea el mismo episodio visto en *Protheselaus*, *Heptameron* o *Gesta romanorum* cf. CATELLI, Laura, "Barroco español y misoginia: la imagen de María Magdalena en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas", *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 18, 2, 2013, pp. 409-432.