

# EL "DESCENSUS AD INFEROS" DEL BEATO DE GERONA Y LA ESCATOLOGIA MUSULMANA

por

JOAQUÍN YARZA

El Beato de Gerona conservado en la catedral de esta ciudad y realizado en 975, es uno de los más notables y conocidos manuscritos con pinturas de toda la Edad Media española<sup>1</sup>. El ciclo dedicado a la vida de Jesús, incluido en los primeros folios, ajeno al Comentario al Apocalipsis, es único en relación a los otros Beatos, salvo el de Turín, que es copia suya seguramente<sup>2</sup>. Los manuscritos bíblicos ilustrados españoles del siglo x son relativamente numerosos y, algunos, muy ricos iconográficamente. Pero la mayoría de sus ilustraciones se ocupan del Antiguo Testamento. Esto hace aún más precioso el estupendo programa neotestamentario del Beato de Gerona. Las fuentes literarias en que se basan estas pinturas desbordan con mucho las exclusivamente bíblicas<sup>3</sup>. El folio completo que ocupa el «Descensus ad inferos» (fol. 17 v.) resulta dentro del ciclo de enorme interés compositivo e iconográfico.

Hace ya bastante tiempo que M. Churruga<sup>4</sup> intentó demostrar la influencia de los textos escatológicos musulmanes en la miniatura altomedieval española. Se sirvió para ello del material impresionante aportado por Asín Palacios en una obra polémica anterior<sup>5</sup>. La hipótesis de trabajo resultaba

---

<sup>1</sup> Bibliografía básica recogida en A. M. MUNDÓ y M. SÁNCHEZ MARTANA, *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los códices*. Madrid, 1976. Se puede añadir el trabajo de M. MENTRÉ, *La peinture catalane préromane et romane dans ses reports avec le manuscrit 7 de Gerone*, en «Cahiers de Cuxá», 1974, p. 87-98, aunque no es posible compartir sus conclusiones. También nota 3.

<sup>2</sup> La cita de la nota 1 es válida en este caso.

<sup>3</sup> He intentado analizar en otra ocasión la notable Crucifixión que antecede al «Descensus» señalando las particularidades iconográficas que por su extrañeza no llegaron a repetirse en el románico Beato de Turín. Ver, J. YARZA, *La Crucifixión en la miniatura española siglos X al XII*. «Archivo Español de Arte», 1974.

<sup>4</sup> *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*. Madrid, 1939.

<sup>5</sup> M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid, 1961, 3.ª ed. Defendió la idea de que Dante se había servido de textos escatológicos musulmanes a la hora de describir las mansiones celestes e infernales. La obra que causó escándalo se apoyaba en un imponente material recogido de textos islámicos en los que se aludía a estas mansiones en términos muy precisos y un tanto anecdóticos: Éran ante-

sugestiva, pero la realización resultó algo apresurada. Se hizo un uso inapropiado de la documentación. Textos que resultaban válidos para la tesis de Asín, porque Dante vivió en el entorno de 1300, eran imposibles de aducir para ilustraciones que no sobrepasaban el siglo x. Tal vez seducida por la idea, la autora buscó influjos donde no los había y los encontró en todas partes. Pese a ello, y hay que entender en su descargo que una parte de la investigación, a juzgar por las fechas de publicación, se debió llevar a cabo en circunstancias difíciles, la idea no se debe desdeñar e intento aquí replantearla de nuevo. Partiré, no obstante, de la iconografía usual del tema en el arte cristiano anterior<sup>6</sup>.

El «Descenso a los infiernos» aparece de antiguo en el arte cristiano. Había en él, entre otras cosas, una prueba de la resurrección. En la cristiandad oriental resultó la imagen más apropiada para sugerirla. Los textos canónicos no aludían a ella, pero algunos apócrifos tempranos dieron detalles de gran precisión y aun truculencia que tuvieron inmediato éxito y difusión. El más importante de ellos es el que con el tiempo se llamará «Evangelio de Nicodemo», aunque consta de dos partes bien diferenciadas. La segunda es el verdadero «Descensus ad inferos»<sup>7</sup>. No sabemos cuándo empezó a representarse en el arte cristiano, pero se supone que desde fecha muy temprana también. Los ejemplos más antiguos conocidos citados son el Oratorio del Papa Juan VII (705-7) en el Vaticano, únicamente conservado en un dibujo de Grimaldi, y un fresco de Santa María Antigua de Roma algo posterior<sup>8</sup>. Se ve en el segundo a Cristo como vencedor pisando al vencido, que es Hades, el infernal señor griego. Es obligado pensar entonces que esta imagen se creó en la tardía antigüedad, cuando aún era posible el uso de imágenes alegóricas con el triunfo del emperador<sup>9</sup>. La fórmula alcanzó éxito y se repitió con frecuencia en lo bizantino medieval y de manera especial en los «Salterios», con ilustra-

---

riosos a otros cristianos semejantes e indudablemente antecedentes remotos de lo dantesco. El descubrimiento posterior de una traducción latina, española y francesa del «Mi'ray» o «Escala de Mahoma» aclaró la situación. Dante pudo servirse únicamente de ella. Publicó el texto latino y francés. J. MUÑOZ SENDINO, *La Escala de Mahoma*. Madrid, 1949, y E. CERULLI, *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole de la Divina Commedia*. Ciudad del Vaticano, 1949.

<sup>6</sup> Sobre todo recientemente en una ponencia en el «Simposio de los Beatos». Madrid, 1976, sobre *Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos*. Precisamente el «Descensus» de Gerona es una obra muy notable en la que se pueden registrar relaciones con la iconografía cristiana y marcar una cierta influencia musulmana.

<sup>7</sup> Ver A. DE SANTOS, *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, 1956, p. 420 y ss. Se puede rastrear algún texto en los escritos canónicos sobre el tema. Especialmente, Pedro, *Epístola* I, 3, 18 y ss.; Mateo, 27, 52 y ss.; Lucas, 23, 43. Mejor aún Pablo, *Efesios*, 4, 8, en el que se cita el salmo LXVII, que ha servido también de pauta a los iluminadores bizantinos para ilustrarlo con una «Anástasis». Otro apócrifo, el seguramente posterior *Evangelio de Bartolomé*, pone la historia en boca de Jesús. Ver, A. DE SANTOS, *op. cit.*, p. 570 y ss.

<sup>8</sup> A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archeologique*. Paris, 1957, p. 232-3.

<sup>9</sup> Es la teoría de A. GRABAR expresada en varias obras y singularmente en *Christian iconography. A study of its origins*. Princeton, 1968, p. 125-6.

ción marginal que tanto se copiaron entre los siglos IX, posteriormente al triunfo iconódulo, y XI. Pero la definitiva resultó de la fusión de la primera con otra: la del emperador acogiendo al vencido sometido. En la composición más frecuente Cristo está en pie, dominador, alargado la mano a Adán, con Eva próxima, del mismo modo que recibía el emperador a la ciudad o provincia conquistada o arrodillada ante él<sup>10</sup>. Así, en una ilustración del «Salterio Chludov» (Museo Histórico del Estado, Moscú), Cristo dentro de una mandorla toma con su siniestra el brazo de Adán casi arrodillado, mientras Eva está al lado contrario. Se adivina a Hades, muy lastimado, a los pies<sup>11</sup>.

Pero es más interesante otra pintura más compleja del mismo manuscrito en tanto que supone un enriquecimiento del material original. La mandorla envuelve a Cristo de nuevo. Los protoplastas a su derecha ahora, como será más adelante. Hades es, a sus pies, un monstruo oscuro, gigantesco, cabeza abajo. Huyen despavoridos cuatro pequeños diablos negros, peludos, desnudos, alados tres, y de rasgos no definidos. Se añade la anécdota pintoresca al tema original más económico, aunque haciendo uso de los viejos textos del «Descensus» que hablaban del terror del diablo y su intento de fuga ante la llegada de Dios<sup>12</sup>.

El «Descensus» del Beato de Gerona dice mucho más que todos estos «Salterios», aunque en la acogida a Adán parece inspirarse en un iconografía no muy diferente. Cristo, de acuerdo con la tipología de los Beatos, imberbe, rodeada la cabeza de ese halo que no llega a ser nimbo, se inclina para tomar de la mano a Adán. Las derribadas puertas del infierno se encuentran arriba, a la izquierda. Adán, como conviene a un muerto, de acuerdo con la fórmula hispana del siglo X, y al contrario que en los «Salterios» bizantinos, está desnudo. Ninguna mención a Eva. Los cuatro personajes que parecen flotar, desnudos también, bajo Adán, son los indiferenciados justos que Cristo llevará al paraíso. Aunque persiste la idea básica del «Descensus» vista en los ma-

<sup>10</sup> Dentro de esto hay muchas variantes según se considere a Cristo en mandorla, fuera de ella, figure Adán solo o con Eva, etc.

<sup>11</sup> A. GRABAR, *Christian...*, p. 302.

<sup>12</sup> Ver la ilustración en A. GRABAR, *L'iconoclasme...*, fig. 161. Dentro de esta tradición iconográfica hay otros «Salterios» con decoración marginal, como el de París (Bib. Nat., Grec. 20, f. 19 v.) del siglo IX o el de Bristol (Londres, Brit. Mus., Add. 40731, f. 104) de haya el año 1000. En este segundo la imagen se aproxima por un lado a la citada en segundo lugar del «Salterio Chludov», mientras que junto a Adán y Eva se disponen otros justos premonizando ya la otra iconografía que se impondrá en el arte monumental. Sin embargo, siguen los pequeños diablos revoloteando en torno. Ver S. DUFRENNE, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, para ambos manuscritos e ilustración (láms. 43 y 53). Puede verse la pervivencia de esta antigua iconografía en otro «Salterio», seguramente procedente de San Juan Studion en Constantinopla, de la segunda mitad del siglo XI en Londres (Brit. Mus., Add. 19.352) en el que se encuentran tres imágenes de la Anástasis en f. 82 v., f. 83, f. 146 v. Sobre él, S. DER NERSESSIAN, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, figs. 133, 134 y 235.

nuscritos bizantinos no se pueden dejar de lado las diferencias tan numerosas que obligan a pensar en otra fuente distinta para el conjunto, incluso para la parte alta únicamente.

Habría que señalar también que, como otras veces, se dan en una sola ilustración varias secuencias de una narración. La figura de la derecha en alto es Cristo otra vez. Se trata de reflejar un momento anterior, justo el del quebrantamiento de las puertas. Esto es, la lectura debía empezar uniendo esta imagen de Cristo a las puertas derribadas de la izquierda. En un «Rollo de Exultet» italiano del siglo XI (Gaeta, Archivo de la catedral) se puede hacer una lectura lineal. A la izquierda, Jesús hace caer las puertas. Inmediatamente se ve, en el centro, cómo ata al demonio. Finalmente a la derecha, arrebatado con él a los justos<sup>13</sup>. La pintora del Beato gerundense prefirió dar otro tratamiento al material temático. Centró la atención del lector en dos puntos: la salvación de los justos, final de la historia, y el encadenamiento del demonio; en el caso de haberlo sido no aparece Cristo como autor. Marcó de esta forma un eje vertical en cuya parte superior se encuentra Jesús vencedor y salvador y en el inferior, el demonio atado.

Pero hizo de él una verdadera contrafigura de Cristo. Es un icono maies-tático sentado en un trono que no existe, centrando la composición del infierno. Encaja en la visión dualista constante que enfrenta bien y mal en el Comentario de Beato. Parece evidente que el artista debió disponer de un modelo. Volviendo sobre el tema en el arte bizantino, puede comprobarse que en el tiempo en que se ilustraba el manuscrito cristalizaba otra fórmula. Un mosaico de Hosios Lukas realizado en el entorno del año mil puede servir de ejemplo. En el «Anástasis» se presenta a Cristo sobre el abismo negro del infierno, llevando la cruz de la victoria y cogiendo de la mano a Adán al que sigue Eva. Al otro lado, con evidente deseo de contraposición por simetría, están David y Salomón. A un lado, las puertas forzadas. Con variantes ésta será la otra imagen<sup>14</sup>. En todo caso a todos estos pormenores se aludía ya en

<sup>13</sup> EMMA PIRANI, *Miniatura románica*. Milán, 1966, lám. 13.

<sup>14</sup> En Dafni algo posterior todavía puede verse el diablo aplastado por Cristo, o tal vez el antiguo Hades disminuido. Sobre esto, E. DíEZ y O. DEMUS, *Byzantine mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lukas*. Cambridge (Mass.), 1931, p. 69 y ss., lám. XIV y figs. 100-2. Esta fórmula pasó también a la miniatura y se extendió por distintos tipos de manuscritos. El primero fue el «Leccionario», como en el Dyonisiu (Cod. 587, f. 2) de monte Athos. Luego el «Evangelario», caso del Grec. 77 de la Bib. Nat. de París, f. 60 v. Pero llegó a hacerse tan popular, aún dentro del siglo XI que algún ejemplar de «Homilias» de San Gregorio Nacienceno lo recogió, como el de la Biblioteca del Patriarcado de Jerusalén (Cod. Taphou, 14, f. 13). Sobre esto, K. WEITZMANN, *Byzantine miniature and icon painting in the eleventh century*, recogido en *Studies in classical and byzantine manuscript illumination*, Chicago, 1971, p. 271 y ss. Se debe el éxito a que era la ilustración apropiada para el Domingo de Resurrección. De nuevo, K. WEITZMANN, *The narrative and liturgical gospel illustration*, en *op. cit.*, p. 247 y ss. Especialmente p. 257 y ss. Señala ya en el siglo X, el «Leccionario» de Leningrado (Bib. Pública, Cód. 21, f. 1).

el apócrifo de Nicodemo y en parte en el llamado «Evangelio de Bartolomé». Lo esencial seguía siendo el triunfo de Cristo resucitado y la cohorte de los justos salvados. Hades, y con este nombre se le cita en la versión griega, mientras en la latina es simplemente «Infernus», puede permanecer (Dafne) o desaparecer, porque no es cuestión de su mundo, sino del triunfo sobre la muerte y la redención de los que esperaban.

Si venimos a Occidente la situación es pareja. He citado ya los casos más antiguos conservados en Italia, desde el Oratorio del Papa Juan VII al «Rollo de Exultet» del siglo XI. En el imperio germánico la influencia bizantina es muy notable. En la «Anástasis» es fácil comprobar cómo se siguen modelos orientales. Sin embargo se percibe un cierto deseo de resaltar los aspectos infernales. En un «Evangelionario de Brescia» (Biblioteca Queriniana Cod. mbr. 2<sup>o</sup>, f. 35 v.) de fines del siglo X y de la escuela de Reichenau, Cristo recoge a los primeros padres de un infierno en llamas por el que pululan demonios, entre ellos el supremo atado. Siguen también la costumbre de vestir a los salvados, al menos en los siglos X y XI<sup>15</sup>. En Francia son escasos los ejemplos. En el «Salterio de Utrecht» carolingio se encuentra varias veces, destacando el hecho de que se mantiene la desnudez, como trazo occidental y prueba de otra tradición diferente<sup>16</sup>.

Nada de lo dicho es suficiente para entender la complejidad del «Descensus» de Gerona. Aparte las observaciones hechas sobre la lectura de las imágenes, es claro que se intentó dar una importancia desmesurada al infierno y separarlo de un supuesto limbo distinto. En ninguno de los manuscritos citados más arriba existe esta separación. No extraña que en un asunto tan espinoso como el del infierno al que baja Cristo para salvar a los justos y el del infierno del fuego de los pecadores, había que señalar alguna diferencia, aunque no se hubiera acusado en pinturas más sencillas. La miniaturista de Gerona puede que dispusiera de otros modelos hoy perdidos, pero desde luego podía apoyarse en una tradición literaria de escritos de los Padres, tratando de aclarar la situación. San Agustín, glosando un texto apocalíptico (XX, 13) en el que se dice que «el mar presentó sus muertos y la muerte y el infierno entregaron los suyos», distingue entre otros los entregados por la muerte y los que da el infierno. Unos son los que murieron sin ir al infierno y otros los que pagan en él sus culpas. Porque «no parece absurdo creer que los antiguos santos que tuvieron fe en la encarnación de Cristo han estado después de la muerte en lugares muy alejados de aquellos en que son atormentados los impíos, pero junto a los infiernos, hasta que fueron librados por la sangre

<sup>15</sup> Sobre esto, G. CAMES, *Byzance et la peinture romane de Germanie*. Paris, 1966, especialmente p. 84, 88 y 105, con abundantes ejemplos tanto en la miniatura como en la eboraria.

<sup>16</sup> G. CAMES, *op. cit.*, p. 85, cita también la desnudez en algunos marfiles otonianos del siglo XI.

de Cristo y por la visita que El les hizo»<sup>17</sup>. Es fácil la aplicación a una ilustración como la de Gerona.

Mucho más claro es San Gregorio en sus famosas «Morales sobre Job». Explica los temores del paciente siervo sobre su descenso a los abismos profundos, por la existencia de niveles dentro de éstos. Tenía que descender, dice, al infierno antes de la llegada del Mesías, pero ese infierno profundo debía ser la parte más alta del verdadero de los pecadores. Tenía que haber una diferencia<sup>18</sup>. El miniaturista ha seguido la intención del texto y ha creado tres niveles de altura. Arriba, en la luz, está Jesús el victorioso. Unos arcos le separan de una primera mansión en la que están los justos. Unas nuevas arcadas establecen el nivel inferior, el del infierno propiamente dicho. Mientras el superior se tiñe de azul, el inferior es rojizo o castaño oscuro, pero en ambos hay fuego, como se comprueba por las dos salidas de las esquinas superiores en las que se ven las líneas rojizas características.

Ante esta particularidad de los arcos de separación no usados en otras miniaturas del ciclo con esta intención surge la pregunta del por qué. Churruca supuso que se debía a la influencia de las descripciones musulmanas en las que se explican y pormenorizan los distintos círculos de las regiones subterráneas<sup>19</sup>.

La tradición escatológica cristiana era pobre en descripciones de infierno y paraíso, tal vez por los reparos que se podían poner en dar aspecto demasiado visible y natural a lo que estaba fuera de la vida del hombre en este mundo. Se señalaba el castigo del infierno, se aludía al fuego y a los peores tormentos, pero no se pasaba de ahí<sup>20</sup>. Sin embargo, desde tiempos muy primitivos, partiendo del propio Corán en el que todo se contaba muy sucintamente, surgió una abundante literatura donde se describía el viaje de Mahoma a las mansiones celestiales y a las infernales. Las descripciones cargadas de truculentos detalles resultaban incluso anecdóticos y de un expresionismo feroz al describir los infiernos y los castigos que allí sufrían los condenados. No era un solo texto, sino muchas y diferentes versiones de un «mi'ray» o ascensión a los cielos y de un «isra» o viaje nocturno a las infernales<sup>21</sup>.

Las comunidades cristianas mozárabes debieron tener en Córdoba y en

<sup>17</sup> *La Ciudad de Dios*, XX, 15, según ed. B.A.C., Madrid, 1965<sup>2</sup>, II, p. 562.

<sup>18</sup> XIII, XLVIII, 53, Buenos Aires, 1945, II, p. 370.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 42. Sus afirmaciones no las apoya con textos concretos sino que se limita a indicarlo.

<sup>20</sup> Ver mi trabajo citado en nota 6 donde me extiendo ampliamente al tratar del tema del diablo e infierno y aporto textos cristianos que indican la vaguedad sobre todo ello, cara a las posibilidades de una ilustración.

<sup>21</sup> La frase del «Corán»: «Loado el (Señor) que hizo viajar, durante la noche, a su siervo (Mahoma) desde el templo sagrado (La Meca) hasta el lejano pueblo (de Jerusalén) cuyo recinto hemos bendecido para hacerle ver nuestras maravillas». (Azora, XVII, 1, traducción de Asín Palacios). De aquí surgió una floración de tradiciones o «hádices» del siglo IX o anteriores los más antiguos. Ver ASÍN PALACIOS, *op. cit.*, p. 9 y ss.

otros lugares noticias de estas leyendas. Sabemos positivamente que sus escritores en tiempos difíciles de enfrentamiento con lo musulmán no hostil en otras ocasiones, arremetieron contra estas creencias intentando destacar con saña lo que consideraron disparatado y ridículo. Se citan las obras del abad Speraindeo, de Alvaro de Córdoba y de San Eulogio<sup>22</sup>. El texto del abad Speraindeo se recoge en el «*Memoriale sanctorum*», una obra destinada por San Eulogio a discutir puntos de la teología musulmana. El abad critica la carnalidad de los placeres del paraíso de Mahoma, con mujeres al servicio de los escogidos que convertirían aquello en un «lupanar y lugar obscenísimo»<sup>23</sup>. Más breve es San Eulogio insistiendo de nuevo en el aspecto degradante del paraíso<sup>24</sup>. Mucho más frecuentes son las menciones en Alvaro de Córdoba, siempre insistiendo en el carácter sensual del elíseo musulmán<sup>25</sup>. Hay otras noticias de la difusión de estas historias en territorio cristiano. Eulogio pudo comprobar al viajar a Pamplona y Leire, que en este lugar existía un texto con la historia de la vida de Mahoma<sup>26</sup>. Ya en siglos posteriores tenemos el testimonio de Pedro Alfonso el judío converso<sup>27</sup>.

Lo más llamativo de los textos antedichos es que las críticas se vuelcan especialmente sobre el paraíso, mientras el infierno queda en la sombra. Es conocido el clima tenso en que escribió Eulogio y Alvaro, quienes conscientemente lo provocaban en busca del martirio. El paraíso musulmán, tan deliciosamente sensual, les daba ocasión a ataques que veían muy claros. No debe haber duda que igualmente conocían el infierno y sus castigos. Pienso que si no aluden a ello es porque no se prestaba tan rotundamente a sus ataques. Cualquier tipo de castigo, por muy enraizado que estuviera en lo que se consideraba propio de este mundo carnal podía ser permisible en él. Los textos cristianos hablaban de penas terribles, de tormentos, citaban el fuego. Los «hadices» o tradiciones musulmanas se referían a los distintos pecadores, muchos de ellos (avaros, lujuriosos, soberbios) iguales a los cristianos y les aplicaban tormentos diferentes. No se trata de que los mozárabes aceptaran estas descripciones por completo, sino que nada les estimulaba a luchar contra ellas, porque las veían muy justas. En territorio cristiano, pasado en parte el recuerdo de los tiempos críticos, no debe sorprender que quedara un poso de todo ello y se permitiera a los artistas, muchas veces hombres del monas-

<sup>22</sup> ASÍN PALACIOS, *op. cit.*, p. 374 y ss.; E. CERULLI, *Il Libro della Scala*, ed. 1970, p. 370-3.

<sup>23</sup> Ver el texto completo en JOANNES GIL, *Corpus scriptorum mozarabicorum*, II, Madrid, 1973, p. 377-8, en *Memoriale Sanctorum*, I, 7, 16 y ss.

<sup>24</sup> I. GIL, *op. cit.*, II, p. 367 de Eulogio, *Memoriale*, Praefatio a I, 2, 10-1.

<sup>25</sup> I. GIL, *op. cit.*, I, p. 270 y ss. Los textos seleccionados en ASÍN, *op. cit.*, y CERULLI, *op. cit.*, p. 372-3.

<sup>26</sup> I. GIL, *op. cit.*, I, p. 483, de Eulogio, *Liber Apologeticus Martyrum*, 15, 1 y ss.

<sup>27</sup> En *Dialogi cum Judaeo* hace breves descripciones de paraíso e infierno, según CERULLI, *op. cit.*, p. 377-9.

terio, que crearan una imagen infernal que al menos reflejara el recuerdo de las, por otra parte vívidas, descripciones musulmanas.

En lo que al Beato de Gerona se refiere, es posible, como pensaba Churruga, considerar que los extraños arcos de la composición sean un signo que aluda a los círculos infernales. Desde las primeras relaciones se habla de varias puertas del infierno que corresponden a distintos pisos, siete usualmente, tal vez dispuestos en círculos con centros sobre un mismo eje (mejor que concéntricos como se viene diciendo) y unos encima de los otros<sup>28</sup>. Se respeta la tendencia a señalar un más alto y un más bajo que será básica en el mundo cristiano en el que ya desde los tiempos primeros se calificaba al abismo como lugar infernal. Es el fuego, sea natural o no, el elemento esencial de castigo en la literatura religiosa cristiana igual que en la musulmana. Pero en ésta los detalles menudos sobre otros tormentos son más explícitos. Así se dice en un «hadice», posiblemente egipcio del siglo IX, que se abrió a petición de Mahoma una puerta infernal sólo «en cantidad del ojo de una aguja y salió por la abertura tal fuego y humo, que, si hubiese continuado saliendo un rato, los cielos y la tierra se habrían cubierto de tinieblas»<sup>29</sup>. En la miniatura se ven dos de estas aberturas a los lados, aún correspondiendo a las partes más altas, por tanto menos negativas. De ella sale un masa confusa de humo y llamas.

A la hora de describir el infierno la pintora que practicaba un arte bidimensional no quiso hacer mención de los numerosos accidentes naturales que allí podían encontrarse, pero aprovechó las posibilidades que le ofrecían los arcos para colocar en ellos numerosos personajes complementarios que componen un cuadro por demás expresivo: el demonio mayor, otros diablos, un monstruo, las serpientes y los condenados.

Los apócrifos cristianos aludidos afirmaban que tras de Jesús se habían ido todos los que poblaban el lugar. Sólo una versión copta del «Evangelio de Bartolomé» indicaba que habían quedado allí solamente Herodes, Caín y Judas<sup>30</sup>. Es claro que se tenían en mente básicamente las partes más altas. En otro manuscrito posterior, escrito en un mundo diferente, una homilía anglosajona del siglo XI, inspirada en otra anterior de Aelfrido, se aclaraba que Cristo había dejado allí a los asesinos, adúlteros secretos, apóstatas de la fe, ladrones y avaros<sup>31</sup>.

Mientras el fuego es omnipresente en el infierno de los Beatos y en la tradición escrita cristiana, aquí hay que añadir como testigo principal el ataque

<sup>28</sup> ASÍN PALACIOS, *op. cit.*, p. 136.

<sup>29</sup> Es en la que ASÍN llama redacción B del segundo ciclo y que se atribuye a IBN ABBAS, *op. cit.*, p. 433-5.

<sup>30</sup> A. DE SANTOS, *Evangelios apócrifos*, p. 580.

<sup>31</sup> ANNA MARIA LUISELLI FADDA, «*De descensu Christi ad inferos*»: una inedita omelia anglosajona, en «*Studi medievali*», 1972, p. 989-1011.



de serpientes. Se conoce la importancia que este animal tiene en el cristianismo y el carácter negativo que reviste al adoptar el demonio su forma en la caída de Adán y Eva. Pero parece ser que nunca en la descripción de los castigos infernales se habla de su presencia antes de estos tiempos, a lo que he podido ver. Sin embargo, en los románicos es relativamente normal. Por otra parte, en las descripciones musulmanas surge continuamente para castigo de los diversos pecados. En la redacción antes señalada figuran los ricos y soberbios en habitaciones de fuego «atormentados por serpientes y alacranes y lanzando gritos». En un círculo inferior «los que comen los bienes de los huérfanos injustamente» son agarrados por los demonios mientras «las serpientes penetraban por sus bocas, rompían sus intestinos y salían por sus anos». Los usureros tienen el vientre hinchado y lleno de serpientes y alacranes y estos mismos seres pican a los que no atienden a sus abluciones y oraciones<sup>32</sup>. Se multiplicarían las citas insistiendo en lo mismo.

En el «Descensus» el demonio es castigado por Jesús. En la versión griega lo coge por la cabeza y lo entrega a los ángeles para que le aten con cadenas manos, pies, cuello y boca y lo guarde el infierno<sup>33</sup>. En la latina le ata el cuello con una cadena, la espalda luego, le pone el pie en la garganta y lo entrega al fuego eterno haciendo que se hunda en lo más profundo<sup>34</sup>. En el «Evangelio de Bartolomé» el mismo Cristo dice que flageló al demonio y lo encadenó<sup>35</sup>. Pero en la ilustración además de estar atado y posiblemente castigado por el fuego, se enroscan a su cuerpo dos serpientes que parecen morderle el pecho. Se le castiga igual que a los demás, como había indicado ya San Gregorio<sup>36</sup>. Además es claro que se quiere señalar en él su carácter de señor del infierno convirtiéndole en negativo de la imagen maiestática de Dios.

Aun cuando los ojos se han raspado por una mano ignorada de las que desgraciadamente tanto abundan en los manuscritos medievales a la hora de ensañarse con el maligno precisa y lamentablemente por serlo, se tiene la impresión de que eran enormes y abiertos, en los que destacaba el blanco sobre el fondo oscuro del cuerpo, lo que también es común al arte musulmán<sup>37</sup>. Desde luego el tipo hizo época porque en el románico reaparecerá centrando el infierno como soberano. Júzguese por el tímpano de Conques o el infierno del juicio de Torcello de origen bizantino. Por ello cabe pensar que como tal dependa de un modelo antiguo perdido.

<sup>32</sup> ASÍN PALACIOS, *op. cit.*, p. 435-6.

<sup>33</sup> VI, 2, p. 478, ed. A. de Santos.

<sup>34</sup> VIII, p. 497, ed. cit.

<sup>35</sup> I, 20, p. 580, ed. cit.

<sup>36</sup> *Moralia*, IX, LXVI, 103, II, p. 15, ed. cit. Dice que un mismo castigo atormenta a ángeles y condenados.

<sup>37</sup> Comunicación verbal de mi amigo Juan Zozaya del Museo Arqueológico Nacional, sin que haya podido concretarlo yo con textos o pruebas documentales.

A la hora de disponer las serpientes tanto en el caso del gran diablo como en el de algunos de los condenados castigados, cerca del pecho, viene a la memoria otra imagen: la diosa tierra que el románico convertirá en castigo de la lujuria, cambiando el signo de fecundidad que suponían los niños, animales o serpientes al pecho, por un sentido de ataque y por tanto de castigo. No se puede dejar de lado la posibilidad de que el artista conociera algún modelo de tierra-madre, pero faltaba bastante tiempo para que la antigua imagen se convirtiera en la medieval románica. Además la semejanza se reduce a la fijación o proximidad al pecho, porque el enroscamiento no se daba en las ilustraciones que pudo haber tenido el miniaturista ante sus ojos<sup>38</sup>.

Destacan como muy llamativos los animales devoradores a los que tampoco aluden las fuentes cristianas, aunque algunas medievales tendieran ya a reflejar un mundo concreto y horrible<sup>39</sup>. En el infierno musulmán, incluso identificado con él, se encuentra un monstruo de varias cabezas y bocas con las que devora a varios tipos de pecadores. En el Beato puede verse en el límite entre infierno de los justos e infierno del diablo, un extraño ser de cuerpo largo —el texto musulmán habla de cuerpo de serpientes y alacranes— apoyado en dos patas acabadas en garras, con dos cabezas iguales en la parte anterior y posterior, ambas mordiendo las suyas a dos condenados<sup>40</sup>.

Resumiendo estos aspectos, creo que a la hora de describir este importante paraje, la monja Ende disponía posiblemente de un modelo distinto a los que conocemos e hicieron fortuna en el arte cristiano oriental y occidental. Este modelo fue descompuesto por ella para ofrecer otra lectura. Al enfatizar el mundo subterráneo tuvo presente una tendencia que venía pugnando por manifestarse plásticamente en el siglo x y que tendrá éxito en los siguientes.

---

<sup>38</sup> Véase en último lugar, con abundante bibliografía, J. LECLERCQ-KADANER, *De la Terre Mère à la Luxure*, en «Cah. Civ. Méd.», 1975, p. 37 y ss. Aquí se encuentran ilustraciones de la Tierra como tal en numerosos marfiles carolingios, vinculada a la Crucifixión. Aún se puede ver con el mismo significado en obras del siglo xi como un «Rollo de Exultet» italiano (Roma, Bib. Casanetense, 724 B. I. 13) con dos animales mamando de sus pechos en uno de sus multiformes aspectos. Hay que llegar al románico pleno de fines del siglo xi para que se realice la transformación significante. Haciendo caso omiso del ataque, la forma de ver las serpientes recuerda lejanamente el caduceo de Mercurio o Hermes. Este animal rodeando a un ser humanizado, aunque de otra manera, se encuentra en imágenes órficas, como el Phanes de Módena, transformada luego en mitraica y varias pertenecientes a esta religión. Sobre esto, HANS LEISEGANG, *The mystery of the serpent*, en «Papers from the Eranos yearbooks», II, Bollingen Series XXX, Princeton, 1971, p. 194 y ss. También, M. VERMAESEREN, *Mithra, ce dieux misterieux*, Paris-Bruselas, 1960, p. 98 y ss. Se ha citado en alguna ocasión el conocimiento de fuentes clásicas por parte del miniaturista. Compruébese, entre otros, en los atlantes de f. 2 que sostienen la mandorla de la Maiestas Domini.

<sup>39</sup> Me refiero a textos de gran difusión como la visión infernal del monje Fursa descrita por BEDA («Historia ecclesiastica gentis anglorum», III, 19) quien llevado por un ángel, ve los infiernos con distintos fuegos en los que se castigan diversos pecadores y en los que se mueven los demonios. Pero de esto no se pasa.

<sup>40</sup> ASÍN PALACIOS, *op. cit.*, p. 372 y ss., con abundantes citas.

Y para ello tuvo en cuenta, sin prescindir del modelo antiguo, las numerosas tradiciones orales que del infierno musulmán conocían los cristianos, mozárabes o no, y que, lo pienso como hipótesis de trabajo, pudieron ser asimiladas por el paso del tiempo sin temor a caer en heterodoxia. No tuvo delante ningún modelo musulmán, seguramente no existía, sino tan sólo esos recuerdos que se prestaba a añadir nuevos horrores a los que las fuentes cristianas dejaban adivinar en las mansiones infernales.

Las ilustraciones de los «Salterios» bizantinos, y acabo con esta última precisión, situaban el «Descensus» con preferencia inmediata a dos salmos, el LXVII y el CVI, que parecían aludir a la resurrección de Cristo. Especialmente el primero fue entendido así por San Agustín<sup>41</sup>. El segundo era aún más directo al hablar de las puertas del infierno quebrantadas<sup>42</sup>.

En el Beato de Gerona, aparte otras inscripciones tal vez colocadas en dos momentos distintos, el gran arco de herradura presenta una extraña inscripción en capitales. Leída del centro a la derecha dice: «O Inferne ero mors tua». Hacia la izquierda las letras están al revés: «Ero morsus tuus inferne». («O infierno, seré tu muerte, seré tu mordedura, infierno»). Esta es una versión un poco libre del profeta Oseas (XIII, 14). A su vez también modificada la frase fue usada por San Pablo con la misma intención que luego se le daría en el mundo cristiano (I Corintios XV, 55).

Estos textos, tanto el de Oseas como el de San Pablo, se leían en la liturgia hispana altomedieval en relación con la resurrección y los difuntos. Sin embargo, no encuentro la misma aplicación a los salmos a los que indudablemente se daba este sentido. El texto de Oseas se recita reiterándolo una vez en el «matutinum» del sábado anterior al domingo de resurrección<sup>43</sup>. Más frecuente era el uso de los textos paulinos. Así, se recitaba el Domingo de Resurrección en el mismo «matutinum»<sup>44</sup> y poco después en el «Oficium in primo Dominico post octabas Pasche»<sup>45</sup>, igual que en la lecturas de difun-

<sup>41</sup> *Enarraciones sobre los Salmos*, 67, 2, ed. Martín Pérez, II, Madrid, 1965, p. 697.

<sup>42</sup> El «Salterio» Grec. 20 de la Bib. Nat. de París, f. 192 v., se basa en Salmo CVI, 13-4, vid. S. DUFRENNE, *op. cit.*, p. 45. El del British Mus. Add. 40, 731, f. 128, en Salmo LXVII, 2. Del mismo lugar, el Add. 19352, posterior, con ambas: fol. 82 v., Salmo LXVII, 2, 16; fol. 83, Salmo LXVII, 7; fol. 146 v., Salmo CVI, 16. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, p. 534, indica que en este versículo último está indicada la resurrección. Se equivoca al suponer que no figura Eva en el «Evangelio de Nicodemo». Efectivamente es así en la versión griega, pero no en la latina, IX, 1, p. 497-8, ed. A. de Santos. En ambos casos el autor o autores utilizan el Salmo CVI entre otros textos, p. 477 y 496, ed. cit.

<sup>43</sup> Así: «Ero mors tua o mors ero morsus tuus inferne». Se respondía: «Verumtamen Deus (liberabit)». Se repetía: «O inferne ero mors tua o mors ero morsus tuus». Se responde: «Prevideam dominum». «Antifonario de León», f. 170 v., p. 278, ed. Vives y Brou, Barcelona-Madrid, 1959.

<sup>44</sup> IDEM, fol. 180 v., p. 245, ed. cit.

<sup>45</sup> IDEM, fol. 189, p. 311.

tos<sup>46</sup>. Es tal vez una prueba más de la originalidad respecto a otras tradiciones de la miniatura hispana del siglo X, y de la riqueza iconográfica, en su variedad de fuentes, que podía informarla.

<sup>46</sup> En «Legendum de uno defunto». Ver *Liber Commicus*, ed. Pérez de Urbel y González y Ruiz Zorrilla, Madrid, 1955, II, p. 551.

LAMINA I



Catedral de Gerona. Beato de Gerona. «Descensus ad Inferos».