
VAGINA DENTATA: LA MUJER CON UNA CABEZA DE LEÓN Y SU CONTEXTO EN LA CATEDRAL ROMÁNICA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA¹**Victoriano Nodar Fernández**

Universidade de Vigo

e-mail: vnodar@uvigo.es

Rebut: 29 gener 2021 | Revisat: 4 maig 2021 | Acceptat: 5 juny 2021 | Publicat: 30 juliol 2021 | doi: 10.1344/Svmma2021.17.3

Resum

En un capitel del transepto de la catedral de Santiago de Compostela realizado entre 1100 y 1110 aparece una curiosa representación de una mujer con una cabeza de león entre sus piernas. Un detenido análisis de su iconografía, de su estilo y de los modelos de los que pudo haber echado mano el escultor, permite identificar en ella un tema poco frecuente en las artes figurativas del románico: la *vagina dentata*. Analizando también el contexto topográfico en el que se encuentra—inmediatamente detrás de la puerta de las Platerías—, su relación con los capiteles figurados que la acompañan en los pilares vecinos, así como otros aspectos como su audiencia o las posibles intenciones que subyacen tras la elección de esa iconografía comprenderemos como esta imagen es el centro de un programa iconográfico que glosa, en este espacio postliminar, el mensaje de la portada meridional de la basílica.

Paraules clau: Catedral de Santiago de Compostela, *vagina dentata*, metamorfosis, bestiario, *sheela-na-gig*, escultura románica

Abstract

In the transept of the cathedral of Santiago de Compostela, a capital carved between 1100 and 1110 features a curious representation of a woman with a lion's head between her legs. A careful analysis of its iconography, its style, and the models that the sculptor may have used has allowed us to identify a theme that is unusual in the figurative arts of the Romanesque period: the *vagina dentata*. The analysis of its topographical context—it is located immediately behind the Façade of Platerías—its relationship with the figurative capitals on the neighbouring pillars, as well as other aspects such as the audience for which it was meant, and the underlying causes for the choice of this iconography, will further our understanding of the importance of this image for an iconographic programme that glossed the message of the basilica's southern portal in this liminal space.

Key Words: Cathedral of Santiago de Compostela, *vagina dentata*, metamorphosis, bestiary, *sheela-na-gig*, romanesque sculpture

¹ Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación “Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa” (PID2019-108910GB-C22) Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

En el extremo sur del gran transepto de la catedral de Santiago de Compostela se encuentra un capitel, situado en uno de los pilares inmediatos a la contrafachada de la puerta meridional o de las Platerías, en el que aparece una figura femenina de largos cabellos que tiene las piernas abiertas porque de entre ellas surge una cabeza monstruosa cuya boca es abierta por las manos de la mujer (fig. 1).

La composición de la cesta responde a una tipología muy habitual en el taller de escultores que trabaja en el transepto de la catedral en la primera década del siglo XII: Se trata del típico capitel vegetal con grandes hojas con el envés decorado con palmetas de perfiles recortados y volutas en la parte superior en el que se inserta, en la cara principal, una figura animal o humana. Para el ejemplo que nos ocupa, el parangón más cercano, siempre dentro de este espacio, arco cronológico —1100-1110— y taller escultórico, es el capitel que representa al apóstol Santiago en la cara principal de un capitel vegetal, que se encuentra situado justo en la parte opuesta del transepto, en el pilar central frente a la contrafachada de la puerta norte (NODAR 2016: 17-42).

La atención que ha recibido este capitel, a pesar de su situación privilegiada, ha sido bastante escasa y desigual tanto en la identificación del tema representado como en su interpretación. M. Gómez Moreno en su precursor ensayo *El arte románico español. Esquema de un libro* del año 1934, reconoce en este capitel, que atribuye a la mano del Maestro de Platerías, al «consabido Sansón a horcajadas sobre el león y abriéndole la boca» (GÓMEZ 1934: 129). En 1938 G. Gaillard, lo cita simplemente entre los capiteles de los extremos del transepto a los que reconoce una calidad especial al reconocer que «sont particulièrement soignés» y plantea que «Entre les grandes feuilles décoratives on voit (...) une femme asise portant entre ses genoux écartés un tête de monstre» (GAILLARD, 1938: 181). En 1965 J. R. y Fernández Oxea, conocedor de la obra de M. Gómez Moreno, presenta este capitel con el tema de la lucha de Sansón y el león como un precedente para el tímpano de la iglesia de Santiago de Taboada (Silleda) que, precisamente estudiaba en su artículo sobre este templo pontevedrés (FERNÁNDEZ OXEA 1965: 16-17).

Habrà que esperar a las últimas décadas del siglo XX para que el capitel empiece a despertar un mayor interés y sea objeto de interpretaciones estilísticas e iconográficas más atentas y documentadas, eso sí, en el contexto de estudios más amplios: Así, M. Durliat en su libro *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques*, del año 1990, publica el más competente estudio de la escultura del transepto compostelano realizada hasta entonces. Coincide con Gaillard en identificar el personaje del capitel con una mujer que «a relevé sa robe d'une manière provocante pour s'asseoir à califourchon sur le cou d'un lion». Además, relaciona con acierto la imagen de nuestro capitel con las creaciones contemporáneas del taller de la Porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse concretamente con la consola que representa a dos mujeres cabalgando sendos

leones (DURLIAT 1990: 322). Sin embargo, Durliat no debía de conocer entonces el artículo de S. Moralejo, publicado sólo cinco años antes, “Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago” que finaliza, precisamente, con un breve, pero intenso estudio de este capitel en el que ve claramente la representación de una mujer, pero no cabalgando un animal sino con «su bajo vientre convertido en monstruosa cabeza de león» (MORALEJO 1985: 422).

Ciertamente, en una primera observación, y teniendo en cuenta la altura a la que se encuentra el capitel y la perspectiva desde un espectador situado en el suelo frente a este pilar, podría pensarse que se trata de una figura humana cabalgando un animal. Además, que la mayoría de los autores antes reseñados lo hubiesen identificado de esta manera tampoco resulta tan extraño si tenemos en cuenta que se trata de un tema de encuadre que formaba parte del repertorio de la escultura hispanotolosana de entorno al 1100 y del que la catedral compostelana conserva su mejor y más monumental exponente: la famosa acrótera de la capilla de Santa Fe en la girola (CASTIÑEIRAS 2020:74-81). Veamos a continuación los referentes figurativos y textuales que se encuentran en la base de esta sugerente figura femenina.

De la *sheela-na-gig* a la *vagina dentata*: metamorfosis en el cuerpo de la mujer

La representación de este capitel es, ciertamente, muy sintética ya que en ella sólo se han utilizado dos elementos, el cuerpo de la mujer y una cabeza de animal que, combinados, han dado como resultado una imagen original y cargada de contenido a pesar incluso de su carácter enunciativo.

Desde el punto de vista de la tradición figurativa, el tema de encuadre de la representación es el de la *Sheela-na-gig* término de origen irlandés que se aplica desde el siglo XIX a los relieves representando mujeres que exhiben obscenamente su vagina (fig. 2), que se encuentran frecuentemente en iglesias y castillos de la zona (FREITAG 2004: 52-57) y que fueron estudiadas por Jorgen Andersen (ANDERSEN 1977).²

Su particular frecuencia en ambiente insular ha hecho que se haya querido buscar un origen para el tema en el sustrato precristiano céltico (DOR 2003: 36), aunque lo más probable, tal y como propusieron A. Weir y J. Jerman es que, al igual que otras tantas representaciones del repertorio románico, las *sheela-na-gigs* tuvieran sus modelos en la tradición iconográfica grecorromana (WEIR, JERMAN 1986: 18-19). De hecho, los autores proponen el tema clásico del *spinario* como el referente más próximo. El ambiente profundamente misógino del pensamiento eclesiástico medieval y particularmente el monástico habrían favorecido la *interpretatio christiana* de un

² Los estudiosos del tema han propuesto diversas interpretaciones para este tema como el ser símbolos de la fertilidad o tener una función apotropaica de origen antiguo (CASTELLI 1995: 203-204) que se justificaría por su posición liminar en los edificios sagrados y por el gesto agresivo o las facciones simiescas que presentan en ocasiones. A este respecto véase TRIVELLONE 2008: 220.

tema originalmente masculino para el que muy pronto se habría hecho una versión femenina: una mujer desnuda en cuclillas o con las piernas cruzadas enseñando su vagina (WEIR, JERMAN 1986:20). Este tipo, del que tenemos un excelente ejemplo en un canecillo de la iglesia de Saint-Maurice de Béceleuf (Aquitania) (fig. 3) — iniciada a principios del siglo XII— habría originado, según los citados autores, las diferentes variantes del tema que siempre tienen en común sus complicadas posturas, lo grosero de la actitud dilatando en ocasiones la vagina y, sobre todo, un exagerado y visible sexo.

Pero, aunque en el capitel de la catedral de Santiago que estamos analizando está presente el tema de la *Sheela-na-gig* desde el punto y hora de que se trata de una mujer que levanta su falda para mostrar su bajo vientre, en ella nos encontramos una representación más sofisticada. En su concepción aparece también implícito otro tema propio de la iconografía hispanotolosana que no es otro que el de la mujer sentada con algún elemento alegórico en su regazo. De hecho, en el fondo, la composición es también el resultado de la adaptación al formato del capitel vegetal compostelano de este último tema, muy utilizado por la escultura de friso en lastras monumentales y del que tenemos abundantes ejemplos no sólo en Saint-Sernin de Toulouse — *Signum leonis. Signum arietis*— como en la propia basílica compostelana: mujer de la calavera, mujer con racimos de uvas, mujer con el cachorro de león... (fig. 4) ya que procedían del repertorio clasiquizante tolosano (MILHAU 1993: 390) (VALDEZ 1994: 205-206) (NODAR 2010: 314-319) (CASTIÑEIRAS 2013: 25-26).

En la *Porte Miègeville* de Saint-Sernin encontramos, de hecho, el referente escultórico más cercano para nuestro capitel en un canecillo del tornalluvias de la portada en el que un humanoide híbrido abre sus piernas para mostrar su sexo, aquí también convertido en una cabeza de felino con las fauces abiertas para mostrarnos su lengua (CAZES, CAZES 2008: 235 y 260) (fig. 5). La figura es claramente una representación diabólica ya que sus rasgos son coincidentes, incluidas las patas de palmípedo, con los demonios que acompañan a Simón el Mago en el relieve debajo de la figura de San Pedro de la misma portada tolosana (CAZES, CAZES 2008: 235). Al igual que en este canecillo, en el capitel compostelano, la clave para la originalidad de la representación con respecto a las *Sheela-na-gigs* se encuentra precisamente en el animal ya que es el elemento final de una metamorfosis a la que se somete el cuerpo femenino para transformar diametralmente su lectura. Este recurso a lo bestial no es, ni mucho menos, exclusivo del capitel que analizamos, sino que es bastante frecuente en la plástica románica, sobre todo en representaciones demoníacas, y especialmente utilizado por la escultura hispano languedociana en la que se aplica con la maestría clasiquizante que caracteriza a sus escultores. Así, además del canecillo de la *Porte Miègeville*, ya comentado, nos interesa mencionar a este respecto —por utilizarse este recurso a la metamorfosis animal sobre el cuerpo de una mujer— el conocido “capitel del sátiro” de la catedral de San Pedro de Jaca (fig. 6) en el que dos mujeres desnudas de desgredadas melenas se sitúan en los ángulos de la cesta con sus piernas convertidas en patas de ave con unas desarrolladas garras con

las que se apoyan en el astrágalo.³ Una variación de este mismo tema se hace en la propia catedral de Santiago en un canecillo de la capilla de santa Fe (fig. 7) en el que una mujer también con la melena alborotada y mostrando obscenamente su vagina, se agarra a sus piernas que, de la rodilla hacia abajo, se han metamorfoseado asimismo en unas garras de animal (NODAR 2020: 167-169).

El recurso a la máscara animal sobre el bajo vientre hace pensar que en la formulación de la imagen de nuestro capitel debió de pesar, además, la larga tradición textual en relación con el antiguo mito sexual de la *vagina dentata*, expresión del miedo universal del hombre ante la “hembra castradora” que se materializó en leyendas y representaciones artísticas desde tiempos ancestrales hasta la actualidad (CARINESS 2007:14-15) y en múltiples áreas geográficas de todo el mundo (RAITT 1980: 415-416) (ELWIN, 1943: 447).

Un buen ejemplo es la Historia de Alejandro Magno, donde el tema se personifica en la joven virgen que la reina de la India le envía al rey macedonio como regalo y que había sido criada con veneno de serpiente por lo que cualquier hombre perecía al menor contacto carnal con ella (WILLIAMS 1996: 165).

El mito pasó a la cultura judeocristiana a través del libro de Tobías donde se narra la historia de Sara que estaba poseída por el demonio Asmodeo que mataba a sus esposos antes incluso de que pudiesen consumar el matrimonio con ella:

Sucedió aquel mismo día, que también Sara, hija de Ragüel, el de Ecbátana de Media, fue injuriada por una de las esclavas de su padre, porque había sido dada en matrimonio a siete hombres, pero el malvado demonio Asmodeo los había matado antes de que se unieran a ella como casados. La esclava le decía: ¡Eres tú la que matas a tus maridos! Ya has tenido siete, pero ni de uno siquiera has disfrutado. (Tobías, 3, 7-8).

Su empleo alegórico encontró uno de los más interesantes ejemplos en la obra de la mística alemana Hildegarda de Bingen (+1179). En su obra *Scivias* (ca. 1141) la visión de la *Ecclesia* aparece turbada por la aparición del Anticristo que se describe en el texto, no como una figura separada sino como el propio sexo de la Iglesia (WILLIAMS 1996:164-168):

Y aquella imagen de la mujer (...) del ombligo al lugar donde se distingue la mujer, tenía numerosas manchas escamosas y, allí mismo, **había una monstruosa cabeza negra**: ojos de fuego y orejas como las de un asno, **narices y boca igual que las de un león, y enormes fauces abiertas** en las que rechinando, afilaba pavorosamente sus horribles colmillos acerados (*Scivias*, III, 11).⁴

³ Este capitel, procedente del desaparecido claustro de la catedral fue realizado hacia 1105-1110 por un escultor del segundo taller de Jaca en el que la ya rica relación con la plástica antigua de la escultura de la anterior generación se vio enriquecida con la aportación también clasiquizante de los escultores de la *Porte Miègeville* de Toulouse. A este respecto véase: (MORALEJO 1979: 79-106), (CASTIÑEIRAS 2007: 387-396), (OCÓN 2010: 300-301). Sobre la vinculación clásica de este taller jaqués véase (SIMON 2011: 378-381) y sobre la iconografía de este capitel (PRADO 2010: 32-46) (PRADO 2017: 154-163).

⁴ HILDEGARDA DE BINGEN 1999: 457-458 y 462.

Siguiendo el texto, la iluminación que lo acompaña dibuja el bajo vientre de la Iglesia como una cara monstruosa con una enfatizada dentadura (Fig. 8). En la misma ilustración, esta *vagina dentata*, el Anticristo, aparece ya separada del cuerpo e individualizada como un excremento (MCGINN 1979: 100-102).⁵ Esta imagen se nos presenta como un interesante parangón para la utilización del tema de la máscara monstruosa en el bajo vientre de una mujer con la intención de conferirle a esta una lectura negativa en relación con el pecado y el mundo infernal. En el caso del capitel que nos ocupa, no creo que hubiese una intención de representar algún tipo de visión de la Iglesia y el Anticristo como la de Hildegarda. La clave nos la dan los atributos y el gesto de la mujer. Por un lado, no va coronada ni porta ningún atributo que permita reconocerla como una personificación de la Iglesia. Por otro, su acción de abrir la boca del león con las manos lleva nuestra mirada precisamente hacia la máscara leonina que es la que nos da la clave para la representación al centrar la atención en su sexo. A través de esta metamorfosis física se presenta así, a los ojos de los fieles, una imagen de la lujuria encarnada, como no podía ser de otra manera en la Edad Media, por el cuerpo de la mujer y, más concretamente, en este caso, por su bajo vientre. Se sigue aquí una larga tradición exegética (CASTELLI 1994: 28-31) (CASTELLI 1995: 206) que se origina en Proverbios 30-16 donde se asocia claramente infierno con la *os vulvae* y con el deseo sexual insaciable (ANDERSEN 1992: 715-716): *Tria sunt insaturabilia et quartum quod nunquam dicit: Sufficit. Infernus et os vulvae, et terra quae non satiatur aqua; ignis vero nunquam dicit: Sufficit.* San Jerónimo retoma esta idea y la desarrolla en *Adversus Jovinianum* donde advierte que la *os vulvae*, puede convertirse en la *os inferni*. En el mismo texto el autor vuelve a insistir en que *amor mulieris... inferni comparatur* anatematizando el cuerpo de la mujer y, por lo tanto, las relaciones sexuales lujuriosas.⁶

La representación de nuestro capitel se convierte así casi en una traducción plástica de estas ideas al situar una feroz cabeza de león entre las piernas de la mujer como imagen de la boca del infierno. El origen textual de la cabeza de león como entrada al infierno se encuentra también en el Antiguo Testamento, concretamente en el libro de Job en cuyo capítulo XLI se describe pormenorizadamente el monstruo Leviatán con su «espantosa boca» llena de dientes. El monstruo descrito en este pasaje fue interpretado en la Edad Media como una referencia a la puerta del Infierno que, de esta manera, adquiriría una configuración física concreta en el marco del imaginario religioso (SCHMIDT 1995: 46-57; BASCHET, 1993: 236-240). Poco a poco esta *os inferni* fue adquiriendo una forma felina más concreta a la que tampoco fue ajeno el capítulo citado del libro de Job que termina, de hecho, definiendo al monstruo Leviatán como «el rey de todos los más soberbios animales», es decir, el león. Este, encarna también las fuerzas del mal en el Salmo 21, 22, «Sálvame de la boca del león» (DEONNA 1950: 487-488), y de forma muy concreta en la segunda carta del apóstol san Pedro (5,8): «Sed sobrios, y estad en continua vela;

⁵ Para el análisis de esta imagen del Anticristo de la obra de Hildegarda ver también EMMERSON 2002: 95-110. El manuscrito original de la obra de hacia 1141 se perdió durante la Segunda Guerra Mundial, pero conservamos una copia fiel realizada entre 1927-1933 de donde se ha tomado la imagen que ilustra este artículo (CAMPBELL, 2013: 2-4).

⁶ cfr.: *Adversus Jovinianum*, I, 28, MPL, vol. XXIII, col. 261.

porque vuestro enemigo, el diablo, anda girando como león rugiente alrededor de vosotros, en busca de presa que devorar» (KENAAR-KEDAR 1980: 74).

A partir de esta tradición textual se desarrolló una tradición figurativa de la boca del infierno como una máscara felina que, con sus enormes fauces, devora los cuerpos desnudos de las almas condenadas. En un primer estadio, sus representaciones se ciñen al ámbito privado de la iluminación de manuscritos, sobre todo en área anglosajona, aunque pronto su uso se generalizará en el área ibérica y francesa pasando al formato monumental de la escultura en portadas de iglesias o, como el caso que nos ocupa, capiteles de gran formato (BASCHET 1996: 354). Este paso al ámbito público de un tema originariamente devocional, o de meditación, fue relacionado por la progresiva difusión de textos de literatura visionaria y de descensos a los infiernos, sobre todo en el siglo XII, en los que adquiriría un gran protagonismo la descripción pormenorizada de esta boca del infierno ya caracterizada como un monstruo de rasgos felinos (SCHMIDT 1995: 84-99; MARTÍNEZ 2021: 62-63).

En nuestro capitel, el artista ha reutilizado este ideograma, que obviamente conocía ya que otro escultor de su propio taller lo había desarrollado ampliamente en un capitel situado en el extremo opuesto del transepto (NODAR 2016: 34-35), para convertir a la mujer de objeto de deseo —manifestado por su larga melena y sus piernas desnudas— en objeto de rechazo por el carácter maligno, peligroso y devorador que ahora muestra su bajo vientre al haberse transformado en una feroz cabeza de felino.

A esto se suma, por si fuese poco, la gestualidad de la mujer que abre con sus manos la boca del león. Se trata de un gesto significativo, el de la dilatación de la vulva (CASTELLI 1995: 206) que el artista toma de la tradición figurativa de las *sheela-na-gigs* (fig. 2) pero adaptándolo a la nueva forma felina que aquí adopta el sexo de la mujer.

Audiencia, intenciones, contexto y visibilidad de una imagen en el espacio sagrado

Esta representación femenina se encuentra, recordemos, en un capitel situado en uno de los pilares inmediatos a la famosa puerta de las Platerías de la basílica compostelana. Este dato resulta de gran interés ya que su estudio quedaría incompleto si no analizásemos también su relación con el espacio en el que se encuentra y la función de este. En correspondencia con esto hay que atender también a otras cuestiones como su visibilidad, su posible audiencia y las intenciones que llevaron a los mentores del programa figurativo de la catedral de Santiago a plantear esta y otras representaciones que, como veremos a continuación, comparten espacio con ella.

Como es bien sabido, las naves laterales del transepto de la catedral se extienden también por los extremos de este, tras las fachadas tanto de la *Porta Francigena*, como la puerta Meridional.

Forman ahí una suerte de pórtico interior que actuaba como intermediario entre el exterior y la gran nave central del transepto (Fig. 9). La prueba de que estos espacios eran percibidos como áreas diferenciadas por la audiencia del siglo XII la encontramos en la famosa Guía del Peregrino del *Liber Sancti Iacobi*, concretamente en el pasaje en el que trata «De la medida de la Iglesia» donde se les aplica el término de *ciborios*⁷ es decir, que se percibían como un espacio cubierto, diferenciado y de alguna manera, privilegiado. Es, de hecho, el mismo vocablo que usa también cuando se refiere a las arquivoltas de la puerta de las Platerías y al baldaquino que cubría y destacaba como el lugar más relevante de la iglesia al Altar Mayor construido por el arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140) (NODAR 2016: 22-26). Hoy en día, la percepción de esta idea de pórtico interior tras la Puerta de las Platerías todavía es posible a pesar de haber sido muy transformado sobre todo por la presencia del enorme burladero dieciochesco que ocupa buena parte del espacio e impide la entrada de luz directa. De hecho, originalmente sería un ambiente considerablemente más iluminado no sólo por la luz que entraría directamente a través de las puertas sino también por la que filtrarían las dos grandes ventanas de los tramos laterales que, sin embargo, hoy se encuentran una tapiada y la otra sin salida al exterior.

El otro dato que nos hace pensar hoy en día en que estos *ciborios* eran considerados auténticos espacios postliminares es el especial énfasis que percibimos en la decoración escultórica de los capiteles donde encontramos interesantes y, en ocasiones, complejos temas figurados de muy alta calidad estilística. Este interés, en cambio, se diluye en el resto del espacio del transepto, donde hay una preferencia por los modelos vegetales seriados (MATHEWS 1995: 145-147).

Esta intencionada concentración de capiteles figurados en los tramos inmediatos a los accesos no sólo no es exclusiva de Santiago, sino que es frecuente sobre todo en fábricas de un cierto prestigio donde sus imágenes actúan efectivamente como puntos de concentración de fuerzas visuales y contribuyen a diferenciar y magnificar ciertos lugares de la iglesia (BASCHET, BONNE, y DITTMAR, 2012b). Así, de la zona francesa de Auvernia con la que, recordemos, el proyecto inicial de la catedral tenía tanta relación, se podía presentar el ejemplo de la iglesia de Saint-Pierre de Mozac —iniciada ca. 1080— cuya puerta norte es el acceso principal de los fieles. En su pórtico exterior, una inscripción insta a los fieles a elevar su mirada hacia las alturas al entrar en la iglesia —INGREDIENS TEMPLUM REFERAT AD SUBLIMIA VULTUS INTRATURI AULAM VENERANSQUE LIMINA CHRISTI (El que entre en la iglesia eleve su mirada hacia las alturas venerando el umbral de Cristo)—.Efectivamente, si al atravesar la puerta miramos hacia arriba, nos encontramos con uno de los tramos de la nave colateral norte ricamente decorado por ocho capiteles figurados convenientemente concentrados en ese espacio postliminar con unas evidentes intenciones comunicativas (BASCHET, BONNE, y DITTMAR, 2012a). Ya en la Península Ibérica, este mismo uso de las imágenes de los capiteles para generar espacios de recepción a los fieles tras las puertas

⁷ «De la medida de la Iglesia», *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, V, 9, (MORALEJO, TORRES, FEO, 2004: 251)

de acceso lo encontramos, por ejemplo, en San Isidoro de León y San Martín de Frómista, dos iglesias situadas geográficamente en el Camino de Santiago y artísticamente en el mismo ambiente artístico del románico hispanolanguedociano. En San Isidoro se detecta también una mayor densidad iconográfica en los tramos de las naves laterales inmediatos a las dos portadas laterales, especialmente tras la Puerta del Cordero mientras que la visión longitudinal del transepto o de la nave central no presenta ninguna perspectiva narrativa al ser sus capiteles vegetales (BOTO 2015: 224-230). En Frómista, en el tercer tramo de la nave norte, inmediato a la puerta lateral, también se concentran un grupo de capiteles historiados que continúan el discurso iniciado en el exterior por los capiteles de las arquivoltas de la portada (BOTO 2015: 232-233; PRADO 2008: 183 y nota 54).⁸

Volviendo ahora a Santiago, en este pórtico interior del transepto sur encontramos, además del capitel con la mujer con cabeza de león que estamos comentando, otros tres capiteles figurados (fig. 11). En el mismo pilar que la mujer, uno con unos hombres exhibicionistas, en el pilar central, otro con tres figurillas desnudas atrapadas entre lianas vegetales y, por último, en el pilar oriental, uno con unos seres diabólicos de naturaleza híbrida.

Su colocación no parece nada casual ya que todos ellos se sitúan en las caras de los pilares frente a las puertas de forma que eran perfectamente visibles para cualquier persona que entrase por ellas (fig. 10). La altura a la que se encuentran —unos cuatro metros— se compensa en primer lugar por el ángulo de visión desde el umbral de las puertas; en segundo lugar, por la forma troncocónica invertida de las cestas que favorece este ángulo de visión y, finalmente, por la maestría con la que están labradas las composiciones con figuras que se separan de la cesta e inclinan sus cabezas hacia abajo como buscando el contacto visual con el espectador (fig. 11).

Está claro que estas imágenes estaban concebidas para ser contempladas en el momento de la entrada al templo, pero ¿cuál sería su audiencia, sus destinatarios? Obviamente, como en la mayoría de la plástica románica, la respuesta es el conjunto de los fieles, pero en el caso concreto de este espacio anexo a la puerta de las Platerías de la basílica la audiencia privilegiada para las representaciones figuradas que se concentran en los capiteles de los pilares sería el sinfín de compostelanos que utilizarían la portada como acceso desde la ciudad que, además, se extendía, en su mayor parte, hacia esta parte sur centrada por el eje viario principal denominado, no por casualidad, *rua do Vilar* y que finalizaba precisamente delante de la portada (LÓPEZ 1995: 42-50).

En un análisis más detenido podemos intuir como el discurso figurativo de esta, centrado en la Redención, tiene una continuidad en los capiteles de los pilares del pórtico interior como si estos

⁸ S. Moralejo ya había llamado la atención sobre la distribución topográfica de los capiteles historiados de San Martín de Frómista (Palencia), que se organizaban formando una serie de “secuencias programáticas” (Moralejo 1990: 23); Acerca del programa iconográfico de los capiteles del interior, uno de los primeros del arte románico español, ver SENRA 2008: 11-70.

fuesen una glosa marginal del mismo. Así, si en el tímpano izquierdo, el fiel podía contemplar el ejemplo de Cristo rechazando las tentaciones delante de tres demonios (CATEDRAL 2000: 69-75) una vez en el interior, se volvía a encontrar con esta misma presencia maligna en el capitel del pilar oriental (fig. 12). En él, desde lo alto del pilar, dos impactantes figuras diabólicas aladas y con rostros simiescos son la perfecta imagen de la tentación que acecha al cristiano. Por si los dos demonios de formas fantasmagóricas no fuesen suficientes, estos se asocian con cuatro osos, una redundancia que abunda más en esta lectura en clave perversa ya que, desde la propia tradición bíblica el oso fue utilizado frecuentemente con un significado diabólico. Así en el ya citado Libro de los Proverbios se le identifica con los opresores del pueblo judío: «León rugiente, oso hambriento, es el malo que domina al pueblo débil» (Pr. 28, 15). Además, la segunda bestia de la visión de Daniel es «semejante a un oso» (Dn. 7,5), y la temible bestia del Apocalipsis «se parecía a un leopardo, con las patas como de oso, y las fauces como las de un león» (Ap. 13,3). Su íntima relación con los dos demonios se materializa, de forma plástica, a través de unas lianas vegetales que funcionan como sogas para atar las figuras entre sí por los cuellos.

Esta tentación diabólica, presentada en este capitel de forma genérica, se concretiza en el pilar más occidental precisamente a través del capitel de la mujer *vagina dentata* (fig.13). Tal y como adelantamos en el capítulo anterior, el escultor utiliza el formato de capitel para presentar una imagen efectiva de la lujuria que sirviese para persuadir a la audiencia de los peligros la carne y como esta puede llevar al cristiano a la perdición, es decir, al infierno. A este propósito, ya S. Moralejo había llamado la atención sobre el texto del sermón *Veneranda Dies del Liber Sancti Iacobi* en el que el autor advertía a los peregrinos de las prostitutas que desarrollaban su perniciosa actividad entre Portomarín y Palas de Rei (MORALEJO 1985: 422):

Las criadas de los hospedajes del camino de Santiago que por motivos vergonzosos y **para ganar dinero por instigación del diablo** se acercan al lecho de los peregrinos, son completamente dignas de condenación. Las meretrices que por estos mismos motivos entre Portomarín y Palas de Rei, en lugares montuosos, suelen ir al encuentro de los peregrinos, no solo deben ser excomulgadas, sino que además deben de ser despojadas, presas y avergonzadas, cortándoles las narices, exponiéndolas a la vergüenza pública. Solas suelen presentarse a solos. De cuantas maneras, hermanos, **el demonio tiende sus malvadas redes** y abre el antro de perdición a los peregrinos, me causa asco describirlo.⁹

Este discurso procax con el fin de ridiculizar las costumbres de los laicos continúa, de hecho, en el capitel contiguo del mismo pilar.¹⁰ En la parte baja del cesto surgen del bloque las cabezas de cuatro hombres que se podrían identificar como soldados debido a los cascos que portan sobre sus cabezas (MENÉNDEZ 1986: 259-260) (Fig. 14).¹¹ Cada uno de ellos agarra, con una mano,

⁹ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 17, (MORALEJO, TORRES, FEO, 2004: 207)

¹⁰ G. GAILLARD, ya había llamado la atención de este capitel por su procacidad diciendo: «Les corps humains entremêlent leurs membres dans des contorsions obscènes» (GAILLARD 1938: 181) Ver también los comentarios de DURLIAT 1990: 324.

¹¹ G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, 259-260.

los tallos vegetales tan típicos del taller del transepto que envuelven las figuras y, con la otra, la pierna de otra figura que se sitúa encima de sus cabezas a horcajadas y, de la cual, sólo se pueden ver las nalgas, los testículos y el pene. A pesar del orden que rige en la composición que es simétrica con respecto a un imaginario eje central, la posición de los personajes, especialmente los de la parte superior que exhiben, sin vergüenza, sus partes pudendas no deja lugar a dudas sobre la carga negativa de la representación. Se presenta así, una vez más, una metáfora de los peligros de los comportamientos libidinosos para la vida cristiana. En este caso parece que hubo un interés por caracterizar a los personajes de la composición como militares por lo que parece haber una focalización de este vicio en la soldadesca, y por extensión, una alusión crítica y velada a la violencia que rodeaba la vida de la sociedad medieval. Sirva como ejemplo de esta asociación entre militares, lujuria y violencia una cita de la *Historia Compostelana*, la crónica mandada escribir en estos mismos años por el arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140) en la que se describe a las bandas de guerrilleros armados, partidarios del rey Alfonso el Batallador, como «homicidas, fornicadores, malhechores y adúlteros».¹²

Las consecuencias para los que se dejen llevar por esta vida mundana y licenciosa, se expresan plásticamente en el capitel situado en el pilar central, de cara a la entrada, donde las almas de los pecadores, representadas por las tres figuras desnudas aparecen atrapadas, retorciéndose entre los intrincados y secos tallos vegetales (fig.15). Estos parecen ser la traducción plástica del tópico de la *selva* del paisaje épico y moral de la literatura clásica (CURTIUS 1981 vol I: 286-289)¹³ que fue sometido a una temprana *interpretatio christiana* por San Agustín (354-430) quien al glosar el salmo 95 en su obra *Enarratio in psalmum* utiliza la idea de la *silva daemonum* para describir el lugar agreste, donde Cristo se dispone a construir su casa extirpando las zarzas, sede del mal.¹⁴ Esta idea de una naturaleza inculta y hostil fue posteriormente utilizada por la literatura homilética medieval como sugerente imagen de un mundo terrenal lleno de tentaciones que hacen caer al hombre en el pecado y como imagen del infierno mismo. En el contexto compostelano, esta idea la encontramos en el autor del sermón *Adest nobis*, del *Liber Sancti Iacobi*, un texto compuesto entre 1105 y 1110 (LÓPEZ 2013: 333-334), es decir, contemporáneamente a la construcción y decoración del transepto, en el que se insiste en el género humano envuelto por las zarzas de los vicios — *vepribus viciorum*—,¹⁵ entre las que habitan los demonios. Unos demonios que, en el caso de este capitel aparecen bajo la forma de las fieras de aspecto felino que se asoman entre las zarzas en los ángulos de la cesta.

¹² *Historia Compostelana*, I, 73, (FALQUE, 1994: 182)

¹³ La utilización de este motivo de los tallos vegetales como imagen simbólica de una naturaleza salvaje e indómita plagada de animales y peligros no es exclusiva de Santiago, sino que fue utilizada contemporáneamente en los capiteles de la puerta occidental de Saint-Sernin de Toulouse donde representan el mal y el paganismo vencidos por el patrono del santuario que se representaba en el friso de la misma portada. Son, como en Santiago, una glosa del programa principal y, al mismo tiempo su “antifrase” (CAZES y CAZES 2008: 299-300).

¹⁴ SAN AGUSTÍN, *Enarratio in psalmum*, XCV, MPL., vol. 37, col. 1230-1231.

¹⁵ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 7, (HERBERS, SANTOS, 1998: 44).

El contexto figurativo en el que se sitúa el capitel con la *vagina dentata* en la catedral de Santiago es, además, el habitual para este tipo de representaciones femeninas de corte sexual: figuras demoníacas y con gestos procaces, bestias, acróbatas y exhibicionistas masculinos “megafálicos” suelen complementar su lectura negativa formando frecuentemente programas iconográficos con un mayor o menor desarrollo y calidad en función de la categoría de la construcción y normalmente en espacios “marginales” del edificio eclesial (WEIR y JERMAN 1986: 17) (CASTIÑEIRAS 2002: 293-295).

Conclusión

La representación de este capitel con la mujer con una cabeza de león se nos presenta como un elaborado ejemplo de *vagina dentata*. Su originalidad radica en la maestría para combinar en la misma imagen un complejo trasfondo textual de carácter exegético y ejemplificador con modelos del repertorio hispanolanguedociano y normando que se combinan de un modo genial para crear una imagen impactante.

Sería interesante continuar esta investigación intentando trazar la posible fortuna de esta iconografía en el ambiente del románico hispano ya que, aunque el tema de la *vagina dentata* no es tan frecuente en la escultura como el de la *sheela-na-gig*, comparte con este último una misma función. Ambos fueron convenientemente utilizados en la Edad Media por la Iglesia para disuadir a los varones de las relaciones carnales ilícitas o promiscuas al tiempo que se anatematizaba a la mujer convirtiéndola en un peligro para el hombre. No podemos olvidar que la condena a estas conductas sexuales «desordenadas» fue uno de los caballos de batalla de la Reforma Gregoriana (WIRTH 2008: 171-172) por lo que la aparición de una imagen tan impactante e incluso cruda como esta en un contexto sagrado como el de la catedral de Santiago no es extraña y mucho menos en un momento en el que la sede compostelana se encontraba en pleno proceso de autoafirmación, un proceso que pasaba, además, por la implantación del *more romano* en los usos litúrgicos pero también en las costumbres de laicos y religiosos.¹⁶

En este contexto la *vagina dentata* de este capitel, así como el resto de la figuración presente en este pórtico interior, podría haber tenido una extensa audiencia. Por un lado, tal y como ya apuntamos, estas composiciones servirían para anatematizar las relajadas costumbres de la sociedad urbana teniendo, por lo tanto, como destinatarios a los compostelanos que, recordemos, utilizarían la puerta meridional como acceso a la basílica. Pero tampoco podemos olvidar a los peregrinos que, una vez visitada la tumba del apóstol Santiago, salían de la basílica por la misma puerta hacia una bulliciosa ciudad «no exenta de los peligros de la lujuria que podían comprometer los frutos de su viaje» (MORALEJO 1985: 422).¹⁷

¹⁶ A propósito de la Reforma Gregoriana y sus implicaciones artísticas ver el estudio fundamental de WEISBACH 1949 y los más recientes de CASTIÑEIRAS 1996 y FRANZÉ 2012.

¹⁷ El autor incluso llega a proponer, basándose en el texto del sermón *Veneranda Dies*, del *Liber Sancti Iacobi* que la rotura de la nariz de la mujer del capitel en cuestión no sea casual, sino que refleje el castigo que el autor del sermón propone para las prostitutas que tientan a los peregrinos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSEN, Jorgen, 1977. *The Witch on the Wall: Medieval Erotic Sculpture in the British Isles*, Copenague, Rosenkilde & Bagger

ANDERSEN, Wayne, 1992. “*Os vulvae* in Proverbs and the *Malleus Maleficarum*”, *History of European Ideas*, 14-5: 715-722

BASCHET, Jérôme, 1993. *Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècles)*, Roma, École française de Rome

1996. “Inferno”, *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. VII, Roma, Istituto dell’enciclopedia Italiana: 351-357.

BASCHET, Jérôme, BONNE, Jean-Claude y DITTMAR, Pierre-Olivier, 2012a. “Saint-Pierre de Mozat : entre dignité Du monde terrestre et harmonies cosmologiques”, *Images Re-vues* [En línea], Hors-série 3 | mis en ligne le 21 novembre 2012, consultado el 25 mars 2016. URL: <http://imagesrevues.revues.org/1664>

—2012b. “Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté”, *Images Re-vues* [En línea], Hors-série 3, mis en ligne le 24 novembre 2012, consultado el 4 de abril de 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/1608>

BOTO VARELA, Gerardo, 2015. “Hitos visuales para segmentar el espacio en la iglesia románica. La percepción transversal de las naves y la trama de los umbrales intangibles”, *La imagen en el edificio románico: espacios y discursos visuales*, P.L. Huerta (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 205-242

CAMPBELL, Nathaniel M., 2013. “*Imago Expandit Splendorem suum*. Hildegard of Bingen’s Visio-Theological Designs in the Rupertsberg Scivias Manuscript”, *Eikón / Imago*, 22: 1-68. <https://doi.org/10.5209/eiko.73380>

CARINESS, Madeline H., 2007. “Retomando la iconografía vaginal”, *Quintana*, 6: 13-37

CASTELLI, Patrizia, 1994. “Malefici da Manuale”, *Art Dossier*, 28-32

—1995. “Il doppio significato. L’ostensione della vulva nel Medioevo”, *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, S. Bertelli y M. Centanni (dir.), Firenze, Ponte alle Grazie: 199-223

- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel, 1996. “Arte románico y reforma eclesiástica”, *Semata*, 7: 307-332
- 2002. “A poética das marxes no románico galego: bestiario, fábulas e o mundo ó revés”, *Semata*, 14: 293-334
- 2007. “Verso Santiago?. La escultura románica da Jaca a Compostella”, *Medioevo: l’Europa delle cattedrali*, A. C. Quintavalle (ed.), Milán, Electa: 387-396
- 2013. “La Cruz “pintada” de Bagergue: Cristo, Serpiente, Cordero y León”, *Progettare le arti. Studi in onore di Clara Baracchini*, L. Carletti, C. Giometti (eds.), Pisa, Edizioni Mnemosyne: 21-30
- 2020. “Gli acroteri della cattedrale di Santiago di Compostella: la memoria dell’antico, l’arte pugliese e le vie di pellegrinaggio”, *Bari-Santiago-Bari. Il viaggio, il pellegrinaggio, le relazioni, Atti del Convegno internazionale di studi Bari, 21 marzo 2019*, R. Bianco (ed.), Perugia-Pomigliano d’Arco, CISC-Edizioni Compostellane: 73-96
- CATEDRAL, 2000. *Santiago, la Catedral y la memoria del Arte*, M. Núñez Rodríguez (ed.), Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago
- CAZES Daniel y CAZES, Quitterie, 2008. *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d’œuvre de l’art roman*, Graulhet, Odysee.
- CURTIUS, Ernst Robert, 1981. *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de cultura económica.
- DEONNA, Waldemar, 1950. “Salva me de ore leonis. A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 28, 2: 479-511
- DOR, Julliette, 2003. “The Sheela-naGig: An Incongruous Sign of Sexual Purity?”, *Medieval virginites*, R. Evans, S. Salih, A. Bernau (eds.), University of Toronto Press, Toronto – Buffalo: 33-55
- DURLIAT, Marcel, 1990. *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, C.E.H.A.G.
- EMMERSON, Richard Kenneth, 2002. “The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen’s Scivias: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience,” *Gesta*, 41, 2: 95-110
- FALQUE REY, Emma (trad.), 1994. *Historia Compostelana*, Madrid, Akal

FERNÁNDEZ OXEA, José Ramón, 1965. “La iglesia románica de Santiago de Taboada y su tímpano con la lucha de Sansón y el león”, *Compostellanus*, 10: 178-194

FRANZÉ, Barbara (ed.), 2012. *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule ibérique, XIe-XIIIe siècles*, París, Picard

FREITAG, Barbara, 2004). *Sheela-na-gigs: Unravelling an Enigma*, London, Routledge

GAILLARD, Georges, 1938. *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, París, P. Hartmann

GÓMEZ MORENO, Manuel, 1934. *El arte románico español, esquema de un libro*, Madrid, Centro de estudios históricos

HERBERS, Klaus, SANTOS NOIA, Manuel (ed.), 1998. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia

HILDEGARDA DE BINGEN, 1999. Scivias, A. CASTRO ZAFRA, M. CASTRO (trad.), *Scivias: Conoce los Caminos*, Madrid, Trotta

KENAR-KEDAR, Nurith, 1980: “The devouring monster. A source for the depiction of Hell in Romanesque Last Judgments”, *Assaph. Studies in Art History*, 1: 67-86

LÓPEZ ALSINA, Fernando, 1995. “Implantación urbana de la catedral románica de Santiago de Compostela (1070-1150)”, *La meta del Camino de Santiago: la transformación de la Catedral a través de los tiempos*, F. Singul Lorenzo (ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 37-56 —2013. “Diego Gelmírez, las raíces del Liber Sancti Iacobi y el Códice Calixtino”, *O século de Xelmírez*, F. López Alsina, H. Monteagudo, R. Villares, R. Yzquierdo Perrín, (coords.), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega: 301-386

MCGINN, Bernard, 1979. *Visions of the End. Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, Columbia University Press

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, 2021. “Sálvame de la boca del león: imágenes de combate espiritual e intercesión en monasterios románicos hispanos”, *Conflicto y violencia en los monasterios hispanos medievales*, P.L. Huerta (coord.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico: 53-89

MATHEWS, Karen Rose, 1995. *They Wished to Destroy de Temple of God: Reponses to Diego Gelmírez's Cathedral Construction in Santiago de Compostela, 1100-1140*, Chicago

MENENDEZ PIDAL, Gonzalo, 1986. *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia

MILHAU, D., 1993. "El Signo del León y el Signo del Cordero", *Santiago, Camino de Europa, Culto y cultura en la peregrinación a Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia

MORALEJO, ÁLVAREZ, Serafín, 1979. "La sculpture romane de la cathédrale de Jaca, Etat des questions", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10: 79-106

—1985. "Artistas, patronos y público en el arte del camino de Santiago", *Compostellanus*, 30, 3-4: 395-430

—1990. "Cluny y los orígenes del románico palentino: el contexto de San Martín de Frómista", *Jornadas sobre el arte de las Órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, 1990: 9-27

MORALEJO, Abelardo, TORRES, Casimiro, FEO, Julio (trad.), 2004. *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia

NODAR FERNÁNDEZ, Victoriano, 2010. "Relieves de Saint-Sernin de Toulouse", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, Skira—S. A. de Xestión do Plan Xacobeo: 314-319

—2016. "Una posible representación del apóstol Santiago en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela a la luz de los sermones del *Liber Sancti Iacobi*". *Ad Limina*, 7: 17-42

—2020. "Mujer, sirena, alegoría: las metamorfosis de lo femenino en el imaginario románico de la catedral de Santiago de Compostela", *Féminas. el protagonismo de la mujer en los siglos del románico*, P. L. Huerta (ed.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 155-187

OCÓN ALONSO, Dulce, 2010. "Capitel de la iglesia de Santiago de Jaca", *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán—Santiago de Compostela, Skira—S. A. de Xestión do Plan Xacobeo: 300-301

PRADO VILAR, Francisco, 2008. "Saevum facinus: Estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español", *Goya*, 324: 173-199

—2010. "Del maestro de Orestes-Caín al maestro del sátiro: una conferencia sobre la belleza de la tragedia y la memoria del futuro", *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, P. L. Huerta (ed.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real: 10-46

—2017. "The *superstes*. Resurrection, the Survival of Antiquity, and the Poetics of the Body

Romanesque Sculpture”, *Transformatio et Continuatio. Forms of Change and Constancy of Antiquity in the Iberian Peninsula 500-1500*, H. Bredekamp, S. Trinks (eds.), Berlín – Nueva York, Walter de Gruyter: 137-184.

RAITT, Jill, 1980. “The vagina dentata and the immaculatus uterus divini fontis”, *The Journal of the American Academy of Religion*, 48-3: 415-431

SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis, 2008. “Architecture et décor dans le contexte de la colonisation clunisienne des royaumes septentrionaux de la péninsule ibérique”, *Hautes lieux romans dans le sud de l’Europe (XIe-XIIe siècles)*, Cahors, Editions La Louve: 11-70

SIMON, David L. 2011. “Art for a New Monarchy: Aragon in the Late Eleventh Century” *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario (2): 367-390

SCHMIDT, Gary D., 1995. *The iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century*, London, Susquehanna University Press

TRIVELLONE, Alessia, 2008. “Têtes, lions et attributs sexuels : survivances et évolutions de l’usage apotropaïque des images de l’Antiquité au Moyen Âge”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39: 209-222

VALDEZ DEL ALAMO, Elisabeth, 1994. “Relief of two women with a lion and a ram”, *The art of medieval Spain, a.d. 500-1200*, New York, The Metropolitan Museum of Art: 205-206

VERRIER, Elwin, 1943. “The vagina dentata legend”, *British Journal of Medical Psychology*, 19: 439-453

WILLIAMS, David A., 1996. *Deformed discourse. The function of the monster in Medieval Thought and literature*, Exeter, McGill-Queen’s Press – MQUP

WEIR, Anthony, JERMAN, James, 1986. *Images of lust: sexual carvings on medieval churches*, London—New York, Batsford

WEISBACH, Werner, 1949. *Reforma religiosa y arte medieval. La influencia de Cluny en el románico occidental*, Madrid, Espasa-Calpe

WIRTH, Jean, 2008. *L’image à l’époque romane*, Paris, Les éditions du Cerf



Fig.1 Catedral de Santiago de Compostela. Capitel del extremo sur del transepto con una mujer con cabeza de león. Foto: S. Vázquez.



Fig.2 Iglesia de SS Mary and David de Kilpeck, (Herefordshire), Inglaterra. Canecillo con la representación de una sheela-na-gig.

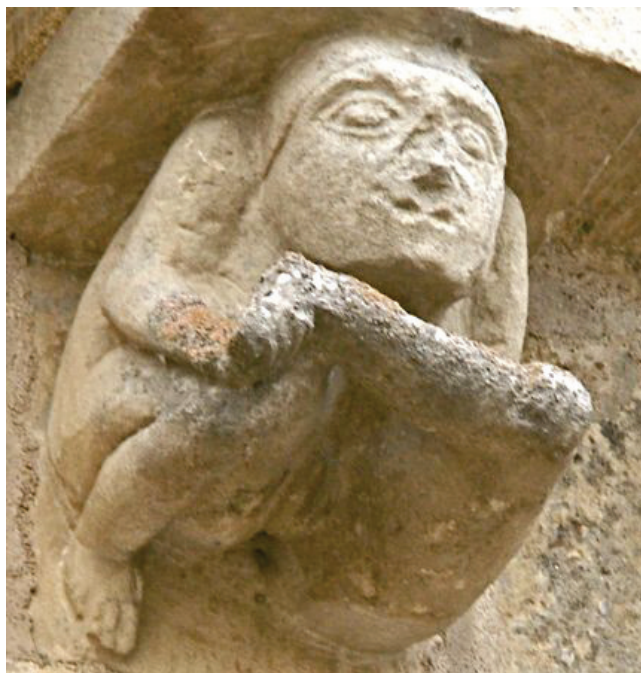


Fig.3 Iglesia de Saint-Maurice de Béceleuf (Aquitania), Francia. Canecillo con una mujer con las piernas cruzadas mostrando su sexo.



Fig.4 Catedral de Santiago de Compostela. Relieve de la Puerta de las Platerías con una mujer sosteniendo un cachorro de león en su regazo. Foto del autor.



Fig.5 Basílica de Saint-Sernin de Toulouse. Canecillo de la Porte Miègeville con una figura diabólica con el sexo convertido en una cabeza de león. Foto del autor.



Fig.6 Catedral de San Pedro de Jaca. Detalle de un capitel procedente del antiguo claustro con unas figuras femeninas con sus extremidades inferiores convertidas en garras de animal. Foto: J. A. Olañeta.



Fig.7 Catedral de Santiago de Compostela. Canecillo de la capilla de Santa Fe con una mujer mostrando su vagina y los pies convertidos en garras de animal. Foto del autor.



Fig.8 La Iglesia representada como una mujer con el sexo convertido en una cabeza diabólica en una ilustración de la obra *Scivias* (ca. 1141) de Hildegarda de Bingen. Códice de Wiesbaden. Facsímil de 1927, Eibingen, Hessisches Landesbibliothek, MS 1, fol. 214v.



Fig.9 Catedral de Santiago de Compostela. Extremo sur del transepto con el pórtico interior de la Puerta de las Platerías. Foto del autor.

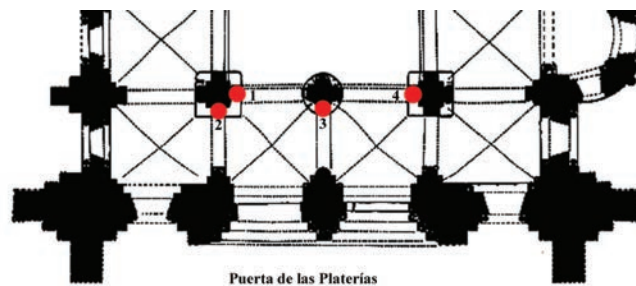


Fig.10 Situación de los capiteles figurados del pórtico interior del transepto sur de la Catedral de Santiago de Compostela: n° 1, *Vagina dentata*; n°2, soldados exhibicionistas; n° 3, figuras humanas entre lianas vegetales; n° 4, demonios alados. Plano del autor.



Fig.11 Catedral de Santiago de Compostela. Capitel con la vagina dentata desde el punto de vista del espectador. Foto: S. Vázquez.



Fig.12 Catedral de Santiago de Compostela. Capitel con demonios del pilar oriental del pórtico interior del transepto sur. Foto: S. Vázquez.



Fig.13 Catedral de Santiago de Compostela. Detalle del capitel con la *vagina dentata*. Foto: P. Porral.



Fig.14 Catedral de Santiago de Compostela. Capitel con soldados exhibicionistas del pilar occidental del pórtico interior del transepto sur. Foto: S. Vázquez.



Fig.15 Catedral de Santiago de Compostela. Capitel con soldados exhibicionistas del pilar occidental del pórtico interior del transepto sur. Foto: S. Vázquez.