

El mal, imaginado por el gótico**

ESPERANZA ARAGONÉS ESTELLA*

Habiendo analizado las imágenes negativas en el románico navarro: diablo, infierno y pecados, pretendo estudiar en este escrito las representaciones del mismo signo en el arte gótico, desde los siglos XIII al XV. Igualmente trato de mostrar la evolución de la figura diabólica en esta época, que consigue su aspecto más monstruoso, o por el contrario, involuociona hacia una forma más humana y cercana al ángel caído, dando la vuelta a la temida representación del Enemigo.

La ordenación de los capítulos va a ser temática en orden a las secuencias testamentarias establecidas por la Biblia y la hagiografía, seguido de las conocidas imágenes del diablo –al margen de un contexto textual– y se terminará con las representaciones infernales y pecaminosas. El lugar de condena eterna va a mostrar una significativa evolución en la que se castiga no tanto una imagen abstracta del pecado, sino una visión real del mismo, personificada en los distintos estamentos y grupos sociales. Al igual que vemos mitras, coronas y atuendos militares entre los resucitados, se observa una visión social en las condenas, en la que los pecados están protagonizados por personas que pertenecen a un determinado estrato, en aras de procesar a todos los grupos en la visión igualitaria del infierno. Las faltas se individualizan y determinados pecados mortales son más proclives a ser cometidos por los estamentos más elevados, mientras hay otras faltas propias de los grupos sociales más bajos. Todo ello en un escenario que se amplía y las grandes fauces infernales, amenazadora visión del infierno en el románico, pasan a ser en el gótico, un estadio más de las múltiples torturas que encontramos en este lugar.

* Doctora en Historia del Arte.

** Agradecemos a la Profesora Lucía Lahoz de la Universidad de Salamanca, la ayuda prestada en la colaboración de este trabajo.

ANTIGUO TESTAMENTO

Génesis: Adán y Eva

La historia de la humanidad comienza con el Génesis y la primera falta del género humano contra su creador la protagonizan Adán y Eva. El pecado original no hubiera sido tal, sino hubiera actuado el diablo, sirviéndose de la serpiente. De los rasgos físicos de este animal, así como de su adecuación al texto bíblico, ya hemos hablado en otras ocasiones. La particularidad del ofidio en época bajomedieval, es que adquiere rostro humano, concretamente de mujer. La imagen tenía precedentes textuales desde el siglo XII, concretamente, la primera vez que se menciona la serpiente con cabeza femenina es en el comentario al Génesis de Petrus Comestor (muere c.1173) incluido en su *Historia Escholastica*. La cita dice así de la serpiente: *virgineum vultum habens*¹. Después de P. Comestor es Vincent de Beauvais (c.1190-c.1264) en el *Speculum naturale* (h.1250) quien describe al tentador del Paraíso como una serpiente poderosa con pies, cuerpo de dragón y cabeza de mujer: *virgineum vultum habuit*². En cualquier caso el ser fantástico con rostro femenino, fuera una arpía, una sirena o una langosta, tenía una larga tradición desde los siglos altomedievales, tanto textual como artística y su contenido era ciertamente negativo, fuera por ser objeto de tentación o causante de terribles desgracias entre los humanos³.

Uno de los primeros ciclos, en el gótico navarro, de Adán y Eva se encuentra en la portada de Santa María de Olite, datada en el tercer cuarto del siglo XIII⁴. Las escenas del Génesis están distribuidas entre las jambas y los capiteles corridos de la portada. El pecado, muy deteriorado y de poca calidad estilística, muestra a Adán –a la izquierda– y Eva –a la derecha– que dirigen sus manos al fruto que ofrece una serpiente con cuerpo y rostro de dragón cornudo, sin haber incorporado, por tanto, el rostro femenino. La amonestación divina a Adán y Eva así como dos figuras de mejor calidad que muestran a dos entristecidos protoplastas, tapándose la desnudez, aparecen en el siguiente capitel. Volvemos a las jambas donde continúa la historia del Génesis con una bellísima escena sintética en la que se condensa la expulsión y trabajos de nuestros primeros padres. En ella un ángel de grandes alas puntiagudas expulsa –sin espada– a Adán y Eva, quienes ya se han asentado en su nueva tierra y comienzan los trabajos. Ambos vestidos con bastas ropas hechas con pieles de animales; Adán en una representación muy costumbrista en la que trabaja la tierra con layas, y Eva en la línea de

¹ MIGNE, P. L., 198, p. 1.072; tomado de Bonnell, J. K.; “The serpent with a human head in art and in mystery” en *American Journal of Archaeology*, 2, (1917), p. 257-258. La imagen de la serpiente con cabeza de mujer, según informa Petrus Comestor, está tomada de Beda el Venerable. Bonnell trató de encontrar entre todas las obras de Beda la cita famosa que le atribuyera la creación de la serpiente con rostro femenino, pero no la encontró. Más adelante Vincent de Beauvais también nombra a Beda cuando habla del animal tentador en el Edén. RUDWIN, M. J.; *The devil in legend and literature* Chicago, 1931, p. 43; menciona a Beda el Venerable como el primer autor que habla de la serpiente con cabeza femenina, pero no da más referencias que puedan servir para encontrar la cita. Kelly, H. A., “The metamorphoses of the Eden serpent during the Middle Ages and Renaissance” en *Viator* 2, (1971), p. 308-309, dice que P. Comestor es el primer autor que menciona la serpiente femenina y además habla de un precedente sirio que pudo haber influido en esta imagen, una historia bíblica llamada la *Cueva de los Tesoros*, no más reciente del siglo VI d. C. y falsamente atribuido a Efrén el Sirio.

² BONNELL, J. K., *Op. cit.* p. 257-258

³ Ver mi libro *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, p. 155.

⁴ LAHOZ GUTIÉRREZ, L., “Contribución al estudio de la portada de Santa María la Real de Olite”, *Ondare*, 18, (1999), p. 77 y 110.

otras figuraciones, hila. También en la ciudad de Olite, vuelve a aparecer el pecado de Adán y Eva en un capitel del claustro gótico de la iglesia San Pedro (siglo XIII). La serpiente que tienta a nuestros primeros padres, sigue la imagen tradicional del ofidio, sin incorporar la cabeza de mujer.

Al final de este siglo encontramos un ciclo de la vida de nuestros primeros padres en los capiteles del claustro iruniense, en los que sí que aparece la serpiente con cabeza femenina (fines del siglo XIII-primeras décadas del XIV)⁵ (fig. 1). Es la única representación navarra de este tema que transforma a la serpiente en un híbrido relativamente novedosa en el panorama europeo, ya que esta iconografía se incorpora en las primeras décadas del siglo XIII⁶. Tras esta representación continúa la historia del Génesis, con las escenas ya conocidas de la expulsión de Adán y Eva y sus consiguientes trabajos, la historia de Caín y Abel, el Arca de Noé y termina con la construcción de la Torre de Babel. La novedad, por tanto en las representaciones góticas de Adán y Eva es el completo ciclo de escenas que componen el Génesis, en una visión más narrativa que simbólica, frente a lo escueto de las representaciones románicas que incluyen en sus portadas escasas escenas del ciclo, más como prefiguración tipológica que como intención narrativa.

Unas décadas más adelante que los capiteles catedralicios irunienses, en la Colegiata de Roncesvalles, aparecen dos soportes dedicados a este tema del Génesis (Se data este espacio en la segunda mitad del siglo XIV)⁷. El de la izquierda, más deteriorado enseña a Adán y Eva desnudos a un lado y otro del Árbol del Conocimiento, de cuyas frondosas hojas sale la serpiente. Es un ofidio con cabeza de animal, por lo que todavía no ha incorporado el rostro femenino. En el otro lado se representa la expulsión del Paraíso. Es un capitel de muy buena calidad en su escultura; destacable por el ángel armado de espada que expulsa a nuestros primeros padres, semidesnudos (fig. 2). Un poco más avanzado que estos capiteles, en el sepulcro del obispo Sánchez de Asiáin del claustro de Pamplona (tercer cuarto del siglo XIV⁸), se vuelve a representar la escena fatídica del pecado de los protoplastas. En este caso el contexto es más ilustrativo, ya que

⁵ FERNÁNDEZ LADREDA AGUADÉ, C., “El claustro” en *La catedral de Pamplona*, t. I, Pamplona, 1994, p. 167. El pórtico de Santa María de Laguardia (Álava), labrado a finales del siglo XIV, de 1387 a 1410, según fechas de LAHOZ GUTIÉRREZ, L., *Un paseo por el pórtico: visiones y miramientos*, D.L. 2000, p. 66; tiene entre sus elementos estilísticos e iconográficos, importantes recuerdos de la catedral de Pamplona. Así bajo la Virgen con el Niño del mainel central, se representan varias escenas de la vida de Adán y Eva, que comienzan con la de su pecado, donde la serpiente tiene rostro femenino. No podemos olvidar que esta portada se encargó en el reinado de Carlos III, quien además acababa de recuperar la villa para la corona navarra.

⁶ Según KELLY, H. A., *Op. cit.* p. 316-319. Entre los primeros ejemplos artísticos en los que la serpiente en el Paraíso tiene cabeza de mujer están el hispano, Beato de las Huelgas de Burgos (Pierpont Morgan Library) datado h.1220; la escultura de Nôtre Dame de Amiens, h.1230 en la cual un dragón con cabeza de mujer aparece bajo los pies de la Virgen (imagen también citada por Bonnell) y en la misma fecha el Salterio de la Reina Blanca. Mediado el s. XIII, encontramos en las Cantigas de Santa María del Alfonso X el Sabio, Códice de Florencia, una de las más tempranas representaciones de la serpiente con cabeza de mujer. Ya en la primera escena de nuestros primeros padres en el Edén atendiendo la advertencia divina, encontramos su oponente: la maligna serpiente de grueso cuerpo anillado, alas de pluma y cabeza femenina tocada con *capiello*. Tendrá éxito la serpiente con este rostro y la imagen continuará en los siglos siguientes XIV y XV, hasta llegar a formas tan elaboradas como la pintura de Hugo van der Goes, en la que el tentador del Edén tiene cabeza de mujer y cuerpo reptiliano como de salamandra, en “El pecado original” Museo de Arte de Viena (1467-1468).

⁷ OMEÑACA SANZ, J. M.^a, “Roncesvalles” en *El Arte en Navarra*, t. I Pamplona, 1994, p. 134; FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Las relaciones artísticas entre la catedral de Pamplona y el Hospital de Roncesvalles en el siglo XIV” en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, I, Mérida, 1992, pp. 49-54.

⁸ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “Escultura” en *La catedral de...*, p. 338.



Fig. 1. La primera serpiente con rostro de mujer en el arte medieval navarro la encontramos en un capitel del claustro iruniense de la catedral de Pamplona, de fines del siglo XIII.



Fig. 2. Adán y Eva, tras haber pecado, son expulsados del Jardín del Edén, en un capitel de la Colegiata de Roncesvalles (segunda mitad del XIV).

aparece en un capitel bajo la imagen de la Virgen. La situación de esta escena bajo María es una nueva alusión a la correlación Ave–Eva tan del gusto del gótico y la correspondencia por tanto entre las dos mujeres, Eva, por la que entró el pecado en el mundo y María por la que conseguimos la redención. La escena responde a una concepción muy tradicional en la que aparecen Adán y Eva tapándose la desnudez a un lado y otro del árbol del bien y del mal, en cuyo tronco se enrolla la serpiente, sin rostro humano (fig. 3).

La historia de nuestros primeros padres continúa, al igual que la de los primeros pecados. Tras la desobediencia a Dios son expulsados del Edén y obligados a trabajar. Conocemos la historia, Adán y Eva tienen dos hijos, Abel y Caín, cuyos oficios son los de pastor y campesino. Ambos ofrecen sacrificios a Dios, pero el primero selecciona con amor y entrega la mejor oveja de su rebaño, mientras que el segundo lo hace despreocupadamente mezclando cizaña con gavillas de trigo⁹. La ofrenda de Abel llega hasta Dios y es agradecida, la de su hermano no: *y al cabo del tiempo hizo Caín ofrenda a Yahvé de los frutos de la tierra, y se la hizo también Abel de los primogénitos de su ganado, de lo mejor de ellos; y agradóse Yahvé de Abel y su ofrenda, pero no de Caín y la suya* (Gen 4; 3-4). La envidia desatada por esta diferencia de trato, despierta la ira en Caín, quien mata a su hermano. En otras ocasiones hemos hablado del arma homicida, que pasa, a principios del siglo XIII, siglos del gótico, a convertirse de una azada a la mandíbula de un asno¹⁰. La quijada reforzaba el carácter salvaje y asesino de Caín. Comentaristas de la Biblia, como Rábano Mauro hablan de la quijada y dicen que representa la maldad del diablo, comparándola con las mandíbulas de Leviatán: *Maxilla. Malitia diaboli, ut in Job* (Allegoriae in Sacram Scripturam, CXII, col. 977)¹¹. Desde la primera mitad del siglo XIII, la encontramos en las manos del fratricida en los capiteles de la Puerta del Juicio de Tudela, y varias décadas más tarde en las escenas cainitas de la catedral de Pamplona¹².

La razón por la que incluimos en este apartado la historia de Caín y Abel es porque en la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, en el capitel del primer homicidio, junto a las figuras de Caín matando a su hermano con una quijada, hay una figura muy dañada, de la que sólo se conservan las piernas, que podría ser un diablo (fig. 4). Apunto esta posibilidad porque en algunas ocasiones los diablos aparecen reforzando el carácter negativo de las figuras a las que acompañan, sin necesidad de que su presencia obedezca a un texto bíblico o apócrifo. En representaciones medievales puede aparecer en la escena de las ofrendas, el ángel con Abel y el diablo junto a Caín, tal como aparece en el capitel románico francés de Moissac. Igualmente el hecho de que esté tan deteriorado,

⁹ Petrus Comestor en su *Historia scholastica*, comenta las ofrendas realizadas a Dios por los dos hermanos, y destaca el comportamiento avaro de Caín, que reserva lo mejor para sí y el resto para Dios: *Recte obtulerat, quia Deo, quia creaturam creatori, sed non recte diviserat, quia se ipsum, qui melior erat, oblationem obtulerat diabolo. Vel non recte divisit, quia meliora sibi retinuit, spicas vero attritas, et corrossas secus viam, Domino obtulit* (cap. XXVI: De oblationis fratrum)

¹⁰ Véase mi artículo “La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico” en *Principe de Viana*, 1998, p. 114.

¹¹ SCHAPIRO, M., “Cain’s jaw-bone that did the first murder” en *Art Bulletin*, (1942) y más recientemente en *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*, Madrid, 1987, pp. 227-239.

¹² En determinados infiernos italianos del s. XIII y XIV, aparece en el espacio de los iracundos, diablos armados de quijadas que atacan a estos pecadores. Así en el infierno del Baptisterio de Florencia (c. 1270) un diablo con quijada ataca a un pecador, junto a la representación de Judas ahorcado. En el Averno de la misma ciudad italiana, de la iglesia de Santa Croce (1345-1350) en el espacio de los iracundos, un diablo con la mandíbula ataca a unos pecadores.



Fig. 3. El pecado de Adán y Eva y su redención, ocupa con valor salvífico un capitel de la tumba del obispo Sánchez Asiáin. A pesar de datarse en la segunda mitad del siglo XIV la serpiente sigue con su forma tradicional, sin incorporar el rostro femenino.



Fig. 4. Deducimos que es el diablo esta dañada figura que acompaña al primer homicida, en un capitel de la Puerta del Juicio de Tudela (segundo tercio del siglo XIII)

fruto de una agresión que pudiera ser premeditada, recuerda los destrozos que sufren las figuras diabólicas en el arte, precisamente por lo que representan.

Satán y los demonios en la historia de Job

La historia de Job, había sido relatada con gran calidad artística en un capitel del antiguo claustro románico de la catedral de Pamplona. Desaparecido éste a fines del siglo XIII, los comitentes que levantaron el nuevo espacio gótico, recuperaron varias de las historias allí narradas, y las insertaron en un contexto narrativo bastante más amplio. Así el Antiguo Testamento contó con una importante representación, por esculpirse con todo detalle la primera parte del Génesis. La historia del sufrido Job, paralela en su sacrificio al de Cristo, también se representó, aunque en un capitel inacabado.

El soporte se sitúa en el ala este del claustro, y comienza con la imagen ya conocida de Dios en su corte, rodeado de sus siervos. En este caso dos figuras de signos muy distintos; un bellissimo ángel de alas desplegadas, en pie; y un horrendo demonio –arrodillado– con rostro de fauno, de grandes orejas puntiagudas y cuerpo caprino, con vellones y cola (fig. 5). De la imagen más tradicional de la corte divina rodeada de ángeles y con una figura monstruosa entre ellas, el Satán tentador, se ha pasado a la visión sintética de Dios acompañado de un único ángel y un demonio. La figura gótica de Satán ha evolucionado respecto de la anterior románica. El simbolismo del Satanás románico lleno de atributos: cabellera flamígera, alas de ángel y garras, se ha convertido en un diablo heredero de los faunos clásicos, con sus patas de macho cabrío y cuerpo velloso. En este sentido es todavía deudor de un tipo creado en el románico que expresa la completa maldad del demonio a partir de la propia demonización de los dioses grecorromanos. No existe ningún atributo positivo, ni siquiera las alas de ángel, que en esta representación del siglo XIV, las ha perdido.

Continúa la historia del santo paciente, en una visión de su idílica vida, rodeado de su familia, que celebra banquetes. Pero Satán comienza a poner a prueba la fidelidad de Job. Provoca la primera de las desgracias, arruinando todos sus bienes, materializados en variados rebaños de bueyes, burros y ovejas. Unos sicarios atacan con espadas y palos a los pastores que cuidan el rebaño, al lado, otros siervos, ataviados con ropa de campo corren presurosos a comunicarle a Job el desastre. Este aparece arrodillado al tiempo que reza a Dios y recibe las terribles noticias. Pero la peor de las desgracias está por llegar, y se expresa por medio de la pérdida de todos los hijos del santo. La tragedia ocurre en una de estas celebraciones en la que se reúnen todos a la mesa, en una casa. La escena muy sencilla, enmarca la mesa por medio de una estructura arquitectónica de dos torres poliédricas con ventanas saeteras, en cuyo interior tres hijos: una mujer y dos hombres, en alusión a toda la familia de Job, mueren cuando unos vientos del desierto hunden la estancia. Los vientos como en el anterior capitel románico del mismo espacio claustral, están disfrazados de demonios, de cuerpo entero, rostro con cuernos, y parte inferior del cuerpo, de macho cabrío¹³. Significativamente uno de ellos ha perdido la cabeza (fig. 6).

¹³ Este capitel de Job sigue en su planteamiento iconográfico el precedente del claustro románico, sin embargo en otras representaciones de este tema, los agentes diabólicos causantes de las desgracias, aparecen caracterizados de distintas formas. Así en el capitel románico del claustro tolosano de La Daurade, los saeos que matan todo el ganado de Job son diablos armados, al igual que son estos mismos monstruos los

Falta el final de la historia, con Job acosado él mismo por una terrible úlcera, enviada por el demonio, que le cubre de lepra de los pies a la cabeza¹⁴.

NUEVO TESTAMENTO

Ciclo de la infancia: el diablo y Herodes

El tema del diablo aconsejando a Herodes la matanza de los Inocentes; escena que contaba con relativo éxito en el arte románico: especialmente el castellano y el navarro, tiene contados ejemplos en el gótico¹⁵. En Navarra la encontramos en la portada de Santa María de Olite con un diablillo que se asoma al oído del rey, al tiempo que agarra su espada, señal de que el rey va a dar la orden (fig. 7). La especial composición de esta escena en la portada navarra en la que Herodes y los Magos ocupan el derrame de las arquivoltas y en el lado opuesto están los pastores, provoca que el Infanticidio haya que buscarlo en el tímpano, en una ordenación muy semejante a la presente en Nôtre Dame de París¹⁶. El

que hundan la casa de la familia. Coetáneamente, la representación del tema en una miniatura alemana, prescinde prácticamente de las figuras diabólicas, sino fuera por el dañado Satán que habla con Dios, introducido en la mandorla celestial. A partir de aquí, son humanos los sicarios que destrozan todos los bienes de Job, es auténtico fuego el que cae de la nube sobre los mozos y las ovejas; y son vientos del desierto, los que hundan la casa de los hijos del santo (Erlangen, Universität, ms. 1, fol. 247 vº, siglo XII).

¹⁴ El tema no es muy conocido en otros monumentos góticos hispanos o extranjeros. En la catedral francesa de Chartres, el tímpano del brazo norte del transepto (sb. 1220, p. 203 de SAUERLÄNDER, W., *Le siècle des cathédrales 1140-1260*; París, 1989), tiene esculpido sobre el friso del Juicio de Salomón, la escena de Job en el muladar, cubierto de úlceras y acompañado de su mujer y amigos. El poderío de Satán es tan grande, que acompaña al santo paciente agarrándole de la cabeza y celebrando su tentación. No en vano el momento representado en el tímpano es el de mayor sufrimiento para Job, cubierto de lepra y acompañado de los más cercanos, quienes le incitan a dudar de Dios. Más adelante, en el Camposanto de Pisa se conservan unos restos de pinturas murales, datados posiblemente en el s. XIV, que muestran el comienzo de la historia de Job. Vemos la corte celestial en la que Dios en su mandorla está rodeados de bellísimos ángeles y una monstruosa figura de color oscura. Este no es otro que Satán, de rostro horrendo, cuerpo veloso, patas de macho cabrío y una serpiente que le rodea el cuello. Al lado se representa la escena de la muerte del ganado con el siervo que escapa a comunicar la noticia.

¹⁵ Hay otro tema iconográfico que alude al diablo y el rey Herodes que aparece preferentemente a partir del s. XIV, se trata de la representación de un diablillo en la corona del rey. Este tema alude a una correspondencia tipológica entre este rey del Nuevo Testamento y un faraón egipcio del Antiguo, quien debió enfrentarse con Moisés, el que tiró por el suelo la corona del jerarca egipcio por llevar una figurita del dios pagano Amón, dios diabolizado en la cristiandad. El niño Moisés es una prefiguración de Cristo y el faraón que trata de matar a este niño una imagen simbólica del rey Herodes. Partiendo de este relato y de su interpretación simbólica por parte de la patrística, en algunas representaciones de Herodes el Grande, ya en el s. XIV, aparece un diablo rematando su corona. El tema ha sido estudiado por SKEY, M.; "Herod's demon-crown" en *The Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, (1977), pp. 274-276.

¹⁶ Concretamente en el portal del brazo norte del transepto de Nôtre Dame, datado en 1250 (SAUERLÄNDER, W., *Le siècle des cathédrales...*). En el primer friso del tímpano aparecen distintas escenas de la Infancia: Nacimiento, Presentación en el templo, Asesoramiento diabólico a Herodes, Matanza de los Inocentes; Huida a Egipto. El tema del asesoramiento diabólico es claramente un recuerdo del románico. El rey está sentado con el gesto de autoridad, vestido de túnica y manto, tocado de corona y recibe en su oído el consejo de un diablillo que ni se le ve, con rostro diabólico y que se apoya confiadamente en su hombro. En las Huelgas de Burgos, en el sepulcro de doña. Berenguela, se representa en uno de sus frentes la Adoración de los Magos y la Matanza de los Inocentes, junto al rey Herodes asesorado por un pequeño diablo, datado en el último cuarto del s. XIII; estudiado por GÓMEZ BÁRCENA, M^a J., *Escultura gótica funeraria en Burgos*; Burgos, 1988, pp. 196-197 y SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del s. XIII en Castilla y León*; Santiago de Compostela, 1993. También de la segunda mitad del s. XIII es el diablo asesor de Herodes, en el capitel de la Matanza de los Inocentes en la Colegiata de Toro (Zamora), estudiada por YARZA LUACES, J.; "La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano" en *Studia Zamorensia*, Universidad de Salamanca, 1988, p. 128.



Fig. 5. En la corte celestial el Satán tentador de aspecto diabólico se opone al beatífico ángel, es el comienzo de la historia de Job en un capitel del claustro catedralicio de Pamplona (fines del siglo XIII—principios del XIV).



Fig. 6. Toda la familia de Job muere en la sacudida de su casa, provocada por unos vientos del desierto, transformados en diablos, según relata el capitel del santo paciente, en el claustro catedralicio de Pamplona.

diablo ha perdido tamaño y lugar en la escena, en consecuencia el protagonismo queda muy mermado y está abierto el camino a un rey Herodes que decide sólo la muerte de los niños. Todavía en el siglo XIV, en las deterioradas pinturas murales de San Andrés de Aizpún, se representa la figura del monarca infanticida, aconsejado por un pequeño diablo, todo él rojo, que se acerca a su oído.

Vida pública: curación de un poseso

Las curaciones de posesos realizadas por Cristo, son muy escasas en el arte medieval navarro. Respecto al románico habíamos citado en el completo ciclo de escenas de la portada de San Miguel de Estella, la curación del poseso de Cafarnaúm. Este milagro se inserta en un conjunto de representaciones alusivas a la faceta divina de la persona de Cristo. En el arte gótico encontramos una escena de curación realizada por Cristo en el cuerpo de un poseso. Faltándonos el contexto explicativo y dada la dificultad de elementos iconográficos para interpretarlo, sólo podemos aludir a la curación del niño endemoniado, relatado por Mateo, 17, 14-21 y Lucas 9, 37-43. La escena evangélica aparece pintada entre los restos que nos han llegado del conjunto de Olleta datados en torno a 1340-1360 y que corresponden a un estilo franco-gótico o lineal¹⁷. Se reconoce, por su relativo buen estado de conservación, el milagro realizado por Cristo. El joven está arrodillado en el suelo, con el cabello suelto y con un gesto de súplica mira a Cristo al tiempo que sale el diablo de su boca.

La curación de posesos era una facultad de Cristo, con la que mostraba su superioridad sobre los demonios y que transmitió a los Apóstoles y tras ellos a los santos y ministros de Dios. Más adelante veremos la curación de una posesa, protagonizada por san Saturnino en un milagro de su vida.

Ciclo de la pasión: el diablo en la crucifixión

De la Infancia de Cristo pasamos a su Pasión, asistimos por tanto a una reducción considerable de las imágenes negativas en el gótico navarro, en comparación con su precedente románico. Este último estilo había dado muestras de interesantes representaciones iconográficas del diablo en la Historia Sagrada, recordemos las tres tentaciones, el diablo sobre los fariseos, la parábola del sembrador o el diablo junto a Judas. En el gótico, sin embargo, hemos de dar un salto cualitativo sobre los Evangelios y llegar directamente a la Pasión de Cristo y en concreto a la Crucifixión. En las pinturas murales del Refectorio de la catedral de Pamplona (1335)¹⁸ aparece Cristo crucificado acompañado de los dos ladrones, Dimas y Gestas. El dualismo de comportamiento de ambos delincuentes promueve en la representación una identidad iconográfica clara que se concreta en un ángel recogiendo el alma del bueno –Dimas– y un diablo que se apresura a llevarse el alma del malo –Gestas–. En el arte medieval navarro sólo nos encontramos con dos representaciones de este tema, ambas en el mismo conjunto, el claustro de la catedral de Pamplona, la primera en el antiguo capitel románico de la Pasión y esta segunda, en una pintura mural. En cualquier caso no es una novedad iconográfica tal representación ya que forma par-

¹⁷ LACARRA, M^a C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p. 233-235.

¹⁸ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., “La pintura mural gótica” en *El Arte en ...*, p. 198 y “Precisiones cronológicas y heráldicas sobre el mural del Refectorio de la catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 1996, pp. 5-17.



Fig. 7. El rey Herodes escucha el consejo de un diablillo a su oído, en la portada de Santa María de Oñite (tercer cuarto del siglo XIII).

te del esquema interpretativo de este pasaje evangélico la contraposición del diablo y el ángel acompañando a ambos ladrones.

Como particularidad de la representación diabólica de la catedral de Pamplona, decir que el diablo está pintado de color verde, viste faldellín y sobre todo ha mutado sus alas de ángel por las de murciélago. Tales apéndices no son nuevos del panorama navarro, ya que se habían representado a finales del siglo XIII en la escena de exorcización del tímpano de San Saturnino de Artajona. Habría que señalar la originalidad de esta iglesia navarra en la adopción de estos atributos del murciélago, ya que conjuntos anteriores o coetáneos de gran calidad, no las conocen: pensemos en los diablos de la Puerta del Juicio de Tudela, o en los representados en las fachadas de las catedrales castellanas de León y Burgos¹⁹. Sin embargo el siglo XIV supone la generalización de estos apéndices que caracterizan con total naturalidad a los diablos góticos.

Tradicionalmente se había atribuido al comercio con los países asiáticos el origen iconográfico de estas alas de murciélago, sin desterrar totalmente esta teoría no podemos negar que la evolución significativa de la figura diabólica necesitaba un cambio en las clásicas alas de ángel, que recordaban su origen celestial, pero que confundían al fiel al ser un atributo propio de personajes sagrados. El camino de la imagen diabólica hacia una total monstruosidad pedía la conversión de estos apéndices en otros realmente monstruosos, para ello el ave que prestara sus alas había de ser una de las más inmundas de la creación. Las alas de murciélago confieren también al ser que las lleva su carácter de animal tenebroso y siniestro, alejado de la luz y morador de cuevas y espacios abruptos. La Biblia presentaba en alguna de sus citas un contenido negativo para estas aves: Así en Levítico 11, 13-19: “He aquí entre las aves las que tendréis por abominación, y no las comeréis por ser cosa abominable:[...]la garza, la cigüeña, en todas sus especies, la abubilla y el murciélago”. Y en Isaías: “Aquél día arrojará el hombre, / entre topos y murciélagos, / sus ídolos de plata y sus ídolos de oro, / que se hizo para adorarlos, / para meterse en las hendiduras de las rocas / y en las anfractuosidades de las peñas, / ante la presencia aterradora de Yahvé / y el fulgor de su majestad / cuando surja a castigar la tierra”. (Is. 2, 20-21)

Estas citas bíblicas y la misma forma del animal, influyeron en los teólogos de la Edad Media, para su imagen de ave negativa, que repele la luz y se refugia en las tinieblas. El comportamiento era lo suficientemente evidente para convertirlo en un ave símbolo de los judíos y de los que rechazan la verdad de Cristo: Rábano Mauro (siglo IX) en su enciclopedia *De Universo* reitera el carácter negativo del animal, a partir de lo dicho por el profeta Isaías: *Vespertiliones sunt idolorum monstra tenebris dedita, ut in Isaia legitur...* Más adelante Alanus de Insulis (m. 1202): escribe en su obra *De planctu naturae*,

¹⁹ La miniatura, como ya había ocurrido con la adopción de rostro de mujer por parte de la serpiente, se adelanta en la transformación de las alas de plumas a las de murciélago. Las posibilidades dibujísticas de este medio, así como el uso del color, tienden a degenerar las alas de ángel con unas formas puntiagudas y de color oscuro; ya se había visto en diablos del beato de Fernando I (1047) y en el de Saint Sever (mediado el s. XII) donde la fantástica representación de Satán incluye un ser dotado de oscuras y agudas alas de plumas. El Salterio de la reina Blanca de Castilla (1223-1226) pinta un diablo en el infierno, con alas de quiróptero, y unas décadas más tarde, los Códices Rico y de Florencia de las Cantigas de Santa María representan varios diablillos dotados claramente de alas de murciélago.

vol. 210, col. 436: *Hi (talpas et vespertiliones) sunt filii Israel qui vadunt per desertum, et corde in Aegyptum revertuntur quam fugiunt*²⁰.

Descenso de Cristo a los infiernos

En Navarra tendremos que esperar a las primeras décadas del siglo XIV para encontrar el Descenso de Cristo a los Infiernos. La calidad sin embargo es insuperable y se localizan insertas en el ciclo de la Pasión y Resurrección de Jesús. La primera de las representaciones se localiza en la Puerta del Arcedianato de la catedral de Pamplona (h. 1335). El tímpano de dicha entrada está ocupado con la Crucifixión, y en el friso inferior se representa —de izquierda a derecha—: la Anástasis, *Visitatio Sepulcri*, Aparición de Cristo a su madre y el *Noli me tangere*. El Descenso a los Infiernos está figurado de una manera arquetípica por medio de la boca infernal dispuesta de perfil y adornada con llamas en la que se torturan los condenados. Un diablo gimiendo agarra en un último esfuerzo el brazo de un condenado, al tiempo que Adán y Eva han sido liberados del suplicio por un Jesús victorioso, vestido con el manto en torno al cuerpo, al tiempo que sostiene la cruz de resucitado. Hay que destacar que en la Anástasis gótica se siguen planteamientos iconográficos románicos, ya que continúa la visión infernal por medio de una enorme boca devoradora, cuando por estas fechas el infierno ha evolucionado a formas más detalladas con las visiones de sus estancias y los castigos de cada pecado.

En la portada de la iglesia estellesa del Santo Sepulcro (segundo tercio del siglo XIV), se ocupa el tímpano con varias escenas dedicadas a la Pasión y Resurrección. Dividido en tres registros, en la parte superior se sitúa la Crucifixión con la Virgen y san Juan. El espacio intermedio está dedicado a tres momentos simbólicos de la Resurrección de Cristo, que comienza con la *Visitatio Sepulcri* y sigue con el Descenso de Cristo a los infiernos, para terminar con el *Noli me tangere*. Cristo desciende a los Infiernos —ahora sí— totalmente resucitado, vestido con la capa y tocado del nimbo crucífero. Habíamos informado en nuestro estudio sobre la bajada de Cristo al Infierno en el arte románico, del problema teológico e iconográfico, de un Cristo que sin resucitar, desciende al Averno, tocado con la cruz y capa del renacido. El hecho de sacar a los justos del Antiguo Testamento del infierno, es un avance de la Resurrección que lleva a que, por influencia del pensamiento griego, se sitúe tras el ciclo de la Pasión de Cristo y sea una de las escenas propias de la Resurrección²¹. Ya, mediado el siglo XII, la Biblia de Ávila, se había adelantado a estos planteamientos y había situado la bajada de Cristo, tras la *Visitatio Sepulcri*.

²⁰Citas de la patología tomadas de *Patrología Latina Database*, Chadwyck-Healey Eds. (CD-Rom). Otros autores de este corpus reiteran el contenido negativo del murciélago y su asimilación a los paganos y judíos, nos referimos a Hyeronimus Stridonensis, *Commentaria in Isaiam*, vol. 024, col. 54; Walafridus Strabo, *Epitome*, vol. 114, col.814. Solamente en autores Como Wernerus S. Blasii, *Libri de floratioum*, vol. 157, col. 1150 y en el *Bestiario de Oxford* se destaca un aspecto positivo del comportamiento del animal que supera en amor al de los hombres: “Este modesto animal tiene la particularidad de agarrarse a los demás, de modo que quedan todos colgados, donde estén, como racimos de uvas; y si el último se suelta, caen todos, efecto de un amor que resulta muy difícil de encontrar en los hombres”, p. 70 del *Bestiario*, traducción de Andreu, C. y estudio de MURATOVA, X., *Bestiario de Oxford*, In principio creavit Deus celum et terram, Madrid, 1983.

²¹ ARAGONÉS ESTELLA, E., *La imagen del mal...*, p. 48 y las notas en las que cito autores como P. Skubiszewski y S. Moralejo que han tratado este tema.

En el arte navarro, la Anástasis de la catedral iruñense sigue los planteamientos románicos, pero la portada estellesa, deudora de ella en estilo, innova al situar este episodio bíblico tras la primera escena de la Resurrección.

Comentando la escena del Santo Sepulcro, Cristo en su Descenso, al tiempo que clava la lanza en la temible boca infernal, libera a Adán y Eva quienes a pesar de estar desnudos, aparecen públicamente tapados con las llamas infernales (fig. 8). El infierno es monstruoso y resulta totalmente impactante en el conjunto del tímpano. Aparece de perfil (hemos olvidado por tanto la antigua composición de la boca al revés), presenta grandes orejas y unas enormes mandíbulas dotadas de dientes iguales. Dos diablillos asoman en este escenario, uno en la parte superior, quien cumple con su cometido de tratar de impedir la salida de los justos, tiene un rostro monstruoso y está dotado de alas de murciélago. En la parte inferior un diablo con cara de simio, trata de quitar la lanza del Resucitado que se ha clavado en la boca del dragón.



Fig. 8. En la portada del Santo Sepulcro de Estella Cristo desciende al infierno, simulado en una enorme boca de dragón (mediado el siglo XIV).

La Anástasis de la bellísima portada de San Saturnino en Pamplona (segundo cuarto del siglo XIV) se sitúa en el lado derecho de la misma en gran tamaño, haciendo *pendant* con la también desproporcionada escena de la Anunciación. El tímpano está ocupado con el Juicio Final y el friso muestra la conocida división de los elegidos y condenados que caminan al cielo y al infierno, respectivamente. Los capiteles están dedicados al ciclo de la Infancia de Cristo –a la izquierda– y al de la Pasión y Resurrección –a la derecha–. Tras el capitel de la aparición de Cristo a la Magdalena se sitúa una enorme Anástasis, a la que pretendidamente y en su ansia de destacarla se ha situado incluso muy alejada de su seriación cronológica (tras la visita de las Marías al sepulcro y la aparición a la Magdalena). Cristo resucitado abre la escena, cla-

vando su lanza en la boca del dragón, al tiempo que utiliza su otra mano para liberar a Adán, seguido de una Eva sentada y parece que dormida (fig. 9).



Fig. 9. En el Descensus ad Inferos de San Saturnino de Pamplona (primera mitad del XIV), Cristo libera Adán y Eva de las fauces infernales.

OTRAS IMÁGENES DEL DIABLO

El ángel caído

En el claustro de la catedral de Pamplona en dos lucillos del ala sur (mediado el siglo XIV²²), se encuentran sendas figuras fantásticas emparejadas con ángeles. Tales figuras ocupan las ménsulas de apeo del arco. En el primer lucillo las figuras son un ángel –a la izquierda del espectador– y una figura fantástica de cuerpo de ave y rostro de hombre. Semejante a una sirena-ave, tiene garras, enormes alas desplegadas y una túnica que cubre su cuerpo, del que sobresale el rostro barbado. El siguiente arco-solio ocupado por la tumba dieciochesca del conde de Gages, deja casi ocultas dos ménsulas de gran interés. Semejantes en esquema a las del espacio anterior, están ocupadas por un ángel –a la izquierda– y un ángel caído –a la derecha–. El ángel va vestido con túnica tiene hermosas alas de plumas y presenta un rostro deteriorado. El demonio se sitúa en el lado opuesto, mira de perfil e igualmente está descabezado –tememos que más premeditadamente este último, que fruto de la erosión–. La diferencia con el opuesto ser beatífico está precisamente en las alas que en este caso están tomadas de las del murciélago (fig. 10)²³.

La imagen del ángel caído es novedosa en sí misma. Supone una nueva concepción del Maligno, que entronca rápidamente con su origen y que le emparenta con sus compañeros los ángeles, sino fuera porque las alas de murciélago recuerdan la rebelión contra su creador y la voluntad en sí mismo de ser un personaje malvado. Esta novedosa figuración del demonio da la vuelta completa a la temida representación del diablo románico, donde el aspecto totalmente monstruoso define su comportamiento y sin embargo deja libres las alas de ángel de su anterior condición beatífica. En oposición el diablo gótico se acerca al hombre y humaniza su aspecto, dejando un detalle de su condición malvada que permita identificarlo. Desde el ángel caído se pasa a otras representaciones del Maligno en las que la figura totalmente humana transforma al príncipe del mal en un compañero del hombre, lo que trae bastantes más dudas en aras de su identificación. El diablo se acerca al hombre y le seduce bajo una apariencia engañosa.

La literatura se había adelantado a la imaginación de este diablo humano. Las apariciones de Satanás a santos o monjes entregados a la oración, incluían la transformación engañosa en hombre, de apariencia e identidad reconocible. La más osada es la que sufre san Martín, a quien se le aparece el diablo disfrazado del mismo Jesucristo, aunque el disfraz, ya lo advierte el propio santo, es el de un: *pseudo Cristo de Parusia*. Tanta riqueza y tanto boato hacen

²² FERNÁNDEZ LADREDA, C., “El claustro” en *La catedral...*, t. I, p 180. Estos lucillos del ala sur corresponden a la tercera etapa de edificación de las obras, de 1357 a 1364.

²³ En otra nota de este estudio hemos hablado de las influencias transmitidas desde la catedral de Pamplona a la portada de la iglesia de Laguardia, comenzada a trabajarse en 1387. En algunos de sus relieves no se ven influencias sino verdaderas copias. Así en el mismo pedestal que se representa el pecado original, en el zócalo, aparecen una serie de figuras negativas, como vicios, que extienden la representación del mal comenzada por el pecado y redimida por la Virgen con el Niño. Entre estas imágenes negativas, hay un mono, una sirena y dos representaciones diabólicas. Una de ellas es un diablo muy clásico de cuerpo animal, rostro de viejo y cabellera flamígera, con alas de ángel. Pero el otro es el mismo que vemos en la catedral de Pamplona, con su rostro de perfil, túnica y grandes alas de murciélago.



Fig. 10. En el exquisito conjunto de la catedral de Pamplona un fantástico diablo de grandes alas membranosas recuerda su condición de ángel caído.

desconfiar al santo, quien descubre la figura diabólica en un Jesucristo vestido de manto y púrpura, como un suntuoso emperador romano. El mismo san Pablo avisa a la comunidad cristiana de que el diablo puede transformarse en un ángel de la luz (2 Cor.11, 14): *Y no es maravilla, pues el mismo Satanás se disfraza de ángel de la luz*. Algo de esto debía conocer san Simeón el Estilita en su retiro, porque recuerda que el diablo se la ha aparecido de esta forma²⁴. Y alertados por estas advertencias además del propio temor al diablo, las visiones y relatos hagiográficos incluyen un sinnúmero de apariciones diabólicas en las que el disfraz se adapta a cada tentación. Una de las transformaciones más conocidas y más exitosas es la del diablo como Santiago el Mayor, que tienta a peregrinos que realizan la ruta jacobea, y que se incluye en relatos del Camino. Hugo de Saint Víctor relata la aparición del demonio como Santiago que se aparece a un peregrino que iba a visitar el sepulcro del Apóstol; le recuerda las innumerables calamidades a que el hombre se ve sometido en la vida presente y le dijo que si quería darle gusto lo mejor que podía hacer era suicidarse. El peregrino deseoso de complacer al santo toma una espada y se suicida. Otra ocasión en que el diablo se vuelve a disfrazar de Santiago, aconseja a un peregrino, que le ha pedido ayuda tras un pecado de fornicación, que se corte los genitales²⁵.

²⁴ Vita Sancti Simeonis Stylitae, PL, LXXIII, 326 ff, chap. 6.

²⁵ Para la primera leyenda véase: Jacobo de la VORAGINE, *Op.cit.*, t.I, p. 402. El segundo relato es estudiado en POLY, J. P., "Le diable, Jacques le Coupe et Jean des Portes ou les avatars de Santiago" en *Senefiance*, p. 443-460, dice que la primera versión de esta historia había sido contada a Guibert de Nogent en 1107 por un monje que anteriormente había sido señor de Semur en Brionnais, su nombre era Geoffroi. Una segunda versión fue recopilada con otros milagros en el *Liber Calixtinus* (c.1140), una tercera versión es contada por Hugo de Saint Víctor (1118-1141).

Continuando con su apariencia engañosa, el diablo se convierte en monje y actúa en los monasterios. Pedro el Venerable, nos cuenta la visión de un monje que meditaba en su cama sobre los Salmos y ve una procesión de demonios atravesar el dormitorio, avanzando lentamente, oculta la cabeza por el capuchón y horrorosos por su número, gravedad y silencio²⁶. Este mismo autor nos habla de la adopción por el diablo de la forma del abad de Grotta Ferrata que invita a un joven religioso a abandonar el convento, prometiéndole una disciplina más relajada en su abadía²⁷.

De fraile a otros oficios más mundanos, como guardabosques, donde el inteligente y sagaz diablo osa vestirse de verde, concretamente del prohibido verde Lincoln, según recoge Chaucer en uno de sus relatos de los Cuentos de Canterbury (1386 ó 1387)²⁸. Otras veces es un zapatero o una jovencita provocativa, o peor, una vieja desdentada²⁹.

En el arte la figuración de un diablo humano es más tardía, además su misma elaboración tarda en abandonar ciertos rasgos híbridos que le dan un

²⁶ Pedro el Venerable, *De miraculis*, P.L., 189, col. 881, citado en MÂLE., E., *L'art religieux du XII^e-me siècle*, 7^a ed., París, 1966 (1^a ed. 1923), p. 367.

²⁷ Pedro el Venerable, Op.cit., col. 876-877, en MÂLE, E., *L'art religieux du XII^e-me...*, p. 367.

²⁸ Recogemos un pasaje del Cuento del Fraile, de este autor inglés, en el que se expresa con suma claridad todo lo que venimos informando de la facultad del diablo de disfrazarse, en busca de unos objetivos de tentación determinados: -¡Ah! -exclamó el alguacil- Benedicite! Yo pensaba que eras un guardabosque de verdad, pues tienes humana forma igual que yo. ¿Adoptáis entonces figura determinada en el infierno, donde moráis? -No, ciertamente -respondió el diablo-. Allí no tenemos ninguna, sino que, cuando nos parece, podemos tomar cualquiera, o bien haceros creer que tenemos a veces la forma de un hombre o de un mono. También puedo cabalgar o ir a pie con apariencia de ángel. Que ello suceda así, no es ningún prodigio. Un piojoso juglar puede engañarte, y yo sé más artificios que él en verdad. -¿Cómo? -replicó el alguacil-. ¿Entonces vas a caballo o a pie bajo diversas formas, y no siempre con una?- Es que nosotros -repuso el demonio- ofrecemos las apariencias que más nos convienen para apoderarnos de vuestras presas. -¿Por qué os tomáis todo ese trabajo? -Por muchísimos motivos, querido alguacil -dijo el diablo-. Más toda cosa tiene su tiempo. El día es corto; ha pasado la hora de prima, y aún no he ganado hoy nada. Debo poner mi atención en la ganancia, en vez de ocuparme en declarar vuestras trazas. Porque, hermano mío, tu inteligencia es demasiado corta para comprenderlas, aunque yo te las dijera... CHAUCER, G., *Cuentos de Canterbury; Cuento del fraile*, p. 211. Señalamos la advertencia del diablo al alguacil, sobre la verdadera forma del diablo, que en realidad no tiene ninguna. Sobre la restricción de un determinado tono de verde a los guardabosques, seguimos la cita de RITCHIE, C., *Comida y civilización*, p. 104, en el capítulo dedicado a la "carne de venado" este autor nos habla de las prohibiciones dictadas por los reyes, que en realidad son leyes suntuarias que prohíben la caza en determinados bosques reales, así como la captura de determinados animales: "El hecho de pasearse con un galgo por el bosque, o de ir vestido con algo de color verde Lincoln (el color del uniforme de los guardabosques) sin la debida autorización, podía dejarle a uno a merced de las leyes forestales, y las penas aplicables por la caza ilícita de gamos variaban de un reinado a otro, pero llegaron a ser tan severas que implicaban la castración o la ceguera".

²⁹ En un Exemplum escrito mediado el siglo XIII por el dominicano Esteban de Bourbón, el diablo se disfraza de vieja mata niños: "Una mujer había perdido sucesivamente sus dos niños a la edad de un año. Las otras mujeres acusan a las *striges* que chupan la sangre de los niños, y le recomiendan vigilar a su tercer niño la noche de su primer aniversario, teniendo un hierro al rojo vivo para poder marcar el rostro del culpable. A medianoche, su vecina, cabalgando un lobo, entra por la puerta, sin embargo, cerrada, y se aproxima a la cuna. La madre, que fingía dormir, se levanta y le quema el rostro. La hechicera huye, quejándose de dolor. A la mañana, la madre denuncia a las autoridades la acción de la vecina y los vecinos fuerzan su entrada y descubren sobre su rostro, la marca de hierro rojo. Sin embargo la vieja niega haberlo cometido conscientemente. El obispo la cree y pide al demonio que se manifieste y confiese que es el autor del crimen. El demonio aparece bajo los trazos de una vieja (*in similitudinem vetulem se transmutans*), después bajo las órdenes del obispo, toma del rostro de la desgraciada, la piel quemada y se la pone sobre el suyo, dejando así manifiesto su engaño (*pelliculam combustam a facie vetule removit coram omnibus et sibi imposuit*). (p. 90 en J. C. SCHMITT; *Les masques, le diable, les morts dans l'Occident Médiéval...*; en RAZO, (1986)

aspecto monstruoso a Satanás. Una de las primeras imágenes de ángel caído la encontramos identificada -Satán- en una miniatura del Apocalipsis de Saint Sever (mediado el siglo XI). El diablo erguido, vestido de faldellín y coronado, tiene un aspecto humano, sino fuera por ligeros atributos monstruosos como son las alas puntiagudas, las garras en los pies y unos grandes ojos rojos que remiten a la temible mirada del diablo, descrita en muchas visiones. De principios del siglo XII es la representación del pasaje de san Martín en las pinturas murales de san Isidoro de León³⁰. El pasaje que ya hemos citado, recoge la aparición del diablo, como un negro y vestido de púrpura, al santo, quien lo reconoce y repele: *Vade retro Satanas* (según inscripción de la misma pintura). También del siglo XII es otra imagen muy interesante del ángel caído, aparece agazapada en una ménsula de la iglesia francesa de Montceaux L'Étoile. El diablo tiene rostro y cuerpo humano, está dotado de unas enormes alas de ángel y deja su rastro diabólico en unos pies palmeados.

Del siglo XII al XIII, y concretamente citaremos otras imágenes francesas e hispanas. En una miniatura de un Salterio francés, c. 1230 (Lewis Coll.), aparece una representación de un pesaje de almas en el que se enfrentan san Miguel y el diablo. Curiosamente la balanza es sostenida por Satanás, quien tiene un aspecto totalmente humano, además de un coloración oscura en su piel, y que sólo lo identificamos por los cuernos en la cabeza, las orejas puntiagudas y las alas en las posaderas. La puerta del Juicio Final de la catedral de Bourges (mediado el siglo XIII) presenta dentro de su elenco de diablos monstruosos, al Maligno enfrentado con san Miguel por el peso de las almas. Esta figura, de gran tamaño, aparece de pie, desnuda y sin vello. El rostro a pesar de ser siniestro, puede ser perfectamente el de un hombre con las cejas pobladas, nariz acaballada y una sonrisa maléfica, aspecto sólo alterado por los cuernos en la cabeza. Por las mismas fechas, las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio (Códice del Escorial), iluminan en una de sus páginas el milagro que hemos citado, de Santiago Apóstol. La particularidad del relato, mueve a representar al diablo con aspecto positivo, tanto como el de un santo Apóstol; así el Maligno, vestido de túnica resplandeciente, trata de engañar al peregrino, quien no advierte el negro y cornudo diablo a su espalda, recurso por otra parte, útil para que el espectador lo identifique.

Los últimos siglos del gótico, muestran la continuidad de este tipo de ángel caído, recordemos la imagen navarra que inició este epígrafe (catedral de Pamplona); el siglo XV adopta la novedad del diablo disfrazado de hombre, con unos objetivos de tentación claros. Se renueva, por influjo del arte italiano el Satanás de las tres tentaciones de Cristo y se convierte en un hombre de aspecto amable, casi inofensivo, como es el anciano vestido de túnica que trata de seducir a Cristo, desde la puerta sur del Baptisterio de Florencia, obra de Ghiberti (1404-1407). Tal iconografía tiene continuidad en el retablo de la catedral vieja de Salamanca, obras de los hermanos florentinos, Delli (mediado el siglo XV)³¹, ya que presenta en la tabla dedicada a la tentación de Cristo en el desierto, un Satanás vestido de peregrino, cubierto de capa aguadera, con un rosario en las manos y un báculo en el que se sostiene una campani-

³⁰ SUREDA, J., Op. cit., p. 167 y 330-331.

³¹ PANERA CUEVAS, F. J., *El retablo de la catedral vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, 1995.

lla. Como en el precedente florentino, al tentador diabólico se le identifica por las enormes alas de murciélago o por las garras, en lugar de pies. Tal innovación del diablo con aspecto humano había aparecido también en la representación de las tentaciones de San Antonio, especialmente la lujuria, pintada como una mujer con cuernos y garras³². La adopción de una forma humana por parte del diablo conviene al tema de las tentaciones ya que se convierte en un personaje atractivo que seduce al que pretende tentar, y por lo tanto, no repele por su aspecto monstruoso. Quizás unos de los caracteres más compartidos por el diablo en toda la literatura a él dedicada es que es mentiroso, señor de la palabra doble (*diablo*) y que tratará de engañar siempre usando de los más variados recursos. Tal faceta de su personalidad destaca más que la caracterización por uno de los grandes pecados capitales: sea la soberbia, lujuria o envidia, y además permite figurarlo con esta variedad de formas que venimos viendo, ya que, en realidad, el diablo no tiene ningún aspecto fijo.

Diablo con libro

Un dragón con alas de murciélago y un libro en las garras ocupa una de las ménsulas del interior de la catedral, datada en el siglo XV³³ (fig. 11). Lo llamativo de esta figura es que la bestia sostenga un libro, atributo propio de personajes sagrados: Cristo, apóstoles y evangelistas; pero que difícilmente encontramos en manos del resto de los mortales, cuanto más en las de un diablo. El hecho de llevar un libro dignifica a este personaje, dotándole de un instrumento más intelectual que el garfio o el tridente, con el que le venimos viendo. En una época en que la cultura quedaba refugiada en los monasterios y era privilegio de los eclesiásticos, el hecho de que Satanás ostente un ejemplar, le da más poder que el conferido hasta ahora y remite, a las tradiciones del demonio inteligente e ilustrado.

Estudiosos de la religiosidad popular como F. Cardini³⁴ y A. Gurevich³⁵, han recogido, entre los autores medievales, gran cantidad de estas tradiciones del diablo culto. Su cultura pasa por el dominio de las lenguas, incluido el latín, poder que se cita en la obra de Cesáreo de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, siglo XIII³⁶. Es capaz de dar conocimiento al hombre, siempre, a cam-

³² Entre las pinturas murales del Camposanto de Pisa, encontramos la historia de los santos ermitaños, San Antón y San Pablo, acosados por la tentación de la lujuria en forma de mujer con escasos rasgos diabólicos. En el interesante artículo de NUET BLANCH, M., "La demonología eremítica y su supervivencia a lo largo de la Edad Media. Fuentes literarias" en *Locus Amoenus*, 2, (1996), pp. 112-124; la autora, cita varias representaciones de las tentaciones de San Antonio en las que desde el siglo XIV y en el arte italiano, la mujer que trata de seducir al santo está dotada de cuernos y garras.

³³ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., "Escultura" en *La catedral de ...*, p. 354. Concretamente la ménsula se encuentra en el interior de la capilla de San Juan Evangelista.

³⁴ CARDINI, F., *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval*, Barcelona, 1982, p. 178 y ss.

³⁵ GUREVICH, A., *Medieval popular culture: Problems of belief and perception*, Cambridge, 1988.

³⁶ Siguiendo la obra citada de Gurevich (p.200), recoge un relato del *Dialogus Miraculorum* (VI, 5) en el que informa que los diablos son capaces de saber latín. Otro demonio, citado en la misma obra sabía alemán y latín (III, 2). Y también está el caso de la joven poseída por un demonio, quien rezaba el padrenuestro pero con omisiones y barbarismos. El mismo demonio también conocía el Credo pero lo alteraba diciendo: *Credo Deum Patrem Omnipotentem* y no: *Credo in Deum*, para explicarlo, Cesáreo de Heisterbach, dice que el demonio sabe que Dios existe y que son ciertas sus palabras, pero no cree *in Él*, en el sentido que no lo ama (III, 6)



Fig. 11. Ya en el siglo xv, en una de las ménsulas de la catedral de Pamplona, un dragón con libro alude a las tradiciones del diablo Tutivillus.

bio de su alma³⁷. Autores como Bartolomé el Inglés han teorizado sobre la ciencia del demonio, atribuyen su conocimiento a su perspicacia y a la experiencia de la larga vida y comprensión de las Escrituras. Sabiduría que en cualquier caso es utilizada para hacer el mal. Recordemos aquí al diablo Apolo, el Musageta, a quien Elinando de Froidmont, en su obra *Las Flores*, atribuía el poder de saquear y falsear todas las verdades de la Escritura³⁸. Además en su ciencia, tratan de rescatar la cultura pagana, como vehículo de promoción del paganismo frente a la religión cristiana. Varias experiencias de apariciones del diablo a monjes en su retiro, citan al Maligno disfrazado de dios clásico o con libros que remiten a estas religiones. En cualquier caso esta facultad ha sido exorcizada por los Santos Padres que califican la sabiduría del

³⁷ GUREVICH, A., *Ibidem*, p. 201, en la que recoge este pasaje de un fragmento de Cesáreo: “A un estudiante de París, no muy conocido por sus habilidades intelectuales, el demonio le ofreció educación, a condición de que el escolar le rindiera homenaje. Para llegar a la omnisciencia era suficiente acariciar una piedra dada por el demonio, y el joven, que antes había sido ridiculizado y considerado por todos como un *idiota*, llegó a resultar triunfante en los debates universitarios. Pero cuando tiró la piedra por temor al pago, perdió todo su conocimiento con ella”.

³⁸ CARDINI, F., *Magia, brujería y superstición...*, p. 178-179.

demonio de falacia e ilusión y que en cualquier caso, lo convierte en vanidoso más que en sabio³⁹.

Entre las poderosas facultades atribuidas al demonio y quizás más temida, está la de conocer el futuro. Una capacidad de predicción que se debe, según explican autores como san Isidoro: “a la revelación que les hacen los ángeles buenos con el permiso de Dios”. En cualquier caso esta capacidad también es utilizada para engañar al hombre, que deposita en el diablo su confianza. El pasado y el presente son perceptibles para él no sólo en un lugar determinado sino en todo el planeta al mismo tiempo⁴⁰. Pero lo que deja empujados a los humanos es su facultad de conocer el futuro, algo planteado y aceptado desde san Agustín, que el hombre trata de aprovechar preguntándole por lo que va a acontecer. En la obra de *Divinatione daemonum* expone san Agustín sus ideas sobre esta capacidad de predicción diabólica muchas veces heredada de su naturaleza angélica. J. C. Schmitt lo explica así: “Al haber sido creados en el origen del mundo, mucho antes que los hombres, poseen una vastísima experiencia y un enorme saber. Gracias a sus características, los demonios poseen un don de predicción que resulta sorprendente a los hombres, criaturas que se encuentran sometidas a la lentitud de las percepciones terrestres y a la brevedad de la existencia y de la memoria humanas”. Estas observaciones de Agustín fueron reproducidas durante toda la Edad Media, hasta los grandes canonistas del siglo XII (Ivo de Chartres, Graciano) y la teología escolástica (Tomás de Aquino)⁴¹. La capacidad de respuesta demoníaca se convierte en un arma contra la persona, ya que se le atribuyen respuestas sibilinas o engañosas en la profetización del futuro⁴².

³⁹ El autor arriba citado, nos informa del caso de Patrilla de Cascia, quien “había estado poseída desde la infancia por un demonio culto *I...I* que, por voluntad propia, se llamaba Tríbulo. Y decía que había estado en el cielo con otros y que había visto la sabiduría y grandeza de Dios Padre. Preguntado por la razón de su caída, repuso *A bandadas caímos con nuestro Maestro I...I que quería ser igual al Altísimo*. Preguntado si quería volver al cielo, respondió: *Ya es tarde* (Vita S. Placidi, en AA.SS., Iun., III, p. 109). También en relación con la lectura y los autores clásicos está la anécdota que nos cuenta Raoul Gláber sucedida a un hombre versado en éstos. Un científico, llamado Wilgard, de la región de Rávena, pasa su vida estudiando apasionadamente los clásicos latinos, hasta que un día recibe la visita de Virgilio, Horacio, Juvenal quienes le predicen una gloria semejante a la suya. Tal aparición no es otra que un ardid diabólico ya que estos autores no son más que demonios que han adoptado la forma de los famosos clásicos. Sin embargo el estudioso se da cuenta, a tiempo, de ello. (Raoul GLABER, *Historia francorum*, lib. II, cap. XII, recogido en COLLIOT, R., “Rencontres du moine Raoul Gláber avec le diable d’après ses Histoires” en *Senefiance*, Aix-en-Provence, 1979, p. 121). Igualmente en la obra de Guibert de Nogent (1050-1124) *De vita sua* encontramos una interesante aparición del demonio, quien se presenta ante el prior del monasterio, Suger, convaliente de una enfermedad, y le lleva un libro de parte de Júpiter. PAUL, J., “Le démoniaque et le imaginaire dans le *De vita sua* de Guibert de Nogent” en *Senefiance*, pp.371-399, concretamente para este hecho: pp.383 y 393. Es interesante el comentario del autor del artículo quien ve esta ofrenda por parte del demonio como una incitación a conocer estas lecturas diabólicas (las de los dioses paganos) y en definitiva cambiar de religión.

⁴⁰ En la vida de San Antonio contada por san Atanasio se comenta la facultad de adivinación de los demonios, porque tienen una capacidad de celeridad mucho mayor que los humanos, lo que les permite estar rápidamente en distintos puntos de la tierra. San Antonio cree que los demonios tienen cuerpos más ligeros que los hombres por eso pueden desplazarse con gran rapidez; según informa BLÁZQUEZ, J. M^a, “La demonología en la vida de Antonio de Atanasio, de Martín de Tours de Sulpicio Severo, de Hilarión de Gaza de Jerónimo, en la Historia Lausáca de Palladio y en la vida de Melania de Gerencio” en *Héroes, semidioses y daimones*, Madrid, 1989, p. 324.

⁴¹ SCHMITT, J. C., *Historia de la superstición*, Madrid, Barcelona, 1992, p. 19.

⁴² Varias de estas engañosas respuestas son recogidas en el interesante estudio de F. CARDINI, *Magia, brujería y superstición...*, Barcelona, 1982, p. 192-194. La demonología popular presenta al demonio Astarot, como el que sabe sobre el pasado, el presente y el futuro, y que responde voluntariamente

Otro diablo con libro, conocido sobre todo a través de los escritos bajo-medievales, y con menor tradición artística es Tutivillus⁴³. Es un diablo que denuncia los pecados de los hombres ante el tribunal supremo, con la particularidad de que aporta una carga muy curiosa. Llena su saco con todas las sílabas, palabras y salmos omitidos en los rezos por parte de los monjes, que han sido dejados de pronunciar por sueño, pereza, aburrimiento... En otras ocasiones escribe en un pergamino estas mismas palabras y las anota cuidadosamente para recordarlas el mismo día del Juicio. Es un diablo registrador y acusador que recuerda ante Dios los pecados de los monjes. La primera mención escrita de este diablo culto se la debemos a Jacques de Vitry (1180-1240) en sus Sermones Vulgares, escritos h. 1220, informa de este personaje que lleva en su saco las palabras olvidadas de los monjes: *Audivi quod quidam sanctus homo, dum esset in choro, vidim diabolium quasi sacco pleno valde oneratum. Dum autem adjuraret dyabolium ut diceret ei quid portaret ait: "hec sunt sillabe et dictiones syncopate et versus psalmodie, qui isti clerici in hiis matutinis furati sunt Deo; hec utique ad eorum accusationem diligenter reservo. Excubate igitur diligenter in mysterio altaris ne super populum oriatur indignatio"*⁴⁴. Habrá otras menciones de este diablillo a lo largo de este mismo siglo⁴⁵, y en el siglo XIV adquiere nombre propio: *Tutivillus*⁴⁶.

Al diablo Tutivillus se le acusa igualmente de otras actividades molestas, que desde luego incordian enormemente en el trabajo cotidiano de los monjes. Así según el medievalista Yarza Luaces es "engañador de copistas y escribas distraídos en los *scriptoria* medievales. Algunos textos lo mencionan como un personajillo molesto que colabora a que se derrame la tinta sobre un códice, se olvide un copista de realizar algo que le corresponde y que moleste de mil maneras a quien pretende sestear en su trabajo cotidiano. Quizás se vea como un pequeño diablo. De hecho, en la época clásica romana, Plauto (Casiana, 347), utilizó el término *titivillium*, para indicar una cosa de poca importancia. Si Radamas y Zabule son demonios preferentemente altomedievales, Titivillus pertenece a la última Edad Media. Sus misiones son se-

a las preguntas que le hacen sobre las cosas más secretas, p. 9 de COLLIN DE PLANCY, *Diccionario infernal*, Barcelona, 1968.

⁴³ Los siguientes autores han tratado sobre este diablillo ilustrado: SAMARAN, Ch.; "Titivillus: Démon des copistes" en *Melanges dédiés à la mémoire de Felix Grant*, v. I, (1946), p. 301-310; VIELLIARD, J.; "Titivillus, démon der copistes et des moines étourdis" en *Revista portuguesa de historia*, (1957), pp. 399-403; DUCHTING, R., "Titivillus. Dämon der kopisten und solcher die sich versprechen" en *Ruperto Carola*, (1976-77), pp. 69-73; y especialmente los varios artículos de JENNINGS, M., "Titivillus: The literacy career of the recording demon" en *Studies in Philology*, 5, (1977), pp. 1-71.

⁴⁴ JENNINGS, M., *Op. cit.*, p. 11. Previamente autores como Orderic Vital (m. 1097) en su *Historia eclesiástica* cuenta la historia del monje que se había salvado porque el número de letras que había trazado había superado en una, a las que había fallado; haciendo balancear el fiel de la balanza de su lado; cita tomada de SAMARAN, Ch., *Op. cit.*, p. 302..

⁴⁵ Cesáreo de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, c. 1230, cuenta una visión en la que señala la actuación de este diablillo, y el abad advierte que recoge los salmos de los monjes cantados no despreocupadamente sino *inanis gloria*, con falta de humildad. (JENNINGS, M., *Op.cit.*, p. 13) Etienne de Bourbon, *Liber de septem donis*, 1249-1261, cuenta la visión de un sacerdote, recién enterrado, quien vio a gran cantidad de colegas llevando sacos y pidiendo socorro, preguntando por la fatalidad de su suerte, descubrió que habían sido enterrados con las sílabas y palabras omitidas o dichas indistintamente durante los Oficios. (Ibídem, p. 13-14).

⁴⁶ Una de las primeras menciones es para G.R. OWST, *Literature and pulpit in Medieval England*, 1961, p. 513; es la de un desconocido franciscano quien escribe sus *Exempla* entre 1313 y 1326 y están recogidas en el Additional Ms. 33956. El exemplum se titula *De officio divino male dicto*.

cundarias pero tocan aspectos muy diversos. Por ejemplo, se colocaba sobre la espalda de las mujeres que chismorreaban durante la prédica de un sermón, en tanto que escribía palabras que ellas no llegaban a entender, porque eran iletradas”. El *Liber Exemplorum* recuerda esta otra actividad del diablillo escribidor que denuncia estos chismorreos, risas y conversaciones de las mujeres en misa: *peccata que fiebant in ecclesia, ridendo, loquendo, servicimun Dei impidendo*⁴⁷.

Sobre su aspecto, algunas descripciones concedidas por los religiosos que hablan de él, lo ven de distintas formas. Así un monje pretende haberlo visto un día, dice que es de talla colosal y llevaba un gran saco que decía rellenar mil veces cada día: *apparuit cuasi gigas sacco pleno onustus*. Para el autor inglés John de Garland (fines del siglo XII—principios del XIII), en su obra *Stella Maris*, tiene cara de simio: *quasi vultu simie*, aspecto que recuerda Vicente de Beauvais en su obra *Speculum Historiale* (siglo XIII): *demonem in specie simie horrida et deformi* y en la obra de Gobius *Scala coeli*⁴⁸.

Más escasas son las representaciones pictóricas de este personaje, se hablan de tres o cuatro, y ningunas de ellas nos ha llegado, pero las conocemos por descripciones. Así a través de la noticia de un monje premostratense del siglo XVIII, sabemos que estaba pintado en un muro del monasterio alemán de Roggenburg, identificado por una inscripción que lo nombraba y hablaba de su función: *Fragmina verborum Tutivillus colligit horum*⁴⁹. Un padre alemán, recordaba mediado el siglo XVII, haber visto en su juventud, encima de la entrada al coro de la catedral de Maguncia un Titivillus pintado en verde, con la misma leyenda⁵⁰. En la iglesia de san Gregorio de Reichenau, una pintura mural de mediado el siglo XIV, enseña a dos mujeres chismorreando y cuatro diablillos escribientes que comparten un pergamino. Se le ha visto también en los muros de una iglesia de Rørby en Dinamarca, fechados hacia 1425 acompañando a *scribe blasphemantes*⁵¹.

Recordando el dragón con libro de la catedral de Pamplona, su identificación con Titivillus sería un tanto forzada, ya que no tiene inscripción que lo identifique. En cualquier caso esta representación del diablo con un volumen no está aislada del panorama artístico, sino que se acompaña de otras muchas presentes en escenarios fúnebres en los que conviene recordar, ante el destino del difunto sus obras, buenas o malas. La lógica humana interviene en la creación de las imágenes dando soluciones a cuestiones casi peregrinas. El extraordinario poder concedido a las figuras eternas ilimitado en poderes mentales, choca con la necesidad material del hombre de apoyarse en un instrumento de recuerdo de las faltas, sea un papel una tablilla o un libro “donde están escritas todas las acciones de los hombres”. El hecho de que el diablo se ayude de estos medios no es más que una intromisión de la mente hu-

⁴⁷ JENNINGS, M., *Op. cit.*, p. 43.

⁴⁸ JENNINGS, M., *Op. cit.*, p.p. 35-36.

⁴⁹ El monje cita la figura y la describe en la obra: “*Monumenta manuscripta ordinis praemonstratensis*”; indica que el que fue tercer abad de esta abadía: Georg Mahler (1484-1505), doctor en derecho y teología, era el que había hecho escribir estos versos [*Fragmina...*]; todas ellas noticias de VIELLIARD, J. *Op. cit.*, p. 400-401.

⁵⁰ VIELLIARD, J., *Ibidem*, p. 402.

⁵¹ YARZA, J., “El diablo en los manuscritos monásticos medievales” en *El diablo en el monasterio*, Aguilar de Campó, 1996, p. 109.

mana en un escenario eterno y todopoderoso. Hemos visto las facultades concedidas al Maligno y entre ellas estaría su experiencia y sabiduría sin límites, lo que choca con estas representaciones de diablillos apoyándose en documentos recordatorios, e incluso con esa labor de archivo y documentación que ha sido señalada en representaciones dramáticas del Juicio Final o en la misma demonología popular⁵². En el pórtico occidental de Nôtre Dame de París (s. XIII), en el escenario del infierno, un grotesco demonio de gran cabezota y cuernos, tensa con su boca el arco dirigido a unas almas, mientras muestra un libro abierto y señala con la garra en que se convierte su dedo índice, una página abierta de un libro, donde se supone que están escritas las faltas de los hombres. En la catedral alemana de Niederrhein, 1210-1220, hay esculpidas dos ménsulas que hacen *pendant*, en la que un ángel –de aspecto solemne– escribe sobre una filacteria y apoya sus pies sobre la cabeza de un diablo humanizado. Al otro lado un diablo gesticulante, cruza sus piernas con el gesto de autoridad y escribe sobre una filacteria. Según este autor representan lo dicho en el Apocalipsis de Sofonías (3,5 y 4,2) en el que los ángeles escriben y recuerdan los buenos hechos de los hombres y los ángeles acusadores (diablos) transcriben los pecados⁵³.

El demonio y los santos

San Miguel

La figura del arcángel guerrero que se enfrenta al dragón apocalíptico, continúa en los siglos del gótico ocupando los más variados soportes, sean capiteles, o retablos o esculturas fúnebres, recalcando, entonces, su valor funerario.

En el claustro de la catedral de Pamplona, y en unas fechas coetáneas, encontramos duplicada la figura del arcángel, concretamente en los restos pictóricos, muy deteriorados, de la tumba del obispo Miguel Sánchez de Asiáin (datadas con anterioridad a 1315⁵⁴). En la enjuta de la izquierda, aparece alanceando al dragón, en una pintura tan borrosa de la que sólo se perciben restos del escudo y la lanza. Más completa sería la representación de la enjuta derecha en la que san Miguel pesa las almas al tiempo que mata al diablo, visto como un animal erguido de patas de macho cabrío. Es de destacar esta imagen tan borrosa del arcángel psicopompo con la balanza, porque es de las pocas del tema que conocemos en el gótico navarro. No por falta de temas del Juicio Final: San Salvador de Sangüesa, Santa María de Legarda, San Saturnino de Pamplona, ajedrez de Carlomagno; sino porque en estos conjuntos el peso de las almas no aparece.

⁵² RUSSELL, J. B., *Lucifer: The devil in the Middle Ages*, London, 1984, p. 272-273, recoge párrafos de obras teatrales bajomedievales, en las que se representa la historia bíblica y se llega al Juicio Final momento en que los diablos realizan una frenética actividad “corriendo de aquí para allá con libros llenos de nombres de pecadores y sacos repletos de documentación”. Este trabajo parece que cuenta con la ayuda del diablo Berith, que según informa COLLIN DE PLANCY, *Op. cit.*, p. 131: “es secretario general y conservador de los archivos del infierno”.

⁵³ BONN, M., *Rhin et Meuse: art et civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles, p. 336

⁵⁴ LACARRA, M^a C., *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, Pamplona, 1974, p.

54. Concretamente propone como fecha aproximada de realización, el plazo entre 1290 y 1315.

De este mismo siglo es la imagen, muy deteriorada, del mismo ángel que aparece en la portada de la iglesia a él dedicada en Lizoáin. De grandes alas desplegadas mata con lanza a un dragón a sus pies, mientras se defiende con un escudo que lleva grabada una cruz en su campo.

Otras imágenes de san Miguel con el dragón aparecen en la peana de la Virgen del Tesoro de Roncesvalles (entre 1350 y 1375)⁵⁵, aunque la representación es muy sencilla y deudora de la iconografía románica. El arcángel, vestido de túnica, atraviesa con su lanza la garganta de un dragón, que ya está dominado a sus pies. La imagen conviene a la peana de una Virgen, y muestra la superioridad de san Miguel, derrotando al dragón.

Como arcángel guerrero, vestido de armadura y armado de lanza aparece en una tumba de la iglesia de San Francisco de Olite, perteneciente al sepulcro de Pedro Pérez de Andosilla (1413-1436)⁵⁶. La imagen aparece en una ménsula del centro del sepulcro, sobre la efigie del yacente. San Miguel lleva toda una armadura recubierta de plumas, lo que reincide en su carácter de arcángel y alancea un pequeño dragón a sus pies (fig. 12). Sobre la figura del ángel emplumado, diremos que lo encontramos como figura llorosa en una de las esquinas del pozo de Moisés, obra del escultor flamenco Claus Sluter (1345-1404), quien trabajó para la corte de Borgoña⁵⁷. Más tarde, estos ángeles cubiertos de plumas se encuentran en grabados alemanes (h. 1425) y en la escultura y pintura monumental inglesa. La originalidad iconográfica podía haber pasado al arte desde el teatro medieval, ya que la proliferación de plumas parecía un recurso útil en la caracterización de estos seres alados en el escenario⁵⁸. De finales del siglo XV (1485) es un relieve con inscripción que se encontraba en el Molino de los Caparrosos y que representa al arcángel alanceando al dragón, sobre una inscripción que alude a la dedicación a este ángel del edificio. El relieve muestra a san Miguel de cuerpo todo él emplumado, que se defiende tras un escudo decorado con una cruz y que alancea a un dragón con un arma también rematada en cruz. Satanás, es un ser de aspecto humano con rostro animal y garras, imagen que degenerará en el siglo XVI en el hombre siniestro y deforme que pisa el santo.

Más adelante se vuelve a representar el arcángel victorioso del dragón en el retablo de Barillas (h. 1470)⁵⁹ (fig. 13). El retablo fue encargado por Carlos Pasquier de Agorreta, copero mayor de la princesa Leonor. Perteneció al estilo tardogótico, y representa a san Miguel engalanado de diadema, dotado de enormes alas de plumas coloreadas y defendido de armadura. Como armas lleva una espada al cinto, pero usa una larga lanza de madera, rematada con una cruz para clavarla en la boca de un dragón dotado de alas membranosas.

⁵⁵ FERNÁNDEZ LADREDA, C., "La sonrisa gótica" en *El Arte...*, p. 229.

⁵⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J./MENÉNDEZ PIDAL, F., *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, 1996, p. 127 y SILVA Y VERÁSTEGUI, S., "Sepulcros góticos" en *El Arte en...*, p. 171.

⁵⁷ Este ángel lloroso es el que se sitúa entre Jeremías y Zacarías, cuya imagen se reproduce en el libro de MORAND, K., *Claus Sluter: Artist at the court of Burgundy*, Texas, 1991, lám 84, p. 334. La autora nos informa de que esta proliferación de plumas, pretende distinguir a las altas jerarquías angélicas: serafines, querubines de los otros ángeles.

⁵⁸ TRENS, M., "Els àngels plumífers" en *Miscellania Puig i Cadafalch*, v. I, (1947-1951), pp. 383-387.

⁵⁹ SILVA Y VERÁSTEGUI, S., "Sepulcros...", p. 216.



Fig. 12. En la tumba de Pedro Pérez de Andosilla (1413-1436), un san Miguel emplumado pisa a un pequeño dragón a sus pies.

En siglos del Renacimiento pero siguiendo la estética gótica, se pintó el retablo de San Marcos para la parroquia de Cascante, encargado por Mosén Marco Miguel Garcés, canónigo de Tarazona y vicario de Cascante al pintor Pedro Díaz de Oviedo en 1509⁶⁰. El retablo presenta en la predela un san Miguel que combate al diablo, todo él animalizado con un gran cuerno, alas oscuras y un amenazador rostro en la barriga.



Fig. 13. El san Miguel del retablo de Barillas (h. 1470) alancea a un monstruoso dragón a sus pies.

⁶⁰ Ídem, “El retablo gótico” en *El Arte en Navarra*, p. 223.

San Jorge

No hay excesivas representaciones de San Jorge en la imaginería gótica. Después de la polémica surgida sobre la posible representación de san Jorge en la época románica, la verdad es que podríamos continuarla en el gótico, porque la escasez de figuras de este santo de Capadocia continúa. Sólo podemos citar una representación del santo a caballo en la entrada de la capilla a él dedicada de la iglesia de San Saturnino de Pamplona, parece que haciendo referencia a la leyenda sobre su aparición milagrosa en la batalla de Antioquía⁶¹. La lucha de san Jorge contra el dragón, sólo la encontramos en una representación de finales del XV y perteneciente a la capilla a él dedicada, junto a la iglesia de San Miguel de Estella. La imagen es grandiosa, con el santo a caballo, defendido con armadura⁶² y armado de espada que trata de clavar sobre un enorme dragón, a sus pies (fig. 14). Esta imagen tuvo continuidad en un altorrelieve perteneciente a la ermita de San Jorge de la localidad de Barbarin, cercana a Estella (fig. 15). Carece de la monumentalidad y elegancia de la imagen estellesa, pero presenta el mismo esquema de santo caballero combatiendo con espada al dragón bajo sus pies. Se ha datado hacia 1500 y se ha adscrito a una estética tardogótica, lo que avala la cronología tardía de ambas figuras.

San Bartolomé

La presencia del diablo junto a Apóstoles, sólo es posible encontrarla en la figura de san Bartolomé. Anteriormente, en época románica, habíamos citado la participación de diablos en un episodio de la vida de san Andrés, en concreto la muerte del tirano Egeas ejecutada por diablos en la vía pública. Episodio que forma parte de la representación de su vida, pero que no se incluye en su representación individual, donde como atributos para su identificación, encontramos la cruz griega de su martirio. Sólo la iconografía de san Bartolomé incluye una representación de un diablo encadenado y sometido, a sus pies. Esta figura diabólica se debe a la labor de catequización del Apóstol que exorcizó templos paganos cuyos ídolos estaban ocupados por diablos. Así en su leyenda, se mencionan al diablo Astaroth y a Berith, ambos moraban en el interior de las figuras de estos ídolos⁶³. Igualmente curó de su pose-

⁶¹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.; *Emblemas heráldicos en el arte...*, p. 313. La noticia de su aparición, transcrita por este autor se toma de la Leyenda Dorada. Además Martínez de Aguirre informa de la devoción a este santo en la iglesia de San Saturnino, ya que, desde 1325, el día 23 de Abril se celebraba solemne procesión, en la que se portaba la imagen venerada en esta capilla hasta la ermita de san Jorge, sita extramuros.

⁶² El hecho de que lleve la armadura, el llamado *arnés blanco* por los estudiosos, es un elemento lo suficientemente válido para datar esta obra en el siglo XV. A pesar de que desde la segunda mitad del s. XIV, ya se van incorporando elementos móviles a las piezas de defensa del guerrero: guanteletes, guardabrazos –para las extremidades superiores– quijotes, rodilleras, grebas y escarpes –para las inferiores–; bacinete para la cabeza y camal para el cuello. Pero el hecho de que esta figura lleve coraza –compuesta de peto y espaldas–, introducida en los últimos años del siglo XV; la escarcela que cubre desde las caderas hasta los muslos, no anterior a 1400 y el propio ensamblaje de las piezas del arnés, por medio de correas; además del detalle de la cota de mallas corta bajo la armadura, y las bridas del caballo reiteran la adscripción de esta pieza a la centuria final de la Edad Media. Datos estos del armamento tomados de SOLER DEL CAMPO, A., *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y Al-Andalus: siglos XII al XIV*, Madrid, 1991, pp. 341 y ss.

⁶³ En otro estudio he hablado de la relación entre los ídolos paganos y su caracterización como demonios, lo que lleva a la transmisión de aspectos físicos de estos ídolos y dioses paganos a los diablos



Fig. 14. San Jorge es otro santo sauróctono que en su lucha desde el caballo combate con la espada a un enorme dragón. Imagen de fines del xv de la capilla a él dedicada en la iglesia de San Miguel de Estella y su réplica en la ermita de San Jorge de Barbarin (fig. 15).

cristianos, concretamente mi estudio lleva por título: “La influencia de la mitología clásica en la elaboración del demonio románico: su estudio a través de ejemplos navarros” en III Congreso General de Historia de Navarra, CD-ROM, D.L. 1998. En la leyenda de san Bartolomé se ve clara la semejanza entre el ídolo pagano y su valor demoníaco. Incluso los dioses a los que se dedican estos templos: Astaroth y Berith, tienen larga vida en la demonología medieval. Así Astarot se representa en la cabalgada de vicios presente en Celle-Macra (Alpes Meridionales), pintada en la capilla de San Sebastiano en 1484, como imagen del pecado de la pereza (p. 253 de THEVENON, L., “Iconographie du diable dans la peinture gothique des Alpes Meridionales: enfer et chatiments des vices” en *Démons et merveilles au Moyen Age*, Niza, 1990.). Igualmente COLLIN DE PLANCY, *Diccionario infernal*, Barcelona, 1968, p. 155, nos dice que en las visiones de Belzebuth, puede ir acompañado de Astaroth, quien aparece bajo la forma de un asno. El ídolo Berit se convierte fácilmente en diablo, desde su aparición en la Biblia: “Muerto Gedeón, los hijos de Israel se prostituyeron de nuevo ante los baales y tomaron por su dios a Baal Berit” (Jueces 8, 33). Igualmente es un diablo protagonista de varios procesos de brujería, así citaremos, por ejemplo, el recogido en Las Grandes Crónicas de Francia y conocido a través de F. CARDINI, *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval*, Barcelona, 1982, p. 191: se habla de la traza de un círculo mágico y la invocación a un diablo que ha de confesar los autores de un robo: “Hecho esto ha-



Fig. 15.

bía de invocar a un diablo llamado Berich que habría de acudir inmediatamente y que habría respondido a todas las preguntas, señalando las características y a los autores del robo. Además habría enseñado toda suerte de maldades y habría instruido a quien se lo hubiese preguntado”. En un proceso tolosano recopilado por J. CARO BAROJA en *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1973, p. 115-118 y citado también en CARDINI, F; *Magia, brujería ...*, p. 261 se habla de la confesión de una bruja y de como en ciertas invocaciones al diablo, se le aparece Berit: “... la obligó a hacer un pacto con el espíritu infernal. Esta odiosa ceremonia tuvo lugar a medianoche, en la linde de un bosque en el cruce de dos caminos. Allí se sangró el brazo izquierdo, dejando correr su sangre sobre un fuego alimentado con huesos humanos robados en el cementerio de la parroquia, pronunció palabras extrañas de las que no se acuerda, y el demonio Berit se le apareció bajo la forma de una llama violácea...”

sión a la hija del rey Polimio, lo cual llevó a su conversión. En todos estos casos, derrotó al diablo y lo subyugó encadenándolo, de ahí la tradicional figura de un diablo encadenado a los pies del santo⁶⁴.

En el gótico navarro conocemos varias representaciones de san Bartolomé en la escultura monumental. Cronológicamente, la primera de ellas está en la portada de la iglesia de Santa María de Olite, datada en el tercer cuarto del siglo XIII. La imagen del Apóstol evangelizador de la India, está entre Santiago el Mayor y otro Apóstol no identificado. San Bartolomé sólo conserva la cadena con la que domeña al diablo, el cual, como tantos otros destrozados sufridos por estas figuras, se ha quedado reducido a unas garras. La iglesia de Nuestra Señora de Legarda en Mendavia es la siguiente en incorporar entre sus figuras de Apóstoles, la de este santo. Fue consagrada por el obispo Pedro Ximénez de Gazólaz en 1262⁶⁵, pero su fachada se data hacia 1300⁶⁶. El tímpano está dedicado al Juicio Final, en las arquivoltas hay imágenes de santos y profetas y en sus derrames se sitúan varias figuras de Apóstoles entre los que descubrimos a san Pedro, san Pablo y san Bartolomé. Este Apóstol, sentado, lleva al diablo encadenado, de aspecto animal, piel vellosa y garras (fig. 16)

La fachada del Santo Sepulcro de Estella (segundo tercio del XIV) presenta en las arquerías del Apostolado, bellísimas representaciones de once discípulos de Cristo, además de san Juan Bautista. San Bartolomé se representa muy completo en sus atributos, porque sostiene una escena en la que figura su vocación⁶⁷, además de mantener la cadena con la que somete al diablo (fig. 17). Original representación del Maligno, toda ella de bulto redondo, de cuerpo animalizado y que incorpora un rostro en su barriga y en las rodillas⁶⁸. Los diablos gastrocélalos, son una novedad de la iconografía gótica, que en su avance en la imaginación monstruosa del diablo, introducen rostros en lugares imposibles del cuerpo, como la barriga, sexo, nalgas, rodillas... La significación de este atributo es reducir la parte más noble del cuerpo, la cabeza, a los lugares más bajos del mismo, indicando el dominio de la figura demoníaca por sus más bajos instintos.

⁶⁴ La Leyenda Dorada describe así el diablo al que acaba de vencer el Apóstol: "Acto seguido mostróles un etíope más negro que el hollín; se cara era angulosa; su barba, enmarañada; todo su cuerpo desde el pescuezo hasta los pies, hallábase cubierto de crines; su mirada arrojaba chispas similares a las que brotan del hierro incandescente; de su boca y de las cuenca de sus ojos salían llamaradas de azufre; sus manos permanecían atadas a la espalda con cadenas de fuego" en Santiago de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, t. 2; Madrid, 1994, p. 526.

⁶⁵ GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona*, Pamplona, 1979, t. I, p. 639

⁶⁶ GARCÍA GAINZA, M^a C., *Catálogo Monumental de Navarra*, t. II**, Estella, Pamplona, 1983, p. 331.

⁶⁷ Tal como narra San Juan en su Evangelio, quien además llama a este Apóstol Natanael (Jn, 1, 47-51). La escena se compone de Jesús a un lado, Bartolomé al otro y un resto de árbol que aparece en el centro y puede ser la higuera a la que alude el momento de la vocación: "Díjole Natanael [a Jesús]: ¿De dónde me conoces? Contestó Jesús y le dijo: Antes que Felipe te llamase, cuando estabas debajo de la higuera te ví. Natanael le contestó: Rabbí, tu eres el Hijo de Dios, tú eres el Rey de Israel" (Jn. 1, 48-49)

⁶⁸ En la portada de Laguardia (Álava) labrada en fechas de dominio navarro, el San Bartolomé que se incluye en el Apostolado, también domeña un temible diablo, fantástico, con un enorme rostro en la espalda y otros en las rodillas.



Fig. 16. San Bartolomé encadena un diablo animalizado en la portada de Santa María de Legarda (1300).

San Saturnino

A pesar de la escasez de temas diabólicos durante el románico por lo menos encontramos dos escenas de curación de posesos en el gótico navarro. La primera ocupa un lugar protagonista en la fachada del edificio donde se sitúa, concretamente en la iglesia de San Saturnino del Cerco de Artajona (finales del siglo XIII). El santo en pie, vestido de obispo cura a la niña que se muestra arrodillada mientras un gran diablo sale de su boca (fig. 18). Del diablo observamos el cuerpo de reptil y las alas de murciélago; lo que es una temprana representación de estos apéndices propios de los quirópteros que han llegado de Oriente, a través de influencias recibidas por el comercio e intercambios con países asiáticos⁶⁹. La escena de la exorcización con la posesa de rodillas y el Maligno saliendo de su boca sigue las formas iconográficas más tradicionales.

⁶⁹ BALTRUSAITIS, J. *La Edad Media fantástica*, Madrid, 1983 (traducción de la edición francesa de 1955)



Fig. 17. Uno de los rasgos del diablo gótico es la incorporación de rostros en lugares imposibles del cuerpo, como la barriga y rodillas, expresión de sus más bajos sentimientos. Tal novedad la incorpora el diablo que domeña san Bartolomé en el Apostolado del Santo Sepulcro de Estella.

Otra escena de curación se representa en la iglesia de Santa María de Ujué, concretamente en el friso de capiteles del pórtico norte (segunda mitad del XIV). La escena muestra al taumaturgo realizando el exorcismo y agarrando por el cuello a una joven arrodillada, que da un grito al tiempo que un diablo al que sólo le quedan las garras se posa sobre su cabeza. Curiosamente el diablo ha recibido la pedrada fatal que le ha dejado sin rostro. El sanador no lleva el libro de los Evangelios, algo muy necesario por otra parte en este proceso de curación, y entre sus atributos sí que parece estrangular a la joven con la estola. Al lado de estas figuras hay otra, que es una joven en pie vestida de túnica de pelo largo y tocada de diadema con adorno en el centro, que parece observar más que participar en el proceso.

Bestiario negativo

En algunas representaciones de la plástica gótica aparecen personajes sagrados sobre ménsulas con animales, que simbolizan el pecado y la muerte, bestias que son derrotadas por estas figuras. En una alegoría similar a la de san Miguel combatiendo al dragón diabólico; Cristo Salvador aparece inserto en el apostolado de Santa María de Olite, pisando el oso y el basilisco. Recientemente se ha recuperado la identidad de esta figura cristológica que muestra una serenidad mayor que los otros, lleva vestimenta litúrgica, e incluso el mismo marco en que se inserta introduce novedades, al romper la imposta con decoración vegetal y aparecer pisando las fieras mencionadas⁷⁰ (fig. 19). Las bestias que pisa son un oso y un basilisco, es decir, las mismas que pisaba el león cristológico en el temprano tímpano de Jaca⁷¹. La inscripción, bajo este león, nos explica el significado de las fieras: *Imperium mortis conculcans est leo fortis*, y su traducción: “Hollandando el imperio de la muerte, [Cristo] es un poderoso león”⁷². El recuerdo del Salmo 90, 13 está presente: *Pisarás sobre el aspid y el basilisco y hollarás al leoncillo y al dragón*. Se ha propuesto la influencia del pedestal del Beau Dieu de la catedral francesa de Amiens, en la figura del Salvador de Olite; pero a pesar de que la idea sobre el triunfo del pecado sea la misma, los animales pisados por el Salvador de la catedral francesa son un fiel reflejo del salmo citado; mientras que en el ejemplo navarro, se recuerda a los presentes en el tímpano de Jaca⁷³. El basilisco del Salmo comentado se identifica con el pecado y la muerte. La caracterización negativa de este animal se reforzó en los bestiarios medievales, considerado como el rey de las serpientes, por la cresta que corona su cabeza, y además era un animal totalmente maléfico que mataba con la mirada: “Este animal representa al diablo, al mismo Satanás que se escondió en el Paraíso, que engañó a Eva y

⁷⁰ LAHOZ, L., “Contribución al estudio ...”, p. 96. Recordaremos que en la identificación de los otros once Apóstoles, algunos se ven con claridad por sus atributos o restos de ellos: nos referimos a San Pedro, San Pablo, San Juan Evangelista, Santiago el Mayor, San Bartolomé y las acertadas atribuciones, por la autora, de San Mateo y Santo Tomás. Quedan cuatro figuras sin identificar por la pérdida de atributos; por tanto no sabemos que Apóstol falta, sustituido entre los doce por la citada imagen de Cristo.

⁷¹ La descripción y análisis del tímpano con identificación de los dos leones, aparecen en mi estudio *La imagen del mal...*, pp. 123-124.

⁷² DOLC, M. “Tres inscripciones de la catedral de Jaca” en *Pirineos*, IX; (1993), p. 424.

⁷³ LAHOZ, L., “Contribución al estudio...”, p. 96.



Fig. 18. La portada de San Saturnino de Artajona (fines del XIII) muestra una escena de exorcización realizada por san Saturnino. El diablo que sale de la boca de la niña, es el primero del gótico navarro en mostrar alas de murciélago.



Fig. 19. El Salvador intercalado en el Apostolado de Santa María de Olite pisa dos bestias pecaminosas –el oso y el basilisco– en alusión al mal.

Adán; así comieron del fruto prohibido. Por eso fueron expulsados del paraíso, y cuando murieron, fueron a caer a la cisterna del infierno. Así fueron envenenados, ellos y todos los descendientes de Adán durante cuatro mil años, que murieron todos y cayeron a la cisterna, con el basilisco, es decir, al infierno, con el demonio” (Pierre de Beauvais, *Bestiario*, 1206)⁷⁴. El oso no tiene una significación genérica tan negativa, sin embargo determinadas luchas bíblicas como la protagonizada por el pastor David, que se enfrenta a un león y un oso, en defensa de las ovejas del rebaño (Samuel 17, 34-35); hace que sea visto por determinados comentaristas como una imagen del diablo. Así se expresa san Agustín en referencia a este pasaje bíblico: “Puesto que el oso tiene su fuerza en las garras y el león en sus fauces, esas dos bestias constituyen la imagen del diablo”⁷⁵.

Desde el san Miguel apocalíptico que alancea al dragón, el hecho de que el diablo y el pecado se disfrace de este animal, hace que en algunas composiciones sea también combatido por otros personajes sagrados, tal como aparece pisado por la Virgen en la peana de la Epifanía de la catedral de Pamplona. Un enorme dragón y otros dos más pequeños aparecen a los pies del grupo sagrado, mostrando la misma idea de Redención, que trae la venida al mundo de Cristo. La misma idea se repite en Vírgenes derivadas de la Epifanía catedralicia, como la del antiguo claustro gótico de Roncesvalles y la de la portada de Ujué.

El personaje del Antiguo Testamento, Sansón, desgarrar las fauces del león, como una victoria sobre el Maligno y su morada infernal:

“Apoderóse de Sansón el espíritu de Yahvé; y sin tener nada a mano, destrozó al león como se destroza un cabrito. No dijo nada a su padre y a su madre de lo que había hecho” (Jueces 14, 6).

El combate que este personaje protagoniza es una prefiguración de la victoria de Cristo y el león al que se enfrenta es un león infernal. En la imaginería gótica, encontramos una bellísima representación del juez bíblico desquijarando al león, concretamente en las pinturas murales de la Capilla del Campanal de San Pedro de Olite (1330), pertenecientes al estilo franco gótico. Por estas fechas de las primeras décadas del siglo XIV, situamos la historia de Sansón, labrada en las basas de la Puerta del Amparo (fig. 20). La historia se lee de derecha a izquierda y comienza con la escena que venimos comentando del héroe nazareno, desgarrando las fauces del león, curiosamente monta desnudo sobre la fiera, en lugar de llevar la túnica y capa volada, indumentaria que forma parte de su iconografía. Los siguientes marcos relatan episodios más duros en la vida del juez nazareno, correspondiendo al momento que es atado y que le cortan el pelo, siempre con la presencia y colaboración de Dalila. Finalmente el héroe ciego es guiado por un lazarillo, hacia el templo de los filisteos, donde acabará por derrumbarlo, matando a los comensales, de acuerdo con lo narrado en el texto bíblico (Jueces 13–16). Estos últimos episodios de la vida de Sansón, se representan en un capitel de la nave de la iglesia de Ujué (siglo XIV). Concretamente aparece, en una iconografía semejante a la de Pamplona, el momento en

⁷⁴ MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario medieval*, Madrid, 1989, pp. 160-161.

⁷⁵ Citado en nota del Fisiólogo...p. 85. El león y el oso son una conjunción negativa que aparece ya en la Biblia –animales contra los que lucha David– y en Proverbios 28, 15: “León rugiente y oso hambriento/ es el soberano malo sobre un pueblo pobre”.

que Dalila le corta los cabellos al juez bíblico, y una vez cegado, cuando es conducido por un guía al convite de los filisteos. La difusión de la vida de Sansón y su representación en estos templos navarros se debe a la acogida de modelos iconográficos catedralicios, como ya ocurriera con las escenas de vendimia. Además la vida de este juez nazareno significa en su enfrentamiento con el león, una victoria sobre el diablo y el infierno, sobre todo cuando todavía en esta época este espacio se concibe como una garganta monstruosa, y los siguientes episodios como su ceguera y escarnio en la casa de los filisteos, seguida de su muerte, prefiguran el escarnio de Cristo.



Fig. 20. En las basas de la Puerta del Amparo (primer tercio del XIV), Sansón desgarrá las fauces del león en una visión simbólica de las fauces infernales.

Vuelve a disfrazarse el diablo de león en una ménsula de la catedral de Pamplona, y contra él lucha un caballero cristiano. El enfrentamiento de ambos contendientes es una plasmación plástica de la advertencia de san Pedro a todos los cristianos: “Sed sobrios y velad porque vuestro adversario el dia-

blo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar” (1ª Epístola de san Pedro 5, 8). La batalla del caballero contra la fiera es una batalla moral, expresión de su propia lucha interna contra las tentaciones y pecados en los que puede incurrir. La escena aparece bajo la ménsula del Apóstol san Pedro, en la entrada de la capilla Barbazana, como recuerdo de esta célebre advertencia.

Los evangelistas protagonizan su propia lucha contra el mal, visto por medio de bestias. Así en Ujué, en el paso de ronda del monasterio, se representan por medio del Tetramorfos (en el tramo inmediatamente anterior, habían aparecido en forma humana y animal). Curiosamente cada evangelista está acompañado de una figura negativa que indica el mal que todos ellos combaten en sus libros y predicación. Así detrás del toro de san Lucas hay un enorme dragón, atado junto al escaño de san Mateo hay un zorro (fig. 21), junto al águila de san Juan hay uno de los primeros diablos humanos de la imaginería gótica (fig. 22). Es un ser de cuerpo humano que ha perdido el rostro, y está dotado de unas enormes alas de murciélago, alusión al ángel caído, y al Anticristo, sobre cuya llegada profetizó este evangelista. Sólo falta el ser diabólico que acompaña a san Marcos, pero se puede suplir con el mono inserto en un marco vegetal, que aparece en la ménsula contigua. De todos estos animales, como imagen del demonio, se han visto precedentes en el románico navarro⁷⁶.

El enfrentamiento victorioso que sostienen el Salvador, la Virgen, San Miguel... es un ejemplo para todos sus seguidores que tratan de seguir el camino de la virtud frente al vicio. San Pedro había alertado contra las asechanzas del diablo y san Pablo anima a los cristianos a revestirse de todas las armas de la virtud: Epístola a los Efesios (6, 10-20) “vestíos de toda la armadura de Dios para que podáis resistir a las insidias del diablo...”.

En una ménsula de Ujué un guerrero vestido de cota de malla y armado de rodela, trata de clavar una pequeña espada en un enorme dragón que se abalanza sobre él. La lucha es desigual, y el guerrero sostiene unas armas ridículas ante la potencia del monstruo. Sin embargo, a pesar de las dificultades, la ménsula muestra el antes y el después de la batalla, porque a los pies del héroe aparece el dragón derrotado (fig. 23). En el soporte opuesto de la portada, se representa la lucha de un hombre, vestido de civil con saya hendida y capirote de larga cola, que sin embargo se defiende tras un escudo del ataque de un grifo, que recibe la estocada en su cuerpo (fig. 24). El monstruo contra el que pelea es un híbrido de león y águila y se aprecia la mezcla en los cuartos traseros de la fiera terrestre y a pesar de estar descabezado, en las plumas que ocupan toda la parte superior de su cuerpo. El grifo, fiera de origen mitológico, había sido identificada en algunos contextos con el diablo: “Este pájaro representa al diablo; el buey significa el hombre que vive en pecado mortal y no quiere apartarse ni retirarse de él. Cuando llega la muerte, tiene que morir; entonces, viene volando el grifo de los desiertos y busca su pitanza. Y agarra el alma desdichada, y se lanza a volar con ella hacia los desiertos, y la arroja ante sus polluelos; y los po-

⁷⁶ Véase mi libro *La imagen del mal...*, especialmente pp. 64-71; el zorro pp. 86-88 y el mono p. 60 y pp. 75-76.



Figs. 21 y 22. En la galería de Ujué se representan los evangelistas con sus símbolos acompañados de figuras negativas que representan el mal que combaten en sus libros y en su predicación, recogemos el zorro junto a san Mateo y el anticristo junto al águila de san Juan.

lluelos la cogen y la arrastran al nido. Y allí chilla y grita la desgraciada, como un toro, por la vergüenza que sufre. El desierto representa el infierno, del que vino volando el grifo. Los polluelos significan los diablos que viven en los desiertos; es en las tinieblas del infierno donde la pobre alma mora en manos de sus amigos” (Pierre de Beauvais)⁷⁷.

EL INFIERNO GÓTICO

El lugar de condenación eterna en los siglos del gótico va a mostrar una evolución clara con respecto al anterior infierno románico. E. Mâle⁷⁸ dijo que del umbral pasamos a contemplar el interior, y esto es cierto, el espacio se complica y las fauces románicas dejan ver una amplia estancia en la que encuentran castigos las faltas a la moral cristiana organizadas de acuerdo con el modelo de los pecados capitales, con especial atención a la lujuria y avaricia, pecados muy castigados en el infierno románico. Lo más destacable es la diversificación de los pecados y la variedad de actividades punibles relacionadas con éstos. Así de la imagen románica del pecado de la lujuria, abstraído en una mujer desnuda atacada por sapos y reptiles en su sexo, se pasa a la condena de las faltas pertenecientes a este pecado. La mujer lujuriosa peca como prostituta y adúltera, pero el hombre se suma a la condena del pecado de la carne por compartir el adulterio o por el vicio de la homosexualidad, que sólo parece un pecado de los hombres. La avaricia románica era igualmente abstracta. El arte del siglo XII había representado un usurero sin identificar, anónimo, en cuya imagen se recalcaba más la idea del pecado y su castigo, a través del hombre que cargaba con la bolsa de monedas. Pero la avaricia es mucho más y las faltas a este pecado suponen un atentado al orden social, el mercader que engaña en la venta de sus productos, el usurero que presta un dinero con interés, todas ellas son actividades además de pecaminosas, delictivas para la sociedad; y ahora tienen su representación en el infierno gótico. Principalmente en estos dos pecados, la variedad de faltas, hace que se denuncien igualmente actividades penadas por la justicia, lo cual implica en muchas ocasiones que su castigo en el infierno, sea la misma tortura que recibían en la tierra. La soberbia, el principal de los pecados, abandona la imagen clásica del emperador Alejandro y se personifica en altas jerarquías de la época, el mal rey, el obispo, el noble al que se le tira de su montura, todos ellos son desprendidos de sus galones y condenados como el resto del vulgo en el infierno.

De la ira, gula, envidia y pereza apenas encontramos representaciones entre las faltas castigadas en el infierno gótico. A la denuncia casi cómica del románico, con el hombre atragantado por un enorme bocado, o reducido a un simple portador del barril, como ocurría con la gula, se ha pasado a su casi desaparición un siglo después. Al igual que las escenas de luchadores que aparecen en ciertas iglesias góticas (Ujué, San Andrés de Zizur Mayor), desprendidas de su contenido pecaminoso, y vistas más como imágenes profanas y decorativas que religiosas. La pereza se representaba en el románico por medio del tema clásico del burro que toca la lira, el simbolismo es ciertamente complicado y necesita del apoyo de las fuentes tex-

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ MÂLE, E., *L'art religieux à la fin du Moyen Age en France*, París, 1931, p. 461 y 468.



tuales. Además la denuncia de la pereza se dirigía más a los monjes por combatir la acedía o pereza espiritual, este decaimiento, abandono, desgana que les asediaba por su retiro del mundo y su dedicación a labores puramente espirituales. Con la secularización de los siglos del gótico y el crecimiento de las ciudades, se pasa a una denuncia de faltas más mundana, en la que la pereza es en realidad la desgana, el abandono de la actividad y justamente se denuncia así, por medio de un hombre replegado sobre sí mismo, totalmente inactivo, o azuzado por un diablo para que se mueva. Finalmente poco podemos decir de la envidia o deseo de poseer lo del otro. Un pecado tan abstracto encuentra muy difícil su materialización artística.



Figs. 23 (pág. de la izda.) y 24. La puerta de Santa María de Ujué (primera mitad del XIV) muestra en dos ménsulas opuestas la lucha del guerrero contra bestias –un dragón y un grifo– alusión a las tentaciones y lucha contra el pecado.

En escasos infiernos góticos en los que encuentran condena los siete pecados capitales, hay un círculo de castigo para los envidiosos que aparecen desesperados y angustiados en un círculo rocoso⁷⁹.

Cierto cariz social contribuye a la creación de los delitos y sus faltas, apoyados en una interpretación muy popular: la soberbia se personifica en altas jerarquías civiles y eclesiásticas, la pereza y gula atacan al religioso, así como las tentaciones de la lujuria. Los más bajos grupos sociales son considerados lascivos, glotones y envidiosos⁸⁰. La visión social del infierno es uno de los logros del gótico que en los precedentes del juicio había aparecido en la misma resurrección de los muertos. Se empiezan a ver coronas, mitras y atuendos militares entre los resucitados, lo mismo que tonsuras religiosas y prendas características de campesinos.

En la estatuaria los dos destinos posibles para el alma humana son el lugar de la salvación y el de la condenación eternas. A fines del siglo XII comienza a fraguarse un tercer lugar: el Purgatorio que todavía no obtiene una forma en el arte⁸¹. La aparición de este lugar trae un alivio para el hombre ya que permite imaginar un espacio intermedio de expiación de los pecados, con carácter temporal, y así evadirse de la condenación sin remedio. Un factor que va a contribuir a la génesis del Purgatorio es el castigo relativo a los pecados veniales también conocidos como *pequeños, más pequeños, menudos, ligeros y cotidianos*. Cuando el Purgatorio no existía se consideraba que estas faltas se borraban mediante la oración, limosna, confesión. El Purgatorio va a ser el lugar de expiación de este tipo de pecados, además de otras situaciones pecaminosas como eran los pecados olvidados de confesar o los que habiendo sido confesados, no se había cumplido, sin embargo, la penitencia estipulada⁸².

⁷⁹ Tal como se representan en las pinturas italianas del Camposanto de Pisa (1330). En otros infiernos italianos se complica la denuncia de la envidia con otros pecados ligados a ella como el falso testimonio que acompaña a tal falta en el infierno de San Gimignano y la hipocresía y *seminatio discordiae* en Montegratie, p. 397 de BASCHET, J., *Les justices de l'au-delà*, Roma, 1993. Las representaciones de este pecado son más abundantes a partir del siglo XIII y sobre todo en los siglos XIV y XV, aunque siempre ligadas al modelo del Septenario, sea como castigos en el infierno o como cabalgada de vicios. Desde luego como representación aislada apenas conozco ejemplos; frente a la visión casi protagonista de la avaricia y lujuria, sólo podríamos citar la vieja desdentada que echa serpientes por la boca, pintada por Giotto en la capilla Scrovegni de Padua. Para M. Vincent-Cassy en su admirable estudio: "L'envie au Moyen Age" en *Annales ESC*, 1980, pp. 253-271; esta aparición de la representación de la envidia, unida a su presencia, a veces masiva, en otras fuentes, como las crónicas y literatura, se debe a un cambio en el tratamiento del concepto de pecado y su redención, ya que las autoridades religiosas, desde el Concilio de Letrán, animan a una predicación clara de cada pecado y sus efectos; así como a una introspección en la psicología de cada individuo, examinando la causa concreta en la comisión de la falta.

⁸⁰ LE GOFF, J., *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente Medieval*, Madrid, 1983, p. 132. También en VINCENT-CASSY, M., "L'envie...", p. 264, aunque este autor también señala este pecado, como propio de los religiosos. Si hemos de hablar de género, la envidia, entre los moralistas y predicadores, está más vinculada a las mujeres.

⁸¹ Las primeras representaciones del Purgatorio en el arte se datan en el s. XIII, concretamente en el Breviario de Felipe el Hermoso, h. 1296 según noticias de J. LE GOFF; El nacimiento..., p. 422-423 y en el Breviario del Amor de Matfre Ermengaud de 1288 aunque ilustradas las distintas ediciones en el siglo siguiente, según noticias de FOURNIE, M., *Des quatre manières d'enfer* en "De la creation à la restauration", Toulouse, 1992, p. 319-339.

⁸² J. LE GOFF, *El nacimiento...*, p. 251-252

El infierno tudelano

Una contemplación general de la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela datada mediado el siglo XIII, enseña un Paraíso estático y sereno frente al dinamismo y violencia del infierno. Los elegidos aparecen en pie, emparejados, serios, en actitud de contemplación. La primera arquivolta está ocupada por los ángeles con coronas y cetros para recibir a los elegidos. En algunas dovelas las almas ya están coronadas al tiempo que reciben los cetros. Después de los ángeles se disponen los profetas con filacterias como primeros anunciadores del mensaje de Redención. La siguiente arquivolta dedicada a los mártires con sus palmas es una muestra del ejemplo de santidad para todos los mortales y supone el nexo de unión entre los humanos y la gloria representada por los personajes anteriores⁸³. En el derrame opuesto de la portada se sitúa el infierno, al que se le ha concedido un gran espacio, que supone la mitad de la portada (Gráfico 1). Si lo comparamos con otros infiernos precedentes, como el del Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana muestra en su arco derecho, una visión del Paraíso e Infierno, que comparten equitativamente el mismo arco. Pero esta división simétrica difícilmente la encontramos en grandes portadas de un gótico avanzado. Pensemos, por ejemplo, en la portada occidental de la catedral de León o en la puerta de la Coronaría de la catedral de Burgos, en la que además de las escenas dedicadas al Infierno en el tímpano, sólo aparecen varias dovelas del mismo tema en el derrame de las arquivoltas. Por tanto, el caso de Tudela es realmente excepcional, por dedicar tanto espacio de su portada a la representación de un terrorífico infierno, donde se explicitan las condenas más variadas y violentas, correspondientes a cada pecado.

Gran parte de la primera línea de las arquivoltas está ocupada por suplicios clásicos entre los que encontramos el recuerdo románico de la caldera al fuego, a su vez introducida en la gran boca de Leviatán. Esta mezcla de suplicios infernales se había visto previamente en la portada francesa de San Lázaro de Autun, esculpida hacía un siglo, y como escenarios coetáneos estaría la dovela en la que se precipitan a los condenados, arrastrados por la cuerda de un demonio, de la portada de Nôtre Dame de París. Igualmente como veremos en el análisis de cada condena se suman al castigo más clásico del fuego, otros que son un reflejo de la justicia de la época, así como condenas tomadas de textos escatológicos y relatos de visiones judeo-cristianas.

⁸³ Esta visión del Paraíso presenta grandes semejanzas con la presente en la portada de San Miguel de Estella, con la diferencia de que en ésta el conjunto está más ordenado y no hay interferencias en los grupos jerárquicamente representados, como si ocurre en la Puerta del Juicio con parejas de anónimos mortales en la arquivolta de los profetas. Otras diferencias se deben al distinto planteamiento de ambos conjuntos ya que en la puerta estellesa prima la visión teofánica de Cristo Pantócrator y los personajes de las arquivoltas componen una visión del Paraíso de adoración a Dios, de tal manera que los grupos celestes se ordenan del interior al exterior hasta llegar al nivel degradado del infierno; estudiada con detalle por J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *La portada de San Miguel de Estella. Estudio iconológico* en "Príncipe de Viana", 173, 1984, pp. 439-461 y en *Originalidad y copia en la elaboración de una portada románica. El caso de San Miguel de Estella* en "Actas del Vº CEHA", p. 117-123. En la portada del Juicio tudelano los grupos se ordenan verticalmente según destinos, los ángeles coronan y otorgan atributos a los elegidos, frente a los turiferarios de la portada estellesa que adoran a Dios; por último las dovelas con escenas de la resurrección de los muertos aparecen en el Paraíso y en el infierno, completando el tema del juicio.

LUJURIA

El infierno de la catedral de Tudela presenta una gran variedad en la representación y condena del pecado de la carne pero al mismo tiempo enseña la variante clásica de la mujer atacada por sapos y serpientes y acompañada por dos demonios que le enseñan el espejo (fig. 25). Este instrumento alude a la presunción de la mujer y es uno de los atributos más claros en la identificación de la pecadora. El espejo recuerda la presunción y vanidad de la pecadora y había caracterizado a las sirenas, quienes se peinaban coquetamente y observaban su reflejo en él⁸⁴. Tal era la relación con la vanidad, que pasó a acompañar a las orgullosas en el infierno, siendo imagen de este otro pecado capital, frente a la lujuria⁸⁵. Continúa la mujer atacada por reptiles en sus pechos, convertidos en dragones, tal como aparecen en un capitel de la nave de esta misma catedral de Tudela (segundo tercio del siglo XIII). Otra escena muy semejante se encuentra en un capitel de la iglesia de San Saturnino de Artajona (datada en el último tercio del siglo XIII). De las primeras décadas del siglo siguiente es la escultura del mismo tema en una de las ménsulas de la capilla Barbazana en la catedral de Pamplona (primer cuarto del siglo XIV)⁸⁶. Más adelante en el claustro gótico del monasterio de La Oliva (segunda mitad del siglo XIV) se suma al castigo de la mujer atacada por dragones, el estar sumergida en una caldera.

Volviendo a la Puerta del Juicio de Tudela y cercana la dovela de la mujer castigada, está la de la fémina desnuda que camina difícilmente al infierno con un demonio montado sobre sus hombros, y otro detrás que extiende una red, al tiempo que le azuza con unos hierros (fig. 26).

La lujuria tiene otras variantes del pecado, más realistas y no centradas en la mujer, que son la condena de la pareja. En éstas, el castigo es muy variado. En una de las dovelas de la Puerta del Juicio tudelana un hombre y una mujer son llevados atados con una cuerda por un demonio, y castigados en la dovela superior en una caldera puesta al fuego⁸⁷. También los adúlteros son llevados al suplicio por un demonio, quien sostiene un espejo, atributo del pecado de la lujuria (fig. 27).

⁸⁴ MALAXECHEVERRÍA, I., "Animales y espejos" en *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada, 1989, pp. 142-146. Recoge varias imágenes de sirenas presuntuosas, quienes entre sus atributos sostienen peines y espejos, se datan desde el s. XIII, en adelante. En otros infiernos, en este caso italianos, vuelve a aparecer en el círculo de los lujuriosos, el espejo que acompaña a la pecadora, como el que aparece en el infierno del Camposanto de Pisa (1330) y en el también toscano de San Gimignano, de fines del siglo XIV a principios del XV.

⁸⁵ Habrá que esperar al s. XV, pero lo encontramos caracterizando a la orgullosa en el infierno del Retablo de Guimerá (1402-1412) de Ramón de Mur. Igualmente en la mesa de los 7 pecados capitales de El Bosco (1450-1516), el pecado del orgullo, en el infierno, está caracterizado por una pareja de amantes, desnudos, y un diablo con capucha que sostiene un espejo. En la visión de este mismo pecado, una mujer se acicala ante un espejo sostenido por un diablo, en una estancia en la que hay un cofre abierto con un collar y un cinturón; según estudia FRAENGER, W., *Hieronymus Bosch*, Amsterdam, 1994, pp. 273-274; y MATEO, I., *El Bosco en España*, Madrid, 1991, p. 5.

⁸⁶ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., "Escultura", p. 292-294. Igualmente este autor relaciona la imagen de la castigada mujer con la del hombre con azada al que identifica con Adán. De tal manera que la mujer acosada por reptiles, junto al hombre con azada, se asocia con Eva; y ambos aparecen castigados tras el pecado original. Junto a las dos ménsulas humanas, un ciervo enredado en unas zarzas, es atrapado por los cazadores. Escena que alude al orgullo de este animal y su confianza en sí mismo que le perdió, de la misma manera que nuestro primer padre cayó en el pecado por la confianza depositada en Eva. De tal forma que las tres ménsulas se interrelacionan en una alusión al pecado original.

⁸⁷ Dovelas cuarta y quinta de la segunda arquivolta del lateral izquierdo de la portada.



Fig. 25. Una mujer atacada por sapos y reptiles es la imagen clásica de la lujuriosa, desde el románico; acompañada en el gótico por los demonios que le muestran el espejo (Puerta del Juicio de Tudela).



Fig. 26. La mujer que peca por la lujuria es castigada por demonios en una dovela de la puerta de la catedral de Tudela.

Con el pecado de la lujuria se relaciona el vicio de la homosexualidad, que también está presente en este infierno tudelano. El castigo aplicado a esta falta materializa las condenas del infierno que acosan al pecador en el mismo lugar donde ha pecado. Los homosexuales son llevados por un demonio colgados boca-abajo de sus genitales, lo que alude igualmente a su carácter de invertidos (fig. 28). El precedente artístico de esta representación está en una metopa del templo C de Selinonte conservada en el Museo Arqueológico de Palermo, en ella se representa el castigo de los Cercopos colgados de una barra horizontal llevada por Hércules⁸⁸. Posteriormente los sodomitas colgados de su sexo, sólo los encontramos en la portada zamorana de la colegiata de Toro, en el espacio dedicado a la lujuria. Quizá sean también homosexuales los condenados colgados boca-abajo, que aparecen en las pinturas murales de la iglesia palentina de Santa Eulalia, en Barrio de Santa María; ambos conjuntos datados a finales del siglo XIII⁸⁹. Y a esta misma época pertenece el infierno pintado por Giotto en la capilla Scrovegni de Padua, en la que en el círculo de los sodomitas se observa el mismo suplicio.

Para finalizar, y volviendo al claustro de la catedral de Pamplona, donde ya hemos encontrado la representación clásica de la mujer atacada por dragones, aparece en los capiteles del ala oriental una serie de escenas que alertan contra la lujuria. Lo novedoso de esta representación es el uso de un lenguaje alegórico, basado en diversas metáforas, y por lo tanto complicado, frente a las imágenes tan claras y casi escabrosas que hemos visto en el pórtico tudelano, como castigo del pecado de la carne. La lectura del capitel iruñés ha sido descifrada por C. Martínez Álava, y como elementos que componen la moraleja, aparecen dos cabras embistiéndose, dos perros que muestran una olla vacía y una escalera de mano que asciende a una cavidad en una nu-

⁸⁸ MELERO MONEO, M^a L., *Los textos musulmanes y ...*, p. 209. La representación de este vicio fue adquiriendo tintes cada vez más crudos y violentos, no sólo en la caracterización del vicio, sino también en su castigo. Sobre todo, los infiernos italianos no ponían trabas a la explicitación de la homosexualidad con su castigo correspondiente. En el espacio dedicado a los lujuriosos es fácil encontrar dos hombres embrochados, de tal manera que el palo que entra por el ano de un sodomita pasa por su boca y enlaza con la boca del otro. El artificio además de favorecer el suplicio de los dos condenados, se enriquece con la tortura del fuego en el que se asan. Este castigo se ve en el Camposanto de Pisa (1330) y se repite en San Gimignano (fines del XIV-ppios del XV). Atrás quedaron estas representaciones románicas tan simbólicas, en las que el amor contranatura, de un viejo ante un joven (suma a la homosexualidad, pederastia) se encarnaba en el mito clásico del rapto de Ganímedes. Igualmente las referencias literarias de Ganímedes en los ss. XI y XII perduraron con claras y enfáticas sugerencias eróticas. Estas fueron presentadas por Boxwell como prueba evidente de una tímida cultura homosexual que floreció en la Europa Occidental, y especialmente en Francia, un siglo y medio antes de que Santo Tomás de Aquino (1225-1274) iniciase una intensa campaña eclesiástica para suprimir la homosexualidad; estas son noticias de SLALOW, J.M., *Ganímedes en el Renacimiento: la homosexualidad en el arte y en la sociedad*, Madrid, 1989 (1^a ed. en inglés: 1986), p. 17. En cualquier caso, desde el s. XIII la sodomía era uno de los vicios más nefastos y su condena la refuerza el Papa, Gregorio IX, quien, utiliza la Inquisición como un instrumento coercitivo, que reprimirá todo cuanto comprometa el orden social imperante, añadiendo al de herejía otros delitos: blasfemia, adulterio, homosexualidad, incesto.. En Venecia por ejemplo los “barberos” que hayan recibido pacientes con tamaño desvío tendrán la obligación de denunciarles. Y quienes hayan sido culpables de semejante delito serán descuartizados y sus cuartos, en algunos casos, arrojados a los perros.

⁸⁹ Para la escena zamorana véase el artículo, ya citado de YARZA LUACES, J., “La portada occidental de la Colegiata de Toro...”, p. 126. Las pinturas murales son estudiadas por Mingorance i Ricart, F. X., “Juicio Final y castigos infernales: Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia) en *Actas del 1^o curso de Cultura Medieval*; Aguilar de Campóo, 1992, pp. 271-293.



Fig. 27. La catedral de Tudela no tiene reparos en señalar las distintas variantes del pecado de la carne, en ésta dos adúlteros son llevados al infierno por un diablo, que sostiene un espejo.



Fig. 28. Los homosexuales son llevados por un diablo colgados de sus genitales, en la única representación conocida de la condena de la homosexualidad en el medievo navarro (Puerta del Juicio de Tudela).

be. Finalmente dos salvajes, macho y hembra, enfrentados por sus traseros, de largos cabellos y aspecto descuidado. Para este autor, las cabras aluden a la virtud de la fortaleza, los salvajes, con exhibición de los genitales y aspecto desmañado, corresponden a la lujuria. En medio, los perros y la olla vacía, expresan un refrán holandés conocido en el norte de Europa e Inglaterra, aunque no tanto en España, que dice así: “la cazuela ya ha sido dada al perro para que la rebañe”. Que se aplicaba a las mujeres sucias y poco hogareñas y a las que llegaban tarde. Y el lugar al que llegan tarde es la visión metafórica del Paraíso, representada por medio de la escala de Jacob y el Cielo. En palabras de Martínez Álava: “Todo ello refleja una advertencia moral: sé fuerte y no caigas en la tentación de la lujuria, sino llegarás tarde al Reino de los Cielos”⁹⁰.

AVARICIA

La avaricia es otro de los pecados más condenados en los infiernos románicos y góticos. La variante más popular representa al usurero con la bolsa de riquezas colgada al cuello y soportando el peso de las monedas. El precedente bíblico de estas condenas está en la figura de Judas el traidor ahorcado con el peso de la bolsa de monedas (Mt. 27, 5) y el concurso de algún demonio⁹¹. En la puerta del Juicio de la catedral de Tudela el avaro es sumergido boca-abajo en un río en el que está inmerso otro pecador (fig. 29). El motivo del río ya está en el Libro de la Sabiduría 11, 7: “*En vez de las aguas perennes del río, / se vieron aquéllos turbados con sangre podrida*”. También aparece en el Ap. de Pedro (s. I ó II d. C.) y en la Visión de San Pablo (s. IV d. C.) *Erat in medio fluminis illius plenitudo virorum et mulierum, et vermes comedebant eos. Ego (Pablo) ploravi et suspirans interrogavi ¿Domine qui sunt isti? Et respondit angelus et dixit “Hii sunt qui usuras usurarum exigentes, contententes in diciis suis, non sperantes in deo habere adiutorem posse”*.

Una de las características fundamentales del infierno gótico es el cariz socio-profesional de los pecadores, de tal forma que no se abstrae el pecado sino que se materializa en un oficio concreto. El comerciante es uno de los trabajadores más fustigado en el infierno tudelano. Aparecen los pañeros cometiendo fraude en su oficio, engañando con las medidas de las telas. Bajo los pañeros está la panadera que también ha engañado en el ejercicio de su oficio y va a ser llevada al infierno por un demonio, y al lado de estos pecadores están los carniceros quienes, a un mismo tiempo, falsean en la cantidad y calidad de la carne; ya que presionan el plato de la balanza para que pese más el producto, además de que un sospechoso perro aparece junto al tendero, indicando el tipo de carne que se vende.

El comerciante de telas ya había sido castigado en el infierno románico de Santa Fe de Conques. En Tudela camina hacia al infierno cargando con el pesado fardo de las telas y la vara de medir en la mano izquierda. En un sermón incluido en el Liber Sancti Iacobi se denuncia así a los pañeros: “... compran los paños con alma grande y los venden con la pequeña; otros los guardan tanto tiempo que se pudren, a pesar de lo cual los venden por buenos”. Jacques de Vitry un predicador del siglo XIII vuelve a arremeter contra ellos: “tie-

⁹⁰ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “Escultura” en *La catedral ...*, p. 284.

⁹¹ Tal como aparecía en la portada de Santa María de Sangüesa a fines del s. XII, véase mi libro: *La imagen del mal...* pp. 44-45.



Fig. 29. Las visiones infernales siguen inspirando castigos para los condenados, en este caso el suplicio del río sirve de condena a los avaros, en la puerta de la catedral tudelana.

nen una vara para comprar y otra diferente para vender, pero el diablo tiene una tercera con la que les medirá las espaldas⁹².

Junto al mercader de telas, el cambista está varias veces castigado (fig. 30). En una dovela aparece delante de la mesa de monedas, es agredido por dos demonios uno de los cuales abre su boca con un gancho y el otro con unas tenazas parece torturarle la lengua. Otro cambista que lleva la tabla de cambios en la mano izquierda sufre el suplicio de dos látigos de fuego que queman su boca. Este castigo tiene un paralelo textual ya que en la Visión de San Pablo se corta la lengua a los usureros. Posteriormente en el *Dialogus miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach unos diablos roban la lengua de un jurista codicioso. Casi coetáneo del anterior, las obras del monje riojano Gonzalo de Berceo, recuerdan en sus visiones infernales, los suplicios que sufren los mentirosos y perjuros: *Colgaran de las lenguas los escatimadores, / los que testiguan falso, e los escarniadores*⁹³. El castigo oral, en este caso, se aplica a la falta cometida por el engaño en los pesos y medidas que todo comerciante debía respetar, así como al perjurio que ha quebrantado el juramento necesario para ejercer un oficio⁹⁴. Igualmente es una falta apropiada para el que peca por lo tanto por la boca, tortura que encuentra interesantes paralelos con el derecho penal navarro⁹⁵. En relación con el hecho de quebrantar el juramento están las dos dovelas relativas a los carniceros que han engañado en la calidad y cantidad de carne y son llevados por un demonio, que al arrastrarlos muerde sus manos. El hecho de castigarles en las manos se debe a que es un órgano necesario para el juramento, e incluso en algunos pueblos se castigaba al perjurio con el corte de la mano. Así en el caso de los trabajadores de la ceca, debían jurar antes de entrar a trabajar. En el s. IX, en el Edicto de Pîtres se establecía que el monedero debía jurar en las manos del conde y prescribía la amputación de la mano en caso de fraude. El estatuto de Parma, de 1225 vuelve a repetir esta condena⁹⁶.

⁹² MARIÑO, B., "Yudas mercator pessimus. Mercaderes y peregrinos en la imaginería medieval" en VI CEHA. *Los Caminos y el Arte*, Santiago de Compostela, 1989.

⁹³ Gonzalo de BERCEO, *De los Signos de aparesceran ante del Juicio*, tomado de CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^a, "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval" en SAAA, (1969), p. 188.

⁹⁴ MARIÑO, B., "Sicut in terra et in inferno: la portada del Juicio en Santa María de Tudela" en *Archivo Español de Arte*, (1989), p. 164.

⁹⁵ SALINAS QUIJADA, F., *Estudios de historia del derecho foral navarro*, Pamplona, 1978, p. 86 e IZU BELLOSO, M. J., "El juego de azar en el derecho histórico" en *Revista jurídica de Navarra*, (1994), p. 70: La pena para los blasfemos, estipulada en el Amejoramiento de Carlos III, es la siguiente: "Condenado a multa de 18 libras fuertes al que *dixere mal de Dios o de Santa María o de qualquiere santo o santa* o a ser colocado en la picota *enclavada la lengua* quien renegare de Dios o de Santa María o a ser azotado el que hubiere renegado de los santos". En otros escritos referentes a la falta de los blasfemos y su condena, volvemos a encontrar un castigo semejante. En el artículo de LLOMPART, G., "Blasfemias y juramentos cristológicos en la Baja Edad Media catalana" en *Hispania Sacra*, (1973), pp. 137-164, se dice que el pecado de la blasfemia era un pecado público, y que requería una equivalente represión por parte de la autoridad civil. [Más adelante]: Las penas ordinarias impuestas por la autoridad civil en este capítulo de faltas consistían en tandas de azotes redimibles por una pena pecuniaria... Sin embargo en las Cortes de Monzón, reunidas en 1363 bajo Pedro I la pena fue fortísima: *Pena de muerte al juramento emitido en frío, si airado, azotes al reo llevando un clavo inserto en la lengua...* Y continúa Llompart; "teniendo en cuenta que de ordinario los azotes se administran al reo medio desnudo en diversos lugares de la población (*correr la vila*), cabalgando sobre un asno, llevando un garfio atravesando la lengua y acabando la pena en una exposición, más o menos prolongada, en la picota del lugar".

⁹⁶ MARIÑO, B., "Sicut in terra et in inferno...", p. 166.



Fig. 30. Un cambista es castigado en la lengua por diablos ante su mesa de cuentas, en alusión a su condición de perjuro, además en la dovela de al lado, un cambista con su mesa nummularia y un avaro, con la bolsa al cuello, son llevados al infierno.

Del castigo de cargar con las riquezas se pasa al de tragarlas. Supone la degeneración de la idea de que las riquezas castigan al penitente. El devorar los bienes amasados en tierra, había sido una grata imagen acorde al espíritu del mundo al revés en el infierno. Desde el peculiar escenario de Santa Fe de Conques, que se adelanta tranquilamente un siglo, a la caracterización social de los pecados, ya habíamos encontrado al usurero devorando sus riquezas. Las imágenes están llenas de símbolos, porque el recuerdo de la brujería y misas negras también está presente. La peculiar forma de hacer tragar la moneda al pecador por parte del demonio, es una parodia monstruosa de la comunión⁹⁷. En otros casos no se les obliga a tragarlas sino a vomitarlas. La ingestión de las riquezas se continúa representando en el Infierno del Hortus Deliciarum (1175-85) de Herrade de Landsberg, donde al usurero se le arrojan monedas de fuego en las manos y se le vacía un saco de la misma mercancía en la boca. Unas décadas más tarde, en la Puerta del Juicio tudelana se le abre la boca con unas tenazas y se le introducen grandes bolas, símbolo de las riquezas que ha atesorado en vida⁹⁸.

⁹⁷ No hemos encontrado muchas más imágenes de ritos brujeriles o alusiones a ellos, sólo podemos citar una escena, más tardía (s. XIII, segunda mitad); esculpida en la portada zamorana de Toro (YARZA LUACES, J., "La portada occidental de Toro...", p. 127). En ella unos condenados en el infierno, besan el trasero de un macho cabrío. Tal acto alude al "beso negro" del que se acusaba a los brujos, magos, y heréticos (cátaros), quienes lo practicaban en sus conciliábulos, en los que se aparecía el diablo y le adoraban. Según RUSSELL, J. B., *Witchcraft in the Middle Ages*, 1ª ed, 3ª reimp., Nueva York, 1988, p. 132, dice que los cátaros practicaban el beso negro y lo introdujeron en las prácticas brujeriles (1140-1230). En el segundo tercio del s.iglo XIII, se levanta el monumento sepulcral de don Rodrigo Álvarez en la catedral de León, en la escena de la Crucifixión representada

Los relatos de los predicadores son muy coloristas en la invención de este castigo. Los avaros sufren condenas de las más variopintas en las que subyace la idea de que la falta persigue al pecador. Gonzalo de Berceo recuerda también este castigo en su visión infernal de los usureros: *Metranlis por las bocas el oro regalado: diran que non oviesen a tal aver ganado*⁹⁹. Igualmente Jacques de Vitry narra la muerte del usurero que obligó a su familia a enterrarlo con todo su dinero que iría guardado en una bolsa que él llevaría al cuello. Esa noche los familiares decidieron abrir la tumba del difunto para robarle y se quedaron horrorizados cuando al abrirla, vieron como unos diablillos introducían unas monedas incandescentes en la boca del avaro¹⁰⁰. En realidad la falta del usurero es obtener unas ganancias por un trabajo que no ha realizado. El pedir un interés a cambio de un dinero prestado a lo largo de un determinado período de tiempo, supone comerciar con el mismo tiempo, algo que no pertenece a los hombres sino que es de Dios. Guillermo de Auxerre (1160-1229) en la *Summa Aurea* lo había explicado así: “El usurero actúa contra la ley natural universal, porque vende el tiempo, que es común a todas las criaturas [...]. El usurero vende lo que necesariamente pertenece a todas las criaturas, lesiona a todas las criaturas en general, incluso a las piedras, de donde resulta que incluso aunque los hombres callaran ante los usureros, las piedras gritarían si pudieran; y ésta es una de las razones por las que la Iglesia persigue a los usureros”¹⁰¹. En torno a estos conceptos y a la propia presencia del tiempo en la usura, comenzaron a verse cuestiones temporales en las penas infernales, que influyeron enormemente en la gestación del Purgatorio.

en el tímpano aparece Cristo en la cruz, y el mal ladrón al que acompaña un personajillo extraño que recoge su sangre en un cáliz (réplica de la Virgen-Iglesia que recoge en un cáliz la sangre de Cristo). Esta escena alude a prácticas brujeriles y heréticas denunciadas por el obispo, quien tuvo que hacer frente a un brote albigense en su diócesis. Además este obispo sigue las advertencias del cronista don Lucas de Tuy, quien atribuía ciertas novedades iconográficas al proselitismo cártaro: la representación del perfil de la Virgen con un solo ojo, el Crucificado de tres clavos y la Trinidad antropomorfa. De resultas en tierras de León no se encuentran representaciones de este tipo de Trinidad y tarda en adoptarse el crucificado de tres clavos. Interesantes noticias tomadas de MORALEJO ÁLVAREZ, S., “D. Lucas de Tuy y la actitud estética en el arte medieval” en *Euphrosyne*, (1994), vol. 22, p. 341.

⁹⁸ Para M^a L. MELERO MONEO, *Los textos musulmanes y ...*, p. 206 este castigo está inspirado en textos escatológicos musulmanes, concretamente en los ciclos 1^o y 2^o del Mi'raj. Hálices que aparecen en el *Tafsir* de Tabari del s. IX, como contemporáneos de Mahoma, según noticia de M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919 (1^a ed.). La misma autora nos recuerda que esta condena se ve también en la escatología cristiana, concretamente en la Visión de Wettin y Visión de Turcíl, s. XIII así informa B. Marino, *Sicut in terra et in inferno...*, p. 161. Los infiernos italianos del s. XIV son más anecdóticos en la aplicación de la condena. La necesidad de fundir las monedas o los ricos metales antes de la ingestión hace que en escenarios como el de Florencia o el Pisa, aparezca un hornillo en el que un demonio vierte un enorme saco sobre una marmita para derretirlas. La truculencia del castigo en escasos infiernos adquiere tintes más desagradables. En una dovella de la catedral de Burgos el avaro ha de tragar las monedas que defeca un demonio. El castigo aparece también en la catedral de Amiens y se repetirá un siglo más tarde en el infierno italiano de San Gimignano. Este suplicio infernal había tenido larga vida en las fantasías de las marginalias de los manuscritos.

⁹⁹ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^a, *Op. cit.*

¹⁰⁰ MARIÑO, B.; Iudas mercator pessimus..., p. 36.

¹⁰¹ Le Goff, J., *Tiempo, trabajo y ...*, pp. 45-46 y más recientemente, del mismo autor en: *La bolsa y la vida*, Barcelona, 1987, especialmente el cap. 5.

Una dovela de la portada tudelana está ocupada con el castigo de unos pecadores cuya lengua está atada a una rueda que suponemos “gira sin cesar” de acuerdo con la eternidad infernal, junto a un río en el que se sumergen alternativamente los perversos (fig. 31). Los condenados sin estar caracterizados como avaros pueden haber pecado por perjuros, blasfemos o mentirosos. Tanto el suplicio de la rueda como el del río forman parte del escenario infernal y ambos han sido descritos en varias leyendas de ultratumba. Así en la Visión de san Pablo se describe así este instrumento de tortura: *locus inferni... in quo est rota ignea habens mille orbitas, mille vicibus in uno die ab angelo tartareo percussa, et in unanuque vice mille anime cruciantur*¹⁰². En el Beato coetáneo de San Andrés de Arroyo (Palencia) aparece el castigo de la rueda, inserta en la boca de Leviatán, junto a otro espacio en que los condenados se asan en el fuego.

En el monasterio de La Oliva también se denuncia el pecado del avaro. El usurero, sonríe desde el friso esculpido de la portada, mientras lleva sendas bolsas de monedas en cada mano. La denuncia se ceba en el estamento religioso, es un monje, visible en su hábito y en su tonsura quien lleva las bolsas, crítica que desde los muros de un monasterio ya se había visto, por ejemplo, en el monje que bebía en el monasterio románico de Irache.

También en el claustro de la catedral de Pamplona, se representa en un capitel una escena que alude simbólicamente al apego del hombre a los bienes materiales y lo que ello ocasiona de tardanza en su camino al Paraíso¹⁰³. Esta escena se relaciona con la comentada en el pecado de la lujuria, en la que un determinado comportamiento vicioso retrasa el camino al Cielo. En el capitel aparece una mujer ante una mesa bien servida, un hombre elegantemente vestido y un cofre abierto lleno de riquezas. Al lado una tortuga y una torre suntuosa que alude al lugar celestial, y la recomendación a través de la pesadez en el caminar de la tortuga, que la excesiva preocupación por acumular riquezas, aleja al hombre cada vez más de la salvación de su alma. El tema está tomado de una fábula de Odón de Cheritón, autor inglés que escribió a caballo entre el siglo XII y el XIII, de cuya obra se han tomado también otras fábulas morales que aparecen representadas en este mismo claustro iruniense.

GULA

La gula, el exceso en el comer y en el beber, ya había contado con representaciones artísticas en el románico. Desde esta época la crítica a este vicio tenía tintes populares y se representaba con total realismo el hombre degenerado por su vicio, que cargaba con el barril al cuello. Los borrachos superaban a los glotones que en escasas excepciones daban cuenta de su desmedido afán por comer. Es muy expresivo en este sentido el hombre desesperado que come un enorme alimento en la cornisa de Arce. Este pecado capital ocupa un escalafón menor en la escala de estos vicios, su caracterización so-

¹⁰² La rueda y el río de fuego aparecen en el Apocalipsis de san Pedro, s. II d. C., p. 366 y en la Visión de San Pablo, editada por P. MEYER; *La descente de Saint Paul...*

¹⁰³ MARTÍNEZ ÁLAVA, C., “Escultura” en *La catedral...*, p. 281.



Fig. 31. El castigo de la rueda, descrito en varias visiones de ultratumba, permite en esta escena tudelana castigar a los que han pecado por la lengua y rebajar igualmente a los soberbios.

cial es baja y ataca a las clases populares y al clero más bajo. Su dimensión jurídica es casi nula porque está caracterizado como un vicio menor que no afecta a la sociedad; no así la avaricia que en su práctica tiene tintes delictivos: usura, fraude, robo... o la lujuria que además de un alto contenido moral tiene prácticas igualmente penadas: adulterio, barraganería, sodomía, prostitución...

La verdad es que en las representaciones de infiernos góticos, a pesar de todos los que nos podemos encontrar en el ámbito hispano, apenas hay escenificaciones de la gula y su castigo. B. Mariño¹⁰⁴ cita el presente en el cruel infierno del Pórtico de la Gloria compostelano, cuya tortura está en relación con el clásico suplicio de Tántalo, a quien se ponía delante de una mesa bien surtida y sin embargo se le dejaba claramente con las ganas, porque se le privaba de acercarse a ella. En el infierno compostelano los glotones sufren un castigo semejante cuando han de hacer difíciles cabriolas para poder beber de un barril, dispuestos boca-abajo o para poder comer un enorme pan aprisionada su garganta por una serpiente. Distinto es el castigo infligido en la Puerta del Juicio de la catedral de Tudela, donde los dos borrachos son obligados a beber de dos copas de fuego que les tienden dos demonios (fig. 32). B. Mariño cita como paralelos literarios, los relatos de Cesáreo de Heisterbach del siglo XIII, quien, cuenta como se castigó a un noble en el infierno haciéndole beber ascuas de una copa; y los del predicador inglés del siglo XIV –John Bromyard– quien amenaza a los glotones con la copa infernal cuyo contenido será fuego y azufre.

PEREZA

El pecado de la pereza, desidia, abandono, que tanto había hostigado a los monjes en su retiro, llegándose a crear una falta acorde con su vida: la acedia o pereza espiritual¹⁰⁵, continúa tentando a los humanos en forma de pecado secular. La falta de actividad se recrea en el infierno por medio de unos perezosos que sufren eternamente su propio abandono, replegados sobre sí mis-

¹⁰⁴ MARIÑO, B., “El infierno del Pórtico de la Gloria” en *Simposio Internacional sobre O Portico da Gloria*, Santiago de Compostela, 1988, p. 384 y en notas 5 y 6. El suplicio de Tántalo aparece como imagen del castigo de la gula en infiernos italianos de los siglos XIV y XV, donde en estos escenarios si que se representan los 7 pecados y sus castigos; como ejemplo citaremos los frescos del Camposanto de Pisa y los del infierno de San Gimignano, estudiados con todo detalle por BASCHET, J., *Les justices de l’au-delà*, Roma, 1993, pp. 293-406.

¹⁰⁵ El retiro de los monjes en monasterios y el abandono de la vida mundana les provocaba cierta desazón, pereza, melancolía y falta de actividad. La ociosidad era igualmente provocada por el intento de vencer otros dos grandes pecados capitales: la lujuria y avaricia. La tentación de la pereza y el propio pecado que engendra ha creado en la imaginación de los monjes diablillos curiosos con personalidad propia. El demonio meridiano que actúa en las horas sin sombra del mediodía, no es otra cosa que el estado de melancolía provocado por la pereza que ataca al monje y posteriormente al hombre secular en las horas de más fuerza del sol, la hora del mediodía. Su existencia formulada a partir de la interpretación de una cita de los Salmos se enriquece con el sustrato de la mitología clásica que había creado diablos que actuaban en estas horas de inactividad: R. CAILLOIS “Les démons de midi”, RHR, 115, (1936), pp. 142-173 y 116, (1937), pp. 54-143. El demonio meridiano y el estado que provoca en el hombre tras su tentación ha tenido posteriormente larga vida e incluso se ha formulado como uno de los principales instigadores del estado melancólico de los artistas que pasan de la actividad más creativa a la más ociosa. El Tutivillu o diablo escritor del que hablábamos antes, acusa ante el tribunal supremo con su peculiar carga, de aquellas faltas de los monjes provocadas por la pereza, el aburrimiento, el despiste.



Fig. 32. Dos diablos obligan a beber a dos glotones sendas copas de fuego, a la vez que son quemados en una caldera inserta en la boca infernal.

mos, son atacados por serpientes y tridentes de los demonios. En algunos casos se activa esta pereza por medio de un pecador que es cabalgado por un demonio, tal como se representa en el infierno del Camposanto de Pisa. Esta imagen goza de cierto éxito en las representaciones infernales. Ya en la Puerta del Juicio de Tudela se había visto una mujer desnuda cabalgada por un diablo y azuzada por otro detrás. En la peculiar estructura de este infierno no hay círculos ni espacios para cada pecado por lo cual no sabemos a que falta corresponde, sin embargo se ha interpretado como el castigo de una lujuriosa por estar encarnado en una mujer desnuda. Igualmente, en otra dovela de este mismo escenario, aparece un pecador desnudo, puesto boca-abajo sobre un yunque y golpeado en el culo por el mazo de un demonio. Por el lugar donde este condenado está castigado, podemos pensar que peca por sodomía e incluso se pone en paralelo con la falta representada en el infierno del Misal de Santa Eulalia (principios del siglo XV) en el que un pecador es castigado igualmente en los glúteos por el látigo de fuego de un demonio. La cara de placer del condenado vincula este castigo con la homosexualidad. Sin embargo en otra representación igualmente tardía de El Bosco (1450-1516), en la mesa de los 7 pecados capitales se representa en el medallón correspondiente al Infierno, la pereza, identificada por la inscripción: *accidia*, por medio del condenado golpeado en los glúteos por el mazo de un demonio, igual que en la dovela de Tudela. Esta coincidencia iconográfica nos lleva a pensar que podría ser una representación de la pereza la presente en la Puerta del Juicio de la catedral navarra.

SOBERBIA

La soberbia es el principal de los pecados capitales, desde San Gregorio Magno quien es el que elabora definitivamente la lista de los 7 pecados, se establece que es el primero de todos ellos, del cual derivan todos los demás. Algunos autores han establecido que es un pecado fundamentalmente eclesial y que ha sido especialmente combatido por los moralistas en una sociedad rural y evangelizada por un clero regular. Con el desarrollo de las ciudades y la fundación de las órdenes mendicantes se dio paso a un clero establecido en núcleo urbanos que combatía otros vicios considerados más burgueses: lujuria y avaricia. Parece que la causa de este argumento está el análisis de los principales vicios esculpidos en los grandes portales de las iglesias románicas y góticas en los que prima el castigo de la lujuria y avaricia. Sin embargo en el momento en que esta iconografía se empieza a desarrollar y se diversifican los vicios fustigados en estos portales, comienza también a tener un lugar protagonista la soberbia. Protagonismo que se deduce por su localización: al lado de la imagen entronizada de Satanás, en el centro del infierno y por la encarnación en los estamentos más elevados de la sociedad: civiles y eclesiales. El castigo que se les aplica es un recuerdo de la virtud que dejan de practicar: la humildad; por tanto se les desprende de sus galones. Desde el infierno románico de Santa Fe de Conques, el caballero entra en el infierno a caballo, pero una vez en su interior es derribado. Un departamento más arriba, espacio en el que se condenan los vicios de acuerdo con los estamentos sociales, un “mal rey” todavía coronado, es mordido en la cabeza por un demonio, tres monjes son aprisionados en una red y un abad con báculo es obliga-

do a arrodillarse por un demonio¹⁰⁶. La caída fatal del caballero se representa en el pórtico sur de la catedral francesa de Chartres, dedicado al Juicio Final. Coetánea de esta portada y parece que influida por ella el original pórtico de la catedral de Tudela no tiene reparos en degradar a grandes jerarcas. En una dovela un diablo hostigador quita la mitra a un obispo, hay abades y monjes llevados al infierno por demonios de rasgos caninos; en una muestra de la intención igualitaria del infierno que no duda en castigar a altas jerarquías del clero. En esta línea, dos dovelas en las arquivoltas más extremas de la portada, representan el castigo del caballero. En la primera, el caballero está vestido de cota de malla, tocado de yelmo y armado de lanza y escudo. Cabalga un caballo enjaezado y a su grupa, un diablo conduce al jinete al infierno (fig. 33). La condena del caballero se representa en una dovela muy cercana a su cabalgada, en ella dos enormes diablos, dotados de alas de plumas castigan al penitente en el fuego donde se quema todavía con el yelmo y el escudo. Es sintomático igualmente de la escena tudelana que los diablos que castigan al noble, sean alados. A pesar de la gran cantidad de diablos presentes en este derrame de la portada tudelana, ninguno de ellos presenta estos atributos, sólo el mismísimo Satanás, quien está presente desde una dovela de su reino. Los diablos castigan al noble soberbio y le acercan en su pecado, cada vez más, al primero de los orgullosos: Lucifer¹⁰⁷ (fig. 34). El castigo del noble orgulloso, recuerda al que veremos en la segunda mitad del s. XIII en la portada de la Colegiata de Toro (Zamora), en la que los nobles caminan al infierno con los escudos colgados del revés¹⁰⁸.

Una dovela muy cercana a la vista del espectador nos enseña quién manda en este escenario tartáreo: la figura de Satanás en su trono irónicamente

¹⁰⁶ Siguiendo el *Liber miraculorum*, se identifican al obispo Bégon de la diócesis de Clermont y a sus tres sobrinos, quienes fueron sucesivamente abades de Conques, hacia el fin del s. X y saquearon su tesoro. G. et al. GAILLARD, Rouergue romane..., p. 66.. Hincmar de Reims cuenta en la Visión de Bernoldo las penas de 40 obispos que sufren en el infierno pasando del frío más intenso al calor más insostenible, según noticias de A. GUREVICH, Medieval popular ...; p. 114.

¹⁰⁷ La dovela del caballero conducido al infierno por un demonio, se ha identificado por algunos autores con el 4º jinete del Apocalipsis, véase para ello a MORALEJO ÁLVAREZ, S., "Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI-XIII)" en *Actas del Vº congreso CEHA. Sección 1ª*. Barcelona, 1984, p. 100-101 y MELERO MONEO, Mª L., *Los textos musulmanes...*. El argumento para la identificación con este jinete está en la comparación con una escena de la portada del Juicio en Nôtre Dame de París y una dovela del mismo tema en Amiens. Concretamente las pruebas para esta identificación parten de la original escena presente en el derrame de la arquivolta parisina en la que aparece un caballo encabritado conducido por una mujer desnuda y de ojos vendados, que lleva un cadáver descompuesto en la grupa. El problema en esta comparación es que se ha identificado como 4º jinete del Apocalipsis, el que trae la muerte, con la representación simbólica de la muerte; que no es otra que esta amazona de ojos vendados y semi-desnuda, que cabalga un caballo del que se descuelga un cadáver. La correcta identificación de esta dovela parisina y de sus réplicas en Amiens y Reims, la hizo en 1962 E. PANOFKY en *Estudios de iconología*, en el capítulo dedicado a Cupido el ciego, p. 155. Es decir que no hay posibilidad de comparación entre ambas dovelas y menos de llegar la misma identificación. Igualmente es lejana la similitud con las imágenes del 4º jinete del Apocalipsis en los Beatos, máxime si volvemos a la dovela tudelana, y nos fijamos en la dovela siguiente, con la escena del caballero castigado en las llamas infernales. Si ampliamos más el contexto de esta polémica escena veremos como las arquivoltas en las que aparece, están representadas varias condenas de otras faltas, encarnadas en oficios mercantiles, como los de cambista, panadera, carnicero.. La presencia de estos estamentos, castigados en el infierno, busca explicitar la condena correspondiente a cada grupo social, que en otros escenarios, simplemente se había indicado por medio de las coronas reales, atuendos militares, o mitras de obispos entre los castigados.

¹⁰⁸ YARZA LUACES, J., "La portada occidental de la Colegiata de Toro...", p. 118.



Fig. 33. Un noble guerrero es llevado al infierno por un diablo montado a su grupa, le acompañan animales, recuerdo de sus bienes terrenales.



Fig. 34. El noble, todavía con el yelmo y el escudo, sufre el martirio en las llamas que le infligen dos diablos alados.

cubierto con telas y sentado con el gesto de autoridad, representa un monarca semejante a los vistos en la tierra (fig. 35). La facultad de dar órdenes se aprecia por el vasallo en pie, a su derecha, quien armado con el garfio, como los soldados alzando la espada, espera el mandato real. La idea de una jerarquía infernal se deduce de determinadas citas bíblicas que hablan de un príncipe y una cohorte de demonios, entre las que destaca la visión apocalíptica de la caída de los ángeles rebeldes (Ap.12, 7-9). Otras citas de la Biblia dan información sobre esta jerarquía compuesta por un príncipe y sus vasallos: Mt 10, 25; 12, 24; Lc. 11, 15-19; finalmente esta la cita tomada de san Pablo a los Efesios 6, 12: “que no es nuestra lucha contra la sangre y la carne, sino contra los principados, contra las potestades, contra los dominadores de este mundo tenebroso, contra los espíritus malos de los aires” habla de una jerarquía infernal que recuerda en sus nombres a la angélica. La idea de un príncipe y unos seguidores continúa en las leyendas y tradiciones de ultratumba. Unas veces queda claro por la visión terrorífica de Satanás en su trono, junto a los diablillos que están trabajando; otras veces es el mismo Lucifer quien da las órdenes a Satanás¹⁰⁹.

El diablo entronizado de Tudela no es el primero ni el último, en estas representaciones majestuosas de Satanás. El Beato de Gerona (975) había sido uno de los primeros en presentar un diablo en su trono, de mayor tamaño que los demás, pero atado de pies y manos por referencia al texto apocalíptico 20, 1-4: “Vi un ángel que descendía del cielo, trayendo la llave del abismo y una gran cadena en su mano. Tomó al dragón, la serpiente antigua, que es el diablo, Satanás, y lo encadenó por mil años. Lo arrojó al abismo y cerró, y encima de él puso un sello para que no extraviase más a las naciones hasta terminados los mil años, después de los cuales será soltado por poco tiempo”. De las primeras décadas del siglo XII es la portada de Conques, que muestra en su impresionante infierno, en el centro, un diablo mayestático muy semejante, de grandes ojos y atado de pies y manos por las serpientes. La idea de majestad se refuerza por un vasallo diabólico, como un consejero, que le sugiere algo al oído. En el Infierno iluminado de Herrade de Landsberg (1175-1185), el diablo entronizado ocupa el nivel más bajo de su reino, sentado en un trono de cabezas monstruosas, sosteniendo en su regazo a su enviado: el *Anticristo*; e identificado por una inscripción: *Lucifer vel Satanas*. Hay imágenes francesas, casi coetáneas de la tudelana en las que aparece el diablo entronizado, usando del cuerpo de los condenados como sitial, tal como se ve en una dovela de la portada de Notre Dame de París. De h. 1225 es el Salterio de Margarita de Borgoña en el que aparece un diablo desde una posición elevada, contemplando todas las torturas de su reino, y revestido de todos los signos de poder: corona, cetro y trono. Vuelve a estar coronado el diablo de la dovela de la portada de León, sentado con el gesto de autoridad y teniendo como asiento varios pecadores¹¹⁰.

¹⁰⁹ Así en una representación teatral bajomedieval citada por Russell, en el episodio correspondiente a la Crucifixión, Lucifer, manda a Satán a la cruz de Cristo a tomar su alma, Satán no llega a cumplir su cometido porque es despedido al infierno por la espada del arcángel Gabriel. Recogida por J. B. RUSSELL, *Lucifer: the devil in the Middle Ages* London, 1984, p. 268; en otra leyenda el jefe de los demonios es indistintamente llamado Lucifer o Satanás y manda a sus demonios a cazar almas para el infierno, la leyenda completa está recogida por D. R. OWEN, *The vision of Hell: Infernal journeys in Medieval French Literature* Edinburgo, 1970, pp.206-207.



Fig. 35. Satanás desde su trono observa las torturas en su reino, revestido de todos los signos de poder, incluido el súbdito armado de garfio.

El infierno de la puerta del Juicio de Tudela, no es el único, pero sí el más completo. Hay otros infiernos navarros que aparecen en conjuntos, esculpidos o pintados del siglo XIV. Así las pinturas murales de San Martín de Eca, adscritas a un estilo de gótico lineal, muestran en su muro sur un resto de escenas infernales. La composición muestra a san Miguel que aparta las almas condenadas, arrastradas por una cuerda que llevan al cuello, y son dirigidas al infierno. Conducidas por un enorme diablo de cuernos y grandes ojos saltones, que viste un faldellín rojo y tiene alas de murciélago, otro diablo les espera y dirige hacia el infierno, que está perdido. Coetáneas de estas son las de San Juan Bautista de Eristáin, relacionadas con las alavesas de San Martín de Gazeo y datadas ambas en la primera mitad del siglo XIV¹¹⁰. El espacioso infierno de Eristáin ocupa varias escenas del muro sur de la iglesia. Aparece un enorme diablo cornudo que nos introduce en el escenario. En el espacio siguiente un ángel armado de espada conduce a los condenados a un deteriorado infierno –en la parte de abajo– visto como una enorme caldera. Al lado en distintas dovelas del intradós del arco se pintan diablos de gran tamaño, presididos por la imagen jerarquizada de Lucifer. A la deteriorada pintura de Eristáin hemos de agradecer, sin embargo, que nos haya legado uno de los primeros diablos identificados del arte medieval. Además de estar nominado protagoniza una imagen de majestad sentado en su trono con el gesto de autoridad (fig. 36). El hecho de que su cuello esté rodeado por una cuerda, rebaja su autoridad y alude –igualmente– al texto apocalíptico del diablo encadenado en el abismo. La siguiente dovela es la de un diablo, vestido de faldellín como el anterior, de revuelta cabellera flamígera y que toca dos trompas a la vez, parodia de los ángeles tubicinantes, alude al Juicio Final y deja oír su sonido infernal sólo para los condenados. Estilísticamente el tipo, recuerda al de los vientos que tocan sus trompas en varias direcciones. La última dovela corresponde a un temible demonio –tricornes– y que agarra a un lastimero condenado entre sus garras, el cual parece sostenido en el aire. Esta escena de un condenado apresado por las garras de un diablo sedente recuerda a las imágenes de infiernos italianos y franceses en las que el diablo muestra su majestad, sentándose sobre condenados agarrándolos.

El problema del nombre del diablo ha sido algo que ha preocupado a los estudiosos casi desde el principio de la imaginación de este ser. Los nombres más conocidos y poderosos son los de Satanás y Lucifer, que corresponden, casi indistintamente, como hemos visto a los príncipes de la jerarquía diabólica. Lucifer es un nombre que se usa para el diablo, tanto antes como después de su caída; mientras que Satanás sólo se usa una vez que es un ángel caído¹¹².

¹¹⁰ En realidad todas estas representaciones de Satanás en majestad respetan la visión majestuosa de Dios en su trono. En Tudela, el no haberse labrado el tímpano no impide pensar que iba a estar ocupado por la figura grandiosa de Cristo Juez, visión que si ha llegado en otros escenarios de Juicio. Quizás la mayor osadía será la visión paralela de Dios en su reino y el diablo en el suyo, al mismo nivel, esencias difíciles de encontrar. Sólo podemos citar la iglesia románica francesa de Aveyron: Perse en Espalion, donde se llega a la comparación estrecha de ambos escenarios por medio de la visión del Paraíso ocupado por Cristo Pantócrator y los símbolos de los 4 Evangelistas y un audaz infierno ocupado por Satanás en su trono y rodeado por 4 diablos monstruosos, parodia del Tetramorfos. O la portada de la iglesia navarra de Artaiz, donde se contraponen en sus dos capiteos centrales la imagen de la Trinidad celeste en el Paraíso, y enfrente las arpias demoníacas en el infierno.

¹¹¹ Sáenz Pascual, R., *La pintura gótica en Álava: una contribución a su estudio*, Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 23-24 y ss; también recuerda la autora este parecido en “Relaciones artísticas entre Navarra y Álava en la pintura gótica: los fragmentos de San Román de Campezo” en *Príncipe de Viana*, (1997), pp. 497-498.

¹¹² RUSSELL, J.B., *Lucifer: The devil in the Middle Ages*, London, 1984, p. 247.



Fig. 36. A las deterioradas pinturas de Eristain (primera mitad del XIV), hemos de agradecer, sin embargo, que nos hayan legado uno de los únicos diablos nominados en el medievo navarro, su inscripción Lucifer identifica al príncipe de la jerarquía diabólica.

Además Lucifer, es el nombre dado en varias representaciones al diablo del orgullo, mientras que Satán, según la clasificación de pecados de Evagrio el Pónico, es el diablo de la cólera. Hay otros nombres y otras personificaciones pecaminosas, como Beelzebub¹¹³, Belfegor¹¹⁴, Astarot¹¹⁵, Baalberith¹¹⁶... nombres

¹¹³ *Beelzebub* o *Baalzebub* era el primitivo dios de Acaron (Palestina). A pesar de que etimológicamente se traduce como señor (*Baal*) de la mansión o estancia (*Zabulé*) su significación más aceptada es la de Señor de las moscas. Ya que se le invocaba contra las picaduras de las moscas y mosquitos, o para liberar su templo de estos insectos que eran tan abundantes como consecuencia de los sacrificios a él dedicados. Su aceptación por la demonología cristiana y conversión en uno de los demonios con mayor rango y poder se debe a su presencia y calificación en el Nuevo Testamento (Mt 12, 24), aunque en esta cita se le llama *Señor del Estiércol*, degeneración de la denominación pagana de Señor de las moscas. A finales de la Edad Media y primer Renacimiento proliferaron en tablas y lienzos representaciones de la mosca con este carácter demoníaco. Desde la primera que yo conozco: Crucifixión de Joan Rosat o Rosató (c. 1445), por lo tanto pintada por un artista mallorquín pero con una importante formación en Italia (Siena), donde como veremos el motivo de la mosca como imagen del diablo tuvo grandes adeptos. En la Crucifixión hoy conservada en Princeton, The Art Museum, la mosca se posa sobre la calavera de Adán, a los pies de la cruz, y expresa el pecado que Cristo redime con la sangre de su sacrificio. Posteriormente autores italianos como Crivelli y Schiavone, de la escuela véneta, en varias pinturas datadas entre 1460 y 1490, utilizaron el motivo de este insecto como imagen del pecado que Cristo viene a salvar, esta vez en bellísimas composiciones de la Virgen con el Niño. El Museo Thyssen-Bornemisza guarda un retrato de un hombre joven, atribuido al Maestro del Juicio Final de Lüneburg, 1485; en el que la mosca aparece posada en la ventana emplomada como alusión al pecado que todo cristiano ha de combatir y la cercanía del insecto a la figura de Sansón alude a la heroica lucha del héroe filisteo contra el león, que como hemos visto es una lucha contra el infierno. El motivo de la mosca pasa a autores flamencos que usan de este insecto y esta significación en bellísimas composiciones de la Sagrada Familia. Entre ellas dos tablas conservadas en España, datadas ambas en el primer cuarto del s. XVI, una de ellas ahora atribuida al Maestro de la Santa Sangre (escuela de Brujas) y denominada, para más pistas, Virgen de la Mosca (Colegiata de Toro, Zamora), y la otra atribuida a la escuela de Joos van Cleve (escuela de Amberes), que es la Sagrada Familia del monasterio de la Encarnación (Madrid), ambas con la presencia de este insecto y en el caso de esta última, situada la mosca junto a un bodegón de alto sentido alegórico. Excepto las españolas, la gran mayoría de las pinturas con mosca están recogidas en el artículo de PIGLER, A.; "La mouche peinte: un talisman" en *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, (1964), pp. 47-64, y en el libro de CHASTEL, A.; *Musca depicta*, Milán, 1984; autores que no inciden en el valor demoníaco de este insecto pintado. Sobre este particular véase mi artículo titulado: "El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes" (en prensa).

¹¹⁴ Este nombre proviene del dios Baal adorado por los moabitas en el monte Fegor o Fogor. Según indica la Biblia su culto era licencioso y así lo creen los antiguos intérpretes que como san Jerónimo llamaban a Belfegor el Príapo hebreo, en p.1141, t. VII de Espasa-Calpe, Madrid, D.L. 1958. Sin embargo a pesar de esta consideración del dios, en relación con la lujuria y pecados sexuales, su nominación no triunfa en las representaciones artísticas, que conceden mayor protagonismo al diablo Asmodeo. Como otros dioses diabolizados, se le puede encontrar en determinados ritos brujeriles. Russell en su libro ya citado, *Witchcraft in the...*, New York, 1988, p. 129; habla de determinados encuentros heréticos, celebrados en Alemania, mediado el s. XII, en los que se adoraba a este dios: "En 1150-1160 los heréticos en Germania practicaron ritos de excepcional extrañeza. Al amanecer, al mediodía y a la tarde, los herejes ofrecieron sacrificios al demonio, al que llamaban Belfegor. En su honor mantuvieron juergas en las que se apagaban las luces y cometían incesto entre ellos. En vísperas de Navidad, cuando otros estaban celebrando el Nacimiento de Cristo, celebraban ritos que burlaban la solemnidad de la Navidad. El sacerdote, como parodia del beso cristiano de la paz, tocaba el altar con el culo desnudo".

¹¹⁵ El diablo Astarot, nace de la diabolización de la diosa fenicia Astarté. Conocido desde la Biblia: *Y se fue Salomón tras de Astarté, diosa de los sidonios, y tras de Milcolm, abominación de los amonitas*" (1 Reyes 11, 5), entre otras citas; igualmente es nombrado en la vida de san Bartolomé, como uno de los ídolos que le obligan a adorar. Como hemos visto, más arriba, determinadas representaciones de cabalgamiento de vicios, van acompañadas de personificaciones diabólicas. Cada pecado capital se asocia a un demonio, en determinados casos las denominaciones no varían, generalmente cuando su origen es bíblico. Así, Asmodeo será el diablo de la lujuria, Mammon el de la avaricia, Lucifer el de la soberbia y Astaroth coincide en varios casos con el diablo de la pereza. Así se ve en el manuscrito arriba citado de Poitiers, y en las pinturas murales de la capilla de San Sebastiano de la iglesia francesa de Celle-Macra, de 1484 (Alpes meridionales).

¹¹⁶ En una nota anterior ya hemos hablado de este dios pagano, citado en la Biblia y su diabolización, contra el que reniega san Bartolomé. Igualmente lo hemos visto citado en un proceso de brujería. En cuanto a la encarnación de un pecado capital, en el manuscrito de Poitiers, que venimos citan-

ilustrados y nombres populares como la de Nick o viejo Nick¹¹⁷ o los nicolases del folclore guipuzcoano¹¹⁸. Hay cientos de nombres a los que responde el viejo enemigo y numerosos autores se han preocupado por esta cuestión, tratando de aprehenderlos todos. Ni intentarlo, conocer el nombre como la imagen, supone poseer al ser que lo lleva y la variedad de denominaciones, así como la variedad de formas que se le conceden, indican el grado de complejidad del ser diabólico y los esfuerzos hechos por el hombre para asimilarlo¹¹⁹.

Al mismo tiempo que se pintaba la iglesia de Eristain, se labraba el pórtico de San Saturnino de Pamplona. El tímpano, bellissimo está dedicado al Juicio Final, y bajo el Cristo Juez se representa –en el friso– la separación de los elegidos y condenados. Los elegidos, se sitúan orantes bajo la figura de Cristo, mientras que los condenados son empujados al infierno por el garfio de un diablo. La separación entre el cielo y el infierno está indicada por un pilar y el Averno es una caldera al fuego cobijada por dos arquerías. Un diablo cornudo, vestido de faldellín, empuja a tres lastimeros condenado al espacio de tortura al que es precipitado otro pecador cabeza-abajo. Como detalle totalmente expresionista cuelga de los pies un quejoso condenado en el punto de intersección de los dos arcos.

Las pinturas murales de la iglesia de la Asunción de Olleta están dedicadas, en parte, al Juicio Final (Museo de Navarra). Así junto al espacio de la ventana se representa un ángel y un sarcófago vacío que alude a la Resurrección de los muertos. En la parte inferior un mayestático diablo dotado con dos cuernos y barba de chivo, apresa entre sus garras un condenado desnudo –igual que en Eristain– y recibe a un cortejo de pecadores. Estas pinturas franco-góticas o lineales, se datan hacia 1340-1360. En Ujué, también en el siglo XIV, el pórtico norte de la iglesia ocupó parte de sus capiteles con un popular infierno. Recurrió al tema de la gran boca abierta como lugar de condena de los pecadores y a su lado dos diablos que ¿caminan en dirección contraria? con sendos sacos cargados de almas de condenados. El tema del diablo con saco peculiar manera de llevar a los condenados a su destino ya había aparecido en miniaturas del siglo XIV.

do, aparece como diablo de la gula. En cambio en las pinturas murales francesas de Celle-Macra, personifica el pecado de la ira; pp. 252-254 de THEVENON, L., "Iconographie du diable dans la peinture gothique... en concreto para Belberit, p. 253.

¹¹⁷ RUSSELL, J. B., *Lucifer: The devil...*, pp. 66-67 y más adelante pp. 248-250. El autor que recoge mayor número de denominaciones demoníacas, así como de sus funciones, jerarquías y características es COLLIN DE PLANCY en su completísimo *Diccionario infernal*.

¹¹⁸ CARO BAROJA, J., *Los vascos*, Madrid, cop. 1971, reed. 1990, p. 276: "En el S.E. de Guipuzcóa se habla de mekolats, que es propiamente el genio del mal personificado. En leyendas de la misma zona surgen los mikolases o nikolases, como seres fantásticos no muy definidos".

¹¹⁹ Aunque haya que esperar al siglo XX, uno de los autores que mejor ha sabido expresar este tema es Leónidas Andreiev, quien, en su *Diario de Satanás* ponía en boca de éste las palabras siguientes: "¿Satanás? Bueno... pues seré Satanás. Ahora que mi verdadero nombre suena muy diferente. Es un nombre extraordinario, y por eso me sería imposible meterlo en la pequeñez de tu oreja, sin destrozártela, y de paso, también, al cerebro..." (ANDREYEV, L., *Obras completas*, I, Madrid, 1969, p. 504. según cita de YARZA, J., "El diablo en los manuscritos monásticos medievales" en *El diablo en el monasterio*, Aguilar de Campóo, 1996, p. 107. Igualmente entre las fórmulas mágicas de posesión de una persona, era fundamental saber su nombre. La fórmula se llamaba la *devotio*. Era una maldición, una frase imprecatoria que contenía el nombre de la persona. Así el nombre (*nomen*) pronunciado permite entrar en posesión de la persona que lo lleva; se posee una parte de esa persona y por ello puede una dejarla a merced de su destino, de la Nemesis, con sólo invocarla. La sola inscripción del nombre tiene poder sobrenatural, crea una obligación mágica a costa de la persona así nombrada" (J. RIVIERE, *Amuletos, talismanes y pantáculos*, Barcelona, 1974, p. 147).

CONCLUSIONES

En el gótico navarro nos vamos a encontrar con una disminución del número de escenas diabólicas en relación con las que marca el texto bíblico. Es casi obligada la escena del Génesis con el pecado de Adán y Eva, que además introduce la novedad de la serpiente con rostro femenino. El Satán de la historia de Job se repite en el claustro gótico de Pamplona, en un recuerdo del mismo tema esculpido en el anterior espacio románico. Pero las representaciones esculpidas del Nuevo Testamento escasean con respecto al estilo anterior y muchas veces suponen un último esfuerzo en mantener una iconografía. Así el conseguido diablo asesorando malignamente al rey Herodes, en la escenografía románica, pasa a ser en el gótico un mínimo recuerdo de lo que fue; quedando como una figurita pequeña junto al monarca. Tampoco hay escenas de las tres tentaciones, que en otros conjuntos del gótico hispano, llegan a consecuciones verdaderamente novedosas. La transformación del Satanás tentador en un ser humano de aspecto variado, sea un anciano o un ermitaño o un peregrino, es un logro de finales del gótico que tiene orígenes italianos. Dentro de la vida pública de Cristo la curación de una posesa está representada en el ciclo de Olleta, previamente, en el románico, una escena de exorcización aparecía en la portada de San Miguel de Estella.

De la vida pública de Cristo a su Pasión, con escenas demoníacas conocidas, como es el diablillo que marca el cariz negativo de Gestas, el mal ladrón. El Descenso de Cristo a los Infiernos tiene varias interesantes representaciones, y en su elaboración continúa la iconografía románica, con una escenificación del Infierno por medio de la temible boca de Leviatán, a pesar de haberse elaborado ya, para este siglo XIV, formas más complicadas de la estancia infernal. La Anástasis se representa en la puerta de San Cernin de Pamplona, en la Puerta del Arcedianato de la catedral en esta misma ciudad, y como una irradiación de ésta, aparece en el tímpano de la iglesia estellesa del Santo Sepulcro.

En el epígrafe de otras imágenes del diablo hemos estudiado representaciones muy interesantes del diablo con forma humana, como las que aparecen en Ujué y el claustro de la catedral de Pamplona, que responden a la concepción iconográfica de Lucifer como ángel caído. Tales figuras suponen una total innovación en la evolución imaginativa del diablo, ya que abandona su figura monstruosa y pasa a ser un ángel. La caracterización negativa se la dan las alas tomadas del murciélago. En realidad el siglo XIV trae un desdoblamiento totalmente opuesto en la figuración del diablo, por un lado se radicaliza su aspecto monstruoso y el último residuo de su condición angélica –alas de plumas– se convierten en alas membranosas. Pero al mismo tiempo se recupera la forma original de Lucifer como un ángel bellissimo, y sólo escasos atributos: alas o rabo o garras, nos recuerdan que es un diablo; de aquí a la conversión del diablo en hombre, ya en el siglo XV, va un paso.

Los santos, como seguidores de Cristo protagonizan su propia lucha contra el diablo. San Miguel alancea al dragón en varias representaciones del gótico navarro ligado a espacios funerarios (tumba de Sánchez Asiáin y San Francisco de Olite) y frente a las otras imágenes que pudimos citar del arcángel pesando las almas en el románico navarro, sólo conocemos la deteriorada escena de la psicostasis en la mencionada tumba de Sánchez Asiáin, del

claustro de Pamplona. Quizá el abandono de esta escena en conjuntos del Juicio Final (San Salvador de Sangüesa, Santa María de Legarda, San Cernin de Pamplona) se pueda suplir, como vemos en determinadas dovelas de la Puerta del Juicio de Tudela, con la escena de la lucha de un ángel, armado de espada, contra un diablo.

Hay otros santos que se enfrentan a dragones diabólicos como san Jorge, del que se dudaba de su representación en el románico, pero en el gótico no vamos a encontrar muchas más imágenes de su lucha contra la bestia, salvo la muy tardía –fines del siglo XV– de la capilla a él dedicada en San Miguel de Estella y su influjo en Barbarin. Un Apóstol como san Bartolomé, definida su iconografía en el gótico, domeña diablos como parte de su leyenda. En el Apostolado de Olite ha perdido al encadenado diablo, pero permanece en Legarda y en Estella y Laguardia. En las dos últimas iglesias, el diablo presenta rostro en la barriga, rasgo iconográfico que se incorpora a la figuración monstruosa del Maligno en época gótica.

Entre los rasgos físicos del diablo que se incorporan en el gótico, hemos nombrado las alas convertidas en las de un murciélago, las caras en la barriga, unido a una variedad de rasgos faunísticos que aumentan los préstamos tomados de animales en época románica. Además el disfraz del diablo en animal continúa, y a formas ya conocidas como el mono, la serpiente y otros reptiles, se añaden el oso, el basilisco y el grifo. Las bestias son combatidas por personajes sagrados junto a los que se unen el Salvador y la Virgen. Además el hombre pecador trata de enfrentarse a su propia tentación, convertido en bestia, en una continuación de la lucha de guerreros y caballeros de época románica.

Del escenario infernal, destacaremos la lograda realización del pórtico del Juicio en la catedral de Tudela, parangonable con otros conjuntos del primer gótico hispano, especialmente con el infierno tallado en el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana. De hecho sorprende el Averno tallado en la catedral tudelana por el gran espacio que ocupa, todo un lateral de la portada; mientras escenarios semejantes de otras catedrales hispanas, como León y Burgos, limitan las dovelas a él dedicado. Logra también una interesante relación de pecados y sus condenas, especialmente variantes de la lujuria y la avaricia, además de introducir el castigo de la soberbia. Muchos de estas condenas toman sus fuentes de textos bíblicos, literarios como visiones infernales; aunque también hay una contaminación de la realidad, castigándose pecados con torturas propias de delitos de la época. De otros pecados como la ira y envidia, seguimos sin encontrar claras representaciones tanto de su imagen como de su condena, aunque se duda de una posible representación de la pereza. En cualquier caso, el gótico introduce unas imágenes claras y didácticas de cada pecado, frente a las visiones más simbólicas y abstractas del románico; haciéndose eco, las nuevas corrientes artísticas de las también nuevas prédicas religiosas, que animan, desde lo establecido en el IV Concilio de Letrán (1215), a una confesión anual y a que los sacerdotes enseñen con detalle el cariz de cada pecado, y sus consecuencias.

En síntesis la idea que se deduce del escenario infernal es el mundo al revés, dar la vuelta a lo establecido. Por un lado Satanás y sus huestes son una parodia del orden sagrado y la jerarquía infernal es una copia de la celestial. El ambiente es una oposición al que se vive en el cielo y los mismos castigos

aplicados a los pecadores, transforman en víctimas de su propia falta al perverso.

La representación del mundo del mal no es más que una materialización plástica de un pensamiento aceptado por los teólogos de la Antigüedad y Edad Media que confieren carta de identidad a este mundo negativo en cuanto el positivo existe. Tertuliano (s. III d. C) es el primero en hablar del diablo como mono de Dios. Para él el mal no es un principio sino una negación de Dios, un engaño y disfraz de lo bueno: “El diablo *diabolus* es el señor de la palabra doble, de la mentira”. Orígenes (s. III d.C) continúa con la idea de que el mal es el no ser. Lactancio (m. s. IV) introduce un comienzo de dualismo con la afirmación de que el mal no deriva del bien sino que ambos se complementan. El infierno, el demonio y sus seguidores son el *alter ego* de lo bueno y existen en cuanto Dios existe. Esta idea entraña que el mundo positivo sea el único principio de todas las cosas y que el negativo hay surgido de él por propia voluntad, saliendo así al paso de peligros maniqueístas que hablan de dos principios originales e independientes. Desde esta formulación ontológica del mal otras manifestaciones culturales que describen su presencia como son el arte o la literatura, más coloristas y ricas en sus detalles, continúan con esta idea.

* * *

La Edad Media ha terminado. El hombre se ha servido de todos los instrumentos que tenía a mano para retratar un monstruoso diablo. De la tradición clásica tomó las peores costumbres de los dioses del panteón, así como sus rasgos caprinos más deformes. De la religiosidad y mentalidad popular todas sus supersticiones, costumbres e influjos maléficos que pudieran servir para caracterizar al peor de los enemigos. De la religión más ortodoxa la crítica a las otras religiones, de ahí la diabolización de los dioses paganos, la de los judíos, y las escasas representaciones de un diablo negro o un sicario de esta raza, que recuerda al cercano enemigo musulmán. El paso al humanismo transforma al diablo en un hombre a fines de la Edad Media, pero ciertos rasgos híbridos nos recuerdan que es el Maligno, sea por unos pequeños cuernos, o un rabo o unas garras. De aquí a la Edad Moderna en la que un completo ser humano nos hace difícil descubrirlo sino fuera porque un rostro siniestro, afeado por una nariz ganchuda y una barba de chivo, y algún defecto como la cojera que alude a la imperfección de su ser. La imagen monstruosa de Lucifer va desapareciendo, mientras presta sus rasgos deformes a herejes y visiones de los cismas de la Iglesia, realidad más cercana y desgarradora para el creyente, que el manido demonio.

Fotos: Archivo de la Institución Príncipe de Viana y autora.

RESUMEN

El diablo ocupa portadas, capiteles y murales de las iglesias góticas. Evoluciona su imagen desde los precedentes románicos consiguiendo su aspecto más monstruoso, gracias a las alas de murciélago y a los rostros en lugares imposibles del cuerpo, o por el contrario involuciona hacia una forma más humana y cercana al ángel caído, dando la vuelta a la temida representación del Ene-

migo. El infierno se complica y las antiguas fauces románicas dejan ver un interior lleno de estancias en las que se aplican torturas a cada pecado, donde las faltas eclesiásticas se solapan con las judiciales, y los castigos son un recuerdo de los aplicados a los delincuentes de la época. Desde el siglo xv la figuración monstruosa de Lucifer va disminuyendo, queda como un dragón pisoteado por el siempre venerado san Miguel o encadenado por San Bartolomé, mientras que el diablo tentador se humaniza y sólo los cuernos y las garras delatan su naturaleza. De todos estos cambios dará cuenta la plástica navarra que ofrece muy buenos ejemplos desde sus mejores conjuntos góticos, como la catedral de Tudela, Olite, catedral de Pamplona, Santo Sepulcro de Estella y Santa María de Ujué.

ABSTRACT

The devil is features on doorways, capitals and murals in Gothic churches. His image either progresses on from Romanesque precedents to the most monstrous of depictions involving bat wings and faces in impossible parts of the anatomy or it returns to a more human form similar to that of the fallen angel, marking an about-turn in the long-feared representation of the Enemy. Hell turns more complex and within ancient Romanesque jaws we find visions replete with rooms where tortures are dealt out according to the sin committed ecclesiastic infractions are confused with more judicial crimes and the forms of punishments reminder to offenders of those applied in the period. From the xv century onwards, this monstrous representation of Lucifer started to fall aside, giving way to the image of a dragon beneath the feet of the ever-venerated Saint Michael or in the chains of Bartholomew, whilst the devil as temptation took on a more human figure, none but the horns and claws revealing his true nature. Navarran art catalogues all of these tendencies, its best Gothic complexes, such as the Cathedral of Tudela, Olite, the Cathedral of Pamplona, the Holy Sepulchre in Estella or Santa María in Ujué, housing fine examples.