

LAS COCINAS DEL INFIERNO.
LA VISUALIDAD DE LAS MUJERES EN LAS CALDERAS DE PEDRO BOTERO
*HELL'S KITCHENS. THE VISIBILITY OF WOMEN IN
«LAS CALDERAS DE PEDRO BOTERO»*

Vicent Francesc Zuriaga Senent
Universidad Internacional Valenciana (VIU)
Universidad Católica de Valencia

RESUMEN

Casi todas las religiones nos hablan del infierno como lugar en el que las almas son torturadas eternamente. El judaísmo lo llama *Gehena*, la mitología clásica *Tártaro* y *Hades*, las religiones paganas *Inframundo*, y la tradición cristiana castellana *Las calderas de Pedro Botero*. Los profetas del Antiguo Testamento narran con claridad los tormentos del infierno y Dante en *La Divina Comedia* nos lo relata con una visión particular. La literatura y el arte nos ofrecen abundancia de imágenes infernales en las que las mujeres tienen su protagonismo: unas veces como pecadoras, otras como diablas. En ocasiones el diablo adopta forma de mujer y se ofrece al hombre como deleite carnal. La cultura contemporánea, a diferencia de la medieval y la barroca, nos presenta la banalización de lo diabólico. El cine, la publicidad, el cómic e incluso los videojuegos nos muestran otras visiones del infierno que se apartan del sentido iconográfico cristiano: Dios ha muerto; el mundo, el diablo y la carne han ocupado su lugar al tiempo que ofrecen a mujeres y hombres la comida del árbol del paraíso.

Palabras clave: cocinas del infierno/calderas de Pedro Botero, visualidad, mujeres, Lilith, diablas.

ABSTRACT

Almost all religions speak to us of Hell as a place where the soul is eternally tortured. In Judaism it is called Gehenna, in classic mythology Tartarus and Hades, the pagan religions call it the Underworld, and the Castilian Christian tradition calls it *Las calderas de Pedro Botero*. Hell's torments are narrated clearly by the prophets of the Old Testament, and, in *The Divine Comedy*, Dante describes his own personal vision of Hell. Art and literature offers an abundance of images of Hell in which women have a leading role: sometimes as sinner, others as devils. On occasion the devil takes on the form of a woman and offers himself to man as a carnal delight. Contemporary culture, unlike Medieval and Baroque cultures, trivialises the diabolical. Contemporary iconography, cinema, advertising, comics

and even videogames show us other images of Hell which move away from the Christian iconographic meaning: God is dead, the world, the devil and the flesh have taken his place while at the same time offering women and men fruit from the Tree of Knowledge.

Keywords: Hell's kitchens/*calderas de Pedro Botero*, visibility, women, Lilith, vampires.

SUMARIO

1. -Introducción. 2. -Las calderas de Pedro Botero. 3. -El infierno de Dante. 4. -Lilith, la Reina de la Noche. 5. -Las diablas seductoras. 6. -La banalidad del infierno contemporáneo. 7. -Bibliografía.

1. Introducción

La tradición judeocristiana, desde los primeros capítulos del Génesis, nos muestra de manera coral los distintos personajes, escenas y situaciones que fundamentan la esencia de su teología. Se nos habla de un Dios creador, del demonio tentador, del paraíso, del infierno, del hombre y la mujer, de su origen, de la comprensión del bien y del mal, de la relación del hombre con Dios, de la relación del demonio con el hombre, del destino...

La imagen que nos da el Génesis de la mujer y su relación con el diablo marcará desde un principio una concepción del bien y del mal desde una perspectiva un tanto misógina, en donde es el diablo quien tienta a la mujer y la utiliza como aliada para perdición del hombre con unas consecuencias nefastas para su especie: la pérdida del paraíso. A partir de este momento y hasta que en la tradición cristiana María, como madre de Dios, adquiere protagonismo en la revelación y en la corredención, el papel de la mujer en la Biblia (a excepción de las *mujeres fuertes* del Antiguo Testamento) se nos presenta de manera auxiliar frente al protagonismo del hombre y en la mayoría de los casos como objeto de tentación e instrumento del mal en manos del diablo.

El diablo es el guardián del infierno y en casi todas las religiones nos hablan del infierno como lugar donde, después de la muerte, las almas son torturadas eternamente. El judaísmo lo llama *Gehena*, la mitología clásica *Tártaro* y *Hades*, las religiones paganas *Inframundo*, y la tradición cristiana castellana *las calderas de Pedro Botero*, lugar donde a fuego lento son cocinados los pecadores.

Los profetas del Antiguo Testamento narran los tormentos del infierno: el profeta Isaías lanza estas preguntas a la muchedumbre: «¿Quién de nosotros morará con el fuego consumidor? ¿Quién de nosotros habitará con las llamas eternas?» (Is. 33: 14) y se dirige al Dios justiciero con estas palabras: «Señor, tu mano está levantada, pero ellos no la ven; ¡que vean avergonzados tu celo por el pueblo, que los devore el fuego destinado a tus

adversarios!» (Is. 26: 11). En el *Libro de Daniel* distingue entre aquellos que se salvan y aquellos que son condenados: «Y muchos de los que duermen en el suelo polvoriento se despertarán, unos para la vida eterna, y otros para la ignominia, para el horror eterno» (Dn. 11: 2).

En el Nuevo Testamento, la mayor parte de las referencias a la Gehena las encontramos en los escritos de San Mateo: «Pues yo os digo: Todo aquel que se encolerice contra su hermano, será reo ante el tribunal; pero el que llame a su hermano *imbécil*, será reo ante el Sanedrín; y el que le llame *renegado*, será reo de la gehena de fuego» (Mt. 5: 22). «Y no temáis a los que matan el cuerpo, pero no pueden matar el alma; temed más bien a Aquel que puede llevar a la perdición alma y cuerpo en la gehena» (Mt. 10: 28). El evangelista San Lucas hace un relato del infierno en la *Parábola del rico Epulón*:

Entonces exclamó: ¡Padre Abraham, ten compasión de mí! ¡Envíame a Lázaro, que moje en agua la punta de su dedo y me refresque la lengua, pues estoy abrasándome entre estas llamas! Abraham le contestó: Amigo, recuerda que durante tu vida terrena recibiste muchos bienes, y que Lázaro, en cambio, solamente recibió males. Pues ahora él goza aquí de consuelo y a ti te toca sufrir. El rico dijo: Entonces, Padre, te suplico que envíes a Lázaro a casa de mi padre, para que hable a mis cinco hermanos, a fin de que no vengan también ellos a este lugar de tormento (Lc. 16: 19-31).

También hace referencia al fuego del infierno el evangelista San Juan en su visión del juicio final narrada en el *Apocalipsis*: «Y la bestia fue apresada, y con ella el falso profeta que había hecho delante de ella las señales con las cuales había engañado a los que recibieron la marca de la bestia, y habían adorado su imagen. Estos dos fueron lanzados vivos dentro de un lago de fuego que arde con azufre» (Ap. 19: 20). «Y todo el que no se halló escrito en el *Libro de la Vida* fue arrojado al lago de fuego» (Ap. 20: 15). Y Dante, por su parte, en *La Divina Comedia* nos relata una visión particular del infierno, en donde propone una fusión del infierno clásico y el judeo-cristiano.

Partiendo de estas fuentes literarias y de las representaciones icónicas propongo un recorrido por el inframundo o «cocinas del infierno» para analizar la visualidad de las mujeres en sus papeles de pecadoras que son cocinadas en las calderas y devoradas por las llamas y de diablasas que se dedican a cocinar o devorar hombres –sean o no pecadores. Un viaje por distintos períodos históricos nos mostrará los cambios que se han producido en la cultura visual referidas a las mujeres desde épocas pretéritas en las que primaba el temor por la condenación eterna hasta nuestros días en los que el infierno y los que lo habitan se nos muestran como una «divertida» banalidad.

2. Las calderas de Pedro Botero

La tradición medieval cristiana, fundamentada en las Sagradas Escrituras, la revelación y los escritos teológicos de los padres de la iglesia, concretará en imágenes didácticas la representación del infierno como lugar de perdición y el paraíso como lugar de salvación. Estas imágenes literarias llegarán a los fieles en forma de sermones y representaciones icónicas en las portadas, capiteles o en los frescos de las paredes de las iglesias románicas y en las portadas, retablos y vidrieras de las iglesias góticas.



Fig. 1. Detalle de la boca del infierno de la portada de la Iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques, Francia.



Fig. 2. Detalle de las calderas del infierno de la portada de la Catedral de Bourges, Francia.

El infierno se nos presenta mayoritariamente asociado al Juicio Final: la visión apocalíptica del fin de los tiempos se resume en un juicio supremo en donde se establece un premio o un castigo. El premio es el paraíso reservado a los cumplidores de la Ley; el castigo es el infierno destinado a los transgresores de la Ley. Los trasgresores de la Ley de Dios obtienen como pena el tormento del fuego eterno. El infierno es presentado como boca que engulle a los cómplices del mal y en él son cocinados y comidos (fig.1).

Al analizar imágenes del infierno medieval encontramos curiosamente mayor número de hombres que de mujeres, todos ellos acompañados por demonios. En algunas representaciones es fácil determinar o concretar el estatus social de las condenadas y los condenados gracias a los atributos iconográficos: frailes, monjas, obispos, reinas y reyes pueden ser identificados en la mayor parte de las escenas a pesar de su desnudez; si bien en otras ocasiones se nos presentan con ricos vestidos.

Los infiernos medievales se nos muestran asociados a la visión del Juicio Final. Los tímpanos de las catedrales nos narran el sentido de la redención cristiana: Cristo en majestad, vencedor de la muerte, concreta sus atributos con los instrumentos de la pasión. Si leemos el relato del *Apocalipsis* de San Juan, los mortales son llamados al juicio y los bienaventurados se situarán a la derecha de Cristo, mientras que a la izquierda quedan emplazados los condenados.

El infierno de la Catedral de Bourges (fig. 2) presenta como elementos básicos dos motivos tradicionales en la iconografía del infierno¹: la boca monstruosa y la caldera. Como podemos ver, la boca del infierno permanece abierta; de entre sus enormes fauces se proyectan intensas llamaradas de fuego que calientan la caldera a la que son arrojados los condenados para ser cocidos en su interior. No todos los demonios se ocupan en la tarea de llenar la olla infernal de pecadores. Dos de ellos se afanan en avivar el fuego con la ayuda de fuelles. Entre los condenados se distingue claramente una mujer cuyos pechos están siendo mordidos por un sapo. Es una imagen que ya desde la época románica se utilizaba para aludir al pecado de lujuria y a su castigo.

Otro ejemplo lo encontramos en la Catedral de Reims (fig. 3). El tímpano de la portada nos presenta el cortejo de los condenados, quienes, vestidos con ricos trajes, son dirigidos encadenados por el diablo a las calderas. A la izquierda de esta imagen podemos ver al arcángel San Gabriel (que fue, como ya sabemos, el que expulsó a Adán y Eva del paraíso) empuñando una espada de fuego con la que empuja a los encadenados al infierno. Entre los pecadores se distinguen reyes, obispos, frailes... y al final de la cadena hay dos mujeres: una de ellas porta en sus manos una bolsa que revela que el motivo de su condenación fue la avaricia.



Fig. 3. Detalle de *las calderas del infierno* de la Puerta del Juicio Final de la Catedral de Reims, Francia.

¹ <http://www.xtec.cat/sgfp/llicencies/200203/memories/prodriguez/juicio/infiernoleviatan.htm>. Accedido el 15 de julio de 2013.

Resulta curioso observar el cocido de la caldera ya que si nos fijamos vemos que los pecadores quedan *reducidos*, y sirva la expresión culinaria, a la mínima expresión. Junto con los condenados se cuecen sapos y culebras que en la tradición bíblica son personificaciones del mal.

En la portada de la iglesia de Sainte-Foy de Conques encontramos en una de las filacterias el término «Tártaro», palabra de la tradición clásica para referirse al infierno (fig. 4). Únicamente hay una mujer condenada por adúltera junto con su amante –tal y como se explica en la filacteria superior– y el resto de los condenados son hombres. Siguiendo el código medieval, se representa el adulterio mediante la imagen de una pareja atados con un cordel por el cuello: ella con los pechos desnudos, él con las manos atadas. Ambos son acompañados por un demonio situado sobre ellos que está susurrando al oído a Satán el motivo de la condena: el pecado capital de lascivia.



Fig. 4. Detalle de la puerta del Juicio Final de la Iglesia de Sainte-Foy de Conques, Francia.

En España encontramos algunos ejemplos singulares. Llama nuestra atención el infierno de la Catedral de León en el que se produce una fusión entre dos tradiciones (fig. 5): por una parte tenemos las calderas de la tradición cristiana; y por otra al can Cerbero, el guardián del infierno de la tradición griega. Las cabezas de Cerbero devoran a los condenados como si de un succulento manjar se tratara. En este caso un diablo sujeta a una mujer desnuda por las piernas y la sumerge lentamente en la caldera; el espectador no puede ver ni su cabeza ni sus brazos. Al igual que en la Catedral de Bourges, el fuego de las calderas es alimentado por dos diablos que lo avivan con fuelles. En este caso vemos a las puertas del infierno a San Miguel pesando las almas.

Otros ejemplos serían el de la puerta del Juicio Final de la Catedral de Tarragona o el de la portada de la Iglesia de San Saturnino en Pamplona, incluso el de la Catedral de Tudela en cuya portada al igual que en la de Bourges se distingue a una mujer a la que unos reptiles muerden sus pechos. Un rasgo en común en todas ellas es la representación del infierno como



Fig. 5. Detalle de *las calderas del infierno* de la puerta del Juicio Final de la Catedral de León.

una gran boca que engulle, que se alimenta de los malvados: en el interior de esta boca el diablo, Pedro Botero, cocina a fuego lento, durante toda la eternidad, a aquellos que no han cumplido los mandamientos.



Fig. 6. Dibujo miniado del infierno del libro de Herrada Von Landsberg titulado *Hortus Deliciarum* (1165). Copia del original de 1818 por Christian Moritz.



Fig. 7. Detalle del infierno de *El Juicio Universal* de Fra Angélico (1432-1435). Tabla al temple de 105 x 210 cm. Museo de San Marcos de Florencia.

Este tipo iconográfico que hemos comentado en las portadas de iglesias y catedrales perdurará y se proyectará en los códices miniados. Un buen ejemplo es el dibujo del infierno que aparece en el libro *El Hortus Deliciarum* escrito por la abadesa alsaciana Herrada Von Landsberg² en 1165 (fig. 6). Las imágenes de los códices, portadas, capiteles y frescos de iglesias mantendrán el tipo iconográfico del infierno en tablas de retablos góticos e influirá en la manera de representar el infierno en épocas artísticas posteriores.

En el *Quattrocento* italiano encontramos este tipo iconográfico en la obra de Fra Angélico *El Juicio Universal* (1432-1435) (fig. 7). La pintura es una tabla al temple de 105 x 210 cm. En la actualidad se puede contemplar en el Museo de San Marcos de Florencia. Esta tabla la pintó para la Iglesia de Santa María de los Ángeles y servía como respaldo de un banco donde se sentaban los obispos. En la obra de Fra Angélico el infierno es representado por un universo de llamas y por una gran boca que engulle a los condenados hasta sus entrañas a la vez que nos muestra las estancias de Satán. Fra Angélico pinta siete estancias alusivas a los siete pecados capitales.

La fuente iconográfica que inspiró la pintura de Fra Angélico proviene del imaginario común medieval que encontramos en el códice miniado del *Hortus Deliciarum*. Otra posible fuente de inspiración pudo ser el fresco de la Capilla Scrovegni de Padua pintado por Giotto



Fig. 8. Domenico di Michelino. *Dante y la Divina Comedia* (1465). Fresco de la Catedral de Florencia.

² El manuscrito del *Hortus Deliciarum* –después de haber sido preservado durante siglos en la abadía de Hohenburg– pasó a la biblioteca municipal de Estrasburgo durante la Revolución Francesa. En 1818, las miniaturas fueron copiadas por Christian Moritz (o Maurice) Engelhardt. Entre 1879-1899, el texto fue copiado y publicado por Straub y Keller. El manuscrito original fue destruido durante el incendio de la biblioteca de Estrasburgo en el asedio de la ciudad de 1870 durante la guerra Franco-Prusiana pero ha llegado hasta nuestros días gracias a estas copias.

entre 1302 y 1305. Giotto influyó en la manera de representar el infierno y su obra tuvo gran impacto a partir del Renacimiento. Una anécdota que no queremos dejar pasar por alto es que con la construcción de esta capilla el usurero Scrovegni, que se hizo pintar en el fresco como comitente, pretendía conseguir fama de hombre piadoso y la salvación de su alma y la de su padre. Sin embargo, su fama será arrojada al infierno por Dante en *La Divina Comedia* (Dante, 1308-1321: 94).

3. El infierno de Dante

En *La Divina Comedia* Dante nos presenta un infierno en el que se fusionan elementos del mundo clásico y el mundo judeocristiano que tendrá un gran impacto en las representaciones artísticas del infierno y en la manera de entender su iconografía (fig. 8).

Desde distintos ámbitos como el pictórico, escultórico, literario, filmico e incluso en el de los videojuegos se tomará como referente el infierno de *La Divina Comedia* motivo que justifica que a continuación hagamos un repaso breve para apuntar qué mujeres rescata Dante en su obra.

Antes de empezar, recordemos que el propio autor es el protagonista y nos cuenta que adquiere conciencia de haberse apartado del camino recto. Se encuentra perdido en una selva oscura de la que intenta salir. A lo lejos divisa una hermosa colina a la que quiere dirigirse para poder salir de la selva. En su intento por alcanzarla le salen al paso animales feroces: un león, una pantera y una loba. Al intentar huir se topará con el poeta Virgilio que le conducirá a la colina por un largo camino que comienza con el descenso al infierno.

Dante nos presenta el infierno como un gran foso marcado por nueve círculos. Veamos pues qué mujeres forman parte de cada uno de esos círculos:

a. El primer círculo es el Limbo en el que se encuentran las grandes damas de la antigüedad clásica: Electra, Camila, Pentesilea, Lucrecia, Davinia, Julia y Marcia que adquieren cierto grado de importancia al estar acompañadas por los grandes sabios de la Antigüedad. El motivo de hallarlas en el Limbo es porque no han conocido la redención pues su muerte fue anterior a la muerte de Cristo. Dante en este pasaje hace referencia al descenso de Cristo a los infiernos y como rescató del Limbo a los patriarcas y a las *mujeres fuertes* del Antiguo Testamento entre las que destaca a Rebeca. Entre el primer y el segundo círculo, Caronte (el barquero de la laguna Estigia) conduce a Dante y a Virgilio ante Minos, el Dios griego del infierno.

b. En el segundo círculo, Minos, juez del infierno, custodia a las lujuriosas/lujuriosos y también controla el amor desordenado de los amantes. Aquí se encuentra con su coetánea Francesca

de Rímíni, que será la encargada de contarle qué mujeres de la antigüedad clásica habitan ese círculo: Semínaris, Cleopatra, Helena de Troya, Dido, Amor, Caina (personificación de la muerte) e incluso la artúrica Ginebra.

c. En el tercer círculo se encuentran los glotones custodiados por Cerbero no hallándose ninguna mujer entre ellos.

d. En el cuarto círculo si bien hallamos a los avaros y a los pródigos, tampoco se hace referencia a mujer alguna. Según Dante, estos son los adoradores de Satán que cantan *pape Satán, pape, alepe* que se traduce por «oh Satán o Satán príncipe!».

e. En el quinto, al final de la laguna estigia, están los muros de la ciudad mítica llamada Díдите custodiada por Hécate³, la mujer del diablo. Junto a ella se encuentran las Furias (Megera, Alecto y Tisífona) y las Gorgonas (Medusa, Esteno y Euríale).

f. En el sexto penan los herejes, y entre ellos la bruja de Tesalia llamada Ericción.

g. El séptimo círculo es el de los violentos, los suicidas y los usureros y allí se encuentran las arpías⁴.

h. El octavo círculo lo componen los nueve fosos del fuego del infierno Maleborge. En el primer foso, el de los rufianes y proxenetas, encontramos a Thais, la cortesana de la comedia de Terencio *Eunuchus* (161 a. C.) a quien Dante presenta como un ser real, no ficticio. En el cuarto foso, el infierno de adivinos y nigromantes, hay otra mujer llamada Manto que es la hija de Tiresias, personaje mítico que aparece en la *Metamorfosis* de Ovidio. En el noveno foso junto a los sembradores de discordias, los calumniadores y falsificadores están la mujer de Putifar (que condenó mediante calumnias a José a la cárcel) y Mirra (madre de Adonis e hija de Ciniras, rey de Chipre), que enamorada de su padre se disfrazó de otra mujer para poder acostarse con él.

4. Lilith, la Reina de la Noche

El tránsito del Renacimiento al Barroco supone un giro en la representación de las mujeres asociada al mal. Su visualidad se concreta mediante la figura de las diablasas o del diablo en forma de mujer. El objetivo es la tentación que la dogmática cristiana marca como instrumento fundamental para la condenación eterna del hombre (Cfr. Pío V: 594-606).

³ Hécate es de la tradición griega; en la tradición romana su equivalente sería Proserpina y en la tradición judeocristiana sería Lilith.

⁴ «En la mitología griega, las Harpías o Arpías (ser 'que vuela y saquea') eran inicialmente seres con apariencia de hermosas mujeres aladas, cuyo cometido principal era hacer cumplir el castigo impuesto por Zeus a Fineo: valiéndose de su capacidad de volar, robaban continuamente la comida de aquél antes de que pudiera tomarla. Como diablasas castigadoras». <http://animalesmito.blogspot.com.es/2013/01/imagenes-e-informacion.html>. Accedido el 26 de julio de 2013.

En su libro *La Bella, Enigma y Pesadilla* (1991), Pilar Pedraza nos presenta a todos los seres infernales femeninos de la tradición clásica. Para introducirlas hace referencia al libro *Imagini delli dei de gl'antichi* del mitógrafo Vincenzo Casari, publicado en Venecia en 1556:

[...] Un capítulo de este tratado caudaloso está dedicado a las *Harpías, Ertriges y Lamias, castigadoras y portadoras de males y monstruos también espantosos de Libia, que significan belleza fingida y artificiosa y las seducciones de las meretrices, y las adulaciones de los malvados aduladores, que producen primero contento y luego daño al alma y al cuerpo y al honor y a la vida.*

Transcribimos este largo título por ser muy expresivo de la índole del tema del que nos vamos a ocupar. A las atroces enumeradas por Cartari añadiremos nosotros algunas más, como la Empusa, que participan de la naturaleza oscura y sanguinaria del resto constituyendo todas juntas un nudo gruñidor de fantasmas espantosos situados por Virgilio y Dante en sus respectivos infiernos. Junto con las Sirenas forman parte en su mayoría del sombrío *Thiasos* de Perséfone o de Hécate, y algunas son en realidad emanaciones de las diosas infernales, sus dobles vampíricos (Pedraza, 1991: 138).

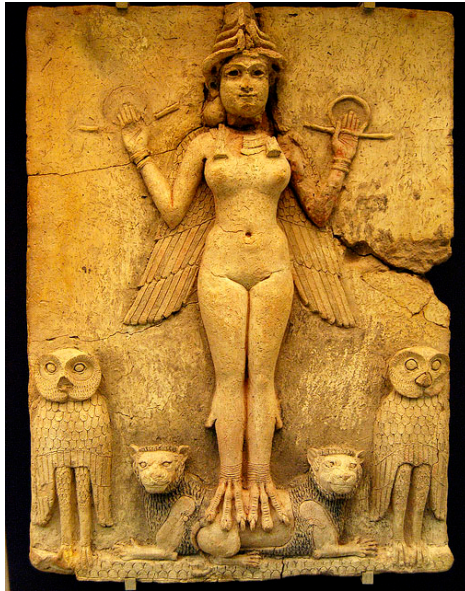


Fig. 9. *Lilith* (1800-1750 a.C). Terracota Sumeria-Babilónica. Encontrada en el Sur de Irak. Museo Británico.



Fig. 10. *El parto de la diablesa*. Arquivolta de la Iglesia de Cifuentes, Guadalajara¹.

¹ <http://www.herreracasado.com/1983/01/01/una-propuesta-teologica-en-el-romanico-castellano-la-portada-de-santiago-en-cifuentes-guadalajara/>. Accedido el 27 de julio de 2013.

La tradición clásica, la judía y la cristiana utilizan diferentes nombres para referirse a la diosa del inframundo: Hécate, Perséfone y Lilith, si bien dicho personaje en sus diversas variantes derivan de una tradición anterior: la sumeria. Como muestra y antes de centrarnos en el mito de Lilith hemos querido incluir el relieve conocido como *Lilith* o la *Reina de la Noche* (fig. 9) que se encuentra en el Museo Británico de Londres.

El origen del mito de Lilith procede de la tradición sumeria y babilónica. Se cree que se incorpora a la tradición judaica tras el destierro de Babilonia. A ella hace referencia Isaías⁵: «Los gatos salvajes se juntarán con hienas y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilith y en él encontrará descanso» (Is. 34: 14). Robert Graves comenta que esta tradición aparece en los escritos del Alfabeto de Ben Sirá Midrash del siglo X y en los textos cabalísticos de Yalqut Reubeni recopilados en el siglo XVIII por Rabbi Reuben Hoschke Kohen.

Entonces Dios creó a Lilith, la primera mujer, como había creado a Adán, salvo que utilizó inmundicia y sedimento en vez de polvo puro. De la unión de Adán con esta *demonia* y con otra como ella llamada Naamá, hermana de Tubal-Caín, nacieron Asmodeo e innumerables demonios que todavía infestan a la humanidad [...] Muchas generaciones después Lilith y Naamá se presentaron ante el tribunal de Salomón disfrazadas como ramerías de Jerusalén [...]

Adán y Lilith nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. «¿Por qué he de acostarme debajo de ti?» –preguntaba. «Yo también fui hecha con polvo, y por consiguiente soy tu igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó. Adán se quejó a Dios: «Me ha abandonado mi compañera». Inmediatamente Dios envió a los ángeles Senoy, Sansenoy y Semangelof para que llevaran a Lilith de vuelta. La encontraron junto al Mar Rojo, región que abundaba en demonios lascivos, con los cuales dio a luz a razón de más de cien por día (Graves & Patai, 1963: 61-62).

En España una de las referencias iconográficas más antiguas se encuentra en las arquivoltas de la Iglesia del Salvador en Cifuentes, Guadalajara (fig. 10). En ella aparece representada Lilith como madre de Asmodeo *rey de los diablos* en el momento de parirlo.

La iconografía de la diablesa tiene su continuidad en la tradición flamenca. Uno de los mejores exponentes es el cuadro de Hugo Van der Goes que nos presenta una Lilith tentadora

⁵ Cfr. <http://www.bibliacatolica.com.br/03/29/34.php#ixzz2M2FdMpgd> (Traducción de la Biblia de Jerusalén). Accedido el 10 de agosto de 2013.



Fig. 11. Hugo van der Goes. *El Pecado Original* (1467 aprox.). Kunsthistorisches Museum, Viena.



Fig. 12. Miguel Ángel. *El Pecado Original* (1512). Capilla Sixtina, Roma.

sustituyendo a la serpiente del árbol del Paraíso (fig 11). Sin duda el mejor exponente de la diablesa en la escena del pecado original es el del fresco de Miguel Ángel de la bóveda de la capilla Sixtina (fig.12). Otros ejemplos de la representación del diablo como diablesa los encontramos en los pasos procesionales, entre los que destaca la *Roca Diablera* (siglo XVI) de la procesión del Corpus de Valencia o la diablesa del paso procesional de la Santa Cruz de la Semana Santa de Orihuela, obra de Nicolás de Bussy de 1695.

5. Las diablesas seductoras

San Atanasio, uno de los padres de la Iglesia de mediados del siglo IV, ensalza las virtudes de la vida ascética en el desierto en su libro escrito en el año 357 y titulado *Vida de San Antonio* (Cfr. Moliné, E., 1993: 478). Los episodios más populares de este libro tienen que ver con su lucha con el diablo. En uno de estos episodios los diablos le apalean. Pero sin duda el más conocido es el pasaje en el que el diablo transformado en una mujer voluptuosa intenta seducirlo. El episodio fue recogido y difundido por la *Leyenda Dorada* y su versión catalana *Vides de Sants Rosselloneses* desde la segunda mitad del siglo XIII. A partir de este texto comienza a desarrollarse todo un tipo de literatura hagiográfica sobre las vidas y hechos de los eremitas. En todas ellas se repite el acoso de las diablesas.

Estas imágenes literarias se trasladarán al arte figurativo a finales de la Edad Media; alguno de los mejores ejemplos los podemos encontrar en los retablos góticos del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En Italia destacan los frescos de la Iglesia de *San Francesco* en Bassano. Será el Bosco⁶ (1450-1516), en el tránsito de los siglos XV al XVI, quien rescate esta temática (fig. 13). No hay que olvidar que pintó más de 20 cuadros sobre las *Tentaciones de San Antonio*. Este tipo iconográfico se proyectará hasta el siglo XX: el cuerpo desnudo de la mujer se presenta como tótem diabólico y causa de tentación, turbación y condenación. La ascética cristiana propone como virtud para combatir la seducción diabólica la piedad, la mortificación y la templanza (Cfr. Juan Pablo II, 1992: 410). No podemos dejar de citar *Las tentaciones de San Antonio* de Jan Wellens de Cock (1520) del Museo Thyssen-Bornemisza, y las *Tentaciones de San Antonio* de Dalí (1946) en el Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruselas.



Fig. 13. El Bosco. *Las tentaciones de san Antonio* (1501). Oleo sobre tabla. Museo Nacional de Arte Antiquo, Lisboa. (Detalle del tríptico)

Fig. 14. Luis Buñuel. *Simón del Desierto* (1965). Cartel de la película.

⁶ Cfr. Nuet, Marta (1996:112) «El tema, habitual en la obra del Bosco, se generalizó después mucho más y fue pintado y reproducido en muchas de las obras dedicadas a la vida del santo anacoreta».

Tras el concilio de Trento (1545-1563), el carácter didáctico de las imágenes de las diablas seduciendo a los santos se tomará como referente doctrinal. Las hagiografías postridentinas de los bolandistas recopiladas en las *Acta Sanctorum*⁷ repetirán el pasaje de las tentaciones como vemos en las vidas de San Jerónimo, San Hilario, San Benito, San Saturio o San Simón el Estilita.

6. La banalidad del infierno contemporáneo

Luis Buñuel en 1965 dirige la película *Simón del Desierto* con un guión escrito por él (fig. 14). En su obra nos brinda una versión libre de la historia de Simón el Estilita a la vez que recupera para la contemporaneidad la iconografía de las tentaciones. Buñuel cambia el final de la hagiografía tradicional: si bien Simón va al cielo según los textos de los bolandistas el cineasta aragonés hace que finalmente Simón sucumba a la tentación de la diablesa interpretada por la actriz Silvia Pinal y acabe en el infierno que no será otro que la ciudad de Nueva York.

Esta parábola que nos regala Buñuel sobre el materialismo nos permite analizar un cambio de significación en lo diabólico que tiene entre sus antecedentes en la visión divertida que del infierno hacía el mítico *Cabaret de l'Enfer* de París en la última década del siglo XIX (fig. 15).

La estética de este cabaret reproducía el tipo iconográfico de los infiernos medievales con la gran boca representada en la puerta para engullir a los pecadores que buscan diversión ya que en su interior en lugar de tormentos se ofrecían *atracciones diabólicas* (fig. 16).



Fig. 15. Puerta de acceso al *Cabaret de l'Enfer*, en el barrio de Montmartre, París.



Fig. 16. Anuncio publicitario del cabaret.

⁷ Los bolandistas son un grupo de colaboradores jesuitas que prosigue la obra hagiográfica () iniciada en siglo XVII por el sacerdote Jesuita Jean Bolland (1596-1665). Estas actas están dedicadas a la recopilación de toda la información posible sobre los santos católicos.

El cine, la televisión, la publicidad, los comics y los videojuego han cambiado la imagen de lo diabólico transformando en atractivo lo que en otras épocas era rechazado como pecado. La imagen de las mujeres diabólicas proyectada por la iconografía contemporánea acentúa su carácter sensual: las diablas ya no son temidas sino deseadas.

La visualidad de las mujeres en el infierno contemporáneo ha tenido un cambio de significación que afecta incluso al universo infantil y juvenil. Podemos destacar el éxito que tuvo en los años 60 la serie televisiva *The Munsters* en la que Yvonne de Carlo interpretaba el papel de Lily convertida en paradigma de la estética gótica entre los adolescentes (fig. 17); y el furor causado por las muñecas *Monster High* de la firma de juguetes Mattel entre las que destaca Lilit, la diablesa más popular entre las niñas (fig.18). Las *Monster High* se han convertido en un fenómeno cultural liderando en España las ventas de muñecas en las navidades de 2012 y desbancando del primer puesto al producto estrella de Mattel: la muñeca *Barbie*.



Fig.17. Yvonne de Carlo, Lily en la serie televisiva *The Munsters* (1964-1966).

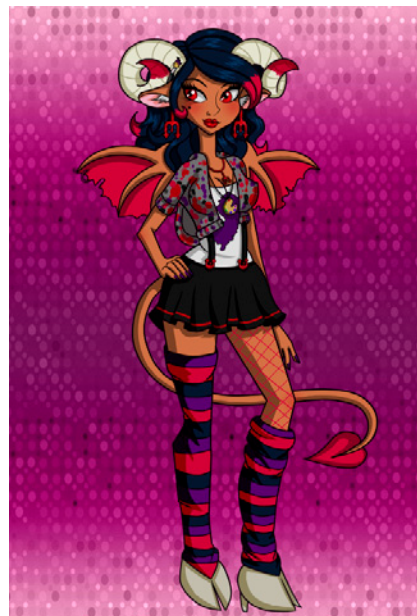


Fig. 18. *Lilit* (2010). Dibujo de la muñeca *Lilit*, *Monster High* de Mattel.

Lo diabólico ha pasado de ser temido a ser deseado y convertido en un producto más de consumo para todo tipo de público. La fruta del Árbol del Paraíso de la sabiduría del bien y del mal continúa y continuará siendo ofrecida y consumida. Nos gustaría terminar con una frase que aparece en un cuadro del siglo XVII de Ignacio de Ríes, una de las obras maestras del arte de la emblemática, que prefigura la actual victoria del diablo acompañado por otra figura femenina: La muerte. Les invitamos a que vayan a ver dicho cuadro sito en la Catedral de Segovia y titulado *El árbol de la vida* en el que podemos leer el siguiente lema: «mira que te mira Dios, mira que te está mirando, mira que vas a morir, mira que no sabes cuándo».

Bibliografía

- Aligieri, Dante (1995¹³²¹) *La Divina comedia*. Prólogo y notas de Juan Alarcón Benito. Traducción. Cayetano Rosell. Madrid: M.E. Editores.
- Bollandists (ed.) (1902) *Synaxarium Constatinopolitanum*. Bruselas: Los Bolandistas.
- (1957) *Bibliotheca Hagiographica graeca*, 3 vols. Bruselas: Los Bolandistas.
- (1900-1902) *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, 2 vols. Bruselas: Los Bolandistas.
- (1986) *Supplementum*, Bruselas: Los Bolandistas.
- (1961-1971) *Bibliotheca Sanctorum*, 13 vols. Roma: Los Bolandistas.
- Brugger, Laurence (2000) *Bourges, la cathédrale*. Saint-Léger-Vauban: éditions Zodiaque.
- Ferrando Roig, Juan (2007) *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ed. Omega.
- Graves, Robert & Patai, Raphael (2000¹⁹⁶⁴) *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Juan pablo II (1992) *Catecismo de la Iglesia Católica*. Madrid: Asociación de Editores del Catecismo.
- Moliné, Enrique (1995) *Los Padres de la Iglesia. Una guía introductoria*. Madrid: Ediciones Palabra.
- Nuet, Marta (1996) «Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV». En: *Locvs Amoenus* 2. Barcelona: Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 111-124.
- Machuca Díez, Anastasio (1971) *Catecismo para Párrocos según el Concilio de Trento*. Madrid: Ed. Magisterio.
- O’Laughlin, Michael (1992) «The Bible, the Demons and the Desert: Evaluating the Antirrheticus of Evagrius Ponticus». En: *Studia Monastica*, 34, fasc. 2. Abadía de Montserrat: Publicacions Abadía de Montserrat, pp. 201-215.