

Paulino Rodríguez Barral

***La imagen de la justicia divina.
La retribución del comportamiento humano en el más
allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.***

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joaquín Yarza Luaces

Departamento de Arte

Facultad de Letras

Universidad Autónoma de Barcelona

Febrero 2003

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
JUICIO FINAL Y JUICIO PARTICULAR EN EL PENSAMIENTO MEDIEVAL	11
DIALÉCTICA DEL PREMIO Y EL CASTIGO EN LA PREDICACIÓN	21
LA PREDICACIÓN Y EL “EXEMPLUM” COMO INSTRUMENTOS DE SALVACIÓN	21
<i>Predicadores y aparecidos: una alianza al servicio de la salvación</i>	24
<i>Aparecidos en demanda del auxilio de los vivos</i>	25
<i>Aparecidos al servicio de la pastoral del miedo</i>	29
Aparecidos del purgatorio.....	30
Aparecidos del infierno.....	32
<i>“In inferno nulla est redemptio”. Inutilidad de los sufragios por las almas condenadas</i>	34
<i>Excepciones a la regla: una segunda oportunidad</i>	35
<i>La abogacía del más allá: la intercesión de la Virgen y los santos</i>	39
<i>Visitar al más allá: un viaje saludable para el alma</i>	40
<i>Juicio Final y juicio particular</i>	43
<i>El libro de la vida</i>	47
<i>El “exemplum” y el discurso moral de la Iglesia. Su relación con la iconografía</i>	48
LA DIALECTICA DEL PREMIO Y EL CASTIGO EN LA PREDICACIÓN VICENTINA.....	50
<i>La geografía del más allá</i>	50
El cielo.....	50
El infierno.....	52
El purgatorio.....	55
<i>Juicio Final y juicio particular</i>	56
LAS PULSIONES ESCATOLÓGICAS EN LA SOCIEDAD BAJOMEDIEVAL CATALANO-ARAGONESA	61
EL MENSAJE APOCALÍPTICO DE ARNAU DE VILANOVA	62
RAMON LLULL.....	67
JUAN DE RUPESCISSA	69
FRANCESC EIXIMENIS	72
TEXTOS PROFÉTICOS DE AUTORÍA ANÓNIMA.....	74
<i>El “Breviloquium”</i>	75
<i>El “De Triplici Statu Mundi”</i>	79
<i>Una profecía anónima de 1449</i>	80
EL ÁNGEL DEL APOCALIPSIS: SAN VICENTE FERRER	84
UNA SOCIEDAD MARCADA POR LA ESPERA ESCATOLÓGICA	91

EL DRAMA RELIGIOSO Y LA IMAGEN: PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS MUTUAS.....	95
EL “CANT DE LA SIBILA”	95
EL JUICIO FINAL EN EL TEATRO SACRO	97
<i>La “Consueta del Juy”</i>	99
CIELO E INFIERNO EN OTROS CONTEXTOS TEMÁTICOS	104
DIFUSIÓN DE LAS <i>VISIONES DEL MÁS ALLÁ</i> EN LA CORONA DE ARAGÓN	113
LA BUENA MUERTE COMO PLATAFORMA DE SALVACIÓN.....	121
LA PRÁCTICA TESTAMENTARIA: MANDAS ORIENTADAS A LA SALVACIÓN DEL ALMA.....	122
<i>La misa como instrumento de salvación</i>	124
<i>El pan por las almas del purgatorio</i>	127
<i>Los bacines de almas</i>	131
EL “ARS MORIENDI”: PREPARACIÓN PARA LA BUENA MUERTE	131
<i>El Ars moriendi en la Corona de Aragón</i>	135
<i>La imagen de la buena muerte. Iconografía del Ars moriendi</i>	137
Tentación en la fe	137
Tentación en la desesperación	138
Tentación en la impaciencia	139
Tentación de vanagloria.....	140
Tentación de avaricia.....	141
La buena muerte	142
EL MÁS ALLÁ JUDICIARIO EN EL ROMÁNICO: LA ESCULTURA.....	143
LA PARABOLA DEL POBRE LÁZARO	145
<i>El claustro de la catedral de Gerona</i>	145
La figuración del infierno en el claustro de la catedral de Gerona.....	151
<i>El claustro de Sant Cugat</i>	156
<i>La portada de Santa María de Ripoll</i>	163
LA IMAGEN DEL INFIERNO EN LA ESCULTURA ROMANICA ARAGONESA	173
<i>Santa María de Uncastillo: la portada meridional</i>	173
<i>Santa María de Uncastillo: los capiteles del interior</i>	183
<i>San Esteban de Sos</i>	186
LA BALANZA COMO INSTRUMENTO DEL DESTINO ESCATOLÓGICO DEL ALMA	186
<i>La psicostasis en la escultura románica catalano-aragonesa</i>	194
La portada de Roda de Isábena	196
La portada de Nuestra Señora de Baldós	199
La portada de Peralta de Alcofea.....	204
La psicostasis del claustro de Santa María de L’Estany	206
Santa María de Biota	209

La portada de Sant Miquel de la Portella.....	211
San Miguel de Daroca.....	213
El tímpano de San Miguel de Uncastillo: una “psicostasis” sin balanza.....	214
EL CASTIGO DE LA AVARICIA Y LA LUJURIA.....	217
<i>Avaricia y lujuria en el discurso moral de la Iglesia</i>	217
El castigo de la lujuria.....	221
El castigo de la avaricia.....	229
EL MAS ALLÁ JUDICIARIO EN EL ROMÁNICO: LA PINTURA.....	233
EL JUICIO FINAL DE SANTA MARÍA DE TAHÜLL.....	234
LAS PINTURAS DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE OLÉRDOLA.....	240
LAS PINTURAS DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE DE VIÓ.....	245
JUICIO FINAL Y PARÁBOLA DE LAS VÍRGENES PRUDENTES Y LAS VÍRGENES FATUAS EN LA BIBLIA DE RIPOLL.....	247
LA PARÁBOLA DE LAS VÍRGENES PRUDENTES Y LAS VÍRGENES FATUAS EN PEDRET.....	253
EL JUICIO FINAL DEL BEATO DE TURÍN.....	256
REFERENCIAS JUDICIAS EN TEOFANÍAS INTEMPORALES.....	261
LA PSICOSTASIS EN LA PINTURA ROMÁNICA CATALANO-ARAGONESA.....	266
LA PROYECCIÓN VISUAL DE LA JUSTICIA DIVINA EN EL GÓTICO.....	271
LA IMAGEN DEL JUICIO FINAL EN LA PINTURA GÓTICA.....	271
<i>El Juicio Final al servicio de empresas soteriológicas de carácter colectivo: los frescos del atrio del castillo de Alcañiz</i>	272
<i>El Juicio Final al servicio de empresas soteriológicas de carácter personal</i>	277
Martín de Alpartir y el retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza.....	277
El retablo de Bonifacio Ferrer.....	281
El retablo montesiano de la Ollería.....	286
El retablo de San Vicente del convento de dominicos de Cervera.....	287
El retablo de la Transfiguración de la catedral de Tortosa.....	289
El retablo del Salvador de Albatàrrec.....	292
<i>Relación tipológica entre Juicio y Transfiguración en otras obras catalano-aragonesas</i>	296
<i>Juicio Final e historia de la Vera Cruz</i>	299
<i>La justicia divina como paradigma de la humana</i>	303
<i>Otros contextos iconográficos</i>	308
EL JUICIO FINAL EN LA ESCULTURA MONUMENTAL GÓTICA.....	313
<i>La portada del Perdón de la Colegiata de Daroca</i>	314
<i>La portada de la catedral de Tarragona</i>	317
<i>El trascoro de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella</i>	324
<i>La puerta de los Apóstoles de la Seu Vella de Lérida</i>	330
COMPONENTES ESCATOLÓGICOS DEL CULTO A SAN MIGUEL EN EL GÓTICO.....	333
<i>Geografía de las apariciones de San Miguel</i>	335

La aparición del monte Gárgano.....	335
La aparición al obispo de Avranches.....	340
La aparición sobre el mausoleo de Adriano.....	341
<i>Otros milagros del arcángel.....</i>	<i>342</i>
<i>El arcángel como combatiente contra las fuerzas del Mal.....</i>	<i>345</i>
La caída de los ángeles rebeldes.....	345
El combate con el dragón.....	348
El combate con el Anticristo.....	349
<i>Juicio y destino escatológico del alma en los ciclos dedicados a San Miguel.....</i>	<i>353</i>
Ciclos murales de carácter funerario.....	354
Primeros ciclos en la pintura catalana sobre tabla.....	365
Una nueva imagen del más allá: la irrupción del purgatorio en los retablos dedicados al arcángel.....	369
La afirmación del purgatorio en el pensamiento cristiano.....	369
Primeras imágenes del purgatorio.....	372
San Miguel y el purgatorio en los retablos catalanes.....	377
Algunos ejemplos levantinos.....	386
Pervivencia de la bipolaridad penal.....	392
OTROS SANTOS DEL PURGATORIO.....	397
<i>San Amador. El retablo de Santa Ana de la iglesia de Sant Miquel de Cardona.....</i>	<i>397</i>
<i>San Nicolás de Tolentino. El retablo de “Domus Dei”.....</i>	<i>401</i>
<i>San Gregorio Magno.....</i>	<i>404</i>
IMÁGENES DEL PURGATORIO AL MARGEN DEL CULTO A LOS SANTOS.....	411
<i>El purgatorio-ordalía o la prueba del puente.....</i>	<i>411</i>
<i>Purgatorio y culto a la sangre de Cristo.....</i>	<i>418</i>
<i>¿Purgatorio o infierno?: las pinturas murales de Sant Valentí de les Cabanyes.....</i>	<i>420</i>
<i>Un purgatorio con referencias apocalípticas: los frescos de la iglesia de Aós de Civis.....</i>	<i>422</i>
LOS RETABLOS DE ALMAS LEVANTINOS Y ARAGONESES: HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA GEOGRAFÍA	
DEL MÁS ALLÁ.....	425
<i>Los retablos de almas en el levante español: una visión general.....</i>	<i>428</i>
<i>Los retablos de almas en el levante español: aproximación a sus elementos iconográficos.....</i>	<i>432</i>
El plano celestial: teofanía de Cristo, corte celestial y Ciudad Celeste.....	433
El infierno.....	435
El purgatorio.....	445
La escala celeste.....	448
El limbo de los niños.....	450
El valor de los sufragios: misas de san Gregorio y san Amador.....	453
<i>Algunas reflexiones sobre la reiteración y pervivencia de los retablos de almas en el ámbito levantino.....</i>	<i>455</i>
<i>El más allá multifuncional en algunos retablos aragoneses.....</i>	<i>459</i>
<i>Permanencia de la formulación bipolar del Juicio Final.....</i>	<i>462</i>
LO ESCATOLÓGICO EN LA MINIATURA GÓTICA.....	467
<i>El salterio anglo-catalán de la Biblioteca Nacional de París.....</i>	<i>467</i>

<i>Otras formulaciones sintéticas del Juicio Final</i>	476
<i>El Juicio Final de la “Summula seu breuiloquium super concordia Novi et Veteris Testamenti”</i>	479
<i>El Juicio Final del misal de Santa Eulalia</i>	482
<i>El purgatorio en la miniatura</i>	486
<i>El “Breviari d’Amor” de Matfre Ermengaud</i>	492
<i>Los quince signos anunciadores del Juicio Final</i>	501
CONCLUSIONES	511
BIBLIOGRAFÍA	519
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	569

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se plantea estudiar la evolución de las concepciones acerca de la retribución de las acciones humanas en el más allá en el imaginario colectivo de los hombres y mujeres del final de la Edad Media en el ámbito de la Corona de Aragón a partir de las diversas formulaciones de su imagen en las artes plásticas.

El eje temático que engarza nuestro discurso se articula en torno a la representación visual de los mecanismos retributivos a partir de los cuales el sistema judicial del más allá premia o castiga el comportamiento humano, tanto en el plano de la escatología individual, que toma cuerpo en el juicio particular de las almas *post mortem*, como en el de una escatología universal que ubica a la humanidad en su conjunto en la perspectiva del fin de la Historia y el subsiguiente Juicio Final, con sus consecuencias para justos y pecadores.

Nuestra investigación se orientará en primer lugar a trazar las coordenadas ideológicas en que se desarrollan las manifestaciones plásticas relacionadas con el tema. Y ello en un sentido amplio. Al hablar de coordenadas ideológicas no sólo nos estamos refiriendo al pensamiento eclesiástico al respecto. Es indudable que ello es fundamental y será objeto de nuestra atención. Pero lo es más, si cabe, incidir sobre el conjunto de instrumentos a partir de los cuales la Iglesia transmite ideología, contribuyendo con ello a configurar un sistema de valores con el que se relaciona directamente la imagen que de éste mundo y del otro se dibuja en la mentalidad del hombre medieval.

Desde este punto de vista las artes visuales, en su vertiente más explícitamente pedagógica, que no siempre es la dominante, se sitúan en el mismo plano que otros medios a partir de los cuales la Iglesia filtra su mensaje, adaptándolo a las pautas mentales de los creyentes, facilitando así su permeabilidad hacia el conjunto de los fieles, dado que el discurso eclesiástico cobra todo su sentido en la medida en que es capaz de compactar en torno a él a la masa de los creyentes.

Habida cuenta de que junto a la imagen el sermón es la otra gran vía a partir de la cual la Iglesia vehiculiza su doctrina, hemos recurrido al análisis de los *exempla* relacionados con los mecanismos de la salvación y la condenación, compilados en los manuales para predicadores difundidos en la Corona de Aragón. Predicación e imagen se dan la mano en la instalación del imaginario del más allá en la piedad popular, al

tiempo que en ocasiones el primero es, a partir de algunos *exempla*, fuente determinante de según que iconografía. También a los sermones que en ese mismo ámbito geográfico pronunció san Vicente Ferrer. Su influjo trasciende la muerte del predicador, alcanzando gran difusión incluso ya bien entrado el siglo XVI a través de la imprenta. La predicación vicentina, al hacer de la inminencia de la venida del Anticristo y del consiguiente Juicio Final uno de sus temas preferentes, contribuirá a la instalación en el entorno catalano-aragonés de una mentalidad de espera escatológica que ya había iniciado con anterioridad su singladura de la mano de escritos como los de Arnau de Vilanova. Si el conjunto de la Edad Media se vio recorrido por corrientes de pensamiento milenaristas que llegaron incluso a derivar en movimientos sociales, sus siglos finales serán testigos de una intensificación de esa tendencia, efecto en gran medida de la difusión del pensamiento de Joaquín de Fiore. La Corona de Aragón será, como veremos, terreno abonado para ese tipo de especulaciones.

El drama religioso en lo que tiene de instrumento de carácter pedagógico, se mueve en el marco de unas coordenadas similares a las del *exemplum*. Comparte con las artes plásticas el componente visual, aspecto en el que presentan ciertos paralelismos, y con ambos, predicación e imagen, el afán por la divulgación de la doctrina eclesiástica. En un plano igualmente literario se mueve un género de amplia difusión a lo largo del medievo al que no es en absoluto ajena la imagen que la sociedad medieval, y con ella el arte, se va a forjar de los lugares del más allá: el de las *visiones*. A ambos dedicaremos sendos apartados.

En un trabajo de las características del que nos ocupa, tan directamente relacionado con los cuatro *novísimos*, muerte, juicio, infierno y gloria, difícilmente podría pasarse por alto al primero de ellos. Si bien no entra dentro de nuestros objetivos el análisis de la iconografía de la muerte, de indudable importancia en el marco de los parámetros mentales de una Edad Media cuyo final se nos muestra profundamente marcado por la impronta de lo macabro, es indudable que la percepción del momento final, antesala del juicio en el que se decidirá el destino ultraterreno de cada alma, es un elemento a tener en cuenta. La progresiva importancia otorgada por la literatura eclesiástica al momento de la muerte en el trance de la salvación, y su vulgarización a través del *Ars moriendi* será en consecuencia motivo de nuestra atención.

Sin embargo en los otros tres *novísimos* radica el objeto fundamental de la indagación que nos ocupa, juntamente con un cuarto que irrumpe a partir del siglo XII en el ámbito de lo teológico, para pasar un poco más tarde al iconográfico, haciendo entrar en crisis

la estructura bipolar del más allá vigente hasta entonces. Nos referimos, claro está, al purgatorio.

Importante elemento a tener en cuenta a la hora de evaluar la permeabilización de la nueva estructura funcional del más allá en los esquemas mentales de los fieles es la práctica testamentaria. Su difusión discurre en paralelo a la del culto por las ánimas del purgatorio. El estado mental de ubicación en la perspectiva del destino del alma *post mortem* que supone la redacción de las últimas voluntades y mandas, arroja indudablemente una luz importante respecto a lo que de ese tránsito se espera. El recurso al testamento nos ha permitido constatar la coincidencia de las últimas voluntades de los creyentes, particularmente en lo que atañe a los sufragios (sobre todo la misa), con el discurso de la predicación y de la imagen, en línea con el sistema de reducción de penas (de *contabilidad del más allá* se le ha calificado)¹ que se instituye en relación con los nuevos cultos organizados en torno al purgatorio.

Con todo, si resulta fundamental el recurso a todos esos medios referidos hasta ahora, ajenos a la imagen, pero directa o indirectamente relacionados con ella, será evidentemente ésta última el objeto preferente de nuestra atención. Abordaremos su estudio a partir de dos grandes bloques, dedicando el primero de ellos al mundo románico y el segundo al gótico. Dicotomía tradicional en los manuales de arte medieval, se justifica aquí por los diferentes planteamientos con que la imagen aborda en cada uno de esos dos momentos históricos el discurso de lo escatológico. Aunque el mundo románico asiste al nacimiento de la que será la imagen por excelencia de la *justicia del más allá*², la del Juicio Final, ésta no arraiga con fuerza en la plástica medieval hasta el gótico. Sin que falten ejemplos del mismo en lo catalano-aragonés el discurso románico al respecto se orienta más bien hacia un acercamiento indirecto al tema a partir de alguna de las parábolas escatológicas del evangelio de Mateo (la del pobre Lázaro o la de las vírgenes prudentes y necias) o de la inserción del pesaje de las acciones morales por San Miguel en programas más amplios en los que parece aludir al Juicio Final. Otras veces la justicia divina toma cuerpo en imágenes de la psicostasis, de los condenados en el infierno o del castigo de pecados específicos (preferentemente la avaricia y la lujuria) prescindiendo de toda referencia al final de los tiempos.

¹ Cf. J. Chiffolleau, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion en Comtat Venaissin à la fin du Moyen Age*, Roma, 1980.

² Con ese título aborda J. Baschet el estudio de la iconografía del infierno en Francia e Italia, en una obra sobre la que volveremos repetidas veces a lo largo de estas páginas (*Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie [XIIe-Xve siècle]*, Roma, 1993).

Con el gótico no sólo la imagen del Juicio Final adquiere carta de naturaleza. Progresivamente se va abriendo paso una tendencia a abordar el problema de los fines últimos desde una perspectiva cada vez más atenta a lo individual. El proceso es paralelo a la mutación que se opera en las concepciones escatológicas del cristianismo con el nacimiento del purgatorio. Al tiempo que éste se hace con un lugar propio en la iconografía del más allá, ocurre otro tanto con el juicio particular. Incluso en la imagen del Juicio Universal van a encontrar cabida las preocupaciones soteriológicas individuales, llegando al extremo de promotores que hacen representar su imagen entre los elegidos del Último Día.

Estas serán pues las pautas que a lo largo de las páginas que siguen van a ser guía de nuestra indagación. A nivel de método estructuraremos ésta en dos bloques, dedicando el primero de ellos a trazar las coordenadas ideológicas en que se apoya la imagen. El segundo, subdividido a su vez en un apartado dedicado al románico y otro al gótico, se dedica al análisis de ésta. Sin haber pretendido hacer un inventario exhaustivo creemos que el *corpus* iconográfico abarca la mayor parte de las imágenes que la plástica catalano-aragonesa ha dedicado al tema y, desde luego, todas aquellas que consideramos más significativas.

JUICIO FINAL Y JUICIO PARTICULAR EN EL PENSAMIENTO MEDIEVAL

El almacén ideológico de la religión cristiana se levanta sobre la idea de la salvación. Desde este punto de vista su componente escatológico ha sido, desde los primeros tiempos del cristianismo, preocupación fundamental tanto para los eclesiásticos como para el común de los creyentes. El problema de la retribución de las acciones morales en la otra vida, de modo más o menos apremiante según el momento histórico, es uno de los elementos clave del imaginario medieval.

La creencia en el Juicio Final ancla sus fundamentos en textos escriturarios, sobre todo novotestamentarios¹. El evangelio de Mateo (25, 31-46) lo plantea en términos que informarán estrechamente su iconografía. En 24, 29-31 refiere como tras el oscurecimiento del sol y de la luna y la caída de las estrellas² aparecerá el estandarte del Hijo del Hombre en el cielo “y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del Hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande. Y enviará a sus ángeles con poderosa trompeta y reunirán de los cuatro vientos a los elegidos desde un extremo del cielo al otro”. Cuando acaezca el Juicio, al final de los tiempos, el Hijo del Hombre, sentado en su trono de gloria, procederá a separar a las ovejas de los cabritos poniendo a las primeras a su derecha y a su izquierda los cabritos³. A los justos les dirá “*Venid, benditos de mi padre, tomad posesión del reino*

¹ No faltan en el Antiguo Testamento referencias que directa o indirectamente aluden a la justicia colectiva del Dios de la Antigua Ley. Las más explícitas se encuentran en Daniel 12, 1-2 (“Entonces se alzaré Miguel, el gran príncipe, el defensor de los hijos de tu pueblo, y será un tiempo de angustia, tal como no lo hubo desde que existen las naciones hasta ese día. Entonces se salvarán los que de tu pueblo estén escritos en el libro. Las muchedumbres de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la eterna vida, otros para la eterna vergüenza y confusión”), y en Salmos 98, 9 (“Delante de Yavé que viene a juzgar la tierra / y juzgará al mundo con justicia / y al mundo con equidad). Estos y los demás versículos bíblicos a los que remitamos en lo sucesivo se citan en castellano, si no se indica otra fuente, según la versión de E. Nacar y A. Colunga, en la edición BAC de 1953.

² Este versículo debe situarse, junto con los capítulos 8 y 9 del Ap., en los orígenes de las leyendas relativas a los signos anunciadores del Juicio Final, de enorme difusión en los siglos finales de la Edad Media. A ellos nos referiremos ampliamente al comentar su iconografía (*infra*, pág. 500 y ss.).

³ Una metáfora llamada a acuñar las primeras fórmulas visuales relativas al Juicio Final. Así lo vemos en el sarcófago Stroganoff del Metropolitan de Nueva York (principios del s. IV) o en el desaparecido mosaico del ábside de la basílica de Fundi (400-402). También de principios del siglo V es el mosaico, con ese mismo tema, del mausoleo de Gala Placidia en Rávena, ciudad en la que un siglo más tarde lo reencontramos en otro mosaico de la primera mitad del siglo VI del muro norte de la nave central de la basílica de San Apolinar Nuevo. En el campo de la miniatura el salterio de Stuttgart (Stuttgart, Landesbibliothek, ms. fol. 6v) recurre a él en el s. IX. Incluso cuando la iconografía del Juicio ha adquirido ya la que va a ser su formulación definitiva en el arte medieval, podemos encontrar alguna imagen que remite lejanamente a esa fórmula. Es el caso del Juicio representado en el siglo XIII en el salterio de Würzburg-Ebrach (Munich, Universitätsbibliothek, Sig. Cim. 15 [4 Cod. Ms. 24] fol. 204r) en el que, sobre una resurrección de los muertos, Cristo Juez separa a los justos de los pecadores. Presentan ambos un cuerpo humano con cabeza de cordero o de cabrito según el caso. Para una análisis de estas primeras imágenes véase D. Milosevic, *The Last Judgment*, Vaduz, 1964, págs. 10-11, y, sobre todo, M. Zlatohlávek, Ch. Rättsch y C. Müller-Ebeling, *Le Jugement Dernier*, Lausanne, 2001, pág. 35 y ss.

preparado para vosotros desde la creación del mundo” mientras que enviará a los impíos al eterno castigo con las palabras *”Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y para sus ángeles”*⁴. El mismo evangelio de Mateo recoge varias parábolas en las que, metafóricamente, se refiere, como la exégesis posterior se encargará de remarcar⁵, al Juicio, particularmente la de los vendimiadores (21, 33-46)⁶, la de los talentos (25, 14-30)⁷ y, sobre todo, la de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias (25, 1-13)⁸.

También el evangelio de Juan le dedica algunos versículos. En 12, 48 Jesús anuncia el juicio en *el último día* para aquéllos que lo rechazan y no reciben sus palabras. En 5, 25-29, centra su atención en la resurrección de la carne, momento en el que sitúa la separación entre *los que han obrado el bien* y *los que han obrado el mal*. Unos saldrán de sus tumbas para *la resurrección a la vida* y los otros *para la resurrección del juicio*⁹. Menos descriptivos resultan Marcos (13, 24-27) y Lucas (21, 25-28) al referirse a la venida del Hijo del Hombre.

A pesar de que el Juicio Final de Apocalipsis (20, 11-15) no jugará un papel determinante en la configuración de su representación visual (salvo cuando se trate de ilustrar de modo más o menos literal el texto de San Juan)¹⁰ los libros (*“fueron juzgados los muertos según las obras que estaban escritas en los libros”*)¹¹ y el mar devolviendo a sus muertos (*“entregó el mar los muertos que tenía en su seno”*) son motivos que encontraremos en no pocos juicios finales¹².

⁴ Ambas sentencias acompañarán, prácticamente desde sus primeras imágenes, la formulación de la iconografía del Juicio según Mateo que acabará imponiéndose a partir del siglo IX. En una de las primeras, el marfil nº 253-1867 del Victoria and Albert Museum de Londres de principios de esa misma centuria, Cristo sostiene sendas filacterias en cada una de sus manos con las correspondientes sentencias (cf. J. Beckwith, *Ivory Carvings in Early Medieval England*, Nueva York y Londres, 1972, nº 4, págs. 118-119). Tendremos oportunidad de verlo en varias de las obras que serán objeto de nuestra atención.

⁵ Para la exégesis de las parábolas escatológicas del evangelio de Mateo remito al trabajo de S. Wailes, *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1987.

⁶ También en Marcos (XII, 1-12) y en Lucas (XX, 9-19).

⁷ En Lucas XIX, 12-27.

⁸ A esta última nos referimos extensamente en un capítulo posterior en relación con su representación en algunas obras románicas catalanas. Es sintomática la inclusión de alguna de ellas o de ambas entre las ilustraciones del *Speculum Humanae Salvationis* acompañando al Juicio Final. A modo de ejemplo, y por encontrarse en una misma biblioteca, la Municipal de Lyon, citaremos el ms. 245 (fols. 159v-160) francés, fechado en 1462, y el incunable, también francés, Res. Inc. 1043 (fols. 447v-478) impreso en 1482. Sus imágenes pueden consultarse en la excelente base de datos de la biblioteca (<http://sgedh.si.bm-lyon.fr/dipwe2/phot/enlum.htm>).

⁹ No es infrecuente en la iconografía de la resurrección general la presencia de ángeles y de diablos haciéndose cargo de unos y otros desde el mismo momento en que abandonan sus sepulturas.

¹⁰ La relación entre el Apocalipsis y la iconografía del Juicio Final la trata con cierta amplitud Y. Christe, *Jugements Derniers*, La-Pierre-qui-Vire, 1999, pág. 53 y ss.

¹¹ Cf. *infra*, pág. 47 (n. 95 y 96).

¹² El motivo de los libros (uno solo en este caso) figura ya a principios del siglo X en el Juicio de la cruz de Muiredach, llegando en algunas obras (catedral de Albi) a convertirse en un elemento de gran relevancia

San Pablo sintetiza los anteriores planteamientos e, incidiendo especialmente sobre la resurrección de la carne, reafirma la concepción escatológica del cristianismo. Las numerosas referencias a la resurrección en los *Hechos de los Apóstoles* y en las *Epístolas*, se condensan en I Corintios 15, capítulo fundamental que dedica íntegramente al tema y cuyo contenido puede sintetizarse en 15, 52: “*En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de trompeta, pues tocará la trompeta, los muertos resucitarán incorruptos y nosotros seremos inmutados*”. No son menos aquéllas en que aborda la cuestión del Juicio Final, momento en que Dios *dará a cada uno según sus obras* otorgando a los que perseveran en el bien *la vida eterna* y a los rebeldes a la verdad *ira e indignación* (Romanos 2, 6-8).

Si los textos vistos hasta aquí inciden en una visión *colectiva* de la justicia divina proyectada hacia el momento de la resurrección general y del Juicio Universal derivado al final de los tiempos, las escrituras proveen también de un bagaje textual que pone, por el contrario, su acento en una retribución judicial *centrada en el individuo* y de carácter *inmediato*. En el evangelio de Lucas la idea de retribución inmediata se apunta en dos ocasiones. Los protagonistas de la parábola del mal rico y el pobre Lázaro (16, 19-31) alcanzan sus opuestos destinos en el más allá inmediatamente después de su muerte. Otro tanto ocurre con el buen ladrón que comparte el tormento de la crucifixión con Cristo. Sus palabras “*En verdad te digo hoy serás conmigo en el paraíso*” (23, 42-43) constituyen una promesa de salvación que no admite dilación alguna al final de los tiempos.

A partir de este bagaje escriturario la escatología de los Padres griegos y latinos tiende a oscilar entre la consideración de una retribución inmediata *post mortem* y la de su dilación al momento de la resurrección general¹³. Los santos Justino e Ireneo admiten sanciones inmediatas a la muerte pero muy imperfectas. Será en el momento de la resurrección cuando tenga lugar el auténtico juicio¹⁴. En occidente Lactancio prescinde de toda sanción inmediata. Es la postura predominante, de modo que los más se decantan por derivar la retribución al final de los tiempos si bien, basándose en la parábola del pobre Lázaro, establecen situaciones diversas para justos y pecadores.

visual. El mar devolviendo a sus muertos será un motivo característico en los juicios finales bizantinos que, de modo menos acusado, hará suya también la iconografía occidental.

¹³ Para sus diversas posturas al respecto remito a la entrada “Jugement” en el *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. 8, II, cols. 1721-1828, París, 1925, redactada por J. Rivière. También a la que redacta P. Adnès en el *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. VIII, París, 1974, cols. 1571-1591. Más sintética es la aproximación a las posturas patrísticas de H. Rondet en *Fins de l'homme et fin du monde*, París, 1966, págs. 58-65.

¹⁴ Rondet, *op. cit.*, pág. 59. J. Ntedika, *L'Evocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IVe-VIIIe siècles)*, Paris-Louvain, 1971, pág. 142.

Sus almas esperarán el momento del Juicio en lugares diferenciados. Para algunos (Tertuliano, San Hipólito) el seno de Abraham (que en absoluto equiparan al cielo) sería el lugar de espera de los justos y de los ángeles fieles que aún no habrían recibido su recompensa. Un lugar más subterráneo y oscuro asimilado a la *gehena* judía sería el de los pecadores. La única excepción vendría constituida por las almas de los apóstoles y de los mártires, y las de los patriarcas liberados del infierno por Cristo tras su muerte en la cruz. Tertuliano es explícito a este respecto: mártires, profetas y patriarcas disfrutaban ya de los gozos del paraíso. Los demás deberán esperar ese momento en las estancias del Hades (entre ellas sitúa el propio seno de Abraham), diferenciadas del paraíso y del infierno que no se poblarán sino en el momento del Juicio Final¹⁵. San Ambrosio, siguiendo el *Libro IV de Esdras* (VII, 32), en el que se habla de cómo los *receptáculos* devolverán las almas el día del Juicio, y el evangelio de Juan (“*en la casa de mi Padre hay muchas moradas*” [14, 2]) plantea la existencia de unos habitáculos o *promptuaría* en los que justos y pecadores esperan su sanción (*remuneracionem*) definitiva¹⁶. En el intervalo (*interim*) los primeros disfrutaban de la alegría que supone el haber vencido a la carne y a las seducciones, y de la conciencia de estar destinados a la salvación, mientras que los segundos, sabedores a su vez del destino que les aguarda, se encuentran sumidos en la vergüenza y la confusión.

San Jerónimo se sitúa en esa misma línea. Asimila el seno de Abraham al lugar de acogida de las almas de los que, sin tener la gracia del martirio (los mártires pasan inmediatamente al paraíso), han practicado la virtud. En él disfrutaban de la beatitud en compañía del pobre Lázaro. Las almas de los réprobos esperan “*como bandidos encadenados que saben de antemano el suplicio que les está reservado*” el momento en que, junto con el diablo mismo, sean arrojadas, al final de los tiempos, al infierno¹⁷. Con San Agustín la idea de la dilación del premio y el castigo al momento del Juicio Final acaba de cobrar carta de naturaleza¹⁸. Para el obispo de Hipona, aunque la suerte de las almas está fijada desde el momento mismo de la muerte no es sino hasta la resurrección y posterior escenificación del Juicio que éstas reciben su retribución definitiva. En el tratado XLIX de los que escribió sobre el evangelio de San Juan

¹⁵ *De anima*, 55, Migne, *Patristica Latina* (en lo sucesivo *P. L.*), t. II, cols. 788-790 (cit. por Rivière, *Dictionnaire...*, col. 1771).

¹⁶ *De bono mortis*, *P. L.*, vol. XIV, cols. 560-562. Seguimos la traducción proporcionada por Rondet en la antología de textos que incluye en la obra citada (págs. 216-218).

¹⁷ *In Lucam XVI de Lazaro et divite* (Rondet, *ibid.*, pág. 61).

¹⁸ Una visión de conjunto de la evolución de las concepciones relativas a la suerte judicial del alma a partir de San Agustín puede consultarse en J. Baschet, “Jugement de l’âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?”, *Revue Mabillon*, 6 (t. 67), 1995, págs. 159-203 (esp. 162-173).

recurre, siguiendo a I Tesalonicenses 4, 12, a la metáfora del sueño de los muertos¹⁹. Todos ellos, tanto justos como pecadores, estarían dormidos, disfrutando unos de sueños felices y los otros de pesadillas. En otras palabras, tras la muerte tienen destinados lugares diversos en los que los buenos disfrutan de una situación de alegría y los malvados de tormento. Después de la resurrección todos ellos recibirán lo que les ha sido prometido de tal modo que tanto la alegría de unos como los tormentos de los otros se verán acrecentados.

Un siglo más tarde se introducen, de la mano de Gregorio Magno, una serie de puntualizaciones en los planteamientos anteriores que, si bien no van a suponer una modificación sustancial de los mismos, sí implican una diferencia que va más allá de lo sutil²⁰. La idea de dilación, aplicada como hasta entonces con carácter general, abre paso a la del acceso inmediato a la retribución definitiva. Bajo el significativo título (en la edición catalana) de *Si les ànimes dels justz són resebudes en lo cel ans del dia del Judici*²¹ el capítulo XXVI de los *Diálogos* gregorianos plantea el acceso de la misma al cielo, aunque no de un modo generalizado. Únicamente los “*complitz deturés*” (*perfectorum iustorum animae* en la versión latina) serán recibidos en *les cadires celestials* mientras que las de otros *deturés* (en este caso *animae iustorum* sin más) deben ser “*alongades a temps de les mansions celestials per defaliment de complida justícia*”. Hemos pasado pues de una dilación general a una dilación parcial, que Gregorio mantiene para aquéllos que no entran dentro de la categoría de perfectos. Poco después, en el capítulo XXIX, se plantea la misma cuestión en relación esta vez a los pecadores. En este caso el título lo dice todo: *Que enaxí con les ànimes del sans, après la mort són el lo cel, axí les ànimes dels malvatz són en imfern*²². No se establece pues para éstos la distinción que afecta a los justos.

En el siglo XII, en vísperas de la mutación sustancial que el nacimiento del purgatorio va a provocar en las concepciones cristianas del más allá, los planteamientos gregorianos no se han alterado gran cosa. La alta teología y los manuales de divulgación coinciden en un mismo discurso tributario del de San Gregorio. Tanto Honorius Augustodunensis (*Elucidarium*) como Hugo de San Víctor (*De sacramentis*) sostienen el acceso inmediato *post mortem* al cielo o al infierno para los justos

¹⁹ P L, vol. XXXV, cols. 1751-1752. Seguimos también en este caso la traducción de Rondet (*op. cit.*, págs. 219-220).

²⁰ Baschet, “Jugement de l’âme...”, págs. 163-164.

²¹ Ed. de A. J. Soberanas, Barcelona, 1968, pág. 58.

²² *Ibid*, pág. 66.

perfectos y para los réprobos. Ambos introducen sin embargo la correspondiente salvedad dilatoria para aquéllos justos que no han alcanzado la perfección²³.

La irrupción del purgatorio en la segunda mitad del siglo XII²⁴ trastoca la estructura binaria del más allá al constituirse como lugar intermedio destinado a la purificación de aquellos que, sin merecer el acceso inmediato a la gloria del paraíso, tampoco están destinados a la condenación. Los *justos imperfectos* encuentran en él su lugar, y la dilación, a la que hasta entonces estaban llamados, se hace innecesaria.

El nacimiento del purgatorio viene pues a poner orden en el sistema penal del más allá. Se trata no sólo de clarificar la cuestión relativa a su estructura funcional que pasa a articularse en torno a los *cinco lugares* (cielo, infierno, purgatorio, limbo de los Padres y limbo de los niños). Es necesario clarificar también los mecanismos judiciales a través de los cuales se hacen efectivas tanto la retribución inmediata como la definitiva.

Aunque las preocupaciones patrísticas en este terreno se habían centrado preferentemente en el Juicio Final, la idea de los diversos estados de las almas de los difuntos en espera de la sanción definitiva cuando aquél acontezca implica en sí misma un cierto tipo de retribución *post mortem*. Con San Jerónimo se explicita, si bien tímidamente, la idea del juicio particular²⁵. Tampoco es ajena al pensamiento agustiniano, aunque claramente subordinada al Juicio Final. En *La Ciudad de Dios* el libro XX se dedica en su integridad a este último. En su capítulo primero san Agustín se refiere, de modo un tanto ambiguo, a los múltiples juicios de Dios, caracterizando el Juicio Final como un caso particular de una multiplicidad de juicios divinos que acompañan la obra de Dios desde la Creación. Esa ambigüedad se convierte en certeza en *De anima et ejus origine* (II, 4, 8). En lo que parece la respuesta a una cuestión que se le plantea al respecto afirma de modo categórico la existencia del juicio en el momento mismo que el alma abandona el cuerpo, para ser juzgada de nuevo, ya reintegrada al cuerpo, después de la resurrección²⁶.

²³ Baschet, *op. cit.*, págs. 164-165.

²⁴ Para un análisis más detallado de lo que supone la instalación del purgatorio en el pensamiento cristiano véase *infra* págs. 369 y ss.

²⁵ "*Diem autem Domini intellige iudicii, sive diem exitus uniuscujusque de corpore. Quod enim in die iudicii futurum est omnibus, hoc in singulis die mortis impletur*" (In Joel, II, 1, P.L., vol. XXV, col. 965). Tomamos la cita de J. Rivière (*op. cit.*, col. 1797).

²⁶ "*Illud quod rectissime et salubriter credit iudicari animas cum de corporibus exierint, antequam veniat ad illum iudicium quo eas oportet jam redditis corporibus iudicari*" (P.L., vol. XLIV, cols. 498-499). J. Rivière, *op. cit.*, col. 1800.

La Alta Edad Media no va a avanzar gran cosa en la precisión del juicio particular. En algunos autores occidentales (San Gregorio, San Isidoro, Beda) la suerte del alma después del óbito es evocada a través de la intervención de los demonios disputando a los ángeles su posesión, un eco de las creencias orientales (Orígenes, San Atanasio, San Efraín, San Cirilo de Alejandría o Juan Clímaco) según las cuales los demonios tienen la capacidad de escrutar las almas de los difuntos al objeto de comprobar si les corresponde hacerse con ellas²⁷.

Será a lo largo de los siglos XII-XIII, los mismos en que se desarrollan las concepciones relativas al purgatorio, cuando la escatología individual y en consecuencia el juicio particular tome cuerpo en las preocupaciones de la teología escolástica sobre la retribución de las almas. Abelardo es el primero en formular con absoluta claridad el sometimiento del alma a un doble proceso judicial. El juicio de Dios implica al hombre, en su individualidad, en el momento de su muerte, y al conjunto de los hombres, como colectivo, en el del Juicio Final. Este cobra todo su sentido por su proyección social: es preciso que el comportamiento de cada cual sea desvelado ante todos²⁸.

La posición de Richard de San Victor se diferencia poco de la de Abelardo. Añade a los dos juicios de éste el de la Iglesia, evidentemente previo a los anteriores, y justifica el Juicio Final a partir de la conveniencia de que la retribución afecte no sólo al alma separada sino a alma y cuerpo. Coincide en ello el *Compendium theologiae veritatis* atribuido a Alberto Magno. No sólo en la concepción tripartita del juicio ("*Secundum Richardum triplex est iudicium*"), también en la necesidad de que, tras la resurrección de la carne, alma y cuerpo reciban conjuntamente su retribución tanto si ésta es buena como si es mala ("*...sive bona, sive mala in corpore et anima*")²⁹.

Una postura, esta última, que informa a su vez la concepción tomista. Santo Tomás afirma la existencia de un juicio particular tras la muerte. Se trata, al no afectar más que a la *poena animae*, de un juicio incompleto. Se hace, por consiguiente, necesaria la existencia del Juicio Final que implica tanto al alma como al cuerpo. El de Aquino aborda además el problema de la duplicidad de juicios desde la perspectiva de la responsabilidad histórica de las acciones humanas. Estas pueden, en efecto, seguir

²⁷ Cf. P. Adnès, *op. cit.*, col. 1579.

²⁸ *Commentari in epistolam Pauli ad Romanos*, ed. E. M. Buytaert, Turnhout, 1969 (CCCM, 11), pág. 78-79 (C. Viola, "Jugements de Dieu et jugement dernier. Saint Agustin et la scolastique naissante [Fin XIe-milieu XIIIe siècles]", en D. Verbeke, D. Verhelst y A. Welkenhuysen eds., *The use and abuse of eschatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, pág. 257. Recogido también por Baschet, "*Jugement de l'âme...*", págs. 168-169).

²⁹ Viola, *op. cit.*, págs. 251-252, y 257.

teniendo una repercusión tras la muerte. Esa proyección histórica de los actos de cada cual es argumento añadido a la necesidad de un segundo juicio en el final de los tiempos³⁰.

Definitivamente establecida por la escolástica la idea del doble juicio, pocas aportaciones novedosas se presentan con relación al mismo a partir del siglo XIII. Cabe citar por la amplia difusión de sus obras y por ser autor de uno de los pocos tratados que la Edad Media dedica en exclusiva al tema del juicio particular a Dioniso el Cartujo, con lo que nos situamos ya en el siglo XV. Su preocupación por los fines últimos se manifiesta especialmente en una de sus obras más difundida, el *De quator novissimis*, traducida a numerosos idiomas, el castellano y catalán entre ellas, y en el *De particulari iudicio*, dedicado específicamente al juicio del alma *post mortem*. Este último, amén de recoger los planteamientos tomistas al respecto, introduce como principal novedad la presencia de Cristo como juez en el juicio particular³¹. Cuestión esta que anteriormente la teología no había abordado, tal vez por no existir, contrariamente a lo que ocurre con el Juicio Final, ningún texto escriturario de carácter descriptivo sobre el mismo³².

En el plano dogmático la resurrección de los muertos y el Juicio Final pasaron a formar parte de la doctrina oficial de la Iglesia desde sus inicios. El credo de Nicea, formulado en el primer concilio de Constantinopla del 381 recoge la segunda venida de Cristo para juzgar a vivos y muertos.

La creencia en el juicio particular, tras su reafirmación teológica por parte de la escolástica, obtendrá el respaldo papal con la bula *Benedictus Deus* en 1336. El camino que conduce a su promulgación no se hizo sin sobresaltos para las almas separadas. El de mayor alcance estuvo protagonizado por Juan XXII al plantear, en una serie de sermones pronunciados ante la curia entre 1331 y 1334, la cuestión de la

³⁰ *Ibid*, págs. 258-260. También en Baschet, *op. cit.*, pág. 170.

³¹ Cf. Baschet, "*Jugement de l'âme...*", págs. 171-172.

³² En el apartado dedicado a la predicación veremos como no faltan *exempla* en los que Dios actúa como juez en el momento del juicio particular del alma. También el juicio a que es sometida en *Lo Somni* de Bernat Metge el alma de Joan I parece estar presidido por Cristo. En lo iconográfico cabe ver la influencia de los planteamientos de Dioniso el Cartujo en una de las pinturas de un tríptico encargado a Luís de Morales (obra por tanto ya muy tardía en relación a la cronología de nuestro estudio) para el Colegio de El Patriarca de Valencia. En sus tablas laterales la Virgen y San Juan Evangelista, en su calidad de intercesores, señalan hacia la tabla central en la que se representa una interesante escena aludiendo al juicio del alma de Juan de Ribera, fundador del Colegio. Este, difunto, se halla tendido en la parte inferior de la tabla. En la superior Dios Padre y Cristo (que, en una iconografía derivada de su representación en el Juicio Final, sostiene la Cruz, se cubre con el manto rojo y señala la llaga de su costado), sentados sobre las nubes, actúan como jueces. Hacia ellos se dirige con expresivo gesto un diablo blandiendo un pergamino: reclama sus derechos sobre el alma del finado. Reclamación inútil ya que, frente a él, podemos ver como un ángel procede a transportarla hacia las alturas.

visión beatífica en términos que vedaban a aquéllas el acceso a la contemplación de la Divinidad hasta después del Juicio Final³³. Habida cuenta de que el pensamiento escolástico era unánime en considerar que las almas accedían a la visión de Dios desde el momento mismo de su purificación (entendiendo por tal el momento inmediato al juicio particular para los santos y aquél en que han completado su proceso de purificación para las almas del purgatorio) las reacciones a la postura papal desataron un clamor no exento de pasión entre los intelectuales en general y especialmente entre los mendicantes³⁴. El resultado fue la retractación papal, ya en su lecho de muerte, publicada por su sucesor Benedicto XII. A él corresponderá la tarea de tranquilizar las atribuladas conciencias de la cristiandad a través de la clarificación de la doctrina eclesiástica al respecto. Ese será el objetivo de la antedicha constitución *Benedictus Deus* de 1336³⁵. En ella se recogen los planteamientos que anteriormente había vertido en su *De statu animarum sanctorum*, redactado entre 1333 y 1334 en plena querrela sobre la visión beatífica. La constitución, dividida en dos partes dedicadas, respectivamente, a los elegidos y a los condenados, reafirma el acceso directo a la visión de Dios de aquellos *in quibus nihil purgabile fuit*, retrasando la de los que tienen alguna falta que purgar al momento en que completen su purificación en el purgatorio. Habida cuenta de que Juan XXII derivaba, al negar la existencia del juicio particular, no sólo el premio de los justos, sino también el castigo de los réprobos al Juicio Final, la *Benedictus Deus* afirma igualmente la realidad del infierno actual y, consecuente con todo ello, otorga, aún sin nombrarlo explícitamente, una gran importancia al juicio particular.

Con todo la primacía que se sigue otorgando al Juicio Final hará que tanto los tratados de divulgación como las grandes *Summae* teológicas del siglo XIII le dediquen una atención preferente al abordar las cuestiones de carácter escatológico.

Entre los primeros destaca el *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis. Se trata de un manual de carácter catequético en el que un maestro responde a las preguntas de

³³ La controversia sobre la visión beatífica la recoge en amplia síntesis M. Fournié en *Le Ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*, París, 1997, págs. 401-432. Le dedica en la bibliografía un apartado específico que incluye los importantes trabajos de M. Dyckmans sobre el tema, incluyendo la edición de los sermones y otros textos de Juan XXII.

³⁴ En lo catalano-aragonés el arzobispo de Tarragona Juan de Aragón, hijo de Jaime II y Blanca de Anjou, participó activamente en la querrela. Escribió en 1332 una carta dirigida al papa oponiéndose a sus planteamientos. El texto de la misma ha sido publicado por Dyckmans ("Lettre de Jean d'Aragon, patriarche d'Alexandrie, au pape Jean XXII sur la vision béatifique", *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XLII, 1969, págs. 143-155).

³⁵ Un análisis de su contenido puede consultarse en M. Fournié, *op. cit.*, págs. 435-456.

su discípulo³⁶. Su escasa originalidad que no sorprende tratándose de una obra medieval destinada por lo demás a la vulgarización de la doctrina de la Iglesia, se compensa por su enorme difusión, al punto de ser la obra de divulgación más difundida desde el momento de su redacción, a principios del siglo XII, hasta el final de la Edad Media, tanto en traducciones directas como en adaptaciones, alcanzando incluso varias ediciones impresas³⁷. En ello radica su interés, y, desde el punto de vista de la iconografía, en el hecho de haber servido de guía para el diseño de no pocos programas, particularmente en lo tocante al Juicio Final. Respecto a las *Sumas* teológicas hay que detenerse en Pedro Lombardo. A partir del influjo de maestros anteriores como Abelardo o Hugo de Saint-Victor construye con sus *Sententiae*³⁸ la síntesis que servirá de modelo a las posteriores y que se va a convertir en el manual de Teología por excelencia en lo que resta de la Edad Media. A ambas obras nos referiremos con frecuencia en lo sucesivo al abordar el contenido de determinados programas iconográficos.

³⁶ Cf. Y. Lefèvre, *L'Elucidarium et les lucidaires. Contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au Moyen Age*, París, 1954.

³⁷ La Corona de Aragón no será ajena a su irradiación. A pesar de que no se ha conservado ningún ejemplar, testimonios indirectos dan cuenta de ello. En 1393 Nicolás Eymerich redacta, bajo el título de *Elucidarium Elucidarii* una refutación de la obra de Honorius al tiempo que solicita al arzobispo de Tarragona la retirada de circulación de la misma por quedar alguna de sus afirmaciones fuera de la ortodoxia definida en la *Benedictus Dei*. Sin duda el celo inquisidor de Eymerich no es ajeno al hecho de que no se conserven en lo catalano-aragonés ejemplares de la misma (cf. Lefèvre, *op. cit.*, pág. 259 y ss.; Fournié, *op. cit.*, pág. 450). Consta la existencia de un ejemplar en la biblioteca de Ramón de Perellós, autor de una versión catalana del *Viaje del caballero Otwein al purgatorio de San Patricio* (P. Ponsich, "La bibliothèque de Raymond de Perillos, vicomte de roda et de Perellos, auteur du *Viatge al purgatori* [1398], en *Actes du 106è congrès national des sociétés savantes [Perpignan, 1981]*, París, 1983, págs. 213-221). Tampoco en Castilla se conservan manuscritos con el texto original, pero sí de su adaptación por parte de Sancho IV. En ella lo escatológico dista de ocupar el papel que Honorius le asigna en el original. Su texto ha sido publicado por R. P. Kinkade (*Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, 1968).

³⁸ G. Dahan, "Le Jugement dernier vu par les commentateurs des Sentences", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Y. Christe ed.), Poitiers, 1996, págs. 19-35.

DIALÉCTICA DEL PREMIO Y EL CASTIGO EN LA PREDICACIÓN

Dos medios ocupan un lugar preferente entre los utilizados por la Iglesia de cara a vehiculizar su doctrina hacia la masa iletrada de los creyentes: el sermón y la imagen. Si ésta última constituye el tema central de nuestra indagación, el sermón no puede por menos que ocupar un lugar preferente en ella como elemento fundamental a partir del cual el mensaje eclesial se permeabiliza hacia las mentes de una colectividad ingenua y harto alejada de las disquisiciones teológicas de la intelectualidad eclesial. Desde este punto de vista ofrece para nosotros al menos tanto interés como éstas por cuanto contribuye conjuntamente con el elemento visual a configurar el imaginario social del más allá, al tiempo que en ocasiones detectamos una interrelación entre ambos¹.

Dos son los motivos en torno a los cuales abordaremos nuestra aproximación al tema. En primer lugar el *exemplum*, recurso sistemático en la predicación desde su integración en el discurso homilético por parte de las órdenes mendicantes. En segundo lugar incidiremos, por su alcance y su impacto social, sobre la predicación de san Vicente Ferrer, en sus aspectos relativos al premio y el castigo en el más allá.

LA PREDICACIÓN Y EL “EXEMPLUM” COMO INSTRUMENTOS DE SALVACIÓN

Pocos útiles en manos de la Iglesia tan eficaces para instar a la masa del pueblo cristiano hacia unas pautas de conducta conformes a los preceptos evangélicos y a la penitencia como la predicación. Instrumento de control, como lo serán a partir del siglo XIII la confesión auricular o el purgatorio, se convierte, en los siglos finales de la Edad Media, en el medio por excelencia a través del cual ubicar a los creyentes en los sistemas de valores y en la ética propugnada por la institución eclesial, de la mano de la intensa actividad homilética de franciscanos y dominicos. Serán ellos quienes en su afán por incidir con la mayor eficacia posible en las almas de su auditorio desarrollen el empleo sistemático del *exemplum* en sus sermones. No hacen con ello

¹ Es interesante a este respecto la sugerencia de H. Martin apuntando la posibilidad de que en el siglo XV los predicadores recurriesen como complemento de su discurso a la imagen (cf. *Le métier de prédicateur en France à la fin du Moyen Age*, París, 1988, pág. 586).

sino seguir las recomendaciones de uno de los primeros autores de sermonarios repletos de *exempla*. Nos referimos a Jacques de Vitry que en la introducción a sus *Sermones vulgares* escribe "*relictis enim verbis curiosis et politis, convertere debemus ingenium nostrum ad edificationem rudium et agrestium eruditionem, quibus quasi corporalia et palpabilia et talia que per experientiam norunt frequentius sunt proponenda. Magis enim moventur exterioribus exemplis quam auctoritatibus vel profundis sententiis*"². Toda una declaración de principios en línea con lo que debe ser un buen comunicador.

Así el discurso de la predicación, en consonancia con el público al que va destinado, aparece trufado de un rico abanico de *exempla* al objeto de hacer lo más inteligible posible el mensaje. *Exempla* que, naturalmente, deben constituir un significante afín a los parámetros mentales del auditorio para que cumpla su función inductora de un comportamiento y un sistema de valores que la Iglesia pretende inculcar en el espíritu de los *simplices* en la perspectiva de su salvación. De ahí el valor de este género de cara al historiador, no sólo en lo tocante a las mentalidades sino también como documento alusivo a la vida cotidiana³. Al cúmulo de información que nos proporciona sobre lo material, sobre el más acá, debemos sumar los muchos indicios que aporta a la reconstrucción del imaginario del más allá, resultando en consecuencia un instrumento de utilidad indudable con vistas a un trabajo de las características del que aquí nos ocupa.

De nada sirve, sin embargo, hacer del sermón un producto el máximo asequible si los fieles dan la espalda a la predicación. Un *exemplum* del catalán *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules*⁴, previene de las consecuencias que semejante actitud puede acarrear. En una misa de *requiem* por el alma de un aldeano que en vida se había negado sistemáticamente a escuchar los sermones de los predicadores, la imagen del crucificado que preside el altar, desclavando sus manos, se tapa con ellas

² Cf. M. D. Johnston, "Do exempla illustrate every day life?", en <http://www.georgetown.edu/labyrinth/e-center/johnston.html>, noviembre 1994. El texto, en apéndice, está tomado de T. F. Crane, *The Exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*. London: Folk-Lore Society, 1890, pág. xli.

³ La importancia del *exemplum* desde este punto de vista ha sido señalada por uno de los sectores más innovadores de la historiografía francesa que ha visto en él una fuente llena de sugerencias: *Un des traits du fonctionnement de l'exemplum au Moyen Age est son accueil aux choses de la vie quotidienne, au réalisme de la quotidienneté ailleurs exclu de la dignité de l'écriture. Les informations sur la vie matérielle, sociale, mentale de tous les jours des hommes du Moyen Age central sont donc le premier pôle d'intérêt historique* (C. Brémond, J. Le Goff, y J. C. Schmitt, *L'Exemplum*. Typologie des sources du Moyen Age occidental, Fasc. 40, Turnhout, 1996, pág. 79).

⁴ Marian Aguiló i Fuster, *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules*, 2 vols., Barcelona, 1881. (=Recull).

los oídos. Del mismo modo que el difunto nunca había querido escuchar la palabra de Dios, así Cristo se niega a oír las plegarias por su alma⁵.

Este *exemplum* viene a incidir, si bien en negativo, en la idea del sermón como elemento de salvación a la vez que se inscribe en lo que es una constante en relación con el tratamiento que se da en el *Recull* al motivo del destino escatológico del alma en una perspectiva judicial: la condenación como recurso pedagógico. Es sintomática la superioridad numérica de aquellos *exempla* que recurren a los lugares de punición del más allá como amenaza, sobre los que inciden en la idea del premio celestial.

En consonancia con el marco histórico-geográfico de nuestro estudio, nos centraremos fundamentalmente en el *corpus* ejemplario generado o difundido en el entorno catalano-aragonés, sin desdeñar por ello referencias a compilaciones castellanas que incidan a su vez en la temática objeto de nuestro interés.

La Biblioteca Universitaria de Barcelona conserva una recopilación de principios del siglo XV ilustrada con quince miniaturas alusivas a algunos de ellos⁶, que constituye por la cantidad de *exempla* que contiene la compilación más nutrida de cuantas en el ámbito hispánico se han conservado⁷. La ordenación alfabética de las rúbricas se traduce en una cierta sistematización temática, si bien los que tocan de algún modo motivos relacionados con el destino escatológico del alma, aunque sea colateralmente, se presentan dispersos en función del motivo dominante (penitencia, absolución, sufragios, devoción por los difuntos, etc...).

⁵ *Recull*, LXXII, vol. I, pág. 78.

⁶ Se trata del ms 89 con un total de 712 *exempla*. Ha sido publicado por Marian Aguiló en la obra referenciada en la nota 4. Aunque existe una edición más reciente y mejor, a cargo de J. A. Ysern Lagarda (*Arnoldus Leodiensis. Recull d'exemples i miracles ordenats per alfabet: edició i estudi*, Valencia, 1994), recurriremos a la de Aguiló por su más fácil manejo, al ser la de Ysern una edición microfichada. El *Recull* es la versión catalana del *Alphabetum narrationum*, compuesto entre 1297 y 1308 por el dominico Arnoldo de Lieja (Ysern, *ibid*, pág. XL y ss.).

⁷ El *Libro de los exemplos por A.B.C.* redactado por Clemente Sánchez de Vercial a finales del siglo XIV cuenta con 556, mientras que *El Espéculo de los Legos*, versión castellana del siglo XV del *Speculum laicorum* inglés contiene 569. Del primero, el fragmento que posee la Biblioteca Nacional de Madrid fue publicado por Pascual de Gayangos en la Biblioteca Rivadeneira (*Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, 1860, págs. 443-542). El de la Biblioteca Nacional de París que completa al anterior lo publicó Alfred Morel-Fatio en *Romania*, vol. VII, 1878. Existe una edición conjunta a cargo de J. Esten Keller (*Libro de los exemplos por ABC*, Madrid, 1961). El texto de *El Espéculo...* ha sido publicado por J. M^a. Mohedano Hernández (*El Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV*, Madrid, 1951). Si bien su autoría fue atribuida a Juan de Hoveden, Mohedano la pone en duda responsabilizando de su redacción a un anónimo monje franciscano (*ibid*, pág. 10). Los tomamos como referentes por tratarse ambos, al igual que el ejemplar catalán, de recopilaciones concebidas como auxiliares a la predicación. En páginas posteriores tendremos oportunidad de referirnos a algunos de sus *exempla*.

En su mayor parte están inspirados en autores anteriores (Cesáreo de Heisterbach, Esteban de Bourbon, Santiago de Vitry, Pedro Damián, Valerio Máximo, Gregorio Magno), o sacados de la *Leyenda Dorada* o de la *Vitae patrum* como el autor se encarga de remarcar apoyándose así en el argumento de autoridad.

No es ésta evidentemente la única fuente a la que se puede echar mano. El mismo carácter del *exemplum* como género no autónomo propicia su dispersión tanto en la obra literaria como moral de numerosos autores (es recurso frecuente en Lull o Eiximenis por ejemplo) como un auxiliar de carácter propedeútico al servicio de la clarificación de determinados conceptos. No es nuestro objetivo proceder a una expurgación minuciosa o realizar un inventario exhaustivo de aquéllos *exempla* que pudieran resultar ilustrativos para nuestro estudio. Tomaremos en consecuencia el *Recull d'eximplis...* de la Biblioteca Universitaria de Barcelona como referente principal. Tanto por el número de los recogidos como el carácter en cierto modo "clásico" de sus fuentes, así como su carácter instrumental de cara a la predicación lo convierten dentro del conjunto de obras a las que se puede recurrir en la más valiosa para nuestros propósitos⁸.

Predicadores y aparecidos: una alianza al servicio de la salvación

Desde la perspectiva que acabamos de apuntar el predicador cuenta con un aliado de primer orden: el aparecido. Como señala Berlioz uno de los pilares sobre los que reposa la eficacia del *exemplum* es su autenticidad⁹. Esta con frecuencia viene determinada por la atribución a una autoridad o por la referencia a un testigo. Y tratándose del más allá qué mejor testimonio que el de alguien que conoce por

⁸ Para una sistematización del *corpus* de *exempla* catalanes véase Edward J. Neugaard, *Motif-index of catalan folktales*, Nueva York, 1993. Aunque la mayor parte de *exempla* a los que nos referiremos proceden efectivamente del *Recull*, existen otras dos obras de las que tomamos alguno particularmente interesante para el tema que nos ocupa. Los *Miracles de la Verge*, (edición, prólogo y notas de Pere Bohigas, Barcelona, 1956) [en lo sucesivo *Miracles*] y la recopilación, breve pero de gran interés, contenida en el ms. Sant Cugat 39 del Archivo de la Corona de Aragón (Ysern Lagarda, "Edició y estudi del *Recull d'exemples morals* contingut en el ms. S. Cugat 39 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVII, 1999-2000, págs. 51-126). Esta última se incluye en una traducción catalana de la *Somme le Roi* y consta de trece *exempla*. Su funcionalidad como instrumento al servicio de la predicación queda fuera de toda duda al acompañarse de varios fragmentos de carácter homilético, uno de ellos dedicado a los acusadores a los que tendrá que enfrentarse el alma el día del Juicio.

⁹ J. Berlioz, "Exempla et confession chez Etienne de Bourbon", en *Faire Croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, Roma, 1981, pág. 305.

experiencia propia los arcanos del otro mundo. Pudiera a primera vista parecer contradictorio con un afán autenticador el recurso a semejantes testigos. Sólo es así si abordamos la creencia en los aparecidos desde la perspectiva racionalista de la cultura contemporánea. Para la mentalidad del hombre medieval las fronteras entre el aquende y el allende no son en absoluto nítidas. Los múltiples *exempla* que tienen a un aparecido como principal protagonista vienen precisamente a corroborar esta idea¹⁰. Cuando Pedro Damián afirma que “*la clemencia divina instruye a los vivos a través de los muertos*”¹¹ no hace sino instalarse de lleno en esas creencias para dotarlas de un carácter instrumental al servicio del discurso eclesiástico.

Esta función que el eremita italiano otorga a los aparecidos, y que los predicadores explotarán convenientemente, se desarrolla en una doble vertiente. Por un lado la de incidir en la práctica de la solidaridad de los vivos con los difuntos a partir de aquellos que regresan en demanda de sufragios para ver así aliviadas o acortadas sus penas en el purgatorio. Por otro la de inducir a los vivos, a través de los que regresan para advertirles acerca de las penurias de los lugares penales del más allá, a una conducta conforme a los presupuestos morales de la Iglesia, abocándolos con ello hacia la vía de su salvación.

Aparecidos en demanda del auxilio de los vivos

Leemos en *La Leyenda Dorada*: “Cuatro géneros de sufragios aprovechan notablemente a los difuntos, a saber: la oración hecha en su favor por los amigos y fieles vivos; la práctica de la limosna; la inmolación de la Santa Víctima; la observancia del ayuno”¹². A todos ellos se alude en mayor o menor medida, en el convencimiento de su probada eficacia, en los *exempla* que revisamos en este apartado. Dos de ellos

¹⁰ Para el tema de los aparecidos véase el número monográfico “Le retour des morts”, *Études rurales*, nº 105-106, 1987; J.C. Schmitt, *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, París, 1994; J. Lecouteux, *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1999.

¹¹ Le Goff.: *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, 1989, pág. 208.

¹² Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada* (ed. de J. M. Macías), Madrid, 1994, vol. II, pág. 709. Aquí el obispo genovés no hace sino recoger la lista de sufragios establecida desde Agustín y Gregorio Magno. En esos mismos términos se había expresado antes que él Graciano de Bolonia. En su *Decreto* se hace eco de una carta del papa Gregorio II en la que explica como “*las almas de los difuntos son liberadas de cuatro maneras: por los sacrificios de los sacerdotes (las misas), por las plegarias de los santos, por las limosnas de los seres queridos, y por el ayuno de los allegados*”. Le Goff, que recoge el texto, señala la importancia de que se cite en el *Decreto* “*por cuanto legitima la actividad de los vivos en favor de los difuntos, subraya la necesidad del paso por mediación de la Iglesia (los sacerdotes), nutre el culto de los santos, mantiene la circulación de bienes (o su drenaje en beneficio de la Iglesia) mediante la limosna, y pone de relieve el papel de los allegados*” (*El nacimiento...*, pág. 170).

nos ilustran acerca de la conciencia de los difuntos sobre los beneficios que esperan de los sufragios a partir de reacciones diferentes pero de similar vehemencia. El primero patentiza su agradecimiento. Un buen cristiano que tenía por costumbre recitar el salmo *De profundis* siempre que pasaba cerca de un cementerio, al verse acorralado por unos facinerosos se refugia precisamente en un camposanto. Los muertos salen de sus tumbas para ayudar a su benefactor poniendo en fuga a sus perseguidores¹³. Como veremos en el apartado dedicado a analizar los retablos de almas levantinos esta historia aparece representada en las predelas del de Quart de Poblet y el de Onda (fig. 288)¹⁴.

El otro, por el contrario, relata la historia de un obispo que ordena a un clérigo dejar de decir misas por las almas de los difuntos. Un día en que pasa por un cementerio, los muertos, saliendo de sus tumbas, lo conminan a cambiar de actitud bajo amenaza de muerte¹⁵. Ambos inciden sobre los sufragios como práctica devocional por las almas del purgatorio en un plano colectivo. Son más aquéllos que manifiestan devociones por un alma en particular, por regla general aquéllas que de un modo u otro (las más de las veces valiéndose de la aparición) reclaman para sí el beneficio de la acción solidaria de los vivos. Un clérigo que en vida había encomendado su alma al diablo muere ahogado en un río. Se aparece a su canónigo (entre ambos habían acordado que el primero en morir daría cuenta al otro de su estado en el más allá) para ponerlo en guardia de las terribles consecuencias aparejadas a cualquier pacto diabólico y demandarle misas y limosnas por su alma cuya condena no es, al parecer, irremisible. Así lo prueba la capa que lleva a modo de tormento sobre sus hombros, pesada como una torre pero al tiempo hermosa. En efecto su pacto con el maligno fue fruto de un momento de debilidad en una vida acorde sin embargo en su conjunto con lo que la Iglesia espera de un cristiano, abriendo por tanto una brecha de esperanza que misas y limosnas sin duda contribuirán a ensanchar¹⁶.

No son pocos los casos en que se pone de manifiesto la indudable eficacia de la misa incluso para casos de pecadores extremos. El *exemplum* XV¹⁷ narra la historia de un

¹³ *Recull*, DCLIV, vol. I, pág. 19.

¹⁴ De la popularidad de este *exemplum* da cuenta el hecho de que aparezca recogido también en *El Espéculo de los legos* (ex. 155, pág. 107). Por su parte *La Leyenda Dorada* se hace eco del mismo en el capítulo de "La conmemoración de las almas" (vol. II, pág. 710). Un manuscrito del siglo XV de la Biblioteca Municipal de Mâcon (ms. 3, f. 25v) reproducido por J. C. Schmitt, *Les revenants...*, (il. 29), lo ilustra con una miniatura.

¹⁵ *Recull*, DCVI, vol. II, pág. 218. También en *El Espéculo...*, ex.153, pág. 106. En el *Recull* se acompaña de una miniatura (fig. 322).

¹⁶ *Recull*, CXXXI, vol. I, págs. 123-124.

¹⁷ *Ibid.*, vol. I, pág. 19.

monje cisterciense que, tentado por el diablo, cuelga el hábito para sumarse a una partida de bandoleros entre los que pronto destaca al punto de convertirse en *el pijor entre los mals*. Herido de muerte en una acción se arrepiente de sus numerosos pecados en confesión. De poco le sirve ya que el confesor, ante la gravedad de sus faltas, se muestra remiso a imponerle la penitencia creyendo que su condenación es irreversible, negándole además la comunión. Ante esta situación el monje apóstata y bandido se impone a sí mismo como penitencia dos mil años de purgatorio y ruega al confesor haga llegar una carta a un pariente obispo dando cuenta de su muerte. Éste ordena que sean dichas misas por el alma de su sobrino en todo el obispado. Al cabo del primer año se aparece, flaco y demacrado, a su tío para comunicarle que de los dos mil años, mil le ha sido perdonados y que si al año siguiente son dichas otras tantas misas puede verse libre de los mil años restantes. Al finalizar el segundo año vuelve a aparecerse al obispo vestido con un hábito blanco como la nieve para anunciarle su entrada en el paraíso. Historia de esperanza aún para los más grandes pecadores en caso de arrepentimiento, ilustra no sólo acerca del valor de la misa sino también de la penitencia como vía de salvación¹⁸.

La penitencia es asimismo motivo central de otros *exempla* que ponen de manifiesto como ésta puede ser también objeto de la solidaridad de los vivos para con los difuntos. Un hombre al que el papa había impuesto una penitencia de tres años de ayuno muere sin haber podido cumplirla. Un compañero de peregrinación promete llevarla a cabo por él. Pasado un año el difunto se le aparece con un aspecto peculiar: una tercera parte de su cuerpo de color blanco; la restante rigurosamente negra. La aparición se repetirá en los dos años siguientes. A lo largo de ellos el blanco irá ganado terreno hasta dominar por completo en el momento en que se completa la penitencia¹⁹. Parecido ejemplo de solidaridad el que da un monje que ayuda a un compañero pecador a cumplir la onerosa penitencia que le ha sido impuesta por el confesor. Al poco de iniciarla aquél muere y el monje solidario debe hacer frente solo a la pesada carga penitencial. El difunto se le aparece para recomendarle que solicite a

¹⁸ La misa no sólo aparece como sufragio excelente para las almas del purgatorio. También los vivos pueden ser objeto de su beneficio y verse librados de situaciones desesperadas. En el *exemplum* CCCCXXXV (vol. II, págs. 65-66), un marinero se salva de naufragar porque en el mismo momento en que su barco se halla envuelto en una terrible tempestad su mujer hace decir una misa por él. De modo similar en el CCCCXXXVI (vol. II, págs. 66-68) un minero sepultado vivo, pero al que todos dan por muerto, se beneficia de las misas que su mujer ha encargado por su alma. Cuando por casualidad un vecino que cavaba cerca de su encierro da con él, cuenta cómo sobrevivió gracias al trozo de pan, la jarra de vino y la vela que alguien le llevaba milagrosamente cada día salvo tres. Se trata de las ofrendas con que su mujer acompañaba las misas que hacía cantar por él. Los tres días de carencia obedecen a un engaño diabólico por el cual la mujer falta en tres ocasiones a su piadosa costumbre.

¹⁹ *Recull*, CCXCXLI, vol. II, págs. 79-80. Lo recoge a su vez *El Espéculo...*, ex. 165, pág. 111.

la congregación que colabore con él a través de misas y oraciones. Al poco tiempo vuelve a aparecersele para informarle de cómo ha sido librado de los tormentos en que se hallaba²⁰.

Otra práctica a través de la cual se puede proyectar la solidaridad con los difuntos es la limosna. Son varios los *exempla* que insisten en ello, y en las consecuencias que aguardan a los que no cumplen este tipo de mandas y que pueden llegar a la condenación eterna. Así ocurre en la historia de un caballero que a las puertas de la muerte encarga a un sobrino que venda su caballo para con el dinero obtenido mandar misas y dar limosna a los pobres²¹. El joven se lo gasta en bienes menos espirituales y su tío se le aparece a los treinta días lamentándose por haberlos pasado en el purgatorio. Le cuenta como a pesar de ello el Señor le ha perdonado, al tiempo que le anuncia que morirá al día siguiente y su alma será conducida al infierno, como efectivamente ocurre. Una muestra de como la Iglesia amenaza con el peor de los destinos a aquellos que se apropian de las limosnas de las almas del purgatorio, menguando así una de sus fuentes de ingresos.

Algunos apreciados buscan en la solidaridad de los vivos que éstos salden las deudas que los han conducido a su ingrata situación en el más allá. El difunto hijo de una condesa, muerto a los nueve años de edad, se aparece a su madre para relatarle las penas a que se halla sometido por no haber devuelto en vida las ganancias obtenidas jugando a los dados con los compañeros de su padre. Su madre las devuelve y el niño vuelve a aparecersele para darle noticia de su salvación²².

Otros esperan de sus deudos que restituyan las ganancias ilícitas cuyo disfrute en esta vida están pagando tan caro en la otra. Un caballero se aparece a un ciudadano cabalgando una diabólica montura negra que exhala humo y fuego por la nariz, cubierto de pieles de oveja y llevando sobre sus espaldas un pesado trozo de tierra. Interrogado el jinete acerca de su naturaleza y condición explica que las pieles, que abrasan como fuego, son de unas ovejas que en vida robó a una viuda, y que la tierra corresponde a una heredad que arrancó por la fuerza a su legítimo propietario. Demanda a su interlocutor que encargue a sus hijos la devolución de los frutos de su rapiña para ver así aligerada su pena²³.

²⁰ *Recull*, DIX, vol. II, pág. 126.

²¹ *Ibid.*, CCLXXI, vol. I, pág. 246-247. En *El Espéculo...*, ex. 261, pág.176.

²² *Recull*, CCCCLVI, vol. II, págs. 80-81.

²³ *Ibid.*, CCCCLIX, vol. II, págs., 81-82.

La importancia de la absolución, como elemento de salvación directamente controlado por la Iglesia, está presente en varios casos. Un monje muerto sin ella se aparece a su abad a fin de explicarle como fue librado de las penas del purgatorio a partir del momento en que un compañero deposita sobre su tumba un pergamino en el que San Gregorio ha escrito su absolución²⁴.

Como no podría ser menos, habida cuenta del papel de las indulgencias en el entramado de intereses ligado al culto por las almas del purgatorio, ese es otro de los campos en que la Iglesia insta a manifestar la solidaridad con los difuntos. Un aparecido agradece a su hijo el haber puesto fin a las penas en que se hallaba mediante la indulgencia completa prometida por el Papa a los que participasen en la cruzada contra los enemigos de la Iglesia²⁵.

Aparecidos al servicio de la pastoral del miedo

Pero no siempre las visitas de los aparecidos se producen para reclamar o agradecer la solidaridad de los vivos. Esa función "instructora" que Pedro Damián les atribuye adopta con frecuencia un carácter más dramáticamente admonitorio en los casos de aquellos aparecidos que, bien condenados a las irremisibles penas del infierno, bien a las, no por temporales menos gravosas, del purgatorio pretenden, a través del testimonio de sus fatigas, reconducir hacia la senda de la salvación las almas de los pecadores.

Se trata en definitiva de que las penas del más allá desempeñen una función disuasoria del pecado de cara al conjunto de los creyentes. Para ello es preciso que éstos tengan noticia de ellas de la forma más directa posible. Es ahí donde los aparecidos juegan un importante papel propagandístico dando fe de los tormentos que esperan a aquéllos que mueren en pecado, e instando hacia una permanente vigilia de cara al momento final. Incluso en algunos casos tras dar cumplida cuenta de sus penas anuncian a su interlocutor, en un acto que combina la caridad con el sadismo, su próxima muerte a fin de que pueda prepararse debidamente²⁶.

²⁴ *Ibid.*, XV, vol. I, pág. 18.

²⁵ *Ibid.*, CCCXXVIII, vol. I, pág. 301.

²⁶ *Ibid.*, DCLIII, vol. II, págs. 259-260.

Aparecidos del purgatorio

Las penas del purgatorio como elemento disuasor del pecado no suelen faltar en buena parte de los relatos. Equiparables a los de las estancias infernales, son en gran medida coincidentes y, con frecuencia, inspirados en la literatura de visiones. El más recurrente es el fuego como elemento que reúne en sí mismo el componente penal y el purificador, pero no falta la referencia al frío, en esa alternancia entre lo helado y lo candente que con tanta frecuencia aparece en la literatura de visiones del más allá²⁷.

El purgatorio es un lugar de dolor por su carácter penitencial pero también lo es de esperanza. Es también un tiempo de espera que precede al pleno disfrute de la gloria y, por tanto, limitado, finito. Precisamente esa temporalidad limitada y mensurable resulta paradigmática del carácter dual del purgatorio. Tiempo limitado, tiempo de estancia no de permanencia, pero también tiempo de castigo. Y no sólo por el exagerado número de años sino, sobre todo, por la percepción que de él tienen los que lo sufren. Un tiempo que se dilata multiplicándose en la percepción subjetiva de los penados. Así lo manifiestan algunos aparecidos no sin gran pesar. *Purgatorii pena modico tempore videtur durare* reza la rúbrica del *exemplum* DLXXXIV²⁸. Nos cuenta el caso de un hombre gravemente enfermo que ruega a Dios ponga fin a su sufrimiento otorgándole la muerte. Un ángel se le aparece planteándole un dilema: debe elegir entre continuar dos años más soportando los sufrimientos de su enfermedad o pasar dos días en el purgatorio. Sin pensarlo opta por esta última alternativa. Tras su muerte recibe de nuevo, esta vez ya en el purgatorio, la visita del ángel. Las quejas no se harán esperar. Nuestro hombre lo acusa de falso ángel por mentiroso, defecto incompatible con la condición angélica. Y es que cree llevar múltiples años en él cuando, en realidad, no ha estado ni siquiera una hora. Al descubrir la dura realidad el sentido de sus ruegos se invierte para pedir a Dios le permita volver a la vida. Su petición es atendida: el alma retornará al cuerpo y sufrirá "*ab gran plaer e paciencia la dita malaltia*". *Exemplum* pues sobre el tiempo del purgatorio pero también sobre el sufrimiento terrenal como elemento de penitencia y por tanto de expiación. Esta

²⁷ Un tormento de antigua tradición también en lo iconográfico. En el infierno del Beato de Silos una inscripción nos informa de como se hace pasar a los condenados del frío al calor y viceversa ("*Ad calore nimio transibunt ad aquas nivium. Et ad aquas nivium transibunt ad calore nimium*") (J. Yarza, "El infierno del Beato de Silos", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pág. 104). Tendremos oportunidad de volver sobre ello en relación con imágenes referidas tanto al infierno como al purgatorio.

²⁸ *Ibid.*, vol. II, págs. 191-192. En *El Espéculo...*, ex. 491, págs. 386-387.

historia, tomada de Tomás de Cantimpré, es también utilizada por San Vicente Ferrer en alguno de sus sermones²⁹.

No es éste el único *exemplum* que incide sobre el tema del tiempo del purgatorio. El XIV³⁰ narra el caso de un monje muerto sin absolución a causa de la ausencia de su abad. Al retornar éste al monasterio oye la voz del difunto, aún sin enterrar, demandando ser absuelto de sus pecados. El abad, no sabiendo que penitencia imponer al finado, opta por la de su permanencia en el purgatorio hasta el momento de su sepultura. Después del entierro, que tiene lugar tan sólo media hora más tarde, de nuevo el difunto deja oír su voz, esta vez en forma de gritos, para recriminar a la comunidad monástica su falta de misericordia por haberlo mantenido tanto tiempo en tan terrible lugar³¹.

En esa Edad Media en que las fronteras entre el otro mundo y éste son poco diáfanas puede llegar a darse el caso de que el Señor permita a algún alma volver al cuerpo para sufrir en el mundo terrenal las penas del purgatorio convirtiendo de este modo su penitencia en testimonio inmediato³². Es el caso de una mujer que, vuelta a la vida, vaga errante introduciéndose en verano en cuantas hogueras encuentra a su paso y revolcándose desnuda en invierno en las laderas nevadas de las montañas (de nuevo la alternancia fuego/hielo) o morando en las sepulturas en compañía de los muertos³³. También una monja que en vida acostumbraba a charlar con una compañera durante

²⁹ *Sermons*, (ed. de G. Schib), vol. IV, pág. 106 y vol. VI, pág. 147. En otro sermón, explica como en el caso de que las buenas obras fuesen de por sí insuficientes para alcanzar la gloria y el alma debiera permanecer un tiempo en el purgatorio, éste será tanto menor cuanto más y mejores hayan sido aquéllas, lo cual no es asunto menor habida cuenta que sus penas son tan duras que media hora en él se perciben como cien años (vol. IV, pág. 37).

³⁰ *Recull*, vol. I, pág. 18.

³¹ En *El Espéculo de los legos* dos *exempla* giran también en torno a este motivo. El 488 (pág. 385) es una variante del anterior. Mayor interés presenta el 490 (pág. 386). Un cisterciense ve como el cuerpo de un monje de su comunidad se alza cuatro pies sobre la superficie de su lecho de muerte justo después del óbito. Al día siguiente se le aparece el difunto al que interroga acerca del extraño acontecimiento. El aparecido le explica que los breves instantes que su cuerpo había permanecido suspendido sobre el lecho se correspondían con la duración de la estancia de su alma en el purgatorio, insistiendo en que *"mas le pareciera que durara aquella pena espacio de mil annos"*.

³² Santiago de la Vorágine en la *Leyenda dorada*, señala cómo el hecho de que Dios permita que algunos difuntos se purifiquen fuera del purgatorio puede responder al designio de que su expiación sirva de ejemplo a los mortales (vol. II, pág. 707).

³³ *Recull*, DXXXXIV, vol. II, pág. 158. *El Espéculo de los legos* recoge otro caso de cumplimiento de las penas del purgatorio en este mundo (ex. 159, pág 108). Se trata de la historia de un cierto Pascual obligado a purgar sus faltas sirviendo en unas termas. En cierta ocasión entra en los baños San Germán, obispo de Capua, que lo había conocido en vida. Tras la sorpresa inicial es informado por el difunto de su penosa situación. El santo obispo después de ofrecer oraciones y misas por su alma, al volver a los pocos días a los baños ya no lo encuentra allí. Una variante de este mismo *exemplum*, sacado del libro IV de los *Diálogos* de San Gregorio lo encontramos en el *Libro de los exemplos por A.B.C.* de Sánchez de Vercial (cf. P. de Gayangos, *op. cit.*, ex. CCCXVI, págs. 522-523).

el rezo debe purgar su pecado rezando en el coro las horas que en vida pasó de tertulia. La penitencia de la aparecida sirve así de advertencia a su lengua amiga³⁴.

Otro veces el elemento admonitorio del tormento se combina con la demanda de sufragios. Un carbonero es testigo varias noches seguidas de la siguiente escena: una mujer huye de un caballero que la persigue montado en su cabalgadura. Cuando la alcanza le da muerte con la espada, la arroja al hoyo en que aquél quema la madera, para sacarla después del mismo y huir con sus restos calcinados en la grupa. Una de las noches el jinete se explica: la mujer, su amante, asesinó a su marido para entregarse a él y como ni confesaron su pecado ni cesaron en él hasta la muerte han sido condenados a repetir cada noche esa misma escena. No parece, sin embargo, que a pesar de la gravedad de su falta se hallen condenados a una pena de carácter infernal por cuanto el caballero manifiesta como unas cuantas misas y salmos se traducirían en *gran proffit e gran remei a nostres penes*³⁵.

En este acontecer de almas del purgatorio en el mundo terrenal es posible incluso tropezarse con una de ellas en altamar. Uno de los *exempla* más sorprendentes relata como unos pescadores recogen en sus redes un gran trozo de hielo que hacen llegar a su obispo, que tenía por costumbre intentar aliviar los dolores que la gota le provocaba con pediluvios helados³⁶. En pleno baño el prelado oye una voz que, saliendo del hielo, se presenta como un alma en pena para reclamar treinta misas a fin de librarse de su tormento. Completado el trentenario el hielo desaparece y con él la voz del alma atormentada.

Aparecidos del infierno

También a los condenados a las penas del infierno se les permite en ocasiones visitar este mundo. No hay para ellos esperanza. No solicitan por tanto la solidaridad de los vivos y su visita presenta sin excepción un carácter admonitorio. Las tardías lamentaciones por sus pecados, en comandita con la descripción de sus tormentos, se traducen en una especie de último acto de caridad que, inútil a esas alturas para su salvación, puede sin embargo mover a la contrición y a la penitencia a aquéllos a

³⁴ *Recull*, CCCXIII, vol. I, págs. 287-288.

³⁵ *Recull*, vol. II, págs. 155-157.

³⁶ *Recull*, DLXXXV, vol. II, págs. 192-193. En *El Espéculo...*, ex. 151, pág. 105. También lo recoge *La Leyenda Dorada* (vol. II, págs. 707-708).

quienes se aparecen, generalmente algún amigo o pariente a los que ponen en guardia con su testimonio.

Algunos aparecidos advierten contra los pecados específicos que los han conducido a su terrible situación. Un estudiante fallecido en París se aparece a su maestro ataviado con una pesada capa de pergamino repleta de escritura de ínfimo tamaño. Se trata del conjunto de sofismas en los que malgastó su tiempo en vida y que ahora arrastra como pesada carga. Es tal el fuego que quema en el interior de su infernal atuendo que al caer una gota de sudor sobre la mano del maestro la atraviesa como si de una flecha se tratara. El impacto de la visión y de ese doloroso prodigio hace que éste abrace la orden del Cister. Prevención contra los peligros de la vanidad intelectual, este *exemplum* es también un exponente de la desconfianza eclesiástica hacia la cultura laica³⁷. Otro tanto ocurre en el caso de dos jóvenes que aprendían en Toledo el arte de la nigromancia. Habían establecido un pacto por el cual el que muriese primero se aparecería al otro antes de veinte días para darle cuenta de su estado. Fallecido uno de ellos cumple con lo acordado para advertir a su compañero del destino que le espera en el más allá de seguir con tan poco recomendables estudios pues su alma se halla condenada³⁸.

Otros advierten del riesgo que implica una confesión deficiente o dar la espalda a la penitencia. Una mujer se aparece a una parienta para darle cuenta del oneroso precio que está pagando por ocultar en su última confesión un aborto: se halla sometida al fuego del infierno³⁹ al igual que un alma en pena que se queja amargamente por haber perdido el tiempo que Dios le dio para hacer penitencia⁴⁰.

Del mismo modo que algunos aparecidos del purgatorio sufren sus tormentos en el mundo, otro tanto puede ocurrir con los del infierno, convirtiendo así el espectáculo de su castigo en un recurso admonitorio para los vivos. La amante de un clérigo sintiéndose morir pide que la entierren con unos zapatos que tenía en gran aprecio. La misma noche de su muerte la ve un caballero corriendo aterrorizada y perseguida por diablos en forma de perros y de cazadores, vestida tan sólo con una camisa y calzando los zapatos. Ante las súplicas de la mujer el caballero se apresta a defenderla, pero al oír los ladridos de los lebreles diabólicos cada vez más próximos, la aparecida, presa del pánico, emprende de nuevo una alocada carrera, dejando en

³⁷ *Recull*, XXIV, vol. I, págs. 118-119.

³⁸ *Ibid.*, DXIX, vol. II, págs. 229-230.

³⁹ *Ibid.*, CCCXCVII, págs. 23-24.

⁴⁰ *Ibid.*, DCLXX, vol. II, págs. 273-274.

las manos de su protector, que la aferraba por el cabello, parte del cuero cabelludo. Al día siguiente, al dar éste cuenta de lo ocurrido comprueban que al cadáver de la mujer le falta en efecto una buena parte del pelo⁴¹.

“In inferno nulla est redemptio”. Inutilidad de los sufragios por las almas condenadas.

Si una parte importante de los *exempla* anteriormente revisados incidían en los beneficios que los sufragios de los vivos pueden reportar a las almas del purgatorio, para el caso de los condenados a las penas infernales el carácter eterno e irremisible de su condena se acentúa al subrayar su absoluta imposibilidad de hacerse acreedores a la solidaridad de aquéllos.

Ni siquiera las oraciones de una santa de reconocida eficacia como intercesora por las almas del más allá como María Orígenes (*sic*)⁴² son escuchadas en estos casos. Hallándose orando por el alma de un difunto, una voz celestial le advierte de la inutilidad de sus rezos por cuanto aquél, muerto a causa de las heridas recibidas en una batalla, *esta en les flames del foch del infern*⁴³. En la misma idea insiste el *exemplum* DCLV⁴⁴. Bajo la rúbrica “*suffragia non profunt dampnatis*” relata la historia de un sacerdote que decía misas y oraciones por el alma de un príncipe alemán. Empeño inútil. Así se lo hace saber un santo que se le aparece para ordenarle que cese en sus preces ya que su destinatario se encuentra en el abismo del infierno.

Idéntico motivo encontramos en uno de los sermones de san Vicente Ferrer⁴⁵. A partir de una descripción del más allá sobre la base de una estructura tripartita, prescindiendo del limbo, establece un paralelismo con las tres virtudes teologales. El infierno es el lugar en que no hay esperanza (*Mortuo homine impio, nulla spes*, Pr, 11,

⁴¹ *Ibid.*, CCCXCVIII, vol. II, págs. 24-25.

⁴² Se trata de Santa María d'Oignies. Jacques de Vitry en su semblanza biográfica de la santa brabantona (*Vie de Marie d'Oignies*, ed. de J. Miniac, Arles, 1997) se refiere en varias ocasiones a la eficacia de sus sufragios en favor de las almas del purgatorio

⁴³ *Ibid.*, DXVII, vol. II, págs. 130-131. J. de Vitry recoge esta misma historia con la salvedad de que el muerto lo es a consecuencia de su participación en un torneo (*op. cit.*, págs. 59-60).

⁴⁴ *Ibid.*, vol. II, págs. 260-261.

⁴⁵ San Vicente Ferrer, *Sermons de Quaresma*, Valencia, 1973, ed. e introducción de M. Sanchis Guarner, *Feria secunda* (6 marzo), vol. I, págs. 50-55.

7). Niega no sólo cualquier posibilidad de abandonarlo⁴⁶, sino también cualquier tipo de amortiguación del tormento, para sostener que las misas y obras por los difuntos condenados no sólo no les sirven de ayuda, sino que se traducen en “*major turment e pena*”. Tampoco hay caridad en él. Los condenados se maldicen y echan en cara mutuamente la causa de su condenación. Por el contrario el purgatorio es un lugar en el que reinan las tres virtudes, pero por encima de todas la esperanza, mientras que en el paraíso la caridad es la virtud suprema de las almas instaladas en el amor de Dios sobre todas las cosas.

Excepciones a la regla: una segunda oportunidad

Ante tales certezas sorprende, a primera vista, encontrar algunos *exempla* que, situándose al margen de la ortodoxia, dan cabida a la posibilidad de la salvación para algunas almas condenadas a las penas del infierno a las que la providencia divina ofrece sin embargo una especie de segunda oportunidad.

No es infrecuente en casos de buenos cristianos que, un tanto cortos de entendederas, se dejan embaucar por el diablo. Las triquiñuelas de éste son la causa de la condenación de un estudiante de la universidad de París⁴⁷, hombre de escasa inteligencia que, engañado, establece un pacto con el diablo. Este le da un anillo que abrirá sus pocas luces al conocimiento clarividente de todas las ciencias. En la proximidad de su muerte el estudiante confiesa su pecado y se deshace del diabólico talismán. Durante sus exequias los presentes ven como su alma es conducida por una multitud de seres diabólicos a un valle en el que todo son llamas y azufre. Los diablos, apostados a ambos lados del valle, juegan con ella como si de una pelota se tratara, pasándosela entre ellos por encima de las llamas. Sin embargo el Señor, teniendo en cuenta el modo como había sido engañado y su sincero arrepentimiento, le otorga la gracia de que su alma vuelva al cuerpo para enmendarse. Ingresar en la orden del Cister en la que acabará su vida entregado al servicio de Dios y a la penitencia.

Más interesante es el *exemplum* DCXVI por cuanto combina el factor de la intervención de los vivos en favor de los difuntos, a través del tema de la transferencia penitencial ya visto en otros casos, con otro novedoso y, a juzgar por su reiteración, de capital importancia: el binomio confesión/contrición como muy potente instrumento al

⁴⁶ En el sermón Feria II (*De Deffunctis*), arremete contra los postulados de Orígenes, según el cual las penas del infierno serían de índole finita (*Sermons*, vol. VI, pág, 161).

⁴⁷ *Recull*, DCXVIII, vol. II, págs. 227-228.

servicio de la salvación del alma. En la proximidad de la muerte una gran pecadora es instada por su hijo a confesarse. A pesar de que la tarea no resulta sencilla por las reticencias de la madre, escéptica ante la posibilidad de que la confesión pudiera librarla de la condenación por la gravedad de sus faltas, consigue finalmente convencerla. Pero mientras va a buscar a un sacerdote, la mujer, ve como los diablos esperan su alma con avidez, y muere sin recibir el sacramento. El hijo confiesa aquéllos pecados que conoce de su madre y cumple la severa penitencia impuesta por el confesor que dura siete años. Transcurrido ese tiempo la difunta se le aparece para contarle como gracias a él y a la contrición que ella había manifestado en la hora de su muerte ha sido librada de las penas del infierno⁴⁸.

Otro tanto ocurre en el *exemplum* DXVII⁴⁹. En la misa de réquiem por un monje recién fallecido éste resucita cuando la congregación inicia el rezo del *Agnus Dei*. Después de escupir en la cruz y proferir todo tipo de blasfemias contra Dios y la Virgen, increpa a los demás monjes clamando contra la inutilidad de sus rezos ya que se halla condenado a las penas del infierno. Las disciplinas y sentidos llantos de sus compañeros determinan que el aparecido abandone su actitud para rezar devotamente y confesar sus pecados con sincera contrición. Vive un día más para morir de nuevo cristianamente.

La sorpresa que produce encontrarnos con tales casos de salvaciones, digamos que, cuando menos, irregulares por tratarse de almas condenadas a un castigo que la Iglesia considera eterno e irreversible, se atenúa si tenemos en cuenta el otro elemento que los dos últimos presentan en común. Nos referimos al hecho de que su motivo central sea la pretensión de ilustrar sobre la importancia de la confesión como instrumento de salvación, operativo incluso en casos tan desesperados como los que relatan⁵⁰.

Desde 1215, fecha del canon 21 del IV concilio de Letrán *Omnis utriusque sexus* que obliga a los cristianos a confesarse al menos una vez al año⁵¹, la predicación no dejará de insistir no sólo en la necesidad de la confesión como instrumento fundamental de

⁴⁸ *Ibid.*, vol. II, págs. 226-227.

⁴⁹ *Ibid.*, vol. II, págs. 129-130.

⁵⁰ Su efectividad no es menor en terrenos más materiales. Unos peregrinos cuyo barco se halla en grave peligro de naufragio debido a una fuerte tempestad confiesan públicamente sus pecados. La tormenta cesa salvando así sus vidas. (*Ibid.*, CXLV, vol. I, págs. 135-136).

⁵¹ En el año 1227 Gregorio IX envía como legado a la península Ibérica al cardenal Juan Halgrin d'Abbeville, quien, tras recorrer las diferentes provincias eclesiásticas para difundir las reformas lateranenses, convoca en 1229 un concilio de la provincia Tarraconense en Lérida. Una de sus disposiciones recoge la obligación de la confesión y comunión anuales. Cf. D. Piñol Alabart, *A les portes de la mort. Religiositat i ritual funerari al Reus del segle XIV*, Reus, 1998, pág. 44.

salvación, sino también en su sinceridad y precisión, hasta el punto de constituir la obsesión de la confesión "exacta", en palabras de Jean Delumeau, una de las causas que conducen a la Iglesia al recurso a la pastoral del miedo⁵².

En consonancia con ello, el *Recull*, acoge un nutrido número de *exempla* que se remiten a esas obsesiones. Interrogado el diablo por Santo Tomás, en la hora de su muerte, acerca de aquello que provoca mayor disgusto en él y en sus congéneres éste responde sin dudar que la confesión ya que cuando va aparejada a una verdadera contrición y al cumplimiento de la penitencia supone una evidente merma de almas condenadas⁵³. No debe pues extrañarnos que el diablo despliegue sus argucias más astutas de cara a invalidar tan saludable sacramento. Puede, por ejemplo, hacerse pasar por clérigo para confesar a un moribundo e imponerle como penitencia, redondeando así su engaño, que no diga los pecados a ningún otro confesor. Muerto el buen cristiano en el convencimiento de su salvación, tanto diablos como ángeles pretenden su alma, los primeros alegando que no había habido auténtica confesión y los segundos que, a pesar de las circunstancias, había habido contrición sincera. Dios concede al alma del difunto retornar al cuerpo para poder confesarse a un verdadero sacerdote⁵⁴.

Pero si el diablo da muestras de una particular astucia ante la confesión, puede encontrar la horma de su zapato en la actuación de algún cristiano no menos ingenioso. El *exemplum* CXLVII⁵⁵ cuenta la historia de un endemoniado. Por su boca el diablo podía desvelar los pecados no confesados de cualquiera que lo interrogase a ese respecto. Un vecino decide ponerlo a prueba. Confiesa sus faltas ante un sacerdote pero sin una verdadera contrición por lo que al presentarse ante el endemoniado éste recita públicamente los pecados del escéptico, al parecer de no poca gravedad, para su pública vergüenza. Desconcertado por lo ocurrido repite el proceso, esta vez tras una confesión sincera. El segundo dictamen deja al diablo como un embaucador al contradecirse absolutamente con su anterior diagnóstico: "*aquest james no pecca ni feu mal*". La moraleja es clara: la confesión debe ser sincera para ser efectiva. Pero además las palabras del diablo no dejan lugar a dudas sobre el potencial del sacramento para borrar todo rastro de pecado.

⁵² *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, París, 1983, pág. 526.

⁵³ *Recull*, CXLIII, vol. I, pág. 134.

⁵⁴ *Ibid.*, CXLIX, vol. I, págs. 140-141.

⁵⁵ *Ibid.*, CXLVII, vol. I, págs. 137-138.

En otro similar al anterior un caballero que sospecha de la infidelidad de su mujer con un clérigo convence a éste para ir juntos a visitar a un endemoniado que posee también el don de desvelar los pecados. El clérigo adivinando las intenciones de la visita, y al no disponer de un sacerdote, confiesa con sincero arrepentimiento su pecado a un escudero. El diablo así burlado no tiene más remedio que calificarlo de *“molt honest hom”*. No dejará sin embargo de recriminarle en latín, para que los presentes no puedan entenderlo, la argucia utilizada. Por su parte el clérigo comprobando de este modo la virtud de la confesión y consciente de la gracia que el Señor le había otorgado al librarlo de tan embarazosa situación entra en la orden del Cister⁵⁶.

El tono un tanto jocoso de estas dos historias da pie a otro más marcadamente dramático cuando se trata de plantear cómo la confesión puede salvar incluso a los que han cometido los más horribles crímenes o han perseverado en los mayores pecados, disipando así toda duda sobre el poder del sacramento. Un clérigo con la complicidad de su hermana asesina a un platero para robarle sus riquezas. Condenados a morir en la hoguera por su crimen, el sacerdote *“endureit en pecat”* rechaza la confesión mientras que, por el contrario, su hermana se confiesa con gran contrición. El primero es pasto de las llamas mientras que a ella el fuego no sólo la respeta sino que la libra de la cuerda que ligaba sus manos⁵⁷.

El poder de la contrición sincera es tal que puede bastarse a sí misma para abrir las puertas a la salvación. Una mujer que había cometido gravísimos pecados siente un profundo arrepentimiento oyendo un sermón. Se confiesa al predicador, el cual desconcertado por la gravedad de las faltas no sabe que penitencia imponerle. Decide tomarse un tiempo para reflexionar sobre ello y la cita para al cabo de un rato. En la espera la mujer muere sin haber cumplido la penitencia. El sacerdote promueve un rezo colectivo por la salvación de su alma. Una voz del cielo anuncia que más les vale rezar por ellos mismos que por el alma de la difunta, que, debido a su sincera contrición, está ya en el paraíso⁵⁸.

Por el contrario la confesión vacía de su auténtico contenido, el sincero arrepentimiento, no es nada. Un canónigo parisino muerto tras haber recibido los

⁵⁶ *Ibid.*, CXLVIII, vol. I, págs.139-140.

⁵⁷ *Ibid.*, CXLVI, vol. I, págs.136-137.

⁵⁸ *Ibid.*, CLXXVII, vol. I, págs.161-162.

sacramentos se aparece a los pocos días a un pariente para comunicarle que se halla condenado a las penas del infierno por su falta de contrición⁵⁹.

La abogacía del más allá: la intercesión de la Virgen y los santos

La importancia de la confesión como posible factor de salvación *in extremis* es también motivo prioritario en otros dos *exempla* recogidos en los *Miracles de la Verge Maria*⁶⁰. Género de enorme éxito en la literatura europea medieval, particularmente a partir del siglo XIII, en consonancia con la difusión del culto mariano, los *Miracles...* vienen a ser el equivalente catalán de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, las *Cantigas* de Alfonso X, o el *Liber Mariae* de Gil de Zamora. Dos nos interesan particularmente. En el *miracle* XXVII un monje de mala vida es arrojado a un río desde un puente por el diablo, cumpliendo instrucciones de Dios. Llevado su cuerpo al monasterio los monjes lo depositan en la Iglesia. Durante el canto de las horas de la Virgen resucita. Interrogado por el abad acerca de su estado, cuenta como a pesar de haberse visto condenado a las penas del infierno la Virgen, atendiendo a la dedicación con que había rezado siempre todas sus horas, obtuvo de Jesucristo la gracia de devolver su alma al cuerpo a fin de que pueda confesarse devotamente y cambiar así su aciago destino por la gloria celestial⁶¹.

En términos parecidos se desarrolla la historia que cuenta el *miracle* XXIX. Un devoto de San Pedro muere sin confesión y se condena. Los apóstoles viéndolo en tan gran tormento se dirigen a aquél para que intervenga en su favor. Son tantos sus pecados que Pedro se ve impotente para interceder ante Dios. Se compromete sin embargo a recabar la ayuda de los demás órdenes celestiales con vistas a una más eficaz gestión ante el Salvador. Confesores, mártires y vírgenes se niegan pretextando la magnitud de los pecados del alma condenada. San Juan, más receptivo, le aconseja recurrir a la Virgen que, en su papel de máxima intercesora, consigue que su Hijo delegue en ella las medidas a tomar. Ordena que los diablos dejen de atormentar al condenado y le concede una segunda oportunidad devolviéndolo a la vida a fin de que pueda confesarse⁶².

⁵⁹ *Ibid.*, CLXXVI, vol. I, pág. 161.

⁶⁰ Cf. *supra*, n. 8.

⁶¹ *Ibid.*, págs. 61-62.

⁶² *Miracles*, págs. 64-66.

Ambos amén de insistir en el motivo de la salvación *in extremis* introducen otro factor a tener en cuenta en el camino de la salvación: la intercesión de la Virgen a favor de esa segunda oportunidad. ¿Quién mejor que ella podría obtener tan costosa gracia?. ¿No será acaso el mejor abogado de la humanidad en el momento del Juicio Final?

Pero también los santos pueden jugar un papel decisivo en favor de aquéllos que les han mostrado una particular devoción. Si los vivos tienen un importante papel a jugar en cuanto a la salvación del alma de los difuntos, qué decir de aquéllos cuya situación de privilegiada cercanía a Dios hace de ellos inmejorables mediadores.

Varios son los *exempla* referidos a su intercesión por las almas del más allá. También en los casos más difíciles. En el *exemplum* CCCLXXXI del *Recull*⁶³ un juez llamado Esteban es condenado a las penas infernales por su condición de prevaricador. Devoto fiel de su santo patrón será devuelto a la vida por la mediación del protomártir a fin de que pueda hacer penitencia durante un período de veinte días y tener así además oportunidad de devolver los bienes mal adquiridos, muriendo en gracia. También san Francisco libra del infierno a una devota suya muerta sin confesión. Por intercesión del santo es devuelta a la vida para que pueda confesarse y salvarse⁶⁴.

Las propias almas saben que nadie puede ejercer mejor que los santos una mediación en su favor. A raíz de la aparición de varias de ellas a Santa María d'Oignies⁶⁵, es el mismo Jesucristo quien explica a la santa que se trata de ánimas del purgatorio reclamando de ella ayuda en forma de oraciones⁶⁶.

Visitar al más allá: un viaje saludable para el alma

No son los aparecidos los únicos informantes con que cuentan los vivos. A algunos mortales les es dado visitar el más allá para poder explicar a su retorno las pruebas y penurias que en él aguardan. En la ciudad de Roma el alma de un caballero enfermo abandona su cuerpo⁶⁷. Una vez reintegrada a él cuenta como vió un puente tendido sobre un río negro cuyas aguas putrefactas despedían un hedor insoportable. Al otro

⁶³ *Recull...*, vol. II, págs. 9-10.

⁶⁴ *Ibid.*, CCLXXXIV, vol. I, págs. 262-263.

⁶⁵ El *exemplum* lo recoge Jacques de Vitry (*op. cit.*, págs. 59-60).

⁶⁶ *Ibid.*, DXIX, vol. II, pág. 131. Sobre el papel intercesor de los santos volveremos en el apartado dedicado al juicio particular en el *exemplum* (cf. *infra*).

⁶⁷ *Ibid.*, DXXXI, vol. II, pág. 149.

lado se podía ver un palacio cubierto de azulejos de oro, rodeado de un frondoso jardín. Las almas de los justos conseguían alcanzarlo tras cruzar sin problemas mientras que las de los impíos caían para desaparecer en sus tenebrosas aguas. La historia, sacada de los *Diálogos* de San Gregorio, aparece también en la *Visio Pauli*, para convertirse en lugar común de la literatura visionaria. Tendremos oportunidad de ver algún ejemplo en la iconografía del gótico mallorquín.

El *exemplum* CCLVII⁶⁸ advierte contra el castigo que puede caer sobre quienes incumplen sus deberes para con los difuntos. Un peregrino en la hora de su muerte deja su esclavina a un clérigo encargándole misas y plegarias por su alma. Este falta a su promesa y una noche en pleno sueño su espíritu es arrebatado por unos diablos y conducido al lugar de las penas infernales donde envolverán su cabeza con la esclavina empapada en agua putrefacta hirviendo. El clérigo despierta con la cara repleta de graves quemaduras.

La misericordia divina para con los pecadores puede manifestarse en ocasiones utilizando alguno de éstos visitantes como instrumento. Un hombre de gran devoción es arrastrado a los cielos para recibir de Dios el encargo de advertir a un conde y un arzobispo de la necesidad de rectificar su mala vida si no quieren condenarse. El primero se enmienda, pero no así el segundo que muere a los pocos días y su alma es precipitada a las penas del infierno⁶⁹.

En ocasiones el contacto con las penas infernales se produce a través de un sueño. Una especie de visión anticipadora de las penas que esperan al pecador en el más allá, que suele comportar el abandono de la conducta impropia motivadora del castigo anunciado, o, cuando se trata de moribundos, la contrición por la falta cometida. A un peregrino que empeña en una taberna su esclavina a cambio de vino, le es dado asistir en sueños a las penas del infierno. Ve como Satanás, sentado en un trono, recibe el alma de un clérigo al que después de ofrecer un cáliz con fuego y azufre (castigando así la afición a la bebida que el peregrino comparte) arroja a un profundo pozo⁷⁰. Otros dos *exempla* ponen en guardia al campesinado acerca de lo que espera en el más allá a los que alteran fraudulentamente los lindes de las tierras. Dos campesinos tienen a las puertas de la muerte sendas visiones con un elemento en común. Uno ve una enorme piedra ardiente sobre su cabeza. Es tanto el calor que desprende que le quema todo su cuerpo. El otro contempla como un diablo le

⁶⁸ *Recull*, vol. I, págs. 232-233.

⁶⁹ *Ibid.*, CLXXXIV, vol. I, págs. 168-169.

⁷⁰ *Ibid.*, CCXLIV, vol. I, págs., 221-222.

introduce un bastón de fuego por la boca. La piedra y el bastón son los mojones que en su día movieron a fin de apropiarse de parte de las tierras de sus vecinos⁷¹.

Algunos de los que les es permitido ser testigos de los tormentos infernales no sólo imprimen un giro radical a su vida sino que optan por una penitencia que al pretender reproducir en pequeña escala las penas del más allá convierten su ascesis en una especie de diorama de las penas del infierno. Un resucitado, aterrado por los castigos que había visto en el otro mundo, se hace ermitaño. En invierno se baña en un río helado para introducirse a continuación en un caldero de agua hirviendo advirtiéndolo a todos los que así lo ven actuar de lo que espera a las almas pecadoras en el más allá⁷².

Muy interesante por explayarse más de lo habitual en elementos descriptivos y por recoger una doble visita al purgatorio y al infierno resulta un *exemplum* del manuscrito ACA Sant Cugat 39. El alma de un difunto conducida al más allá por un ángel que hace las veces de guía. Visita el purgatorio donde es testigo de tormentos diversos: un pozo bullente repleto de almas (como *en una olla faves, que les unes pugen amunt e les altres avallen avall*), el sometimiento a la alternancia purificadora del agua y el fuego⁷³, el suplicio de la rueda (con los condenados atados a ella en unos casos por la lengua y en otros por el cuello o las piernas)⁷⁴. Llevado a continuación al paraíso asiste en él a la contrapartida a la visión anterior: una hermosa pradera en la que *un senyor amb moltes donzelles fort belles, e resplendent e molt gloriós* disfrutaban de los sonos de una dulce música. Devuelto a la vida, su reciente experiencia le mueve a un cambio radical por el que, tras dejar a su mujer e hijos, se hace ermitaño y somete su cuerpo al rigor de sumergirlo hasta el límite de su aguante en una acequia cercana a su eremitorio. Una vida de penitencia recompensada finalmente con la salvación⁷⁵.

Esa misma compilación se cierra con un *exemplum* en el que una muchacha viendo como la conducta virtuosa de su padre no recibe más recompensa que la maledicencia y el desprecio ajenos, mientras que la de su madre, licenciosa y corrupta, es, por el

⁷¹ *Ibid.*, XXXX y XXXXI, vol. I, págs. 38-40. Ambos *exempla* son objeto de un artículo de J. Berlioz, "Conflicts de bornage et visions infernales: deux récits du *Recull de Eiximplis e Miracles* (XVe siècle)", *Frontières*, 2, 1992, págs. 21-44.

⁷² *Recull*, CCCXXXIII, vol. I, págs. 307-308.

⁷³ Tendremos oportunidad de volver sobre ello a propósito de la iconografía del purgatorio en los retablos de almas levantinos en los que las almas son a su vez sometidas a ese doble proceso de purificación.

⁷⁴ Es tormento frecuente en las representaciones del infierno. Incluso en el de la portada del Juicio de la catedral de Tudela los condenados giran enganchados, como algunos de los del *exemplum*, por la lengua (cf. M. Melero, "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)", en *actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, pág. 205). En las pinturas de la iglesia de Sant Valentí de les Cabanyes lo encontraremos integrado en un posible purgatorio.

⁷⁵ Ysern Lagarda, "Edició i estudi...", págs. 57-58.

contrario, objeto de todo tipo de comentarios laudatorios, se pregunta, tras la muerte de sus progenitores, cuál de los dos ejemplos que éstos le ofrecieron en vida debe seguir. Su dilema se resuelve cuando un ángel la lleva a visitar el más allá. La visión de su padre disfrutando de la gloria y de su madre sometida a los tormentos del infierno despejan todas sus dudas al respecto⁷⁶.

Si en todos estos casos el contacto con el otro mundo se produce de un modo directo a través de un viaje de carácter milagroso o, indirectamente, a través de un sueño claramente inducido por la divinidad y percibido tan vívidamente que actúa como inductor de un cambio de conducta, en otros casos el *exemplum* invita al común de los creyentes, a los que no les es dado conocer las penas del otro mundo sino a través del sermón o de la imagen pintada o esculpida, a reflexionar sobre ellas. Pensar el más allá como saludable ejercicio de reflexión que puede abocar al camino de la salvación del alma. Así ocurre en la historia de un hombre al que la reflexión acerca de las penas del infierno y su perpetuidad lo abocan hacia una vida de santidad y a alcanzar la salvación⁷⁷ o la de un obispo de Tolosa que deja el obispado y toma el hábito de una orden a raíz de pensar en las penas del infierno⁷⁸.

Juicio Final y juicio particular

Si, tal como comprobaremos en páginas posteriores, la predicación de san Vicente Ferrer otorga, en sus sermones de contenido más marcadamente escatológico, un papel de primer orden al tema del Juicio Final, en general el *exemplum* pasa de puntillas sobre él. Tan sólo dos muestras en el *Recull* se hacen eco de ese definitivo acto judicial que pondrá fin a la historia. En uno para insistir, estableciendo un paralelismo con la contabilidad de los mercaderes, en como a aquéllos que no paguen sus cuentas en este mundo a través de la penitencia, les serán demandadas el día del Juicio⁷⁹. El otro recoge la recomendación de un abad a un monje sobre lo saludable

⁷⁶ *Ibid.*, págs. 91-95. Las visiones del cielo y el infierno son, como en el *exemplum* anterior, más descriptivas de lo que suele ser habitual en el género. La del cielo coincide en general con lo visto en aquél. La del infierno recoge alguno de los motivos recurrentes de la penalidad infernal: alternancia del frío y el calor (fuego / hielo), gusanos y serpientes devoradores, caldera de aceite hirviendo.

⁷⁷ *Ibid.*, CXXVIII, vol. I, pág. 121.

⁷⁸ *Ibid.*, CLXXVIII, vol. I, pág. 163.

⁷⁹ *Ibid.*, CCCCXXII, vol. II, pág. 51.

que puede ser para el alma el tener continuamente en sus pensamientos el Juicio Final: "*si en aço penses poras esser saul*"⁸⁰.

Magra cosecha de *exempla* relativos a un tema directamente relacionado con las preocupaciones escatológicas de la sociedad catalano-aragonesa. Es de suponer sin embargo que el motivo del Juicio Final debió ser un elemento al que los predicadores, independientemente de sus convicciones acerca de su mayor o menor proximidad en el tiempo, debieron recurrir con una cierta frecuencia habida cuenta del arraigo social del discurso escatológico y de las posibilidades psicológicas, tan bien aprovechadas por san Vicente, que el tema ofrecía de cara a mover los resortes emocionales del auditorio con vistas a su contrición⁸¹.

Pero si los *exempla* relativos al Juicio Final son escasos, no ocurre lo mismo con los que tienen como tema el juicio particular del alma *post mortem*. La abundancia de los que se refieren a ello respecto es indicativa de la inserción de su creencia en la mentalidad popular después de su progresiva formulación por parte de la Teología al menos desde el siglo XII. Se halla además en consonancia con una mayor proyección iconográfica del tema, particularmente en retablos catalanes de los siglos XIV-XV dedicados a san Miguel, en los que creo debe interpretarse la representación de la psicostasis como una alusión al juicio individual.

Si la visión de las penas del más allá puede actuar como un eficaz antídoto contra el pecado, un papel similar otorgan algunos *exempla* a la contemplación del juicio de la propia alma. Así le ocurre a un cambista que durante una enfermedad tiene una visión en la que en una balanza se contraponen sus buenas y malas acciones. El poco peso de éstas últimas lo inducen a cambiar de vida y repartir sus riquezas con los pobres⁸². También recurre al motivo de la balanza un *exemplum* del ms. ACA Sant Cugat 39. En él un monje gravemente enfermo ve, en una especie de ensoñación, como en el juicio de su alma, el platillo de las malas acciones impone su peso. Cristo se apiada de él y, añadiendo una gota de su propia sangre al de las buenas obras, invierte el resultado del pesaje⁸³.

Algo similar le ocurre a un hombre que, preocupado por la salvación de su alma, entra en una orden religiosa con la oposición de su madre. Si bien al principio sirve

⁸⁰ *Ibid.*, DCLXXIV, vol. II, pág. 278.

⁸¹ "*Tout carême et toute mission comportaient un morceau de bravoure sur ce sujet*", señala H. Martin, respecto al la inserción de la temática del Juicio Final en la predicación (*op. cit.*, pág.337).

⁸² *Recull*, CCLIV, vol. I, págs., 228-230.

⁸³ Ysern Lagarda, "Edició y estudi ...", pág. 77.

fervorosamente a Dios pronto se enfría su entusiasmo. Un día su alma es arrebatada, llevada a juicio y condenada. Se encuentra allí a su madre muerta que, sorprendida de verlo condenado, le recuerda, para su vergüenza, sus antiguas ansias de salvación. Restituida el alma al cuerpo retorna a su antiguo fervor⁸⁴.

También puede actuar como recurso de convencimiento para escépticos. Un noble romano llamado Esteban, poco proclive a creer en las penas del otro mundo, muerto, por error, en la ciudad de Constantinopla resucita poco antes de que procedan a su embalsamamiento. Cuenta como en el más allá fue llevado ante un juez que aclara la confusión. No es a él a quien se esperaba sino a otro Esteban al que verá condenar a las penas del infierno⁸⁵.

En otros casos el tema del juicio particular se pone al servicio de la devoción a los santos, a partir del motivo de su posible intervención en ese momento crucial como abogados del alma. Justamente después de su muerte un juez corrupto que con malas artes había despojado en su favor a la Iglesia de algunas propiedades, es llevado ante Dios para asistir a su juicio. Los santos patronos de las iglesias expoliadas actúan como acusación. Es condenado a acompañar a Judas en su tormento. Pero San Esteban hacia el cual el juez sentía una particular devoción intercede por él consiguiendo de Cristo que el alma retorne al cuerpo por un espacio de veinte días a fin de hacer penitencia y devolver los bienes mal adquiridos⁸⁶. Si en este caso nos reencontramos con el tema de la segunda oportunidad, otro *exemplum* nos da cuenta de cómo en el juicio de su alma, un religioso devoto de san Nicolás consigue del santo la revocación de la condenación eterna por la purificación temporal en el purgatorio⁸⁷.

El *exemplum* CCCLXXXII insiste en el mismo tema al tiempo que recoge también el motivo del pesaje. A la muerte del emperador Enrique II sus acciones son sometidas a la prueba de la psicostasis. En el momento en que el platillo de las malas acciones, lastrado por sus faltas y sobre todo por haber sometido a su mujer a la ordalía del hierro candente por falsas sospechas de infidelidad, se inclina a favor de la condenación, san Lorenzo deposita en el platillo contrario un gran cáliz de oro que el emperador había donado a la iglesia dedicada a su culto en Roma, inclinando así la balanza del lado de las buenas obras⁸⁸. Pero no todos los buenos cristianos cuentan

⁸⁴ *Recull*, CCCXCV, págs. 114-115.

⁸⁵ *Ibid.*, DCIV, vol. II, pág. 215.

⁸⁶ *Ibid.*, CCCLXXXI, vol. II, págs. 9-10.

⁸⁷ *Ibid.*, DXCVI, vol. II, págs. 207-208.

⁸⁸ *Ibid.*, CCCLXXXII, vol. II, págs. 10-12. La historia, que es recogida por vez primera en la *Crónica* de León de Ostia (muerto en 1115), tendrá una amplia repercusión a lo largo de toda la Edad Media (cf. B. de Gaiffer, "Pesée des âmes. A propos de la mort de l'empereur Saint Henri II (1024)", en *Études critiques*

con la abogacía de los santos en ese decisivo instante. Un fraile muerto predicando la cruzada se aparece a un amigo para participarle la desesperación que le embarga ante las acusaciones que en su juicio varios diablos vierten contra él sin que nadie atestigüe a su favor. En ese mismo momento el propio Jesucristo se suma a la aparición, para, cogiéndolo de la mano, conducirlo a la gloria como premio por sus predicaciones⁸⁹.

Si a algunos cristianos la visión anticipada de su propio juicio puede moverlos a la contrición en otros puede cumplir esa función la visión de juicios ajenos. Un usurero sintiéndose morir se confiesa al abad de un monasterio y le dona todos los bienes adquiridos a través de la usura. A su muerte el abad se encarga de devolverlos a las víctimas de aquél, repartiendo lo restante entre los pobres. Durante el oficio por su alma cuatro diablos negros y cuatro ángeles se apostan a ambos lados de su cuerpo, iniciando una disputa por el alma del difunto y aduciendo, en una auténtica escenificación judicial, argumentos en pro y en contra del muerto basados en citas escriturarias. Finalmente la misericordia divina se impone y el usurero salva su alma⁹⁰.

En San Martín de Tours un devoto ciudadano que acudía en hora muy temprana al rezo de maitines, ve en el interior de la catedral, en medio de una luz resplandeciente, como se desarrolla el juicio del alma del obispo de la diócesis. Dios sentado en su trono como juez y un nutrido grupo de santos, san Martín entre ellos, actúan como parte acusadora. El obispo sentado a su vez en su silla y vestido pontificalmente calla ante las acusaciones. El juez supremo, propina una patada al sitial, derribando al prelado y significando así su condena⁹¹.

En este último caso la severidad del juez viene subrayada por el elemento gestual, no exento de una cierta violencia, con que derriba al condenado, tanto más merecedor de su ira por su condición de pastor de almas. No es la única ocasión en que la severidad inexorable del aparato judicial del más allá se pone de manifiesto. Un monje cisterciense se aparece a un compañero para advertirle de lo estricto que es Dios como juez, por cuanto incluso las más pequeñas faltas se tienen en cuenta en el juicio⁹². Pero si su severidad no es poca, la del fiscal tampoco se queda atrás. Ante el lecho de un fraile que acaba de morir sus compañeros dejan de rezar y empiezan a

d'hagiographie et d'iconologie, Bruselas, 1967, págs. 246-253). En lo iconográfico es tema de un relieve de principios del XVI de Tilman Riemenschneider en la tumba del emperador en la catedral de Bamberg (P. Dinzelbacher, *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst in Mittelalter*, Darmstadt, 2002, págs. 64-65).

⁸⁹ *Ibid.*, DLXI, vol. II, pág. 173.

⁹⁰ *Ibid.*, DCLXXI, vol. II, págs. 274-276.

⁹¹ *Ibid.*, CCLXIII, vol. I, págs. 237-238.

⁹² *Ibid.*, DLIX, vol. II, pág. 171.

pasar revista a las faltas del difunto. Este se les aparece recriminándoles su actitud por cuanto en ese mismo momento su alma, sometida a juicio, está siendo acusada por el diablo, fiscal más que severo, para encima haber de responder a acusaciones añadidas⁹³.

Del terror que la visión del juicio propio puede provocar en quien se sabe condenado da idea la historia de un obispo "*que regi malament son bisbat*"⁹⁴. A punto de morir tiene una visión del juicio de su alma. El diablo le echa en cara la pésima gestión al frente de su diócesis. El terror del acusado ante la sentencia suscita en él una reacción que, a pesar de su dramático desenlace, no deja de tener un punto de comicidad: abandona la cama en carrera precipitada. Su propio descontrol le hace golpearse contra un pilar, muriendo a consecuencia del impacto.

El libro de la vida

Estrecha relación con el tema del juicio presenta el del *libro de la vida*. Sus fuentes escriturarias hay que buscarlas en el Apocalipsis de Juan, en el que se le cita en más de una ocasión, dando a entender que recoge los nombres de los justos⁹⁵. Los adoradores de la bestia no figuran en él⁹⁶.

Motivo poco representado por el arte cristiano, lo encontraremos en algunas tablas catalanas y valencianas ligado al tema de la psicostasis y en algún Juicio Final.

Tan sólo dos *exempla* hacen referencia a él. En el *Recull* lo recoge el que lleva el número LXXIV⁹⁷. Un día san Agustín, al ver pasar a su lado un diablo cargado con un enorme libro, le pregunta por la naturaleza de éste. El diablo le responde que se trata de la relación de los pecados de los hombres. El santo lo insta a mostrarle el contenido, descubriendo que figura a su cargo el haber descuidado en cierta ocasión

⁹³ *Ibid.*, CCCCLXII, vol. II, pág. 85.

⁹⁴ *Ibid.*, CCLXII, vol. I, págs. 236-237.

⁹⁵ "*El que venciere, ése se vestirá de vestiduras blancas, jamás borraré su nombre del libro de la vida y confesaré su nombre delante de mi Padre y delante de sus ángeles*" (Ap. 3, 5). "*En ella no entrará cosa impura ni quien cometa abominación y mentira, sino los que están escritos en el libro de la vida del Cordero*" (Ap. 21, 27).

⁹⁶ "*La adoraron todos los moradores de la tierra, cuyo nombre no está escrito, desde el principio del mundo, en el libro de la vida del Cordero degollado*" (Ap. 13, 8). "...y se maravillarán los moradores de la tierra, cuyo nombre no está escrito en el libro de la vida desde la creación del mundo, viendo la bestia, porque era y no es, y reaparecerá" (Ap. 17, 8). También en Daniel 12, 1-2 se alude a la salvación de los que "*están escritos en el libro*".

⁹⁷ Vol. I, págs. 79-80.

el rezo de completas. Tras rezarlo devotamente en una iglesia comprueba como su nombre ha sido borrado del ominoso listado.

También los *Miracles de la Verge* se hacen eco del tema en un único *exemplum*⁹⁸ en el que curiosamente no hay el menor atisbo de intervención mariana. Narra la historia de un senescal tan aficionado al pecado como reacio a la penitencia. Enfermo de gravedad es visitado por su rey que lo insta al arrepentimiento y a la confesión con escaso éxito. Tras su partida dos ángeles se presentan ante el contumaz pecador con un libro de magro formato en el que tan sólo hay escritas dos palabras referentes a sendas limosnas hechas por amor de Dios. Acto seguido dos diablos se presentan a su vez con otro libro, éste de considerable grosor, en el que el senescal puede leer el inventario de sus múltiples pecados para regocijo de los diablos ávidos de su alma. Ante la inminencia de su muerte el rey lo visita de nuevo en un último intento de que reconozca a Dios y se arrepienta. La tentativa es vana. El moribundo cuenta a su señor la visión que ha tenido y como el juicio del Todopoderoso ya ha sido dictado, tras lo cual entrega su alma⁹⁹.

El “exemplum” y el discurso moral de la Iglesia. Su relación con la iconografía

De lo visto en las páginas anteriores podemos concluir como el conjunto de *exempla* relacionados directa o indirectamente con la problemática del destino del alma en el más allá, o más simplemente, con la salvación, auténtica piedra angular de la construcción ideológica del cristianismo, ocupan una parte importante de las preocupaciones de la predicación, a partir de un discurso moral que se fundamenta en unos presupuestos psicológicos simples concordes con la búsqueda de la mayor eficacia mediática.

Pivotan en su mayor parte en torno a dos ideas directrices

- la condenación, consecuencia evidente del pecado, que puede abocar al alma a las penas del infierno

⁹⁸ *Miracles*, XXX, págs. 66-67.

⁹⁹ El *exemplum* se inspira en uno similar recogido por Beda en su *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (V, 13). Cf. M. Pia Ciccarese, *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti. Modelli. Testi*, Florencia, 1987, págs. 323-329.

- la salvación, presentada de modo más complicado en cuanto a las vías que pueden conducir a ella

En efecto si el componente del discurso eclesiástico es en el primer caso diáfano, al basarse en el binomio pecado/condenación, la problemática de la salvación presenta una serie de aristas y sutilezas que conducen en última instancia al reforzamiento del control eclesiástico sobre los creyentes por la vía de reafirmar la validez, como instrumentos de salvación, de toda una serie de medios que Dios, a través naturalmente de la Iglesia, pone a disposición del creyente. Es ahí donde la práctica de la confesión y la penitencia se manifiestan en todo su potencial de control sobre la masa de los fieles y donde la irrupción del purgatorio encuentra su mejor encaje en relación con la práctica de los sufragios como lugar de culminación de penitencias incompletas o insuficientes, o de expiación de pecados veniales.

Un discurso basado por tanto en un behaviorismo que bascula entre un polo instalado de lleno en la pastoral del miedo, y otro en el de la esperanza, que abren para ese ser imperfecto y proclive al pecado que es el hombre, siempre receptivo a las intervenciones terrestres del maligno, aquellas prácticas sacramentales susceptibles de perdonar los pecados o ese nuevo ámbito del más allá que a través de una durísima penitencia abre las puertas de una eternidad gloriosa.

Insistir por último en aquellos aspectos en que el discurso del *exemplum* coincide con el de la imagen. A veces esta relación es directa hasta el punto de constituir su fuente inmediata. Aludíamos anteriormente a dos *exempla* que veremos representados en sendos retablos valencianos. Otras indirecta, pero estrecha. Así ocurre con los que insisten en el valor de la misa como sufragio preferente por las almas del purgatorio. El motivo es recurrente tanto en los retablos catalanes que, dedicados a San Miguel, suelen representar una misa de ánimas en relación con el purgatorio y/o el pesaje de las acciones morales, como en los retablos de ánimas valencianos en los que junto al tema del Juicio Final raras veces falta el de la misa de San Gregorio, que en algún caso se reitera con la una representación alusiva a la misa de San Amador en la predela.

Otras veces la coincidencia se limita a determinados motivos que el *exemplum* y el sermón comparten como es el caso de la psicostasis o el *libro de la vida* en relación con el juicio particular de las almas o con el Juicio Final.

LA DIALECTICA DEL PREMIO Y EL CASTIGO EN LA PREDICACIÓN VICENTINA

En un capítulo posterior abordaremos la predicación de San Vicente Ferrer en sus aspectos más directamente relacionados con el final de los tiempos. Nos acercaremos ahora a su discurso escatológico desde una perspectiva moral, articulada a partir de su visión del más allá desde un punto de vista judicial, como destino de las almas en función de sus acciones. Un discurso instrumental al servicio de un utilitarismo moral que pretende situar a su auditorio en el camino de un comportamiento cristiano, tarea tanto más urgente cuanto que, como veremos, el predicador dominico consideraba el fin de la historia humana como algo inminente.¹⁰⁰

La geografía del más allá

Son varios los sermones en que san Vicente hace referencia a los lugares que configuran el otro mundo¹⁰¹. Su visión al respecto se remite al esquema de los cinco lugares (cielo, infierno, purgatorio, limbo de los niños y limbo de los Padres) en que acabó cristalizando el proceso de especialización funcional del más allá de la mano de la escolástica del siglo XIII. Prescinde por regla general del último de ellos (se refiere a él a lo sumo como exponente del triunfo de Cristo sobre la muerte), para ofrecer a sus oyentes la visión de un más allá cuatripartito, tal como lo veremos representado más tarde en los retablos de almas valencianos.

El cielo

Coincidiendo con lo que apuntábamos para el *exemplum* los sermones vicentinos tienden a articular su discurso sobre la base de la pastoral del miedo. No debe por tanto extrañarnos que el premio celestial ocupe un lugar subsidiario en relación con las referencias al más allá penitenciario. Aún con todo el paraíso aparece con una cierta

¹⁰⁰ Una visión de conjunto de los aspectos escatológicos de la predicación vicentina puede consultarse en A. Toldrà, *Après la mort. Un viatge amb Sant Vicent al mén enllà medieval*. Valencia, 2000. Su autor, que realiza algunas incursiones en el terreno de la iconografía, pasa por alto el riquísimo *corpus* de los retablos de almas valencianos, sin duda el más claro reflejo en lo artístico de la prédica vicentina.

¹⁰¹ Aparte de fragmentos o sermones dispersos, el *corpus* más extenso es el constituido por los sermones publicados por Josep Sanchis Sivera y Gret Schib (*Sermons*, 6 vols., Barcelona, 1971-1988; en lo sucesivo *Sermons*). También *Sermons de Quaresma* en edición a cargo de M. Sanchis Guarner, Valencia, 1973. De su predicación en Barcelona se recogen varios sermones en el manuscrito 477 de la Biblioteca de Catalunya, publicados por Josep Perarnau: "La compilació de sermons de sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 477", en *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 4, 1989, págs. 213-402.

frecuencia, particularmente en algunos sermones de difuntos que giran en torno al motivo de los cuatro lugares. Siguiendo a Pedro Comestor en su comparación entre la Jerusalén terrestre y la celeste, lo presenta como un lugar jerarquizado¹⁰². Del mismo modo que la primera se halla dividida en tres órdenes (en el más bajo los hombres de trabajo, después los hombres nobles y por último el templo y el palacio del rey), así la gloria del paraíso está formada por tres jerarquías. En la primera están las personas de devoción, de penitencia y misericordiosas. En la segunda aquéllos que a pesar de haber sido golpeados por las tribulaciones del mundo se han mantenido fieles a Dios y no han respondido a las injurias del prójimo. En la tercera las *persones de senyoria*, emperadores, reyes, gobernadores que han cumplido su cometido con justicia, así como las personas de *sapiencia divina* que entienden la escritura y que con su predicación extirpan los errores de los corazones de las gentes. También los que han amado a Dios ardientemente.

En él ni se envejece ni se muere. Tampoco se trabaja, ni se tienen dolores o enfermedades¹⁰³. Se trata además de un paraíso en el que los sentidos, instrumento aquí al servicio de la exaltación espiritual, no dejarán de recrearse. La vista a través de la visión del palacio del *“rey de paradís”*, decorado de bella drapería. La música será el sonido celestial por excelencia: *“quins sons e quins sturments et quinys cants hi ha!”*¹⁰⁴. El gusto se saciará a través de una *“liquor gloriosa i clara”* que no hará falta ingerir por cuanto continuamente circulará por los intestinos permitiendo saborearla en cualquier momento. El tacto aparece ligado a la danza. El predicador deja bien sentado que en este caso el *“enteniment desordenat de luxúria”* queda absolutamente descartado, como corresponde a un lugar donde la espiritualidad domina. El olfato experimentará las sensaciones de todo tipo de fragancias que exhalarán del cuerpo de Cristo, de la Virgen y de los santos¹⁰⁵.

No es fácil sin embargo acceder a ese más allá gozoso. A través de un *exemplum* pone de manifiesto como la gloria celestial está destinada a los menos. Un clérigo que había renunciado al mundo para llevar una vida solitaria se aparece después de su muerte a un amigo para comunicarle que el mismo día en que él murió les ocurrió otro tanto a treinta mil personas, entre ellas San Bernardo. De todas tan sólo él y el santo

¹⁰² *Sermons*, vol. I, págs. 47-57

¹⁰³ *Ibid.*, vol. II, págs. 65-66.

¹⁰⁴ El embeleso que la música celestial provoca en los espíritus viene subrayado por el muy frecuentado *exemplum* del monje que, extasiado por los cantos celestiales, vuelve en sí después de lo que él cree un rato que son en realidad cuatrocientos años. (cf. *Sermons*, vol. I, pág. 51).

¹⁰⁵ *Ibid.*, vol. IV, págs. 192-193. En el sermón XCVIII. Feria V^a, (*ibid.*, vol. IV, pág. 64), insiste en los placeres del paraíso donde continuamente las almas danzan y están en bodas.

cisterciense entraron en el paraíso. Otras tres fueron condenadas a las penas del purgatorio, mientras que el resto fueron precipitadas al infierno¹⁰⁶.

El infierno

No parece tener san Vicente una concepción unívoca del infierno por cuanto su visión de éste varía en diferentes sermones. Con todo hay dos motivos en los que suele coincidir: la omnipresencia del fuego y la estratificación de sus diferentes estancias.

Las alusiones al fuego son una constante cuando se refiere al infierno más o menos tangencialmente, en sermones que no tienen como motivo central el más allá. Utiliza con frecuencia el recurso de comparar el fuego del infierno con el del mundo. Tan grande es la distancia entre ambos como la que existe entre éste último y el que vemos pintado en los retablos¹⁰⁷. Tiende a referirse a él como un fuego oscuro que quema de manera continuada pero que sin embargo permite que los condenados se vean unos a otros, multiplicando así su dolor y su pena¹⁰⁸, y sumando al tormento moral el psicológico. Este se acrecienta además al poder ver también a aquellos que disfrutaban de los gozos celestiales¹⁰⁹. Tampoco faltan elementos recurrentes en la tradición de las penas como los olores pútridos o la alternancia entre el frío y el calor¹¹⁰.

En aquellos sermones dedicados a glosar de manera más específica las penas del infierno la mención genérica al fuego es sustituida por una visión más sistemática que abre paso a una jerarquización de sus diferentes estancias en función de los pecados. Pero incluso en estos casos sus infiernos no siempre son coincidentes, pudiendo estratificarse en siete, en nueve o incluso reducirse a tres estancias según el criterio que utilice como referente para su estructuración.

En el primer caso se establece un criterio de relación entre los siete pecados capitales y las siete estancias infernales en que éstos son castigados¹¹¹. La primera de plomo

¹⁰⁶ *Ibid.*, vol. IV, pág. 224.

¹⁰⁷ *Ibid.*, vol. I, 183-195.

¹⁰⁸ *Ibid.*, vol. II, 65-68. También vol. I, pág. 188. La comparación está sacada del *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis (remito a la ed. de Y. Lefèvre en *L'Elucidarium et les lucidaires*, París, 1954, pág. 447).

¹⁰⁹ *Ibid.*, vol. I, pág. 276. Lo justifica en función de la parábola del pobre Lázaro.

¹¹⁰ *Ibid.*, vol. III, 40-41.

¹¹¹ Cada uno de los siete pecados se hallan bajo la tutela de los siete príncipes de los demonios, que se sobreentiende rigen los siete estadios del infierno. Se trata de Leviatán (soberbia), Mammona (avaricia),

ardiente alberga a los soberbios, en la segunda los avariciosos se cuecen en calderas de oro y plata fundidos, la tercera, de azufre pestilente, alberga a los lujuriosos, en la cuarta se hallan los envidiosos sin que se mencione explícitamente su tormento. En la quinta la gula es castigada con cal viva mientras que la sexta es un infierno de vidrio ardiente al que van los condenados por ira. Por último los perezosos moran en una estancia ruinosa, repleta de gusanos, arañas y serpientes¹¹².

Otras veces establece un paralelismo entre los nueve órdenes de ángeles celestiales y lo que San Vicente llama las “9 presons o carçres” del infierno¹¹³. Son gestionadas por nueve órdenes de demonios que se corresponden con los de los ángeles rebeldes precipitados a las tinieblas. Así cada una de ellas se halla al cargo de los que antes de la caída fueron serafines, querubines, tronos, etc. En la primera penan sus culpas aquéllos que vivieron “*en aquest món carnalment*”, inclinados a la lujuria y a los placeres terrenales. A partir de ésta cada una de las restantes es peor que la anterior en cuanto a la dureza de los castigos que sin embargo no describe. Alberga la segunda a los malos cristianos que viven sin devoción alguna y rezan poco y rutinariamente, por lo que compara su alma con la esposa infiel: casada con Jesucristo por el bautismo se halla en un continuo estado de adulterio espiritual. La tercera la ocupan los que no han tenido misericordia alguna para con los pobres, en especial los usureros. La cuarta alberga a los impacientes que ante las tribulaciones de la vida pierden de vista el ejemplo del santo Job y blasfeman contra Dios o visitan a adivinos tan pronto como tienen algún tropiezo. La quinta a los que se han dejado arrebatar por la discordia. En la sexta penan los tiranos y los que, a través de la simonía, han logrado ocupar cargos eclesiásticos, mientras que en la séptima se hallan los señores temporales que se inmiscuyen en los asuntos de la Iglesia (recordemos que la cristiandad se halla en esos momentos sumida en el desgarró del cisma) pero también los eclesiásticos que se entregan a lo mundano, como aquellos clérigos que viven en concubinato. Las dos últimas “casas” las ocupan los que descreen de la doctrina de la Iglesia poniendo en duda la existencia del infierno y del paraíso o el sacramento de la eucaristía y los que abominando de Dios reniegan de él para entregarse a la idolatría.

Asmodeus (lujuria), Belzebuch (envidia), Belfegor (gula), Beliabevit (ira) y Astaroth (pereza). De los siete el peor de los pecados sería el de avaricia, fundamento de todos los demás. Por él se dan los señores a la rapiña, los prelados a la simonía, los ricos a la usura, los mercaderes al fraude, los campesinos al hurto o los juristas y notarios a la calumnia. El hombre ávido de riquezas comete todos los pecado: es soberbio y lujurioso, acabando finalmente por perder la fe. Cf *Sermons*, vol. III, págs. 275 y ss.

¹¹²*Ibid.*, vol. I, 279-287.

¹¹³*Ibid.*, vol. III, págs., 221-227.

Cuando las diatribas del predicador apuntan hacia infieles y judíos¹¹⁴, las estancias se ven reducidas a tres. Invoca en estos casos el conocido *exemplum* de la calavera parlante que encuentra san Macario. Interrogada por el eremita, le explica como un día estuvo unida al alma de un infiel que por su condición de tal se encuentra penando en el infierno, y como en las estancias infernales los judíos se hallan por debajo de ellos, ya que habiendo tenido acceso a la palabra de los profetas, contrariamente a los musulmanes, su paganismo no es por ignorancia como el de éstos sino por malicia. Bajo los judíos, en un tercer nivel, los malos cristianos que han renegado del Señor, son los que sufren las penas más duras. También en este caso justifica esta tripartición del infierno a partir de un paralelismo con el cielo. Las tres jerarquías angélicas de la ciudad del paraíso (ángeles obsecuentes, presidentes y asistentes), se corresponden en la ciudad infernal con esas tres cárceles superpuestas¹¹⁵.

Parece claro pues que la predicación vicentina respecto al infierno adolece en efecto de univocidad. No debe sorprendernos en exceso esa cierta incoherencia por cuanto no estamos ante un discurso de carácter teológico o dogmático. En san Vicente el infierno más que objeto de disquisición teológica, es instrumento de carácter moral al servicio del temor a las penas del más allá. Con todo esa visión estratificada basada en una lógica penal estructurada en función de los diferentes pecados, presenta ecos evidentes de la literatura anterior sobre el tema. No puede por menos que traernos a la memoria las nueve penas del infierno elaboradas por Honorius Augustodunensis en su *Elucidarium*, que justifica a partir de la ofensa infligida por los condenados a los nueve órdenes angélicos, estableciendo al igual que san Vicente un paralelismo entre el mundo celestial y el infernal. De él procede también la idea de la intensidad del fuego infernal que no sería sino un pálido reflejo del terrestre¹¹⁶.

También su concepción de aquél, entendido como inextinguible y oscuro, tiene antecedentes. Se encuentran en san Agustín y san Gregorio. El primero, atento a combatir las concepciones origenistas negadoras de la eternidad de las penas del infierno, recurre frecuentemente al motivo del fuego que incesantemente atormenta a

¹¹⁴ Es sobradamente conocido el componente antisemita que con frecuencia se manifiesta en su predicación, en absoluto ajeno al asentamiento entre los resortes mentales de los cristianos de unos cada vez más arraigados prejuicios contra la comunidad judía. Partidario de la segregación entre ambas comunidades colaboró en crear un estado de opinión que culminará en la expulsión de 1492. Para el componente antisemita de su discurso véase el análisis de P. M. Cátedra de los sermones pronunciados en la campaña castellana de 1411-1412 (*Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla [1411-1412]*, Salamanca, 1994, págs. 241-251).

¹¹⁵ *Sermons*, vol. I, págs. 183-195. También en *Sermons de Quaresma*, Vol. II, págs. 154-155.

¹¹⁶ *Elucidarium* (ed. de Lefèvre, pág. 169).

los condenados sin consumirse ni consumirlos¹¹⁷. El segundo reafirma la condición ominosa del infierno desgajando del fuego una de sus cualidades positivas: la capacidad de iluminar. La paradoja reside en solventar esa contradicción con un argumento igualmente contradictorio, a partir de la concepción de una *flamma cum obscuritate*. Contradicción en este caso doble por cuanto ese fuego oscuro permite sin embargo que los condenados puedan contemplar mutuamente sus tormentos, en particular los de sus allegados, sumando con ello al componente físico del castigo otro más de carácter moral¹¹⁸.

El purgatorio

Si a los que mueren lejos de Dios no les espera sino el tormento del infierno, aquellos que mueren sin la suficiente penitencia o no la han cumplido conforme a la gravedad de sus pecados penan ese déficit en el purgatorio. También es el destino de los que mueren en pecado venial o se han mostrado negligentes en las buenas obras¹¹⁹. Concebido como un bautismo de fuego, retorna el alma a un estado de pureza provocando en el cristiano unos efectos similares a los del sacramento, para hacerla acreedora al cielo (*“Argenter és nostre senyor, que allí purifique les ànimes, com fa l’argenter l’or, e.l argent, e.l foc”*)¹²⁰.

El purgatorio vicentino es pues un purgatorio ígneo. Al igual que el del infierno comparado el fuego que en él reina con el que vemos o utilizamos en el mundo, éste no es sino una sombra de aquél, hasta el punto de que si un alma pudiese salir del purgatorio para entrar en un horno de cal encontraría en él un enorme alivio. Por otra parte las almas son más sensibles al fuego que los cuerpos y en consecuencia experimentan a su contacto mayor sufrimiento¹²¹.

¹¹⁷ *La Ciudad de Dios*, XXI, 2-8.

¹¹⁸ Baschet, *Les Justices...*, pág. 51. El *Elucidarium* recoge esa misma concepción del fuego infernal (*“ardet et non lucet”*, pág. 447).

¹¹⁹ *Sermons*, vol. II, pág. 68.

¹²⁰ *Ibid.*, vol. I, págs. 108-109.

¹²¹ *Ibid.*, vol. IV, págs. 213-215.

No hay en él presencia de diablos y las almas se hallan más o menos sumergidas en el fuego en función de la gravedad de sus pecados¹²². Castigo añadido es la percepción dilatada del tiempo que tienen los condenados y que ilustra con un *exemplum* que hemos visto ya en el *Recull* catalán: el del enfermo que cambia sus dolencias por tres días en el purgatorio y cuando lleva en él unas horas que le parecen tres mil años pide ser devuelto a la vida y encuentra consuelo en su padecimiento¹²³.

Juicio Final y juicio particular

No hace falta insistir en la importancia que la temática del Juicio Final adquiere en la prédica vicentina. Si bien el tema no constituye ni con mucho el motivo predominante de sus sermones, no debe perderse de vista que su convicción de la proximidad del final de la historia y la consecuente escenificación del definitivo acto judicial que la cierra es, en última instancia, el motor de su vasta campaña de predicación. El objetivo es provocar el impulso moral que sitúa al pueblo cristiano en las mejores condiciones para afrontar los acontecimientos que se han de seguir¹²⁴. En consecuencia si la mayor parte de sus sermones se orientan a ese fin y en ellos la reforma moral tiene rango principal, el Juicio es un referente constante que salpica, aunque sea de modo meramente tangencial, buena parte de ellos, dedicándole un porcentaje relativamente importante como tema central. No es infrecuente cuando así ocurre que el predicador tienda a culminar con el sermón del Juicio una secuencia articulada en función de “*las tres lanzas*”¹²⁵, versando por lo tanto los correspondientes sermones sobre cada una de ellas: la venida del Anticristo, la destrucción del mundo y el Juicio Final, que en ocasiones podían completarse con dos más sobre la gloria del cielo y las penas del infierno¹²⁶. Otras veces los tres motivos se condensan en un mismo sermón¹²⁷.

¹²² *Ibid.*, vol. III, pág. 286. Así aparecen en efecto representado en el retablo del maestro de Artés del Museo de Sao Paulo (fig. 280).

¹²³ *Ibid.*, vol. IV, págs. 103-107. También en el vol. VI, pág. 147.

¹²⁴ “...porque las tribulaciones del Antecristo non vos fallen descuydados...”, cf. “Sermón del advenimiento del Antecristo e de las otras cosas que deven venir en la fyn del mundo”, en P.M. Cátedra, *op. cit.*, pág. 536.

¹²⁵ Véase el apartado dedicado a san Vicente en el capítulo “Las pulsiones escatológicas en la sociedad medieval catalano-aragonesa”.

¹²⁶ Si bien no se da esa secuencia en la recopilación de sermones valencianos, si se aprecia en la predicación castellana o en la llevada a cabo en Montpellier en 1408 (P.M. Cátedra, *op. cit.*, págs 153-154).

¹²⁷ Véase por ejemplo el sermón sobre “*Quins continents faran los cristians el temps de l’Antecrist*” (*Sermons*, vol. VI, págs. 229-235) o el pronunciado en Tortosa el 1 Julio sobre el fin del mundo. En éste último la secuencia es cuatripartita: *persecució general* (la venida del Anticristo), *conflagració mundanal* (la

Respecto a la visión que del Juicio ofrece san Vicente a su auditorio, vamos a tomar como referencia lo predicado en dos de los sermones de la compilación valenciana¹²⁸. Los inicia con la exposición de los tres advenimientos de Jesucristo. El primero es su encarnación humana, el segundo el que acontece con la consagración en el sacramento eucarístico y el tercero su venida para juzgar a la humanidad en el final de los tiempos. A partir de aquí el sermón se desarrolla en una continua alternancia entre la descripción del desarrollo del Juicio, en un tono que, recogiendo sus mejores recursos oratorios, recurre sistemáticamente al diálogo entre sus protagonistas, y el discurso moral de carácter admonitorio. Este último acto de la historia se iniciará con la venida de Cristo en toda su majestad, *“tan gran e terrible que tot lo mon tremolará”*. La quietud reinará sobre todas las cosas. El sol se detendrá en Occidente y la luna en Oriente. El juez se hará acompañar por la Virgen, que estará sentada a su diestra como co-juez, no arrodillada rogando por la humanidad como *“ho pinten los pintors”*¹²⁹. Los apóstoles, también sentados, a su izquierda, acompañados de santo Domingo y san Francisco. Los extremos serán ocupados por los demás santos y santas.

El Juicio tendrá lugar en el valle de Josafat, *“que vol dir judici”*, donde fue juzgado y sentenciado Jesucristo. Ya no existirá como tal valle. Todo será una inmensa llanura como consecuencia de la acción del fuego que habrá puesto fin al mundo. Tanto los justos como los pecadores serán conducidos allí por sus respectivos ángeles custodios que se desplazarán por los aires hasta los cementerios a tal fin. Los primeros *“ab gran consolació e plaers”* y los segundos *“ab gran injuria e vituperis”*.

Pasa después a la *“deffinició sentencial”*. Esta será emitida verbalmente por el juez supremo. La Virgen y el tribunal celestial le darán consejo, no porque le sea necesario, sino por deferencia divina. Primeramente será dictada la sentencia de los justos ya

destrucción del mundo por el fuego), *resurrecció universal* y *diffinició judicial*, (cf. J. Perarnau, “La compilació de sermons de sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 477”, *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 4, 1989, págs. 253-260).

¹²⁸ Se *rmons*, vol. VI, págs. 269-282. Constituyen de hecho un solo sermón predicado en dos jornadas.

¹²⁹ Esta función de la Virgen como co-juez, sentada a la diestra de Cristo, es recogida por la iconografía del juicio en el retablo de ánimas de la iglesia parroquial de Catarroja (fig. 242). Se reitera su presencia en el juicio esta vez como intercesora formando parte de la *Deesis* un poco más abajo de la escena culminante. El interés de esta representación radica no sólo en lo que tiene de reflejo directo de la predicación vicentina en lo iconográfico, es también un *unicum*, al menos por lo que conozco, en las representaciones hispanas del juicio. Mâle ha señalado esta peculiaridad en algunos ejemplos franceses del siglo XV, atribuyéndolo a la influencia del drama sacro sobre la plástica (*L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1995 [reed. 1908], pág. 457). Las acotaciones al drama provenzal del juicio señalan que debe disponerse una silla de buen ver para permitir que la Virgen se siente, sin que se mencione a San Juan (*“il y aura un autre trône, bien décoré, pour y asseoir Notre Dame au côté droit de son fils”*, cf. M. Lazar, *Le Jugement Dernier (Lo Jutgament General). Drame provençal du XVe siècle*, París, 1971, pág. 59). Creo que en el caso de Catarroja estamos mas bien ante un iconógrafo conocedor de la prédica de San Vicente, quien por cierto reitera el mismo motivo en otros sermones (cf. *“Sermón que trata del joycio general”*, en P. M. Cátedra, *op. cit.* pág. 613).

que si primero se diese la de los condenados aquéllos no se sentirían seguros. Todo será alegría y regocijo en ese momento. Cristo apremiará a San Miguel: “*cadires, cadires per aquesta bona gent!*”.

Otra muy distinta será la suerte de los réprobos. Una vez pronunciada su sentencia se abrirá súbitamente la tierra para ser engullidos en un enorme agujero “*major que d’ací a Roma*”, y precipitados en el infierno. El juez pedirá a los ángeles que los agrupen “*in fasciculos*” para ser arrojados al fuego como si de haces de leña se tratase. La prelación jerárquica domina la acción punitiva. Así los dos primeros haces agrupan, por este orden, a las jerarquías de la Iglesia, incursas en pecados de simonía, mala gestión regida por la soberbia, concubinato, etc., y a los príncipes y señores temporales, que han hecho dejadez de la justicia y permitido el crimen, llevando así a las ciudades a pudrirse en el pecado¹³⁰. Les siguen otros dos haces de frailes y clérigos simples. A partir de aquí los demás haces darán cuenta de los condenados según sus pecados, y finalmente la abertura se cerrará sin remisión para toda la eternidad.

El acto judicial finaliza con el ascenso de los justos y la corte celestial a los cielos, pasando a partir de ahí a describir los gozos celestiales en términos similares a los ya expuestos anteriormente.

Si el Juicio Final adquiere su sentido en el marco de la escatología vicentina entendida en su vertiente histórica, el juicio particular *que’s fa axí quan* (l’ànima) “*hix del cors*”¹³¹ no deja de ser motivo de frecuentes referencias en su predicación. En él, tres serán los testigos:

- la propia conciencia en cuyo libro permanecen escritas las obras que en vida hemos realizado. Jesucristo lo abre y en él hay “*dues cartes*”. En la de la derecha, escrita con letras de oro, constan las buenas obras, mientras que las malas en la de la izquierda escritas con tinta negra
- el ángel de la guarda que actuará como testigo de cargo o de descargo según los casos
- el mismo Jesucristo, que por su excelencia y, contrariamente a lo que dispone los derechos canónico y civil, actuará al tiempo como juez y como testigo

¹³⁰ En otros sermones incide en los muchos Papas, reyes y señores que habrá a la siniestra del Padre (cf. por ejemplo *Sermons*, vol. I, pág. 35).

¹³¹ *Sermons*, vol. III, págs. 40-41.

No es infrecuente que al referirse al juicio *post mortem* recurra a la imagen del pesaje de las acciones morales¹³² o lo ilustre con algún *exemplum* como el del joven de vida disoluta que tiene en sueños una visión del juicio de las almas. Tal es el terror que le provoca contemplar el destino de los impíos que amanece con los cabellos blancos y dispuesto a hacer total mudanza en sus costumbres¹³³.

¹³² *Ibid.*, vol. I, pág. 74; vol. III, págs. 287; vol. VI, pág. 45. En los sermones castellanos recurre en una ocasión a un *exemplum* en el que la Virgen ayuda a un pecador devoto suyo. Manipula la balanza para permitirle al final volver a la tierra y hacer penitencia (P. M. Cátedra, *op. cit.*, pág. 376-377).

¹³³ *Ibid.*, vol. III, pág. 12.

LAS PULSIONES ESCATOLÓGICAS EN LA SOCIEDAD BAJOMEDIEVAL CATALANO-ARAGONESA

Si uno de los componentes esenciales de la mentalidad del hombre medieval es la preocupación escatológica, ésta no se dejó sentir con la misma intensidad en el conjunto de la cristiandad. El mapa escatológico de la Europa bajomedieval presenta unas áreas de intensa actividad en las que el sur de Italia, Calabria particularmente, Sicilia y el sur de Francia se nos presentan como un hervidero de visionarios y profetas¹. Habría que añadir a la lista los territorios de la confederación catalano-aragonesa en los que desde finales del siglo XIII, partiendo de la obra de Arnau de Vilanova, se desarrolla una importante tradición en ese terreno que cristaliza en una abundante literatura de desigual interés e incidencia, en ocasiones polémica por lo que tiene con frecuencia de heterodoxa². A lo largo de estas páginas intentaremos poner de manifiesto, a partir de los textos, el arraigo de una actitud mental de espera escatológica que contribuya a hacernos más comprensible su desarrollo en el plano iconográfico.

Las razones de la proliferación de esa literatura hay que buscarlas en los intensos lazos políticos que en mayor o menor medida relacionan los territorios catalano-aragoneses con Provenza y Languedoc por un lado y con Sicilia y el sur de Italia por otro. Desde los territorios del sur de Francia, cuyos lazos con Cataluña se habían estrechado intensamente a partir del matrimonio de Ramón Berenguer III con Dulce de Provenza, se deslizó hacia el Principado la influencia valdense y sobre todo cátara. La derrota de Muret y la posterior renuncia oficial a la intervención en esa área por Jaime I (tratado de Corbeil) no fue obstáculo para que el flujo de ideas procedentes del mediodía francés se mantuviese. Desde los conventos franciscanos de Narbona, Beziers y Carcasona, auténticos viveros de espirituales y fraticelos las ideas apocalípticas inspiradas en buena medida en el joaquinismo se difunden en Cataluña³.

¹ Una aproximación sintética al tema desde una perspectiva global puede consultarse en C. Carozzi, *Apocalypse et salut dans le christianisme ancien et médiéval*, París, 1999. Resulta igualmente útil la antología de textos compilada por el propio Carozzi y H. Taviani-Carozzi, *La fin des temps: terreurs et prophéties au Moyen Age*, París, 1999. Para la proyección del pensamiento apocalíptico en movimientos de carácter milenarista es obligada la consulta del ya clásico *En pos del milenio* de Norman Cohn (Madrid, 1983).

² Para el estudio de estas corrientes sigue siendo punto de partida obligado la obra de José Pou i Martí *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. La edición que manejamos es la publicada en Alicante 1996 por el Instituto de Cultura Juan Gil Albert, con estudio preliminar de Albert Hauf i Valls. En lo sucesivo habremos de referirnos a ella frecuentemente.

³ *Ibid.*, pág. 138.

El apoyo de la casa real a la causa de la pobreza y la renovación espiritual de la sociedad actúan como acicate de su difusión.

Por otra parte la intervención de Pedro el Grande en Sicilia a raíz de las *Vísperas* y la consiguiente dependencia política de la isla de la corona aragonesa no sólo supuso el regular aprovisionamiento de trigo para los estómagos de sus habitantes sino también un importante aporte de alimento espiritual impregnado de componentes escatológicos de resonancias apocalípticas⁴. A las fuentes escriturarias y patrísticas tradicionales (Daniel, san Juan, san Agustín o san Jerónimo) se suman ahora las del abad calabrés Joaquín de Fiore (que constituía uno de los componentes esenciales del discurso de los franciscanos espirituales), de sus apócrifos, del obispo Metodio, de Cirilo de Constantinopla o de los textos sibilinos, entre otros, que dotarán al profetismo catalano-aragonés de un radicalismo del que hasta ese momento estaba exento⁵.

Esta floración apocalíptica es tanto más notable cuanto que no nos hallamos ante una actividad de carácter marginal. El visionario catalán no es por lo general un individuo asocial y perseguido. Por el contrario no pocos contaron con el amparo del manto institucional y de los estamentos rectores de la sociedad de su tiempo a los que algunos de ellos incluso pertenecieron.

EL MENSAJE APOCALÍPTICO DE ARNAU DE VILANOVA

Iniciamos el repaso de la amplia producción intelectual que en la materia que nos ocupa se generó en el ámbito de la Corona de Aragón pasando revista a la obra de Arnau de Vilanova. Es el punto de partida obligado tanto por su carácter pionero como por la entidad y repercusión de su extensa producción. Nacido en Valencia en torno a 1240, poco se sabe de su formación. En la década de 1260 se halla en la universidad de Montpellier estudiando medicina y haciendo sus primeras incursiones en teología a

⁴ Se ha señalado a este respecto como desde la intervención catalana en Sicilia "*en une dizaine d'années à peine, l'épicentre du prophétisme méditerranéen se déplaçait: la Catalogne devenait la terre de prédilection des plus exaltés joachimites*" (Martin Aurell, "Escatologie, spiritualité et politique dans la confédération catalano-aragonaise [1282-1412]", en *Fin du monde et signes des temps. Visionnaires et prophètes en France méridionale [fin XIIIe-début XVe siècle]*, Cahiers de Fanjeaux, n° 27, 1992, pág. 192).

⁵ *Ibid.*, pág. 194.

través de un semestre cursado en el convento de los dominicos de la misma ciudad⁶. Su valía como médico está sobradamente atestiguada por su importante obra en esta materia y por su propia práctica: en 1281 lo encontramos al servicio de Pedro III ejerciendo como médico de la Casa Real⁷.

La proyección pública de su actividad en el ámbito teológico arranca de manera polémica en 1299. Hallándose en esas fechas en París en el desempeño de una misión diplomática por encargo de Jaime II, aprovechó la circunstancia para dar a conocer un escrito de carácter apocalíptico: *De consumatione saeculi*⁸. Lo explícito del título apunta claramente hacia el contenido. En él anuncia la inminente venida del Anticristo y el fin del mundo y marca un punto de inflexión en su producción teológica que a partir de ahora pivotará en torno a preocupaciones de índole escatológica. Inaugura además un continuo de polémicas que le llevarán a agrias disputas con los teólogos profesionales y con los dominicos⁹. Consecuencias de este primer encuentro serán un breve encarcelamiento y su *Tractatus de tempore adventus Antichisti*, en el que recoge las tesis del anterior y da cumplida respuesta a las objeciones de los teólogos parisinos. Lo completa en 1301 con el *De mysterio cymbalorum Ecclesiae*, culminando con él lo esencial de sus concepciones escatológicas.

El 11 de julio de 1305 lee ante el rey Jaume II y una nutrida representación de notables de la ciudad condal la conocida como *Confessió de Barcelona*. Supone un intento por fijar los trazos básicos de su pensamiento en materia religiosa en exposición pública y con levantamiento de acta notarial del contenido de la misma¹⁰.

⁶ Jaume Mensa, *Arnau de Vilanova*, Barcelona, 1997, pág. 16.

⁷ Si bien su actividad profesional queda fuera del ámbito de nuestro interés directo conviene remarcar que su vinculación como médico a la monarquía no fue esporádica. Después de servir a Pedro III, al que asistirá en su enfermedad final, hará otro tanto con su hijo Alfonso, con Jaime II y con Fadrique de Sicilia (Federico III) al que le unían estrechamente preocupaciones compartidas de carácter teológico. Su pericia profesional parece ser que amortiguó la condena que como teólogo recibió del papa Bonifacio VIII, que lo saca de prisión para que le trate de un problema de cálculos renales (se atribuye al papa la frase "*intromitte te de medicina et non de theologiae et honorabimus te*"). Ejerció además la docencia de la medicina en la universidad de Montpellier en la década de 1290 y aconsejó decisivamente a Clemente V cuando en 1309 decide reorganizar la facultad de medicina de esa misma universidad. No hace falta pues insistir en su carácter de hombre próximo a los círculos de poder que viene a subrayar el carácter en absoluto marginal de buena parte de los apocalípticos catalano-araagoneses.

⁸ Con anterioridad había escrito ya dos obras de contenido teológico. Una de ellas, la *Introductio in librum ioachim de semine scripturarum*, es un comentario de una supuesta obra de Joaquín de Fiore, en realidad un texto apócrifo, claro exponente del interés de Arnaldo por el abad calabrés (J. Mensa, *Arnau...*, pág. 58).

⁹ A esta primera polémica siguió la que mantuvo con los dominicos de Gerona, particularmente con Bernat de Pigcerçós, en torno a 1302. Para el desarrollo de esta confrontación y los argumentos utilizados por las partes véase J. Mensa, *Les raons d'un anunci apocalíptic. La polèmica escatològica entre Arnau de Vilanova i els filòsofs i teòlegs professionals (1297-1305): anàlisi dels arguments i de les argumentacions*, Barcelona, 1998.

¹⁰ Entre los asistentes a la lectura, figuraban los notarios barceloneses Miquel Antiga y Bartomeu Marca. Este último fue el encargado del levantamiento del acta pública (Miquel Batllorí, noticia preliminar a su edición de las *Obres Catalanes* de Arnau de Vilanova, Barcelona, 1947, pág. 55).

Semejante alarde de escrupulosidad se explica por el interés de Arnau en delimitar claramente el contenido de su doctrina después de las enconadas polémicas teológicas de los años anteriores y la que en esos momentos mantiene con Martín de Ateca y con el inquisidor Valenciano Guillem de Cotlliure¹¹.

Es pues un documento de gran interés por cuanto de un modo sintético y en un texto de absoluta fiabilidad da cuenta de lo esencial de su pensamiento en el plano espiritual y apocalíptico¹², compendiando en él sus obras precedentes. Es por ello que lo tomaremos como referente de su doctrina, que podría sintetizarse en los siguientes puntos

- defiende, en clara alusión a las objeciones de los teólogos parisinos y los dominicos de Gerona, que no sólo es posible determinar el tiempo de la venida del Anticristo¹³, sino que además es conveniente que el pueblo cristiano tenga conocimiento de ello de cara a que *es guarnesque pus diligentment que en altre temp* tanto en su fe como en la práctica de la caridad y el amor a Cristo, adoptando una actitud de desapego hacia lo mundano,
- sostiene la inminencia de su venida que *serà de infra aquest centenar que ara corre*, esto es antes de que finalice el siglo XIV. Si aquí opta por no aventurar una fecha exacta, en el *De mysterio cymbalorum ecclesiae* había fijado su venida para el año 1376¹⁴,
- es el propio Jesucristo quien en su amor hacia los suyos ha revelado en las Escrituras el tiempo del Anticristo. Las fuentes y autoridades que utiliza Arnau son diversas¹⁵. El punto de partida es Daniel XII, 11. En él basa el cálculo a partir del cual fija la fecha de su advenimiento¹⁶,
- establece una división de la historia de la Iglesia en siete etapas: la de los apóstoles, la de los mártires, de los doctores, de los eremitas, la del monacato, la

¹¹ *Ibid.*

¹² Seguimos la edición de M. Batllorí referenciada en las notas anteriores, págs. 101-139.

¹³ Llega incluso a afirmar que aquéllos que niegan esa posibilidad sólo pueden ser individuos carentes de sentido común o, en el peor de los casos, "*correus principals de Antechrist*". No es difícil interpretar tales palabras, a la vista de los acontecimientos pasados, como una alusión a los dominicos.

¹⁴ J. Perarnau, "El text primitiu del *De Mysterio Cymbalorum Ecclesiae* d'Arnau de Vilanova. En apèndix, el seu *Tractatus de tempore adventus Antichristi*", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 7-8, 1988-1989, pág. 47.

¹⁵ Para el amplio abanico de fuentes y autoridades a las que recurre, en buena medida apócrifas, remito a Jaume Mensa, *Les raons d'un anunci...*, págs.125-161.

¹⁶ Se ha señalado desde este punto de vista la posible influencia de determinados autores judíos. Sería el caso, por ejemplo, de Abraham Bar Hiyya, que basándose en el mismo fragmento bíblico había anunciado la venida del Mesías para el año 1358 (cf. Jaume Mensa, *Les raons d'un anunci...*, pág. 275). Arnau aplica el supuesto de que los 1290 días a los que se refiere el texto bíblico deben interpretarse como

de los mendicantes y la que seguirá a la muerte del Anticristo. Dado que el Apocalipsis *denuncia appertament que Antechrist regnarà en lo VI temps de la Sglésia, e sia cert que ara siam en aquell temps*, es evidente que su venida está próxima¹⁷,

- confirma esta certeza el estado en que se encuentra el mundo en esta sexta edad en que la iniquidad y el vicio campan por sus fueros. Tanto más grave es ese estado de cosas cuanto que son precisamente los religiosos los que se hallan sumidos en mayor estado de corrupción sembrando entre los cristianos los *vicis e iniquitats de Antechrist*¹⁸. Sitematiza las torpezas que caracterizan al clero en un listado de veintiuna¹⁹, prolijo inventario cuyo contenido reencontraremos en mayor o menor medida en escritos de autores posteriores o en las predicaciones de San Vicente Ferrer. No satisfecho con ello las páginas que siguen, hasta el final de la *Confessió*, continúan la diatriba contra el clero.

En relación a la posible adscripción de Arnau a las tesis joaquinistas cabe decir que su sistema, si bien presenta puntos en común con los del cisterciense calabrés, se diferencia sin embargo en lo esencial. El sistema de este último se articula en relación con una auténtica teoría de la historia dividida en tres edades: la del Padre o del Antiguo Testamento, la del Hijo o del Nuevo Testamento y la edad del Espíritu Santo, aún por venir²⁰. Con ésta se producirá la destrucción de la corrupción eclesiástica y civil y se abrirá paso el Evangelio Eterno anunciado por el Apocalipsis cuyo advenimiento anuncia para 1260. No sólo no apela a la Iglesia primitiva como referente de renovación, sino que rompe también con la visión agustiniana de la historia como

años. De igual modo había procedido Bar Hiyya y también Bonastruc de Porta en la *Disputa de Barcelona* de 1263 (Josep Perarnau, "El text primitiu...", pág. 37).

¹⁷ La división de la historia en siete edades es un *topos* común en el pensamiento cristiano. Su origen radica en la transposición de la semana inicial de la creación a la historia del mundo o, en su caso, de la Iglesia. Como veremos a lo largo de estas páginas difícilmente suele faltar en la literatura de contenido escatológico, llegando a constituir un elemento sustancial en la justificación del anuncio del próximo fin de los tiempos. Véase al respecto J. A. Burrow, *The ages of man: a study in medieval writing thought*, Oxford y Nueva York, 1986 (esp. pág. 79 y ss.) y E. Sears, *The ages of man: medieval interpretations of the life cycle*, Princeton, 1986 (esp. págs. 55 y ss.).

¹⁸ Si bien Arnau utiliza el futuro para referirse a estos hechos es indudable que está hablando de su propio tiempo por cuanto la venida del Anticristo es algo inminente. Por otra parte sus diatribas contra el estado de la Iglesia son elemento recurrente en el conjunto de su obra.

¹⁹ Un listado similar, esta vez en número de 19, contiene su *Confessio Ilerdensis de spurcitiis pseudoreligiosorum* leída ante una asamblea de obispos presidida por el arzobispo de Tarragona en 1303 (cf. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. I, Madrid, 1965, pág. 496).

²⁰ La bibliografía sobre Joaquín de Fiore es muy amplia. Para una aproximación sintética a su pensamiento véase M. Reeves, "The originality and influence of Joachim de Fiore", *Traditio*, XXXVI, 1980, págs. 268-316. Su influencia la estudia la misma Reeves en *Joaquim of Fiore and the prophetic future*, Londres, 1976. C. Carozzi en su postfacio a la antología de textos apocalípticos *Le millénarisme ancien* (París, 1982), traza en breves páginas lo esencial de su pensamiento y pasa revista a su interpretación radical por parte de algunos de sus seguidores y a su proyección en movimientos sociales como los liderados por Segarelli o Dolcino de Novara.

una continua acumulación de males que conducen inexorablemente al final de los tiempos, volviendo a una concepción milenarista que proyecta el futuro de la humanidad hacia una edad de oro que precederá al fin²¹.

Nada hay en los escritos de Arnau que se relacione con estos postulados. El pensador valenciano coincide en la visión pesimista acerca del estado de la Iglesia y en la exaltación de la pobreza evangélica pero, lejos de adoptar una posición milenarista, se inscribe en una tradición que identifica el tiempo del Anticristo con los prolegómenos del fin del mundo y por tanto del Juicio Final²². Su anuncio apocalíptico se orienta hacia una finalidad práctica²³. Es un anuncio instrumental que debe servir para conducir a los creyentes hacia el espiritualismo y prepararlos así para los terribles tiempos que se avecinan²⁴.

Si la obra de Arnau de Vilanova encontró amplio eco en su tiempo (buena muestra de ello son las polémicas que suscitó)²⁵ su repercusión posterior no fue en absoluto escasa: se trata de una semilla caída en terreno más que abonado. Rastros de su pensamiento en autores posteriores no van a faltar. El *Tractatus de mundi aetatibus et tentationibus de Antichristo* de Ponç Carbonell o el *De inquisitione Antichristi* de Bernat Oliver dan cuenta en fechas no muy alejadas de la muerte de Arnau de la impronta de sus ideas²⁶. Ya en la década de los setenta la obra del carmelita Joan Ballester *Tractatus de bello forti Ecclesiae militantis et Antichristi illam impugnatis* es síntoma del interés que las preocupaciones arnaldianas siguen manteniendo²⁷ (recordemos que en torno a esos tiempos había situado el advenimiento del Anticristo). En fechas más lejanas se testimonia su pervivencia en la atribución de escritos apócrifos ubicados así

²¹ Cf. Bernard McGinn, *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*, pág. 154.

²² En esta misma idea insisten Albert Hauf (véase su introducción a la edición de la obra de Pou, pág. 91) y Josep Perarnau ("El text primitiu...", págs. 29-30). Únicamente sería posible establecer una conexión más estrecha entre los postulados de Joaquín de Fiore y de Arnaldo a partir de la *Expositio super Apocalypsis* que tradicionalmente le ha sido atribuida. Hoy sin embargo su autoría ha sido puesta en duda tanto por su estilo como por su contenido, por cuanto la *Expositio...* se remite a las tres edades joaquínistas que, como apuntábamos, están ausentes del resto de la obra arnaldiana (cf. Jaume Mensa i Valls, "Sobre la suposada paternitat arnaldiana de l'*Expositio super Apocalypsis*: Anàlisi comparativa d'alguns temes comuns a aquesta obra i a les obres polèmiques d'Arnau de Vilanova", en *Actes de la I trobada internacional d'estudis sobre Arnau de Vilanova*, Barcelona, 1995, vol. I, págs. 105-206).

²³ Véase a este respecto Jaume Mensa, *Les raons d'un anunci...*, pág. 300 y ss..

²⁴ Esa finalidad instrumental la expresa explícitamente Arnaldo en *De mysterio cymbalorum ecclesiae*, al manifestar que en el caso de que sus predicciones fuesen erróneas, habrían servido para reorientar a muchos hacia una senda de perfección cristiana (J. Perarnau, "El text primitiu...", pág. 32).

²⁵ El propio Arnaldo se preocupó por fomentar el conocimiento de su obra a través de la creación de un *scriptorium* en casa del boticario barcelonés Pere Jutge donde se copiaban y difundían sus escritos (Aurell: "Escatologie, espiritualité...", pág. 198).

²⁶ Sobre estas obras aún inéditas pueden encontrarse referencias en Josep Perarnau, "El text primitiu...", pág. 19 y notas 50 y 51.

²⁷ *Ibid.*, pág. 20.

bajo el manto protector de su prestigio como visionario²⁸. Tendremos por lo demás oportunidad de rastrear la incidencia de sus pensamiento en obras analizadas en páginas sucesivas.

De la circulación de sus escritos a pesar de la condena de 1316²⁹ es claro exponente que en 1347, treinta y seis años después de su muerte, son quemadas obras suyas y también de Pedro Juan Olivi en la escalinata de la catedral de Gerona como resultado de un proceso inquisitorial promovido por Guillem Pere Gironés. Consta que por esas fechas grupos de terciarios franciscanos y beguinos mantenían viva la llama del arnaldismo en ciudades como Valencia, Vilafranca del Penedès, Barcelona o Girona³⁰.

No estamos pues ante la obra de un visionario aislado. Por el contrario sus relaciones y la proyección social de su pensamiento son un barómetro de su incidencia en una sociedad en la que el ansia de renovación espiritual en un entorno dominado por una indudable relajación eclesiástica había prendido en no pocos espíritus, en conexión además con unos presupuestos de marcado contenido escatológico.

RAMON LLULL

Prácticamente contemporáneo de Arnau de Vilanova (muere en 1316, cinco años más tarde que aquél), la obra del mallorquín, enormemente prolija y diversa, abarca un amplio espectro en el que las reflexiones de índole teológica ocupan buena parte de sus inquietudes intelectuales. Este último aspecto de su producción no presenta el carácter monográfico de la obra arnaldiana, por cuanto lo escatológico dista de ser el

²⁸ Es el caso de los textos proféticos de carácter político contenidos en dos manuscritos del siglo XV (Biblioteca del Palacio Real de Madrid, ms. II/3096, ff. 36v-38r, y Biblioteca de Catalunya, ms. 490, ff. 100v-101v). Cf. Jaume de Puig i Oliver, "Unes prediccions pseudo-arnaldianes del segle XV. Edició i estudi", en *Actes de la I trobada internacional d'estudis sobre Arnau de Vilanova*, Barcelona, 1995, vol. I, págs. 207-286.

²⁹ Muerto el papa Clemente V, amigo y protector de Arnaldo, el pontificado de Juan XXII deja desbrozado el camino a sus detractores. El 8 de noviembre de 1316 a instancias del preposito de la catedral de Tarragona y del inquisidor Juan de Longerio se procede a la condena de quince tesis de su obra, prohibiendo además su tenencia (cf. J. Mensa, *Arnau de Vilanova*, pág. 90). La relación de las proposiciones condenadas puede consultarse en M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos...*, págs. 509-511.

³⁰ Cf. Josep Perarnau, "Profetismo gioachimita catalano da Arnau de Vilanova a Vicent Ferrer", en *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento. Atti del III congresso Internazionale di Studi Giochimiti*, Génova, 1991, pág. 403. Marcelino Menéndez Pelayo señala por su parte, en la línea de ortodoxia radical que le caracteriza, que "todo indica la grande difusión de aquellos libros (en referencia a Arnaldo) que podían hacer no leve daño en la conciencia del pueblo catalán, escritos como estaban

centro de sus preocupaciones. Ha dejado sin embargo un *Libre qui és contra Antichrist*³¹, exponente del interés que en su tiempo despertaba un tema al que Llull no es inmune.

Varios son los elementos que diferencian la visión escatológica de ambos. En primer lugar se impone señalar que el mallorquín evita absolutamente pronunciarse acerca de la espinosa cuestión de la posibilidad de predecir el tiempo en que acaecerá la venida del Anticristo, elemento éste central en el pensamiento arnaldiano³². Huye por el contrario de cualquier asomo de profetismo inmediateista.

El libro se estructura en relación a tres distinciones: *Començaments*, *De les obres de Antichrist* y *Prevençió d'Antichrist*. El contenido de la primera es de carácter fundamentalmente teológico. De las cuatro partes en que se divide, las tres primeras tratan acerca de la unidad de Dios, trinidad de Dios y encarnación, mientras que la cuarta, *De virtuts creades*, nos introduce en lo que constituye la esencia de la obra. Sostiene Llull que uno de los ejes básicos de la actuación del Anticristo se orientará al debilitamiento de las virtudes por el método de desvincularlas entre sí.

La segunda distinción trata de la actividad del Anticristo en el mundo. Contra la difusión de sus falsas razones tanto por la palabra como por la práctica (falsos milagros, dádivas o tormentos) están los principios doctrinales desarrollados en la primera distinción y la práctica de las virtudes. En consecuencia es necesario reforzarlas mutuamente con vistas a hacer fracasar sus planes³³. Con ello se nos da la pauta de la motivación básica del libro. No se trata de un escrito sobre el Anticristo sino contra el Anticristo. En este sentido el título se corresponde exactamente con un contenido que es de orden didáctico-moral y que atiende básicamente al objetivo de dotar al cristiano del bagaje a partir del cual oponerse a las añagazas de aquél. Este es el propósito de la tercera distinción, la *Prevençió d'Antichrist*, en la que Llull elabora

muchos de ellos en lengua vulgar y acomodados a la comprensión de rudos e ignorantes y hasta de las mujeres" (Historia de los heterodoxos..., pág. 509).

³¹ Publicado por Josep Perarnau, "El Llibre qui és contra Antichrist de Ramon Llull", *Arxiu de textos catalans antics*, 1990, págs. 7-182. Acerca de la fecha en que fue escrito José Guadalajar Medina lo sitúa siguiendo a J. Avinyó en 1289-1290 (*Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, 1996, pág. 214). Por su parte Perarnau en el estudio introductorio a la publicación referida en esta misma nota considera que no debe ser posterior a 1274 (pág. 215). En cualquiera de los dos supuestos es claro que Llull no pudo conocer en el momento de su redacción las especulaciones de Vilanova.

³² Curiosamente en tiempos posteriores con frecuencia se ha tendido a asociar en cierto modo a ambos. La actividad inquisitorial de Nicolau Eymeric mostró particular celo en la persecución tanto del *lulismo* como del *arnaldismo* (Pou, *op. cit.*, págs. 132-133). Por otra parte Miquel Batllori da cuenta de la frecuencia con que en manuscritos pseudolulianos con supuestas obras alquímicas del mallorquín aparecen intercalados textos, auténticos o apócrifos, de Arnau (*Arnau de Vilanova i l'arnaldisme*, Obra completa, vol. III, Barcelona, 1994, págs. 325-340).

³³ Véase al respecto la introducción de Perarnau a "El llibre qui és...", págs. 25-26.

una estrategia de combate. Pasa por la elección de un grupo de hombres santos y de probado conocimiento tanto de las cosas celestiales como terrenales, de cara a su formación a través del estudio y la contemplación. Su tarea consistiría en el despliegue de una actividad apostólica³⁴, dirigida tanto a fieles como a infieles, con vistas a afrontar con éxito los errores que el Anticristo intentará propagar.

Como señala Perarnau no estamos ante un libro orientado a saciar la curiosidad sobre la figura del Anticristo sino más bien ante lo que califica de "*manual d'aprenentatge i d'exercitació per la lluita contra Anticrist*"³⁵. No se reflejan en sus páginas los lugares comunes tradicionales sobre su vida. Que éstos obraban en conocimiento de Lull es algo que se evidencia mediante la lectura del capítulo XCVI de su *Doctrina pueril* dedicado al Anticristo³⁶.

Al igual que la obra de Arnau de Vilanova, la de Lull alcanza amplia difusión, sobre todo entre los círculos de beguinos y espirituales, más por su componente místico que por su incidencia en lo escatológico. Con todo, si hemos de creer al inquisidor Nicolau Eimerich, alguno de sus seguidores como Pedro Rosell, fiel a las tesis joaquinistas acerca de la división de la historia en tres edades, vieron en su doctrina el medio por el cual habría de convertirse todo el mundo en los cercanos tiempos del Anticristo y en él al mesías de la tercera edad³⁷.

JUAN DE RUPESCISSA

Resueltas hace ya tiempo las dudas sobre el indudable origen francés de este franciscano inflamado de espiritualismo, su inclusión en estas páginas obedece a la notable incidencia de sus profecías en el Principado, elemento éste que juntamente con el Rocatallada o Peratallada con que le citan autores contemporáneos de la Corona de Aragón dio pie a su consideración como oriundo de Cataluña³⁸.

³⁴ La propia peripecia vital de Lull obedece a este patrón. Eremita en el Puig de Randa en Mallorca, funda posteriormente la escuela de lenguas orientales de Miramar como instrumento de predicación a los infieles. Predica en Túnez en 1393, en 1307 sufre prisión en Bujía y muere, según una arraigada leyenda, lapidado en Túnez en 1410.

³⁵ Perarnau, "El llibre qui és...", pág. 32.

³⁶ Ed. de Gret Schib, Barcelona, 1972, págs. 231-235. Referencia breve (solamente cinco párrafos) centrada en dar cuenta del nacimiento y vida del Anticristo. En el tercero incide en la idea de la necesidad de prepararse para derrotarlo (*ibid.*, pág. 231).

³⁷ M. Aurell, *op. cit.*, pág. 198.

³⁸ Menéndez y Pelayo en su *Historia de los Heterodoxos...* da como lugar de nacimiento la población gerundense de Peratallada (págs. 523-524). Es el propio Rupescissa quien en su *Liber ostensor* se

Lo esencial de su pensamiento apocalíptico se condensa básicamente en dos obras: las *Visionis fratris Ioannis de Rupescissa o Liber secretorum eventum* y el *Vade mecum in tribulatione*. Una síntesis de su sistema escatológico, en base precisamente a estos dos escritos, la da el padre Pou que transcribe además párrafos especialmente significativos³⁹.

Se sitúa Rocatallada en la línea profética de Arnau de Vilanova en cuanto a fijar la fecha de la venida del Anticristo. A partir de la visión que tuvo en 1345 orando en la cárcel conventual de Figeac⁴⁰ argumenta que de la estirpe de Federico II y de Pedro III de Aragón había de proceder el Anticristo, personificado en Luís de Baviera, al cual debería suceder en ese papel otro Luís, rey de Sicilia⁴¹. Este, tras oponerse al emperador Carlos IV, después de destruir gran cantidad de ciudades y someter a los estados más poderosos establecerá su monarquía universal en 1366.

Tras estos acontecimientos sobrevendrá un escándalo de mayúsculas proporciones: la elección de un doble papa. Mientras el ilegítimo ocupará el solio pontificio, al verdadero no le quedará sino la alternativa del exilio en montes y desiertos. La inmensa mayoría del clero seguirá al antipapa y la orden franciscana se dividirá en tres partes según opten sus miembros por cada una de las dos alternativas o permanezcan al margen de partidismos.

Luis de Sicilia se erigirá en defensor de los judíos que podrán predicar libremente, repartiendo entre ellos todo tipo de cargos y prebendas. Estos, con el concurso de los gibelinos lo proclamarán Mesías, contará con falsos profetas y obrará falsos milagros conforme a lo anunciado en Ap. 13. Pero su reinado será breve. Muerto el Anticristo en torno a 1370 se desatarán durante cuarenta y cinco años toda suerte de guerras y desastres. Ese conjunto de calamidades actuará a modo de purga de la sociedad cristiana, particularmente de sus pastores y abrirá paso en el año 1415 al reino espiritual de los mil años anunciado en el Apocalipsis.

presenta como *oriundus Castro mercolesii* (Mercoles, población próxima a Aurillac). La incógnita fue despejada por Pou en 1923 al descubrir un ejemplar de dicha obra en el fondo Rossiano de la Biblioteca Vaticana (*Visionarios, beguinos y fraticelos...*, pág. 440).

³⁹ *Ibid.*, págs. 445-449. La edición crítica del *Liber secretorum...* ha sido publicada por R. Lerner y C. Morerod-Fattebert, *Johannes Rupescissa. Liber secretorum eventum*, Friburgo, 1994. La más importante visión de conjunto de la obra del visionario francés publicada hasta la fecha se debe a J. Bignami-Odier, "Jean de Roquetaillade (de Rupescissa), Théologien, Polémiste, Alchimiste" en *Histoire Litteraire de la France*, vol. 41, París, 1981.

⁴⁰ Esta referencia biográfica la da Pou (*op. cit.*, pág. 445). La vida del visionario francés está salpicada de estancias carcelarias derivadas de los aspectos heterodoxos de su obra. Las *Visionis...* habrían sido escritas, según Menéndez y Pelayo, en 1349 en Avignon, donde sufría prisión por orden de sus superiores franciscanos "para curarle de la manía profética" (*op. cit.*, pág. 524).

⁴¹ Se refiere al hijo de Pedro II, nieto de Pedro el Grande y descendiente por tanto del emperador Federico II Hohenstaufen por parte de su abuela Constanza.

Destruída la secta mahometana por Luis de Sicilia y convertidos los judíos a principios del siglo XV se fundará bajo el impulso de estos últimos una nueva monarquía universal en la figura de un emperador francés con sede en Jerusalén, que lo será también de un Papa reparador cuyo solio ocupará un franciscano. Los setecientos primeros años de esa nueva edad reinará la perfección espiritual. Los cristianos vivirán en la tercera regla del santo de Asís y los franciscanos superadas las controversias entre conventuales y espirituales, serán modelo de pobreza, lo que llevará a un crecimiento sin precedentes de la orden. Los recalcitrantes que no hubieran querido convertirse vivirán en las islas de los mares y en montes inaccesibles.

El principio del fin de esa edad dorada se iniciará al cumplirse el séptimo centenario de su fundación. Los antiguos vicios y perversiones reaparecerán, el clero reincidirá en la mundanidad y el pecado, los minoritas abandonarán la regla, la apostasía se enseñoreará del pueblo cristiano y los pocos puros se retirarán al desierto. El milenario culminará con la venida del verdadero Anticristo que precederá al fin del mundo⁴². La resurrección de los muertos y el Juicio Final pondrán fin a los tiempos terrenales.

Estamos pues ante una obra que si bien presenta evidentes puntos de contacto con los postulados de Joaquín de Fiore⁴³, se orienta hacia un milenarismo estricto, y se sitúa como puente entre las argumentaciones de Vilanova, por el que Rupescissa manifiesta explícitamente su admiración, y los de autores que como Pedro de Aragón o Eiximenis se harán eco de sus vaticinios, cuya huella es patente también en otras profecías catalanas posteriores. De su fuerte impronta en la Confederación dan

⁴² La distinción entre dos Anticristos la toma probablemente de Pedro Juan Olivi que diferencia un Anticristo místico, bestia de la tierra y antipapa y el gran Anticristo, bestia del mar y tirano real (cf. M. Aurell, *op. cit.*, pág. 218). Los antecedentes de esta distinción hay que buscarlos en Joaquín de Fiore que interpreta las dos bestias de Ap. 13 como una doble manifestación del Anticristo, una política y otra religiosa. La bestia de la tierra sería un falso líder religioso o incluso un pseudo-papa, mientras que la bestia del mar representaría a los infieles asolando a la cristiandad (cf. H. Lee, M. Reeves y G. Silano, *Western mediterranean prophecy. The School of Joachim of Fiore and the Foueteenth-Century Breviloquium*, Toronto, 1993, pág. 4). Esa misma distinción la encontraremos en autores catalanes posteriores.

⁴³ Se ha señalado una influencia indirecta del abad de Fiore a través de la obra de Olivi (cf. M. Reeves, *The influence of prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford, 1969, pág. 227). El pensamiento apocalíptico de éste último, recogido fundamentalmente en su *Postilla super Apocalipsim* y sus ideas acerca de la pobreza evangélica, alcanzan amplia difusión entre el espiritualismo franciscano en general (entre sus discípulos figuran Angelo Clareno y Ubertino de Casale) y particularmente entre los espirituales del sur de Francia, para los que se convierte casi en objeto de culto. Es significativo a este respecto que varias de las preguntas recogidas en el formulario del proceso inquisitorial seguido en 1333 contra el noble rosellonés Aimar de Mosset se interesen por la posible participación del acusado en el culto que supuestamente habría surgido en torno al sepulcro de Olivi y al aniversario de su muerte (J. Pou, *op. cit.* págs. 316-317). El inquisidor Eymerich lo sitúa como punto de partida de las múltiples sectas nacidas de una exagerada interpretación de la pobreza evangélica (*Ibid.*, pág. 127). Para una síntesis de su pensamiento véase G. Barone, "L'oeuvre eschatologique de Pierre Jean-Olieu et son influence. Un bilan historiographique", en *Fin du monde et signes des temps...*, págs. 49-61. También H. Lee, M. Reeves y G. Silano, *Western mediterranean...*, págs. 17-26.

cuenta además las traducciones de sus obras al catalán. El manuscrito 336 de la Biblioteca Inguibertine de Carpentras, auténtica compilación de escritos proféticos e indicio adicional del interés que estos temas despertaban en el ámbito catalano-ara-gonés, contiene una traducción catalana abreviada del *Vade mecum*... y otra completa del *Liber secretorum eventum*⁴⁴. Habida cuenta de que la traducción catalana de la primera de ellas se data en las postrimerías del XV o principios del XVI, se evidencia la pervivencia en el tiempo de la curiosidad suscitada por su obra.

FRANCESC EIXIMENIS

Amplia es también la producción de este franciscano catalán que en gran parte permanece inédita. Al igual que en el caso de Llull tampoco nos encontramos ante un hombre cuya preocupación esencial gire en torno a la problemática escatológica. No hay en su conjunto ninguna obra dedicada monográficamente a este tema, si bien son numerosas las disquisiciones que a ese respecto desarrolla en varias de ellas. Tal vez la que arroja más luz de cara a conocer sus concepciones escatológicas es la *Vida de Jesuchrist*, escrita poco antes de 1404. En el capítulo XXXXV del libro X procede a desarrollar su visión de la historia que divide, como es habitual, en siete épocas: la de la Iglesia naciente, de los mártires, de los doctores, de los eremitas, de la relajación, de la vida evangélica, de la apertura del sexto sello y la del último reino⁴⁵.

A la época de la relajación caracterizada por una clerecía “*dada a avaricia, molt tocada de simonia e de pecats d'immundicia*” y por una total negligencia de aquellos que deberían velar por la “*salut del poble*”, tanto laicos como eclesiásticos, seguirá, con la apertura del sexto sello, un estadio de renovación eclesiástica bajo la guía de una serie de hombres santos que Jesucristo pone sobre la tierra con vistas a que “*informassen lo poble per sants e molts bons exemples e per frequentades e*

⁴⁴ La transcripción de la primera puede encontrarse en J. Perarnau, "La traducció catalana resumida del *Vademecum in Tribulatione* (Ve ab mi en tribulació) de Fra Joan de Rocatalhada", en *ATCA*, 12, 1993, págs. 43-73. En ese mismo artículo Perarnau da cuenta del contenido del manuscrito que además de las dos obras de Rocatalhada contiene una traducción catalana del la *Visió de Trípoli* (*Cedrus alti Libani*), las *distinciones* IX y X de la *Summula seu Breuiloquium super concordia Novi et Veteris Testamenti*, obra a la que tendremos ocasión de referirnos más ampliamente en páginas posteriores, el tratado séptimo de *La vida de Jesuchrist* de Eiximenis, la *Profecía feta per l'ase* de Anselm Turmeda, y otros textos proféticos anónimos, entre los que cabe destacar una profecía de 1449 (*Dels inconvenients que se han de seguir*) de cuyo contenido daremos también cuenta más adelante. Compilación pues que representa un auténtico paradigma del interés catalán por lo profético.

⁴⁵ Cf. J. Pou, *op. cit.*, pág. 578.

*sovintegades preycacions*⁴⁶. Como jalones de ese fluir de cristianos excelentes cita a San Benito, San Bernardo, Santo Domingo y, naturalmente, San Francisco. Sin embargo después de ese momento culminante que supone la irrupción de predicadores y minoritas, la humanidad se precipita de nuevo en los mismos errores que caracterizan el mundo contemporáneo al autor. Pasa revista a las calamidades enviadas por Dios como castigo ante esa lamentable situación, entre las que ocupa un lugar preponderante el Cisma, para anunciar, en la línea de Rocatallada, la llegada de un santo Papa y de un emperador que habrían de fundar en Jerusalén el reino espiritual de Cristo, época a la que ha de seguir la venida del Anticristo, del que hace una semblanza biográfica en la línea de las tradiciones al respecto, para culminar con la descripción del Juicio Final.

En el *Llibre Primer del Crestià* ya había incidido en los acontecimientos que la culminación de la sexta edad de la Iglesia iba a deparar. Al hablar sobre los perseguidores de ésta, simbolizados por las siete cabezas del dragón apocalíptico, señala como el sexto de ellos *“és ho serà lo príncep aquell que és dit Antichrist místich, qui ara en breu deu fer la execució de Déu contra los clergues, als quals deu tolre totes les temporalitats e'ls deu moure la major persecucó que hanc sofrí clerecía*⁴⁷. Atribuye también al Anticristo místico, de nuevo en consonancia con las afirmaciones de Rocatallada, la destrucción del Islam.

Después de esa purga de la *Esglesia carnal dels mals cristians* se seguirá una época de reparación y de paz⁴⁸ que *“sserà maravellosa, ço és que se'n seguirà gran bé e reparació de tot l'estament ecclesiàstich, qui era ja quax vengut a no res*⁴⁹ y que culminará con la venida del Anticristo final, séptimo perseguidor de la Iglesia y preludio del fin del mundo.

En el *Dotzè del Crestià* vuelve sobre estas mismas ideas matizándolas más. Aquí la crítica se centra particularmente en los príncipes. En el capítulo 200 anuncia la caída de todas las monarquías y de los señores por causa de su orgullo y rapacidad que les ha llevado a la disipación de los bienes de sus vasallos y a alejarse de la justicia y de

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Citado por Pere Bohigas, "Prediccions i profecies en les obres de Fra Francesc Eiximenis", en *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, 1982, pág. 100.

⁴⁸ A diferencia de Rocatallada, Eiximenis, con la ambigüedad que le caracteriza, no establece aquí una duración concreta para ese período, limitándose a afirmar, sobre la base del Apocalipsis, que *"durará mitja hora, car serà tant gran repòs que tota la sua duració fins a la fi del món apparrà que no sia sino fort poch"* (*Ibid.*). Sin embargo, como apuntamos más adelante, en *El Dotzè del Crestià* lo cifra en quinientos años. Contradicciones similares no son infrecuentes en su obra.

⁴⁹ Bohigas, *ibid.*, pág. 101.

Dios. Todo esto acaecerá a partir del año 1400 "*in apercione sexti signaculi ecclesie*" dando lugar a un mundo regido por comunas en el que reinará la justicia popular. En el capítulo 446 insiste en que "*alguns pasats*"⁵⁰ han anunciado que después de la "*reformació del món, la qual s'à a fer prop après lo centenari present del temps que comptam*"⁵¹. Predice, una vez más con ecos de Rocatallada, el traslado de la sede papal a Jerusalén, que lo será también del imperio, siendo sus respectivas cabezas, Papa y Emperador, de "*linatge del juheus convertits a la fe*"⁵² para volver sobre la visión de un mundo en el que todas las monarquías excepto la francesa⁵³ habrán desaparecido para dar lugar a un mundo regido por gobiernos populares en el marco de un estado evangélico que habrá de durar por espacio de quinientos años.

TEXTOS PROFÉTICOS DE AUTORÍA ANÓNIMA

El peso específico que la literatura de contenido profético ha tenido en tierras de la confederación catalano-aragonesa no sólo se evidencia a partir del pensamiento de los autores hasta aquí estudiados. Se ha conservado un abundante *corpus* de textos anónimos o de autores de escasa significación, que vienen a incidir en el amplio desarrollo de este tipo de literatura en la Corona de Aragón. Algunos de ellos constituyen, a pesar de su anonimato, aportaciones de gran interés tanto por su contenido como por su difusión. Las páginas que siguen no pretenden tanto dar una visión general de esa panorámica⁵⁴ como analizar particularmente éstos últimos.

⁵⁰ No es infrecuente en la obra de Eiximenis el realizar afirmaciones que atribuye a otros, en ocasiones con referencias tan vagas como ésta o poniéndolas en boca de personajes como, un inexistente Gervasio, al que recurre en la *Vida de Jesucrist* (cf. J. Guadalajara, *Las profecías en la Edad Media*, Madrid, 1996, págs. 208 y 210). Parece como si quisiera mantener un cierto distanciamiento ante determinados temas que no siempre han sido tenidos por ortodoxos (baste recordar el peregrinaje carcelario de Rupescissa).

⁵¹ P. Bohigas, "Prediccions i profecies...", pág. 105-106.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Estas palabras le valieron la reconvencción de Joan I a pesar de las buenas relaciones que ambos mantenían. El rey escribió el 17 de noviembre de 1391 a Pedro de Artés, al que Eiximenis había dedicado algunas de sus obras, para que advirtiese al franciscano que se abstuviese de propalar semejantes profecías a no ser que pudiese demostrarlas *por arte de astrología*. Eiximenis escribió al monarca excusándose y argumentando en base a la autoridad de Rocatallada que a la casa real de Aragón le estaba reservada en breve la soberanía universal (cf. J. Pou, *op. cit.*, págs. 581-582).

⁵⁴ Sería excesivamente reiterativo por cuanto muchos de ellos son textos que al no aportar nada relevante en relación a lo visto hasta aquí nos interesan únicamente como exponente de esa intensa floración profética. Remito para su conocimiento a dos trabajos de Pere Bohigas que, a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, siguen constituyendo un referente imprescindible a la hora de abordar una revisión de este tipo de literatura en Cataluña: "Profecies catalanes dels segles XIV i XV. Assaig bibliogràfic", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VI, 1925, págs. 24-49, y "Profecies de Merlí. Altres profecies contingudes en manuscrits catalans", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VIII, 1928-1932, págs. 253-279.

El “Breviloquium”

Bajo el título *Summula seu Breviloquium super concordia Novi et Veteris Testamenti*, se ha conservado una obra anónima escrita entre 1351-1354⁵⁵ que constituye una de las muestra más depuradas del arraigo del pensamiento joaquinista en las tierras catalano-aragonesas. Prescindiendo de las consideraciones que ponen en duda su autoría catalana⁵⁶, lo cierto es que alcanzará amplia difusión en esas tierras como pone de manifiesto el hecho de que dos de las copias conservadas hayan sido escritas en Barcelona en 1455 y 1488⁵⁷, al tiempo que en su vertiente más política otorga un importante papel escatológico a la monarquía aragonesa.

Es sin duda de todos los escritos apocalípticos compuestos o difundidos en la Corona de Aragón el que presenta relaciones más estrechas con los planteamientos joaquinistas, en particular con el *Liber Concordie* del abad calabrés.

El texto se estructura en tres partes. Un poema que hace las veces de prefacio, un prólogo y catorce *distinctiones*⁵⁸. El poema describe las terribles circunstancias del Final de los Tiempos exhortando a la prevención de los cristianos en la perspectiva del Juicio Final. El prólogo es una exposición de los tres tipos de concordancias en que se basan las *distinctiones*. De ellas, en las tres primeras se establece la sucesión de los tres *status* del mundo a partir de sus respectivas concordancias. Así por ejemplo la primera edad tiene a Abraham, Isaac y Jacob, en su inicio, como contrapunto de Pilatos, Herodes y Caifás en su final.

Las distinciones cuatro a diez pasan revista a la sucesión de las siete *aetates* del mundo y los siete *tempora* de la Iglesia. Las edades del mundo finalizan en cada caso con un castigo divino, el último de los cuales abrirá paso al Juicio Final. La primera edad que se inicia con Adán finaliza con Noé y el diluvio, la segunda que dura hasta

⁵⁵ H. Lee, "The School of Joachim of Fiore and The Fourteenth-Century *Breviloquium*", en *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento. Atti del III congresso Internazionale di Studi Giochimiti*, Génova, 1991, pág. 214.

⁵⁶ El texto del *Breviloquium* ha sido publicado por H. Lee, M. Reeves y G. Silvano en el ya citado *Western Mediterranean Prophecy*.... En el amplio estudio introductorio se decantan hacia una autoría catalana, que Perarnau pone sin embargo en entredicho (cf. *ATCA*, 12, 1993, pags. 431-433).

⁵⁷ H. Lee, *op. cit.*, pág. 213. Se conservan también fragmentos del texto en el ya citado manuscrito 336 de la Biblioteca Inguimbertine de Carpentras, concretamente las *distinctiones* IX y X. Las fechas de las copias realizadas en Barcelona subrayan una vez más la persistencia a lo largo de los años del interés por el tema.

⁵⁸ Para la descripción del contenido seguimos la síntesis de H. Lee (*op. cit.*, págs. 214-215) y las referencias aportadas por Aurell (*op. cit.* págs. 215-216).

Abraham finaliza por el fuego y el azufre, la tercera, hasta Moisés con las diez plagas, la cuarta hasta David con la desaparición de los descendientes de Saúl y de Elías, la quinta hasta Cristo con la destrucción del templo de Jerusalén por Vespasiano, la sexta hasta el Anticristo con la destrucción llevada a cabo por los diez reyes infieles, y, por último, la séptima abarca hasta el fin del mundo con la destrucción de la tierra por el fuego. Por su parte cada uno de los siete tiempos de la Iglesia culminan con una persecución: de Cristo hasta Nerón con el martirio de san Esteban, Santiago y los apóstoles; hasta Silvestre con la persecución de los once emperadores; hasta san Antonio con la de los doctores arrianos; hasta Carlomagno con la de los musulmanes; hasta san Francisco con la caída de los religiosos en la avaricia de los bienes temporales, y el cuestionamiento de la autoridad papal y del matrimonio por parte de los maniqueos; hasta la muerte del Anticristo con la persecución de los cristianos adeptos a la pobreza evangélica, y, por último, hasta el fin del mundo con las tribulaciones desatadas por Satán y por Gog⁵⁹.

En la parte final del *Breviloquium* (*distinctiones* 11 a 14), se establecen las concordancias entre las generaciones del mundo, siempre en una perspectiva atenta al inminente final de los tiempos. Los acontecimientos que en esa perspectiva se han de suceder aparecen dispersos en varias *distinctiones*. Sitúa, como es habitual, su desencadenamiento en la sexta edad, que dará paso además al inicio del tercer *status* a partir de cuatro aperturas sucesivas: la venida de san Francisco, la del Anticristo místico, la del undécimo rey de la profecía de Daniel y, por último, la del gran Anticristo. El papel del Anticristo místico le es otorgado, durante la generación 45, al Papa Juan XXII, enemigo declarado de la pobreza evangélica y de los franciscanos espirituales. Durante la generación 46 (1350-1367), que se inicia por tanto en el momento en que se redacta el *Breviloquium*, la persecución iniciada contra los partidarios de la pobreza evangélica alcanzará su punto culminante, al igual que el estado de corrupción de la Iglesia⁶⁰.

⁵⁹ El número siete ocupa, al igual que en *De septem sigillis* de Joaquín de Fiore, un lugar central en el *Breviloquium*. Además de las concordancias por las que se ponen en relación las siete edades de la Iglesia con las del mundo, se establecen otras con los siete días de la creación, los siete Sacramentos, y los combates desatados contra la Iglesia por las siete cabezas del Dragón (Lee, *op. cit.*, pág. 214).

⁶⁰ Si la condena de la doctrina arnaldiana en 1316 abre paso a una etapa en la que la discusión sobre la temática apocalíptica pasaba a estar bajo sospecha dando pie a la apertura de procesos inquisitoriales, a partir de la Peste Negra se abre un período en el que la persecución alcanza sus cotas culminantes con la actividad del inquisidor Nicolau Eimerich. Es el momento que coincide con la redacción del *Breviloquium* y del *Triplice statu mundi* (texto que se presenta evidentes puntos de contacto con el anterior y al que dedicamos el siguiente apartado). Es síntoma claro de la presión a que están sometidos los sectores ligados al espiritualismo el hecho de que ambos incluyan en sus páginas una *Regula pro periculosi temporibus*, cuyo título es de por sí lo suficientemente explícito (cf. J. Perarnau, "Il profetismo gioachimita...", págs. 402-405).

Por lo que respecta al papel del undécimo rey, éste recae sobre la figura de Pedro IV "el Cerimoniós"⁶¹, quien, en coincidencia con el tiempo del gran Anticristo, perseguirá a la Iglesia pecadora para después de las tribulaciones últimas, conquistar Tierra Santa y Jerusalén y entregarlas al Papa Angélico, guía espiritual de una Iglesia purificada y de un mundo en el que todas las naciones se habrán convertido.

No es la primera vez en que nos encontramos con elementos de carácter marcadamente político en el discurso escatológico. En realidad buena parte del profetismo catalano-aragonés de la Baja Edad Media se inclina por los vaticinios de índole política. Este tipo de profecías no se hallan exentas de aderezos de tipo escatológico, del mismo modo que aquellos autores inclinados a la predicción más estrictamente escatológica no dejan con frecuencia de involucrarse en el devenir político del siglo. Nuestra exposición, naturalmente más atenta a éstos últimos por su carácter de auxiliar de cara a la aproximación a una mentalidad en la que el estado de espera escatológica puede arrojar luz de cara a comprender mejor su proyección en la plástica, sólo ha tocado muy tangencialmente la proyección política de lo profético, particularmente al referirnos a Rocatallada y a Eiximenis. Cabría añadir aquí que la decantación del autor del *Breviloquium* a favor de la casa aragonesa entronca con una tradición iniciada por Arnau de Vilanova y supone una clara inflexión en relación a los vaticinios pro-franceses de Rocatallada. Vilanova en lo que respecta al rey que debería ser el brazo secular del gran proyecto de la conquista de Tierra Santa y reforma espiritual de la Iglesia se decanta por Fadrique de Sicilia (Federico III de Sicilia-Trinacria), mientras que Rocatallada reserva ese papel para un rey de la casa de Anjou⁶².

La idea del "emperador de los últimos días" es elemento consustancial a la apocalíptica medieval. Procede tanto de la figura del emperador romano divinizado como de la del Cristo Mesías y triunfante del Apocalipsis, difundida a través de los

⁶¹ La atribución de este papel a un rey de la corona aragonesa lo volveremos a encontrar al analizar la profecía anónima del manuscrito 336 de la biblioteca Ingembertine de Carpentras. En este caso recae sobre Alfonso el Magnánimo. También una profecía fechada en 1412, atribuida por el copista (la copia conservada es de principios del XVI), a un monje de la Esluga de Francolí de nombre Joan de Bur lo hace recaer en Fernando de Antequera "*corn onzè de la profecia de Daniel*" que atajará la corrupción eclesiástica antes de la venida del Anticristo (cf. P. Bohigas "Profecies catalanes...", pág. 43).

⁶² Para el aspecto político de la obra de Vilanova y Rocatallada véase M. Batllori, "La Sicilie et la Courone d'Aragon dans les prophéties d'Arnaud de Villeneuve et de Jean de Roquetaillade", en *Les textes prophétiques et la prophétie en Occident (XIIe-XVIe siècle)*, Roma, 1990, págs. 73-89. Reproducido también en el vol. III de sus *Obres Completes*. Buena parte de las profecías contenidas en los artículos de P. Bohigas "Profecies catalanes..." y "Profecies de Merlí...", son ejemplos de esa vena profética de carácter político.

oráculos sibilinos medievales⁶³. La conversión de Roma al cristianismo en el siglo IV transforma el papel histórico del Imperio en un sentido positivo, dotando a la figura del Ultimo Emperador de un doble contenido simbólico, como exponente de ese nuevo papel positivo y como réplica de Cristo. Su primera manifestación procede de las versiones occidentales de la *Sibila Tiburtina*, recogida a su vez por el Pseudo Metodio⁶⁴, una de las fuentes recurrentes del profetismo catalano-aragonés.

Para H. Lee el *Breviloquium*, que habría sido escrito con vistas a mantener vivo el espíritu de la pobreza evangélica entre los grupos de beguinos y terciarios catalanes en una época particularmente difícil para éstos, constituye en cierto modo una especie de crisol en el que se funde buena parte de la tradición escatológica catalano-aragonesa. En la línea de los planteamientos de espirituales y beguinos, entroncaría, en su denuncia de la relajación y decaimiento de la Iglesia, con Arnau de Vilanova y su apasionado posicionamiento contra el progresivo apego a lo mundano y sus devastadores efectos sobre el cristianismo. Con Arnau se relacionaría también el recurso a las Escrituras como fuente a partir de la cual llegar a conocer lo que deparan los últimos tiempos (a partir en este caso del sistema de concordancias que se establece). Los planteamientos más estrictamente joaquinistas derivarían tanto del abad de Fiore como de Pedro Juan Olivi⁶⁵, detectándose también una influencia de Rocatallada en motivos como la importancia otorgada a la casa de Aragón y al reino de Sicilia (si bien en un sentido diferente), la relación entre el gran Anticristo y el

⁶³ Alain Millhou, "La chave -souris, le nouveau David et le Roi caché (trois images de l'empereur des deniers temps dans le monde ibérique: XIIIe-XVIIe s.", *Melanges de la Casa de Velázquez*, XVIII, 1, 1982, pág. 67.

⁶⁴ B. McGinn, *El Anticristo...*, pág. 104.

⁶⁵ Si bien, en términos globales, existen evidentes puntos de contacto con el pensamiento del abad de Fiore en el discurso de los autores vistos hasta aquí, en ninguno de ellos se recurre a una interpretación tripartita de la historia en un sentido estricto tal como ocurre en el *Breviloquium*. Sí parece darse esa circunstancia en el *De statibus Ecclesiae secundum Apocalypsim*, redactado hacia 1318, del que únicamente tenemos referencias indirectas a través de la condena que los inquisidores Guido de Terrena y Pedro de Palude remitieron a Juan XXII. El texto inquisitorial, publicado por Pou (*op. cit.*, págs. 661-697), permite una aproximación a su contenido. A partir los fragmentos que cita del *De statibus...* se evidencia un discurso orientado a la exaltación de la pobreza y a la crítica a la venalidad de la Iglesia, en sintonía con los planteamientos del de Fiore y de Olivi, a los cuales el autor cita explícitamente en tono de encendido elogio. Divide la historia del mundo en los consabidos tres *status*: desde su inicio hasta Cristo, desde éste hasta el advenimiento del Anticristo y desde la muerte del hijo de perdición hasta el fin del mundo. En esta perspectiva anuncia, coincidiendo con el final del segundo *status*, la destrucción, a manos del décimo cuerno de la bestia, de la *ecclesia carnalis quia persequitur et persequetur veritatem Christi et suos pauperes*. Tan sólo se salvarán unos pocos elegidos que, fundadores de una nueva espiritualidad, predicarán por todo el mundo la verdad de Cristo. Esa renovación evangélica se habría iniciado en la quinta edad de la Iglesia con la apertura del sexto sello por san Francisco para culminar en la sexta con la aniquilación de la *Babilonia magna meretrix* encarnada en la Iglesia romana entregada a la lujuria, la simonía y la mundanidad.

undécimo rey como sexta y séptima cabeza del dragón o la aparición de Gog y Magog⁶⁶.

Queda así establecida en el *Breviloquium* una hilación que partiendo de Joaquín de Fiore recogería lo más granado de la tradición escatológica y apocalíptica difundida o elaborada en la confederación catalano-aragonesa.

El “De Triplici Statu Mundi”

Junto con el *Beviloquium*... este pequeño tratado anónimo de contenido apocalíptico, atribuido en un principio a Eiximenis⁶⁷, es un exponente más, no sólo de la incidencia en el entorno catalano-aragonés de las concepciones milenaristas de Joaquín de Fiore y de Juan de Rupescissa, sino también de su pervivencia en el tiempo, ya que la única copia que nos ha llegado data de 1437, casi sesenta años posterior por tanto a la redacción original, obra de algún partidario de Urbano VI en los primeros momentos del cisma⁶⁸. Siguiendo estrechamente la doctrina del abad calabrés divide la historia en tres fases en los mismos términos que éste, anunciando el inicio en breve de la llegada del tercer estado del mundo que se ha de seguir a la muerte del Anticristo cuyo advenimiento será a su vez en corto plazo.

La justificación de la proximidad de ese tercer estado se argumenta a partir de ocho *signa* que condensan una pesimista visión de la desastrosa situación del mundo, en particular en lo que a los estamentos rectores se refiere, y por extensión del conjunto del pueblo cristiano, tal como se manifiesta en el primer signo que tiene un carácter globalizador. Los restantes inciden respectivamente en los siguientes aspectos:

⁶⁶ H. Lee, *op. cit.*, págs. 218-221.

⁶⁷ Albert Hauf en su edición de la obra ("El *De Triplici Statu Mundi* de Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M.", en *Miscel·lània Aramon i Serra*, I, Barcelona, 1979, pág. 265-266) atendiendo la atribución tanto del *incipit* como del *explicit* la considera obra de Eiximenis. Por su parte Josep Perarnau, que la fecha, atendiendo a elementos de crítica interna hacia 1378-1379, esto es contemporáneamente a la redacción de la primera parte de *Lo Crestià*, argumenta que difícilmente el autor de este último puede serlo también del *De Triplice*..., por cuanto nada que tenga que ver con la Edad del Hijo ni con la del Espíritu Santo se encuentra en el libro de Eiximenis ("*los planteamientos teológicos de ambas obras poco tienen que ver*"), [Perarnau, "Documents i precisions entorn d'Eiximenis", *ATCA*, 1, 1982, págs. 200-201]. El propio Hauf en un artículo posterior parece inclinarse por esta última tesis al considerar el *De Triplice*... como obra anónima ("Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant pel Tirant lo Blanc", en *Xàtiva. Els Borja. Una projecció europea*, vol. I, [catálogo de la exposición], Xàtiva, 1995", pág. 113).

⁶⁸ Hauf, "Profetisme, cultura literària..."., pág. 111.

- la corrupción de los religiosos (*"in quibus nulla uel modica fit uel honestas, ymo est inter eso tanta iniquitas, quod breuiter magis apparet confusio babilonica quam religio ecclesiastica"*)
- la falta de justicia de príncipes laicos y preladados, más atentos a esquilmar al pueblo que a procurar por su bienestar (*"Hoc enim faciunt ut inde a populis peccuniaras petitiones exhigant, obmissa iusticia"*)
- la decadencia de la caballería (*"non viuunt viriliter sed ut mulieres"*),
- la relajación moral de las mujeres (*"in quibus nulla est verecundia, nec honestas, nec modestia, nec maturitas, sed omnis vanitas uanitatatum et omnia vanitas"*)
- la extensión de la mentira, el fraude, la carencia de caridad cristiana y la blasfemia
- la sumisión a los pecados capitales, con mención especial a los más denostados en el mundo medieval, la soberbia, la avaricia y la lujuria
- el *"cisma et discordia que est inter omnes christianos"*, que atribuye precisamente a esa generalización del pecado

Anuncia además, prácticamente en los mismos términos que Rupescissa, la división de la orden franciscana en tres partes y, en consonancia con éste, da cuenta de las calamidades que, con la llegada del *Antichristus mixtus*⁶⁹, afligirán al mundo al tiempo que actuarán como factores de purga y renovación, abriendo paso así al *tertio statu mundi* que a su vez culminará con la venida del *Antichristus verus* a la que se seguirá el fin del mundo y el Juicio.

Una profecía anónima de 1449

Al hablar de la obra de Juan de Rupescissa aludíamos a un manuscrito de la biblioteca Inguimbertine de Carpentras (ms. 336), de indudable interés tanto por su contenido, como por su carácter testimonial en relación con la prolongación en el tiempo de la afición a la temática escatológica en Cataluña, ya que se trata de una compilación realizada con posterioridad a 1449, año en que se fecha el más tardío de los textos

⁶⁹ Se trata de una corrupción de *mysticus* (A. Hauf, "El *De triplice...*", pág. 276, n. 43).

que contiene y que es precisamente objeto de las páginas que siguen⁷⁰. Un texto que por su carácter en cierto modo epígono en relación a lo que podríamos llamar *edad de oro del profetismo catalán*, presenta un interés añadido como referente del pensamiento profético en las postrimerías de la Edad Media catalana.

Su autoría es obra de un religioso que afirma en el prólogo esconder su nombre al objeto de que el contenido sea atribuido a la providencia divina. Lo compone a fin de clarificar, por demanda de su madre, determinados secretos de las Escritura que conviene "*sien manifestats per tal no sie allegada ignorancia en los darrers dies*"⁷¹.

Se inicia con una disquisición de carácter eclesiológico que supone, lejos de las reticencias del espiritualismo radical de años anteriores, una encendida alabanza de la Iglesia como institución "*elegida sposa (de Cristo) e fundada sobre la pedra qui es la fe catholica*". Todo ello no impide que el redactor se explaye en la denuncia de la corrupción que aqueja al clero, cuyas causas atribuye a la acción de "*lo gran Sathan que ha tractat ab totes ses forces que fos destruida e anullada*". Su diagnóstico del estamento eclesiástico no puede por menos que recordar otros similares que hemos tenido oportunidad de revisar en páginas anteriores y sobre los que volveremos al pasar revista a la predicación vicentina. Así los servidores de Dios "*son fets indignes e impiadosos e cruels, volumptant-se en tot vici e pecat hi en gloria mundana*". Abrazan "*tota manera de turpitud...faent-se devant la gent ab gran hypocresia, bonnançant lo abominable scisme*". Arremete contra la *malvada simonia* y acusa a los clérigos de emular "*ab los de Sodoma e Gomorra qui es lo pecat contra consuetud*" y de idolatrar toda forma de pecado. La iniquidad de los prelados y la opresión sobre sus súbditos no genera sino una justificada desobediencia entre éstos.

El Cisma de Occidente y la elección en 1439 de Félix V como antipapa constituyen otras evidentes muestras del desencadenamiento de las fuerzas del mal, instigadas por los múltiples diablos que desde 1439, a raíz de los efectos de un terremoto, han abandonado las profundidades infernales, que el autor, sorprendentemente, sitúa, aduciendo la autoridad de los astrólogos, en las cercanías de la ciudad de Gerona.

A partir de aquí se adentra en el terreno de la profecía escatológica para anunciar el sometimiento de Egipto al rey de Aragón, Alfonso el Magnánimo, a quien saluda como

⁷⁰ El texto en cuestión ha sido publicado por M. Aurell, "La fin du monde, l'enfer et le roi: une prophétie catalane du XVe siècle", *Revue Mabillon*, 5, 1994, págs. 143-177.

⁷¹ Para el contenido del texto seguimos la transcripción de Aurell en el artículo citado en la nota anterior (págs. 156-177).

*XI vespertilio*⁷². Conquistará además Italia y castigará a los grandes prelados y servidores de la Iglesia “*per les grans abominacions qui son en aquells*”. Se verá auxiliado en estas tareas por una reina venida de Sicilia y por su hijo Ferrante al que atribuye el papel de Anticristo místico⁷³.

El definitivo despliegue de las fuerzas del mal será decidido en una asamblea diabólica presidida por Satán con el concurso de sus lugartenientes. En ella se acuerda la venida del Anticristo sobre la Tierra, a propuesta de Baal que promete en nombre de los presentes trabajar por difundir entre los pueblos “*tantes maleses que per neguna forma no'ns escaparan ni fugir poran*”.

En lo referente al Anticristo el anónimo autor hace derivar su nacimiento de las relaciones ilícitas entre un terciario mendicante y una monja de clausura. Su venida al mundo habria tenido lugar en 1447 coincidiendo con una infrecuente conjunción planetaria⁷⁴, y estaría siendo educando en Roma por una legión de diablos.

Su reino comenzará en 1480 bajo los auspicios de Satanás y con la colaboración de Gog y Magog, de los etíopes, los judíos y los musulmanes. De nuevo en línea con la tradición pasa revista a sus obras. Sembrará la confusión entre los doctores de la Iglesia, reconstruirá el templo de Jerusalén, los grandes príncipes y señores se someterán a su obediencia. A todos aquellos que no sean portadores de su signo en la mano o en la frente les será vedada la práctica del comercio y los que no crean en él serán sometidos a grandes tormentos. Sus discípulos predicarán por todo el mundo en contra de la fe católica. Para propiciar el convencimiento de las gentes obrará milagros (hará hablar a las imágenes de los retablos y resucitará a los muertos), y repartirá riquezas que le serán entregadas por los demonios. Entrará en el templo de Jerusalén y, haciéndose pasar por el verdadero Mesías, se hará adorar como tal al tiempo que él mismo rendirá veneración a una estatua de Satanás incitando al pueblo a obrar de igual modo y a proferir todo tipo de vituperios contra Dios.

⁷² El apelativo de *vespertilio* o *rat penat* (murciélago en sus acepciones latina y catalana) es utilizado con frecuencia en los textos escatológicos catalanes para referirse al emperador de los últimos tiempos. Lo emplea por vez primera Arnau de Vilanova en su versión de la profecía joaquinista *Vae mundo in centum annis* (publicada por J. Pou, *op. cit.*, págs. 171-172), que incluye en el *De mysterio cymbalorum Ecclesiae*. Alain Milhou sitúa sus orígenes en las profecías bizantinas y musulmanas de finales del siglo XII y principios del XIII anunciando la inminente conquista de Constantinopla, Egipto y Tierra Santa por parte de *un rey rubio* o *estrella de poniente* (*vesper* en latín), profecías conocidas en España desde finales del XIII. (Alain Milhou, “La chauve-souris, le nouveau David...”, pág. 65).

⁷³ Se refiere a María de Castilla, regente de Cataluña desde el establecimiento en Nápoles de su marido Alfonso el Magnánimo en 1432, y a Ferrante, hijo ilegítimo del rey, fruto de sus relaciones con Margarita de Híjar, dama de compañía de la reina María (Aurell, *op. cit.*, pág. 161, n. 14).

⁷⁴ La *Profecía de un frare del Cistell* anuncia su venida aproximadamente para las mismas fechas, entre los años 1440-1445, después de que el poder de un emperador hereje haya sido destruido por un papa angélico (cf. Bohigas, “Profecies catalanes...”, pág. 40).

En este punto vendrán Elías, Enoch, Moisés y San Juan, al objeto de enfrentarse al Anticristo. Este hará degollar a los dos primeros que serán resucitados por la intervención del Señor ante una gran multitud. Es el principio del fin del Anticristo. Los judíos iniciarán su conversión al tiempo que *“los pobles murmuraran e desempararan lo fill de perdicó”*.

Con vistas a detener esta fuga de discípulos, simulará, al modo de Simón el Mago, y con la ayuda de Satán y los suyos, una ascensión a los cielos. El Señor enviará al arcángel san Miguel que *“armat ab spasa e verga de llamp partira per lo mig lo fill de iniquitat e caura devant tota aquella gent en moltes pessés”*⁷⁵ La tierra se abrirá y todos ellos serán precipitados a las profundidades del infierno.

Por intercesión de la Virgen *“advocada de tot lo mon”* Jesucristo concederá al género humano un plazo de cuarenta días para su arrepentimiento y conversión. *“Feta la universal unió del cristianisme e de totes les gents en una fe santa catolica”* se dejarán ver las quince señales que precederán al Juicio Final (los *signa iudicii* descritos por San Jerónimo)⁷⁶ y, con éste, la historia humana tocará su fin.

El texto a parte de su interés como exponente de la pervivencia de una predisposición hacia la espera escatológica en fechas próximas al final de la Edad Media, es una muestra de su enraizamiento también en medios ajenos a los sectores radicales afines al espiritualismo. El autor se esfuerza en subrayar su ortodoxia en las páginas dedicadas a glosar en términos de rendida alabanza el papel institucional de la Iglesia. Su crítica en ningún momento se orienta hacia ella sino únicamente hacia aquellos de sus miembros que se han dejado seducir por las triquiñuelas del maligno y que, al parecer, no son pocos. El hecho de que haga recaer la paternidad del Anticristo en un terciario mendicante debe interpretarse como un elemento orientado hacia ese afán por desmarcarse de todo asomo de desviacionismo, estableciendo distancias con los medios beguinos, con frecuencia vistos a ojos de la Iglesia como propagadores de doctrinas heréticas. Sin embargo, si bien sus fuentes son fundamentalmente escriturarias y patrísticas, no deja de ser significativo el recurso a algunos clásicos del profetismo precedente que evidentemente conoce. Recurre por ejemplo a la autoridad de Vilanova al atribuir el nombre de *Ludovicus* al Anticristo⁷⁷, al tiempo que ecos de la

⁷⁵ En esos mismos términos se expresa Eiximenis al relatar en el libro V del *Llibre del angels* la muerte del Anticristo a manos de san Miguel. Un episodio recogido en varios retablos catalanes dedicados al arcángel (cf. *infra*, págs. 349-353).

⁷⁶ Cf. *infra*, pág. 501 y ss.

⁷⁷ Aurell señala como errónea la atribución (*“La fin du monde...”*, pág. 165, n. 19). Es Rocatallada el que, como hemos visto, atribuye el papel de Anticristo místico a Luís de Sicilia. Argumenta que el nombre de *Ludovicus* contiene en guarismos romanos (LVDOVICVS, exceptuando la O y la S) los números 50, 5,

obra de Rocatallada, de Eiximenis, e incluso del *Breviloquium* son patentes en temas como el del Anticristo místico o el del undécimo rey personificado en la figura de un monarca aragonés.

EL ÁNGEL DEL APOCALIPSIS: SAN VICENTE FERRER

Si lo visto hasta aquí se inscribe dentro de una tradición literaria de carácter escatológico que por su naturaleza circulaba entre los sectores ilustrados de la sociedad catalano-aragonesa, muy otro es el caso del pensamiento vicentino que tuvo una amplia proyección popular a través de las campañas de evangelización que el dominico llevó a cabo desde 1398, año en que, a raíz de una visión que tiene en Avignon durante una grave enfermedad⁷⁸, decide iniciar su periplo como predicador.

Habida cuenta de que una parte de sus sermones se conservan gracias a las transcripciones que los *reportadores* realizaron de ellos⁷⁹, contamos con un valioso material que nos permite no tan sólo reconstruir las líneas directrices de su posicionamiento sobre la temática escatológica sino también introducirnos en el proceso de permeabilización de este discurso en la mentalidad popular, tanto por la amplitud geográfica de su apostolado como por el interés que éste llegó a suscitar, hasta el punto de que podemos calificarlo como un auténtico fenómeno de masas. Acerca de las reacciones provocadas por su predicación existen numerosos testimonios contemporáneos y de sus primeros biógrafos. Huizinga condensa en pocas líneas el fervor popular que desataba: *“Allí donde predica es necesario un valladar de madera para protegerle con su séquito de la presión de la muchedumbre, que quisiera besarle la mano o el hábito. Los talleres permanecen silenciosos mientras él predica. Sólo raras veces dejaba de hacer llorar a su auditorio; y cuando habla del*

500, 1, 100, 5, que sumados dan el 666 que el Apocalipsis de Juan atribuye a la Bestia (cf. J. Pou, *op. cit.*, pág. 446, n. 30).

⁷⁸ Es algo sobre lo que insisten todos sus biógrafos. Vicente había abandonado el palacio papal por sus desacuerdos con Benedicto XIII que había decidido contra el parecer del santo resistir al sitio que en aquellos días sufría la ciudad. La visión tuvo lugar en el convento de los dominicos al que se había trasladado el día 3 de octubre. En ella Jesucristo, Santo Domingo y San Francisco lo instan a evangelizar el mundo. Curado milagrosamente imprime un giro radical a su vida, iniciando un largo periplo que lo llevará a predicar por la península Ibérica, norte de Italia, Bélgica y Francia (cf. José M. de Garganta y Vicente Forcada, *Biografía y escritos de san Vicente Ferrer*, Madrid, 1956, págs. 36-37).

⁷⁹ Contamos con un interesante testimonio iconográfico a este respecto. Una tabla de un retablo vicentino de principios del siglo XVI procedente del convento de sant Onofre de Xàtiva, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en el que se puede ver como dos *reportadores* toman notas del sermón que está predicando el santo.

*juicio final y de las penas del infierno, o de los dolores del Salvador, prorrumpían siempre, tanto él como sus oyentes, en tan gran llanto, que necesitaba permanecer en silencio mucho tiempo hasta que el llanto se calmara. Los arrepentidos se arrojaban al suelo delante de todos los presentes, para confesar con lágrimas sus grandes pecados*⁸⁰. Predicación pues de fuerte impacto que trasciende además la propia época en que se lleva a cabo por cuanto sus sermones, al igual que la obra de Eiximenis, serán objeto de amplia divulgación por la imprenta, alcanzando un notable eco a lo largo del siglo XV y ya bien entrado el XVI⁸¹. No es aventurado relacionar la enorme proliferación de retablos de ánimas en la Valencia de esos años con una influencia indirecta de las predicaciones del santo, influencia que se detecta también en determinados aspectos de su iconografía como veremos más adelante.

Recurrirémos aquí básicamente a los sermones pronunciados en tierras de Valencia y en Barcelona. Constituyen, particularmente los primeros, uno de los *corpus* más amplios que se conservan de la oratoria vicentina, y en ellos incide no pocas veces en el tema objeto de nuestra indagación.

Hemos visto en los apartados anteriores como el punto de partida de la visión apocalíptica radica en una interpretación escatológica de la historia. Varios sermones dedica el predicador valenciano a este tema. Vamos a tomar como hilo conductor el que bajo el significativo *incipit* "*En quin punt està lo món*" se recoge en la edición de Schib⁸².

Lo inicia remitiéndose a uno anterior sobre el fin del mundo pronunciado ocho días antes. Insiste en que será "*tost e ben tost*"⁸³. De igual modo que Babilonia, ciudad llena de pecado, fue destruida, así se acerca el fin del mundo.

El conjunto del sermón se estructura a partir de una glosa del relato bíblico del banquete del rey Nabucodonosor (Daniel 5) para hilvanar, basándose en ella, un discurso de la historia en una perspectiva escatológica.

La interpretación del término *mane* de la visión del monarca babilonio por Daniel ("*Numeravit Deus regnum tuum*") se identifica con el tiempo de los apóstoles, mártires

⁸⁰ *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1984, pág. 18.

⁸¹ Cf. Albert Hauf, "Profetisme, cultura literària i espiritualitat...", pág. 102.

⁸² *Sermons*, vol. VI, págs 149-158.

⁸³ Una de sus expresiones más recurrentes cuando trata el tema. En sus sermones castellanos transcrita como "*ayna e mucho ayna e mucho en breve*". Véase, por ejemplo, el sermón *IIIª del Antechisto* en P. M. Cátedra, *op. cit.*, pág. 562.

y doctores. Tan escaso era el número de cristianos que podía contarse. Era esa una época dominada por la paciencia de los mártires y la sabiduría de los doctores.

Techel (“*apensum est regnum tuum statera, et inventum est minus havens*”) se correspondería con un segundo estadio del cristianismo. Del mismo modo que una multitud de monedas no se cuenta sino que se pesa en la balanza (*statera*) así el número de cristianos se ha visto multiplicado hasta el punto de ser ya incontable. Es el tiempo que se inicia con san Basilio, san Benito, etc. Pero a diferencia de ellos, príncipes de doctrina, los actuales clérigos no son sino príncipes de mala vida: “*molta gent són, mas malastruga*”. Ufanos de avaricia y de lujuria viven de espaldas a las ceremonias y al ayuno. Los capellanes se dan al juego de dados (frecuentemente denostado en otros sermones), tahúres para colmo, son además bebedores, tabernarios y amantes del dinero. Pero, aunque su caso sea el peor por su función de guías espirituales, el resto de la humanidad no sale mejor parada en el diagnóstico de nuestro vehemente predicador. Artesanos y mercaderes malgastan sus desmesurados beneficios: “*viuen com a porchs, ben mengar, beure, dormir e darse a plaers carnals*”. Los mercaderes son fraudulentos, los campesinos se engañan mutuamente y no pagan los diezmos, las mujeres adúlteras y lujuriosas. Es toda la humanidad la que se halla falta de peso (“*et inventum est minus havens*”). En suma “*tots los staments cristians són defallits*”.

Viene por último *phares* (“*divisum est regnum tuum et datum est persis et mediis*”). La exégesis es en este caso meridiana: una iglesia dividida por el azote del Cisma, con tres papas disputando la cátedra de san Pedro (156)⁸⁴. Ciertamente no es la primera vez que ocurre, pero si en las anteriores existía un consenso acerca de cuál era el usurpador, ahora el desacuerdo es total con la agravante de que los príncipes se afanan en sus esfuerzos por sostener el cisma. Así pues la conclusión es clara:

⁸⁴ Deja claro que de ellos tan sólo Benedicto es el verdadero papa. San Vicente vivió muy de cerca los acontecimientos del Cisma, primero como consejero y acompañante de Pedro de Luna en su misión diplomática en los reinos hispanos a favor de Clemente VII y más tarde, con el acceso de aquél al papado, incorporándose a la corte pontificia de Avignon como confesor papal. La referencia en el sermón a los tres papas se remite al triple pontificado de Benedicto XIII, Gregorio XII y Juan XXIII, resultado del fallido intento del concilio de Pisa (1409) por poner fin al Cisma. Para la intervención de San Vicente en esos acontecimientos véase Garganta y Forcada (*op. cit.*, págs. 26-36 y 68-80). En defensa de sus posiciones pro aviñonensas Vicente escribe en 1380 su *De moderno Ecclesiae schismate*. Aparte de intentar demostrar que el verdadero papa era Clemente VII, presenta algún que otro indicio de lo que acabará constituyendo más adelante uno de los elementos centrales de su predicación. Así cuando previene acerca de las profecías, milagros aparentes y visiones, insiste en que hay que desconfiar de ellas por cuanto “*en el tiempo del anticristo (esas tres cosas) abundarán en el mundo para engañar a los hombres*” y dada la proximidad de ese tiempo es más necesario que nunca estar al acecho (pág. 448 de la edición del texto en la obra de Garganta y Forcada).

estamos ya en la noche de la cena de Babilonia. “*Ja som en la fi*” truena san Vicente en la frase que cierra el sermón .

No es el único conservado en que el santo se remite a una interpretación escatológica de la historia. En el “*Sermó del divendres després de la segona dominica de quaresma*”⁸⁵ a partir de siete parábolas del evangelio de Mateo (Mt 13, 3-52), estructura el devenir del cristianismo en siete *estaments*: el de Jesucristo, el de los apóstoles, el de las persecuciones contra los cristianos, el de los doctores posterior a la conversión de Constantino, el de los ermitaños, el del monacato, iniciado con San Benito y seguido por San Bernardo e *altres* y, por último, el que inaugura la irrupción en la escena cristiana de las órdenes mendicantes. Inútil esperar otro estamento más por cuanto “*aquest ja és destruït*”. Su objetivo (se remite aquí a la parábola de la red, de Mt. 13, 47-52) era pescar muchos peces, sin embargo ahora ya no pescan sino algas, pues las cuerdas de la red, que es la religión, están podridas (recordemos la diatriba contra la corrupción del clero del sermón anterior).

Este mismo argumento se expone de manera más explícita en sus sermones sobre Santo Domingo. Tomemos como ejemplo uno de los recogidos en el manuscrito de la catedral de Valencia⁸⁶. A partir de la frase “*Vos, sent Domingo sou la sal de la terra*”, con que lo inicia, despliega una serie de comparaciones entre las propiedades de la sal y las virtudes del santo. Del mismo modo que la sal preserva de la corrupción, éste, al fundar la orden de los predicadores, ha preservado al mundo de su total y definitiva corrupción que debiera haber culminado con su fin cien años atrás. Refiere un milagro en el que el santo de Osma estando en Roma tiene la visión de tres lanzas. Son las tribulaciones que tendrán lugar a no tardar. La primera la persecución del Anticristo. La segunda anuncia los quince años que durará el mundo tras la muerte de éste. Años de penitencia que culminarán con su total destrucción por el fuego para dar paso al Juicio Final, significado de la tercera de las lanzas. Así pues el mundo está viviendo de prestado en una especie de prórroga que Domingo ha obtenido como gracia de Cristo a instancias de la Virgen a fin de que la humanidad por la acción de los dominicos se convierta. Mas los resultados han sido magros: el pecado reina por doquier. La prórroga toca a su fin y los días del Anticristo están próximos. En el sermón, también dedicado a santo Domingo, predicado en Barcelona el 5 de agosto de 1413⁸⁷ son los

⁸⁵ San Vicente Ferrer, *Sermons de Quaresma*, págs. 169-170. Sobre este mismo sermón véase el comentario de Albert Hauf en “Profetisme, cultura literaria i espiritualitat...”, pág. 108.

⁸⁶ “Sermó de Sent Domingo” (LVIII) en *Sermons*, vol. III, págs. 21-26.

⁸⁷ Cf. Josep Perarnau, “La compilació de sermons...”, págs. 271-273.

dos fundadores de ambas órdenes mendicantes los que, estando en Roma para la confirmación de sus reglas, tienen conjuntamente la visión. Por ellos Cristo accede a dar a la humanidad una oportunidad, pero advierte a la Virgen: “*si no.s convertexen, de qui avant no me pregàsseu, que no.ls perdonaria*”⁸⁸.

Que esa supuesta prórroga está siendo desaprovechada por una humanidad que vive de espaldas a la ética cristiana es algo que el predicador dominico pone frecuentemente de manifiesto actuando desde el púlpito como conciencia de una cristiandad sumida en el pecado. Retomando el tópico *mundus senescit* sostiene en efecto que el mundo se halla en plena decrepitud. En el sermón *Dominica II post Trinitatem* del sermonario valenciano⁸⁹, ilustra esa idea con un *exemplum*: al igual que una persona de cien años cuyos miembros y sentidos se encuentran, en la proximidad de la muerte, totalmente deteriorados e inútiles en ese mismo estado se encuentran los estamentos de la cristiandad. La cabeza, que son los señores, se entregan a la injusticia y a la avaricia (pone el ejemplo de los prelados simoníacos y ávidos de dinero a cambio de la administración de los sacramentos). Los ojos, los doctores que deben mostrar el camino a los demás, si no tienen pleitos los promueven. Las orejas que serían los confesores ya no administran el sacramento sino a cambio de dinero. La nariz, las personas devotas que “*odoren les virtuts de Déu*”, ya no lo hacen sino por hipocresía. La boca, con la que comemos y hablamos, significa dos tipos de sacerdotes igualmente corruptos: los que reciben el sacramento en el altar y dicen la misa únicamente por dinero, y los que ya no rezan las horas o lo hacen de forma rutinaria y carente de devoción. Los brazos son los caballeros que defienden la tierra. Ahora ya no defienden a los campesinos, se dedican más bien a extorsionarlos. El vientre que recibe los alimentos son los mercaderes, enfermos de usura. Los campesinos, piernas y pies que sostienen el mundo, ya no pagan los diezmos y son por lo demás juradores, envidiosos y faltos de devoción.

De lo visto hasta aquí se desprende una evidente coincidencia de criterio con buena parte de sus predecesores, sobre todo en cuanto a la pesimista visión del estado de la Iglesia, para todos ellos signo inequívoco del próximo advenimiento del Anticristo, del agotamiento del tiempo terrenal y del Juicio Final, temas recurrentes en buena parte de los sermones conservados.

⁸⁸ El mismo motivo, con escasas variantes, se sigue en el pronunciado sobre el Anticristo en Toledo el 8 de julio de 1411, (cf. Pedro M. Cátedra: *op. cit.*, págs. 567-568).

⁸⁹ *Sermons*, vol. II, pág. 37 y ss.

Ya hemos señalado como San Vicente anuncia estos acontecimientos como algo inminente. Da cuenta de esa inminencia el hecho de que en algún sermón la muletilla “*tost e ben tost*” con que suele referirse a los acontecimientos que se han de suceder deja paso a afirmaciones más que concretas al respecto. Así ocurre en otro de los sermones valencianos⁹⁰ sobre el fin del mundo. Estableciendo un paralelismo con las diez plagas de Egipto, lo inicia hablando de los diez signos que lo anuncián:

- la conversión de las aguas en sangre: significa el derramamiento de la sangre de los mártires. La persecución de los primeros cristianos por Nerón
- la plaga de ranas: los herejes que vinieron tras los mártires en tiempos de Constantino (las ranas nacen en el agua al igual que los herejes que en su día fueron bautizados; las ranas gritan y así van los herejes por el mundo gritando contra la religión)
- los mosquitos: el tiempo de Mahoma
- Las moscas: representa la voracidad de los señores que, como aquellas, chupan la sangre a los pobres
- la mortandad de los animales: significa los buenos prelados que cuidan las almas de los cristianos. Sin embargo ahora cuidan más de sus propias rentas que no de las almas
- los forúnculos: significan la ira que los señores desatan unos contra otros en continuas guerras
- la tempestad del cielo: invasión de los demonios contra los cristianos
- las langostas: las personas hipócritas. Arremete particularmente contra la hipocresía de los clérigos (“*Porchs! Porchs! Ypòcrites malvats!*” clama contra ellos).
- las tinieblas: el tiempo del Cisma. Los tres días de tinieblas significan los tres papa (Gregorio, Benedicto y Juan)
- la muerte de los primogénitos de Egipto: significa el Anticristo que ***“ha ja XIII anys que és nat”***

La convicción del santo en relación con este último anuncio, sorprendente por su precisión, viene avalada por las afirmaciones que vierte en la carta que con fecha de

⁹⁰ *Sermons*, XVII. Feria VI (*post Pentecostes*), vol. I, págs. 197-208

27 de julio de 1412 remite desde Alcañiz al papa Benedicto XIII⁹¹. Documento de gran interés, más por el carácter de síntesis de su pensamiento en materia escatológica que por las posibles novedades que pueda aportar, ya que la mayor parte de las ideas que vierte en él se encuentran desperdigadas en el *corpus* de sus sermones⁹². Su contenido se articula en relación con una serie de motivos recurrentes en su discurso, varios de ellos ya apuntados en lo visto hasta aquí:

- coincidencia en el tiempo entre el advenimiento del Anticristo y el fin del tiempo terrenal que acaecerá poco después de su muerte⁹³
- a pesar de que el conocimiento acerca de su venida les ha sido negado a las generaciones anteriores, desde la época de san Francisco y santo Domingo ello no sólo es posible, sino que además conviene al conjunto de los cristianos de cara a su preparación
- ambos acontecimientos (venida del Anticristo y fin del mundo) deberían haber tenido lugar cien años atrás (explica esa dilación en función de la visión de las tres lanzas y el plazo otorgado a instancias de la Virgen)
- certeza de su proximidad en el tiempo.

Esta última convicción se refrenda a partir de diversos testimonios recogidos durante su predicación en Italia. Afirma haber oído en el Piamonte a un mercader veneciano que *“estando él en las partes ultramarinas en un monasterio de frailes minoritas asistiendo a unas vísperas solemnes, al final de ellas dos novicios (...) inmediatamente arrebatados a vista de todo el pueblo (...) finalmente concordados gritaron con voz terrible “Hoy a esta hora nació el Anticristo, destruidor del mundo”, y yo, preguntando y haciendo pesquisa del tiempo de esta visión, manifiestamente halle*

⁹¹ La reproduce H. D. Fagés en *Notes et documents de l'histoire de Saint Vicent Ferrer*, Lovaina-París, 1905, págs. 213-224. Fragmentariamente puede encontrarse su versión castellana en B. Feijoo, *Gran teatro del mundo*, tomo VII, discurso V, en "Obras escogidas", vol. III, Madrid 1961, págs. 424-425, e inglesa en B. McGinn, *Visions of the end. Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, 1998, págs. 256-257, así como una síntesis de su contenido en J. Guadalajara, *Las profecías del Anticristo...*, págs. 242-244. Véase también de éste último "La edad del Anticristo y el año del fin del mundo según Fray Vicente Ferrer", en *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, vol. I, Madrid, 1988, págs. 331-342.

⁹² Desde este punto de vista se han señalado las estrechas coincidencias de este escrito con el sermón pronunciado en Toledo un año antes (J. Guadalajara, *Las profecías del Anticristo...*, págs. 242-243). Para el contenido del sermón en cuestión véase P.M. Cátedra (*op. cit.*, págs. 302-304). En él, bajo el título *Quins continents faran los cristians el temps de l'Antechrist* (*Sermons*, vol. VI, págs. 229-235) el predicador menciona directamente la carta escrita al Papa. Su contenido se refiere a las tres cosas *“maravillosas, grans e terribles”* que deben acaecer muy pronto: el advenimiento del Anticristo, *“lo cremament del mon”* y el juicio universal.

⁹³ En varios sermones apunta que cuando el Anticristo haya reinado durante tres años y medio y el fuego lo quemare a la vista de sus seguidores, el mundo no durará sino 45 días más. Véase por ejemplo el sermón CVIII. Feria V^a (*Sermons*, vol. IV, pág. 121).

*que ya pasaron desde ella acá nueve años cumplidos*⁹⁴. Aduce otros testimonios en el mismo sentido *“por muchas revelaciones hechas a muchísimas personas devotas y espirituales, así como la forzada confesión de innumerables demonios”* y la predicación contra la doctrina evangélica de falsos religiosos y ermitaños que una vez han encandilado a su auditorio *“de repente desaparecen, como se ha experimentado en muchos lugares”*. Termina insistiendo en su convencimiento de que el Anticristo ha nacido nueve años antes y que su tiempo y el Juicio Final será *“presto y muy presto y brevísimamente como predica en todas partes cierta y seguramente”*.

Del conjunto de su pensamiento escatológico se infieren unas concepciones que parecen más bien relacionadas con los planteamientos de Arnau de Vilanova. Como éste considera posible poner fecha a los acontecimientos que con la venida del Anticristo cerrarán el devenir de la historia humana, considerándolos también como algo inminente. Si sus planteamientos rozan en ocasiones la heterodoxia en cuanto al polémico asunto de poner fecha a esos acontecimientos, no hay sin embargo en su discurso el menor atisbo del milenarismo de un Rocatallada o del triteísmo histórico joaquinista. Se ha señalado al respecto la carencia de una auténtica filosofía de la historia en el pensamiento vicentino⁹⁵. Su crítica apreciación de la relajación moral del clero coincide con la que posteriormente encontramos en la profecía anónima de 1449⁹⁶ en dejar a salvo la institución eclesiástica. Ningún atisbo del radicalismo de los espirituales contra la mundanidad institucional de la Iglesia (es sintomática a ese respecto su insistencia en las reticencias de los campesinos a la hora de hacer efectivos los diezmos).

UNA SOCIEDAD MARCADA POR LA ESPERA ESCATOLÓGICA

A lo largo de las páginas anteriores hemos podido constatar el profundo enraizamiento en la sociedad catalano-aragonesa, particularmente en Cataluña y Valencia, de un cristianismo mediatizado por unas concepciones religiosas que, atentas a los signos precursores del final de los tiempos, se posicionan en un estado de permanente

⁹⁴ Las citas se corresponden con la versión de Feijoo.

⁹⁵ E. Delaruelle, "L'Antechrist chez S. Vincent Ferrer, S. Bernardin de Sienne et autour de Jeanne d'Arc", en *L'attesa de l'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo. III Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale*, Todi, 1960, pág. 45.

⁹⁶ Cf. *supra*, pág. 80 y ss.

espera escatológica. Todo parece indicar que estamos ante un fenómeno que abarcó al conjunto del cuerpo social. De su incidencia entre los estamentos dominantes da cuenta, como apuntábamos al principio, la protección de que gozaron buena parte de los visionarios catalanes por parte de las instituciones. La proximidad de Arnau de Vilanova a los círculos del poder (la imagen del médico valenciano leyendo ante el monarca y personajes influyentes de la sociedad barcelonesa la *Confessió de Barcelona* es todo un paradigma) o las incursiones de Eiximenis, el teólogo catalán más influyente de su tiempo, en esos ámbitos de pensamiento, bastarían por sí solos para atestiguar el interés que éstas temáticas despertaban entre las clases rectoras. No pocos miembros de la casa real participaron de esa fiebre profética o vieron con buenos ojos la causa de la pobreza evangélica. De la simpatía de la casa real aragonesa hacia los espirituales hay más que indicios. La carta que Martín el Humano escribe a Benedicto XIII solicitándole el *Arbor vitae cricifixae* de Ubertino de Casale para traducirla al catalán⁹⁷ ejemplifica el interés por difundir el mensaje del espiritualismo franciscano en Cataluña. El conde de Urgel, cuñado del rey y su madre la condesa Margarita Paleólogo de Monferrato eran, según refiere el cronista Diego de Monfar, exaltados joaquinistas⁹⁸. La militancia activa en pro de la causa de los espirituales por parte del infante Felipe de Mallorca (mantuvo contacto epistolar con Angelo Clareno)⁹⁹ o de su hermana Sancha, reina de Nápoles y protectora decidida de Michele de Cesena en su enfrentamiento con Juan XXII, constituyen otro claro ejemplo de ese posicionamiento¹⁰⁰. Personaje emblemático es el infante Pedro de Aragón, hijo de Jaime II y Blanca de Anjou. Tras una intensa dedicación política, en 1358, a raíz de la muerte de su esposa y la aparición de su difunto tío materno, Luís de Anjou, toma el hábito franciscano. Sus dotes proféticas adquieren una proyección dramática con la muerte de Urbano V que el infante había anunciado al pontífice en el caso de que éste abandonase Roma (murió en efecto al poco de retornar a Avignon). El conjunto de sus predicciones contenidas en su comentario a la visión *Cedrus alti Libani*, son una muestra del profetismo en su vertiente más politizada¹⁰¹.

La proliferación de beguinos y terciarios por el conjunto de las tierras catalano-aragonesas, así como de espirituales en los conventos franciscanos, son exponente

⁹⁷ J. Pou, *op. cit.*, pag. 145.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 146.

⁹⁹ En palabras de Pou "sólo le deleitaba la compañía de sus beguinos y de algunos franciscanos profesores de la más extremada pobreza" (*ibid.*, pág. 249).

¹⁰⁰ Sobre el infante Felipe y la reina Sancha véase el capítulo III ("Beguinos en Mallorca") de la obra de Pou.

¹⁰¹ *Ibid.*, capítulo X.

de la expansión, sobre todo en ámbitos urbanos, de un estado de exaltación espiritual particularmente propicio a la recepción del mensaje apocalíptico vehiculizado por la intensa actividad profética desplegada en la Confederación. En sus diferentes manifestaciones, bien sean milenaristas, políticas o de carácter místico, el profetismo catalán nace y se difunde en un medio predispuesto.

Las clases populares participaron a su vez en ese estado de ánimo. El éxito masivo de las campañas de San Vicente Ferrer tanto en medios urbanos como rurales así parece atestiguarlo, al tiempo que los ataques vertidos desde el púlpito por Puigcercós contra Arnau de Vilanova, en el marco de la polémica que éste sostuvo con los dominicos gerundenses¹⁰², ejemplifican una cierta familiaridad de la feligresía con este tipo de discurso.

Pero el profetismo apocalíptico no sólo parece tener profundo predicamento social. Es un fenómeno que, arrancando del siglo XIII, se mantiene vivo, como hemos visto, a lo largo de tres centurias, sorteando los momentos más críticos en que la Inquisición desató sus iras contra los sectores en que aquél más arraigaba¹⁰³. Si la última de las profecías anónimas analizadas anteriormente fechada en 1449, se hacía eco de diversas influencias de la tradición apocalíptica anterior, en una especie de crisol que en parte la sintetizaba, la publicación en 1496 en la imprenta zaragozana de los Hurus del "*Libro del Anticristo*", seguido de un "*Libro del Juicio Final*" y un sermón apócrifo de contenido escatológico de San Vicente Ferrer¹⁰⁴, es todo un símbolo del interés que el tema sigue despertando, y todo ello cuatro años después de la fecha en que la historiografía tradicional da simbólicamente por enterrada la Edad Media.

No es pues de extrañar, ante el panorama descrito, que la iconografía traduzca en imagen, a veces de un modo casi compulsivo, ese sentimiento de espera escatológica.

¹⁰² J. Mensa, *Les raons d'un anunci...*, pág. 215.

¹⁰³ Es sintomática a este respecto la asimilación que Eymerich hace de beguinos, fraticelos y terciarios. Más que de confusión, como sostiene Pou, (*op. cit.*, pág. 133), creo que el inquisidor da muestras de fino olfato y buen oficio a la hora de extender la sospecha, englobándolos, sobre el conjunto de sectores susceptibles de dar cabida a la heterodoxia, todos ellos ramas de un mismo árbol: la tradición intelectual franciscana. Para una síntesis breve pero precisa de la actuación inquisitorial sobre ellos véase J. Perarnau, "El profetismo gioachimita...", págs. 402-407.

¹⁰⁴ Se trata de un sermón en el que, tras interpretar la profecía de Nabucodonosor (la estatua de oro, plata, hierro y barro) e identificarla con las sucesivas etapas de la Iglesia, se vuelve sobre la idea de los dos Anticristos, uno mixto (de nuevo la corrupción de *mysticus*) que se identifica como un antipapa y otro puro, el Anticristo final. A pesar de las evidentes similitudes que presenta con la prédica vicentina, el extremismo que lo impregna así como algunos elementos ajenos a su visión escatológica y más próximos a planteamientos propios del espiritualismo franciscano como el motivo de los dos anticristos, evidencian su carácter apócrifo. Cf. P. M. Cátedra, *Sermón y sociedad...*, págs. 79-81 y 167. El texto del sermón, según el manuscrito de la Real Academia Española (RAE 294), puede consultarse en esa misma obra, págs. 635-660. Para el *Libro del Anticristo* véase R. Alba, *Del Anticristo*, Madrid, 1982. Incluye una versión facsímil del publicado por Hurus, según ejemplar conservado en la Biblioteca de El Escorial.

Si pensamos en la abundancia, casi saturación, de retablos de ánimas en la región levantina, articulados en torno al motivo del Juicio Final, y ello a lo largo de un período que abarca desde mediados del siglo XV hasta casi finales del XVI, no se puede por menos que pensar en el reflejo plástico de una mentalidad hipersensible ante la problemática de la salvación. Sin duda bastante tienen que ver los ecos de la predicación vicentina (en algunos de forma explícita). Algo similar ocurre en Cataluña (con interesantes ejemplos también en Valencia) con la abundancia de retablos dedicados al culto a San Miguel, el arcángel psicopompo, el que pesa las acciones morales de cada cual, decidiendo así su destino para la eternidad.

EL DRAMA RELIGIOSO Y LA IMAGEN: PARALELISMOS Y POSIBLES INFLUENCIAS MUTUAS

En páginas anteriores hemos visto como la predicación incidió en la configuración de la imagen judicial del más allá en el imaginario colectivo. Otra contribución importante a ese respecto va a venir de la mano de las representaciones teatrales de índole religiosa. Gozarán de amplio predicamento popular y, por su carácter eminentemente visual y su función pedagógica, sin duda debieron jugar, junto con las artes plásticas, un importante papel tanto en la formación moral de los fieles como, a partir de aquéllas en que aparecían representados cielo e infierno, en la configuración de la imagen del más allá en la mentalidad popular, particularmente en los siglos XIV y XV, cuando el desarrollo de las técnicas escénicas permitieron levantar escenografías cada vez más complejas y espectaculares.

Si bien las obras directamente relacionadas con el Juicio Final, en las que nunca faltaban los lugares del más allá entendidos en su carácter más estrictamente judicial, fueron escasas, cielo e infierno eran ámbitos espaciales que no dejaron de prodigarse en otro tipo de representaciones (dramas asuncionistas, pasiones...). Aunque en estos casos se conciben más como morada de las cortes celestial y diabólica que como lugares de premio y de castigo, no por ello dejaban de estar exentas de esa última connotación que les es consustancial y que no pasaba desapercibida en su percepción por parte del auditorio.

EL “CANT DE LA SIBILA”

Las primeras representaciones religiosas surgen como un complemento a la liturgia. El componente dramático de los oficios divinos se vio acentuado por la intercalación de tropos o cantos antifónicos en su desarrollo ya desde época carolingia. A partir del siglo XI los tropos ligados a la liturgia navideña darán lugar a la aparición del *Ordo stellae*, dramatización de los hechos ligados al nacimiento de Cristo, y al *Ordo profetarum* que pone en escena una parte de un sermón *Contra Judaeos, Paganos et*

Arianos, subtítulo *Sermo de symbolo*, falsamente atribuido a san Agustín¹. En él se recurre al testimonio de varios profetas, así como al de santa Isabel, san Juan Bautista, Virgilio y Nabucodonosor, que desfilan ante el Mesías dando con ello testimonio de su acatamiento. Este mismo sermón incluye unos versos latinos puestos en boca de la sibila Eritrea², conocidos como *Iudicii signum* (de su inicio “*Iudicii signum tellus sudorem madescet*”) que se sitúan en el origen del Canto de la Sibila. Este, con anterioridad a la representación del *Ordo profetarum* e independientemente de él, se cantaba ya en el siglo X en el monasterio de Saint Martial de Limoges, de donde procede la versión más antigua que se conoce, contenida en un manuscrito misceláneo hoy en la Biblioteca Nacional de París (BN, ms. lat. 1154).

Cataluña se cuenta entre las zonas en que primero lo conocieron. En el mismo siglo X se cantaba en el monasterio de Ripoll³, uno de cuyos manuscritos (Archivo de la Corona de Aragón, Ripoll 106) contiene una versión al parecer poco posterior a la limosina, convirtiéndose así, en palabras de Anglès “*en el drama més antic que coneixem*” (en Cataluña)⁴. La inclusión en la liturgia navideña del *Sermo de symbolo* con el Canto de la Sibila parece arraigar en Cataluña a partir del siglo XII a juzgar por la multiplicación de códices litúrgicos que lo contienen⁵, para extenderse por el conjunto de la provincia eclesiástica Tarraconense. Da cuenta de su éxito el hecho de que a partir del siglo XIII se empieza a cantar en versión traducida a la lengua vulgar, que coexistirá con la versión latina hasta el siglo XVI⁶.

Su canto cerraba el sermón nocturno de los maitines de Navidad con el anuncio del Mesías y el de la segunda venida de Cristo al final de los tiempos. El estribillo “*Al jorn del judici / parrà qui haurà fet servici*” (en su versión catalana)⁷, sirve de cesura entre las diversas estrofas a la vez que pone de manifiesto la idea central de retribución. Por

¹ Seguramente compuesto por Quotvuldeus de Cartago en el siglo V o VI (cf. Richard Donovan, *Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958, pág. 165).

² Tanto las profecías acerca de la venida de Cristo como los *Iudicii signum*, forman parte de un acróstico griego que Eusebio de Cesarea pone en boca del emperador Constantino en la *Oratio ad sanctorum coetum*, traducido por san Agustín en el libro XVIII de *La Ciudad de Dios*. Su gran difusión se halla no sólo en relación con el interés de la Edad Media en el discurso escatológico, sino también con el uso litúrgico del sermón pseudoagustiniano en que se hallan contenidos (cf. J. Massot Muntaner, “Notes sobre la supervivència del teatre català antic”, *Estudis Romànics*, XI, 1962, págs. 81-82).

³ H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, pág. 288.

⁴ *Ibid.* pág. 289. Donovan pone en entredicho la caracterización de drama que le otorga Anglès por cuanto nada en el manuscrito de Ripoll indica que el texto se acompañase de una dramatización (cf. *op. cit.* pág. 167).

⁵ M. Gómez Muntané, *El canto de la sibila(II). Cataluña y Baleares*, Madrid, 1997, pág. 13.

⁶ H. Anglès, *op. cit.*, pág. 296.

⁷ Las variantes entre las diferentes versiones conservadas no son especialmente significativas en lo textual. Algunas de ellas pueden consultarse en Gómez Muntané (*op. cit.*), con inclusión de una bibliografía actualizada sobre el tema.

lo demás, con variantes según las diferentes versiones, se barajan los lugares comunes inherentes al tema del Juicio: los signos anunciadores, resurrección de la carne, cielo e infierno como destino de justos y pecadores, etc.

La aparición en el siglo XV del texto conocido como *Fet de la Sibila e de l'Emperador Sésar* implica en relación con el tradicional canto de la Sibila lo que algún estudioso ha llamado “una operación de reescritura escénica”⁸. Por ella adquiere un sentido dramático más marcado al sustituir la forma cantada tradicional (en realidad un monólogo escénico) por otra dialogada al introducir el personaje del emperador⁹. Este llama a la Sibila y la insta a la adoración de las deidades paganas, pero ella, tras confesar su condición de cristiana, recita los versos “*Al jorn del judici*”. El emperador la interrumpe con varias replicas a través de las cuales expresa diversas reacciones emotivas ante sus palabras: desprecio, temor ante el anuncio del Juicio (en este punto se dirige incluso al espectador para exhortarlo a cambiar de vida), arrepentimiento, indignación, etc. Cuando la Sibila acaba la profecía el emperador la expulsa de sus dominios.

Consta que en 1418 tuvo lugar en la catedral de Barcelona una “*representació de la Sibila amb l'Emperador*” en la que aparecía un “*Ara Coeli lo dia de Nadal*” iluminado por 230 candelas¹⁰.

EL JUICIO FINAL EN EL TEATRO SACRO

Si el *Cant de la Sibila* limita su importancia para nosotros, por su parquedad de aparato escénico y de elementos plásticos, al ámbito de la popularización del tema del Juicio Final entre los creyentes, de entre el conjunto de misterios medievales son indudablemente los que tienen como tema el Juicio Final los que más nos interesan en orden a establecer posibles paralelismos o interdependencias entre la representación teatral y la imagen. Sin embargo éstos últimos empiezan a representarse tarde y no parece además que hayan sido muy abundantes. Del conjunto del importante *corpus* del teatro medieval conservado en Francia, tan sólo un misterio tiene como tema

⁸ Luís Quirante (“Notas sobre *Lo fet de la Sibila e l'emperador Sésar*”, en *Formes teatrals de la tradició medieval* [ed. F. Massip], Barcelona, 1996, pág. 453).

⁹ El texto fue editado por E. Moliné i Brasés, “Textes vulgars catalans del segle XV”, *Revue Hispanique*, XXVIII, 1915, págs. 431-438.

¹⁰ Quirante, *op. cit.*, pág. 455.

central el Juicio, el provenzal *Jutjament General*, fechado hacia 1440¹¹. Constituye, como señala Lazar, por su extensión, número de personajes, estructura dramática y espectacularidad escenográfica una obra única en su género. Anteriormente el tema del Juicio aparece como complemento a obras dedicadas básicamente al Anticristo. Así *Le jour du Jugement*, representado en 1397, es, a pesar de su título, una semblanza de la carrera del Anticristo. Únicamente 746 versos de sus 2438 tratan sobre el Juicio¹². En Italia una *lauda drammatica* de finales del XIII, *L'Anticristo e il Giudizio Finale* presenta bastante similitud con el anterior, si bien dedica más espacio al Juicio, particularmente en lo que se refiere al abanico de condenados y sus tormentos en el infierno, mientras que la también italiana *Rapresentazione del Di' del Giudizio* del siglo XV de Feo Belcari estaría más próxima al *Jutjament General*¹³. En Alemania se han conservado también tres dramas relativos al Juicio, uno del siglo XIV y los otros dos de la centuria siguiente¹⁴, mientras que en Inglaterra han sobrevivido otros tantos¹⁵.

Para el caso concreto de la Corona de Aragón contamos únicamente con una consuetu mallorquina, conservada en una copia del siglo XVI, en la que el Juicio se erige en tema central¹⁶. Aparte de suponer una aportación más al escaso inventario de obras sobre el tema, su interés radica tanto en el número de personajes como en lo detallado de las acotaciones y de las instrucciones preliminares acerca del aparato escénico y *atrezzo*.

Aún cuando se trata de la única obra que gira íntegramente en torno al Juicio Final, éste último ocupa un papel, subordinado a la temática central, en un par de pasiones catalanas del siglo XIV. Una de ellas, publicada por Emili Moliné i Brasés bajo el título

¹¹ Su texto ha sido publicado en edición crítica por M. Lazar, *Le Jugement Dernier (Lo Jutjament General). Drame provençal du XVe siècle*, París, 1971. En su introducción Lazar apunta dos factores que habrían determinado la tardía aparición del tema en el ámbito teatral. En primer lugar el hecho de que en el siglo XIII el drama sacro aparece dominado casi por completo por el tema mariano, mientras que en el XIV lo sea por la temática de la Pasión. En el XV el Juicio hace su aparición en consonancia con la proliferación del creciente interés por lo escatológico. En segundo lugar, el aparato escénico que requiere su representación, cuando menos en un desarrollo complejo como el que presenta el *Jutjament General*, hace necesaria una puesta en escena que no estaba al alcance del teatro anterior (págs. 11-13).

¹² Ya en el siglo XIII en un poema francés sobre el Anticristo se encuentra una breve descripción del Juicio Final. Es, sin embargo, en el drama litúrgico *Ludus Paschalis de Antichristo*, escrito en Alemania hacia 1160, donde se da esa circunstancia por primera vez (Lazar, *op. cit.*, págs. 38-39).

¹³ Cf. Baschet, *Les Justices...*, págs. 452-457.

¹⁴ Lazar, *op. cit.*, pág. 45.

¹⁵ Cf. D. J. Leigh, "The Doomsday mystery play: an eschatological morality", *Modern Philology*, vol. 67, nº 3, 1970, págs. 211-221; P. Meredith, "The Iconography of Hell in the English Cycles: A practical Perspective", en *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, 1992, págs. 158-186.

¹⁶ Ms. 1139 de la Biblioteca de Cartaluña, fols. 38-43v. Publicada por G. Llabrés, "Consuetu del Juy", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 1902, págs. 456-457. Mención aparte, por no tratarse de una obra dedicada explícitamente al Juicio, merece la aparición, a finales del siglo XI, del *Sponsus* que será objeto de nuestra atención en el apartado dedicado a la plástica románica.

de *Passió, mort, resurrecció i aparicions de N. S. Jesucrist*¹⁷, se culmina con una amplia relación de la venida y hechos del Anticristo, y una referencia a los “*bels verses sibillins que parlen dels aveniments / que son pasats i son vinents*”, como prolegómeno al recurrente tema de los quince signos que han de preceder al Juicio Final¹⁸. En lo que queda en el manuscrito se pasa revista a los doce primeros. No es improbable que originariamente conservase, aparte de los tres restantes, un apartado final dedicado a la descripción del Juicio.

Así ocurre en la Pasión incluida en el Ms. Espagnol 472 de la Biblioteca Nacional de París que, además de incluir, como el anterior, los hechos relativos a la venida del Anticristo, describe el desarrollo del Juicio, precedido de la resurrección de los muertos, con particular atención a las visiones del paraíso y de los castigos del infierno¹⁹.

La “Consueta del Juy”

A pesar de su corta extensión, despliega a lo largo de sus versos los elementos esenciales constitutivos del Juicio Final. Se abre con una intervención genérica de Jesucristo anunciando el fin del mundo e instando a sus ministros a desatar las señales anunciadoras del mismo, mandato que san Miguel se apresta a cumplir. Las acotaciones señalan que en ese momento “*faran fosque la iglesia tan com poran*” en consonancia con las palabras de Cristo (“*Lo sol los dereu tenebros...nols do lo cel algun claror*”).

Su segundo mandato apunta a la destrucción del mundo por el fuego y a la resurrección de los muertos para ser juzgados en el valle de Josafat (“*ara tiraran algunes arcabusedes*”, reza la acotación correspondiente). En este punto siete personajes que son al tiempo alegoría de los pecados capitales y personificación de

¹⁷ *Estudis Universitaris Catalans*, 3, 1909, págs. 65-74, 155-159, 160-164, 344-351, 459-463, 542-546, y 4, 1910, págs. 99-109, 499-508. La publicación de Moliné se basa, como él mismo aclara (*Ibid.*, 1909, pág. 65, n.1) en la transcripción llevada a cabo por su descubridor, mossèn Joan Segura, a partir del texto original contenido en un códice procedente de una parroquia de la comarca de la Segarra. Es probable que se trate del manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Barcelona 1029 (*olim* 21-4-53), que procede efectivamente de Les Piles, en dicha comarca (cf. Peter Cocozella, “Una documentació inédita d’un misteri del segle XIV: aportació a l’estudi del teatre litúrgic català de l’Edat Mitjana”, en *El Teatre Popular a l’Edat Mitjana i al Renacimiento. Actes del II Simposi Internacional d’Història del Teatre*, Barcelona, 1999, pág. 101, n. 9).

¹⁸ Véase el apartado relativo a la iconografía de los *quinze signes* en el capítulo dedicado a la miniatura gótica.

los futuros condenados prorrumpen en tardías lamentaciones, mientras que otros tres, representativos de los llamados a la salvación, claman a coro por la misericordia divina. Unos y otros caen muertos para reaparecer, tras la llamada de los ángeles trompeteros, en el momento del juicio, vestidos los primeros de blanco y de negro los segundos²⁰.

Suben todos ellos tras la resurrección al *cadafal* superior, juntamente con los diablos que en ese momento abandonan el infierno para sumarse a los acontecimientos. Se constituye el tribunal y comienza el Juicio. El protagonismo es ahora para los pecadores y los diablos. Ambos exponen sus razones. Los pecadores para reclamar primero misericordia y después, ante la negativa del divino tribunal a escuchar sus súplicas, lamentar su vida de pecado y asumir la correspondiente condena. Los diablos, por su parte, ávidos de cobrar su botín, intervienen para incitar al tribunal a la inflexibilidad y a la ejecución del castigo. Tres versos recitados alternativamente por Lucifer y sus lugartenientes, Belsabuch y Belfagor apremiando a la condena ("*Oh bon Ihs. señor etern / Puis stan ia sentenciats / Mane que sien castigats*"), son respondidos por el Supremo Juez en términos inequívocos: "*Anau junts al infern*". La puesta en escena judicial acaba con el llamamiento de Cristo a los bienaventurados a "*eretar lo regne que* (el Pare Etern) *vos va aperellar ans que los cels focen creats*", y con las alabanzas que la Virgen, san Juan, san Pedro, san Miguel, los ángeles y los elegidos rinden al Juez Supremo por sus buenos oficios.

Si bien no estamos por su extensión ante una obra que pueda compararse con *Lo jutjament general*, su propio carácter sintético ofrece sin otras divagaciones una panorámica del Juicio Final en sus elementos esenciales, recogiendo en sus poco más de 430 versos los diferentes actos en que se desarrollará aquél: sus signos anunciadores, el fin del mundo, la resurrección de los muertos a los sonos de las tubas angélicas, la separación de los justos y los réprobos y la ejecución de las sentencias. Ese espíritu de síntesis hace de la *Consueta del Juy* una proyección en el plano escénico de los tímpanos de las grandes catedrales góticas. Los elementos básicos son los mismos, prescindiendo naturalmente de los signos anunciadores y de la destrucción del mundo, escasamente representados en la plástica monumental.

¹⁹ Cf. P. Cocozella, *op. cit.*, págs. 94-95.

²⁰ Una similar distinción, a partir del vestido, entre bienaventurados y condenados se da en el Juicio representado en la tabla central del retablo pintado por Jaume Serra para la sala capitular del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza (hoy en el museo de esa misma ciudad), y en el políptico del taller de los Bassa, de la Morgan Library de Nueva York (figs. 92 y 93). En el *Elucidarium* Honorius Augustodunensis refiere como, tras la resurrección, los cuerpos de los elegidos serán translúcidos (*ut splendidum vitrum*

Todo ello nos lleva a las tesis clásicas que ponen en relación el arte bajomedieval y las representaciones sacras de las cuales, en no pocos casos, dependería²¹. Sin ánimo de entrar a valorar globalmente este punto de vista²², y ciñéndonos únicamente al tema del Juicio Final, algunas tesis sobre la interacción drama/imagen con relación al mismo se han puesto en entredicho. M. Lazar²³ ha señalado, contra lo apuntado por Aubert, que ve en el tímpano de Conques la transposición en piedra de un misterio²⁴, el anacronismo que esta afirmación supone, por cuanto, tal como apuntábamos anteriormente, los primeros dramas sobre el Juicio, formando parte de piezas sobre el Anticristo, no son anteriores para el caso de Francia, al siglo XIV.

Ahora bien, si prescindimos de actitudes generalizadoras y excesivas como la expresada por Aubert, y nos ceñimos a posibles influencias puntuales, resulta más plausible la consideración de determinados elementos iconográficos presentes en algunos Juicios Finales del siglo XV como procedentes del ámbito teatral. El hecho de que, ocasionalmente, la Virgen y san Juan aparezcan sentados a ambos lados de Cristo en vez de arrodillados como es tradicional es interpretado por Mâle como un reflejo de lo que los pintores veían sobre el escenario: ambos intercesores ocupando sendos sitios debido a la imposibilidad de que los actores que los interpretaban permaneciesen tanto tiempo de rodillas²⁵. La introducción al texto de *Le jugement general* señala en efecto que “il y aura un autre trône, bien décoré, pour y asseoir Notre Dame au côté droit de son fils”. En ese mismo sentido se manifiesta el autor de la *Consueta del Juy* cuando hace exclamar a Cristo dirigiéndose a su madre “vos, mare mía, el costat meu / com a reyna universal, / per donarnos honra tal / a ma drete vos sentareu” (al igual que en la introducción al misterio provenzal, en el de la consueta mallorquina se hace constar que además del trono del juez se habilitarán otras tres *cadires de cuiro*). En lo hispánico se da esa circunstancia en el retablo de almas de la iglesia parroquial de Catarroja. En él se representa a la Virgen, más que como intercesora como co-juez, sentada a la diestra de Cristo. Se reitera su presencia,

perlucida) mientras que los de los réprobos serán oscuros (*tenebrosa*), cf. Lefèvre, *L'Elucidarium...*, pág. 457.

²¹ Cf. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin...*, cap. II; G. Cohen, “The influence of the mysteries on art”, *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1943, págs. 327-342.

²² Lazar muestra su desacuerdo con él sosteniendo, por el contrario, que fue el teatro el que bebió de las fuentes de la plástica a la hora de diseñar sus escenografías (*op. cit.*, págs. 50-51), mientras que Baschet admite una muy limitada influencia de la escena sobre la iconografía (*Les Justices...*, pág. 462-465). Por su parte, en un artículo muy anterior (“The stage setting of hell and the iconography of the Middle Ages”, *The Romanic Review*, IV, 1913, págs. 330-331), D. Clive Stuart matiza las teorías de Mâle y Cohen en el sentido de que existe una recíproca influencia teatro-plástica.

²³ *Op. cit.*, pág. 50.

²⁴ M. Aubert, *La Sculpture française du Moyen-Age*, París, 1966, pág. 125.

²⁵ Mâle, *op. cit.*, pág. 457.

esta vez como intercesora formando parte de la deesis, un poco más abajo de la escena culminante. Una iconografía que bien pudiera tener sus orígenes en representaciones como la *Consueta del Juy*²⁶. Otros dos retablos de almas valencianos, pintados por Yáñez de la Almedina (el desaparecido de la colegiata de Játiva y el de la colección March de Palma de Mallorca) optan por sentar en sendos sitaliales a ambos intercesores²⁷.

No son éstos los únicos retablos de almas levantinos en presentar coincidencias con lo que podía verse sobre la escena. En los de Quart de Poblet y Cortes de Arenoso el infierno presenta como elemento central una caldera en cuyo interior sufren tormento siete personajes, identificables por letreros. Simbolizan cada uno de los siete pecados capitales, que tienen, al igual que en la consueta y sus similares franceses e italianos, un particular protagonismo. En ambos retablos la soberbia, es representada por un hombre tocado con cetro y con una pseudo corona confeccionada a base de hojas, la lujuria por una figura femenina que sostiene un espejo, la envidia con los ojos vendados, la ira por un personaje que clava en su pecho una espada, la avaricia por la típica figura con la bolsa al cuello, la gula por una vieja con un plato de comida en Quart (fig. 272) y por un hombre que sostiene lo que parece algún tipo de vianda en Cortes (fig. 271). Por último la pereza se materializa en ambas tablas en un personaje que con las manos juntas se inclina sobre sí mismo. Si comparamos la caracterización de estos personajes con la descripción que se hace de ellos en la consueta mallorquina las similitudes en los más de los casos son evidentes. En ésta última se describe del siguiente modo a los personajes que representan los pecados capitales:

“Apres entra la Superbia vestide com a rey, ab cepra y corona; apres la Enuege, ben uestida ab ulleres; apres a la dreta la Gola, ben uestida, amb algunes coses de meniar. En la scherra la Ira, armada ab cuyrases y al cap cerueller; apres la Luxuria, vestida com a dona, ab un mirall, y a la sua dreta

²⁶ Esta no es sin embargo la única explicación posible. La predicación vicentina nos ofrece una segunda vía interpretativa. Hemos visto como en más de una ocasión, al describir en sus sermones el desarrollo del Juicio Final, refiere como el juez se hará acompañar por la Virgen, sentada a su diestra y no arrodillada rogando por la humanidad como *“ho pinten los pintors”*. No es descartable que el mentor del programa haya recurrido en este caso al predicador valenciano a la hora de dar las explicaciones pertinentes al autor del retablo, sin renunciar por ello a la representación de la *Deesis* en su tradicional papel intercesor, fundamental como elemento de confortación popular.

²⁷ A pesar de que la imagen de los intercesores sentados no se prodiga en exceso hay que señalar que alguna obra capital del arte del siglo XV recurre a ella. Es el caso del políptico de la Adoración del Cordero de van Eyck (Gante, iglesia de San Bavón). En la portada del Juicio de la catedral de Chartres se da a su vez esa misma circunstancia aunque ciertamente resulta una singularidad que no va a encontrar eco en ninguna otra obra del siglo XIII.

anira la Auaricia, vestida en roba larga, en tinter a la cinta, ab vna bossa en la ma, ab alguna cosa que pugua fer remor de diners quant li aperexera, y libre de uall bras. Al altre costat anira la Pereze, en giponet, en calsons de larch en larch, cuxi de uall bras per geura quan li apereixera”²⁸.

Prescindiendo del hecho de que los siete personajes aparecen vestidos en la consuetud (recordemos que se muestran tocados de esa guisa en el inicio de la representación, antes de su condena y representando a la parte pecadora de la humanidad) y, conforme a su condición de condenados, desnudos en los dos retablos, las similitudes son en general estrechas.

La obra está pensada, tal como indican las acotaciones, para ser representada en el interior de la iglesia²⁹. En el plano escenográfico se opta por una disposición vertical del escenario³⁰. La escena presenta una superposición vertical de espacios, dispuestos a partir de dos entarimados (*cadefals*) y representando de abajo a arriba el infierno, la tierra y el paraíso. El primer *cadefal*, situado en un nivel inferior estaría destinado a la acción desarrollada por la Humanidad representada por las siete personificaciones de los pecados capitales y los tres personajes alusivos a los justos. Debajo de este espacio el infierno, al que se accedería a través de *una boca de infern*³¹, albergaría las diversas personificaciones de los diablos. En el segundo *cadefal*, situado detrás del anterior pero a un nivel más elevado, el paraíso. El único referente escenográfico que se nos da en este caso es la presencia de *“una cadira de respalles molt ben empaliade, com a tribunal de jutge, mes tres cadires de cuiro”*, una de ellas, a la derecha de Cristo, ocupada, como hemos señalado ya, por la Virgen y las otras dos destinadas a san Juan y san Pedro.

Cabe destacar de entre el entramado escenográfico, aparte de la disposición vertical que recuerda el ordenamiento en bandas superpuestas que con frecuencia presenta la iconografía del juicio en las artes plásticas, el recurso a la boca de Leviatán, tradicional motivo alusivo al infierno, frecuentemente utilizado por el arte catalano-aragonés, sobretodo a partir del siglo XIV. En páginas sucesivas volveremos sobre el mismo.

²⁸ Llabrés, *op. cit.* págs. 456-457.

²⁹ *“Per recitar la present Consuetud es fara un cadefal gran quan pora en la capella mes el mig de la Iglesia...”*, Llabrés, *op. cit.*, pág. 456.

³⁰ Cf. J. F. Massip, "Algunes notes sobre l'evolució de l'espai escènic medieval als Països Catalans", en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement. Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre "L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre"*, Barcelona, 1986, pág. 8.

³¹ Las instrucciones introductorias señalan que en el caso de que no sea posible disponer de una *boca d'infer* se procederá a poner *“una cortina para tapar lo baix de dit cadefal”* (*Ibid.*).

CIELO E INFIERNO EN OTROS CONTEXTOS TEMÁTICOS

Apuntábamos al principio de este capítulo la frecuencia con que cielo e infierno aparecen formando parte de escenografías ajenas al tema del Juicio. Ya en una de los primeros misterios de los que se tienen noticias, el *Jeu d'Adam*, del siglo XII, no falta ninguno de los dos³², como, por regla general, ocurrirá en lo sucesivo en la mayor parte de ellos. Su escenografía suele articularse, como mínimo, en torno a tres ámbitos o *mansions*: la tierra (simbolizada por las puertas de una ciudad, una columna, un palacio, etc.) ocupa un lugar central, mientras que el paraíso y el infierno se sitúan en cada uno de los extremos de la escena, en la derecha el primero (izquierda del espectador) y en lado contrario el segundo, en consonancia con las connotaciones simbólicas de ambas localizaciones³³. Naturalmente esta escenografía podía alcanzar una complejidad mucho mayor por la multiplicación de *mansions* en función de las necesidades del tema concreto que se representase. Así en la *Pasión de Valenciennes*, representada en 1547, se despliegan en el escenario un total de veintidós escenas o *mansions*³⁴.

No son demasiadas las fuentes escritas o iconográficas sobre la caracterización concreta de cielo e infierno, especialmente en lo que al primero de ellos se refiere. La reiteración en las conservadas de determinadas escenografías hace pensar sin embargo en un repertorio limitado. Con relación al infierno la boca de Leviatán se afirma como motivo recurrente en la mayor parte de los casos en que las acotaciones dan referencias de carácter escénico³⁵. En el *Libro de Horas de Etienne Chevalier*, Jean Fouquet, nos proporciona el más antiguo documento gráfico conservado reproduciendo una representación teatral, concretamente el misterio de Santa Apolonia³⁶. La sucesión de *mansions* que conforman el conjunto de la escenografía, dispuesta semicircularmente, culmina en el extremo izquierdo con la boca monstruosa haciendo las veces de infierno. Las fuentes textuales coinciden con frecuencia en esa misma caracterización. Las referencias escénicas a la misma son, en lo conservado en

³² A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma 1971, págs. 61-62.

³³ Esta configuración podía disponerse también verticalmente, como en la *Consueta del Juy*, con el cielo en la parte superior y el infierno en la inferior).

³⁴ Cf. E. Koningson, *La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, París, 1969.

³⁵ Para una visión general de su utilización en el drama medieval remito al artículo de R. Lima, "La Gueule de l'enfer: Iconographie de la damnation dans le théâtre à l'époque médiévale", en *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Conques, 1995, págs. 205-218.

³⁶ Las miniaturas del libro de horas, actualmente desmembrado, se reparten entre varios museos y bibliotecas. El folio al que nos referimos es una de las cuarenta miniaturas (del total de cuarenta y siete

los territorios de la Corona de Aragón, amén de tardías, escasas e imprecisas. En lo poco que ha llegado hasta hoy las menciones relativas a la *boca d'infern* hacen pensar en ella como recurso habitual. Lo hemos visto en la *Consueta del Juy*. Los libros de cuentas de la catedral de Huesca refieren un gasto en 1582 de “*ciento dyez y seis sueldos para hacer una boca de infierno y unos vestidos y cetros y otras cosillas para la representación de la noche de Navidad*”³⁷. A pesar de lo tardío de estas fuentes es probable que su utilización remontase a fechas muy anteriores. Sabemos, por ejemplo, que en las celebraciones zaragozanas de 1399 con motivo de la coronación de Martín I figuró una *grande culevra* que echaba fuego por la boca³⁸. Es probable que nada tuviese que ver con el infierno pero se evidencia una similitud tipológica que viene a apoyar la idea del recurso al Leviatán-infierno en el ámbito escénico³⁹. Por lo demás la iconografía nos ofrece una imagen que sin duda se inspira en las bocas escenográficas alusivas al infierno. En el retablo encargado a finales del siglo XIV por Martín de Alpartir a Jaume Serra para la sala capitular del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, en la tabla que representa la Anástasis, el infierno adopta la forma de una gran boca con sus fauces abiertas para dejar que Cristo proceda a la liberación de los justos de la Antigua Ley. Se aprecia perfectamente la presencia de unas cadenas destinadas a mover sus poderosas mandíbulas en sentido ascendente y descendente (fig. 91). Todo indica que Serra ha reproducido en la tabla una boca articulada con su correspondiente mecanismo a imagen de las utilizadas en las representaciones teatrales.

Igualmente frecuente resultaba, al parecer, el recurso a una torre a la hora de representar las estancias infernales. En estos casos este elemento arquitectónico solía combinarse con la boca de Leviatán a modo de puerta de acceso a ella. En la miniatura de Jacques Caillot que conserva la Biblioteca Nacional de París reproduciendo la escenografía utilizada en la Pasión de Valenciennes un infierno-torre

que se conservan) que posee el museo Condé de Chantilly (cf. *The Hours of Etienne Chevalier*, Nueva York, 1971, con prefacio de Ch. Sterling y comentarios de C. Schaefer).

³⁷ W. H. Shoemaker, “Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI”, *Estudios Escénicos*, nº 2, 1957, págs. 66-67.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ En la catalana *Representació de la Assumpció de Madona Sancta Maria*, datada hacia 1420, tanto N. D. Shergold (*A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, 1967, pág. 66), como F. Massip (*Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, 1984, pág. 111) han supuesto la presencia de una boca de Leviatán como puerta de acceso al infierno. Se basan para ello en la frecuencia con el teatro bajomedieval europeo recurrió a tal artificio, pero no hay referencias concretas en las acotaciones (únicamente hablan de *una loch quey sia infern gran*) que permitan ir más allá de la mera suposición.

se precede de la correspondiente boca a modo de puerta dejando ver en su interior una olla llena de condenados⁴⁰.

Entre lo que se ha conservado en el ámbito catalano-aragonés no existen referencias a esta tipología escénica aplicada a la figuración del infierno. Sí parece haberse utilizado, sin embargo, en los entremeses o *roques* propios de los fastos del gótico efímero. Así ocurre en la entrada del duque de Calabria en Barcelona en 1467. En ella los *barquers* desfilaban “*ab lur penó ab entremesos del castell de infern e lo dragó*”⁴¹ (¿combinación del infierno-torre con la boca de Leviatán como en Valenciennes?). Otro indicio de su utilización en lo hispano nos lo da la referencia a un infierno en forma de fortaleza medieval del *Aucto de la Redención del Género Humano*, obra ya del siglo XVI⁴². En lo iconográfico la Edad Media final recoge esta tipología con cierta frecuencia. En la miniatura se recurre a ella en el Breviario de Carlos V (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 1052, fol. 261)⁴³, en una miniatura de Jan Le Noir de las Pequeñas Horas del duque de Berry (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 18014, fol. 166)⁴⁴ y en un ejemplar del *Speculum Humanae Salvationis* miniado en Brujas en 1455 (Glasgow, University Library, ms. Hunter, 60, fol. 59r)⁴⁵. En los tres casos un infierno que, como el de la pasión de Valenciennes, combina fortaleza y boca de Leviatán, la misma combinación con que el anónimo autor de las Horas de Catalina de Cleves figura las estancias infernales (Nueva York, Morgan Library, M. 917, fol. 168v)⁴⁶. El Bosco que recoge en sus infiernos la tradición de la boca de Leviatán, recurre con frecuencia en ellos a las torres como puede verse, entre otros, en el de la tabla lateral derecha de *El carro de Heno* de El Prado. También Stephan Lochner en el tríptico del Juicio del Wallraf Richartz Museum de Colonia. En lo catalano-aragonés es más infrecuente. Nos ofrece una muestra de esta tipología, si bien aplicada a la representación del purgatorio, el retablo del Juicio conservado en la iglesia de la Magdalena de Tarazona (fig. 292). El de almas del Museo de Bellas Artes de Valencia

⁴⁰ MS. Fr. 12536, fols. 239v-240r. Una buena reproducción de la misma puede consultarse en la obra colectiva *Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment In Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, 1985, pl. 22.

⁴¹ M. Milá y Fontanals, “Orígenes del teatro catalán”, en *Obras Completas*, vol. VI, Barcelona, 1895, pág. 248.

⁴² Concretamente se ponen en boca de Satanás los versos siguientes referidos al infierno: *Dejadme subir a mi / juntamente con mi paje / a la torre de omenaje / que si alguno aca viniere / descreo de mi linaje / si en llegando no muriere* (cf. L. Rouanet, *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, vol. IV, pág. 62, versos 439-444, Barcelona y Madrid, 1901).

⁴³ Cf. F. Avril, *Manuscript painting at the Court of France. The fourteenth century*, Nueva York, 1978, pág. 112, pl. 37.

⁴⁴ Todas las miniaturas del manuscrito pueden consultarse en la exposición virtual de la Biblioteca Nacional de París, *Le roi Charles V et son temps* (www.bnf.fr/enluminures/manuscripts/man9.htm).

⁴⁵ B. Cardon, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410-c 1470)*, Lovaina, 1996, pág. 315, il. 177.

(círculo de Maestro de Artés, inv. 227) muestra a su vez restos de una fortificación ante una boca de Leviatán (fig. 296).

Respecto al paraíso parece haber existido una mayor variedad en su configuración así como un más amplio recurso al mismo, ya que difícilmente suele faltar en cualquier representación de carácter sacro. También son más, particularmente en lo que a Cataluña y Valencia respecta, las referencias a su configuración escénica, si bien presentan con frecuencia similar imprecisión que las relativas al infierno. Característica común es su carácter de lugar elevado (de *loco eminenciore* lo califican las rúbricas del *Jeu d'Adam*)⁴⁷. En las representaciones celebradas al aire libre era frecuente el aprovechamiento de alguna ventana o balconada para ubicarlo en ella. Naturalmente en el caso de la escena múltiple vertical ocupa el lugar culminante en lo alto, y cuando se trata de la escena horizontal, se dispone encima de una tarima sobreelevada, con la correspondiente escalera de acceso.

Su motivo central era por lo general el del trono ocupado por Dios Padre. En torno a él se desplegaba, con mayor o menor amplitud la corte celestial, como suele ocurrir en las artes plásticas. Los personajes que la constituían se disponían por lo general en gradas en torno a la divinidad, cuando no en ruedas giratorias que describían órbitas en torno a ella. Circunstancia parecida a ésta se dio en la escenografía de los paraísos utilizados en el palacio de la Alfajería en las coronaciones de Martín el Humano (1399) y Fernando de Antequera (1414). De la primera sabemos que se configuró *“un cel ordenat per grahons, y en (on) los sancts estaven per ordre, cascú tenint son signe de victoria en la mà, y en la sumitat estava Déu lo Pare en mig del serafins, y tots cantaven cants de grandíssima melodia”*. Más explícita es la crónica de Alvar García en lo tocante a la coronación de 1399⁴⁸. Encima de un alto andamio situado sobre la puerta del patio de Santa Isabel se dispusieron tres ruedas superpuestas *“las del medio mayor que las otras”*. Las tres ruedas que *“fazían movimiento la una contra la otra a la manera de çielos quando se mueven”* estaban *“llenas de omes vestidos de paños blancos e con las alas grandes doradas (...) tan fermosos que bien parecieran ángeles”*. Sobre este artificio se situaba un cielo superior con dos niños *“guarnidos de paño de oro”* uno de los cuales ponía una corona sobre la cabeza del otro *“a rremembrança de quando Dios coronó a Santa Maria”*. Toda esta tramoya se hallaba

⁴⁶ J. Plummer, *The Hours of Catherine of Cleves*, Nueva York, s/f, pl. 99.

⁴⁷ A. Nicoll, *op. cit.*, pág. 61.

⁴⁸ Pueden consultarse tanto este texto como el anterior en F. Massip, *La festa d'Eix i els misteris medievals europeus*, Alicante, 1991, pág. 126.

flanqueada por ocho gradas a cada lado. En las cuatro más elevadas se sentaban “*príncipes e profetas e apóstoles*”. Las tres siguientes se hallaban ocupadas, en este orden, por los siete pecados capitales, igual número de diablos aplicados en atormentar a los anteriores y las siete virtudes. En la inferior siete ángeles completaban el conjunto.

Ambas descripciones ofrecen puntos de similitud con la disposición del cielo en un par de tablas del retablo del Salvador de Jaume Ferrer I, que, procedente de la iglesia de Albatàrrec, se conserva actualmente en el Museo Diocesano de Lérida. La central nos muestra a Cristo entronizado con el globo en la mano izquierda y la diestra en actitud de bendecir y rodeado por una doble mandorla de ángeles dispuestos concéntricamente en torno. La inferior derecha vuelve sobre la figura del Salvador, esta vez acompañado de su madre, y rodeado de bienaventurados. Es la imagen de la comunión de los santos. Estos se disponen a su vez en semicírculos concéntricos, sentados en dirección a Cristo en gradas de madera (fig. 111).

Los casos de las escenografías de la Alfajería no constituyen ejemplos aislados. Por el contrario la escena medieval mostró una marcada predilección por los cielos configurados a partir de círculos concéntricos, con frecuencia dotados, como en Zaragoza, de movimiento. En la Florencia quattrocentista Brunelleschi construyó una escenografía para una *Annunziazione de la Vergine* representada en la iglesia de la Anunciación con motivo del concilio celebrado en la ciudad en 1439. Se conserva una detallada descripción debida al obispo ruso Abraham de Souzda⁴⁹. Su motivo central consistía en siete círculos dispuestos en torno a un Dios Padre majestuoso rodeado a su vez por un nutrido grupo de ángeles. Cada uno de los círculos se adornaba con miles de lamparillas de aceite. Además en el más grande de ellos se situaron cuatro ángeles coronados tañendo instrumentos musicales. Círculos semejantes, adornados también con multitud de lámparas, fueron lugar común en los paraísos escénicos europeos incluidos los hispanos⁵⁰. No es improbable que de este tipo de artificios deriven los cielos circulares, concéntricos y luminosos que sirven de fondo a la imagen de Cristo o de Dios Padre en algún retablo catalán. Así ocurre en la tabla dedicada a la caída de los ángeles rebeldes del retablo mayor de la iglesia de Sant Miquel de la Seu

⁴⁹ El texto de la misma puede consultarse en F. Massip, *La festa d'Elx...*, pág. 146.

⁵⁰ Remito a los numerosos ejemplos recogidos por Massip (*La festa d'Elx...*, págs. 144-146). En lo hispano, aparte de los citados ejemplos zaragozanos, se tienen noticias de un *Auto de Adán y Eva* montado sobre un carro que desfiló en la procesión del *Corpus* en Toledo en 1500, provisto de un cielo con Dios Padre entronizado y rodeado de ruedas giratorias. La *Representación de los mártires Justo y Pastor* que el capítulo de Alcalá de Henares encargó, ya en el siglo XVI, a Francisco de las Cuevas, contó

d'Urgell (MNAC) de Bernat Despuig y Jaume Cirera⁵¹. Parecido es el cielo que se muestra parcialmente en la tabla con San Pedro recibiendo a las almas a la puerta del paraíso de un retablo, también dedicado a San Miguel, de la colección David de Mas de Madrid, atribuido al círculo de Borrassà⁵², aunque en este caso es un único círculo luminoso externo el que enmarca una amplia superficie toda ella repleta de estrellas. No faltan descripciones escenográficas en el ámbito catalán con referencias a algún “*cel rodó, ab núvols, stellat, en mig del qual cel se mostrarà Déu lo Pare*”⁵³.

Infierno y paraíso estaban también presentes en las representaciones itinerantes tanto de carácter áulico (por ejemplo en las *entradas* o en las conmemoraciones relacionadas con alguna coronación) como de tipo religioso. Destacaban entre éstas últimas las procesiones del *Corpus* de gran arraigo en la Confederación, particularmente en las ciudades de Valencia y Barcelona. Cada una de ellas llegó a contar con una *casa de les roques* en la que dar cobijo a los numerosos carros o entremeses que desfilaban⁵⁴. No faltaban entre ellos representaciones del cielo y del infierno u otras con diversos temas de contenido escatológico. En la procesión barcelonesa del *Corpus* de 1424 figuraban, ente los primeros en desfilar, entremeses (*representacions*) alusivos tanto a lo infernal como a lo paradisiaco (“*Infern ab Lucifer desus ab 4 diables ab ell [...] Paradis ab tot son arreu*”). Entre ambos, el combate entre el bien y el mal se ejemplificaba con sendos entremeses referidos a “*Lo drach de S. Miquel*” y a “*Lo majoral ab la masa de XXIII diables, los quals fan la batalla á peu ab los angels de espasa qui fan la batalla ab los diables*”⁵⁵. En Valencia consta que en 1512 entre los carruajes que formaban el cortejo, no menos de doce, uno de ellos se dedicaba al infierno⁵⁶. Shergold recoge entre los gastos destinados a las “*representacions y entramesos*” de la procesión del *Corpus* en la Valencia de 1517 la

a su vez con un paraíso “*que se governaba por dentro y hacía su arco y daba sus vueltas como el verdadero cielo*” (*ibid.*).

⁵¹ Gudiol y Alcolea, *Pintura Gòtica...*, nº 403.

⁵² Cf. Gudiol y Alcolea, *Pintura Gòtica...*, nº 219, fig. 407.

⁵³ Esta en concreto corresponde a un par de entremeses de la procesión barcelonesa del *Corpus* de 1453 (Milá i Fontanals, *op. cit.*, págs. 368-369). Al margen de lo catalán el cielo de la pasión de Valencienes se dispone sobre una tarima elevada en la que detrás de un Dios Padre entronizado se aprecia una doble rueda celestial.

⁵⁴ La de Barcelona fue construida en 1422 y ampliada en 1477, mientras que la de Valencia se edifica en 1435, sufriendo a su vez sucesivas remodelaciones (cf. Francis George Very, *The Spanish Corpus Christi Procession*, s/l, 1962, pág. 39; Teresa Ferrer, “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV”, en *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, 1994, pág. 157).

⁵⁵ Milá i Fontanals, *op. cit.*, pág. 376. Una visión de conjunto de la evolución de la fiesta del *Corpus* en Barcelona puede consultarse en el apartado que A. Durán i Sempere le dedica en el vol. II de *Barcelona i la seva història* (Barcelona, 1973, págs. 529-571).

⁵⁶ H. Mérimée, *El arte dramático en Valencia*, vol. I, Valencia, 1985, pág. 32. La *roca diablera* desfilaba con toda seguridad desde mucho antes. El propio Mérimée recoge unos versos del *Spill* de Jaume Roig en los que las mujeres utilizan como invectiva hacia sus maridos la acusación de haberse fugado de la roca diablera.

cantidad de tres *sous* para cada uno de los participantes en una *representació* del Juicio Final formada por Dios Padre, la Virgen, San Miguel, una sibila, y siete almas condenadas y siete bienaventuradas⁵⁷. También en Valencia en 1535 se construyen ocho carrozas al objeto de transportar otros tantos entremeses entre los que figuraban uno dedicado al juicio particular y otro al Juicio Final⁵⁸. Este último está también documentado en las procesiones de 1571 y 1583⁵⁹.

El *Corpus* zaragozano no fue ajeno a este tipo de fastos. En 1455 desfilaba un entremés dedicado al infierno⁶⁰ y en 1471, a instancias del arzobispo don Juan de Aragón y de su hermana, se celebraron con motivo de tal festividad “*representaciones o entremeses*”. Una comisión creada a tal efecto se encargó de buscar músicos, actores y cantores y presupuestar el pago de pinturas y elementos escenográficos diversos⁶¹ para llevar a cabo una representación de la Asunción y otra del Juicio Final⁶². Los carros del Juicio se citan de nuevo en las actas concejiles de 1540.

En cuanto a las procesiones de carácter áulico tenemos también noticias de la presencia en algunas de ellas de carrozas alusivas al cielo y al infierno. Así ocurre en la celebración a fines de 1423 de la entrada en Barcelona, de vuelta de Nápoles, de Alfonso V, en la que “*foren portats los entremesos (...) representats Paradís e Infern ab la batalla de Sant Miquel e dels Angels e de Lucifer e de sos seques e lo Vibre e lo Ffenix e la Aguila*”⁶³. En 1481 entre los diversos fastos con que la ciudad recibió a Isabel la Católica figuró un cielo construido en lo alto del portal de San Antoni “*qui eran tres cels voltants lo hu contra l’altre, ab luminaria, ab diverses ymages grans de reys, profetes, e vèrgens, los quals, sopusat que los dits cels voltasen tota hora, les dites ymages romanien e mostraven star dretes*”⁶⁴. También en Barcelona, con motivo de la entrada en la ciudad de Carlos I en 1519, se levantó, en el mismo portal, un cielo

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 73.

⁵⁸ Francis George Very, *op. cit.*, pág. 27.

⁵⁹ Shergold, *op. cit.*, pág. 74.

⁶⁰ G. Llompарт, “La fiesta del Corpus en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, XLII, 1969, pág. 183.

⁶¹ Es sobradamente conocida la participación de pintores, en ocasiones de muy grande categoría, en el campo de la escenografía y/o del *arte efímero*. Nos hemos referido ya a Brunelleschi. Campin, Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Fouquet, Massaccio o Holbein, por citar únicamente a algunos de los “grandes”, participaron a su vez en este tipo de actividades, también documentadas en el entorno catalano-aragonés. Pueden consultarse para éste último los artículos de F. Massip, “Eiximenis, Borrassà i el teatre”, *Revista de Girona*, nº 144, 1991, págs. 41-45 y J. Molina, “La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona”, en *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, 1996, págs. 173-180.

⁶² A. Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta fines del siglo XVIII*, Zaragoza, 1987, pág. 9.

⁶³ *Libre de les solemnitats de Barcelona*, (ed. de A. Duran i Sanpere), Barcelona, 1930, pág. 6.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 336.

configurado a partir de tres “*archades*”, una con Dios Padre, la Virgen, San Juan, Elías y Enoch y con ángeles las restantes “*e totes les portes del cel y espalles eren pintades de estrelles ab cherubins, a modo de cel*”⁶⁵.

No faltaban, al igual que en el *Corpus*, entremeses relativos al Juicio Final, como el que presencié Carlos V en 1518 en la plaza del mercado de Zaragoza⁶⁶. Los festejos celebrados en esa misma ciudad en 1533 cuando la reina Isabel y sus hijos pasaron por ella en dirección a Barcelona los relata Fernando de Basurto en su *Descripción poética del Martirio de Santa Engracia*, donde da cumplida cuenta del carro procesional del Juicio Final, “*un carro mui bueno y cosa que se miró con mucha atención, porque avía un infierno con grandes caras espantosas de demonios y devisadas, mui feos y de espantosos vestidos*”⁶⁷.

Diferente temática, pero evidentes connotaciones escatológicas presentaba a su vez el carro que con motivo de la entrada en Valencia de Fernando I en 1414 se dedicó a “*la visió que veeren sent Domingo e sent Francesch ab les tres lances denitants la fi del món*”⁶⁸.

⁶⁵ L. Quirante, E. Rodríguez y J. L. Sirera, *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als segles d'or*, Valencia, 1999, pág. 76.

⁶⁶ A. Egido, *op. cit.*, pág. 10.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Teresa Ferrer, “La fiesta cívica...”, pág. 158. El tema se representa en una miniaturadel *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (British Library, add. 28962, fol. 67v) en la que se ve a ambos santos implorando la misericordia divina (se les suma desde la capital de esa misma página el propio rey acompañado de su ángel custodio) y a Cristo en la parte superior, flanqueado por la Virgen y San Juan Bautista, en el trance de arrojar las lanzas (cf. A. Vilalba Dávalos, *La miniatura valenciana en los siglos XIVy XV*, Valencia, 1964, pág. 111 e il. 53). Sobre la visión de las tres lanzas véase el capítulo dedicado a la predicación vicentina.

DIFUSIÓN DE LAS VISIONES DEL MÁS ALLÁ EN LA CORONA DE ARAGÓN

Otro componente que contribuyó a configurar el imaginario del más allá entre las gentes de la Edad Media fueron sin duda las *visiones*. En ellas se relatan las experiencias de determinados personajes a los que por circunstancias diversas les es dado visitarlo. Género prolífico durante el medievo, sobre todo en entornos monásticos, alcanzará su punto culminante, tras un notable florecimiento en el siglo XII, con la *Divina Comedia* de Dante.

No se trata aquí de profundizar en el estudio de este género, tarea que a estas alturas ha dado pie a una abundante bibliografía¹. Tampoco de detenernos en el análisis pormenorizado de la configuración que adquieren los lugares del más allá en las visiones originadas o difundidas en la Corona de Aragón. No faltarán ocasiones de referirnos a ello, sobre todo en lo tocante a la penalidad del purgatorio y del infierno, a propósito de determinadas obras, objeto de análisis en capítulos sucesivos, cuya iconografía pudiera ser reflejo en alguna medida de lo descrito en alguna de ellas. Pretendemos más bien a través de las páginas que siguen dejar constancia de su presencia en el ámbito catalano-aragonés como un elemento más a tener en cuenta a la hora de evaluar los medios a través de los cuales el hombre medieval irá construyendo su proyección mental del otro mundo.

Las tradiciones que confluyen en la configuración del género son diversas. En la mitología clásica, la apocalíptica judeo-cristiana y los relatos celtas (particularmente irlandeses) es donde hay que buscar sus raíces². Incluso sus fuentes. Véase sino la profunda huella que el *Apocalipsis de Pablo* (*Visio Pauli*), cuya primera redacción debe remontar a mediados del siglo III, va a imprimir en otras muchas manifestaciones

¹ Citaremos entre las aportaciones más notables a su estudio, H. R. Patcht, *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983; J. Amat, *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, París, 1985; C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V-XIIIe siècle)*, Roma, 1994. Sobre algunas visiones altomedievales originarias de la península Ibérica véase M. Díaz y Díaz, *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1985. Le Goff las ha estudiado desde la perspectiva de su aportación al nacimiento del purgatorio (*El nacimiento...* págs. 132-142 y 209-237). Para otros aspectos más directamente relacionados con la penalidad del más allá remito a Baschet, *Les Justices...*, págs. 85-134. Los textos de las más importantes entre las altomedievales los recoge M. P. Ciccarese en *Visioni dell'aldilà in Occidente...* Mayor amplitud cronológica presenta la antología editada por E. Gardiner, *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, 1989.

² J. Le Goff, "Aspects savants et populaires des voyages dans l'au-delà au Moyen Age", en *L'imaginaire médiéval*, París, 1985, págs. 108-109.

posteriores de este tipo de relatos. De ella se han conservado varias redacciones³. Una larga, minoritaria en cuanto al número de manuscritos pero más fiel respecto al original griego, y otra breve (redacción IV) que, escrita en latín, proliferó sobre todo entre los siglos VIII y XI. En ella se privilegia, en una tendencia que se va a mantener en las múltiples versiones posteriores en lenguas vernáculas, el inventario de suplicios infernales. Entre ellos se encuentran ya motivos como el del puente o el de la rueda, de larga tradición en visiones posteriores y amplia presencia en la iconografía (también, como veremos, en lo catalano-aragonés).

De la redacción corta se conserva en Cataluña al menos un fragmento que remonta al siglo XII. Se trata de una versión muy abreviada e incompleta, redactada en latín, contenida en el códice 28 (fols. 118r-119r) de la catedral de Barcelona⁴. Al siglo XIV corresponde otro pequeño fragmento que bajo el *incipit* de *Liber infernalis qui tractat de penis infernalibus, quas sanctus angelus ostendit Paulo apostolo* introduce, en el fol. 103 del códice Ripoll 204 del Archivo de la Corona de Aragón, una glosa acerca de la necesidad de santificar el domingo pero que no va más allá⁵.

Si a lo largo de la Alta Edad Media la producción de visiones sigue un ritmo constante⁶, éste parece acentuarse en el siglo XII que se constituye en una especie de edad de oro del género. De entre las que vieron la luz a lo largo de esa centuria destacan por su difusión y permanencia la *Visio Tungdali* y el *Purgatorium Sancti Patricii*. De ambas se conservan traducciones catalanas. También de la de *Drythelm* incluida por Beda en la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* que concluye en 731⁷.

Traducida ésta última al catalán en el siglo XIV como *Visió de Trictelm* se incluye en el *Cod. Escorialensis M. II. 3* de la Biblioteca de El Escorial (fols. 49-53v) que contiene asimismo sendas traducciones de la *Visio Tungdali* (*Visió de Tundal*, fols. 69-86v) y del

³ Han sido estudiadas por T. Silverstein, *Visio sancti Pauli. The history of the Apocalypse in latin with nine texts*, Londres, 1935; "The Visio sancti Pauli: new links and patterns in the western tradition", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XXVI, 1959, pág. 199-248. Más recientemente C. Carozzi le ha dedicado una amplia monografía (*Eschatologie et au-delà: recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, 1994).

⁴ J. Oliveiras, "Texto de la *Visio Pauli* según el códice 28 de la catedral de Barcelona", *Scriptorium*, vol. I, 1946, págs. 240-242.

⁵ A. Olivar, "*Liber infernalis* o *Visio Pauli*", *Sacris Erudiri*, 1967-1968, págs. 550-554.

⁶ Le Goff presenta en "Aspectes savants et populaires des voyages..." un listado representativo del género en el que recoge doce de las visiones que, por razones diversas, considera como las más importantes. Se abre con la *Visión de Barontus* (s. VII), para culminar con la *Divina Comedia*. De las doce inventariadas, cinco corresponden al siglo XII o principios del XIII.

⁷ Le Goff califica al monje irlandés de "*fundador de las visiones medievales del más allá*" (*El nacimiento...*, pág. 132).

Purgatorium Sancti Patricii (*Viatge del cavaller Owein al Purgatori de Sant Patrici*, fols. 12-28)⁸.

De entre ellas destaca por la fascinación que provocó entre los hombres de la Baja Edad Media la leyenda del *Purgatorio de San Patricio* que llevó a no pocos a creer que era posible a los mortales visitar los parajes tenebrosos en que las almas purgaban sus pecados⁹. Fue redactado hacia 1189 por un monje cisterciense del monasterio de Saltrey del que no conocemos más que la H inicial de su nombre (la posteridad ha dado en llamarlo Hugo o Henricus) a partir de las informaciones que el monje Gilbert de Louth habría obtenido de un caballero llamado Otwein acerca de su visita al purgatorio. Su entrada habría sido revelada a San Patricio por Dios a fin de que los incrédulos pudiesen convencerse a partir de la propia experiencia. La primera versión documentada de que tenemos noticias en la península es una leonesa del siglo XIII¹⁰. Ramón Ros, jurista de Tàrrega, la tradujo al catalán en 1320, dedicándola a Beatriz, mujer del señor de Bellpuig, Ramón de Anglesola¹¹.

Pero la versión catalana de mayor éxito es la escrita en los últimos años del siglo XIV por Ramón Perelló, vizconde de Perelló y de Rodas, con motivo de la repentina muerte del rey Joan I para quien había llevado a cabo algunas misiones diplomáticas. A la muerte del rey en extrañas circunstancias, buena parte de sus más íntimos colaboradores fueron sometidos a proceso acusados de toda suerte de delitos, llegando incluso a insinuarse responsabilidades en su muerte. Perelló fue uno de los encausados. También Bernat Metge que había colaborado estrechamente con el monarca. Lo repentino de su muerte, "*precipitosament e ivarçosa, sens confessió*", desató además toda suerte de especulaciones acerca del destino final de su alma. Tanta preocupación generó el asunto que movió a Bernat Metge a escribir *Lo Somni*, a fin de demostrar, al situarla en el purgatorio, que el alma del rey se hallaba en trance

⁸ Los tres textos han sido publicados por R. Miquel y Planas (*Llegendes de l'altre vida*, Barcelona, 1914). Una descripción del manuscrito escurialense la proporciona el propio Miquel y Planas en el apéndice a la edición ("Il·lustracions y notes", págs. 255-256).

⁹ Más adelante nos referiremos al viaje que realiza a tal fin de Ramón Perelló a Irlanda. Existe constancia de otras expediciones similares como la del caballero francés Guillaume de l'Ille. La afluencia de peregrinos a la isla del lago Derg (condado de Donegan) en que se encuentra la caverna por la que supuestamente se accedía al purgatorio debía ser numerosa. De hecho en los últimos años del siglo XV, la Iglesia y el rey de Inglaterra hicieron, de común acuerdo, cegar la entrada para evitar escándalos, si bien, al objeto de mantener la devoción y las peregrinaciones, se reprodujo artificialmente en una isla vecina.

¹⁰ Biblioteca de la catedral de Toledo, códice 43-20, fols. 159-164 (cf. A. G. Solalinde, "La primera versión española de *El Purgatorio de San Patricio* y la difusión de esta leyenda en España", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. II, Madrid, 1925, págs. 219-257, con transcripción del texto).

¹¹ Se trata de la que transcribe Miquel y Planas en *Llegendes...* (págs. 3-32).

de salvación¹². Perelló irá aún más lejos, en el sentido literal del término, al emprender viaje hacia el mismísimo purgatorio al objeto de comprobar por sí mismo la presencia en él del rey difunto¹³. El relato de su visita no es sino una copia casi literal de la del caballero Otwein con una serie de añadidos interesantes: un prólogo autobiográfico del autor, la explicación de su viaje a Irlanda, una descripción de los usos y costumbres de los irlandeses y el relato de los preparativos de su entrada en él, donde, naturalmente, encuentra al rey Joan e incluso, en un recurso que pretende dotar de verosimilitud al relato, a su propia sobrina Aldonça de Queralt en trance de purgar por "*las pintures e enblanquiments que auia feytz en sa cara quan viuia*"¹⁴. La popularidad del relato de Perelló trasciende su época como demuestra la existencia de un incunable catalán impreso en 1486¹⁵.

No menos popular fue la *Visio Tugdali*. No en vano se conservan tres manuscritos de su traducción catalana. Aparte de la contenida en el código escurialense, en el que figura bajo la rúbrica de *La visió del monestir de Clares Valls*, Miquel y Planas transcribe el texto de otras dos. La que en el Archivo de la Corona de Aragón contiene el ms. 83 de Sant Cugat del Vallés (fols. 102v-127v, *Historia de Tuglat*)¹⁶ y otra que recoge un manuscrito de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich¹⁷.

Nos hemos referido ya a las motivaciones que llevan a Perelló y a Metge a escribir respectivamente el *Viatge al purgatori* i *Lo Somni*. Independientemente de su intencionalidad autojustificativa, su afán por ubicar el alma de Joan I en el purgatorio es un claro indicio de lo difundida que por esas fechas se hallaba ya en la corona

¹² Se da la curiosa circunstancia de que un año antes de su muerte el monarca envía a su hija, la condesa de Foix, "*un llibret en lo qual havem fet treslladar lo purgatori de Sent Patrici*" (cf. A. Jeanroy y A. Vignaux, *Voyage au purgatoire de saint Patrice, Visions de Tindal et de Saint Paul*, Toulouse, 1909, pág. XXI). Tomamos la cita de Fournié, *Le ciel peut-il attendre?...*, pág. 396.

¹³ M. de Riquer (*Història de la literatura catalana*, vol II, Barcelona, 1984, pág. 497) reproduce parcialmente el salvoconducto otorgado por el rey de Inglaterra Ricardo II a Perellós, auténtico visado para visitar el purgatorio de San Patricio.

¹⁴ Miquel y Planas, *Llegendes...* ("Viatge d'en Ramón de Perellós al purgatori de Sant Patrici", pág. 157).

¹⁵ A la existencia de este ejemplar, que no recogen ni la bibliografía de Haebler ni la de Vindel, se refiere Miquel y Planas que lo sitúa en una colección privada de Reus (*op. cit.*, pág. 303).

¹⁶ Publicada anteriormente por P. Bofarull, *Documentos literarios en antigua lengua catalana*, Barcelona, 1857, pág. 8 y ss.

¹⁷ Miquel y Planas habla de la todavía Biblioteca Real de Munich y atribuye al manuscrito la signatura *Cod. Hisp. 66*. En él ocupa los fols. 102-114, con una mutilación entre los 112-113. Existe también una publicación previa a la suya en edición de G. Baist, "Eine catalanische Version der Visio Tugdali", *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle, 1830, vol. IV, pág. 318 y ss. (cf. Miquel y Planas, pág. 268 y ss.).

catalano-aragonesa la creencia en el tercer lugar. Ambos textos debieron contribuir a su arraigo¹⁸.

Vale la pena que nos detengamos en la obra de Metge. Su carácter original, contrariamente al relato de Perelló, la dota de un valor añadido para nosotros al ser un reflejo actualizado de las creencias al respecto a finales del siglo XIV.

Estando Metge en prisión (la obra fue escrita en 1399 poco después de su liberación) se le aparece el rey Joan I acompañado por Tiresias y Orfeo. El monarca le explica como sus pecados *"no eren bastants tots sols a gitarme en infern"*¹⁹. Consistían éstos en el excesivo deleite que el monarca encontraba en la música y en la caza, y en su afición a la astrología y otras artes adivinatorias. Su penitencia en el purgatorio se adecua al principio de correspondencia entre la falta y la pena, de tal modo que el monarca, además de soportar periódicamente los gritos y aullidos de halcones y lebreles por su afición a la caza, debe someterse a la audición de unos *"sons desplaents (...) llunyants de bon temps e mesura e finalment de tota melodia"* por su pasión excesiva por la música. Su inclinación a conocer el futuro es castigada con el continuo retorno a su memoria de *"tots quants desplaers jamai haguí"*.

El rey describe también de modo pormenorizado el desarrollo del juicio al que fue sometida su alma en el momento inmediato a su muerte (*"A penes haguí desemparat lo meu cos, ne podia hom encara ben presumir que fos mort, jo fui posat en lo jui de Nostre Senyor Déu"*)²⁰. El diablo, que actúa como fiscal en la causa, reclama sus derechos sobre ella acusándolo de ser uno de los principales instigadores *"del cisma qui és en la santa Església de Déu"*. Él se defiende justificando su opción, primero por Clemente VII, y luego por Benedicto XIII. Pero será la intervención de la Virgen (*"que en tostemp l'avia haüda en molt gran devoció [...] creent fermament que la sua concepció era estada immaculada"*) intercediendo ante Cristo el factor que acabará librándole del infierno para sufrir en el purgatorio las penas anteriormente descritas sin que pueda entrar en la Gloria hasta que se ponga fin al cisma que la negligencia del acusado *"havia lleixat créixer"*²¹. A pesar de ser consciente de que nada puede acortar la duración de su estancia en el purgatorio más allá del lapso determinado para su

¹⁸ Los anteriores contribuyeron también en mayor o menor medida a ello, particularmente el *Purgatorio de San Patricio* al que Le Goff no duda en calificar de *"acta de nacimiento literaria del purgatorio"* (*El nacimiento...*, pág. 210).

¹⁹ Citamos según la edición de J. Grifoll, Barcelona, 1993. En este caso pág. 71.

²⁰ *Ibid*, pág. 73.

²¹ *Ibid*, págs. 76-77.

caso por el Juez, se refiere al provecho que los sufragios de los vivos pueden reportar a los difuntos²².

Pide a Metge que no guarde para sí lo que le está siendo dado ver y oír ya puede ser de gran provecho a los hombres, sobre todo a los que dudan y a los ignorantes, aconsejándole que ponga todo ello por escrito.

No menos interesante en relación con los nuevos cultos ligados a la reestructuración funcional del más allá resulta un diálogo que bajo el título de *De Spiritu Guidonis* alcanzó también una gran difusión en la centuria que cierra la Edad Media. A ella contribuyó la imprenta a través de su edición en algunos incunables²³. Como en el caso de la *Visio Pauli* circuló en una versión larga y otra corta. De ambas se conservan ejemplares catalanes. La versión corta, en latín, se incluye en el manuscrito del siglo XIV *Ripoll 167* (fols. 78v-81) del Archivo de la Corona de Aragón, uno de los más antiguos que se conservan de la misma²⁴. La larga en el ms. 17 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (fols. 105-122v)²⁵.

Se trata en esencia de la recensión del diálogo (algunas versiones utilizan el término escolástico *disputa*) que Jean de Gobi, prior del convento dominico de la ciudad provenzal de Alès²⁶, mantiene con el alma de Gui de Corvo, un aparecido del purgatorio, fallecido pocos días antes en esa misma ciudad²⁷. La intervención del dominico se produce a partir del terror que las visitas del espíritu de Gui suscitan en su viuda, destinataria primera de sus apariciones. En compañía de otros religiosos y prohombres de la ciudad y sirviéndose de una hostia consagrada consigue mantener con el espíritu, que en ningún momento se materializa de manera tangible, un diálogo a lo largo de dos noches. El discurso de Gui coincide en lo esencial con el de Joan I en *Lo Somni*. Insiste igualmente en lo benéficos que resultan para las almas del purgatorio los sufragios de los vivos incidiendo particularmente en la misa y los Siete Salmos Penitenciales. Refiere incluso una especie de *aritmética de la remisión* por la

²² *Ibid*, pág. 82.

²³ Se imprimió en Delft en 1486, en Leipzig (1489) y en Colonia (1496). Cf. M-A. Polo de Beaulieu, pág. 166 de su edición de la obra (Jean Gobi, *Dialogue avec un fantome*, París, 1994).

²⁴ Es el que ha servido de base para la edición de Polo de Beaulieu (*op. cit.*, págs. 51-61 [“Procès-verbal du Dialogue de Gui de Corvo”]).

²⁵ Cf. F. Miquel i Rosell, *Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, vol. I, Madrid, 1958, págs. 18-20. Editado por Miquel y Planas en *Llegendes.....*, pág. 177-207. En Polo de Beaulieu, págs. 71-108 (“De l’esprit de Gui”).

²⁶ Una reconstrucción de su biografía la proporciona Polo de Beaulieu (*op. cit.*, págs. 12-16). Es autor además de la *Scala Coeli*, compilación de *exempla* que conoció un éxito notable, en la que no faltan los dedicados al más allá con especial atención al purgatorio.

²⁷ Los hechos se sitúan entre 1323 y 1341, según los manuscritos. Otra variante afecta al lugar en que acontecen éstos. En la mayor parte de los casos se trata de Alès, aunque no faltan ejemplares de la versión larga que los localizan en Bolonia. Así ocurre en el de la Biblioteca Universitaria de Barcelona.

que la misericordia divina afectaría de modo distinto a las almas purgantes “*car a algunes ne lexa e perdona la quarta part de la pena deguda corresponente a la sua culpa, e a altres la terça part, segons que seran stades piadosas e misericordiosas en aquest mos. E axi matex, segons que mes o menys, per lurs parents e amichs, en aquest mon son fetas pregarias, o aixi mateix per los sants del cel*”²⁸. El propio Gui se manifiesta deudor de los sufragios de un pariente suyo por los que sería “*delliurat de la pena de porgatori quatre anys pus tost que no deuia esser, del terme constituit per los meus pecats*”²⁹.

La versión larga presenta una escenificación del juicio particular en la que ángeles y demonios argumentan en pro y en contra del alma del difunto. Como en el juicio del alma del monarca catalán la intercesión de la Virgen a favor de todo el que muere “*degudamente e devota confessat*” puede resultar determinante a la hora de decidir el destino inmediato del alma del difunto. Igualmente los santos “*valen e ajuden als homens en la lur mort*”³⁰. La sentencia recibida es de aplicación inmediata, de tal modo que “*...axi la anima es judicada per estar en porgatori, en un instant e moment es portada la*”³¹.

Respecto a la caracterización del purgatorio Gui distingue entre purgatorio particular, entendiendo por tal el proceso de purificación al que son sometidas algunas almas en el mismo lugar en que pecaron en vida, y purgatorio común, en el que todas ellas son sometidas a un mismo tormento. Localizado éste último en el centro de la tierra (*lo sentre de la terra*) en él las almas sufren como método de purificación “*la flama del foch e lo fret de la neu, car les animas han a passar de las ayguas de las neus a les flammes del foch*”³². Gui declara hallarse sometido durante el día al castigo del purgatorio común junto con las demás almas y durante la noche al de su purgatorio particular en la habitación de su casa en que pecó en vida³³.

Nos habla pues todo ello de la normalidad con que a finales del siglo XIV se contemplaba la existencia del purgatorio como ámbito de purificación intermedio entre la bienaventuranza y la condenación, y de cómo otras creencias directamente ligadas

²⁸ Miquel y Planas, *Llegendes...* (“Aparició de l’esperit de G. de Corvo”, pág. 203).

²⁹ *Ibid*, pág. 193. En la versión corta afirma incluso que cien misas podían librarlo totalmente de su pena (Polo de Beaulieu, *op. cit.*, pág. 55).

³⁰ *Ibid*, págs. 188-189.

³¹ *Ibid*, pág. 201.

³² *Ibid*, pág. 203.

³³ La creencia de que las almas del purgatorio podían sufrir parte de su pena en el lugar o lugares del más acá en que habían pecado la hemos visto ya atestiguada por algún *exemplum*. Se hace también eco de la misma la *Leyenda Dorada*.

a la anterior parecen igualmente arraigadas. Así el juicio particular o el papel de los intercesores (la Virgen en este caso) y, por tanto de su culto, y de los sufragios de los vivos como factores que pueden ayudar a mitigar las penas purgatorias.

Nos referiremos por último a un texto escrito a principios del siglo XV por un cordelero de Vic de nombre Bernat Serradell. Se trata de un poema narrativo en el que su autor relata en su segunda parte las vicisitudes de su visita al más allá. A ellas dedica más de la mitad de la obra³⁴.

El más allá de Serradell sigue anclado en una concepción bipolar en la que no hay cabida para el purgatorio. Sí se refiere sin embargo al juicio particular. Aunque no hay una escenificación del mismo no puede entenderse sino como tal el diálogo que aquél, moribundo, mantiene con Jesucristo y con la Virgen. La capacidad de intercesión de ésta consigue arrancar de su Hijo la condescendencia hacia el juzgado (*“a prech d’aycela qui·m parí / sense dolor / eu vull que sentes la dolçor / celestial”*)³⁵. Transportado al cielo por los ángeles Serradell da cuenta de cómo sus sentidos y entendimiento alcanzarán el estado de plenitud idóneo para la contemplación de la Trinidad³⁶. Un cielo basado en el disfrute de la visión beatífica sin que falte la Virgen, los coros de ángeles músicos, y una nutrida corte celestial con presencia del arcángel San Miguel (*de les ànimes pesador*). En su visita al infierno evita recrearse en la descripción pormenorizada de las penas cuyo menguado inventario coincide con lo que es habitual en la literatura precedente: fuego, pozo de metales fundidos, serpientes y escorpiones hostigando a los condenados.

En suma un discurso escatológico que, aunque no aporta novedad alguna con relación a las obras anteriores (antes bien al contrario), consideramos oportuno traerlo a colación como indicio del interés suscitado por este tipo de literatura en Cataluña hasta el punto de hacer tomar la pluma a un artesano dispuesto a contribuir con su aportación al desarrollo, cuando menos cuantitativo, del género.

³⁴ *Testament de Bernat Serradell de Vic* (edición e introducción a cargo de A. Pacheco, Barcelona, 1971).

³⁵ *Ibid*, vv. 735-738.

³⁶ Pacheco señala la estrecha dependencia en este punto entre el discurso de Serradell y el de Eiximenis en el *Llibre de les dones* y en *Cercapou* (*ibid*, pág. 40 y ss.).

LA BUENA MUERTE COMO PLATAFORMA DE SALVACIÓN

A lo largo del período que abarca nuestro trabajo, se produce una mutación en las mentalidades y sistemas de valores de la sociedad medieval, mediatizada por los cambios económicos y sociales que afectan, con mayor o menor intensidad, al conjunto de la cristiandad. Un fenómeno que utilizando la terminología de la escuela de los Anales afecta a la *larga duración* y que tiene una proyección de notable importancia en todo lo que atañe a la percepción de la vida y la muerte.

Las concepciones trascendentes de la mentalidad altomedieval sufren una lenta pero continua modificación de la mano del desarrollo económico y las transformaciones sociales. Coincidiendo con los primeros síntomas del despegue económico europeo, el siglo XII marca un punto inflexión en la actitud occidental ante la muerte. Se empiezan a detectar los primeros síntomas de una sensibilidad nueva frente a ella. Para Ariès, durante la alta Edad Media los ritos de la muerte eran aceptados y llevados a cabo sin dramatismo ni emoción excesiva¹. A partir de ahí una progresión de sutiles alteraciones acabará configurando un nuevo sentido, impregnado de dramatismo y de conciencia personal (*la mort de soi*)² del trance final. Las posiciones del historiador francés respecto a la supuesta desdramatización de la muerte altomedieval han sido contestadas por Gourevitch³. A la muerte domesticada de Ariès (*mort apprivoisée*) opone la realidad de “*unas gentes que experimentaban un agudo miedo a la muerte por cuanto no tenía sólo raíces psicofisiológicas y existenciales, sino también religiosas, ya que ningún mortal podía estar seguro de escapar a los tormentos del infierno*”⁴. Coincide sin embargo con el historiador francés en ver en los siglos últimos de la Edad Media una afirmación de la conciencia individual de la muerte⁵. Un proceso que hay que ver como la acentuación de algo ya presente desde los inicios del medievo.

¹ Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, París, 1975, pág. 24.

² *Ibid*, pág. 32.

³ “Au Moyen Age: conscience individuelle “Au Moyen Age: conscience individuelle et image de l’au-delà”, *Annales ESC*, vol. 37/1, 1982.

⁴ A. Gourevitch, *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, 1997, pág. 92. Para la península Ibérica véase A. Arranz Guzmán, “La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿continuidad o ruptura?”. *En la España Medieval (V). Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez Albornoz*, vol. I, Madrid, 1986, págs. 109-124.

⁵ Existe un consenso al respecto entre los historiadores que han abordado la temática. Cf. D. Alexandre-Bidon, *La mort au Moyen Age (XIIIè-XVIè siècle)*, París, 1998, pág. 40 y ss.; M. Vovelle, *L’heure du grand passage*, París, 2000, pág. 40.

Como no podría ser de otro modo, el reverso de la moneda, la actitud ante la vida, explica en buena medida esas alteraciones. Progresivamente las clases ilustradas manifiestan una tendencia cada vez más marcada a la valoración de lo terrenal⁶.

El posicionamiento de la Iglesia ante esas nuevas realidades tenderá a un intento de desdramatización de la muerte física, para incidir sobre la muerte espiritual, la muerte del alma, provocada por el pecado y causa de eterna condenación⁷. Paralelamente una serie de transformaciones decisivas se operan en el discurso eclesiástico. La visión escatológica de carácter universalizador culminada en el Juicio Final sigue ahí, pero el juicio particular que cada hombre deberá enfrentar después de la muerte se abre paso cada vez con más fuerza. Preparar ese decisivo trámite judicial requiere encarar el momento final con garantías. La Iglesia a la vez que insta a una sacramentalización de la muerte⁸, pondrá al alcance del cristiano una pedagogía relativa al momento del tránsito que le facilite el poder dar el peso adecuado en la balanza. Al tiempo una nueva codificación de la geografía del más allá amortigua la angustia del dilema salvación/condenación con la irrupción del purgatorio.

Las páginas que siguen pretenden a través de uno de los instrumentos a partir de los cuales la Iglesia pretende que los fieles enfrenten la muerte con la debida preparación, el testamento, profundizar en la instalación de las nuevas concepciones del más allá en la religiosidad popular en la confederación catalano-aragonesa, para pasar revista a continuación a la difusión en ella de ese manual del buen morir que es el *Ars moriendi*.

LA PRÁCTICA TESTAMENTARIA: MANDAS ORIENTADAS A LA SALVACIÓN DEL ALMA

La extensión de la práctica testamentaria desde el siglo XIII pone a nuestro alcance un instrumento precioso a la hora de evaluar las concepciones en torno a la muerte e,

⁶ Para Alberto Tenenti "...pendant le Moyen Âge, un ensemble de valeurs terrestres s'est reconstitué, soit à travers la sécularisation d'éléments chrétiens, soit grâce à la poussée ou à la résurrection de forces d'autre nature", (cf. *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, París, 1952, pág. 11).

⁷ Véase al respecto E. Mitre, *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988 (particularmente el capítulo II). Como señala en esta misma obra la máxima sublimación de la muerte física se produce de la mano del franciscanismo y su discurso acerca de "*la hermana muerte*" (pág. 57).

⁸ A partir del siglo XIII se inicia la institucionalización de la práctica de los últimos auxilios al moribundo, que culmina con la regulación de la extremaunción entorno al 1400, (cf. E. Mitre, "La preparación ante la muerte en torno a 1300", *Acta Medievalia*, 7-8, 1986-1987", págs. 228-231. Artículo recogido también en *La muerte vencida...*).

indirectamente, rastrear acerca de la instalación del purgatorio en la mentalidad de los hombres del final de la Edad Media. Si bien los estudios sobre el testamento en la Corona de Aragón son escasos y fragmentarios, en aquellos a los que hemos tenido acceso se aprecian toda una serie de rasgos comunes que los hacen susceptibles de generalización.

La intensificación de la costumbre de testar responde a motivos diversos. La legislación civil, al igual que la religiosa, veía en el testamento un factor de cara a la preservación del orden social, al tiempo que la Iglesia solía salir no poco beneficiada en las mandas a través de limosnas y donaciones. De ahí el empeño por mover a los fieles a redactar su testamento⁹. Pero independientemente de presiones institucionales es indudable que la creencia en el purgatorio debió actuar como un importante factor en ese sentido. Era al mismo tiempo motivo de esperanza pero también de temor. La tradicional prevención hacia la muerte súbita del hombre medieval¹⁰ debió verse acrecentada por las nuevas posibilidades de salvación que el purgatorio ofrecía. La buena muerte era la que acaecía en su lugar y en su momento y, sobre todo, con la debida preparación, y ahí el testamento jugaba un importante papel al establecer las disposiciones oportunas no sólo para el más acá (herencia y partición de bienes), sino también para el más allá (oficios a celebrar después de la muerte, limosnas, donaciones...). Es en este sentido que Aries lo califica de "*pasaporte para el cielo*"¹¹.

La nueva concepción del más allá que implica la irrupción en él del tercer lugar lleva aparejada a su vez una redefinición del tiempo que le es propio¹². Mientras que las penas del infierno son consustanciales a la idea de eternidad, las del purgatorio, son de duración limitada y variable. Esa variabilidad debe interpretarse en un doble sentido. Estamos, por una parte, ante una variabilidad individual, esto es, el tiempo de purgación depende para cada cual de la gravedad de sus faltas. Por otra, ese mismo

⁹ La práctica de testar se recomienda explícitamente en el concilio de Narbona de 1227 y en el de Albi de 1254. En ese mismo año la misma recomendación es recogida por el sínodo de Tarragona que, en interés de causas piadosas, la reitera en 1291 (cf. E. Mitre, "La preparación ante...", pág. 227). La predicación nos da alguna muestra del interés eclesiástico al respecto. En el *Recull d'eximplis...* catalán, se recoge la historia de un clérigo que estaba presente en el momento en que un usurero hacía testamento. Viendo que dejaba muchos bienes a sus familiares y amigos y ninguno para el cuidado de su alma le advierte del peligro que ello entraña para su salvación (vol. II, DCLXXII, pág. 276). También San Vicente en uno de sus sermones advierte de la responsabilidad que contraen aquellos testamentarios a los que habiéndoles encomendado el difunto mandas por su alma las incumplen condenándola en consecuencia al íntegro cumplimiento de su pena (*Sermons*, vol. IV, págs. 40-41).

¹⁰ La popularidad en toda la cristiandad del culto a Santa Bárbara y a san Cristóbal, a los que entre otras funciones se les atribuía la protección contra la muerte repentina, no es ajena a ese temor (cf. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin...*, págs. 185-186). De ahí su reiteración en los retablos y su proliferación en los sufragios de los libros de horas.

¹¹ Ph. Aries, *La muerte en Occidente*, Barcelona, 1982, pág. 73.

¹² Cf. J. Le Goff.: "Le temps du Purgatoire", en *L'imaginaire médiéval*, París 1985, págs. 84-98.

tiempo es susceptible de modificación por cuanto puede ser acortado por la intervención de los vivos en favor de los difuntos a través de la plegaria, la limosna, el ayuno y, sobre todo, la misa. Así los sufragios por los muertos que el cristianismo practicaba desde muy temprano cobra todo su sentido a partir de la formulación de la doctrina del purgatorio, creando unos lazos de solidaridad entre los vivos y los difuntos que van a modificar en más de un sentido las prácticas funerarias del final de la Edad Media.

La creencia en la remisión de las penas del purgatorio se irá codificando paulatinamente hasta dar lugar a la idea de las indulgencias¹³, que debe inscribirse plenamente en esa especie de contabilidad aplicable a las ánimas que en él penaban, por la que podían ver reducido el tiempo de purgación y que acabará dando lugar al mercadeo de bulas que tantos problemas acabará acarreado a la Iglesia.

La misa como instrumento de salvación

Es en el marco de estos parámetros donde debemos ubicar lo que Jacques Chiffolleau no ha dudado en calificar de *uso obsesivo de la misa de difuntos*¹⁴ que los testamentos ponen de manifiesto.

El conjunto de mandas que los testadores dejaban estipuladas *pro anima* eran de carácter diverso. Estaban por una parte las donaciones y limosnas de las que no sólo se beneficiaba la Iglesia sino también los pobres a los que se destinaban cantidades en metálico así como también comida y ropa, estipulándose incluso con frecuencia la

¹³ Con motivo del jubileo del año 1300 Bonifacio VIII concedió a los peregrinos de Roma la indulgencia plenaria, que hasta entonces sólo se había concedido a los cruzados, extendiendo además su beneficio a las almas del purgatorio (cf. Le Goff, *El nacimiento...*, pág. 379).

¹⁴ J. Chiffolleau: "Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts à la fin du Moyen Âge", en *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIe au XVe siècle*, Roma 1981, págs. 235-256. El mismo Chiffolleau vuelve a incidir en el tema en "Pratiques funéraires et images de la mort", *Cahiers de Fanjeaux*, nº 11, págs. 271-303. Ambos artículos recogen aspectos puntuales de su obra, ya citada, *La comptabilité de l'au-delà...* Para España véase P. Saborit Badenes, *Morir en el Alto Palancia. La religiosidad popular a través de los testamentos. Siglos XVI-XVIII*, Segorbe, 1991; C.I. López Benito, *La nobleza salmantina ante la vida y la muerte (1476-1535)*, Salamanca, 1991; A. Bejarano Rubio, *El hombre y la muerte. Los testamentos murcianos medievales*, Cartagena, 1990; S. Royer de Cardinal, "Tiempo de morir y tiempo de eternidad", *Cuadernos de Historia de España*, 1988, vol. 70, págs. 152-182. El recurso obsesivo a las misa de ánimas que manifiestan estos trabajos es extensible a otros ámbitos geográficos más lejanos: cf. S. Bylinas, "Le problème du purgatoire en Europe Central y Oriental au bas Moyen Age", en D. Verbeke, D. Verhelst y A. Welkenhuysen (eds.), *The use and abuse of eschatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, págs. 473-480; C. Burgess, "By Quick and by Dead: wills and pious provision in late medieval Bristol", *The English Historical Review*, nº 405, 1987, págs. 837-858. Otros trabajos dedicados específicamente al ámbito catalano-aragonés se citan en notas sucesivas.

presencia de un número de ellos en el cortejo fúnebre a cambio de esas dádivas. Otras mandas eran destinadas a instituciones de beneficencia o a redención de cautivos de cristianos en tierras de musulmanes. Había incluso quien en estos momentos en que la práctica de la peregrinación había decaído solicitaban en sus testamentos que alguien llevase a cabo la peregrinación que ellos no habían podido realizar en vida dejando un dinero destinado a tal fin.

Pero sin duda lo que más llama la atención en orden a las disposiciones orientadas a ganar la eterna salvación es la cantidad y variedad de misas que los testadores dejan ordenadas¹⁵. Coincidencia pues entre el *exemplum* y el testamento: tanto los que expresan sus últimas voluntades como los aparecidos del purgatorio inciden en la demanda de misas como el más excelente auxilio de cara a su salvación.

Chiffolleau establece una sistematización en la demanda de misas en los testamentos del sureste de Francia en base a lo que él llama *messes répétitives* y *messes cumulatives*¹⁶. Entre las primeras estarían los novenarios, las misas del cabo de año, las de aniversario o las celebradas a través de capellanías. Mientras que los novenarios suponían una prolongación de las honras fúnebres, las misas del cabo del año suponían mucho más que una mera misa de aniversario, era una renovación simbólica de los funerales, que en cierto modo cerraban el duelo poniendo fin al *tempus mortis*, entendido a la vez como año de duelo y lapso en el que se transformaba el cuerpo (*corpus*) en esqueleto (*ossa*).

Los más poderosos podían permitirse llevar esa lógica de la repetición al terreno de la perpetuidad a través de capellanías, fundaciones perpetuas que implican la dotación de un capellán adscrito a una iglesia de cara a celebrar con una regularidad prescrita, que puede ser incluso diaria, la celebración de misas por el alma del benefactor.

La importancia dada en diversos testamentos a ese primer año *post mortem* no es asunto secundario. Varios testadores castellanos demandan que sus cuerpos sean trasladados a su lugar de inhumación definitivo “*después de que el cuerpo sea gastado*”, llegándose en algún caso a precisar el tiempo necesario para la descomposición del cadáver, cifrándolo entre el primer y segundo año después del

¹⁵ Para aquellos que morían intestados la Iglesia estableció la obligación de celebrar sufragios por sus almas, costeados con la quinta parte de sus bienes o cuota pro anima (cf. Bejarano Rubio, op. cit. pág. 58)

¹⁶ Cf. Chiffolleau, “Pratiques funéraires et images...”, págs. 290-293.

fallecimiento. Parece desprenderse de todo ello una equiparación del tiempo necesario para que “*se gasten las carnes*” con un tiempo de transitoriedad o de espera¹⁷.

La coincidencia entre ese tiempo y la acumulación, en general, del mayor número de misas demandadas¹⁸ induce a Chiffolleau a pensar en la idea subyacente de una especie de antecámara de la eternidad donde se purgarían los pecados no merecedores de la condenación eterna, esto es, en el purgatorio¹⁹. Royer de Cardinal llega a conclusiones similares en base a los testamentos castellanos. Establece un paralelo entre ese primer año posterior al óbito y el tiempo por excelencia de los sufragios, preguntándose si en la mentalidad popular el tiempo ultraterreno durante el cual se purgan los pecados no se correspondería con el necesario para la descomposición del cadáver, tiempo a su vez en que los difuntos necesitarían más perentoriamente de los sufragios de los vivos²⁰.

Algunos de los *exempla* analizados anteriormente creo que vendrían a abundar en esta hipótesis. Particularmente aquellos en que los aparecidos reclaman de los vivos misas para ayudarles a acortar su estancia en el purgatorio. Por regla general estas apariciones suelen producirse poco después de haber dejado este mundo. El tono apremiante de los aparecidos, responde tanto a la dureza de los castigos que se les infligen como a la conciencia del papel que la colaboración de los vivos puede tener para escapar a sus tormentos, tanto más terribles cuanto que el tiempo de permanencia en el purgatorio, como hemos podido comprobar, es vivido por los penados con extrema dilatación.

Pero no tan sólo las misas de ánimas ayudan a las almas del purgatorio. La asistencia regular a cualquier tipo de misa con la debida devoción y recogimiento puede también contribuir a tal fin. Así se desprende del texto de dos manuscritos catalanes del siglo XV, procedentes de los monasterios de Portacoeli y de Poblet, del cual dependía el anterior²¹. En ambos, que no difieren en lo esencial, se pasa revista, apoyándose en diversas autoridades desde San Agustín a los escolásticos, a las gracias que se obtienen asistiendo a misa como es debido. Entre ellas se alude al alivio de las penas

¹⁷ Royer de Cardinal, *op. cit.*, pág. 179.

¹⁸ Clara I. López Benito, señala como son numerosos los testamentos salmantinos en los que se insiste en que las misas sean dichas “*lo más breve que se pueda*” a partir del día del fallecimiento, incluso en los casos en que se pide una cantidad importante que puede rondar el millar o incluso superarlo (*op. cit.*, pág. 301).

¹⁹ Chiffolleau: “Pratiques funéraires et images...”, pág. 293.

²⁰ Royer de Cardinal, *op. cit.*, págs. 180-181.

²¹ Se trata de los manuscritos 53 y 1682 de la Biblioteca Nacional de Cataluña. Para la transcripción de los fragmentos en que se alude a los beneficios de la misa véase J. Casas Homs, “Las gracias de la misa. Creencias populares del siglo XV”, en *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, 1955, págs. 71-79.

del purgatorio sufridas por los parientes difuntos o al superior valor de la misa oída en vida sobre aquéllas que se puedan decir por el alma después de muerto²².

Respecto al tipo de misas más solicitadas éstas podían alcanzar enorme diversidad según las regiones y aún dentro de cada una de ellas. Sin embargo por encima de todas destacan las dedicadas a la Virgen en su calidad de suprema intercesora y los trentenarios gregorianos y de San Amador, por la particular relación de ambos santos con el purgatorio, y, en consecuencia, el arraigo en las creencias populares de su eficacia. Buena prueba de ello es que el trentenario de San Amador, a pesar de haber sido expresamente prohibido por el concilio de Trento que le atribuía un carácter supersticioso, continuó cantándose hasta mucho tiempo después.

Naturalmente, como no podía ser menos, este *uso obsesivo* de la misa de ánimas tendrá su correspondiente correlato en el plano iconográfico, de forma que, particularmente en los retablos catalanes y valencianos de los siglos XIV, XV y primer tercio del XVI en que directa o indirectamente se alude al destino escatológico del alma, con presencia del purgatorio, son mayoría aquéllos en que se representa una genérica misa de ánimas, o se particulariza en las misas de san Gregorio o san Amador.

El pan por las almas del purgatorio

Si la misa es de entre las mandas testamentarias orientadas a la salvación personal la que ocupa el primer lugar, llama la atención la abundancia con que se solicita el reparto de pan entre los pobres en determinadas fechas y circunstancias. Los testamentos redactados en Reus a lo largo del siglo XIV dan cuenta de esta

²² “Diu Sent Thomas que les ànimes per les quals aquell qui hou la missa és tengut de pregar, axí com per pare e mare e altres parents e benefactors, en aquell espay que hoirà la missa devotament seran relevades de les penes de purgatori” (ms. 53). “Mentre ou missa deu pregar per pares e mares, e tant com està en la missa són relevats de las penes de porgatori” (ms. 1682). “Més val oir una missa en sa vida devotament que si après la mort algun hoyo mil en loch seu” (ms. 53). “Que més val una missa que oya en sa vida devotament, que si artro en loch seu après sa mort no unhia mil per ell” (ms 1682). El texto enumera hasta un total de 16 gracias que se reciben de la misa. Las dos anteriores son las más directamente relacionadas con la salvación del alma, si bien otras tienen un carácter menos espiritual, casi cosmético, como la de no envejecer mientras se asiste al sacrificio de la misa.

Coincide en la mayor parte de estos argumentos un opúsculo de Vicente Ferrer acerca de las propiedades de la misa, a veces casi literalmente: (“Dice San Jerónimo que a las almas por las que esté obligado a orar el que oye la misa, su padre, su madre, sus parientes y bienhechores, durante el espacio de tiempo en que oye la misa, les serán atenuadas las penas del purgatorio”; “...más vale una misa que se oye devotamente en vida que si después de la muerte oyera otro mil”). Cf. J. M. de Garganta y V. Forcada, *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, BAC, Madrid, 1956, págs. 587-589.

costumbre²³. Entre 1326 y 1368 veinticuatro de ellos presentan este tipo de mandas, especificándose con frecuencia el día en que se debe repartir y el lugar. Algunos optan por el día del óbito, por el aniversario o coincidiendo con la celebración de la misa de difuntos. Otros por alguna fecha señalada del año litúrgico (Viernes Santo, Anunciación, Ascensión, Pentecostés...). Respecto al lugar, los ocho que dan alguna indicación, coinciden en señalar que el ágape debe celebrarse sobre la tumba del testador.

Estas mandas no sólo son indicativas de la pervivencia a lo largo de toda la Edad Media de antiguos rituales paganos, sino que nos sitúa además, al igual que la intensiva solicitud de misas, en la pista de la instalación de la creencia en el purgatorio en la mentalidad popular.

Uno de los rituales funerarios del mundo antiguo que pervive en el cristianismo primitivo y se mantiene con variaciones a lo largo de la Edad Media era la costumbre de celebrar, en la proximidad de la sepultura, un banquete funerario con la presencia simbólica del difunto al que se reservaba un sitio en el extremo de la mesa, en forma de una *cathedra* funeraria votiva²⁴. La celebración de la eucaristía cerca de la tumba, las libaciones y las ofrendas alimentarias depositadas sobre ella en el mundo paleocristiano vienen a abundar en el mantenimiento de esas antiguas prácticas, a pesar de las prohibiciones eclesiásticas en ese sentido²⁵. San Agustín en *La Ciudad de Dios* las pone en entredicho (VIII, 28, 1), y en las *Confesiones* pone como ejemplo a su madre, por abstenerse *pronta y gustosamente* de una costumbre que presenta tan grande semejanza *con las supersticiones de los gentiles* (VI,2). Las presiones institucionales parece haber dado sólo un resultado relativo. Si bien es cierto que desde finales de la época paleocristiana las ofrendas de alimento sobre la tumba caen en desuso (al menos en la cristiandad latina), por el contrario el banquete funerario (que deja de celebrarse en las inmediaciones de la sepultura) y la distribución de pan, tal como evidencian los testamentos, se siguen manteniendo. Entre los frescos que DUBY, en *Guillermo el Mariscal*, nos ofrece del mundo de la caballería en el siglo XII, se encuentra la descripción de un banquete funerario a propósito de la muerte del caballero: "*Se lo ha dicho a su heredero: quiere que cien pobres estén allí (en el banquete), y que queden saciados. Que coman y beban con él; o más bien, por él.*

²³ D. Piñol Alabart, *A les portes de la mort. Religiositat i ritual funerari al Reus del segle XIV*, Reus, 1998, págs. 111-113.

²⁴ Anca Bratu, "Du pain pour les âmes du purgatoire. A propos de quelques images de la fin du Moyen Age", *Revue Mabillon*, 4, t. 65, 1993, pág.180..

²⁵ *Ibid.*

*Pues es ésta la función que cumplen éstos ágapes póstumos: el alma del muerto tiene necesidad de que los vivos recen por ella, y la pitanza distribuida después del entierro puede ser considerada como el salario por éstas oraciones*²⁶. Caridad pues para con los vivos necesitados pero también para con el alma del difunto, la práctica de la distribución de pan acabará relacionándose en las formas de la religiosidad popular con el culto a las almas del purgatorio.

La iconografía nos da algunas claves al respecto. Anca Bratu²⁷ analiza varias imágenes del siglo XV que ponen de manifiesto esta relación. Tomemos como ejemplo el libro de horas de Catalina de Cleves. Muestra en el fol. 104 una miniatura en la que se puede ver como durante el sacrificio de la misa un fiel ofrece al diácono un pan y una jarra sin duda de vino. Su pleno sentido sólo se alcanza al ponerla en relación con las dos siguientes que nos muestran a las almas del purgatorio dando buena cuenta de la ofrenda recibida ante una mesa que recuerda, en su forma, una lápida (fol. 105v) para mostrarnos acto seguido el momento en que son liberadas de sus penas por un ángel (fol. 107). Bratu aduce un fragmento de una obra de amplia difusión como es *L'Art de bien vivre et bien mourir*, editada por Verard en 1492, que abunda en el mismo mensaje que se desprende de las tres ilustraciones del libro de horas: "...*les dictes ames que sont ou feu de purgatoire sont secourues quant on offre a la messe du pain et vin pour elles requerant et desirant que Dieu vueille paistre et refectioner les dictes ames du purgatoire et icelles abreuuer de sa beatitud et glorieuse vision et les mettre hors de la necessité ou elles sont*"²⁸. El doble sentido de la ofrenda a la vez material y sacramental (se asimila a la eucaristía), que tanto el texto como el libro de horas ponen de manifiesto, remite a un ritual que según los testamentos barceloneses de entorno a 1400, no era infrecuente en las misas de cuerpo presente y en las de aniversario (*la ofrena del pa feta a la celebració de les misses*, según los textos)²⁹. No faltan imágenes en las que los ángeles aportan a las almas que se purifican en el purgatorio pan y/o vino. En el libro de horas KB, 133 D5 de la Koninklijke Bibliotheek de La Haya, el Oficio de Difuntos se acompaña de una miniatura (fol. 86v)³⁰ en la que un ángel desciende hacia el purgatorio a fin de aportar a las almas el *refrigerium* del

²⁶ *Guillermo el Mariscal*, Madrid, 1985, pág. 29.

²⁷ *Op. cit.*, págs. 189-196.

²⁸ *Op. cit.*, pág. 190.

²⁹ Equip Broida, "Els àpats funeraris segons els testaments vers el 1400", en *Alimentació i Societat a la Catalunya Medieval* (ed. de Antoni Riera Melis), Barcelona, 1988, pág. 263. Entre la documentación notarial que sirve de base al artículo figuran varios recibos de gastos por la compra de pan para el ofertorio. Incluso en un caso (el del testamento del notario barcelonés Guillem d'Orta) se lega una renta perpetua para que cada año "*die comemorationis fidelis defunctorum in panibus dare habeas pauperibus supra tumulum meum, quolibet anno perpetuo XII solidos*" (*ibid.*, pág. 264).

³⁰ Remito a la base de datos iconográfica de la biblioteca (www.kb.nl/kb/manuscripts/search/index.html).

pan ofrecido por la solidaridad de los vivos como ofrenda. Una imagen casi idéntica la ofrece la xilografía que ilustra el *Adveniet regnum tuum* en el incunable francés *Exercitium super Pater Noster*³¹.

La pintura catalana nos ofrece la que constituye la única evidencia iconográfica de esta práctica en lo catalano-aragonés en el retablo de Santa Ana de Pere Vall de la iglesia de Sant Miquel de Cardona (fig. 216)³².

Al poner en conexión este tipo de mandas testamentarias y la iconografía, todo parece indicar que tanto la ofrenda del pan en la misa de difuntos como su reparto entre los pobres (recordemos que en ocasiones para su ingesta sobre la propia tumba del difunto), apuntan hacia un nuevo significado de este tipo de rituales, relacionado, desde la aparición del purgatorio, con el culto por las almas que penan en él sus culpas. El ritual de la alimentación de los muertos heredado de la Antigüedad, adquiere con la irrupción del tercer lugar, particularmente en la donación de pan a los pobres, un nuevo carácter de sufragio por las almas. Se trata de una obra de misericordia, susceptible como tal de ayudarles a acortar su estancia en el purgatorio, al tiempo que se espera de ese acto de caridad la justa reciprocidad en forma de oraciones por el alma del difunto.

Este último es también el sentido que tiene el invitar a una representación lo más nutrida posible del estamento eclesiástico al banquete funerario³³. También si las exequias se celebran en algún monasterio o convento el testador tiene buen cuidado en dejar algún legado para atender al ágape de los frailes³⁴. En ambos casos se trata de asegurar, a través de su participación en el banquete, los rezos *pro anima* de personas cuyas plegarias, por su condición de clérigos, se hallan en las mejores condiciones de acceder a Dios.

³¹ Edición facsímil a cargo de B. Pifteau, París, s/f. La miniatura de La Haya alude igualmente al *adveniat* del Padre Nuestro.

³² En la tabla dedicada a la leyenda de San Amador, santo particularmente apreciado por su capacidad de intercesión por las almas del purgatorio, se combina el tema de la misa con el de la ofrenda del pan (cf. *infra*, pág. 397 y ss.).

³³ En el testamento de un vizconde se pide que a su banquete asistan cien clérigos y que se reparta a cada uno de ellos la cantidad de doce dineros. La referencia la da LL. To i Figueras sin especificar la fecha del testamento (cf. "L'evolució dels ritus funeraris a Catalunya a través dels testaments [segles X-XII], *Lambard*, vol. III, 1983-1985, pág. 86).

³⁴ Equip Broida, *op. cit.*, págs. 264-265.

Los bacines de almas

Señalar una última cuestión sobre la que el testamento puede darnos algún indicio, si bien requeriría un estudio específico a partir de otras fuentes. Nos referimos a una nueva forma de caridad relacionada específicamente con las formas de culto surgidas a partir de la redefinición del más allá: los bacines por las almas del purgatorio. Michelle Fournier ha seguido la pista de su difusión desde el siglo XIV en el Midi francés³⁵. La cartografía de su implantación en esa área no deja de ser un reflejo del progresivo arraigo en la religiosidad popular del culto por las almas del purgatorio. Poco hay en lo publicado hasta hoy sobre los testamentos en la Corona de Aragón, que arroje luz sobre esta cuestión. Sin embargo algunas referencias apuntan hacia la existencia de bacines similares a los franceses. Así se desprende de dos testamentos valencianos del siglo XV. En el de Isabel de Soler se legan diez sueldo a cada uno de los *quatre bacins* de la iglesia parroquial de san Martín. Si este dato no autoriza a pensar que cada uno de esos bacines sirvan a finalidades diferentes, y que una de ellas sea la ayuda a los difuntos, otro testamento, el de Bernat de Llimós, especifica claramente esa función para uno de ellos: *"Item lego omnibus bassinis scilicet operis turri, animarum purgatorii, pauperum verecundancium et lampado beatae Mariae ecclesiae praedictae Sacti Quintini de Balneis cuilibet eorum duos solidos amore Dei"*³⁶. No creo aventurado suponer que la presencia de esos bacines de almas debía ser frecuente, cuando menos en la Valencia del siglo XV, donde a los indicios testamentarios viene a sumarse la reiterada presencia de retablos de almas en sus iglesias. Nada más lógico que imaginar junto a ellos el correspondiente bacín de las limosnas llamando a la solidaridad de la feligresía con los muertos.

EL "ARS MORIENDI": PREPARACIÓN PARA LA BUENA MUERTE

Si las asechanzas del maligno se ciernen constantemente en torno a los hombres a lo largo de su vida, qué decir del momento supremo en que el cristiano se halla en el

³⁵ *Le ciel peut-il attendre?...*, págs. 107 y ss.

³⁶ A. Borràs i Feliu, "L'ajuda als pobres en els testaments de Catalunya i València del segle XV", en *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval* (M. Riu ed.), pág. 368.

trance de entregar el alma. Hemos señalado ya cómo la Edad Media cuenta entre sus temores más sentidos el de la muerte súbita. La buena muerte es aquella que acaece con la debida preparación, la que da tiempo para reconciliarse con el Creador. En ese momento supremo se juega el destino del alma en el más allá.

La conciencia que se desarrolla en los medios eclesiásticos en relación con la trascendencia de ese trance final dará lugar a la aparición de una nutrida literatura orientada a facilitar al creyente el triunfo en tan decisivo trance. Si sus primeras manifestaciones hay que situarlas en los capítulos sobre la muerte de las sumas teológicas de los siglos XIII y XIV, a principios del siglo XV autores como Gerson o Nider, siguiendo los pasos del místico alemán Suso, el primero en utilizar la expresión *scientia o doctrina moriendi*, manifiestan una preocupación que tiende a hacer de la muerte un elemento esencial en cuanto a la salvación del alma³⁷. Nider en su *Dispositorium moriendi*, a parte de servirse ya de la expresión *ars moriendi*, declara que su objetivo al redactarlo es evitar la condenación a todos aquellos que por ignorancia del arte de morir pudieran perder su alma. Gerson, dedica la tercera parte de su *Opusculum tripartitum* al mismo tema. Sus cuatro capítulos giran respectivamente en torno al significado de la muerte para el cristiano, exhortaciones piadosas, preguntas a formular al moribundo y una serie de consejos prácticos, entre los que no falta un llamamiento a la aplicación de la bula de Inocencio III que instaba a llamar a un sacerdote que auxiliase al agonizante³⁸. La obra de Gerson inspirará, incluso en su estructura formal, otros tratados posteriores, y su eco es claramente perceptible en la redacción del *Ars moriendi*.

La proyección textual de estas preocupaciones adquiere su expresión más depurada con la aparición de un opúsculo que bajo ese mismo título alcanzará, en la segunda mitad del siglo XV, una enorme difusión. Se trata de hecho de un auténtico manual destinado a preparar al cristiano en el momento de la muerte. Su enorme popularidad obedece a la difusión de una versión ilustrada con once grabados que escenifican el drama del combate del moribundo contra las tentaciones del diablo, dispuesto a hacerse con su alma.

Antes de ser un libro ilustrado el *Ars moriendi*, como texto, se difunde en dos versiones, que se conocen como texto largo o CP (del *incipit* de su versión latina *Cum*

³⁷ Para la literatura previa a la aparición del *Ars moriendi*, relativa al momento de la muerte y su trascendencia en cuanto a la salvación, véase A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turín, 1989 (reed. 1957), págs. 62-84.

³⁸ *Ibid.*, pág. 67.

de *presentis*) y como texto corto o QS (*Quavis secundum* en este caso)³⁹. El texto largo comprende seis bloques: recomendaciones sobre el arte de morir, las cinco tentaciones a que es sometido el moribundo y los medios a partir de los cuales combatirlas, las preguntas a plantearle, reglas de conducta para la imitación de la muerte de Jesucristo juntamente con las plegarias oportunas, conducta de los que lo acompañan en el difícil trance y plegarias que éstos deben pronunciar. El texto corto se corresponde básicamente con el segundo bloque del texto largo (las cinco tentaciones), más desarrollado y dotado de tensión dramática a partir de la intervención del ángel que se apresta a contrarrestar la intervención del diablo. Es el que con más frecuencia acompaña la versión ilustrada.

Como señala Tenenti, el *Ars moriendi* admite que la muerte del cristiano es la de un pecador⁴⁰. Es en consecuencia entonces cuando las fuerzas diabólicas, forzando al máximo su potencial de seducción y engaño, intentan conducir el alma del moribundo hacia su eterna condenación. Pero como no podría ser menos la inspiración divina, a través de la intervención angélica, intentará desbaratar sus planes y ubicar el alma en la senda de la salvación. Se desarrolla en consecuencia en torno al lecho del moribundo un combate entre las fuerzas del bien y las del mal que trasponen a ese momento final la psicomauia que a lo largo de su periplo vital el cristiano desarrolla en el difícil camino de la salvación. Ese es precisamente el motivo central del *Ars moriendi* en su versión corta, y lo es también de los once grabados que lo ilustran.

La preocupación por la muerte que manifiesta la proliferación de esta literatura, se inscribe en un marco de general interés por lo macabro que, si bien se empieza a detectar desde el siglo XIII⁴¹, alcanza su máxima difusión a partir de mediados del XIV, constituyéndose en uno de los referentes característicos de la cultura del "otoño de la Edad Media". La gran pandemia de 1348 y sus rebrotes recurrentes en las décadas posteriores actuarán como catalizador de este fenómeno. El contacto cotidiano y a gran escala con la muerte tuvo que influir en esa nueva sensibilidad respecto a ella. Alberto Tenenti ve en ese gusto por lo macabro el exponente de un nuevo sentido de

³⁹ R. Chartier, "Les arts de mourir, 1450-1600", *Annales ESC*, 1976, nº1, pág. 52.

⁴⁰ *La vie et la mort a travers l'art du XVe siècle*, París, 1952, pág. 56. La imagen que ilustra en el *Ars moriendi* la tentación del moribundo en la fe no es sino la expresión gráfica de esa idea (fig. 371).

⁴¹ Es entonces cuando aparece uno de los temas paradigmáticos de lo macabro bajomedieval, tanto en su versión literaria como plástica: el encuentro de los tres vivos y los tres muertos. Sus primeras formulaciones en este último terreno se dan en Francia en el ámbito de la miniatura (ms. 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal) y en Italia en la pintura mural (catedral de Atri), en el último tercio del siglo XIII. Las artes visuales de la península Ibérica, contrariamente a lo que se pensó durante mucho tiempo, no permanecieron al margen de esta corriente. Para los orígenes y difusión de lo macabro en el ámbito hispánico véase F. Español, *Lo macabro en el gótico hispano*, Cuadernos de Arte Español, nº 70, Madrid, 1992.

la muerte, "*le sens laïc de la mort*", en sus propias palabras⁴². Las imágenes del *encuentro*, la danza de la muerte, el triunfo de la muerte o la invasión de imágenes del *transi*, el cadáver en su aspecto más horriblemente putrefacto, apuntaría para el historiador italiano más que hacia la reflexión trascendente sobre el tópico del *contemptu mundi*, hacia un sentimiento de aprensión determinado por una mayor valoración de la vida terrestre⁴³. "*La dépouille humaine qui était pour les fidèles un sujet de méditation a pris pour eux peu à peu son sens horrible et menaçant*"⁴⁴.

Pero si el recurso a lo macabro debe interpretarse como un reflejo del descubrimiento del valor de la vida terrenal, el *Ars moriendi*, en el que, paradójicamente, la muerte no aparece en ningún momento como tal, es indicativo de otro descubrimiento, el del valor espiritual de ese momento final en orden a obtener la salvación del alma. La literatura eclesiástica relativa al arte de morir no hace sino presentar el momento de la muerte como el decisivo, aquel en que se juega el destino del alma, su salvación o su eterna condena. El arrepentimiento final, la contrición sincera y, en su caso, una sincera confesión, pueden mover los resortes de la misericordia divina y conducir a la salvación. Difícil desligar además el *Ars moriendi* del temor al juicio⁴⁵. Alguna referencia hemos hecho ya al peso específico que la idea del juicio particular adquiere al final de la Edad Media. Si bien en modo alguno pueden considerarse sus imágenes como una escenificación judicial (no hay una contraposición de las malas y buenas obras del moribundo) la estructuración bipolar de los grabados oponiendo la tentación diabólica a la buena inspiración angélica, recuerda el trance judicial al que el alma se va a tener que enfrentar en breve. En él (lo hemos podido comprobar a través del *exemplum*), la contraposición entre diablos y ángeles, oficiando respectivamente de acusación y de defensa, está a la orden del día. Nada mejor para enfrentarse a esa terrible prueba con garantía de éxito que entregar el alma en estado de profundo arrepentimiento y habiendo vencido las últimas tentaciones, proveyendo así de argumentos a sus valedores en el juicio.

⁴² *La vie et la mort...*, pág. 88.

⁴³ Ya Huizinga, al referirse al *De contemptu mundi* de Inocencio III, señala como "*hay, sin duda alguna, en todas estas reflexiones un espíritu enormemente materialista, que no puede soportar la idea de la caducidad de la belleza, sin dudar de la belleza misma*" (*El otoño...*, pág. 199).

⁴⁴ Tenenti, *ibid.*

⁴⁵ "...de la crainte du jugement, allait naître l'*Ars moriendi*" (Tenenti, *La vie et la mort...*, pág. 41).

El Ars moriendi en la Corona de Aragón

Los primeros ejemplares en tipos móviles y con grabados del *Ars moriendi* se editan, en su versión latina, en Alemania en 1474. Su traducción al alemán, francés, provenzal, holandés, castellano y catalán, y más tardíamente, a principios del siglo XVI, al italiano y al inglés, testimonian su éxito y rápida difusión por el conjunto de Europa, alcanzado también la Corona de Aragón donde el texto, acompañado de los correspondientes grabados ilustrativos, se difunde en fecha temprana⁴⁶. Únicamente un incunable se conserva de una primera edición en castellano salido de la imprenta zaragozana de Pablo Hurus, y publicado entre 1480-1484, que bajo el título de *Arte de bien morir y breve confesionario*, se conserva actualmente en la Biblioteca de El Escorial⁴⁷. Otras tres ediciones incunables, acompañadas de idénticos grabados, se imprimieron poco después. Dos de ellas de nuevo en Zaragoza en la imprenta de Hurus: una en castellano en 1489⁴⁸, y otra en 1493, traducida al catalán⁴⁹. La cuarta se publica en Valencia en 1497, en versión catalana, por Nicolás Spindeler⁵⁰.

Las once ilustraciones que acompañan el texto del *Ars moriendi* son sin embargo anteriores a las de sus ediciones tipográficas. Circulan en grabados al buril (tres ediciones), o en ediciones xilográficas o quiroxilográficas (trece ediciones) desde ca.

⁴⁶ Además de las ediciones incunables ilustradas, que serán objeto particular de nuestra atención, Angel Fábrega da cuenta de otras tres versiones catalanas del *Ars moriendi*, fechables entre mediados del XV y principios del XVI, lo que evidencia la repercusión de esa literatura en la confederación catalano-aragonesa. La primera de ellas (ms. 127 del Museo episcopal de Vic, y manuscritos números 2 y 148 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona) y la segunda (ms. 159 de Ripoll, en el Archivo de la Corona de Aragón, ms. 80 de la Universidad de Barcelona, y ms. 56 del Archivo del Secretariado de la catedral de Gerona) son adaptaciones del texto largo. Fábrega las subdivide en dos grupos en función de su mayor o menor afinidad textual. Otra, más breve y claramente diferenciada de las anteriores y del texto de la versión incunable, se encuentra, bajo el título "*Confessions e justificacions molt sanctes e segures del savi pecador, qui ab temps se aparella a ben viure e morir*", en dos manuscritos, el 480 de la Biblioteca de Cataluña y el d-IV-19 de la Biblioteca de El Escorial. Esta misma versión fue impresa en un folleto por Carlos Amorós en Barcelona a principios del XVI y todo parece indicar que se trata de un texto original. (Cf. A. Fábrega, "Textos catalans de l'art de ben morir", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVII, págs. 79-104).

⁴⁷ K. Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, Leipzig, La Haya, 1903, vol. I, nº 36 bis. Su texto, ilustrado con los grabados correspondientes, ha sido publicado en edición (con estudio introductorio) de F. Gago Jover (*Arte de Bien Morir y Breve confesionario*, Palma de Mallorca, 1999). Existe una edición electrónica en <http://www.georgetown.edu/labyrinth/e-center/johnston.html>, con breve introducción de E. Michael Gerli (Georgetown University). Anterior a todo ello es el artículo de C. Cantarellas "La versión española del "Ars Moriendi", *Traza y Baza*, nº 2, 1972, págs. 97-104.

⁴⁸ Haebler, *op. cit.*, vol. I, nº 37. La Bodleian Library de Oxford conserva un ejemplar.

⁴⁹ Publicada en edición facsímil (Barcelona, 1951), a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya, con introducción de Pere Bohigas, que la fecha efectivamente en 1493. Da cuenta además de la compra en 1521 de otro ejemplar xilográfico adquirido por Ferran Colom en 1521 en la ciudad de Nuremberg, actualmente en la Biblioteca Colombina de Sevilla, lo que viene a abundar en la gran difusión de la obra en el Principado.

⁵⁰ F. Vindel, *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano*, vol. III, nº 69; J. M. Aguiló i Fuster, *Catálogo de obras catalanas impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid, 1923, nº 442.

1450 y 1465 respectivamente. A ellas habría que añadir las miniaturas encontradas en 1942 en el manuscrito Wellcome 49 (The Wellcome Institute of History of Medicine, Londres), que constituyen hasta hoy su única versión pictórica. No es nuestra intención extendernos en la revisión de la filiación de esas primeras ediciones⁵¹. Tan sólo algunas referencias que nos ayuden a establecer la procedencia de las imágenes que ilustran las impresas en Zaragoza y Valencia.

Durante mucho tiempo se había hecho depender las ediciones xilográficas de la espléndida versión grabada al buril por el maestro ES, considerándola como su fuente originaria. El descubrimiento del manuscrito Wellcome ha venido a trastocar esa hipótesis, haciéndose derivar actualmente, tanto unas como otras, de un mismo arquetipo, del que también el propio manuscrito dependería⁵².

Los estudios recientes coinciden⁵³ en establecer una dependencia directa entre ese hipotético arquetipo y la edición xilográfica que lleva el número X de la clasificación establecida por Schreiber⁵⁴. Parece evidente que de ella derivan los grabados de las ediciones de los Hurus, así como los de la valenciana de Spindeler que habría utilizado las mismas planchas que éstos⁵⁵. Comparando los grabados del único ejemplar conservado de la edición X original (Pierpont Morgan Library) con los de Hurus se aprecian únicamente pequeñas diferencias de detalle⁵⁶.

⁵¹ Una excelente puesta al día de esas cuestiones puede consultarse en H. Zerner, "L'art au morier", *Revue de l'art*, 11, 1971, págs. 7-30.

⁵² Los errores iconográficos que presenta apuntarían hacia una copia negligente del arquetipo en cuestión (cf. H. Zerner, *op. cit.*, pág. 11. Sigue en esta opinión a la expresada por Saxl en su artículo "A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages", *Journal of Warburg and Courland Institutes*, V, 1942, págs. 124-126).

⁵³ Cf. Zerner, *op. cit.*

⁵⁴ W. L. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure en bois et sur metal au XVe siècle*, Berlín, 1891-1911, vol. IV. M. C. O'Connor, en *The Art of Dying Well. Developement of the Arts Moriendi*, Nueva York, 1942, págs. 124-133, facilita una descripción detallada de la clasificación de Schreiber. Este ya había hecho notar que los grabados de la edición X presentaban unos rasgos propios que los dotaban de originalidad, si bien en consonancia con las primeras hipótesis acerca de la filiación de las diferentes ediciones la hace derivar, de la del maestro ES (cf. Zerner, *op. cit.*, pág. 8).

⁵⁵ Así parece desprenderse de la reseña de Aguiló i Fuster (*Catálogo de obras catalanas...*, nº 442, pág. 230), en la que afirma que sus grabados son "iguales a los de la edición anterior" (en referencia a la edición en catalán de Hurus).

⁵⁶ Respecto al origen y cronología de la edición X se han señalado como posibles el área del lago Constanza, tal vez Ulm, y la fecha de 1470 (cf. O'Connor, *op. cit.*, pág.130 y n. 129), lo que cuadra con la fecha de la primera edición de Hurus, al menos diez años posterior, así como con el origen germánico de éste. La relevancia del dato es de todos modos relativa de cara a establecer la conexión entre la edición alemana y la zaragozana, por cuanto la comparación entre ambas series de imágenes es de por sí absolutamente explícita. La dependencia de ambas ediciones no pasa desapercibida a O'Connor, con la que sin embargo no podemos estar de acuerdo cuando especula con la posibilidad de que Hurus se haya inspirado no sólo en la edición X sino también en el ms. Wellcome (*ibid.*, pág. 133, n.145). La más que estrecha dependencia que se observa entre las ediciones zaragozanas y valenciana y los grabados germánicos hace del todo innecesaria la intervención del manuscrito, cuyo estilo, nervioso y un tanto abigarrado nada tiene que ver con los grabados hispanos. Por otra parte algunos errores iconográficos que se aprecian en aquél no se dan ni en la edición X ni en la de Hurus.

La imagen de la buena muerte. Iconografía del *Ars moriendi*⁵⁷

El factor fundamental que explica el éxito del *Ars moriendi*, y su transformación en una especie de *best seller* del final de la Edad Media, radica precisamente en sus ilustraciones. Tanto los grabados (sobre todo ellos) como su rápida traducción a las lenguas vulgares son un exponente de la impronta en la mentalidad popular del mensaje eclesiástico sobre lo decisivo del momento final de cara a la salvación, convirtiendo así el pequeño opúsculo en instrumento de indudable utilidad con vistas a la preparación para ese trance decisivo.

Cinco son las tentaciones a que es sometido el moribundo: tentación en la fe, en la desesperación, la impaciencia, la avaricia y la soberbia. Cada una de ellas se acompaña de dos grabados. Uno nos da cuenta del intento de los diablos por quebrar la voluntad del difunto, mientras que el complementario muestra la resistencia de éste a sus falaces argumentos, auxiliado por ángeles y en presencia de los santos más idóneos en cada caso o incluso la de Dios Padre, Jesucristo y la Virgen. La serie se completa con la imagen del difunto entregando su alma después de haber salido victorioso tras la ardua pugna.

Veamos como se desarrolla tan decisivo combate.

Tentación en la fe

Intenta el diablo en este primer envite hacer tambalear la fe del moribundo (fig. 371). Sus falaces argumentos niegan la existencia del infierno ya que “*todos avemos de ser salvos*”. La ilustración nos muestra a un hombre agonizante en su lecho de muerte. Jesucristo y la Virgen se hallan, junto a otros dos santos, en su cabecera, pero él no puede verlos. Un diablo extiende un lienzo que le impide contemplar esa visión celestial. Por el contrario otros dos diablos despliegan ante sus ojos un conjunto de imágenes orientadas a hacer tambalear sus convicciones. A su derecha dos personajes se hallan enzarzados en una animada conversación indudablemente de

⁵⁷ Tanto las imágenes como los textos en que nos basamos para nuestro análisis son los correspondientes a la primera edición de Hurus.

carácter herético⁵⁸. A los pies de la cama un rey y una reina adoran a un ídolo pagano ante el que se hallan arrodillados en actitud orante. La visión se completa con otros dos personajes situados a la derecha del lecho. Uno se dispone a cortarse el cuello con un cuchillo (imagen de la muerte prohibida), mientras que el segundo, con el torso desnudo, lleva en una mano un flagelo y en la otra un haz de ramas, instrumentos ambos de disciplina. Las imágenes remiten a los argumentos esgrimidos por el diablo en su afán de hacerse con el alma: *"E aun que el ombre faga muchas cosas que sean aquí avidas por malas o se mate assi mesmo o adore a los ydolos assi como fazen los reyes infieles e grandes ombres con grandes compañías de paganos, todo es un mesmo fin, assi para los cristianos como para ellos por que ninguno que muere non torne mas aca"*. La figura que porta instrumentos de penitencia no se explica a partir del contenido de los textos de las ediciones que manejamos. Sin embargo si recurrimos, por ejemplo, a la primera edición xilográfica francesa conocida podemos leer una referencia a los excesos penitenciales (*... quelque chose que lomme face il ocist autrui ou soy meymes par indiscrete penitence...*)⁵⁹.

El contrapunto, la buena inspiración del ángel en la fe, la ilustra un grabado (fig. 372) en que, al igual que en toda la serie, vemos de nuevo al moribundo en una cama semicubierta ésta por un dosel de madera. Un ángel en actitud exhortante le anima a perseverar en su fe *"aun que por sentido corporal o conel entendimiento non la puedas comprehender"*. Al otro lado del lecho Jesucristo, la Virgen y Moisés en compañía de otros santos sustituyen las anteriores visiones contribuyendo así a fortalecer sus convicciones cristianas y alejando a los diablos que huyen o corren a esconderse bajo el lecho.

Tentación en la desesperación

Tras fracasar en el intento de hacer tambalear la fe del moribundo la segunda acometida del diablo apunta a su esperanza en un intento de presentar a Dios como inexorable y por tanto al pecador como abocado a la condenación (fig. 373). A tal fin un demonio le muestra un escrito con el listado de sus pecados *"e mayormente los*

⁵⁸ En las cartelas que incluyen otras ediciones, junto al diablo que señala a los conversadores puede leerse *"infernus factus est"*.

⁵⁹ Puede consultarse el texto en H. Zerner, *op. cit.*, pág. 20.

que no ha confesado. Tantos y tan grandes son que jamas podras alcançar perdon dellos”, le espeta el diablo.

En torno al lecho vemos desfilan una serie de personajes alusivos a esos muchos pecados. Un diablo provisto de abultados pechos le señala a una pareja: son la mujer con la que ha cometido adulterio y el marido burlado. Otro le muestra un cuchillo y a sus pies a la víctima de su ira cuyas heridas aún son visibles en su pecho. Pecados por acción. Pero también pecados por omisión: de su desprecio hacia las obras de misericordia da cuenta un tercer diablo que sostiene en sus manos una prenda de abrigo junto a un personaje desnudo. Se trata del pobre de solemnidad al que en su día no vistió. También el mendigo que solicitó inútilmente su caridad se nos muestra vestido de harapos y sosteniendo el bacín de las limosnas.

Contra esta segunda tentación diabólica le mueve de nuevo el ángel a no desesperar de la misericordia divina (fig. 374) por cuanto *mas puede Dios perdonar que el ombre pecar*. Una vez más una visión celestial viene a reforzar la esperanza del moribundo a quien le es dado contemplar en torno a él a cuatro santos que, por su historial, pueden perfectamente dar fe de la misericordia divina. San Pedro, al que el hecho de haber negado en tres ocasiones a Jesucristo, tal como nos recuerda el gallo posado en la cabecera de la cama, no impidió convertirse en vicario de Cristo y guardián de las puertas del cielo, la pecadora santa María Magdalena, san Dimas, el buen ladrón, acogido en el paraíso en el mismo día de su muerte y san Pablo, perseguidor de cristianos, al que vemos en el preciso momento de su conversión.

Tentación en la impaciencia

En la tercera tentación las triquiñuelas del maligno se orientan a tentar al moribundo de impaciencia (fig. 375) *“la qual nasce de la grand enfermedad”*. En el grabado un diablo con alas de murciélago apostado junto al lecho lo tienta con engañosas palabras: *“Porque padesces tu este dolor tan graue e insoportable a toda criatura...Ni aun tan gran dolor se te devria dar por derecho e buena justicia. Pues no has cometido tales e tantos pecados que sean dignos de tan cruel tormento”*. Lo insta a desconfiar de las palabras de compasión de sus amigos y parientes: *“En la verdad ellos dessean tu muerte por los bienes que tu has de dexar”*. Los diabólico argumentos surten efecto. El moribundo en un ataque de furia vuelca la mesa con las medicinas y rechaza a

patadas los cuidados del médico ante el asombro de su mujer y de una sirvienta que en ese momento le trae la comida.

En este caso el ángel de la paciencia cuenta con el concurso de todos aquellos mártires que sufrieron pacientemente los más cueles tormentos (fig. 376). Portando los instrumentos de su pasión y encabezados por el propio Jesucristo, como Varón de Dolores, san Esteban, santa Bárbara, santa Catalina y san Lorenzo se ofrecen como ejemplo para perseverar en la mansedumbre: *“toma en ti paciencia que es escudo muy fuerte conla qua'l todos los enemigos de la ánima ligeramente son vencidos e considera como ihesu cristo e sus sanctos fueron muy pacientes fasta la muerte”*. Al frente el propio Dios padre sostiene una flecha y un látigo, viniendo a significar con ello, como señala Mâle⁶⁰, las pruebas que el criterio divino nos envía en el no siempre fácil camino de la salvación.

Tentación de vanagloria

El siguiente asalto del diablo va encaminado a quebrar la resistencia de su víctima a través de la vanagloria (fig. 377). Comienza pues a tentarlo *“por complazimiento de si mesmo”*, utilizando todo tipo de alabanzas para inducirlo a la soberbia. En el grabado vemos a cuatro diablos adúladores dos de los cuales ofrecen al moribundo sendas coronas, símbolos de mérito y recompensa. Testigo de la escena es el propio Dios Padre que acoge bajo su manto a dos niños, paradigmas de humildad (*“si non fuerdes fechos humildes como un niño non entrareys en el regño de los cielos”*), como lo son también la Virgen María (*“entre otras virtudes en especial por la humildad la gloriosa virgen señora santa maria concebio a dios nuestro señor”*) y Jesucristo, que le acompañan junto con otros dos santos.

Tres ángeles auxilian al moribundo en su combate contra la vanagloria (fig. 378). Tras recordarle que *“aqueel que se ensalça sera abaxado”*, uno de ellos le muestra un pergamino con sus pecados. Si en la primera tentación era el diablo el que utilizaba este mismo recurso al objeto de provocar la desesperación en el moribundo, ahora se trata de recordarle los escasos motivos que tiene para mostrarse ufano de su conducta, poniendo con ello en evidencia las adúladoras y falaces palabras del diablo.

⁶⁰ *L'Art religieux de la fin...*, pág. 387, n. 1.

Otro ángel le señala la boca del infierno, en cuyas horrendas fauces podemos ver a dos condenados. Del mismo modo que la soberbia *“fizo e torno a Lucifer que era angel muy excelente e feroso en diablo muy feo e torpe e lo echo e abaxo dela altura delos cielos al abismo delos infiernos”*, no puede el soberbio esperar sino ese mismo destino. El tercer ángel le señala a san Antonio *“al qua'l dixo el diablo: o anton tu me venciste por que como yo te quiero ensalçar tu te abaixas e como te procuro abaçar tu te alças”*. El santo, acompañado por la Santísima Trinidad y por la Virgen, se ofrece como modelo de humildad.

Tentación de avaricia

Tras los anteriores fracasos, el último intento se orienta a quebrar la resistencia del moribundo a partir de la avaricia y el apego a los bienes terrenales (fig. 379). *“Tu ya desamparas todos los bienes temporales que por muy grandes trabajos e cuydados has adquirido e ayuntado e tan bien dexas a tu muger e fijos parientes e amigos muy amados”*. Con esas palabras un diablo le muestra a su mujer, hijos y demás parientes y amigos, mientras otro le ofrece una desasosegante visión de sus cuadras y bodegas. De las primeras un ladrón se dispone a llevarse un caballo, mientras que en las segundas un criado desleal está dando buena cuenta del vino de una de las barricas.

La inspiración del ángel contra la avaricia (fig. 380) insta al moribundo a que *“posponga todos los bienes e cosas materiales del todo”*. Le recuerda las palabras de Cristo: *“e todo aquel que dexare o desamparare casa o hermanos o hermanas o padre o madre o la muger o fijos o campos o heredades por el mi nombre rescibira ciento por uno e vida perdurable posseera”*. Le señala en la cabecera de la cama a Cristo crucificado y a la Virgen al objeto de que recuerde su pobreza y desnudez en la cruz así como el desamparo de su madre, equiparable al de la familia del agonizante. Pero también le muestra a Jesucristo como el buen pastor, rodeado de ovejas y seguido por sus discípulos, estimulándolo así a confiar en la providencia. A los pies de la cama podemos efectivamente ver como un ángel ampara bajo su manto a los que el agonizante deja en este mundo.

La buena muerte

El último capítulo da cuenta de toda una serie de consejos orientados a una buena muerte. El grabado que lo ilustra (fig. 381) nos muestra como, vencidas todas las tentaciones, el difunto ha entregado cristianamente su alma, que es recogida por dos ángeles apostados en la cabecera de la cama al tiempo que un monje coloca piadosamente entre sus manos un cirio encendido. La confusión de los diablos tentadores es total: sus gestos de desesperación evidencian la frustración que los embarga. Su contrapunto viene dado por la visión que se despliega al otro lado del lecho mortuario. El Cristo crucificado rodeado por la Virgen, san Juan, san Pablo, María Magdalena y otros santos, representando en su conjunto la corte celestial, se disponen a acoger el alma del difunto.

EL MÁS ALLÁ JUDICIARIO EN EL ROMÁNICO: LA ESCULTURA

La imagen del premio y el castigo para justos y pecadores alcanzará su formulación más depurada en la representación del Juicio Final, como supremo acto judicial que, al tiempo que pondrá fin a la historia, dictaminará el definitivo y eterno destino de cada cual en el más allá. Señalemos, de entrada, que el Juicio Final no es uno de los temas recurrentes de la escultura monumental románica. Predominan en los tímpanos lo que Baschet llama teofanías intemporales y parusíacas¹. La majestad de Cristo, bendiciendo y con el libro en la mano es el tema por excelencia. Rodeado del *tetramorfos* y a veces de los veinticuatro ancianos acuña la imagen perfecta de la Gloria divina. La plástica románica tiende más a la mística de la contemplación que al discurso moral que implica el tema del Juicio. Este es en todo caso sugerido en un plano secundario en programas híbridos que combinan el Cristo glorioso con una serie de elementos que apuntan hacia la segregación entre los elegidos y los condenados. A veces de manera implícita, recurriendo a la figuración de la Iglesia y la Sinagoga a ambos lados de Cristo (Saint Benigne de Dijon, Saint-Pierre de Nevers), otras más explícitamente introduciendo algunos de los motivos que formarán parte consustancial del tema: la resurrección de los muertos, el seno de Abraham, el infierno (Saint-Trophime de Arles). En Saint-Pierre de Beaulieu la disposición de los brazos de Cristo son más expresión de su triunfo que de su carácter de Juez. Es asistido por los apóstoles pero no hay alusión alguna a la psicostasis² ni a la separación justos/pecadores. Por el contrario todos estos elementos están presentes en Autun, donde, sin embargo, la imagen de Cristo es presentada como manifestación de la divinidad gloriosa. Será en el tímpano de Conques donde encontremos una concepción del Juicio Final totalmente decantada hacia su futura formulación gótica y,

¹ *Les Justices...*, págs. 138-139. Baschet establece una distinción entre teofanías intemporales (exaltando la gloria divina al margen de una temporalidad precisa), parusíacas (recurriendo a la Segunda Venida como manifestación del triunfo de Cristo) y judiciales. Su esquema supone una matización a la distinción de Y. Christe entre las teofanías que representan a la divinidad en su gloria intemporal y las que se ubican en una perspectiva histórica en el momento del retorno de Cristo (cf. *Les grands portails romans*, Ginebra, 1969). En la misma línea de la nomenclatura de Baschet, Peter K. Klein distingue entre *teofanías presentes* y *teofanías futuras* y dentro de éstas últimas diferencia la Segunda Parusía y el Juicio Final ("Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e s.: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII, 1990, págs. 317-349).

² Aunque, como señala Yarza ("San Miguel y la balanza...", pág. 120-121), el término psicostasis no resulte el más adecuado para referirse a la imagen de San Miguel con la balanza, ya que lo que se pesan no son las almas sino las acciones morales de cada cual, lo mantendremos, por lo general, al referirnos a esa iconografía tanto por cuestiones de economía del lenguaje como por el arraigo del mismo en la literatura al respecto.

por tanto, prácticamente desligada de la imaginería teofánica del románico, hasta el punto de que ha sido calificada de “*anomalía histórica*”³.

En la península Ibérica una formulación escultórica del Juicio Final en sus elementos esenciales se da por vez primera en la portada de la iglesia navarra de Santa María la Real de Sangüesa, si bien con ese mismo grado de hibridación que señalábamos para las portadas francesas anteriores a Conques, por cuanto combina elementos propios de las teofanías intemporales y gloriosas con otros de carácter judicial. Lo preside la imagen de un Cristo sedente, en actitud de bendecir, cubierto con túnica y tocado con corona y nimbo crucífero⁴. Por lo demás están presentes la resurrección de los muertos⁵, la psicostasis, la separación de los justos y los pecadores, y el castigo de éstos últimos en el infierno.

Sentadas las anteriores premisas hay que señalar sin embargo que no son infrecuentes en la escultura románica las alusiones a la justicia del más allá. En el ámbito catalano-aragonés donde no contamos con ninguna portada dedicada al Juicio Final (en realidad el caso de Sangüesa es único en el románico hispano), son básicamente cinco los motivos temáticos en torno a los cuales se desarrolla la escatología judicial en los programas escultóricos:

- la parábola del pobre Lázaro y el mal rico (Lc, 16, 19-34)
- los tormentos de los condenados en el infierno
- el castigo individualizado de pecados concretos, particularmente la avaricia y la lujuria

³ Baschet, *op. cit.*, págs.140-144.

⁴ La imagen se ha relacionado con las de los tímpanos de Beaulieu y Conques (cf. C. Milton Weber, “La portada de Santa María la Real de Sangüesa”, *Príncipe de Viana*, XX, 1959, págs. 155-156). No parece muy plausible sobre todo para el caso de Conques, donde la imagen de Cristo adopta una gestualidad claramente judicial en consonancia con el tema: alza su brazo derecho y dirige hacia abajo el izquierdo como signo de separación de justos y pecadores. El Cristo de Sangüesa parece provenir más bien de modelos como el de Moissac, también en actitud de bendecir y sosteniendo el libro en su mano izquierda.

⁵ Las ocho figuras desnudas que ocupan el registro superior izquierdo han sido objeto de interpretaciones contrapuestas. Crozet las relaciona con la resurrección de los muertos, a pesar de la ausencia de los sarcófagos (“Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon, VII”, *Cahiers de Civilization Médiévale*, XII, 1969, pág. 51). D. Ocón coincide en esa misma intencionalidad significativa (*Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, t. II, U. Complutense, Madrid, 1987, pág. 241). Por su parte C. Milton Weber y E. Aragonés se inclinan por ver en ellas el cortejo de los condenados basándose en su emplazamiento a la izquierda de Cristo y en su desnudez (E. Aragonés, *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, pág. 56; C. Milton.: *op. cit.*, pág. 155). Creo que la interpretación más plausible es la primera. Resulta sin duda extraña su ubicación en el tímpano por cuanto en la mayor parte de programas románicos la imagen de los resucitados suele ocupar un lugar secundario, generalmente el dintel. Sin embargo no presentan la composición desordenada alusiva al caos en que los sume el pecado, ni tampoco la típica gestualidad de desesperación ante el destino que, en su caso, les aguardaría.

- el pesaje de las acciones morales por parte del arcángel San Miguel, como cristalización visual de la idea de juicio
- el combate entre San Miguel y el diablo por la posesión de las almas

A nivel metodológico abordaremos el análisis de estas diferentes temáticas a partir del estudio de aquellas obras específicas en que se manifiestan.

LA PARABOLA DEL POBRE LÁZARO

El tema, como veremos a lo largo de las páginas que siguen, se representa con una cierta frecuencia en el románico. Se hace más esporádico en la plástica gótica sin duda debido a la eclosión en este último período de programas dedicados al Juicio Final, que condensan en sí mismos la admonición de carácter moral y, en directa relación con ello, el componente escatológico del premio y el castigo, elementos ambos implícitos a su vez en la parábola.

En la Corona de Aragón la encontramos (siempre en relación con programas más amplios) en los claustros de Gerona y Sant Cugat, en la portada de Ripoll y, ya en el terreno de la pintura mural, en el ábside de Sant Climent de Tahüll (MNAC) y en las pinturas de la iglesia de Sant Pere de Sorpe (concretamente en un fragmento conservado en el Museo Diocesano de la Seu d'Urgell).

El claustro de la catedral de Gerona

Desde el punto de vista iconográfico, el núcleo del programa, de una notable coherencia, se desarrolla a lo largo de la galería meridional y primer tramo de la oriental, culminando en el pilar central de la primera de ellas con un ciclo que enlaza el tema de la Anástasis con el del castigo de los pecadores en el infierno. Para Santiago Sebastián el programa en su conjunto vendría caracterizado por un marcado carácter dogmático, en justa correspondencia con el carácter catedralicio del claustro, y lo interpreta como imagen de la Iglesia de Cristo a partir de sus antecedentes como

pueblo de Dios⁶. Se desarrolla en una doble vertiente, una veterotestamentaria, salpicada de referencias tipológicas alusivas a la futura Iglesia, y otra novotestamentaria como materialización de ésta con la venida de Cristo, a partir de un ciclo de la infancia y otro de la pasión.

Su punto de arranque se sitúa en el pilar del ángulo sudoccidental con un ciclo del Génesis: desde la creación de Eva a la caída y condena al trabajo, pasando por las ofrendas de Caín y Abel y el fratricidio del primero, para culminar con la historia de Noé. Varias de sus escenas nos remiten tipológicamente a la futura institucionalización de la Iglesia. La que marca el arranque del programa, al prescindir de la creación de Adán y mostrarnos únicamente la de Eva, no hace sino remitirnos a la idea, sostenida por San Pablo y por la exégesis medieval de la creación de Eva a partir de la costilla de Adán como prefigura del nacimiento de la Iglesia de la llaga del costado de Cristo en la cruz⁷. También la historia de Noé, de amplio desarrollo, apunta a la misma idea. En este caso la prefigura de la Iglesia vendría marcada por el arca⁸.

El ciclo veterotestamentario se continúa en el extremo oriental de la galería sur en cuyo pilar se despliega la historia de los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob. Se representa el encuentro de Abraham con los tres varones en el encinar de Mambre, el sacrificio de Isaac, y un ciclo excepcionalmente amplio relativo a Jacob. Si la escena de la hospitalidad de Abraham se relaciona con el misterio de la Trinidad, el sacrificio de Isaac prefigura el sacrificio y pasión de Cristo, al tiempo que su salvación en el último momento se relacionaría con la resurrección de Jesús. Del ciclo dedicado a Jacob cabe destacar, con vistas a la interpretación global del programa, la visión de la escala como símbolo de la progresiva perfección que conduce al justo al reino de Dios⁹, la lucha con el ángel, relacionada semánticamente con la escena anterior¹⁰, y la unción de la piedra, nueva referencia a la futura Iglesia de Cristo.

⁶ "El claustro de la catedral de Gerona como imagen de la Iglesia", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, 1985-1986, págs. 135-151.

⁷ L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 1, Barcelona, 1996, pág. 96.

⁸ El arca como imagen alegórica de la Iglesia se encuentra ya en algunos de los primeros escritores cristianos. Hipólito de Roma, en el primer tercio del siglo III, se refiere a ella en ese sentido, al igual que San Agustín que ve en ella a Cristo y su Iglesia (S. Sebastián, *op. cit.*, pág. 142). San Cipriano sostiene que de igual modo que no hubo salvación fuera del arca tampoco la hay fuera de la Iglesia que, como ella, acoge a toda criatura (cf. C. Cid, *La iconografía del claustro de la catedral de Gerona*, Gerona, 1951, pág. 21).

⁹ Según Honorius Augustodunensis los quince peldaños de la escala de Jacob simbolizarían las virtudes. Así se entienden también en el *Hortus Deliciarum* (Réau, *Iconografía...*, t. 1, vol. 1, págs. 178-179).

¹⁰ Réau da cuenta de las divergencias en cuanto a la interpretación cristiana del episodio. Mientras San Jerónimo ve en el ángel a un ser de carácter negativo, la mayor parte de la exégesis se inclina por identificarlo como figura divina que en la lucha cuerpo a cuerpo pone a los elegidos a prueba. San Agustín ve en el combate la lucha de la Iglesia contra la Sinagoga, mientras que para la interpretación de mayor difusión se trataría del combate interior que enfrenta en cada hombre la virtud y el vicio. Si la

La parte veterotestamentaria del programa se cierra con un ciclo dedicado a Sansón. Lo vemos desquijarrando al león y en su lucha victoriosa con los filisteos, sin que falte el episodio de la traición de Dalila, para culminar con su ceguera y la destrucción del templo. Los exégetas han interpretado la historia del héroe judío en clave cristológica. Su papel como libertador de Israel así como su pasión no hacen sino incidir de nuevo en la prefiguración tipológica de Cristo. Además de aludir al sometimiento de las fuerzas del mal en su victoria sobre el león, será prefigura de Cristo como vencedor de Satán en su descenso a los infiernos, identificando la apertura de las fauces de la fiera con la apertura de las puertas del infierno¹¹ y anunciando por lo demás la Anástasis con que culmina el programa.

La vertiente novotestamentaria se articula en torno a un ciclo de la infancia (Anunciación, Natividad, Epifanía, presentación en el templo¹², matanza de los inocentes y huida a Egipto) y otro que sintetiza la vida pública y la pasión en dos escenas: la entrada en Jerusalén y el lavatorio de pies a los apóstoles. Complemento de éstas últimas sería la representación de la parábola del pobre Lázaro, que presenta aquí una doble lectura. No sólo se refiere a la predicación de Cristo, actúa fundamentalmente como símbolo del destino escatológico del hombre y, en este sentido, debe interpretarse, conjuntamente con los castigos infernales figurados en el pilar central de esta misma galería, como una alusión al Juicio Final.

El texto del evangelio de Lucas se secuencia en el capitel a partir de cuatro escenas distribuidas en cada una de sus caras. Asistimos en primer lugar al banquete del rico que, sentado a la mesa en compañía de su mujer, espera la llegada de los nuevos manjares que un criado se dispone a servir (fig. 1). El contrapunto es en este caso la imagen de Lázaro muerto, al que los perros lamen sus llagas. Su alma es conducida a las alturas por dos ángeles (fig. 2). La dialéctica del premio y el castigo se expresa a partir de las otras dos caras en las que se contraponen la muerte del mal rico, como paradigma de la mala muerte, a la imagen de Lázaro en el seno de Abraham (figs. 3 y 4). Si la imagen del infierno no está presente, su figuración en el pilar central de esta misma galería viene a abundar en el contenido escatológico del capitel al que en cierto modo complementa.

interpretación agustiniana es la que presenta un carácter más marcadamente eclesiológico, las demás tienen en común el incidir en la idea de la salvación como resultado del combate entre el bien y el mal (*ibid.*, págs.183-184).

¹¹ Réau, *Iconografía...*, t.1, vol. 1, pág. 284.

¹² Aquí se interpola en una de las caras del capitel la imagen de Moisés con las tablas de la Ley. Su presencia en este contexto obedece, según Junyent, a la idea del cumplimiento de la Ley, a la que se

Se ha pretendido ver en el mal rico de la parábola evangélica una especie de compendio de los siete pecados capitales¹³. De ellos dos se manifiestan de manera explícita: la gula y la avaricia. El banquete alude directamente al primero¹⁴, mientras que la actitud avarienta del rico, al negarse a compartir su bienestar con Lázaro, debe relacionarse claramente con el segundo¹⁵. Respecto a la lujuria, que junto a la avaricia, es el pecado más denostado por la Iglesia medieval, si bien no se alude a él en el capitel, asistimos a su castigo en el infierno del pilar central.

En consecuencia una primera lectura de carácter moral nos remite a la diatriba eclesiástica contra aquellos pecados más mal vistos por la Iglesia y, por tanto, más susceptibles de conducir a la condenación, y se completa con el evidente llamamiento a la caridad implícito en la parábola.

Un segundo nivel semántico no menos importante que el moral se sitúa en el plano escatológico. Ambos se hallan evidentemente en estrecha relación por cuanto la norma moral no es más que un instrumento al servicio de la salvación del alma. Es aquí donde la representación del seno de Abraham como destino del alma de Lázaro adquiere una especial carga significativa.

Habida cuenta de que el seno de Abraham es, de entre los lugares del más allá, el más problemático en cuanto a su función y, por consiguiente, también en cuanto a su ubicación en el esquema cristiano del más allá, merece la pena que nos detengamos en una revisión de la percepción del mismo por parte de la teología y la liturgia de cara a determinar su significado en los contextos a que hacemos referencia aquí.

Se le ha calificado de lugar ambiguo, de definición inestable e indecisa, fluctuante entre un significado infernal y celestial¹⁶. Parte de las dificultades de los teólogos a la

atiene la ofrenda de Jesús al Templo (*Cataluña/2*, volumen correspondiente a la serie *La España Románica*, Madrid, 1980, pág. 129).

¹³ T. Lyman, "The sculpture programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXIV, 1971, pág. 14.

¹⁴ Gregorio Magno en su interpretación de los aspectos morales de la parábola conecta el tormento que el rico sufre en su lengua con el vicio de la locuacidad compañero habitual del exceso en las comidas (S. L. Wailes, *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1987, pág. 257).

¹⁵ A pesar de que en el plano figurativo la imagen y atributos del avaro, tal como los veremos más adelante al analizar su representación en la escultura, no guardan relación directa con la del mal rico de la parábola evangélica, existe una estrecha correspondencia semántica entre ambos al tratarse en los dos casos del castigo por el desmedido apego a los bienes de este mundo en su sentido más material. Así lo ha puesto de manifiesto M. Durliat en un artículo sobre el tema ("Un chapiteau roman a Lasvaux [Lot]", *Bulletin Monumental*, 129, 1971, págs. 49-57). En el plano iconográfico existen algunos ejemplos de coexistencia de ambos motivos, subrayando con ello su complementariedad. Es el caso de la iglesia de La Graulière (Corrèze) o el porche de Moissac, (cf. J. Martin-Bagnaudez, "Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique", *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, pág. 399).

¹⁶ J. Baschet, "Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambiguo (théologie, liturgie, iconographie)", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Y. Christe ed.), Poitiers, 1996, pág. 72.

hora de precisar su naturaleza vienen determinadas por el hecho de que su fuente escrituraria, precisamente la parábola de Lázaro, se desarrolla en un contexto anterior a la Redención. De ahí la negativa concepción de Tertuliano que ve en él un lugar subterráneo, lugar de espera (*temporale receptaculum*) en que las almas de los simples justos aguardan el momento de la resurrección¹⁷. Según esta concepción tan sólo a los mártires les sería dado acceder directamente al paraíso. En este mismo sentido se manifiestan San Jerónimo o Hilario de Poitiers. Por el contrario con San Ambrosio y San Agustín se inicia un punto de inflexión en la valoración del seno de Abraham, tendente a identificarlo con el paraíso. El obispo de Hipona al referirse en *Las Confesiones* a la suerte del alma de su amigo Nebridio lo caracteriza, no sin dudas (“*sea lo que fuere lo que se entiende y significa aquel seno*”) como un lugar en el que su amigo “*eternamente bienaventurado, pone la boca de su alma a la fuente inagotable de la vida, que sois Vos, y bebe cuanto quiere y cuanto puede de vuestra infinita sabiduría*”¹⁸. En esta misma línea Julián de Toledo, en el *Prognosticon*, se decanta por una asimilación más explícita entre seno de Abraham y paraíso¹⁹. Lo que no implica sin embargo un definitivo asentamiento de esta concepción en el pensamiento cristiano. En el siglo XII Pedro Comestor o Honorius Augustodunensis, interpretando literalmente la parábola de Lázaro, lo conciben como un lugar de espera para los justos muertos antes de la Redención, equiparándolo, en consecuencia, al limbo de los Patriarcas. El primero lo sitúa incluso en el margen superior del infierno²⁰. San Bernardo, adopta una posición intermedia al establecer una distinción entre la Antigua y la Nueva Ley. Bajo la primera lo presenta como un lugar tenebroso, para dotarlo a partir de la Encarnación de una connotación celestial²¹.

Por lo que respecta a la liturgia de difuntos, ya desde sus primeras formulaciones, sea en la romana, galicana o visigoda, el seno de Abraham (o, en su caso, el de los tres patriarcas) ocupa un papel de primer orden en la formulas de recomendación del alma. Para el antiguo ritual romano es el lugar destinado a los justos (sin distinción) en espera de la plenitud posterior a la resurrección. En el ritual galicano, varias fórmulas del *Gelassianum* lo identifican incluso con la Jerusalén Celeste²². En la liturgia

¹⁷ Anteriormente, en la *Pasión de Perpetua*, coexisten seno de Abraham y paraíso como destino de los justos, reservándose éste último para los mártires (J. Ntedika, *L'Evocation de l'au-delà dans...*, pág. 139).

¹⁸ *Confesiones*, IX, 3, 6. Véase al respecto Ntedika, *op. cit.*, págs. 141-142; J. Baschet, “Le sein d'Abraham...”, pág. 75.

²⁰ “*Erat enim in superiori margine inferni locus, aliquantam habens lucet, sine omni poena materiali, in qui erant animae praedestinatorum, usque ad Christi descensum ad inferos*”, *PL*, 198, c.1589 (citado por Baschet, “Le sein d'Abraham...”, pág. 73, n.10).

²¹ *Ibid.*, pág. 76.

²² Las 1612 y 1626 (cf. Ntedika, *op. cit.*, pág. 146).

visigoda, el himno funerario compuesto por Prudencio hacia el año 400, identifica, al igual que otras fórmulas (*Palimpsesto de Saint-Gall, Liber ordinarium*) el seno de Abraham o el de los patriarcas con el paraíso celeste²³.

Esta progresiva decantación hacia su consideración plenamente celestial alcanza su formulación definitiva de la mano de la escolástica, por tanto en fecha posterior a las representaciones figuradas objeto de nuestra atención. Santo Tomás, en línea con lo apuntado ya por San Bernardo, establece dos concepciones diferentes del seno de Abraham, según se trate de antes o después de la Redención, identificándolo en el primer caso con el Limbo de los Patriarcas y en el segundo, más que como un lugar paradisiaco con el paraíso propiamente dicho²⁴. Posteriormente la redefinición funcional de los lugares del más allá por parte del pensamiento escolástico, pone fin a las ambigüedades al respecto. Limbo de los niños, limbo de los Padres, infierno, purgatorio y paraíso perfilan con nitidez la geografía del otro mundo. A partir de entonces paraíso y seno de Abraham pasan a ser términos referidos indistintamente a una misma realidad: el reino celestial como lugar de disfrute para los justos de la visión beatífica.

La figuración del seno de Abraham en el claustro gerundense, enmarcada en el ámbito temático de la parábola de Lázaro, y ubicada físicamente en el conjunto del programa antes del descenso de Jesucristo al Limbo de los Patriarcas, apuntaría en principio a una interpretación literal de aquélla, en la línea de Pedro Comestor u Honorius Augustodunensis, esto es como un lugar en el que Lázaro y, por extensión, los justos de la Antigua Ley, permanecerían en espera de la Redención, representada a partir de la imagen del *Descensus* que vendría a significar su liberación a manos del Cristo triunfante. Seno de Abraham y limbo tendrían en consecuencia un significado afín²⁵. Sin embargo el análisis de ambas imágenes en relación con el marco programático general apunta claramente a otra explicación.

La presencia del limbo de los Patriarcas en la escena de la Anástasis sería de por sí indicativa del sentido paradisiaco atribuido al seno de Abraham en el capitel dedicado a la parábola. En efecto la reiteración del lugar destinado a los justos de la Antigua Ley

²³ *Ibid.*, págs. 146-149.

²⁴ Baschet, "Le sein d'Abraham...", págs. 77-78.

²⁵ Sebastián en su interpretación iconográfica del claustro apunta que al hallarnos ante "un programa esencialmente del Antiguo Testamento, en lugar de representarse el cielo, se representó el Limbo o Seno de Abraham, descrito en el Antiguo Testamento y en el que estaban los patriarcas, los profetas y los justos de la antigua Ley, que esperaban la apertura de los cielos para todos los hombres" ("El claustro...", pág. 148). La afirmación, referida no a la figuración de la parábola de Lázaro, sino al *Descensus* que

no encaja en la lógica del programa. Todo apunta a que se han querido representar los lugares del más allá con un cierto espíritu de sistematización representándolos (recordemos que estamos en fechas anteriores a la formulación doctrinal del purgatorio) en base a una fórmula tripartita. Domina la lógica judicial binaria todavía imperante a finales del siglo XII. Pero, al contrario de lo que tiende a ocurrir con otras representaciones de la parábola (por ejemplo en Ripoll), la contraposición cielo/infierno no se da en el marco de ésta, quedando desplazada la representación del infierno al pilar central en relación con el *Descensus* en el que el Limbo de los Patriarcas figura como una especie de antesala de las estancias propiamente infernales.

La figuración del infierno en el claustro de la catedral de Gerona

Hemos visto como la imagen de los condenados en el infierno se sitúa aquí formando parte de la representación la Anástasis, imagen por excelencia de la resurrección de Cristo y de su triunfo sobre la muerte. Si bien los exégetas de los textos canónicos han querido ver en fragmentos tanto vetero como novotestamentarios referencias indirectas al tema del *Descensus*, éste basa su inspiración literaria en fuentes apócrifas. Las principales serían el *Evangelio de Nicodemo* y el *Evangelio de Bartolomé*²⁶. El primero, redactado a principios del siglo V, más extenso, le dedica once capítulos. Se conservan una versión griega y dos latinas. Presenta una estructura dramatizada que se inicia con un diálogo entre Satán e Infierno/Hades. El primero, al que se le aplica también el nombre de Belcebú, es descrito como un personaje henchido de orgullo ansioso de enfrentarse a Cristo, mientras que Infierno, más cauto, intuye la imposibilidad de vencer al Salvador.

La llegada del Resucitado es en sí misma una muestra de su poder. Rompe las puertas del infierno y después de humillar a Satán, al que en una de las versiones llega a pisotear el cuello, lo encadena y entrega para su custodia a Infierno hasta la segunda venida.

El *Evangelio de Bartolomé*, de fechas próximas al anterior, presenta gran similitud con éste, si bien es más breve. El principal elemento diferencial radica en que Jesucristo

concluye el programa, no deja de ser un reflejo de la ambigüedad que hasta el siglo XIII caracterizó al seno de Abraham al que Sebastián sitúa en un plano de ambivalencia con el Limbo de los patriarcas.

²⁶ A. de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1956, págs. 420 y ss. y 570 y ss.

habría abandonado momentáneamente la cruz, a instancias de San Miguel, para bajar al infierno a rescatar a los justos, regresando de nuevo al madero.

Desde el punto de vista iconográfico los ejemplos más antiguos son bizantinos aunque se encuentran en Italia: en Venecia un cimacio de una columna de San Marcos (s. VI), y en Roma en Santa Maria Antiqua (s. VIII) y en la capilla de San Clemente (s. IX). En Oriente se encuentra desde el siglo VIII en varias iglesias rupestres de Capadocia²⁷.

Lo occidental proviene de Oriente a través de Italia, como se deduce del mantenimiento, en lo general, de los esquemas iconográficos bizantinos. Sin duda jugaron un importante papel en su difusión las estaurotecas (uno de los ejemplos más antiguos, la estauroteca Fieschi Morgan del Metropolitan de Nueva York data de principios del s. VIII) y los manuscritos miniados como el salterio Chudov (s. VIII) y, sobre todo los *exultet* como los de Gaeta y Benevento (s. XI).

En Gerona el tema aparece desarrollado, como apuntábamos anteriormente, en el pilar central de la galería meridional del claustro. En el friso de su cara occidental se representa a Cristo, con nimbo crucífero y armado de lanza rematada por una cruz, dominando a sus pies a dos pequeñas figuras cuyo estado de conservación no permite distinguir con precisión, pero que sin duda deben identificarse como seres diabólicos. Rompe las puertas del infierno, que aparecen cruzadas frente a él, y tiende su mano hacia Adán. La figura de Cristo se muestra seguida por un cortejo de tres ángeles, tal como relata el *Evangelio de Nicodemo*²⁸.

Tras Adán, ocupando el capitel del ángulo, una segunda figura, también en un estado muy deficiente, induce a suponer que se trate de Eva.

Hasta aquí, el conjunto de elementos constitutivos de la escena se inscriben dentro de los parámetros habituales en su figuración occidental. Sorprende, sin embargo, el importante desarrollo de la representación del infierno que ocupa el resto del relieve meridional y el oriental en su conjunto. Tras las figuras de los justos arranca su

²⁷ Para los orígenes y desarrollo de la iconografía de la Anástasis véase Anna D. Kartsonis, *The making of an image*, New Jersey, 1986. Con un carácter sintético la entrada correspondiente en la *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1990-2000, redactada por M. Mihálvi. También M. Guardia, "Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis", *D'Art*, nº 12, 1986, págs. 89-111 y J. J. López de Ocariz, "El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la Anástasis de Armentia (Alava)", en *Seminario Alfonso VIII y su época* [Aguilar de Campoo, 1-6 de Octubre de 1990], Madrid, 1992, págs. 253-259).

²⁸ La presencia de los ángeles responde más a la representación occidental de la Anástasis, siendo infrecuente en los ejemplos bizantinos.

representación (fig. 5). En primer lugar un par de ángeles se hallan ocupados en precipitar a las llamas, que ocupan la totalidad de la parte inferior del friso, a dos condenados. Ningún indicio nos orienta acerca de sus posibles culpas. Les sigue una figura masculina en pie (fig. 6). Carlos Cid plantea sin demasiada convicción la posibilidad de que se trate de Lucifer²⁹. Por su parte I. Lorés se refiere él genéricamente como "*un tercer personatge situat ja en el foc infernal*"³⁰. La primera sugerencia creemos que debe ser descartada por cuanto la figura en cuestión no ostenta ningún atributo de carácter diabólico, al tiempo que parece compartir la desnudez común al resto de condenados. Posiblemente la afirmación de Cid esté relacionada con la percepción que tiene de la postura del personaje, al que describe como "*en jarras*". Pensamos, por el contrario, que la posición de sus brazos obedece al hecho de que se halla sosteniendo un objeto que, a primera vista, podría confundirse con una especie de faldellín, pero que, por su relieve, parece claro que se halla superpuesto al cuerpo del condenado que cubre con él su desnudez. La forma trapezoidal del objeto y la apariencia más o menos plisada de su superficie nos induce a pensar que se trata de una bolsa³¹. Estaríamos por tanto ante el castigo de la avaricia. Si bien el tipo del avaro suele obedecer en la escultura románica a una figura masculina con la bolsa colgada al cuello se dan ejemplos en los que esta última (a veces incluso más de una) es sujeta con la mano. Tal es el caso del monje avariento representado en la portada de La Oliva, del avaro de un capitel de San Lázaro de Autun o del que ostenta otro capitel de Saint Parizé Le Châtel³².

A continuación una escena en la que dos condenados se hallan enzarzados en agria disputa: se agarran por los cabellos al tiempo que uno de ellos parece querer golpear o apuñalar al otro (fig. 5). Es evidente que la causa de su condena hay que buscarla en la ira, castigada aquí, siguiendo el principio de adecuación de la pena al pecado cometido, a través del sometimiento de ambos a un eterno combate en las llamas del infierno.

Le sigue el castigo de la lujuria, representado por tres figuras femeninas desnudas (una en el extremo de este mismo friso y las otras dos en el arranque del siguiente) atacadas por serpientes que muerden sus pechos. Las dos últimas se mesan los

²⁹ *La iconografía del claustro...*, pág. 46.

³⁰ *L'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monastir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió*, microforma, Publicacions Universitat de Barcelona, 1992, pág. 164.

³¹ Una bolsa de aspecto semejante, también ligeramente trapezoidal y, asimismo, de apariencia plisada o listada, la ostenta, colgada al cuello, la figura del avaro que decora una ménsula de la galería meridional del claustro de la catedral de Tarragona (fig. 47).

³² Cf. E. Aragonés, *La imagen del mal...*, pág. 184, n. 472.

cabellos (figs. 7-8), expresando así la desesperación que las embarga. Culmina con la imagen de tres condenados en el interior de una caldera (fig. 7) cuyo fuego es alimentado por los cuerpos de otros dos a los que sendos diablos agarran por las piernas para arrojarlos a las llamas y avivar así el fuego.

Lo infrecuente de este hiperdesarrollo del infierno en el contexto de una Anástasis presenta un paralelismo cercano en el *Descensus* del Beato de la catedral, que en las fechas en que fue realizado el claustro se hallaba ya en Gerona³³. Se le representa en el fol. 17v en una escena claramente compartimentada por tres finos arcos que separan el espacio en que se desarrolla la liberación de los justos de la Antigua Ley de un infierno inferior en el que se da cuenta de los castigos de los réprobos. Nos encontramos pues, tanto en el Beato como en el claustro, con una espacialidad que establece una evidente diferencia entre lo que acabará siendo el Limbo de los Patriarcas y el infierno en que los pecadores penan sus culpas³⁴.

Otra analogía entre el Beato y el claustro radica en la coincidencia en cuanto a los tormentos a que son sometidos los condenados, en ambos casos las serpientes y el fuego³⁵. Con relación a las serpientes se ha señalado a propósito del Beato la posible influencia de textos escatológicos musulmanes³⁶. En el caso del pilar su presencia obedecería, más que a un paralelismo con el manuscrito, al recurso a una tipología recurrente en la escultura románica a la hora de representar el castigo de la lujuria: la mujer mordida en los pechos por serpientes y/o sapos, imagen que tiene sus orígenes en el modo como era representada la Madre Tierra en la Antigüedad y que, por una deficiente lectura, acabó identificándose en el mundo románico con la mujer lujuriosa³⁷.

³³ I. Lorés sugiere una posible relación entre ambas obras planteando la posibilidad de que la imagen del claustro se hubiese inspirado en la del Beato (*op. cit.*, págs. 163-164).

³⁴ El término limbo no aparece hasta finales del siglo XII y sin expresar todavía una nítida separación del infierno (*limbus inferni*). El fenómeno se inscribe en el proceso de especialización funcional del más allá al que nos hemos referido anteriormente, que culmina en el siglo XIII con el esquema de los cinco lugares (cielo, infierno, purgatorio, limbo de los niños y limbo de los Padres). J. Yarza apunta como posible fuente de la concepción espacial del *Descensus* del Beato algunos escritos patrísticos, particularmente San Agustín, que establece una dicotomía entre lugares destinados "a los antiguos Santos que tuvieron fe en la encarnación" y "aquellos en que son atormentados los impíos" (*La Ciudad de Dios*, XX, 15), [cf. "El *Descensus ad inferos* del Beato de Gerona y la escatología musulmana", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pág. 81].

³⁵ Cabría señalar también que en ambos casos Cristo se inclina frontalmente para tender su mano a Adán, siguiendo la tipología denominada por K. Weitzmann "narrativa", en contraposición a la que, por su relación con el período macedónico, califica de "renacentista" ("Aristocratic Psalter and Lectionary", *Record of the art Museum*, Princeton University, 19, 1960, págs. 98-107). En esta última Cristo arrastra a Adán de la mano dándole la espalda. En España predomina el primer tipo (con alguna excepción como la interesante Anástasis de Armentia, a la que luego nos referiremos).

³⁶ J. Yarza, "El *Descensus*...", págs. 86-87.

³⁷ Véase más adelante el apartado dedicado específicamente al castigo de la lujuria.

Infierno pues dominado en el plano penal por el binomio avaricia/lujuria. La iconografía románica del infierno, poco pródiga en descripciones proliferas y sistematizadas de los castigos en relación con sus correspondientes pecados, opta tradicionalmente por limitarse a la representación de estos dos que, en el caso de Gerona, se acompañan de la ira o discordia. No es infrecuente ver representado este último en contextos ajenos a lo infernal, como figuración abstracta del pecado³⁸. Sin embargo, en este caso, los personajes enfrentados en combate, deben interpretarse, en función del contexto, como sumidos en una eterna disputa, a modo de castigo.

Este excepcional desarrollo del infierno en el marco de la Anástasis presenta pocos paralelismos. En el románico hispano se da en la basílica de Armentia (Alava) y, en menor medida, en un capitel del claustro de San Pedro de la Rúa (Estella)³⁹. Para el ejemplo alavés se ha sugerido la intención de fusionar la Anástasis con un Juicio Final condensado⁴⁰. Creemos que esta misma intencionalidad es la que movió al mentor del programa gerundense a insertar en el mismo la parábola de Lázaro y culminarlo con la iconografía comentada en estas últimas páginas.

Ambos temas (parábola y Anástasis) aparecen en algunas ocasiones insertos en el marco del Juicio Final. En el caso del mosaico del interior de la fachada de la catedral de Torcello, de finales del siglo XI, el Juicio se culmina, en su registro superior, con una Anástasis de notables dimensiones. La figura de Cristo se nos muestra por partida doble en su papel de Redentor y de Juez. La imagen de su victoria sobre la muerte y sobre el mal compensa, al introducir una dinámica de salvación, la condena de una parte de la humanidad en el dictamen judicial⁴¹. También en Santiago de Compostela donde la imagen de la Segunda Parusía se acompaña de explícitas referencias al Juicio, el portal norte se dedica al *Descensus*⁴², mientras que en un capitel de La

³⁸ En el propio claustro gerundense otros dos capiteles de la galería occidental hacen referencia al tema. Lo veremos en el claustro de San Cugat, donde aparece representado en otras dos ocasiones, encontrándose también en la portada de la Seo de Manresa, en varios capiteles de San Juan de las Abadesas, en la galería meridional del claustro de la catedral de Tarragona o en las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel, entre otros ejemplos.

³⁹ De los dos el más interesante es el ejemplo de Armentia, no sólo por el importante desarrollo de lo infernal, sino también por lo excepcional de su tratamiento iconográfico. Cf. M. Ruiz Maldonado, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991, págs. 105-107; J. J. López de Ocariz (*op. cit.*); D. Ocón Alonso "La representación de la Anástasis de la basílica de Armentia, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, nº 11, 1993, págs. 192-202. En el caso de San Pedro de la Rúa la alusión al infierno se reduce a la visión de un grupo de condenados en el interior de una marmita.

⁴⁰ D. Ocón, *op. cit.*, pág. 195.

⁴¹ J. Baschet, *Les justices....*, pág. 192.

⁴² Para la identificación de su original iconografía como una Anástasis véase J. Yarza, *Maestro Mateo. El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984, y S. Moralejo, "Le porche de la gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 16, 1985, págs. 91-110.

Daurade de Toulouse se representa el tema conjuntamente con los tormentos de los condenados en el infierno y los justos conducidos al paraíso⁴³.

Otras figuraciones del Juicio introducen, como tema secundario, referencias a la parábola de Lázaro por su evidente afinidad. A partir del siglo X ambos temas se combinan en algunos ejemplos bizantinos⁴⁴. Así ocurre en el famoso tetraevangelio ms. *Grec 74* (fol. 51v.) de la Biblioteca Nacional de París (s. XI). En otro ámbito cultural, se da una circunstancia similar en la cruz danesa de Gunhild (ha. 1160, Museo Nacional de Copenhage)⁴⁵. En el occidente cristiano no es infrecuente que la parábola se represente en relación con el Juicio Final (muro norte de la nave de San Angelo in Formis), en programas claramente relacionados con él (San Trófimo de Arlés⁴⁶, Saint Gilles en Argenton-Château⁴⁷) o con un amplio desarrollo de su componente infernal subrayando así la intencionalidad de aludir al Juicio a través de ella (Puerta de los Condes de Saint Sernin de Toulouse, portada de Moissac).

El claustro de Sant Cugat

La relación entre el claustro de Gerona y el de Sant Cugat, tanto en lo estilístico como en lo iconográfico, es estrecha. Estamos ante un programa que presenta importantes puntos de coincidencia con lo visto en el primero de ellos, empezando por el tema que más directamente nos interesa, el de la parábola de Lázaro y el epulón. El programa vallesano se desarrolla básicamente en el tramo de la galería oriental frontal al acceso a la sala capitular y en la galería meridional. En el primero tres capiteles representan respectivamente la escena del lavatorio de pies a los apóstoles, y un ciclo de la

⁴³ Cf. I. Lorés, *L'escultura dels claustres...*, pág. 164.

⁴⁴ Cf. Peter K. Klein, "Programmes eschatologiques des...", págs. 326-327.

⁴⁵ De ambas obras se pueden encontrar excelentes reproducciones en Y. Christe, *Jugements derniers*, La-Pierre-qui-Vire, 1999, figs. 8 y 83. En el Tetraevangelio de París el pobre Lázaro figura en el seno de Abraham del extremo inferior izquierdo, mientras que el mal rico, se encuentra en el infierno ígneo del registro intermedio, formado a partir del río de fuego. Dirige su mano derecha a la boca en gesto indicativo de la sed que le atormenta. En la cruz de Gunhild los medallones de los extremos superior e inferior de la cruz dan cuenta de los respectivos destinos de Lázaro y del rico, en el seno de Abraham el primero y en el infierno el segundo. En el medallón central Cristo-Juez separa a los justos de los pecadores que figuran en los medallones de los extremos.

⁴⁶ En Arles más que a la parábola asistimos a una elipsis de la misma. En el extremo derecho del dintel, a continuación del apostolado, una figura nimbada y flanqueada por dos árboles se sienta sobre otra que arquea su cuerpo apoyando manos y pies en el suelo y que lleva al cuello una bolsa. Representan a los dos protagonistas de la parábola (cf. R. Hamann, "Lazarus in Heaven", *Burlington Magazine*, LXIII, 1933, págs. 3-4).

⁴⁷ A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Toronto, 1989, págs. 17-18, fig. 18.

infancia repartido en los dos siguientes, uno con la Anunciación, el Nacimiento y la Epifanía y otro con la Presentación en el Templo. La incoherencia que supone la yuxtaposición de las escenas de la infancia de Cristo con la del lavatorio queda soslayada si se interpretan los tres capiteles desde una perspectiva doctrinal. En su conjunto son una invitación a la humildad, virtud antitética a la soberbia en la que radica según San Gregorio la raíz de todos los vicios⁴⁸, y que debe informar en todo momento la vida monástica. Se ha representado aquí a partir del ejemplo supremo de humildad que supone la encarnación de Cristo⁴⁹ y el acto de lavar los pies a sus discípulos, constituyendo por tanto en su conjunto una invitación a los monjes, que era lo primero que veían al salir de la sala capitular, a la práctica de esa virtud básica⁵⁰.

El programa se continúa en el ala meridional con la escena de Daniel en el foso de los leones, en el primer capitel, anunciando la redención representada más adelante en la resurrección de Cristo, y precediendo a la parte veterotestamentaria, articulada en esta galería en torno a tres ciclos que, en coincidencia con Gerona, desarrollan las historias de Adán y Eva, Noé y Abraham. La idea de redención se desarrolla a través de un ciclo de la infancia que complementa los ya referenciados del ala oriental con el anuncio a los pastores, la matanza de los inocentes y la huida a Egipto. Se continúa con otro que alude brevemente a la vida pública de Cristo (multiplicación de los panes y entrada en Jerusalén) para culminar con dos escenas alusivas a la resurrección: la compra de perfumes por las tres Marías con su posterior visita al sepulcro, y la duda de Santo Tomás. En un capitel intermedio aparecen representados Cristo entronizado, y San Juan Bautista seguido de personajes que portan bastones o libros, en los que se ha querido ver la representación de los profetas. La escena sería, según Junyent, la trasposición escultórica de un drama litúrgico⁵¹. El programa finaliza con la dormición

⁴⁸ El orgullo figura como el principal de los vicios en los primeros tratadistas cristianos sobre el pecado. Así ocurre en la obra de Casiano, cuya influencia perpetúa San Benito en sus comunidades monásticas al recomendarlo como guía en el capítulo final de la regla (cf. L. K. Little, "Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom", *The American Historical Review*, vol. 76, nº 1, 1971, pág. 18).

⁴⁹ El acto de humildad que supone la encarnación se refuerza con la escena de la presentación en el templo que la exégesis medieval tendió a interpretar en ese mismo sentido, por lo que tiene de sometimiento a la Ley (cf. Réau, *Iconografía...*, t. 1, vol. 2, pág. 273).

⁵⁰ La localización del capitel del lavatorio en un contexto ajeno a la Pasión y frente a la sala capitular, lo relaciona I. Lorés con la práctica consuetudinaria del lavado de pies que, según un costuario del monasterio escrito entre 1221 y 1223, se llevaba a cabo cada sábado en la sala capitular ("L'escultura del claustre i de l'església [de Sant Cugat]", *Catalunya Romànica. El Vallès Occidental, el Vallès Oriental*, Barcelona, 1991, vol. XVIII, pág. 174).

⁵¹ *Cataluña/2*, pág. 179. Aunque no lo cita explícitamente se refiere sin duda al *Ordo profetarum*, en el que se recurre al testimonio de varios profetas, así como al de Santa Isabel, San Juan Bautista, Virgilio y Nabucodonosor, que desfilan ante el Mesías dando con ello testimonio de su acatamiento. De ser correcta la interpretación de Junyent, no sería la única ocasión en que el programa vallesano nos remite a una posible fuente teatral. La escena de las Santas mujeres comprando los ungüentos era frecuente en la representación del *Misterio de la Resurrección* (cf. E. Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle*, París, 1922, pág.

de la Virgen y un capitel dedicado a la psicomaquia, de indudable interés en relación con el componente escatológico del claustro.

En él siete figuras femeninas, vestidas a la usanza militar con cota de malla hasta las rodillas, armadas con escudo y espada y tocadas con coronas adornadas de pedrería, se alzan sobre sendas figuras desnudas en las que hunden la punta de sus espadas. Se trata de una representación sintética del combate de las virtudes y los vicios, tema desarrollado a principios del siglo V por Prudencio en la *Psicomaquia*, donde describe una sucesión de combates entre las primeras, personificadas en figuras femeninas, y los segundos que adoptan a su vez forma humana. La proyección plástica del tema se inicia en el ámbito de la miniatura en ilustraciones al texto de Prudencio. Los ejemplos más antiguos datan del siglo IX, abarcando hasta finales del siglo XIII, con un total de sesenta manuscritos conservados⁵². Al siglo IX pertenece también un marfil carolingio del Museo Nacional de Florencia en el que las virtudes, ataviadas como en Sant Cugat con cota de malla y tocadas a su vez con coronas, se alzan sobre representaciones humanas de los vicios (en este caso vestidos) a los que hostigan con lanzas⁵³.

En la escultura románica el tema no es infrecuente. Fue ampliamente representado en portadas francesas⁵⁴, particularmente en las regiones de Saintogne y Poitou, en algunos casos en un contexto relativo al Juicio Final⁵⁵. Así ocurre en la ya citada portada de la iglesia de St. Gilles en Argenton-Châteaux (c. 1135), donde significativamente las referencias al Juicio se acompañan de las representaciones de las parábolas de las Vírgenes necias y prudentes y de la del pobre Lázaro⁵⁶.

Para el caso de la psicomaquia del capitel de Sant Cugat, Lorés hace depender su significación de una octava figura femenina situada en la cara septentrional que difícilmente puede ser identificada con una virtud por cuanto carece de los aditamentos

133). En relación con el capitel en cuestión cabe añadir que no existe un acuerdo unánime respecto a su significado. Mientras J. Baltrusaitis se inclina también por la representación de los profetas (*Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallés*, París, 1931, pág. 87), I. Lorés ve en él una posible alusión al Pentecostés (*op. cit.*, pág. 178).

⁵² A. Katzenellenbogen, *Allegories of the virtues and vices...*, pág. 3.

⁵³ *Ibid.*, fig. 13.

⁵⁴ Paradójicamente en España, de donde era originario Prudencio, aparte del ejemplo de Sant Cugat, tan sólo contamos con otro en un capitel procedente de la catedral de Jaca (cf. S. C. Simon, "Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca représentant la psychomachie", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº 12, 1981, págs. 151-158).

⁵⁵ Fuera de ese ámbito geográfico, y también en relación con el Juicio, el tema lo encontramos en las pinturas murales de la capilla de Todos los Santos del claustro de la catedral de Ratisbona (Katzenellenbogen, *op. cit.*, pág. 53, n.1). En Francia su integración en programas relativos al Juicio se continúa en el gótico con el conocido ejemplo de Notre Dame de París. La integración del ciclo de las virtudes y los vicios en el contexto del Juicio Final en la catedral Parísiense ha sido estudiado por Katzenellenbogen (*ibid.*, págs. 75-81) y por Bruno Boerner ("Scolastique naissante et programmes sculptés du XIII siècle", en *De l'art comme mystagogie...*, págs. 55-68).

⁵⁶ Katzenellenbogen, *op. cit.*, págs. 17-18.

militares de las otras siete. Tampoco pisotea ningún vicio, descansando sus pies directamente sobre el astrágalo, mientras sostiene un libro con su mano izquierda y lleva la derecha al pecho. La identifica con la Virgen, representada aquí como compendio de todas las virtudes (la proximidad del tema de la dormición abunda en esta idea)⁵⁷. No es el único caso en que se da esta circunstancia. En el ciclo del combate de las virtudes y los vicios del portal izquierdo de la fachada occidental de Laon, aparte de representarse los vicios con forma humana como en el claustro vallesano, se inscribe el tema de la psicomaquia en un contexto de exaltación de la Virgen como compendio de todas las virtudes. La misma circunstancia se da en un capitel de Notre-Dame-du-Port⁵⁸. Una significación de exaltación mariana que sin duda está presente también en Sant Cugat, pero que no es incompatible sin embargo con una interpretación del capitel en una perspectiva acorde con los elementos de carácter escatológico del programa.

Si resulta evidente el componente moral que el tema de la psicomaquia comporta, las alusiones, de modo más o menos explícito, al pecado y al combate entre el bien y el mal son numerosas. Un capitel de la galería occidental nos muestra a un personaje sentado cuyo cuerpo es recorrido por lianas envolventes, posible referencia al hombre aprisionado por el pecado. El mismo tema se repite en otro de la galería oriental. Muy próxima a éste último se desarrolla una escena de juglaría en la que se alternan figuras de músicos con bailarinas que, cabeza abajo, apoyan el cuerpo sobre sus manos. Es sobradamente conocida la valoración negativa con que la Iglesia juzga el mundo de la farándula, que figura aquí con ese mismo sentido peyorativo⁵⁹. En la galería occidental dos capiteles aluden a la discordia a través del enfrentamiento entre dos personajes, en uno de los casos armados con cuchillos. No son las únicas escenas de lucha. El claustro es pródigo en la representación de guerreros armados enfrentados entre sí: dos ocasiones en capiteles de la galería occidental, otras tantas en la septentrional y una en la oriental. Si para el caso de los alusivos a la discordia el

⁵⁷ *Els capitells historiatats del claustre de Sant Cugat del Vallés: aspectes estilístics i iconogràfics*. Tesis de licenciatura mecanografiada, Bellaterra, 1986, pág. 185-186.

⁵⁸ Ambos ejemplos son recogidos por Lorés, (*ibid*).

⁵⁹ No siempre las artes visuales del románico han tratado el tema en relación con el pecado. Joaquín Yarza en su análisis del programa de la techumbre de la catedral de Teruel remite a varios casos carentes de intención negativa. Señala, sin embargo, la preeminencia de la primera circunstancia las más de las veces y aduce entre otros ejemplos el del capitel de Sant Cugat (cf. "Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel", en *El artesanado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981, pág. 38). Tendremos oportunidad de volver sobre el tema al tratar de la escultura del románico aragonés donde escenas de juglaría, particularmente el de la danzarina, se dan con cierta frecuencia sobre todo en la comarca de Las cinco Villas. Lo veremos también en un capitel del claustro de Santa María de L'Estany. En todos estos casos en relación con el mundo del mal.

significado negativo es claro (imagen de la ira o incluso de la violencia social), caben para los otros interpretaciones varias. Las escenas de luchas entre caballeros son tema frecuente en la escultura románica y su significado diverso en función del contexto y no siempre fácil de explicar satisfactoriamente. En algunos casos apunta al combate psicomáquico del alma⁶⁰. Así ocurre en la miniatura que ilustra el salmo LXXIV del salterio de San Millán de la Cogolla (finales del siglo XI), cuya interpretación no ofrece lugar a dudas ya que viene explicada por el texto. También la lucha entre jinetes del sarcófago de Doña Sancha del convento de Benedictinas de Jaca parece tener ese mismo sentido. Apunta en esa dirección aparte del carácter funerario del soporte, el hecho de que, de los caballeros enfrentados, uno sea cristiano y el otro musulmán (como se deduce de la media luna que decora su túnica) y la escena de Sansón desquijarrando al león que se yuxtapone a la del combate y subraya esa idea de lucha entre el bien y el mal. Esta misma asociación entre ambos temas (si bien no siempre con la estrecha vecindad que presenta en el sarcófago aragonés) se da en Rebolledo de la Torre (Burgos), Sotosalvos (Segovia), Torreandaluz (Soria)⁶¹. Algo similar ocurre en el claustro de Sant Cugat. En su galería occidental la escena de Sansón combatiendo al león se da en un mismo capitel por partida doble, al tiempo que en el último de esa misma ala en dirección norte (contiguo al de la parábola de Lázaro), el enfrentamiento inconcreto entre hombres y leones remite igualmente al continuo combate contra el mal que el cristiano debe enfrentar a lo largo de su existencia⁶². Escenas del mismo signo se muestran en otros dos capiteles de la galería oriental pero esta vez con guerreros que combaten en un caso a dragones y en el otro a grifos. La posible complementariedad semántica entre estas imágenes y aquéllas en que se enfrentan caballeros armados⁶³, acuña, juntamente con la presencia de la psicomaquia, la imagen de un mundo que, en palabras de Le Goff, se presenta como

⁶⁰ Véase el artículo de M. Ruiz Maldonado "La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, pág. 72 y ss., en donde se analizan los ejemplos que citamos a continuación.

⁶¹ En el plano textual también se da la equiparación del caballero cristiano en su lucha contra el Islam con Sansón en el empeño de vencer al león. Margarita Ruiz recoge algún ejemplo en *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, págs. 42-44.

⁶² San Pablo en su epístola a los Efesios (6, 10-20), anima a los cristianos a luchar contra el vicio utilizando, cual si fuesen soldados, las armas de la virtud.

⁶³ El posible sentido psicomáquico de algunas de estas escenas de combate entre caballeros se refuerza si tenemos presente que con frecuencia tiende a utilizarse la forma del escudo como un elemento de diferenciación entre los contendientes. Mientras unos portan el escudo almendrados u oblongos, otros se defienden con la rodela circular. M. Ruiz interpreta este motivo diferencial como significativo de la lucha de un "cristiano contra un enemigo de la fe" ("La lucha ecuestre...", págs. 78 y 88-89). En uno de los pocos casos en que se ha identificado a los protagonistas del combate, el capitel del llamado Palacio Real de Estella representando la lucha de Roldán y Ferragut, éste último se defiende con rodela, mientras que el héroe cristiano lo hace con un escudo almendrado, como ocurre en el ya citado sarcófago de doña Sancha.

"un campo de batalla donde el hombre se bate contra el diablo, es decir, en realidad contra sí mismo"⁶⁴ y que se asienta en la creencia en un sistema binario que depara la salvación a los justos y la condenación a los pecadores⁶⁵.

Del resultado de ese combate depende el destino del alma en el más allá, tema que se desarrolla a partir de la parábola del pobre Lázaro representada en un capitel de la galería de poniente. Las similitudes con el de la catedral de Gerona son estrechas. La historia se secuencia a partir de las mismas escenas: el banquete, la muerte de Lázaro (tendido sobre una especie de pedregal a la puerta de la casa del rico y lamido por los perros) cuya alma es transportada por dos ángeles, la muerte del rico y Lázaro en el seno de Abraham. Prescindiendo de variantes de tipo compositivo, cabe hacer hincapié en algunas diferencias significativas.

En la escena del banquete el rico se sienta a la mesa, igual que en Gerona, en compañía de su mujer (fig. 9). Sin embargo mientras que en el capitel gerundense ésta se muestra con el cabello velado, en Sant Cugat su cabeza descubierta nos permite contemplar una larga cabellera, atributo de la mujer lujuriosa⁶⁶. Se conjugan por tanto en el mismo capitel amén de los pecados más explícitamente relacionados con el epulón (gula y avaricia), la lujuria vehiculizada por la mujer como resulta habitual en el pensamiento y la plástica medievales.

En consecuencia una primera lectura de carácter moral nos remite a la diatriba eclesiástica contra aquellos pecados más mal vistos por la Iglesia y, por tanto, más susceptibles de conducir a la condenación. La relación entre gula y lujuria, implícita en el capitel, no es infrecuente en la literatura medieval de carácter moralizante que, además, pone en relación con frecuencia la gula o la embriaguez (ambas versiones

⁶⁴ Véase de J. Le Goff la entrada "Au-delà" en el *Dictionnaire raisonné de l'Occident Médiéval*, (dir. J. Le Goff y J.C. Schmitt, París, Fayard, 1999, pág. 90).

⁶⁵ Llegados a este punto es obligado volver por un momento al claustro de la catedral de Gerona para señalar similitudes entre ambos también en este terreno concreto. Se aprecian en él parecidas alusiones al enfrentamiento entre el bien y el mal a través de combates entre guerreros y bestias diversas. Se da esta circunstancia de manera clara al menos en siete ocasiones. Son menos frecuentes las escenas de lucha entre guerreros, con tan sólo un ejemplo en un capitel de la galería oriental. En él, a pesar de su pésimo estado, se aprecian pequeños fragmentos de ambos guerreros y, sobre todo, prácticamente íntegros, sus escudos, significativamente almendrado en uno de los contendientes y ovalado el de su oponente. También se da en este caso una situación de contigüidad con la escena de Sansón y el león que se muestra en el capitel inmediato.

⁶⁶ Subraya esta circunstancia I. Lorés en su análisis de los capiteles historiados del claustro (*Els capitells historiatats...*, pág. 229 y *Catalunya Romànica*, vol. XVIII, pag. 175). El atributo de una larga cabellera descubierta es consustancial a todos los personajes femeninos de carácter negativo, por lo general asociados a la lujuria, pecado que la misoginia medieval tendió a situar en estrecha relación con la mujer. Así ostentan provocativas melenas onduladas las sirenas-pep (presentes en el claustro precisamente en un capitel contiguo al de la parábola), las lujuriosas sometidas al castigo de los sapos y serpientes (como en el infierno de Gerona) o las acróbatas y bailarinas que como hemos visto se hallan también representadas en un capitel del ala oriental.

del *ventris ingluvies*) con la avaricia⁶⁷. La iconografía recoge asociaciones en ese sentido (Autun, Merlévenez, muro sur de la iglesia de Beaulieu, o el ejemplo, más próximo, de la portada de Uncastillo).

Pero más frecuente que el binomio gula-avaricia, lo es el que tiene por elementos la avaricia en asociación con la lujuria, tal como hemos visto en el infierno de Gerona. Los ejemplos románicos son ciertamente abundantes⁶⁸. J. Martin Bagnaudez amén de inventariar algunos casos particularmente significativos, sobre todo del románico francés, los pone en relación con el discurso de los predicadores más o menos contemporáneos a la eclosión de esta imaginería. Para Mauricio de Sully o para Pedro Comestor lujuria, avaricia y orgullo se sitúan a la cabeza de los vicios más dignos de desprecio. Los mismos que a juicio de Pedro de Poitiers serían los más frecuentes y graves de entre todos los pecados y que Santiago de Vitry califica de auténticos instrumentos del diablo⁶⁹.

Respecto a la dialéctica del premio y el castigo coincide el capitel vallesano con el de Gerona en eludir, en el marco de la parábola, la figuración del infierno. En Sant Cugat el horrible destino que aguarda al mal rico aparece implícito en la cara que da cuenta del momento de su muerte, a la que se contrapone, en la cara contraria, la de Lázaro (figs. 10-11). En ella se observa un personaje en el que, a pesar de su notable grado de deterioro, son claramente discernibles unas extremidades de inequívoco aspecto diabólico: se trata del diablo ávido de hacerse con el alma del rico⁷⁰. El carácter admonitorio de la escena viene subrayado por el gesto de Lázaro que, desde el seno de Abraham, la señala con el dedo advirtiéndole así a los impíos del destino que el más allá les depara (fig. 12).

Probablemente la localización del capitel en el claustro no sea algo ajeno a la semántica de lo que en él se representa. El doble mensaje implícito en el mismo exhortando al ejercicio de la caridad y poniendo en guardia sobre el peligro que la omisión de la misma (y por extensión el pecado en general) supone para la salvación del alma fue sin duda considerado como una parte particularmente importante dentro del conjunto del programa. Lorés señala a este respecto que su ubicación, frente a un antiguo acceso (hoy desaparecido) al claustro, debe relacionarse con ello⁷¹.

⁶⁷ J. Martin-Bagnaudez, *op. cit.*, pág. 414.

⁶⁸ Véase el apartado dedicado en páginas posteriores al castigo de la avaricia y la lujuria.

⁶⁹ J. Martin-Bagnaudez, *op. cit.*, pág. 418.

⁷⁰ Tal vez en Gerona se diese esta misma circunstancia pero el grado de deterioro de los varios personajes que acompañan al rico en su lecho de muerte impiden una afirmación categórica.

⁷¹ *Catalunya Romànica*, XVIII, pág. 175.

Circunstancia similar se daba en un capitel del interior de la iglesia de San Martín de Mondoñedo situado a su vez frente a un antiguo acceso al templo desde el lado meridional⁷² o en el claustro de la catedral de Tudela en la que el capitel con la parábola se localiza también frente a uno de sus accesos. Todo ello para no hablar de la importancia que el tema cobra cuando se despliega en la portada, como ocurre en San Vicente de Avila, Saint Sernin de Toulouse, fachada norte de Autun o portada de Moissac. Figura también en la portada de Ripoll (lo veremos acto seguido) en la que juega en el conjunto del programa un papel que va bastante más allá del marginal que se le ha venido atribuyendo tradicionalmente.

La portada de Santa María de Ripoll

El conjunto de la portada se dispone a modo de un arco de triunfo romano. Su estructura arquitectónica adopta pues una tipología que viene a subrayar simbólicamente el carácter triunfal inherente a buena parte de su compleja iconografía⁷³, que culmina, en su parte superior, en la gran visión teofánica de raigambre apocalíptica de la *Maiestas Domini* con el *Tetramorfos*, venerada por los veinticuatro ancianos y los veintidós bienaventurados.

Debajo, en dos bandas superpuestas, interrumpidas por la puerta central, se desarrolla un doble ciclo veterotestamentario, inspirado en lo textual en el *Libro de los Reyes* y en el *Exodo* y, en lo iconográfico, al menos para alguno de sus motivos, en la Biblia de Ripoll. Del *Exodo* provienen las escenas del paso del mar Rojo, los milagros de las codornices, del maná y de Moisés haciendo brotar agua de la roca de Horeb, la victoria de Josué sobre los amalecitas y la escena de Aaron y Hur sosteniendo los brazos extendidos de Moisés⁷⁴. Del *Libro de los Reyes* dependen las de la traslación

⁷² Cf. J. Yarza, "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", en el catálogo de la exposición *Románico en Galicia y Portugal*, s/f, s/l, págs. 62-63.

⁷³ La posible relación entre la portada y el relicario en forma de arco triunfal regalado por Eginardo a la abadía de Saint-Servais de Maastrich ha sido puesta de manifiesto por Y. Christe ("La colonne d'Arcadius, Sainte-Prudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll", *Cahiers Archéologiques*, vol. XXI, págs. 31-42).

⁷⁴ La presencia en el programa de este ciclo se ha interpretado en clave política relacionándolo con la cruzada antimusulmana de Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV. Existe un amplio consenso en torno a esta interpretación. Remitimos al respecto a los trabajos de F. Rico ("Signos e indicios en la portada de Ripoll", en *Figuras con paisaje*, Barcelona, 1994, págs. 107-175), que recoge diverso aparato documental que vendría a apoyarla, y de J. Yarza que, significativamente, titula su aproximación al

del arca de la Alianza a Jerusalén, la ciudad asolada por la peste, el arrepentimiento de David, Betsabé reclamando a David el trono para Salomón, la unción de ésta último por el profeta Natan y el juicio del rey sabio.

En la quinta franja un total de diez figuras, enmarcadas en arcuaciones, se distribuyen a ambos lados de la puerta. De las cinco de la izquierda representa la central a David entronizado y flanqueado por los cuatro músicos que ocupan las restantes. Respecto a las cinco figuras de la parte derecha, las tres primeras representarían la entrega de la Ley a Moisés por Yahvé (prefigura de la *Traditio Legis*) en presencia de Josué⁷⁵, para aludir las dos siguientes a los estamentos dominantes significados en la figura de un obispo y un caballero⁷⁶.

El acceso a la iglesia se configura a partir de siete arquivoltas, en disposición abocinada, soportadas sobre columnas o montantes. De ellas tres carecen de decoración historiada. Destaca la presencia de San Pedro y San Pablo que, a modo de estatuas-columna (las primeras en el ámbito catalán), sustentan la arquivolta que desarrolla escenas de su vida y martirio⁷⁷. En las restantes un ciclo de la vida de Jonás y otro relativo al profeta Daniel aluden a la salvación, y varias escenas relativas a la historia de Caín y Abel, complementadas por un menologio, nos remiten a la caída al

programa de la portada "Lectura iconográfica: programa religión amb component polític" (*Catalunya Romànica*, vol. X, Ripollès, Barcelona, 1987, págs. 245-252). Otros elementos del programa se inscriben a su vez dentro de este "componente político".

⁷⁵ Joaquín Yarza ha despejado toda duda respecto a la identidad del personaje que acompaña a Moisés al poner de manifiesto antecedentes de esa iconografía en las Biblias carolingias (*Catalunya Romànica*, vol. X, pág. 248).

⁷⁶ Su presencia en este contexto vuelve a incidir en el componente político del programa al acuñar la imagen de la alianza triunfante de la potestad religiosa y la civil, cuyo pacto es garante de la continuidad de la Ley. Francisco Rico aduce en apoyo de esta interpretación una carta de Carlomagno a León III a propósito de los brazos alzados de Moisés en la batalla de Rafidim en la que se aboga por la concordia entre los dos poderes como condición del triunfo del pueblo cristiano contra sus enemigos, en este caso los musulmanes, identificados en la portada con los amalecitas que varios textos (la *Chronica Adefonsi Imperatoris* o la *Glossa ordinaria*) equiparan a los ismaelitas y a éstos con los musulmanes. En consecuencia las imágenes del Éxodo y la presencia de los dos poderes en relación con la entrega de la Ley a Moisés vendrían a apoyar la idea de la mutua concordia entre ellos, tanto en la cruzada contra el Islam andalusí como en el gobierno de Cataluña ("Signos e indicios...", págs. 152-153). Por otra parte los ciclos dedicados a David y Salomón no hacen sino incidir en dos modelos que la Edad Media ha visto como paradigmas de buen gobierno. Se insiste, como señala Yarza, más que en los aspectos militares de su actuación en aquéllos que ponen de manifiesto la dependencia de su poder del poder divino, al tiempo que se advierte de las consecuencias que el desvío de la recta conducta puede acarrear a los gobernantes a tenor del ejemplo de lo ocurrido a David (*Catalunya Romànica*, vol. X, págs. 249-250).

⁷⁷ El ciclo referido a ambos apóstoles debe ponerse en relación con la idea de la Iglesia como principal instrumento de salvación. La inscripción esculpida en el volumen que sostiene Pedro (*Petrus iter pandit et plebs ad sidera scandit*) así lo indica: Pedro (y por extensión la Iglesia) abre el camino que conduce al pueblo de Dios a las estrellas, esto es a la Gloria representada en el friso superior. La frase, que no deja de ser también una alusión al primado de Roma, está tomada de una obra conservada únicamente en un manuscrito de Ripoll, el *Versus in natal apostolorum Petri et Pauli* (F. Rico, "Signos e indicios...", pág. 125). En relación con ese camino ascensional de salvación sitúa R. Sanfaçon las garzas que figuran en el frontispicio flanqueando a ambos lados la arquivolta exterior. El papel de Pedro (y del Papa como guía de la comunidad cristiana) es similar al que los textos adjudican simbólicamente a la garza ("Le portail de Ripoll, les hérons et l'Apocalypse", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIII, 1970, págs. 140-143).

mostrarnos sus efectos: el pecado, concretado aquí en el primer crimen de la historia, y la condena al trabajo. Se introducen también a través de esas mismas escenas (no hace falta insistir en la frecuente ambivalencia de la imagen románica) la esperanza en la redención. Tipológicamente la muerte de Abel actúa como prefigura del sacrificio de Cristo (inmolado por los judíos como Abel lo fue por su hermano) al tiempo que el mensario introduce la idea del trabajo como un elemento susceptible de contribuir a la restauración del hombre caído por culpa de Adán.

Si hasta aquí la interpretación singularizada de las diferentes escenas no ofrece demasiadas dudas en cuanto a su identificación, no ocurre lo mismo con las del penúltimo friso. Se representan en su parte central, tanto en el paramento de la derecha como en su correlativo del lado contrario, sendas escenas, en muy alto relieve, de parejas de animales luchando entre sí. Los de la derecha al tiempo que combaten entre ellos son atacados por un centauro armado de arco y por otro animal de aspecto felino, mientras que los del lado izquierdo se flanquean por un jinete provisto de lanza y escudo en actitud de embestida, pero aislado del conjunto por una moldura rectangular que le sirve de marco, y por un infante, armado a su vez de lanza, éste en actitud pasiva. En interpretación de Junyent ambas escenas aludirían a las dos visiones apocalípticas de Daniel (Dan, 7 y 8), que complementarían la visión apocalíptica que culmina la portada⁷⁸. Sin embargo la comparación del texto bíblico con lo que vemos en esta parte de ella hace difícil aceptar esta hipótesis. Así lo pone de manifiesto X. Barral para quien el conjunto de imágenes del friso "*sont des reliefs indépendants et décoratifs dont les sujets sont tirés du répertoire animalier*"⁷⁹. Si lo sostenido por Junyent no acaba de convencer otro tanto puede decirse de la anterior afirmación. Resulta poco acorde con una portada de tan rico valor significativo la consideración meramente decorativa de ambas bandas en las que además el alto relieve de sus grupos centrales parece indicar una intencionalidad que desborda lo decorativo, pero que hoy por hoy se resiste a desvelar su sentido. Más adelante volveremos sobre ello.

Debajo de esta última escena un zócalo, de anchura marcadamente inferior con relación a las seis bandas restantes, presenta en su parte izquierda una decoración a base de grifos y leones inscritos en siete medallones, que en el zócalo de la derecha se corresponden con otros cinco (tal vez seis aunque es difícil precisar por su estado

⁷⁸ *El monastir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975, pág. 56.

⁷⁹ "Le portail de Ripoll. Etat des Questions", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuixà*, IV, 1973, págs. 148-149.

si el extremo de esta parte del zócalo presentaba un sexto) conteniendo escenas de difícil identificación por su notable deterioro, a las que nos referiremos a continuación. El programa se completa en el lateral izquierdo con la parábola del pobre Lázaro.

Todos los estudios acerca de la iconografía de la portada han dedicado escasa atención a esta última parte del programa. Creemos sin embargo que tanto ambos zócalos como la parábola deben abordarse desde la perspectiva de su integración en el conjunto al que acaban de dotar, en el plano doctrinal, de todo su sentido.

Respecto al zócalo de la derecha es preciso señalar, de entrada, las dificultades que entraña cualquier aproximación interpretativa habida cuenta de su deficiente estado de conservación. Las lecturas que se han dado si bien son diversas, apuntan todas ellas hacia su relación con la representación del mal. En uno de los primeros intentos de explicación se sugiere el castigo en el infierno de los siete pecados capitales⁸⁰. En esa misma línea J. Gudiol Cunill se inclina más que por su castigo por representaciones alusivas a los pecados en sí mismos⁸¹. Junyent por su parte se inclina por los castigos infligidos a los condenados⁸², opinión que comparten Gudiol Ricart y Gaya Nuño⁸³.

De todas ellas nos parece la más plausible la sostenida por *mossèn* Gudiol. De las figuras humanas de los dos primeros medallones (siempre contando a partir de la izquierda), únicas discernibles en el conjunto del zócalo, las que ocupan el segundo se hallan inequívocamente vestidas, mientras que la del primero de ellos también parece estarlo (fig. 13)⁸⁴. Esta circunstancia invita a descartar los castigos infernales por cuanto la desnudez es condición común a los condenados a las penas del infierno en la iconografía románica. Por otra parte las figuras evidentemente diabólicas⁸⁵ situadas en la parte derecha de cada uno de los tres primeros medallones más que desempeñar una actividad punitiva parecen actuar a modo de incitadores al pecado. El papel del diablo como tentador se representa con una cierta frecuencia en el románico

⁸⁰ J. M. Pellicer, *Santa María del Monasterio de Ripoll*, Mataró, 1888, pág. 354 (citado por X. Barral, *op. cit.*, pág. 151, n. 63).

⁸¹ J. Gudiol y Cunill, "Iconografía de la portada de Ripoll", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, t. XIX, 1909, pág. 22.

⁸² *Op. cit.*, pág. 56. Pone en relación la supuesta representación de los tormentos del infierno con la ya citada interpretación del penúltimo friso de la portada (en esa misma parte derecha) como la primera visión de Daniel. En consecuencia estaríamos ante los condenados por el juicio emitido por el Anciano de Días al que se refiere el texto bíblico (Dan, 7, 9-11).

⁸³ *Ars Hispaniae*, vol. V, Madrid, 1948, pág. 66.

⁸⁴ En este caso su estado no permite una afirmación categórica, si bien el reborde que presenta a la altura de la pantorrilla de la pierna izquierda, parece indicarlo así.

⁸⁵ Su cabellera flamígera, claramente discernible en los demonios de los medallones segundo y tercero, es atributo que el diablo románico ostenta con frecuencia. A la misma tipología diabólica pertenecen los que atormentan al mal rico en la representación de la parábola en el lateral inmediato.

ligado al pasaje evangélico de las tentaciones de Cristo. Otros contextos en que el maligno actúa como mal consejero se dan en relación con Judas en el momento en que negocia su traición (claustro de la catedral de Tudela) o con Herodes cuando decide la matanza de los inocentes (Santo Domingo y San Juan de Duero en Soria, la Magdalena de Tudela, Santiago de Puente la Reina)⁸⁶. Más infrecuente resulta en el ámbito de la imagen románica la asociación de diablos específicos a pecados concretos que sugiere el zócalo rivipullense. Se da en cierta medida en el infierno pintado en el Beato de Silos, hoy en la British Library (Add. Mss. 11695, fol. 2), en el que los demonios Beelzebub y Radamas se atribuyen el castigo del avaro mientras que Atimos hace otro tanto con la pareja de lujuriosos⁸⁷. Más tarde, concretamente hacia 1255, se ilumina en Inglaterra un ejemplar de la *Summa de virtutibus et vitiis* de Guillaume Peyraut (Londres, British Library, ms. Harley 3244). En una de sus ilustraciones (fols. 27v-28r) los siete pecados capitales toman cuerpo en las figuras de siete diablos específicos⁸⁸.

Por el contrario en los textos cristianos sobre el pecado la tendencia a asociarlos a la acción tentadora de diablos especializados en una suerte de división del trabajo se manifiesta ya desde los primeros tratados sobre el tema. Juan Casiano, en las *Collationes Patrum* (420-430) clasifica los demonios en función de los ocho pecados que encarnan. En la *Historia monachorum in Aegypto* escrita por Rufino de Aquileya o Timoteo de Alejandría antes del 410 cada uno de los demonios que tientan a los monjes personifican un pecado capital⁸⁹.

En el caso del primer medallón del zócalo rivipullense (fig. 13) el diablo sostiene un objeto alargado, el mismo que el personaje arrodillado de espaldas ante él parece dirigir contra sí. Posible imagen del desesperado atentando con un cuchillo contra su propia vida. Una escena similar se representa en el infierno de la portada de Saint Foi de Conques, justo encima de la boca de Leviatán. En este caso el desesperado, al que un diablo utiliza como montura, hunde un cuchillo en su propio cuello⁹⁰. También en un capitel de la nave de Vezelay, más próximo semánticamente al medallón que nos

⁸⁶ Cf. J. Yarza, "La presence du diable dans l'art roman espagnol: forme, déguisement, rôle", en *Démons et merveilles au Moyen Age*, Niza, 1990, págs. 195-225. También M. Melero "El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad en la escultura románica hispánica", *D'Art*, nº 12, 1986, págs. 113-126.

⁸⁷ M. Schapiro, "Del mozárabe al románico en Silos", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, págs. 39-56; Yarza, "El infierno del Beato de Silos", págs. 94-118.

⁸⁸ J. Baschet, "I peccati capitali e loro punizioni nell'iconografia medievale", en C. Casagrande y S. Vecchio, *Storia dei peccati nel Medioevo*, Turin, 2000, pág. 229 e il. 13.

⁸⁹ E. Aragonés, *La imagen del mal...*, págs. 136-137.

⁹⁰ Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, París, 1984, págs. 305-306.

ocupa, un hombre arrastrado al pecado y la desesperación por la lujuria, (la vemos a su lado representada por una mujer desnuda tocada por un complejo peinado y mordida por una serpiente) dirige una espada contra su propio pecho⁹¹. Las facciones demoníacas del suicida son un exponente de la situación en que lo ha sumido el pecado. Para Ripoll la interpretación de Gudiol apunta hacia una posible representación de la ira ("*...potser s'hi endevini un dimoni enforquillant un home estacat a una barana, que si fos un desesperat aludiria a l'ira*")⁹². El segundo medallón muestra a una pareja en actitud de conversar. Gudiol ha visto en esta escena, en opinión que compartimos, una referencia a la lujuria⁹³.

Menos convincente resulta su intento por ver reflejado en el conjunto del zócalo el septenario de los pecados capitales. Para ello supone la existencia de un hipotético séptimo medallón en el lateral (zona totalmente devastada de cuya posible figuración nada queda), e identifica la escena que se representa en el cuarto medallón (único, junto a los dos ya referenciados, que permite una mínima aproximación a su contenido) como una alusión a la soberbia. Si la identificación del primero de ellos con la ira nos parecía discutible, otro tanto hemos de decir de este último. Se representa en él a un ángel que levanta su brazo izquierdo por encima del hombro en actitud de sostener algún objeto hoy totalmente perdido (fig. 14). Debajo, en el margen inferior, se distingue únicamente un bulto informe sobre el que poco más se puede precisar. En opinión de Gudiol se trataría del combate de San Miguel con el demonio, imagen de "*la punició esdevinguda al primer soberc*" y, por tanto, de una alusión a este mismo pecado⁹⁴. Sin embargo en el caso de que la escena representase efectivamente al arcángel alanceando al diablo o al dragón, el contexto apocalíptico en que el combate acaece en su fuente escrituraria (Ap. 12, 1-18) apunta a la idea de la lucha y triunfo contra el mal (sentido en el que recurre a él el arte medieval) más que a la de la subyugación del Lucifer que por orgullo desafía a Dios.

Por otra parte en el momento en que se esculpe la portada de Ripoll la decantación de la teología de un modo más o menos definitivo por la nómina de los siete pecados capitales es todavía reciente. Es Hugo de Saint-Victor el primero en organizar hacia 1130 en su *De quinque septenis* su estructuración en septenario al establecer un paralelo entre aquéllos y las siete preguntas del Padre, los siete dones del Espíritu

⁹¹ F. Salet, *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*, París, 1995, pág. 123 e il. 83.

⁹² *op. cit.*, pág.17.

⁹³ "*...un diable temptant a una fembra incitada al pecat per un home, en que podria veure-s'hi una referencia a la luxuria*", (*ibid.*). .

⁹⁴ *Ibid.*

Santo y las siete virtudes. Anteriormente los autores que abordaron la temática del pecado intentando establecer una sistematización de los más importantes tendieron a cifrar su número en ocho, en consonancia con la fórmula adoptada por vez primera por parte de Evagrio el Póntico (m. 399). Ese mismo número adopta Juan Casiano (m. 435), o Nilo de Ancira (m. 430). Gregorio Magno, si bien se inclina por un listado de siete, no se aparta sustancialmente de los anteriores al situar el orgullo como origen de su septenario, mientras que la reducción a siete por Juan Clímaco (m. 649) es fruto de hermanar soberbia y vanagloria en un mismo pecado y san Isidoro retoma la lista de Casiano tal cual. Los autores de época carolingia, empezando por el más prestigioso de todos ellos, Alcuino, mantienen la cifra de ocho⁹⁵.

No es además la iconografía románica pródiga en la representación sistematizada de los pecados. La tendencia, lo hemos señalado ya a propósito de obras analizadas anteriormente, apunta a primar determinados de ellos, particularmente lujuria y avaricia, sin abordar en ningún momento una ordenación estructurada en base a los pecados capitales. El ejemplo en que se inicia un despunte hacia esa tendencia, el tímpano de Conques, si bien muestra un catálogo amplio de puniciones para pecados diversos, tampoco puede asimilarse a una plasmación plástica del septenario.

Retomando el hilo del medallón dedicado a san Miguel, y sin que sea posible descartar absolutamente que se represente en él el combate apocalíptico (el tema no dejaría de ser acorde, por su significación, con el del cristiano en lucha contra las asechanzas de la tentación) nos inclinamos más bien por la escena de la psicostasis⁹⁶, tema igualmente en consonancia con ese mismo mensaje moral, y por lo demás anunciador del destino escatológico del alma humana al que se alude en la inmediata parábola del mal rico que cierra el programa. La postura frontal del arcángel, que parece mirar hacia el espectador, es poco adecuada para una escena de lucha, y la posición de su mano izquierda demasiado avanzada para propinarle una lanzada certera al probable diablo de la parte inferior, que estaría más bien ocupado en su tramposo esfuerzo por decantar la balanza a su favor.

⁹⁵ Para la evolución de la estructuración de los pecados a lo largo de la Alta Edad Media véase el artículo de A. Solignac, al que hemos seguido en estas líneas, "Péchés capitaux" en el *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. XII, 1, París, 1984, cols. 853-862.

⁹⁶ Tal posibilidad es apuntada, con la prudencia que los importantes déficits de conservación requieren, por F. Rico, (*op. cit.*, pág. 117). También Joaquín Yarza se inclina por ver en el medallón la escena del pesaje de las acciones morales, al tiempo que relaciona su presencia en la portada con la posibilidad de que el pórtico de la iglesia hubiese constituido un ámbito funerario destinado a albergar las sepulturas condales hoy en el interior del templo.

El programa se continúa en el lateral inmediato donde se secuencia la parábola a partir de cuatro motivos inscritos en sus correspondientes medallones. Asistimos, en sentido ascendente (fig. 15), en primer lugar a la escena, muy deteriorada, en que Lázaro es asediado por los perros que lamen sus úlceras. Se complementa en la inmediatamente superior con el mal rico sentado a la mesa en compañía de otras dos personas. Una tercera, probablemente un criado, se sitúa en el extremo derecho. Las dos escenas que siguen (fig. 16) dan cuenta de los respectivos destinos del pobre y el rico en el más allá. Aquí la oposición infierno/paraíso es manifiesta. En el medallón que culmina la serie el destino celestial de Lázaro toma cuerpo a partir de la figuración del seno de Abraham. En este caso su carácter paradisíaco viene subrayado por los elementos vegetales que flanquean la escena. Presenta por lo demás un carácter globalizador que desborda el destino escatológico de Lázaro para referirse al de los justos de un modo genérico por cuanto en el lienzo que sostiene el patriarca vemos otras dos almas además de la del protagonista de la parábola. Este mismo sentido generalizador lo encontramos en la cruz de Gunhild del Museo Nacional de Copenhage cuyo medallón superior nos muestra a Lázaro acogido en el seno de Abraham rodeado por otros cuatro bienaventurados⁹⁷. Algo similar ocurre en una Biblia de finales del siglo XII de la Biblioteca Nacional de Francia (lat. 833, fol. 135v)⁹⁸, pero aplicado en este caso al infierno donde además del rico sufre tormento un nutrido grupo de condenados, o en la Puerta de los Condes de Saint Sernin de Toulouse en la que, lo hemos señalado ya, un infierno de amplio desarrollo excede el castigo del epulón para hacerse extensivo al conjunto de los réprobos. En ocasiones esa circunstancia se da en ambos lugares. En el *Codex aureus Epternacensis* (Nuremberg, Nationalmuseum, 156142, f. 78) y en la *Biblia de Manerius* (París, Biblioteca de Sint-Geneviève, ms. 10, f. 128v) son tanto el seno de Abraham como el infierno los que presentan una nutrida concurrencia⁹⁹. En todos estos casos se patentiza, como en Ripoll, una intención universalizadora que apunta hacia una identificación de la parábola con el Juicio Final. Es desde este punto de vista que su representación en la portada enlaza con la teofanía que la culmina, para decantar la visión triunfal, intemporal, de la Gloria Divina, hacia su integración en la historia, en la perspectiva del final de los tiempos.

⁹⁷ Christe, *Jugements...*, pág. 180 e il. 83.

⁹⁸ Baschet, *Les justices...*, fig. 55.

⁹⁹ J. Baschet, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'occident médiéval*, París, 2000, ils. 21 y 23.

La composición del medallón que ahora nos ocupa se dispone sobre la base de un eje de simetría configurado a partir del cuerpo de Abraham y del alma de Lázaro. Se acuña así una imagen ordenada y armónica que contrasta con la escena infernal inmediatamente inferior en la que la acción punitiva de los dos diablos que acosan el alma del rico, así como las líneas ondulantes que representan el lecho de fuego sobre el que éste es sometido a tormento, imprimen un dinamismo que remite al caos imperante en las estancias infernales.

Respecto al zócalo de la parte izquierda (fig. 17) presenta un total de siete medallones en los que se inscriben leones y grifos, animales recurrentes en el rico repertorio animalístico propio de la escultura románica. Si el zócalo opuesto ha merecido escasa atención por parte de los estudiosos, otro tanto puede decirse del que ahora nos ocupa, relegado por lo general a un mero papel decorativo y por tanto marginal en relación a la globalidad del programa.

Es evidente que la figuración animalística románica presenta en muchas ocasiones un valor meramente decorativo. No me parece que sea este el caso. Nos hallamos ante una obra con escasas concesiones a lo ornamental en la que lo significativo, lo apuntábamos anteriormente, prima por encima de cualquier otra consideración. Su propia localización como contrapunto al zócalo derecho, en el que las referencias al mal son evidentes, invita a considerar ambos como complementarios en el plano iconográfico y, por tanto, la presencia de grifos y leones como alusivos a esa esfera del mal que parece dominar el basamento de la portada¹⁰⁰. Circunstancias similares se dan en otras dos portadas en las que, como en Ripoll, el tema dominante es la Segunda Venida de Cristo (también con importantes connotaciones judiciales). Nos referimos a Santiago de Compostela y Beaulieu. El pórtico de la catedral

¹⁰⁰ Llegados a este punto vamos a precisar algunas consideraciones acerca del friso que le antecede. Hemos señalado ya las dificultades que entraña su significado. Es por ello y por las reservas que debe implicar el espinoso terreno de la simbología del bestiario románico que relegamos este comentario a la relativa marginalidad de una nota al pie. A pesar de ello no nos parece fuera de lugar el sugerir como una posible línea interpretativa la vía de un componente simbólico ligado a la significación del mundo del mal que planteamos para el zócalo. El doble combate entre ambas bestias (de identificación problemática por los efectos de erosión) apunta hacia el ámbito de lo instintivo, de las bajas pasiones desbordadas y ajenas a lo racional. Recordemos que las del lado derecho son hostigadas por un centauro sagitario y las del izquierdo por un jinete. La vocación las más de las veces negativa del centauro medieval deja paso en ocasiones a una simbología cristológica. Charbonneau-Lasay aporta numerosas citas bíblicas en las que se equipara al Señor con un lanzador de saetas (la iconografía recoge algunos ejemplos tardíos como la tabla de la Virgen de la Misericordia del Museo Diocesano de Teruel), e interpreta la imagen del centauro sagitario, cuando éste dirige sus flechas contra un ser monstruoso, como imagen del arquero divino, encarnado en su doble naturaleza, en combate contra el mal (*El bestiario de Cristo*, vol. I, Palma de Mallorca, 1996, págs. 359 y ss.). Igualmente la presencia del caballero armado de lanza inscrito en un rectángulo de la parte derecha del friso, que parece abalanzarse sobre los animales en lucha, (¿posible alusión a Ramón Berenguer IV como plantea Yarza sobre la base de su similitud con relieves numismáticos?) vendría a referirse al *miles Christi* empeñado a su vez en combatir el mal.

compostelana descansa sobre un grupo de seres más o menos monstruosos y de aspecto amenazador en los que se ha querido ver una representación de las fuerzas del mal¹⁰¹. Otro tanto ocurre en el tímpano de Beaulieu. Su doble dintel, basamento del programa que se desarrolla fundamentalmente en el tímpano, presenta a su vez un conjunto de seres monstruosos no menos amenazadores que los de Santiago (un grifo entre ellos), algunos ocupados en devorar a los pecadores¹⁰².

Respecto a las bestias representadas en el zócalo de Ripoll, en el caso del león estamos ante una figura con un carácter ambivalente (circunstancia por otra parte consustancial a lo simbólico). Con frecuencia símbolo cristológico, puede presentar también una connotación negativa. En el Antiguo Testamento es el caso de los leones que combatieron David y Sansón. San Pedro lo equipara al diablo ("*sed sobrios y velad, porque vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar*", Epístola I, 5,8) y de manera más explícita San Agustín hace otro tanto ("*Puesto que el oso tiene su fuerza en las garras y el león en sus fauces, esas dos bestias constituyen la imagen del diablo*")¹⁰³. El *Bestiario Valdense* ve en la imagen del león acechando a sus presas al demonio haciendo lo propio con el pecador¹⁰⁴. Coincide el *Libellus de natura animalium*, posible fuente del anterior, en significar su naturaleza diabólica¹⁰⁵.

Una similar ambigüedad rodea la figura del grifo. Imagen de la doble naturaleza de Cristo por su condición de híbrido de león y águila, lo es también, por su crueldad y poder de destrucción, del demonio. Pierre de Beauvais ve en él la representación del diablo y en los desiertos en que mora la imagen del infierno. Es capaz, afirma, de agarrar a un buey vivo y llevarlo volando a sus polluelos, para informarnos a continuación de que "*el buey representa el hombre que vive en pecado mortal y no quiere apartarse ni retirarse de él*" y los polluelos "*significan los diablos*"¹⁰⁶. El *Bestiario de Gubbio* insiste en la misma idea (el grifo "*engaña al hombre vivo por traición, lo mata y lo devora de inmediato*") y lo identifica con el *Enemigo*¹⁰⁷.

¹⁰¹ Cf. J. Yarza, *Maestro Mateo. El pórtico...*, pág. 32.

¹⁰² Y. Christe los asocia a las fuerzas del mal vencidas por Cristo en su retorno triunfal al final de los tiempos (*Jugements derniers*, pág. 184).

¹⁰³ La cita está tomada de la obra de R. Mariño Ferro *El simbolismo animal. Creencias y significado en la cultura occidental*, Madrid, 1996, al igual que alguno de los ejemplos que siguen, que el autor recoge en la entrada *león* en la que incluye también al grifo. Remitimos a ella por su carácter compendioso y por el amplio abanico de fuentes que utiliza.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ I. Malatxeverría (ed.), *Bestiario Medieval*, Madrid, 1999, pág. 238, n. I, 5.

¹⁰⁶ *Ibid.*, págs. 138-139.

¹⁰⁷ *Ibid.*, págs. 141-142.

LA IMAGEN DEL INFIERNO EN LA ESCULTURA ROMÁNICA ARAGONESA

Al analizar el sentido de la parábola del pobre Lázaro en el claustro de la catedral de Gerona hemos incidido en la notable representación del infierno que allí se representa. El resto de figuraciones infernales que ofrece la escultura románica catalano-aragonesa se concentran en un ámbito geográfico muy reducido del norte de la provincia de Zaragoza¹⁰⁸.

La región de las Cinco Villas ostenta un importante patrimonio en cuanto a iglesias románicas, varias de ellas con notables repertorios escultóricos¹⁰⁹. Destaca entre ese conjunto la de Santa María de Uncastillo tanto por la calidad como por el interés iconográfico de su escultura, por otra parte en un estado de conservación más que aceptable. Objeto de nuestro interés será la portada meridional cuyos capiteles, en uno de los cuales figura el infierno, desarrollan un programa articulado en torno al destino escatológico del alma con el que pensamos que se relaciona buena parte del abigarrado repertorio figurativo de las arquivoltas. También un grupo de capiteles del coro y de la nave, centrados, a su vez, en el plano significativo, en torno a uno de ellos con una interesante representación de los castigos del infierno.

Un tercer ejemplo de esta misma temática, representada en este caso con un valor autónomo, se encuentra en un capitel del interior de la iglesia San Esteban en la vecina localidad de Sos del Rey Católico.

Santa María de Uncastillo: la portada meridional

Las jambas, que presentan a cada lado tres columnas de notable efecto decorativo gracias a sus fustes, entorchados en cuatro de ellas, y cubiertos de labor de cestería y de flores con roleos en los dos restantes, se rematan con capiteles historiados en los que se despliega un programa con un importante contenido escatológico. El más externo de la parte izquierda presenta en una de sus caras una escena de carácter

¹⁰⁸ Prescindimos aquí del infierno de carácter biomórfico del tímpano de Biota, al que nos referiremos en el apartado dedicado a la psicostasis.

funerario (fig. 18). Tres sacerdotes provistos de acetre, libro e incensario offician tras el cuerpo de un difunto tendido sobre una especie de camastro. En la otra dos ángeles se hacen cargo de su alma a fin de transportarla al paraíso. Su complemento significativo se despliega en el capitel simétrico del lado opuesto, en el que asistimos al castigo de los pecadores en el infierno (figs. 19-20). Un infierno dominado por las llamas que, vomitadas por un diablo de aspecto perruno, envuelven a un único condenado al que ese mismo ser diabólico sujeta por los pies, mientras otro colabora en su tormento azuzándolo con una estaca. De modo similar a lo que veremos en el capitel de la nave con esta misma temática, otro diablo se esfuerza por mantener abierta con sus manos una boca infernal dispuesta en el ángulo superior del capitel. En el extremo izquierdo se destaca una figura vestida que sostiene con ambas manos un objeto que recuerda una lanza o bastón¹¹⁰. Hacia él se dirige un diablo de cabeza rapaz sin duda para hacerse cargo del mismo.

El programa se completa, en la parte izquierda, con dos capiteles con escenas de lucha. En uno un jinete que blande una espada es víctima de un doble ataque. Se le enfrenta por delante un infante en actitud de arrojarle una piedra, mientras que desde atrás otro, armado de lanza y rodela, se dispone a descargar una lanzada en su espalda. El capitel inmediato presenta a dos personajes, uno de ellos tocado con gorro frigio, cabalgando sendos leones afrontados. A pesar de que los estragos del tiempo no han respetado los brazos de ninguno de los dos jinetes, parece claro que éstos se hallan enfrascados en la tarea de desquijarrar a su salvaje cabalgadura. Hemos tenido oportunidad en páginas anteriores de referirnos a esa misma asociación temática en relación con otras obras. El sentido psicomáquico que entonces apuntábamos para las escenas de guerreros combatiendo, asociadas a la imagen de la lucha con el león, creemos que es el mismo que debe aplicarse a esta parte del programa¹¹¹.

¹⁰⁹ Cf. F. Abbad Ríos, *El románico en las Cinco Villas*, Zaragoza, 1954.

¹¹⁰ Canellas y San Vicente (*Aragón*, vol. 4 de la serie "La España románica", Madrid, 1981, pág. 339) han pretendido ver en este personaje una figura angélica y en el objeto que sostiene la cruz de una balanza. Se trataría por tanto de San Miguel ocupado en el pesaje de las buenas y malas acciones. La hipótesis no resulta convincente. El personaje carece de alas, circunstancia que efectivamente señalan en su estudio, para aducir acto seguido que sus vestimentas son similares a las de los ángeles que sostienen el alma del difunto del capitel anterior. Sin embargo son también las mismas ropas que visten personajes de otros de los capiteles que nada tienen que ver con lo angélico. Respecto a la supuesta cruz de la balanza resulta más que arriesgado pensar que se trate efectivamente de tal objeto. En cualquier caso es dudoso que una escena de la importancia significativa de la psicostasis se hubiera plasmado de manera tan sumamente confusa.

¹¹¹ También aquí se pone de manifiesto el carácter negativo de parte de los contendientes, los infantes en este caso. El que lleva al brazo la rodela (elemento defensivo que hemos visto en otros casos asociado al musulmán) ataca además traicioneramente por la espalda, mientras que el que embiste de frente, lo hace con una piedra, arma absolutamente impropia de un combatiente honorable.

En el lado derecho los dos capiteles que lo complementan se refieren a la caída y la redención. La primera a través de la imagen de la tentación y la expulsión del paraíso, condensadas en un mismo capitel. La segunda a partir de la huida a Egipto, también desglosada en dos escenas: en un extremo San José dormitando apoyado sobre su bastón (alusión al sueño en el que el ángel le anuncia las intenciones de Herodes), y a continuación, la Sagrada Familia dirigiéndose al exilio guiada por el ángel.

Sobre los capiteles descansan tres arquivoltas separadas entre sí por bandas decoradas con motivos vegetales, presentes también en el trasdós que enmarca la tercera de ellas. El repertorio icónico de esta parte de la portada es realmente impresionante por la riqueza de sus imágenes y por su carácter, a primera vista, profano. Pocas veces se encuentra en una portada semejante acumulación de motivos de tales características.

Más que proceder a una descripción pormenorizada de la profusa imaginería que decora las arquivoltas, vamos a centrarnos en aquellos motivos que, de modo más explícito, se relacionan con el pecado y conectan, en consecuencia, con el programa desarrollado en los capiteles, poniendo de manifiesto el tipo de conductas susceptibles de abocar el alma a la condenación y a los tormentos infernales referidos más abajo.

Si procedemos a una agrupación temática de las referencias al pecado en esta parte del programa vemos que éstas pueden articularse en torno a diversos motivos referidos a pecados específicos, concretamente, gula, avaricia, lujuria, e ira. Otro bloque temático vendría vehiculado a partir de las escenas relativas a determinadas actividades profesionales estigmatizadas por la Iglesia, destacando entre ellas el mundo de la juglaría que tan amplio desarrollo adquiere en la portada.

La gula está presente en la arquivolta externa en la primera escena de la izquierda a través de un personaje que se apoya en un enorme recipiente esférico semejante a un botijo. No es la única alusión a ese mismo pecado a través de la imagen de un bebedor. Se repite en la arquivolta inferior en la figura de un hombre que sujeta una vasija con una mano mientras se lleva una segunda a la boca, en tanto que a su lado otra figura masculina sostiene en cada mano sendas botellas que apoya sobre el baquetón que en esta arquivolta aprisiona a las figuras (fig. 21).

La avaricia se representa al menos en dos ocasiones de manera inequívoca en la arquivolta interior a través de la tradicional imagen del avaro con la bolsa al cuello (fig. 22) y de un personaje que manipula con ambas manos ese mismo atributo de la codicia en el que parece echar unas monedas (fig. 23). Es también plausible ver una

alusión al avaro en la figura acucillada que en la arquivolta exterior precede a las escenas de juglaría. Tiene entre sus piernas un objeto rectangular. Si se observa con detalle puede distinguirse en su parte superior una cuerda a modo de cierre. No puede tratarse sino de la bolsa en que atesora sus ganancias (fig. 24).

Respecto a la lujuria, si bien no aparece en ningún momento la paradigmática *femme aux serpents*, recurrente en la escultura románica como imagen al tiempo de la lujuria y de su castigo, no deja de haber referencias más o menos explícitas a ese pecado tradicionalmente asociado en el románico a la avaricia. Así en la arquivolta exterior se observa, a continuación de las escenas juglarescas, la imagen de una pareja, en actitud "poco conveniente". La mujer, que hace gala de una larga cabellera indicativa de su sensualidad, se inclina a gatas ante un hombre que pasa su brazo bajo el cuerpo de ella cogiéndola por el pecho (fig. 25)¹¹². Poco más adelante una imagen que volveremos a encontrar en el infierno de un capitel de la nave da cuenta de un hombre transportando un gran pez sobre uno de sus hombros (fig. 26). Sus teriomórficos pies son indicio de su carácter negativo y vienen a ejemplificar la bestialidad del hombre dominado por el pecado.

La imagen de la figura masculina que carga un pez la encontramos con alguna frecuencia en el románico, si bien circunscrita a áreas concretas del norte de España y sur de Francia¹¹³. Su presencia en el infierno del capitel del coro no permite albergar ninguna duda sobre su carácter negativo, que viene avalado también por el hecho de que en la mayor parte de obras en que aparece lo hace asociado a otros vicios, la gula y la avaricia en la Graulière, la lujuria en Sos, la lujuria y la avaricia en Leyre, o la avaricia en Rebolledo de la Torre. Sobre su significado se han planteado

¹¹² La localización de esta escena junto a las referentes al mundo de la juglaresca no nos parece que sea fruto del azar. Uno de los argumentos eclesiásticos contra los espectáculos de juglaría y danza radica en el riesgo que implican para los espectadores. La danza y los movimientos desordenados no son sino una incitación a la lujuria. Invitan al pecado y amenazan la salvación. Remito a las citas recogidas al respecto por Chiara Frugoni en "L'íconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 1977, págs. 177-188.

¹¹³ También en Aragón aparece en la portada de la cercana iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico, en la que se representa además la *femme aux serpents*. En Navarra en un relieve de la portada de la iglesia del monasterio de San Salvador de Leire y en un canecillo de la de Santa María del Campo en Navascués. En el mismo capitel de Rebolledo de la Torre (Burgos) en que se representa la muerte del avaro se muestra un personaje barbudo con el pez al hombro. Entre los ejemplos francese citaremos por la proximidad iconográfica a este último el que se da en el pórtico de La Graulière (Auvernia), también junto a la escena de la muerte del mal rico y la figura del avaro. En la portada de Santa María de Oloron, en el Bearn, aparece a su vez una figura masculina que transporta un pescado de importantes dimensiones. Semánticamente nada tiene que ver con los ejemplos anteriores por cuanto se trata en este caso de un pescadero inserto en un ciclo de oficios. Los puntos de contacto con Uncastillo son sin embargo más estrechos si analizamos ambas obras en su globalidad. En los dos casos se despliega un amplio repertorio de escenas más o menos pintorescas en las que se representan diversas tareas profesionales (lo veremos inmediatamente en la iglesia aragonesa) al servicio de un discurso de carácter moralizante.

interpretaciones diversas. Surchamp baraja la hipótesis, en relación con la imagen de Uncastillo, de que se trate de un glotón o de un ladrón¹¹⁴. Martin-Bagnaudez se inclina más bien por lo primero si bien ella misma plantea la inconveniencia de que la gula venga significada por una vianda propia de una dieta ligera como es el pescado¹¹⁵. Pensamos más bien que estamos ante una alusión a la lujuria, personificada, contrariamente a lo que es más habitual, en el hombre. Invitan a pensar en ello algunas de las connotaciones simbólicas del pez. Ya en la Antigüedad Opiano de Córico insiste en su carácter lujurioso y Plinio en su fecundidad por el número de huevos que concibe¹¹⁶. Malaxecheverría y Clebert abundan en su simbolismo sexual referido al sexo masculino¹¹⁷. Posiblemente sea ese el sentido de los peces que en ocasiones sujetan en sus manos algunas sirenas (además de aludir a su carácter acuático)¹¹⁸, y sin duda lo es para el que en la pila bautismal de Senosiain sostiene un hombre en una de sus manos mientras con la otra exhibe su sexo¹¹⁹.

Otras referencias a la lujuria vendrían dadas por la figura animal que, en la dovela central de la arquivolta intermedia, asoma la cabeza por encima del bocel para mostrar por la parte inferior de éste sus atributos sexuales (acuñando así una imagen que equipara el sexo a los instintos más primarios) o por las sirenas de ondulante cabellera, que ostenta la arquivolta interior en sus dos versiones más recurrentes, la sirena-pez y la sirena ave (ésta última en dos ocasiones).

A la ira se alude también varias veces. En la arquivolta intermedia a través de una pareja que se estira mutuamente de los cabellos (fig. 27), y en la interior a través de dos hombres luchando entre sí. Seguramente ese mismo sentido tiene la figura masculina que, blandiendo un bastón en actitud de ataque, se muestra inmediatamente.

Uno de los grupos que más llama la atención en el conjunto de la portada es el que refleja el mundo farandulesco de la juglaría en la arquivolta exterior (fig. 28). Si su presencia en la escultura románica se da con relativa frecuencia, pocas veces alcanza la amplitud con la que nos lo presenta el taller responsable de esta serie. Procediendo

¹¹⁴ "Sur quatre chapiteaux de Santa María de Uncastillo", *Zodiaque*, nº 83, 1970, pág. 4.

¹¹⁵ "Les représentations romanes de l'avare...", págs. 423-424.

¹¹⁶ Véase la entrada "Pez" en R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal...*, págs. 369-370.

¹¹⁷ I. Malaxecheverría, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1982, pág. 263; J. P. Clebert, *Bestiaire fabuleux*, París, 1971, pág. 311.

¹¹⁸ Se da esta circunstancia por ejemplo en Santiago de Compostela, en Soto de Bureba (Burgos) o en Santa María la Real de Sangüesa. Considera F. Garnier que esta tipología es símbolo de la tentación y también del orgullo, riquezas y honores (*Grammaire des Gestes*, vol. II, Tours, 1989, págs. 138 y 248-249).

¹¹⁹ Cf. E. Aragonés, *La imagen del mal...*, pág. 184, n. 464.

a su descripción en el sentido de las agujas del reloj, se observa como alternan figuras de músicos tañendo instrumentos con escenas de danza, contorsionismo o acrobacia. En primer lugar un flautista toca la flauta de Pan. A su lado dos mujeres interpretan una danza dándose la espalda mutuamente¹²⁰. Ambas dejan ver una larga cabellera que cae ondulante por sus espaldas en un toque de sensualidad añadido. Les sigue un tañedor de fídula y un contorsionista que volteja de espaldas su propio cuerpo sobre sí mismo sujetándose las piernas con las manos a la altura de los tobillos. A continuación un arpista y un flautista flanquean a una pareja de volatineros en pleno ejercicio de acrobacia. El hombre agarra por la cintura a la mujer para ayudarla a efectuar una pirueta. El grupo se cierra con la imagen de otras dos mujeres sosteniendo una especie de bandeja (¿encargadas de recaudar las aportaciones del público?), y de un hombre que no participa activamente en el espectáculo, pero que forma parte del grupo por cuanto lleva consigo una vasija invertida que es probablemente un instrumento de percusión como se deduce de la baqueta que sostiene en una de sus manos. Se limita a observar atentamente las evoluciones de sus compañeros. En relación con este mundo hay que señalar la imagen de otro contorsionista aislado que en la arquivolta interior realiza un ejercicio similar al de su colega del grupo principal.

Acerca de la valoración que merecen las imágenes juglarescas insertas en programas pictóricos y, sobre todo escultóricos, del románico alguna cosa hemos señalado al referirnos al claustro de Sant Cugat. Apuntábamos allí como su presencia no siempre implica connotaciones de carácter negativo. Así ocurre con los músicos de la portada de Ripoll o con los de Peralta de Alcofea, por citar únicamente dos casos tratados en estas páginas. La música, particularmente, puede ser instrumento al servicio de Dios y medio para su conocimiento¹²¹. También la danza tendrá cabida, si bien en escasa medida, en el ritual del cristianismo¹²². Lejos de estas categorías se halla la actividad

¹²⁰ Esta escena se repite de modo prácticamente idéntico en uno de los canecillos del ábside entre imágenes de músicos acompañantes. En su proximidad puede verse una pareja abrazada que recuerda claramente a la que hacíamos referencia al hablar de la lujuria. No puede por menos que llamar la atención esta reiteración de determinadas escenas en la portada y en los canecillos. Escenas que, por otra parte, en función de su carácter aparentemente profano, son habituales en lugares marginales como canes y modillones pero que en Uncastillo cobran inusitado protagonismo al ocupar buena parte de la portada.

¹²¹ Boecio en *De institutione musica*, la presenta como un medio de escapar a las realidades sensibles y acceder al conocimiento de Dios. En esta misma línea se sitúa San Agustín en su *De musica*, mientras que San Isidoro en las *Etimologías* presenta el canto litúrgico como un instrumento a partir del cual glorificar la armonía celeste (cf. J. C. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, 1990, págs. 85-86).

¹²² Referencias indirectas permiten detectar su práctica en los primeros siglos del cristianismo. Mucho más tarde, a mediados del siglo XII el liturgista Jean Beleth se refiere a las danzas de los subdiáconos en

de los juglares de Uncastillo. La opinión de la Iglesia respecto a los *joculatores* es contundente. En el *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis la respuesta del maestro a una pregunta sobre la esperanza de salvación que pueden albergar es lapidaria: *"Nullam. Tota namque intentione ministri sunt Satanae"*¹²³. Pocas matizaciones se pueden encontrar a esta actitud de radical condena. Únicamente, desde principios del siglo XIII se detecta una relativa aceptación, con no pocas reservas, por parte de algunos tratadistas¹²⁴. Antes de esta fecha no resulta fácil buscar disculpas para los que practican la juglaría¹²⁵, sobre todo para aquéllos que, como los de Uncastillo, se dedican a la danza, cuya voluptuosidad no hace sino incitar a la lujuria, o los que practican el contorsionismo. Precisamente éstos son tenidos por los más *turpes* entre los juglares por cuanto *"transformant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus"*¹²⁶. Tildados de "esclavos del diablo", "hijos del Maligno" o "enemigos de Dios" y su actividad de *"diabolica praedicatio"*¹²⁷, el destino final de sus almas es indudablemente el infierno. El prejuicio eclesiástico contra ellos es tan arraigado y compulsivo que se prohíbe incluso retribuir sus actividades: el que da a los juglares sacrifica al diablo. Esta máxima acuñada por San Agustín pervive a lo largo de la Edad Media en diversos tratados morales¹²⁸.

Argumento adicional contra su forma de vida lo constituye el carácter errabundo de su actividad. La Iglesia no puede ver sino con un máximo de desconfianza a los que viven en perpetuo vagabundeo. Su falta de arraigo hace imposible su ubicación en el cuerpo

determinadas celebraciones religiosas. Guillermo Durando, un siglo más tarde hace también mención de esas mismas prácticas en diversas catedrales (*Ibid.*, pág. 90).

¹²³ Libro II, pregunta 58. Pág. 428 de la edición de Y. Lefèvre, *L'Elucidarium et les lucidaires*, París, 1954.

¹²⁴ Así, por ejemplo, Pierre le Chantre distingue entre dos categorías de actores, los juglares que cantan antiguas historias *"para suscitar la piedad en los corazones"* y los histriones, funámbulos, mimos y encantadores que deben ser drásticamente rechazados. En términos parecidos se expresa Thomas de Chobham, que establece a su vez una sistematización a partir de cuatro categorías. De ellas solamente salva a los que cantan las historias de los príncipes (*gesta principum*) y las vidas de santos. La escolástica tenderá a ver en los espectáculos juglarescos algo que no es intrínsecamente malo, pero sí potencialmente peligroso en función de la práctica concreta (cf. J. C. Schmitt, *La raison des gestes...*, págs. 270-271). En todos estos casos las múltiples reservas y excepciones indican claramente la pervivencia de los prejuicios contra estas actividades, que se mantuvieron a lo largo de toda la Edad Media. En un manuscrito del siglo XIV de la Biblioteca de Stuttgart se excluye a los juglares de la comunión, juntamente con epilépticos, sonámbulos y magos. Parecidas prescripciones se recogen en estatutos sinodales del siglo siguiente (E. Faral, *Les jonglers en France au Moyen Age*, París, 1971, pág. 28).

¹²⁵ Una nutrida compilación de condenas de la juglaría desde el mundo eclesiástico recoge Faral en el capítulo II de la obra citada en la nota anterior, que titula significativamente "La Iglesia contra los juglares".

¹²⁶ La frase, de Thomas de Chobham, es recogida por C. Casagrande y S. Vecchio en su artículo "Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles)", *Annales ESC*, XXXIV, 1979, pág. 916.

¹²⁷ Abelardo (*Theologia christiana*, II, PL 178, 1210-1211). Utiliza además términos como *curia daemonum* y *conventus histrionum* (cf. Castelfranco y Vecchio, *op. cit.*, pág. 925, nota 9).

¹²⁸ Faral, *op. cit.*, págs. 27-28.

social, “*atravesan todas las clases sociales y no pertenecen a ninguna*”¹²⁹. Están por tanto al margen de la representación mental de la sociedad elaborada por la Iglesia¹³⁰.

No son los juglares los únicos que en la portada de Uncastillo entran dentro de la categoría de oficios denostados por el clero. Una de las escenas más curiosas da cuenta en la arquivolta intermedia de una extracción dentaria. Un sacamuelas maneja la tenaza instrumento de su arte. Frente a él una mujer se señala la boca indicando con este gesto la fuente de su dolencia. El cirujano aplica un emplasto sobre la mejilla de la paciente. Junto a la tenaza se observa un frasco conteniendo, probablemente algún elixir con el que aliviar el dolor. En este caso se suma a la itinerancia de la actividad el tabú ancestral contra los oficios que implican derramamiento de sangre, como es el caso de cirujanos y barberos. Nunca faltan en los listados de *vilia officia* elaborados por la Iglesia, en los que incluso pueden aparecer en los primeros lugares¹³¹.

En esa misma circunstancia se encuentran los mercaderes. Dos escenas parecen hacer referencia a ellos. En la arquivolta central dos personajes preparan sus mercancías bajo una especie de baldaquino o tienda. Lacoste ha llamado la atención sobre los tocados puntiagudos con que cubren sus cabezas¹³². Se trataría pues de mercaderes judíos. En la arquivolta exterior la segunda dovela por la izquierda presenta una escena en la que tres individuos acuclillados extienden sobre sus pechos un trozo de paño. Uno de ellos despliega sobre la tela su mano, con el índice y el pulgar recogidos, en evidente alusión al número tres, indicando así el precio que demandan por su mercancía.

La natural desconfianza eclesiástica hacia la eclosión, sobre todo desde el siglo XII, de unas actividades mercantiles que vienen a trastocar la imagen inmutable de la sociedad tripartita acuñada a principios del siglo XI por Adalberón de Laon¹³³, se apoya en un nutrido *corpus* de argumentaciones contra este tipo de actividades. No sólo las prácticas comerciales, el conjunto de actividades lucrativas que ha traído

¹²⁹ Casagrande y Vecchio, *op. cit.*, pág. 914.

¹³⁰ En el siglo XIII, cuando, en función de las necesidades generadas por el desarrollo económico, se empieza a moderar el nutrido listado de oficios ilícitos elaborado por los hombres de Iglesia, Berthold von Regensburg tan sólo mantiene al margen de la sociedad cristiana a los vagabundos, errantes y “*vagi*”, que constituyen la “*familia diaboli*” (cf. J. Le Goff, “*Métiers licites et métiers illicites dans l’Occident médiéval*”, en *Un autre Moyen Age*, París, 1999, pág. 95).

¹³¹ Los barberos figuran en segundo lugar en los estatutos diocesanos de Tournai de 1361 (*Ibid.*, pág. 90, n. 10).

¹³² “*La décoration sculptée de l’église de Santa María de Uncastillo (Aragón)*”, *Annales du Midi*, nº 83, 1971, pág. 162.

¹³³ Cf. G. Duby, *Los tres órdenes...*

consigo lo que Robert Sabatino López no ha dudado en calificar de *revolución comercial*¹³⁴, son puestas por la iglesia bajo sospecha en nombre del *contemptus mundi*, el desprecio del mundo, que todo cristiano debería observar¹³⁵. Además el hombre debe trabajar a imagen de Dios, esto es, su trabajo debe estar orientado a la creación. Las profesiones que no crean o al menos no transforman algo (*mutare*) o lo mejoran (*meliorare*) son consideradas a los ojos de la Iglesia como malas o inferiores¹³⁶. Es el caso de los mercaderes. El *Decreto* de Graciano deja claro que su actividad difícilmente puede complacer a Dios¹³⁷. También el *Elucidarium* los condena al acusarlos de vivir del fraude y el lucro, de hacer peregrinaciones y dar limosna únicamente para que Dios aumente y proteja su fortuna, y acaba condenándolos a las penas del infierno¹³⁸.

También con la idea de pecado se debe relacionar la actividad gestual que despliegan los personajes que asoman por encima del bocel de la arquivolta intermedia, en lo que constituye un auténtico repertorio de gestos del hombre medieval (fig. 29). La mayor parte de ellos son claramente indicativos de dolor o aflicción cuando no de desesperación¹³⁹. Así ocurre en la mujer que se tira de los cabellos o el hombre que estira a un tiempo su cabellera y su barba. Otra figura masculina con la barba partida la sujeta con cada una de sus manos. Ademanos propios de planto ritual, frecuentes

¹³⁴ R. S. López, *La revolución comercial en la Europa Medieval*, Barcelona, 1981.

¹³⁵ Le Goff, "Métiers licites et métiers illicites...", pág. 93.

¹³⁶ *Ibid.*, págs. 93-94.

¹³⁷ "Homo mercator nunquam aut vix potest Deo placere" (citado por Le Goff, *Marchands et banquiers du Moyen Age*, París, 1972, pág. 70). El propio desarrollo económico de la Baja Edad Media acabará, sin embargo, suavizando la posición de la Iglesia frente al mercader, sin que ello suponga la desaparición de las suspicacias eclesiásticas en relación con sus actividades.

¹³⁸ Y. Lefèvre, *op. cit.*, pág. 153. Por el contrario el mismo *Elucidarium* que tan implacable se muestra con juglares y mercaderes, no duda en situar a los campesinos entre los más firmes candidatos a la salvación: "los campesinos se salvarán en su mayor parte, por cuanto viven humildemente y alimentan al pueblo de Dios" (*ibid.*). Tal vez se deba interpretar en ese sentido, y por tanto como contraposición a los *negotia illicita*, la presencia de determinadas actividades relacionadas con el mundo campesino, como la escena de esquilaje de la arquivolta superior o el *buen pastor* con la oveja a los hombros de la intermedia. Cabe añadir aquí que la portada de Uncastillo no es un caso único de integración de oficios diversos en un programa de contenido moral con referencias escatológicas. Yarza (*Historia del arte hispánico II. La Edad Media*, Madrid, 1980, pág. 170) apunta una interpretación similar para la arquivolta de la portada de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes, en la que se representan diversos oficios, sin que falte entre ellos la juglaría, y que pone en relación con los dos capiteles en que se sustenta representando la salvación del justo y la condena del pecador, en lo que supone un punto de contacto con el caso que nos ocupa. Creo que la presencia en ambos sálmenes de la arquivolta de Carrión de leones de amenazador aspecto viene a abundar en esa idea. Parecida opinión sustenta Beatriz Mariño en un interesante artículo sobre la misma portada ("Testimonios iconográficos sobre la acuñación de moneda en la Edad Media. La portada de Carrión de los Condes", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Rennes, 1983, vol. I, págs. 499-513).

¹³⁹ Cf. M. Barasch, *Gestures of despair in Medieval and Early Renaissance Art*, Nueva York, 1976. Véase también el interesante apartado que J.-C. Bonne dedica al análisis de la gestualidad en relación con el tímpano de Conques (*L'art roman de face...*, págs. 259-265).

en ceremonias funerarias¹⁴⁰ que desde época temprana despertaron la susceptibilidad de la Iglesia. San Juan Crisóstomo los condena como cosa de paganos y de judíos, e insta a los cristianos a evitarlos¹⁴¹. Particularmente sospechosos a los ojos de la Iglesia resultaba el duelo de las viudas cuyos gritos y violentos gestos de lamento (entre los que destaca el de tirarse de los cabellos), eran a menudo denunciados como paganos y ostentatorios, cuando no como un señuelo para atraer al hombre¹⁴².

Mayor violencia implica el gesto de un personaje, también en esa misma arquivolta, que ayudándose de ambas manos abre su boca hasta la deformación del rostro. El gesto es frecuente en personajes representados en canecillos, muchas veces desnudos y en ocasiones haciendo ostentación del sexo¹⁴³.

En cualquier caso gestos todos ellos que entran dentro de la gesticulación incontrolada y falta de medida propia de los pecadores y del mismo diablo y, en consecuencia, también de los poseídos por él. Como señala Le Goff *“la milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo gesticulaba”*¹⁴⁴.

Tampoco faltan en este abigarrado repertorio las referencias al combate entre el bien y el mal. Hacia ese sentido apuntan escenas como la del hombre que en la arquivolta externa abre las fauces de un león, reiterando el motivo de uno de los capiteles¹⁴⁵. También en la arquivolta interior el que dirige su lanza contra un oso o la imagen del águila que aprisiona entre sus garras una serpiente con cabeza humana.

Creemos que tras lo apuntado hasta aquí resulta difícil mantener que el repertorio figurativo de las arquivoltas no tiene más intención que la de *“divertir, entretener o incluso sorprender”*, como sostiene Lacoste¹⁴⁶. Estaríamos de acuerdo con el

¹⁴⁰ Cf. J. Yarza, “Aproximación estilística e iconográfica a la portada de Santa María de Covet”, en *Formas artísticas...*, págs. 206-207.

¹⁴¹ Barasch, *op. cit.*, págs. 35-36.

¹⁴² *Ibid.* No es infrecuente la imagen de la mujer estirándose de los cabellos al tiempo que, en un gesto claramente provocador, abre exageradamente sus piernas. Se encuentra por ejemplo en la portada de San Salvador de Leyre, en un canecillo de Santa María del Campo de Navascués o en la cripta de San Esteban de Sos del rey Católico en dos capiteles de espléndida factura (cf. E. Aragonés, *La imagen del mal...*, págs. 153-154). También las lujuriosas del infierno del claustro de Gerona se mesan los cabellos, en claro gesto de desesperación por su tormento.

¹⁴³ Cf. A. Weir y J. Jerman, *Images of Lust. Sexual carvings on medieval churches*, Londres, 1986, cap. 9. Ese mismo gesto puede verse en un condenado del infierno del Juicio Final de la capilla Scrovegni, localizable entre las piernas de Satanás.

¹⁴⁴ Le Goff, “Los gestos del purgatorio”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Barcelona, 1985, pág. 45.

¹⁴⁵ Lo reencontraremos también en uno de los capiteles de la nave.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 162. Opinión parecida sustentan Canellas y San Vicente (*“la portada meridional de esta iglesia es un buen ejemplo de acumulación inorgánica de motivos y temas artísticos carentes la mayor parte de intención simbólica”*, *op. cit.*, pág. 344). En los trabajos de A. Domínguez Jiménez (“El programa iconográfico en la colegiata de Santa María de Uncastillo”, *Suessetania*, nº 11, 1990, págs. 97-107) y L. M. Ortego Caparé (*“Notum sit. Aportaciones a la iconografía de la portada sur de Santa María de Uncastillo”*, *Suessetania*, nº 19, 2000, págs. 110-120), se apunta la posibilidad de un programa

estudioso francés en cuanto al desorden que achaca a esta parte de la portada. Efectivamente creemos que sería una tarea abocada al fracaso la de buscar una interpretación cerrada, que intentase encontrar para cada una de las figuras o escenas un significado específico en el marco de un discurso ordenado y con una secuenciación lógica. Es probable que algunas de ellas tengan tan sólo un carácter meramente decorativo, a modo de cesuras entre las escenas o motivos más claramente significantes¹⁴⁷. Se ha pretendido más bien salpicar la parte superior de la portada con alusiones a conductas o actividades reprobables cuando no abiertamente pecaminosas, y, por tanto, susceptibles de poner en peligro la salvación del alma. En este sentido el pecado aparece como la idea directriz que aglutina el conjunto, y lo dota de coherencia, al tiempo que lo pone en relación, a modo de advertencia, con el discurso desarrollado en los capiteles, al cual complementa.

Santa María de Uncastillo: los capiteles del interior

Del conjunto de capiteles que decoran el coro el que más directamente nos interesa por su temática se sitúa en el lado norte. Representa en su cara derecha la muerte de un pecador (fig. 30). Su mujer, sentada a los pies del lecho, ve como el alma de su marido abandona el cuerpo por la boca para ser arrastrada hacia el infierno por una mano diabólica que se sirve para tal menester de una horca de campesino. La cara opuesta da cuenta del pecado que ha conducido al difunto a la condenación: lo reencontramos allí con la típica bolsa del avaro colgada al cuello (fig. 31)¹⁴⁸. Entre ambas la cara central despliega la visión de los tormentos del infierno (fig. 32). Una intensa actividad punitiva viene dominada por las acciones de tres seres diabólicos. Uno de ellos se ocupa en mantener abiertas con sus manos las fauces de una boca

iconográfico, aunque a la hora de analizar las diferentes escenas llegan en muchos casos (particularmente el segundo) a conclusiones más que discutibles.

¹⁴⁷ Esta posibilidad se hace más evidente en la portada de la iglesia de San Miguel de la misma villa de Uncastillo (hoy en Boston), en cuyas arquivoltas se despliega un programa que presenta estrechas similitudes con el Santa María. En este caso alguna de esas cesuras viene dada por motivos vegetales (cf. *infra*, págs. 214-217).

¹⁴⁸ El tema de la muerte y condenación del avaro no es infrecuente en la escultura románica. Se da en el pórtico de la iglesia burgalesa de Rebolledo de la Torre con componentes similares (presencia de la mujer, demonios haciéndose cargo del alma, avaro con la bolsa al cuello en el lado opuesto del capitel). En Francia la muerte del rico, representada en el muro occidental del nártex de la portada sur de Saint-Pierre de Moissac (Surchamp ha llamado la atención hacia las similitudes formales e iconográficas con Uncastillo; *op. cit.*, pág.7), y en un capitel de la nave de la Magdalena de Vézelay, ambas enmarcadas temáticamente en la parábola de Lázaro, presenta también características comunes. En el apartado dedicado al castigo de la avaricia volveremos sobre esta iconografía.

infernial dispuesta en la parte superior del ángulo norte del capitel¹⁴⁹. Otro aviva con un fuelle las llamas sobre las que se halla recostado un condenado que, por su actitud indolente, con la cabeza apoyada sobre una de sus manos, bien podría corresponder a un perezoso¹⁵⁰. El tercero colabora en su tormento aplicando sobre el cuerpo del pecador una horca, al tiempo que proyecta tanto su aliento flamígero como las llamas que tiene por cabellos sobre otro condenado. Este último se sitúa de pie, detrás del perezoso, y porta sobre sus espaldas un pez de importantes dimensiones¹⁵¹. El capitel contiguo presenta dos escenas de lucha. Dos luchadores aislados se enfrentan en la cara oeste y otros dos en la central. La disputa de éstos últimos es contemplada con interés por tres personajes adultos y un niño. En la cara este una pareja se abraza. La intencionalidad de lo representado no es excesivamente explícita. Se yuxtapone el abrazo-discordia de los luchadores al abrazo-lujuria de la pareja. El hecho de que uno de los combates tenga lugar ante público hace pensar en la posibilidad de que nos hallemos ante una lucha-espectáculo que entroncaría con la temática de la acrobacia, que se desarrolla en un capitel de la nave. Ello no obsta para que implique a su vez una alusión a la ira o la discordia como suele ser frecuente en este tipo de escenas. Tampoco cabe descartar una interpretación del conjunto en el sentido de que lo representado se refiera a una ordalía por el honor de la mujer protagonista del abrazo de la cara este, tal vez una alusión al adulterio. Esa intencionalidad se ha aducido para otros capiteles en los que también se yuxtaponen una o dos escenas de lucha a la de una pareja fundida en un abrazo¹⁵². Su presencia en este contexto obedecería al progresivo posicionamiento, tanto del poder civil como del eclesiástico, contra el *juicio de Dios*, una práctica incompatible con la afirmación de un derecho normativo que se abre paso con fuerza al amparo de las nuevas realidades socio-económicas. La

¹⁴⁹ Probablemente se trata, más que de otro diablo, de una alusión a la propia boca del infierno. En idéntica localización y con ese mismo sentido, la encontramos en un capitel de la nave de la iglesia de San Miguel de Fuentidueña (Segovia), en el marco de un juicio colectivo de las almas, en el que, además de un infierno, dominado por una enorme caldera repleta de condenados, se representan la escena de la psicostasis, y el paraíso, este último a partir de la imagen de un ángel sosteniendo un lienzo con las almas de los elegidos. (Cf. I. Ruiz Montejo, *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, págs. 66-73).

¹⁵⁰ En postura parecida y también sobre un lecho llameante se representa en el tímpano de Conques al perezoso (Bonne, *op. cit.*, pág. 297), que en este caso sirve además de escabel a Satán que reposa sobre él sus pies. Mucho más tarde, en 1454, Enguerrand Quarton representará en el infierno del retablo de *La Coronación de la Virgen* al perezoso sobre un lecho rojo rodeado de llamas y hostigado por diablos (Baschet, "I peccati capitali e loro punizione...", pág. 250 y fig. 7). Por lo demás la postura postrada de los perezosos es característica en gran parte de los infiernos italianos de finales de la Edad Media.

¹⁵¹ Sobre la posible relación de este motivo con la lujuria masculina remitimos a lo dicho al analizar el programa de la portada.

¹⁵² Así ocurre en capiteles de la cabecera de Vaux-sur-Mer (Saintogne), Colegiata de Santa María de Castañeda (Santander), otro palentino conservado actualmente en la Walters Art Gallery de Baltimore (nº 27305) u otro del transepto de la iglesia de Marignac (priorato de la abadía de Charroux). Cf. B. Mariño,

posición de la Iglesia al respecto se manifiesta en las prohibiciones relativas a los duelos de los concilios lateranenses de 1139, 1179 y 1215¹⁵³.

Los dos capiteles del lado sur adolecen del sentido narrativo de los anteriores. Presenta el opuesto a las escenas infernales del muro norte la imagen de un grifo y un león afrontados y con sus cuerpos enlazados en zarcillos con racimos de frutas. ¿Enfrentamiento entre el grifo en su acepción demoníaca y el león-Cristo¹⁵⁴, o, como plantea Surchamp, el león y el dragón demoníacos prisioneros del desarrollo de las virtudes cristianas?¹⁵⁵. En cualquier caso un simbolismo que apunta hacia la eterna disputa entre el bien y el mal.

Ese mismo sentido presenta el capitel contiguo. Muestra en una de sus caras la escena de un hombre cabalgando a un león al que desquijarra con sus manos y a un caballero en la opuesta.

De los diez capiteles de la nave, ocho se decoran con motivos vegetales. En cuanto a los dos restantes uno presenta una pareja de águilas con las alas desplegadas, mientras que el otro, próximo a los del coro, desarrolla una escena de carácter juglaresco: un contorsionista, auxiliado por una mujer, soporta sobre sus manos que le sirven de apoyatura el peso de su cuerpo volteado sobre sí mismo. Junto a ellos un tañedor de giga pone la nota musical a la escena.

¿Hasta qué punto debemos considerar este grupo de capiteles como integrados en un programa iconográfico con un sentido unitario? Es difícil responder a esa pregunta de un modo categórico. Sin embargo pensamos que las alusiones al pecado y a la lucha entre el bien y el mal son lo bastante explícitas como para dar una respuesta afirmativa. Se invita a combatir la tentación del pecado al tiempo que se pone en guardia contra él advirtiendo del destino que aguarda al impío. Los paralelismos con el programa de la portada sur son en este sentido evidentes.

"*In Palencia non ha batalla pro nulla re*. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXXI, 3-4, 1986, págs. 349-363.

¹⁵³ Es lo que, en opinión de Mariño (*ibid.*), parece reflejarse en una parte de la arquivolta de la iglesia de Santiago de Carrión de los Condes que presenta una evidente relación con los ejemplos aducidos anteriormente. Falta en este caso la pareja abrazada pero se yuxtaponen dos imágenes de sentido complementario: la de un par de luchadores armados de escudo y maza, y la de una mujer con el característico gesto de aflicción de llevarse las manos a las mejillas, cuya presencia adquiere un sentido similar al de las parejas abrazadas de los anteriores. Ambas se han relacionado con un personaje sedente que sostiene un cetro, al que se ha atribuido un carácter judicial. Se contrapone, por tanto, al *juicio de Dios*, asimilado a una práctica anacrónica, el nuevo concepto del derecho y de la justicia que se afirma con fuerza en un proceso que discurre en paralelo a la institucionalización del estado y la consiguiente afirmación de la monarquía

¹⁵⁴ Para la simbología del león y del grifo remitimos a lo apuntado al tratar la portada del monasterio de Santa María de Ripoll.

¹⁵⁵ Surchamp, *op. cit.*, pág. 5.

San Esteban de Sos

Si las figuraciones del infierno de Santa María de Uncastillo, se integran en programas de amplio alcance, y de gran riqueza iconográfica, no es ese el caso del esculpido en el interior de la iglesia de Sos. Nos encontramos aquí ante una representación autónoma del mismo (fig. 33)¹⁵⁶. Se localiza en el capitel del lado de la epístola de la embocadura del ábside meridional. Su cara frontal ostenta como motivo central una caldera por cuyo borde asoman tres condenados. Sobre ella una enorme cabeza diabólica de horrible aspecto, dotada de rostro y orejas perrunas, se convierte en el motivo más amenazador del conjunto. Provista de poderosos brazos, agarra con ellos el asa del caldero, mientras otro diablo, situado en el ángulo derecho, aviva el fuego con un fuelle, como en el infierno del coro de Uncastillo. La cara izquierda se encuentra muy deteriorada, pero se adivina la presencia de un tercer ser diabólico imposible, por su estado, de describir.

En este caso la imagen adquiere valor por sí misma. Al margen de otras consideraciones no se pretende otra cosa que poner al alcance de los fieles la visión de los tormentos que aguardan al pecador en el más allá¹⁵⁷. Elemento de disuasión construido con gran economía de medios, como por otra parte resulta habitual en el infierno románico, responde a una tipología que podemos etiquetar como de infierno-caldera. En torno a ese mismo motivo, que se convertirá en recurrente en la imaginería infernal gótica, hemos visto como se organizaba el infierno del claustro de Gerona. Otro tanto ocurre con el de la Anástasis del claustro de San Pedro de la Rúa, el de San Miguel de Fuentidueña, o el del Palacio Real de Estella, por citar únicamente ejemplos hispanos.

LA BALANZA COMO INSTRUMENTO DEL DESTINO ESCATOLÓGICO DEL ALMA

Los orígenes del pesaje de las buenas y las malas acciones debemos situarlos en Oriente, más concretamente en el marco de la civilización egipcia, ligado a la idea del

¹⁵⁶ La mayor parte de los capiteles del interior de la iglesia no presentan decoración historiada. Únicamente por proximidad y por su temática podrían tal vez presentar una relación significativa con el aquí tratado el del lado derecho del arco de la embocadura del ábside central que presenta a dos centauros afrontados desquijarrando a un animal derribado y otro de las arquerías del interior del ábside central representando la expulsión de Adán y Eva del paraíso.

¹⁵⁷ Lo mismo cabe decir del representado en un capitel de la fachada del Palacio Real de Estella o de la imagen de un pecador hostigado por diablos (en este caso sin otros referentes infernales) de una ventana del ábside de la Colegiata de Daroca.

juicio a que el difunto es sometido en el Amenti. Iconografía recurrente en los ejemplares ilustrados del *Libro de los Muertos*, su imagen presenta, a pesar de las naturales variantes, una serie de elementos que difícilmente suelen faltar¹⁵⁸. La balanza, instrumento de medida que adquiere aquí connotaciones ligadas a la idea de justicia, centra la escena del juicio que tiene lugar en la sala de la *Doble Maat*, bajo la presidencia de Osiris. En sus platillos se contraponen de un lado el corazón del difunto, para los egipcios sede de la consciencia e íntimamente ligado al alma, del otro la pluma de Maat, símbolo del orden, del respeto a la norma, de la verdad y la justicia. El equilibrio entre ambos determina la superación de la prueba. Lo contrario implica para el juzgado su aniquilación en las fauces de Ammit, ser monstruoso, híbrido de cocodrilo, hipopótamo y león, que espera junto a la balanza el resultado del pesaje. En ningún caso falta la presencia de Anubis que, como divinidad estrechamente relacionada con la muerte, verifica el buen funcionamiento de la balanza. Figura imprescindible en esta escenografía es también la de Thot a quien, en su papel de divino escriba, le está encomendada la tarea de oficiar como notario vertiendo por escrito el resultado de la prueba.

Otras civilizaciones conocieron también la psicostasis. Con un sentido escatológico recurren a ella el mazdeísmo, el budismo y el islam¹⁵⁹. El mundo clásico la utiliza con un sentido diferente. En la *Ilíada* los destinos de griegos y troyanos así como los de Aquiles y Héctor son puestos por Zeus en la balanza. Virgilio recoge el mismo motivo cuando enfrenta a Eneas y Turno¹⁶⁰.

Interesa, sin embargo, su persistente arraigo en Egipto. Todo parece indicar que es en ese entorno donde el tema se cristianiza¹⁶¹. Aparece, en ese ámbito y con un claro sentido escatológico¹⁶², en el apócrifo conocido como *Testamento de Abraham*,

¹⁵⁸ Cf. E. Rossiter, *Le Livre des Morts. Papyrus égyptiens (1420-1100 av. J.-C.)*, Friburgo-Ginebra, s/f. Reproduce los juicios de los papiros de Ani, Hunefer y Anhai (los tres en el Museo Británico), lo que permite apreciar algunas de las variantes iconográficas del tema.

¹⁵⁹ Véase las referencias al respecto en A. Maury, "Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pésement des ames et sur les croyances qui s'y rattachaient", *Revue Archéologique*, t. 1, 1884, págs. 291-307 (segundo artículo).

¹⁶⁰ *Ibid.*, págs. 295-298. Véase también M. Ph. Perry, "On the psychostasis in christian art", *Burlington Magazine*, XXII, 1912-1913, págs. 96-101, y J. Yarza, "San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pág. 123.

¹⁶¹ Con anterioridad la apocalíptica judía recoge el tema en el *Apocalipsis de Esdras* "Pesa en la balanza nuestras faltas y las de los habitantes de la tierra, y se verá de que lado se inclina el platillo" (3, 34, versión latina).

¹⁶² Prescindimos aquí de algunas referencias escriturarias a la balanza. Maury en el trabajo citado anteriormente (primer artículo, págs. 235-249) recoge las citas bíblicas referidas a ella. En el libro de Job, en su respuesta a la segunda réplica de Sofar, se dice "pésame Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi inocencia" (31, 6). En el libro de Daniel la palabra *Thecel*, una de las tres que una mano misteriosa escribe sobre el muro de la sala del festín de Baltasar es interpretada por el profeta: "has sido pesado en

compuesto por un judío cristiano en Egipto durante el siglo segundo¹⁶³. En el periplo que el patriarca realiza por el más allá guiado por San Miguel, asiste en un momento dado al juicio de un alma. Ante una mesa de cristal un ángel resplandeciente sostiene la balanza que decide su destino. El arcángel utiliza los términos *juicio* y *retribución* al explicar a Abraham el sentido de lo que está viendo. No se asocia aquí a la balanza San Miguel, que se limita a su papel de guía. En un pasaje sucesivo se nos informa de que el ángel que la maneja es Dokiel.

Otro apócrifo redactado también en Egipto en ambientes coptos, esta vez hacia finales del siglo IV, la *Historia de José el carpintero*, abunda en la misma idea. No hay en este caso una escenificación judicial como en el anterior, pero sí una referencia a la balanza, también con un claro sentido escatológico¹⁶⁴.

El mismo motivo aparece en Lactancio¹⁶⁵, Juan Crisóstomo¹⁶⁶ y San Ambrosio¹⁶⁷. También parecen haber recurrido a él Prudencio, Fortunato y Dionisio Areopagita¹⁶⁸. En la primera mitad del siglo VII la *Vida de Juan el Limosnero*, patriarca de Alejandría, recoge la historia de un perceptor de impuestos de nombre Pedro que sueña que es sometido a la prueba del pesaje. Nada tiene que aportar al platillo de las buenas obras. La salvación le vendrá sin embargo de la mano de un ángel que echa sobre él un pan que en vida había dado a un pobre¹⁶⁹. La traducción latina del texto por

la balanza y hallado falta de peso" (Daniel 5, 27). Pasa por alto Maury la balanza que sostiene el tercer jinete del Apocalipsis de Juan (6, 5), que es en este caso una alusión a la hambruna (Yarza, "San Miguel y la balanza...", pág. 130).

¹⁶³ S.G.F. Branson, *The Judgment of the Dead. The idea of Life After Death in the Major Religions*, Nueva York, 1967, págs. 122-123; A. Díez Macho, *Introducción general a los Apócrifos del antiguo Testamento*, Madrid, 1984, 276-279.

¹⁶⁴ En su primer capítulo Cristo se dirige a los apóstoles en estos términos: "Cuando, pues, os llegue a vosotros, mis distinguidos miembros, la hora de marchar, predicadles que mi padre os exigirá cuentas con balanza justa y equilibrada y que os examinará hasta de una palabra inútil que digáis", *Evangelios apócrifos*, México, 1992, pág. 87 (según traducción de Aurelio de Santos).

¹⁶⁵ "Aquellos que han conocido a Dios serán juzgados. Sus malas obras serán comparadas y pesadas contra las buenas, para que si las que son buenas y justas son más y más pesadas, puedan ser entregados a una vida de bendiciones, pero si son las malas las que sobrepasan las que sobrepasan al castigo" (*Divinae Institutiones*). Citado por M. Ph. Perry, *op. cit.*, pág. 104.

¹⁶⁶ "En ese día nuestras acciones, nuestras palabras y nuestros pensamientos serán puestos en los dos platillos, y su inclinación hacia un lado comportará la irrevocable sentencia". La cita la toma Mâle del *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (*L'art religieux du XIIIe siècle en France*, París, s/f, publicado según la edición de 1948, págs. 675-676).

¹⁶⁷ En la *Apología de David* (VI, 24), menciona un pesaje que permite distinguir entre aquéllos en los que predominan las buenas acciones y aquéllos cuyos pecados pesan más (citado por C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au delà d'après la littérature latine (Ve-XIIIe siècle)*, Roma, 1994, pág. 31).

¹⁶⁸ A. Maury recoge citas de los tres con referencias a la balanza, si bien no está claro que se utilicen con un sentido escatológico (*op. cit.*, pág. 246). Si se da esa circunstancia en un fragmento de un pseudo-sermón de San Agustín para la vigilia de Pentecostés, que tanto Maury como Perry y Mâle atribuyen al obispo de Hipona, y que podría ser del siglo XII (cf. J.-P. Torrel, "Saint Agustin et la pesée des âmes ou les avatars d'une citation apocryphe", *Revue des études agustiniennes*, t. 27, 1981, págs. 100-104; J. Baschet, "Jugement de l'âme, jugement dernier...", n. 66, pág. 175).

¹⁶⁹ La historia la recoge B. De Gaiffer en "Pesée des âmes...", págs. 247-248.

Anastasio el Bibliotecario (muerto en 879) será la primera escenificación escrita del juicio del alma en occidente¹⁷⁰.

Si la continuidad del tema de la balanza en orden a calibrar las acciones humanas parece tener una continuidad en el cristianismo en el plano textual desde los primeros apócrifos en que aparece, no ocurre lo mismo en el iconográfico, terreno en el que aparentemente hay una ausencia clamorosa hasta el siglo X. Antes de esas fechas contamos con una representación del arcángel San Miguel en la que parece sostener la balanza, si bien su estado de conservación aconseja la prudencia. Se trata de un relieve situado en la puerta de una de las dos iglesias del monasterio de Alahan en Isauria, concretamente en la cara interior de la jamba derecha (en la opuesta figura el arcángel Gabriel). Michel Gough, que la fecha a mediados del siglo V, describe al arcángel, dotado de grandes alas y túnica corta, sosteniendo con su mano derecha un globo, y con la izquierda una balanza cuyos platillos se muestran en posición frontal¹⁷¹. En el supuesto de que la lectura de Gough sea correcta, su importancia sería manifiesta, al aportar una prueba tangible de los orígenes orientales del tipo iconográfico de San Miguel con la balanza, circunstancia, por otra parte, en consonancia con el origen de su culto, ya que todo parece indicar que es entre las comunidades cristianas coptas donde se dan, a principios del siglo IV, sus primeras manifestaciones¹⁷². Es en ese entorno donde parece producirse un proceso de sincretismo por el que la figura de San Miguel, más que sustituir a la de Mercurio, se asimila a éste, heredero del Hermes psicopompo griego, relacionado a su vez con Toth¹⁷³. No son pocas las coincidencias entre Hermes-Mercurio y San Miguel¹⁷⁴. Además de compartir la función de conductores de almas, ambos se relacionan

¹⁷⁰ Baschet, "Jugement de l'âme....", pág. 175.

¹⁷¹ *The early christians*, Londres, 1961, págs. 256-257. A pesar de que la referencia conste en un obra de carácter general, Gough conoce bien Alahan, al que dedica una monografía publicada en Toronto en 1983, que me ha sido imposible consultar (*Alahan, an early Christian monastery in Southern Turkey*). Anteriormente P. Verzone (*Alahan Monastir*, Turín, 1956, pág. 30), apunta la existencia de un posible dragón a los pies del arcángel pero no menciona la balanza. Tampoco N. y J. M. Thierry en un artículo publicado en 1957 ("Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie. La porte d'une église", *Cahiers Archéologiques*, IX, págs. 89-98). Describen ambas imágenes que identifican a su vez con los arcángeles. En la correspondiente a San Miguel distinguen perfectamente una cabeza a sus pies y los dos círculos que no asocian sin embargo con los platillos.

¹⁷² A. Stapert, *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, París, 1975, pág. 373. La reiteración con que su culto es celebrado por la iglesia copta (el calendario litúrgico le dedica hasta seis fechas) es indicativo de la importancia que se le concedió. Otro tanto debe deducirse del hecho de que la Iglesia de Alejandría pusiese bajo su protección al Nilo, conmemorando su fiesta el 12 de junio en coincidencia con el desbordamiento anual del río.

¹⁷³ Véase al respecto Olga Rojdestvensky, *Le culte de Saint Michel et le Moyen Age Latin*, París, 1922, págs. 1-8; A. Stapert, *op. cit.*, págs. 370-373; Yarza, *op. cit.*, pág. 126.

¹⁷⁴ Sin que, por su excepcionalidad, pueda generalizarse no está de más traer a colación el caso de Saint-Michel-Mont-Mercure en Poitou, único topónimo que atestigua la sustitución del culto a Mercurio por el del arcángel (cf. M. Baudot, "Caracteristiques du culte de Saint Michel", en *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, t. III, París, 1993, pág. 21).

directamente con la psicostasis y prefieren los lugares altos para su culto. En lo iconográfico se ha señalado el Egipto copto como cuna del tipo del arcángel sometiendo al dragón¹⁷⁵. ¿Hasta qué punto lo fue también del San Miguel con la balanza?. Resulta plausible que así fuera pero nada ha quedado en el terreno de la imagen salvo el relieve de Alahan.

Ninguna otra muestra del tema hasta que se empieza a configurar la iconografía del Juicio Final en el entorno bizantino. Es precisamente en ese contexto que el arte de Bizancio representa a San Miguel con la balanza. El ejemplo más antiguo en que se da esa circunstancia, datado a finales del siglo IX o principios del siguiente, lo constituyen las pinturas del nártex (destinado a albergar sepulturas) de la iglesia de Ihlanlı Kilise en el valle capadocio de Peristrema. La balanza aparece flanqueada por las figuras del arcángel y de un diablo que intenta la trampa de rigor. Pende del techo, y uno de sus platillos aparece vacío, mientras que el contrario presenta una cabeza humana¹⁷⁶. En el norte de Grecia las pinturas, poco posteriores, de San Esteban de Kastoria ofrecen otro ejemplo primerizo de Juicio Final también con psicostasis¹⁷⁷. Cuando la iconografía del Juicio bizantino se fija, en la primera mitad del siglo XI, en los términos que lo caracterizarán en lo sucesivo, mantiene la representación de la psicostasis que pasa a ser un motivo frecuente, representado por lo general en la parte inferior en el eje central de la composición. Así aparece en los dos juicios del

¹⁷⁵ Es la tesis que sostiene P. de Jerphanion en un artículo publicado en 1938 ("L'origine copte du type de Saint Michel debout sur le dragon", en *Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres*, págs. 367-381) como respuesta a la de M. de Fraipont "Les origines occidentales du type de Saint Michel debout sur le dragon", *Revue belge d'archéologie et d'Histoire de l'Art*, VII, 1937, págs. 289-301, aunque las opiniones siguen siendo diversas. Remito al respecto a Yarza, *op. cit.*, n. 24 (págs. 150-151).

¹⁷⁶ Para los orígenes de la iconografía del Juicio Final en Bizancio véase Y. Christe, "Aux origines du Jugement Dernier byzantin", en *Le Jugement, le Ciel et l'Enfer dans l'histoire du christianisme*, Angers, 1989. También del mismo autor el capítulo correspondiente al Juicio Final en Bizancio en el ya citado *Jugements Derniers*, págs. 21-52.

¹⁷⁷ No debe descartarse una fecha anterior para las primeras representaciones del Juicio en Bizancio, que podría hacerse extensiva a la psicostasis. B. Brenk ha formulado la hipótesis, a partir de determinadas coincidencias iconográficas entre el Juicio Final de San Juan de Mustair, en los Grisonos (fechado en torno al año 800) y la fórmula bizantina del mismo tema, de que la iglesia Suiza presentaría un reflejo parcial de una iconografía que habría sido creada en Bizancio en el siglo VIII, en plena crisis iconoclasta, en medios monásticos disidentes partidarios del culto a las imágenes (tomamos la referencia de Y. Christe, "Aux origines du Jugement Dernier byzantin", págs. 35-36. El original de Brenk fue publicado en 1964 en *Byzantinische Zeitschrift*: "Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung", t. LVII, 1964, págs. 107-126). Hay que recordar, por otra parte, que en los textos el tema había sido ampliamente desarrollado ya a finales del siglo IV por Efraín el Sirio. Para la relación entre Efraín y la iconografía del Juicio en el ámbito bizantino véase Z. Gavrilovic, "St. Ephraim the Syrian's Thought and Imagery as an Inspiration to Byzantine Artists", *Hugoye. Journal of Syriac Studies*, vol 1, nº 2 (<http://syricom.cua.edu/Hugoye/Vol1No2/HV1Ngavrilovic.html#FIGRef26>).

Tetraevangelio, de mediados del siglo XI, Gr. 74 de la Biblioteca Nacional de París (fols. 51v y 73v), que ilustran Mt. 24-25 y el evangelio sinóptico de Marcos¹⁷⁸.

Por las mismas fechas en que la iconografía del Juicio inicia su andadura en Bizancio, en el marco de ese mismo tema se da la primera imagen que el arte occidental conserva del pesaje en relación con el arcángel¹⁷⁹. Se representa en la cruz irlandesa de Muiredach en Monasterboice de principios del siglo X. Bajo el Juicio Final que ocupa el brazo transversal de la cara este se desarrolla la escena del pesaje. La balanza cuelga del techo por una cadena. Uno de sus platillos está vacío, mientras que en el contrario una figura acucillada tiende su mano hacia el arcángel. Este, desprovisto de alas, ostenta un bastón en forma de *tau* con el que hostiga al diablo. También aparece la balanza, esta vez sin la figura del arcángel, en la cruz de Arboe (Co. Tyrone, Irlanda del Norte), de fecha no muy lejana a la anterior¹⁸⁰. El marco es de nuevo un Juicio Final. Como en Monasterboice cuelga de una anilla inmediatamente debajo de la figura de Cristo-Juez. Sus platillos, vacíos, parecen equilibrados y bajo ellos unas llamas ondulantes recuerdan el destino que aguarda a los impíos.

De en torno a esas fechas o tal vez algo posterior es un relieve del santuario del monte Gárgano en Apulia. Se combinan en él, como en la cruz de Muiredach, la imagen del pesaje con la de San Miguel alanceando al demonio¹⁸¹.

La presencia de la psicostasis en fecha tan temprana en Irlanda e Italia, debe relacionarse con el hecho de que son los primeros territorios europeos en acoger el

¹⁷⁸ Christe apunta la idea de que la iconografía del Juicio del nártex de la iglesia de la Panagia ton Chalcheon de Salónica, fechado en 1028, primera representación del Juicio Final bizantino en lo que constituirá su tipología definitiva sea originaria del monasterio del Studion de Constantinopla donde fue elaborado el Tetraevangelio de París. A diferencia de lo que ocurre en este último carece de psicostasis (*Jugements...*, pág. 27).

¹⁷⁹ Con anterioridad los salterios carolingios de Utrecht y Stuttgart presentan imágenes de la balanza, sin el protagonismo del arcángel, pero con un sentido judicial ligado a lo escatológico. En el f. 9v del salterio de Stuttgart el salmo 9, salmo por excelencia del Juicio (*Nam suscepisti iudicium meum et causam meam, sedisti super solium, iudex iustus*), Cristo entronizado y flanqueado por dos arcángeles, sostiene una balanza en su mano derecha, en dirección a una docena de personas arrodilladas ante él. Algunas le tienden sus manos abiertas en actitud implorativa. La ilustración del folio 10v viene a complementar el sentido de la anterior: varios demonios conducen hacia el infierno a un condenado. Todo parece indicar que se alude al juicio de las almas, a pesar de que, como señala Yarza ("San Miguel y la balanza...", pág. 130) San Agustín en las *Enarraciones* glosa el salmo como alusión a la ayuda que la víctima inocente de la justicia de los hombres recibe de Dios; (véase también Christe, *Jugements Derniers*, pág. 116, ils. 47 y 48). Respecto al salterio de Utrecht la ilustración al salmo 16 (f. 8v) muestra al salmista sobre un horno ardiente tendiendo hacia Cristo una balanza. La ilustración se relaciona con el versículo 3 (*Si scrutaris cor meum, si visitas nocte, si igne me probas, non invenies in me iniquitatem*) y alude al poder purificador del fuego, elemento además de punición para los pecadores (cf. A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Emergence et développement [vers 1350-vers 1500]*, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1992. Tesis doctoral microfichada, págs. 36-37). Para un estudio específico sobre las miniaturas del salterio de Utrecht véase K. Van der Horst et al., *The Utrecht Psalter in medieval Art: picturing the psalms of David*, Utrecht, 1996.

¹⁸⁰ P. Harbison, *Irish high crosses with the figure sculptures explained*, Drogheda, 1994, págs. 16-20.

¹⁸¹ Yarza lo recoge, junto con el de Monasterboice, en "San Miguel y la balanza...", págs. 132-134.

culto al arcángel. Los santuarios más antiguos bajo su advocación se sitúan efectivamente en el sur de Italia, zona de colonización griega e influjo bizantino, lo que vendría a confirmar los orígenes orientales de su culto. El más importante de todos ellos fue precisamente el del monte Gárgano que habría sido fundado por los longobardos de Siponto para conmemorar su victoria del 8 de Mayo del 663 contra una armada napolitana con la ayuda del arcángel, declarando en consecuencia esa fecha como fiesta anual de dedicación al santo. La devoción popular prefiere, sin embargo, situar la fundación en relación con su supuesta aparición en una gruta del monte el 8 de Mayo del 492, en tiempos del papa Gelasio I, pasando a ser el ciclo milagroso del Gárgano uno de los motivos más representados en su iconografía¹⁸². En cualquier caso el Santuario del Gárgano pasará a ser el más celebrado del Sur de Italia, convirtiéndose pronto en un importante centro de peregrinación. En Roma serán también numerosas las edificaciones religiosas a él dedicadas. Tal vez la más famosa, ya que no la primera, sea el oratorio erigido sobre el mausoleo de Adriano (rebautizado como Castel Sant Angelo) atribuida a Bonifacio III o a Bonifacio IV (principios del siglo VII). Una leyenda tardía relaciona la fundación con la aparición del arcángel al papa Gregorio Magno a raíz de la peste del 590, motivo también habitual en los ciclos dedicados al arcángel.

El segundo foco de irradiación del culto a San Miguel debe situarse en Irlanda, en el marco de un cristianismo marcado por un pujante monaquismo fuertemente helenizado¹⁸³, desde donde pasará a Inglaterra y a la Galia, para difundirse por centroeuropa¹⁸⁴.

En la península Ibérica, si bien no hay pruebas de que su fiesta se celebrase en época visigoda, sí existe una referencia en las actas del concilio XI de Toledo (675) que alude a un monasterio de San Miguel, lo que testimoniaría indicios de su culto aunque fuese

¹⁸² Seguramente ésta última cronología sea la más acertada, ya que consta que desde finales del siglo V en Umbría un buen número de iglesias, capillas y oratorios estaban bajo la advocación de los ángeles o del propio arcángel. Existen indicios que remontarían incluso a fechas más tempranas su culto en Italia. Así en la tumba de la emperatriz María, esposa de Honorio (Roma, iglesia de Sta. Petronila) fue encontrada una lámina de oro con los nombres de los cuatro arcángeles. De fecha anterior es el grupo de letras ΧΜΓ (Cristo, Miguel, Gabriel), muy difundidas en Siria, que aparecen en sendas bóvedas en Siracusa y en Roma (véase de M^a Gracia Mara la entrada *Michele* en la *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma, 1990, col. 416 y ss.).

¹⁸³ Olga Rojdestvensky subraya la desconfianza de Roma hacia un monaquismo de marcadas tendencias orientales (en tiempos de Carlos el Calvo cualquiera que hablase griego pasaba por "irlandés"), y la precocidad con que las islas Británicas enviaron peregrinos a Tierra Santa. Señala también la importancia que las diversas formas de angeología cobraron en la Irlanda altomedieval (*op. cit.*, págs. 18-21).

¹⁸⁴ Rojdestvensky atribuye la posible fundación del segundo gran centro de peregrinación ligado al culto al arcángel, el Santuario del Mont Saint-Michel, a monjes irlandeses, situándolo como punto de partida de su difusión hacia la Galia y Germania (*ibid.*, págs. 26-28). Parecida opinión sustenta Leclercq (véase el

sólo de forma local¹⁸⁵. Igualmente el *Libellus orationum* de Verona, de origen tarraconense, que podría remontarse al siglo VIII, consigna la fiesta de San Miguel el 29 de septiembre¹⁸⁶. De esa misma centuria datan los monasterios de San Miguel de la Escalada y de San Miguel de Pedroso, depositario éste de un fragmento del mármol sobre el que el arcángel habría dejado su huella en la aparición del monte Gárgano, lo que sería indicio de algún tipo de relación, aunque fuese esporádica, con el santuario italiano¹⁸⁷. Se ha señalado precisamente Italia como centro de irradiación de su culto hacia el ámbito hispánico¹⁸⁸. Teniendo en cuenta los centros intermediarios entre Italia y la Provenza, como Saint-Michel de la Cluse en el valle de Aosta, hasta llegar a Sant Miquel de Cuixà, reconstruido en el 953 bajo su advocación (se convierte a partir de ese momento en un importante centro de difusión de su culto), parecen plausibles influencias directas sobre Cataluña desde Rávena o Roma.

En Cataluña las primeras fundaciones dedicadas a San Miguel datan del siglo IX (en torno a una decena de iglesias). Hay que esperar a los siglos X-XI para ver como se inicia un proceso de generalización, traducido en numerosas fundaciones y en una valoración al alza del arcángel en la liturgia¹⁸⁹. La Reconquista no es ajena a este proceso. Las numerosas capillas de castillos que se le dedican en algunas zonas de la Cataluña de los siglos XI-XII, atestiguan una particular devoción hacia él por parte del estamento militar¹⁹⁰. Los condes de Urgell se distinguen desde el siglo X por la especial atención que prodigan a los monasterios bajo su advocación. Su ayuda será invocada con frecuencia por reyes, nobles y caballeros. En 1094 el rey Pedro I le atribuye la victoria ante Huesca y el rey Alfonso reconquista Zaragoza con su ayuda. Balaguer cae en el 1101 y se pone a la ciudad bajo su protección. El 8 de mayo de 1162, fiesta del arcángel, Escornalbou es reconquistada, y el 29 de septiembre de

artículo *Anges* en el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Letouzey et Ané, 1907-1953, cols. 2080-2161).

¹⁸⁵ C. García Rodríguez, *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, pág. 134.

¹⁸⁶ J. Vives, "Santoral visigodo", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIV, 1941, págs. 31-58.

¹⁸⁷ Cf. F. Español, "Culte et iconographie de l'architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXVIII, 1997, pág. 175.

¹⁸⁸ Véase el estudio introductorio Curt J. Wittlin a la edición de la obra de Francesc Eiximenis *De Sant Miquel Arcàngel*, Barcelona 1983. En él Wittlin señala como fue un monje enviado por el dux de Venecia Pedro Orseolo (por cierto muerto en el 987 como monje de Cuixà) el introductor del culto a los arcángeles en el convento de Ripoll (pág. 20, n. 21). No falta sin embargo quien otorga al mundo carolingio la principal responsabilidad de su permeabilización hacia Cataluña (H. Moreu-Rey, "La dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans", en *Millénaire monastique...*, t. III, págs. 369-388).

¹⁸⁹ Moreu-Rey, *ibid*, págs. 374-375. Proporciona un listado de las fundaciones más importantes.

¹⁹⁰ A falta de un estudio de conjunto, el llevado a cabo por J. J. Cabestany y M. T. Matas para las comarcas del Anoia, Alt Camp y Alt y Baix Penedès, concluye que, sobre un total de 28 capillas de castillos, conservadas o documentadas, 20 estaban dedicadas a San Miguel, esto es, las tres cuartas partes del total ("Advocació de Sant Miquel a les capelles dels castells de la Marca del Gaià I del Penedès [s. X-XI]", *Lambard*, vol. X, 1997, págs. 141-150).

1283, otra de las fiestas arcangélicas, los cristianos entran en Valencia. En el otro extremo de la península, Alfonso I de Portugal funda la orden de los caballeros del ala de San Miguel, para conmemorar la victoria de Alcobça, en la que también había intervenido en auxilio de las huestes cristianas¹⁹¹. A su calidad de intercesor añade pues la de símbolo del espíritu de cruzada.

Paralelamente parece introducirse la práctica de la peregrinación al santuario gargánico y al Mont Saint Michel. Los testamentos catalanes atestiguan donaciones a ambos desde finales del siglo X, pero no hay constancia documental de peregrinaciones hasta el 1014-1015 en que el testamento del archidiácono Seniofred de Vic nos informa de su peregrinación al Gárgano¹⁹². En octubre de 1063 el noble Guitart Bernat es asesinado en el camino de retorno de su peregrinación al Mont Saint Michel¹⁹³.

Si la alta Edad Media conoció la psicostasis, no será sin embargo hasta época románica cuando el tema adquiera amplios niveles de difusión. Los ejemplos que restan en la plástica catalano-aragonesa son todos ellos tardíos, de entre el último cuarto del siglo XII y primero del XIII, circunstancia común a la mayor parte de representaciones del tema en la península Ibérica. Hay que señalar sin embargo la excepción de la que acompaña la ilustración del infierno del Beato de Silos que fechada entre 1109 y 1120 no sólo sería su primera manifestación en España, sino que se situaría además entre las primeras románicas¹⁹⁴.

La psicostasis en la escultura románica catalano-aragonesa

El repertorio de imágenes representando la psicostasis en la escultura románica catalano-aragonesa a pesar de no ser excesivamente amplio (aparece en un total de siete ocasiones, ocho incluyendo el probable caso de Ripoll), permite una aproximación a varios de los significados que el tema, en función de su contextualización, puede comportar. Desde este punto de vista abordaremos su estudio agrupando las diferentes obras en que aparece en bloques semánticos,

¹⁹¹ Curt J. Wittlin, *op. cit.*, pág. 21.

¹⁹² F. Español, *op. cit.*, pág. 179.

¹⁹³ Moreu-Rey, *op. cit.*, pág. 381.

¹⁹⁴ Yarza, "San Miguel y la balanza...", pág. 140.

entendiendo por tales conjuntos de obras en las que la imagen de San Miguel con la balanza adquiere una misma funcionalidad significativa. Desde este punto de vista éstas pueden clasificarse, para el ámbito geográfico de nuestro estudio, básicamente en relación a tres planos de significación:

1. La psicostasis como metáfora del Juicio Final. Pensamos que ese es el valor significativo que la escena adquiere al integrarse en programas, de mayor o menor amplitud, articulados en torno al binomio caída-redención culminado en sus consecuencias escatológicas. Sería el caso de las portadas de Roda de Isábena, Santa María de Baldós y Peralta de Alcofea, y del claustro de L'Estany.
2. La psicostasis en un marco de juicio colectivo de las almas, al margen del Juicio Final (Biota).
3. La psicostasis como imagen significativa en sí misma alusiva de un modo genérico al destino del alma *post mortem*, y directamente relacionada con el culto a San Miguel, ejemplificando una de sus funciones básicas (San Miguel de Daroca, Sant Miquel de la Portella).

Naturalmente el valor semántico del paisaje no se agota con estos tres supuestos. En relación con la idea de Juicio Final puede acompañar a la imagen de la segunda Parusía, añadiendo a su carácter teofánico una dimensión judicial¹⁹⁵, o integrarse en el marco de un Juicio Final propiamente dicho¹⁹⁶. Ninguna de esas circunstancias se da en la escultura románica catalano-aragonesa. Tampoco caso alguno en que la

¹⁹⁵ Sería el caso del tímpano claramente inspirado en Santo Domingo de Soria que, seguramente procedente de alguna iglesia de Berlanga de Duero, se halla actualmente encastrado en un muro del convento de religiosas de esa misma localidad (cf. J. A. Gaya Nuño, *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1948, págs. 201-202), o del de la iglesia de la Virgen de la Peña de Sepúlveda (Segovia), en cuyo dintel figura, en su parte derecha, la imagen de una curiosa psicostasis que ostenta en el platillo de las malas acciones una enorme serpiente (cf. I. Ruiz Montejo, *El románico de villas y tierras de Segovia*, págs. 262-264).

¹⁹⁶ En estos casos en que el protagonismo de la decisión judicial recae sobre el Cristo-Juez la imagen de San Miguel con la balanza puede parecer ociosa. Sin embargo su idoneidad, al incidir muy particularmente sobre el aspecto moral de la salvación o la condenación por contraposición de las acciones es clara. Así ocurre en los Juicios de las portadas de Conques, Autun y Sangüesa, o en el que se representa en dos capiteles complementarios (M 116 y M 119) del claustro de La Daurade, que según Durliat constituyen la primera manifestación escultórica de un Juicio Final románico (*Haut-Languedoc roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1978, pág. 175). Tampoco faltan imágenes en la plástica románica en las que la escena del paisaje se constituye en motivo central de algún Juicio Final en el que se obvia (al menos de modo explícito) la presencia de Cristo-Juez. En un capitel de la iglesia de Saint Révérien (Nièvre), la balanza, sostenida en este caso por una mano que asoma por debajo de las nubes (y que tanto podría aludir a la *Dextera Domini* como a la de San Miguel), se flanquea por el paraíso y el infierno. La presencia de ángeles trompeteros y de una pequeña resurrección no deja lugar a dudas sobre su sentido (cf. J. Dupont, *Nivernais, Bourbonnais roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1976, págs. 107-108).

psicostasis venga referida al juicio particular del alma, circunstancia que sin embargo es habitual, por ejemplo, en el románico palentino y burgalés¹⁹⁷.

La portada de Roda de Isábena

La portada de la catedral de Roda de Isábena, antigua sede de la diócesis de Roda-Barbastro, se dispone a partir de seis arquivoltas abocinadas carentes de decoración y rematadas por un trasdós de cabezas de diamante. Apean sobre impostas decoradas a base de elementos vegetales, sustentadas por seis columnas en cuyos capiteles se despliega un pequeño programa, un tanto desordenado en lo cronológico¹⁹⁸, pero de una notable coherencia en el plano doctrinal.

En el primero de la izquierda (según el espectador) se representa a un personaje masculino dispuesto en actitud genuflexa ante una mujer que señala ostensiblemente con el índice un minúsculo elemento vegetal sobre sus cabezas. El tratamiento elíptico de la escena la dota de una ambigüedad que dificulta su lectura. Subrayando ese carácter ambiguo M. Iglesias ha señalado que *"igual puede referirse al Creador señalando el árbol del bien y del mal, como a Eva ofreciendo el fruto prohibido a su*

¹⁹⁷ El norte de la provincia de Palencia es particularmente pródigo en la representación del tema, con una densidad que no se da en ningún otro punto de la geografía hispana. La psicostasis de un capitel de la portada de la iglesia de Vallespinoso de Aguilar alude claramente al juicio particular como evidencia la presencia del lecho mortuorio del difunto en el capitel contiguo (cf. J.L.Hernando Garrido, "La representación del diablo en la escultura románica palentina", en *El diablo en el monasterio, VII Seminario sobre historia del monacato*, Aguilar de Campoo, 1994, págs. 190-196). Lo mismo cabe decir de la que se representa en el capitel derecho de la de Villanueva de la Peña, directamente inspirada en la anterior (*ibid.*), o en la del capitel de ángulo del desaparecido claustro de Santa Eufemia de Cozuelos, actualmente expuesto en una sala contigua a la iglesia. En este caso se obvia la presencia del arcángel. La balanza, cuyos platillos se han perdido, pende, sostenida por una mano que desciende del cielo igual que en el capitel de Saint Révérien, sobre el lecho del difunto que se flanquea por dos plañideras en actitud de mesarse los cabellos (M. A. García Guinea, *El románico en Palencia*, Palencia, 1997, págs. 147-148, il. 111). No muy lejos, pero ya administrativamente en la provincia de Burgos, la notable psicostasis del pórtico de Rebolledo de la Torre muestra también, en una de las caras del capitel correspondiente, al difunto sobre su lecho de muerte (J. Pérez Carmona, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974, págs. 173-174). Un capitel del interior de la iglesia de Palacios de Benaver, en las proximidades de la capital burgalesa, representa en su cara central la psicostasis. Se flanquea en las caras laterales de una visión infernal y de un sarcófago, respectivamente. La presencia de este último, que nada tiene que ver con la resurrección de los muertos, apuntaría más bien hacia la idea de que se aluda también al juicio particular (cf. F. Cana García, *Iconografía del románico burgalés*, Madrid, 1992, pág. 175. No nos parece acertada su interpretación del capitel como "síntesis del Juicio Final"). Fuera del ámbito hispano citaremos por su interés los relieves de la fachada de la iglesia de San Pedro extramuros de Spoleto, en los que se representa por dos veces el pesaje, referido en una de ellas al juicio del justo y en la otra a la del pecador, con la presencia de ambos en sus respectivos lechos mortuorios (Baschet, *Les justices...*, págs. 250-251).

¹⁹⁸ La incoherencia en la secuenciación de las diferentes escenas obedece seguramente al hecho de que se disponen sobre dos tipos de soporte, los capiteles que rematan las columnas y los que hacen lo propio

pareja"¹⁹⁹. Todo parece indicar que la escena hace efectivamente referencia a la caída, constituyendo el punto de arranque del programa. Sin embargo el hecho de que ambos personajes se hallen vestidos apunta hacia un momento posterior a la expulsión del paraíso. La actitud de Adán vendría referida a la penitencia por el pecado mientras que el gesto de Eva recordaría a un tiempo su causa y la intervención culpable de la mujer.

Le sigue el combate de San Miguel con el dragón apocalíptico. El arcángel combate a pie armado de lanza y escudo, mientras que la bestia, alada y con garras de león, ostenta las siete cabezas con que la describe San Juan (Ap. 12, 3). El tercer capitel da cuenta del sacrificio de Isaac. En el momento en que Abraham se halla a punto de descargar la espada sobre su víctima, arrodillada frente a él, la mano de Dios aparece en lo alto para interrumpir el sacrificio. El que sigue muestra una escena en la que un obispo, tocado con mitra y portando el báculo, se rodea de dos diáconos. El de su izquierda sostiene un libro y el de su derecha un paño litúrgico. La escena reproduce con mínimas variantes otra similar representada en uno de los laterales del sarcófago de San Ramón (conservado en la cripta sobreelevada bajo el ábside central de la catedral de Roda)²⁰⁰ referida claramente al santo. Todo apunta a que se ha pretendido copiar con la misma intención significativa, como estímulo al culto al obispo rotense²⁰¹.

El capitel que le sigue introduce el componente escatológico del programa a través de la escena de la psicostasis (fig. 34). San Miguel y un diablo, ambos de igual tamaño, ocupan respectivamente las dos caras visibles de la cesta. Entre ellos la balanza, sostenida por el arcángel, se decanta hacia éste último haciendo inútiles los esfuerzos diabólicos por trampear el pesaje. En el platillo de las buenas acciones es visible una pequeña cabeza mientras el contrario está vacío.

con los bocelos alojados en las escocias, éstos últimos de menor tamaño. En consecuencia se optó por esculpir las temáticas que requerían más espacio en los primeros, sacrificando con ello la lógica narrativa.

¹⁹⁹ *Arte religioso del Alto Aragón Oriental. Arquitectura Románica. Siglos X-XI, XII y XIII*, Barcelona, 1987, vol.1/2, pág. 277. Por una interpretación parecida se decanta L. Carabasa (*La Ribagorça. Catalunya Románica*, vol. XVI, Barcelona, 1996, pág. 408).

²⁰⁰ Para la iconografía del sepulcro de San Ramón véase el artículo de Francesca Español "Le sépulcre de Sant Ramon de Roda", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIX, 1998, págs. 177-187.

²⁰¹ El culto al obispo de Roda alcanzó, desde el momento mismo de su muerte acaecida en 1126, gran predicamento, como atestigua su biografía redactada por Elías de Barbastro en 1138. En ella se da cuenta de sus múltiples milagros póstumos. La eficacia taumatúrgica de su reliquia acabó desplazando el culto a San Valero cuyo cuerpo, a raíz de su invención en 1035, se hallaba también depositado en la catedral de Roda. Su cabeza fue trasladada a Zaragoza al tiempo que se levantaba en 1170 el nuevo altar-sepulcro destinado a albergar los restos de San Ramón (F. Español, *op. cit.*, pág. 181). Su presencia en la portada debe entenderse como un elemento adicional en la popularización de su culto. Desde este punto de vista resulta poco plausible la interpretación que del capitel dan Canellas y San Vicente que lo han visto como complementario del último de este lado de la portada, que muestra a tres personajes situados a su vez junto a un altar. Según su punto de vista aludirían ambos a la ceremonia de consagración de la iglesia por el obispo Odesindo en el año 956 (*Aragón*, pág. 434).

Termina esta parte de la portada con la presentación en el templo. En el extremo derecho un altar remite al espacio sacro en que se desarrolla la escena. Junto a él Simeón con las manos veladas en señal de respeto recibe a la Virgen que se acompaña de San José que lleva entre los pliegues de su manto lo que parece la ofrenda de las tórtolas. El tema no resulta explícito a primera vista por la ausencia del niño en la composición: ni María ni Simeón lo sostienen en sus brazos.

Esta escena, única relativa al Nuevo Testamento en esta parte de la portada, supone la culminación del ciclo neotestamentario que se despliega en el lado opuesto. Se inicia en el capitel exterior con la Anunciación, seguida de la escena de la Natividad y de la Visitación. Esta última presenta la peculiaridad, no demasiado habitual en el románico, de la presencia de un tercer personaje, probablemente Zacarías²⁰².

Le sigue la Epifanía para culminar el ciclo con la Huida a Egipto. Entre estos dos últimos capiteles una cesura introduce el tema, que complementa desde el punto de vista significativo al de San Miguel en lucha con el dragón apocalíptico, del caballero, aquí con escudo y espada, combatiendo a un león.

Un programa en suma que desarrolla escuetamente la historia de humanidad en la perspectiva de la salvación. El pecado, introducido en el mundo por los primeros padres, supone un estado de continua tensión para el cristiano, una batalla permanente, ejemplificada visualmente a partir del combate de San Miguel y de la escena del caballero y el león. El mensaje de salvación viene de la mano del sacrificio de Cristo aludido en las escenas novotestamentarias y prefigurado por la del sacrificio de Isaac. En este contexto la presencia de San Ramón es clara. No se trata tan sólo de impulsar a través de ella el culto al Santo, supone también ofrecer a través de sus efectos taumatúrgicos, tanto para la salud corporal como para la espiritual, un camino de salvación, abrir la vía de la esperanza en la perspectiva del momento decisivo del Juicio Final, acuñado en el programa por la imagen de la psicostasis.

²⁰² Tanto M. Iglesias (*op. cit.*, pág. 277), como L. Carabasa (*op. cit.*, pág. 408) la identifican con San José. Sin embargo el evangelio de Lucas no hace mención alguna de éste último, siendo más lógica la presencia de Zacarías al ocurrir el encuentro en su casa. No es infrecuente que la miniatura del final de la Edad Media lo represente al fondo de la escena de la Visitación (así ocurre, por ejemplo, en las Horas Hastings, Londres, British Library, MS. 54782, fol. 86v).

La portada de Nuestra Señora de Baldós

La iglesia se halla en lo alto del pueblo, hoy casi abandonado, de Puente de Montañana en la Ribagorza oscense. Su portada presenta un interesante programa que ofrece no pocos puntos de contacto con la de Roda. Lamentablemente su estado de conservación es bastante peor lo que dificulta la precisión de su lectura.

Se configura a partir de seis arquivoltas abocinadas, carentes de decoración, y rematadas, igual que en Roda, con un trasdós con puntas de diamantes. Sin embargo en este caso presenta un tímpano con la *Maiestas Domini*. Inserto en la mandorla sostenida por dos ángeles con las alas extendidas, Cristo, con nimbo crucífero, se halla entronizado sobre un cojín que descansa a su vez sobre el arco iris. Su actitud es la de bendecir con la mano derecha al tiempo que sostiene el libro sobre su regazo. En los extremos del tímpano relieves de líneas onduladas se refieren a las nubes y por extensión al cielo.

El resto del programa se despliega a lo largo de las ménsulas y capiteles de ambos lados de la portada. Empezando por la izquierda encontramos en primer lugar una ménsula en forma de cabeza trifonte. Su significado en el arte cristiano es ambiguo. Se ha querido ver en este caso concreto la imagen de la Trinidad²⁰³. Ciertamente ese parece ser el sentido de los capiteles con cabezas unas veces tricéfalas y trifontes otras del claustro de Alquézar, portada de Artaiz o los pictóricos de determinadas miniaturas bávaras del siglo XI²⁰⁴. Pero también la cabeza trifonte puede adoptar un significado diabólico. En el plano textual se ha recurrido al comentario de Eusebio de Alejandría al evangelio de Nicodemo en el que el dios de los infiernos apostrofa al diablo como "*Beelzebuth de tres cabezas*". Si bien se ha puesto en entredicho como posible fuente para este tipo de representaciones por no haber sido traducido el texto al latín²⁰⁵ parece claro que el occidente cristiano debió conocer una tradición similar. Dante en la *Divina Comedia* describe al diablo con tres caras (Infierno 34, 37-39), pero mucho antes en la iglesia románica de San Pedro de Viterbo ya se había representado al Anticristo de esa guisa²⁰⁶. También la pintura mural románica nos ofrece un ejemplo

²⁰³ Así la interpretan tanto Iglesias (*op. cit.*, pág. 154) como Carabasa (*op. cit.*, pág. 456).

²⁰⁴ Cf. G. Cames, "Les chapiteaux à triple visage dans l'enluminure romane de Bavière", *Cahiers de civilisation médiévale*, XVI, 1973, págs. 313-315.

²⁰⁵ *Ibid.*, pág. 314. El propio Cames, de quien tomamos la cita, niega la posibilidad de que ese sea su origen.

²⁰⁶ R. Petazzoni, "The pagan origins of the Three-Headed representation of the christian Trinity", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1946, pág. 151; M. Guerra, *Simbología Románica*, Madrid, 1993, pág. 314, il. 8. Una tradición que continúan algunas imágenes góticas. Tricéfalo es el Anticristo de las

de diablo tricéfalo en la Anástasis (por cierto con un notable desarrollo de lo infernal) de la iglesia de Asnières-sur-Vègre²⁰⁷. La pintura mural italiana del XIV da cuenta de un Satanás trifonte y triplemente devorador en el infierno que Buffalmacco pintó en el camposanto de Pisa²⁰⁸, y otro tanto ocurre en los de los Juicios Finales de Fray Angélico del Staatmuseum de Berlín y del museo de San Marcos. Otro ejemplo de *vultus trifrons* identificable por el contexto como claramente demoníaco nos lo proporciona un capitel de finales del siglo XIV que, procedente del claustro de las Bernardas de Valldaura, se conserva en la Escuela de Artes y Oficios de Manresa²⁰⁹.

Creo que ese mismo sentido diabólico debe atribuirse a la ménsula de Montañana. No sólo su aspecto propende más a la desazón que a la contemplación sosegada de un símbolo trinitario, el conjunto del programa, en el que se ha querido significar especialmente la caída de los primeros padres a través de una dilatada representación del hecho, y la importancia que en él adquiere la idea del pecado, invitan a ver aquí una alusión al supremo tentador.

Acto seguido una psicostasis extremadamente erosionada hace imposible una descripción detallada. San Miguel parece sostener con su mano izquierda la balanza, cuyos platillos se muestran vacíos (fig. 35). El diablo tramposo presenta la particularidad de presionar el plato de las malas acciones, en una especie de paroxismo falsario, incluso con el pie: levanta una pierna para ayudarse en la presión que ejerce hacia abajo.

El tema que sigue se despliega, con notable desarrollo, en los tres capiteles inmediatos. Se trata de la caída y la expulsión del paraíso. En el primero de ellos se aprecia como la figura de Dios, portando un libro y acompañado por un ángel, señala con el dedo la escena del capitel contiguo en un gesto que es al tiempo de acusación y de mandato. En éste los primeros padres, dispuestos a ambos lados del árbol del bien y del mal con la serpiente enroscada en torno, tapan su desnudez conscientes de la falta cometida. El tercero da cuenta de las consecuencias de la caída con la condena al trabajo: Eva, sentada, hila ayudándose de un huso, mientras Adán a su lado transporta sobre sus hombros un fardo con actitud fatigosa.

Biblias Moralizadas de la ÔNB de Viena (Cod. 2554 [fol. 43v] y 1179 [fol. 101]). Remito para éstas últimas a la monografía de Sara Lipton, *Images of intolerance. The representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1999, págs. 121-122.

²⁰⁷ Cf. C. Davy, *La peinture mural romane dans Les Pays de la Loire*, Laval, 1999, pág. 56, il. 2.

²⁰⁸ Baschet, *Les justices...*, pág. 318.

²⁰⁹ Cf. G. De Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, especialmente págs. 39-53, fig. 22.

El último capitel de esta parte entronca con el mensaje escatológico del Juicio figurado en el primero de ellos. Asistimos en él al castigo del avaro (fig. 36). Contrariamente a lo habitual, su atributo, la bolsa, no pende del cuello del condenado en torno al cual vemos en este caso un grueso collar indiciario de su riqueza mal adquirida. La bolsa es visible sobre sus rodillas, aprovechando la actitud sedente en que ha sido representado. Lo rodean cuatro figuras bestiales que proceden a hostigar diversas partes de su cuerpo. En la parte superior se halla flanqueado por un enorme sapo y por una serpiente. Ambos se ocupan en morder su cuello. Desde abajo una especie de lobo abalanza sus fauces sobre el rostro del pecador, mientras a sus pies un ser demoníaco de cuerpo humano y cabeza monstruosa parece sonreír dejando ver una mandíbula provista de grandes y afilados dientes.

En esta misma línea se sitúan las ménsulas que sirven de apoyatura al dintel. La de la izquierda se configura como una cabeza de león con un cuerpo humano entre sus fauces. La opuesta ofrece la imagen del castigo de la mujer lujuriosa. El tema, recurrente en el repertorio iconográfico románico, se nos muestra aquí con importantes variantes respecto a la tradicional *femme aux serpents*²¹⁰. La mujer, desnuda de cintura para arriba, es acosada por animales de aspecto felino que, al tiempo que muerden ambos lados de su cara, arañan sus pechos con las garras delanteras y su sexo con las traseras (fig. 37).

M. Iglesias ha explicado conjuntamente el capitel del avaro y las dos ménsulas como referentes a los siete pecados capitales²¹¹. Así, en el primero, las bestias que acosan al usurero aludirían a la envidia (sapo), la pereza (demonio híbrido de hombre y animal), la soberbia (serpiente) y la ira (lobo). La imagen del león devorador a la gula y, naturalmente, la ménsula de la derecha a la lujuria. No creemos que la interpretación sea acertada. Ya hemos hablado de las reticencias del románico hacia la representación del conjunto de los siete pecados capitales. La imagen de Montañana, excepcional en la representación románica del avaro, parece relacionarse más bien con los muchos ejemplos del tema en los que el usurero se flanquea de diablos en actitud hostil²¹². Estaríamos al igual que en esos casos ante una representación del castigo de la avaricia sin más connotaciones. Lo mismo cabe decir de la imagen del felino devorador. La interpretación de la escena puede ser polémica pero en modo alguno aludir a la gula. Imágenes idénticas y en la misma disposición

²¹⁰ Véase el apartado dedicado al castigo de la lujuria (*infra*, pág. 221 y ss.).

²¹¹ *Op. cit.*, pág. 156.

²¹² Véase el apartado dedicado al castigo de la avaricia (*infra*, pág. 229 y ss.).

encontramos en la portada de la iglesia de San Juan en el mismo pueblo de Puente de Montañana o en la de la parroquia de Santa María de los Dolores en Peralta de Alcofea (también en Huesca) sin relación con pecado alguno. Es una tipología común en la plástica escultórica del románico. Sobre su sentido se han apuntado diversas hipótesis. M. Guerra ha visto en ella el símbolo del animal que devora y al hacerlo confiere al devorado la capacidad de resurgir a una vida nueva. Remite al animal andrógamo de los celtas²¹³ de carácter psicopompo que engulle a los espíritus humanos para entregarlos a la felicidad del más allá.

Desde otra perspectiva se ha querido ver en las cabezas de animales, dispuestas en las entradas de las iglesias, un elemento de carácter apotropaico²¹⁴. Cabe sin embargo que la imagen de Montañana, habida cuenta del contexto en que se sitúa (justo a continuación del castigo del avaro y enfrentada al castigo de la lujuria), aluda al infierno devorador acuñado a partir de la imagen de la boca de Leviatán²¹⁵. En la portada de la iglesia de Santiago de Puente la Reina una boca también de aspecto leonino devora una figura humana. No cabe aquí duda alguna sobre su carácter infernal por cuanto hacia ella se dirige, encabezado por un diablo, un cortejo de condenados entre los que se distingue un avaro con la bolsa al cuello²¹⁶.

Hemos apuntado ya la preferencia que el románico manifiesta hacia la avaricia y la lujuria cuando se trata de incidir sobre la idea de pecado. Vale la pena insistir en ello a propósito de la iconografía de esta portada por cuanto la temática de la psicostasis, asociada explícitamente a ambos pecados o cuando menos a uno de ellos, no es algo exclusivo del caso que nos ocupa. Uno de los capiteles sobre los que apea el arco triunfal de la iglesia cántabra de San Martín de Sobrepenilla presenta en su parte frontal la escena del pesaje, que se flanquea a ambos lados de la cesta por sendas imágenes de la lujuriosa, con los pechos mordidos por serpientes que ella misma

²¹³ Cf. *Simbología...*, págs. 81-84. También O. Beigbeder, *Léxico de los símbolos*, Madrid, 1995, pág. 295. Esta misma idea de renovación a través de la muerte simbólica la encontramos en M^a Angeles Menéndez, "Un mito en piedra: La sexualidad en el contexto religioso de la Iglesia", *Espacio, Tiempo y Forma*, H^a del Arte, t.11, 1998, págs. 59-61.

²¹⁴ R. Bartal, "La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas", *Archivo Español de Arte*, n^o 262, 1993, págs. 114-122.

²¹⁵ Vuelvo a insistir sobre el carácter ambivalente de la simbología del león que no sólo puede ser metáfora de Cristo sino también de Satán. W. Deonna ha interpretado la imagen del león o, en su caso, la máscara de éste, devorando a un ser humano como símbolo de los poderes infernales, ("Salva me de ora leonis: A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève", *Revue belge de philologie et d'histoire*, XXVIII, 1950, págs. 486-488).

²¹⁶ E. Aragonés, "La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico", *Príncipe de Viana*, n^o 213, 1998, págs. 134-135.

sujeta, y del avaro con la bolsa al cuello, ambos acosados a su vez por diablos²¹⁷. En el caso de Rebolledo de la Torre, la contigüidad del capitel con la muerte del avaro con el que representa la psicostasis no puede por menos que inducir al establecimiento de una relación directa entre ambos²¹⁸. La misma que se observa en el porche de La Graulière (Corrèze) en el que la muerte del rico se acompaña de la imagen de San Miguel con la balanza²¹⁹.

Los capiteles del lado derecho de la portada de Nuestra Señora de Baldós, se hallan en un estado de deterioro más acusado que los de la opuesta. El primero, partiendo del interior, representa el sacrificio de Isaac en el momento en que el ángel sujeta el brazo de Abraham. Se complementa la escena con el siguiente en el que es visible, pastando, el cordero sacrificial que Yahvé ordena al patriarca llevar consigo al monte. Del capitel inmediato es difícil, por su estado, hacer una afirmación categórica sobre su significado. Se disponen en él tres personajes. Los dos de la izquierda forman un conjunto unitario. El central, al que le falta la cabeza, se muestra sentado en actitud mayéstatica. Frente a él una figura arrodillada parece ofrecerle o recibir del anterior algún objeto hoy desaparecido. Iglesias apunta entre interrogantes la posibilidad de que se trate de la entrega de la Ley a Moisés²²⁰. En el caso de que así fuera la tercera figura que se dispone en el extremo izquierdo, sentada y apoyándose en un bastón en forma de *tau*, y claramente al margen de la escena anterior a la que da la espalda, bien podría referirse a Aarón esperando el retorno de su hermano o a Josué cuya presencia en la escena de la entrega de la Ley no es infrecuente en biblias carolingias²²¹. Esta última figura es interpretada, sin embargo, por el propio Iglesias como San José, haciéndola depender del capitel siguiente, en el que se representa la Anunciación. Tal interpretación resulta poco convincente. Creo que la identificación del personaje en cuestión con Aarón viene a reforzar la idea de que la escena

²¹⁷ Cf. M. A. García Guinea, *El románico en Santander*, vol. II, Santander, 1979, págs. 507-510, figs. 1018-1019.

²¹⁸ A pesar de su gran interés tanto en lo iconográfico como en lo plástico no existe ninguna monografía sobre el pórtico, pero sí referencias en diversos artículos. Para una relación de los mismos remito a J.L.Hernando Garrido, "La representación del diablo...", pág. 200, n. 46. Respecto a la interpretación que da Hernando Garrido del capitel de la muerte del avaro no creemos aceptable la relación que establece con la parábola de Lázaro y el epulón, relación que ya apunta veladamente Pérez Carmona (*Arquitectura y escultura románicas...*, págs. 173-174). Ningún elemento iconográfico autoriza a ver en él otra cosa que no sea la muerte del avaro, como referencia a la mala muerte sin otras consideraciones.

²¹⁹ M. Durliat, "Un chapiteau roman...", pág. 54.

²²⁰ *Op. cit.*, pág. 156.

²²¹ Véase lo apuntado al respecto por J. Yarza en su artículo sobre la iconografía de la portada de Ripoll "Lectura iconográfica: programa religiós amb component polític" en *Catalunya Romànica*, vol. X, Barcelona, 1987, pág. 248.

representada sea en efecto la entrega de la Ley, al tiempo que nada justifica la presencia de José (aún situado al margen) en la escena de la Anunciación.

El último de los capiteles, también en deficiente estado, da cuenta de la resurrección de Cristo. Así se desprende de la figura sentada sobre lo que sería el sepulcro. Se trataría del ángel recibiendo a las santas mujeres que se dirigen hacia él portando los ungüentos²²².

El programa se cierra en una ménsula, sin duda la parte más dañada del conjunto, lo que complica su identificación. El hecho de que presente dos figuras enfrentadas, una de ellas inclinada, ha llevado a Iglesias a ver en ella el *Noli me tangere*²²³. Su yuxtaposición a la escena alusiva a la Resurrección hace verosímil tal interpretación.

Como apuntábamos al principio hay evidentes similitudes con el programa de Roda. Se articula igualmente en torno a los motivos de la caída y la redención, con toda una serie de elementos coincidentes (caída y expulsión de Adán y Eva, sacrificio de Isaac, Anunciación). Sin embargo presenta el interés añadido del mayor desarrollo de los aspectos escatológicos del programa, al sumar a la escena de la psicostasis, imagen, una vez más, del Juicio Final, el castigo de la avaricia y de la lujuria.

La portada de Peralta de Alcofea

Si los dos ejemplos estudiados anteriormente presentan características formales a través de las cuales apunta ya la estética del gótico, para el caso de la portada de la iglesia parroquial de Santa María de los Dolores de Peralta de Alcofea (Huesca), esta sintomatología se hace más patente. La composición de la portada obedece sin embargo a unos planteamientos claramente románicos, configurándose a partir de arcos de medio punto.

²²² La escena de la *visitatio sepulchri* suele darse en programas que incluyen la psicostasis. Es el caso de Vallespinoso de Aguilar y Villanueva de la Peña (ambas en Palencia y con una evidente dependencia iconográfica de ésta última respecto a la anterior), el capitel de ángulo del claustro de Santa Eufemia de Cozuelos, también en Palencia (si bien en este caso no está presente el arcángel, a no ser que identifiquemos como suya la mano celestial que sujeta el fiel de la balanza), San Miguel de Fuentidueña (Segovia) o San Miguel de Estella. A propósito de éste último ejemplo Yarza ha apuntado la posible existencia de una tradición perdida identificando al ángel de la *visitatio* con San Miguel (cf. "San Miguel y la balanza...", pág.147).

²²³ *Op. cit.*, pág. 156.

El estado general de conservación presenta importantes deterioros, más acusados en los capiteles, algunos de los cuales resultan totalmente ilegibles. El tímpano muestra una interesante Epifanía²²⁴ en la que despuntan de manera más acusada los elementos formales gotizantes, al igual que en la primera arquivolta, que lo enmarca con ocho dovelas cuya decoración escultórica se dispone al modo que será habitual en el nuevo estilo. En el tímpano los tres reyes, seguidos por servidores que sujetan dos caballos por las bridas, representados a pequeña escala tras ellos, avanzan hacia la Virgen. Ésta se muestra majestuosa, entronizada y sosteniendo al niño sobre una de sus rodillas. San José, sentado, contempla la escena desde el extremo derecho. La composición se completa con la estrella y el ángel en la parte superior central, a modo de guía del real cortejo.

La arquivolta inmediata, única con decoración figurativa, presenta en la dovela central una imagen en busto de Cristo, con nimbo crucífero. Levanta una mano en actitud de bendecir y sostiene el libro con la otra. En el dovelaje de su izquierda, partiendo de la parte inferior y en dirección al centro, se observan cuatro personajes, individualizados en cada una de las dovelas. El primero parece, a juzgar por sus ropajes, una persona de calidad, noble o burgués, con las manos juntas en actitud orante. Le siguen un guerrero armado de lanza y escudo, y un tercer personaje, probablemente también soldado a juzgar por la espada al cinto, que sostiene un objeto cuyo estado no permite una identificación precisa. Culmina esta parte con la imagen de un músico tañendo una fidula. Del otro lado y en dirección descendente un segundo músico toca la viola. Le sigue la figura sedente de un rey con una lira en su regazo, en una probable alusión a David. Las dos últimas se referirían al mundo del trabajo a través de un personaje que lleva al hombro lo que parece un saco y un pastor que, vestido con pieles de oveja, guarda un rebaño, ejemplificado a partir de los dos corderos esculpidos a sus pies. El conjunto de la arquivolta vendría a representar a los diferentes estamentos alabando al Señor, acuñando a la vez la imagen del orden social en su división funcional sancionado por la divinidad.

El programa de los capiteles, imposible por su estado de analizar en su globalidad, gira en torno a idea del combate entre el bien y el mal llevado a su culminación en la escena de la psicostasis. Esta se representa en el segundo capitel (contando desde el interior) de la jamba izquierda (fig. 38). Se acierta a identificar a ambos lados de la

²²⁴ La escena de la Epifanía como motivo central del tímpano es frecuente en el románico aragonés. Se da también, con excelente factura y gran interés iconográfico, en el de Santiago de Agüero y en el de la

balanza al arcángel, con un ala extendida, y a su diabólico oponente. De aquella tan sólo resta el platillo próximo a San Miguel, que no presenta ningún elemento alegórico de las buenas acciones. Le hace *pendant* en la jamba opuesta la introducción del pecado en el mundo de la mano de la escena de los primeros padres situados a ambos lados del árbol prohibido. El resto de capiteles más o menos identificables remite a esa idea psicomáquica que apuntábamos anteriormente. En la parte izquierda en el más próximo a la puerta dos sirenas con cola de pez, tradicionalmente asociadas a la tentación de la concupiscencia, se enfrentan sosteniendo un objeto hoy desaparecido, tal vez un espejo. Ningún otro en esta parte permite una descripción fidedigna. En la contraria se aprecian dos capiteles representando combates entre animales. En uno dos bestias de aspecto lobuno devoran a una tercera de similar apariencia, mientras que otros dos muestran animales rampantes luchando entre sí y un centauro disparando su arco contra lo que parece una arpía. Es difícil pensar que se trate de figuraciones meramente decorativas habida cuenta del contexto en que se inscriben.

El último, a pesar de su lamentable estado permite al menos la identificación parcial en uno de sus extremos de una pareja enfrentada con las piernas entrecruzadas en lo que bien podría suponer una escena erótica y, en consecuencia, una nueva alusión a la lujuria.

Ninguna referencia aquí (al menos en lo que se conserva) a la redención, que ha sido desplazada al tímpano donde toma cuerpo en la escena dominante de la Epifanía.

La psicostasis del claustro de Santa María de L'Estany

Nos encontramos ante una obra que, a pesar de ser de dimensiones relativamente reducidas (dista en este sentido de los claustros de Sant Cugat o de la catedral de Gerona), dilata su construcción desde la segunda mitad del siglo XII hasta principios del XIV, lo que se traduce en una marcada diversidad estilística²²⁵. De sus cuatro galerías es la adosada a la nave del templo, la septentrional, la que, como resulta

portada occidental de San Miguel de Biota, estrechamente relacionada con la anterior. También en San Nicolás de El Frago, y en la portada sur de San Pedro El Viejo (Huesca).

²²⁵ La bibliografía sobre el claustro de l'Estany es amplia. Remito particularmente a G. Gallard, "Les chapiteaux du cloître de Santa María del Estany", en *Études d'art roman*, París, 1972, págs. 121-142; A.

habitual, se construye en primer lugar. Es también la que presenta una mayor homogeneidad tanto en lo formal como en lo iconográfico. De los capiteles que rematan las columnas emparejadas, los que se abren al patio central son de tipo ornamental, en tanto que los que se encaran al interior presentan mayoritariamente una decoración historiada. Se despliega en éstos últimos un programa que remite una vez más a la historia de la caída y la redención y a sus consecuencias en el plano escatológico. Arranca en el primer capitel con la historia de Adán y Eva a través de los temas complementarios de la creación de ambos, el pecado original y el castigo al trabajo. El siguiente capitel historiado introduce la temática relativa a la redención a partir de escenas de la vida de la Virgen (su presentación en el templo, la anunciación y la visitación), arranque de un amplio ciclo novotestamentario subdividido, a partir de aquí, a su vez en otros tres: uno dedicado a la infancia, otro de la vida pública de Cristo y un tercero a la Pasión. El primero de ellos se despliega en los capiteles quinto²²⁶ (nacimiento, adoración de los Magos y huida a Egipto) y noveno (los Magos ante Herodes, matanza de los inocentes, presentación de Jesús en el templo). A la vida pública se refieren los capiteles séptimo (bodas de Caná, y bautismo y tentaciones de Cristo)²²⁷ y undécimo, dedicado íntegramente a la entrada en Jerusalén. La Pasión se desarrolla también en dos capiteles: el decimotercero con las escenas de la Santa Cena y el lavatorio de pies, y el decimoquinto dedicado al prendimiento y la crucifixión. El último capitel historiado de la galería cierra el programa con la imagen de San Miguel procediendo al pesaje de las acciones morales (fig. 39). Presenta la particularidad de que la balanza es sostenida conjuntamente por el arcángel y el diablo. Éste, que ostenta unas alas idénticas a las de su oponente, recuerdo de su perdida condición angélica, la agarra con su mano izquierda, e intenta con la otra, en vano esfuerzo, inclinarla hacia sí. Un segundo diablo, acucillado en la parte inferior, colabora en esta tarea. Ambos platillos contienen sendas cabezas.

Los capiteles de las galerías restantes, contrariamente a lo que ocurre en la septentrional, distan de presentar un programa cerrado y coherente. Predominan los de tipo ornamental, a partir de motivos vegetales y entrelazos. Sin embargo entre los figurativos, sin que falte una amplia representación del bestiario, no son pocos los que

Pladevall y J. Vigué, *El Monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona, 1978; J. Sureda, artículo correspondiente en *El Bages. Catalunya Romànica*, vol. XI, Barcelona, págs. 224-236.

²²⁶ El punto inicial de la numeración sería el primer capitel encarado a la galería, primero a su vez de los historiados. Corresponden por tanto los números impares a los que miran al interior, mientras que los pares, todos ellos ornamentales, designan los que se orientan al patio central.

²²⁷ La secuenciación cronológica del programa se altera en este caso, por cuanto este capitel debería preceder en el desarrollo de los acontecimientos al noveno.

de modo más explícito se refieren al pecado y a la dialéctica entre el bien y el mal. Se integran en consecuencia en la lógica del programa dominante, y contribuyen a complementar su sentido. No falta en ellos la presencia del diablo que, principal agente de la perdición de las almas, se muestra en dos capiteles de la galería occidental. En uno de estos casos la visión diabólica se acompaña de la imagen de un caballero combatiendo a una fiera. Este último motivo se repite en un capitel de la galería oriental, acompañándose de una clara referencia al pecado de lujuria acuñado en la imagen de una mujer que peina una larga cabellera instrumento de seducción e incitación al pecado. Este se materializa en la escena contigua en la que se puede ver a una pareja abrazada. Los dos capiteles que le siguen forman con el anterior una trilogía con un claro componente moral. En el inmediato la imagen de un asno tocando la flauta, tema recurrente en la iconografía románica, cuyo origen estaría, según Mâle, en la reinterpretación que Boecio hace en la *Consolatione* de la fábula de Fedro como ejemplificación del orgullo²²⁸. Desde una perspectiva más general, Pedro Comestor identifica al asno músico con seducción diabólica, sin que se pueda dar una interpretación unívoca de su afición. Otros tratadistas han visto, sin embargo, en él una imagen de la lujuria. Así el pseudo-Hugo de San Victor relaciona con ella el placer que el asno experimenta al tocar la lira²²⁹. Probablemente sea este su significado en el caso que nos ocupa, habida cuenta de su localización, precedido de un capitel dedicado a la lujuria y seguido por otro en el que se representa a una bailarina danzando al son del rabel mientras acciona unos crótalos o castañuelas. Por otra parte no es infrecuente que el tema del asno músico se acompañe de otros alusivos a la lujuria. Un ejemplo lo tenemos en infierno del ya citado capitel del Palacio Real de Estella, donde su imagen se acompaña de la de una pareja de avaros y una lujuriosa²³⁰.

Se ha querido ver también una referencia a la avaricia en un capitel de la galería oeste en el que se representa a dos hombres conduciendo un asno cargado. Vendría a apoyar el carácter negativo de la escena la imagen que en otra cara de ese mismo capitel muestra a dos sirenas-ave soplando olifantes²³¹.

²²⁸ E.Mâle, *L'art religieux en France au XIIe siècle*, París, 1966 (7ª ed.), pág. 226.

²²⁹ Para estas dos últimas interpretaciones véase F.Garnier, *L'âne a la lire. Sotissier d'iconographie médiévale*, París, 1989, págs. 17-26.

²³⁰ M. Melero, "La escultura románica en Navarra", *Cuadernos de arte español*, nº 32, 1992, ficha 14. Véase también E. Aragonés, *La imagen del mal...*, págs. 169-170.

²³¹ J. Sureda, *op. cit.*, pág. 230.

Santa María de Biota

De todos los casos en que aparece representada la escena de la psicostasis en el románico catalano-aragonés es en Biota donde adquiere un lugar más preeminente, por cuanto constituye el elemento central del tímpano de la fachada sur de la iglesia (fig. 40).

Se conjugan aquí los temas de la psicostasis y de la lucha con el demonio con un marcado sentido narrativo. La composición se articula en torno a la figura de San Miguel que ocupa toda la altura del tímpano en su parte central. Representado con túnica, como es usual en el románico, blande en su mano izquierda la lanza crucífera con la que ataca a un demonio que intenta hacerse con un alma, que, en forma de pequeña figura desnuda, busca cobijo en los pliegues de la túnica del arcángel una vez superada positivamente la prueba del pesaje. Con la mano derecha sostiene la balanza. De ambos platillos sólo se conserva el correspondiente a las malas acciones, simbolizadas por una cabeza de rostro deforme. De él cuelgan dos diablos que intentan inclinarlo a su favor.

Debajo de esta escena se disponen dos figuras muy desgastadas. En una de ellas, tendida horizontalmente, se aprecian claramente rasgos zoomórficos, lo que la configura como un ser de carácter diabólico. La otra, en peor estado de conservación, parece humana. Se halla prendida de las piernas de la anterior, por lo que cabe deducir que se trata de un condenado y que el ser demoníaco sea al tiempo que diablo una metáfora del propio infierno²³². Refuerza esta idea el hecho de que en la parte opuesta del tímpano dos ángeles sostengan lienzos en los que se acogen las almas de los elegidos en una iconografía que presenta evidentes paralelismos con la representación de los justos en el seno de Abraham²³³. A pesar de que este último se

²³² La imagen del infierno como un ser vivo cuenta con una tradición antigua que se inscribe en el marco de las primeras figuraciones del mismo. En el salterio de Utrech, por ejemplo, se le representa en forma de monstruo en los fols. 1v, 9r, 14v, 53r (cf. Baschet, entrada "Diavolo", en *Enciclopedia dell'arte medievale*). También en los Beatos se le suele representar de ese modo en la ilustración al jinete que, seguido por infierno, monta al caballo pálido (Yarza, "Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos", en *Actas del simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana*, Madrid, 1980, vol. II, págs. 244-246). La boca devoradora del románico mantiene el carácter biomórfico del infierno. Es, como señala G. Le Don, "tout à la fois le Monstre, le Gouffre, et les Ténébres de l'anéantissement" ("Structures et signification de l'imaginerie médiévale de l'enfer", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII, 1979, pág. 363).

²³³ D. Ocón Alonso ha señalado las similitudes estilísticas e iconográficas entre el tímpano de esta portada y la de San Miguel de Estella. El parentesco entre ambas se aprecia particularmente en los seres diabólicos y en las representaciones biomórficas del infierno. También en los ángeles que recogen en lienzos las almas de los justos cabe ver un reflejo de los bienaventurados acogidos en el seno de

caracteriza por su *status* de lugar de destino, mientras que el *seno de los ángeles* presenta un carácter transitorio, por regla general ligado a la idea de transporte para las almas de los elegidos, en este caso hay que verlo más bien como alusivo a una situación definitiva por contraposición a la de los condenados en el infierno²³⁴.

Nos encontramos aquí ante un juicio colectivo de las almas. Nada autoriza a pensar en el Juicio Final: a pesar de la separación entre justos y pecadores, expresada a través de la balanza, y de las alusiones al destino final de ambos, no hay elementos que, como por ejemplo la resurrección de los muertos, permitan situar la escena judicial en el final de los tiempos.

No es el único caso en el románico hispánico. Nos hemos referido ya a un capitel de San Miguel de Fuentidueña (Segovia) en que se dan circunstancias parecidas. En este caso el componente paradisiaco del juicio, significado también a través de la psicostasis, presenta una estrecha analogía con Biota: los ángeles acogen igualmente en lienzos las almas de los justos. Por el contrario el infierno se articula en torno al motivo de la caldera, si bien no falta una alusión al infierno biomórfico a través de las fauces abiertas de una cabeza diabólica. De manera similar se dispone la psicostasis del claustro de la colegiata de Santillana del Mar, flanqueada de la imagen de los justos protegidos por un ángel y de los impíos en poder de los demonios²³⁵. El mismo sentido de juicio colectivo de las almas al margen del Juicio Final se desprende de la psicostasis de la iglesia de Saint Basile d'Etampes (Île de France)²³⁶. La imagen del pesaje se flanquea de la de los justos en la Gloria y de la de un condenado devorado por una bestia, imagen biomórfica del infierno como en Biota.

Los capiteles en que apean las arquivoltas que enmarcan el tímpano de ésta última presentan un programa que, sin que se caracterice por ser demasiado explícito, parece aludir al mundo del mal. Destaca entre ellos el dedicado en la jamba derecha a un tema pródigo en la escultura románica aragonesa: la escena de la bailarina danzando al son de la música (en este caso de lo que parece una tuba)²³⁷. Un tema de

Abraham de Estella (*Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, vol. I, Madrid, 1987, págs. 103-104).

²³⁴ Sobre la caracterización y significados del *seno de los ángeles*, remito a Baschet, *Le sein du père...*, págs. 268-272. Recoge varios ejemplos en los que el seno angélico sugiere el estado celeste de los bienaventurados.

²³⁵ M. A. García Guinea, *El románico en Santander*, vol. I, págs. 214.

²³⁶ Cf. A. Prache, *Île de France roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1983, il. 117.

²³⁷ Una aproximación al tema puede consultarse en M^a Isabel García Peromingo, "El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas", *Cuadernos de arte e Iconografía*, VI, nº 11, 1993, págs. 98-102. Volveremos sobre ello más adelante en relación con el claustro de San Pedro el Viejo.

evidentes connotaciones pecaminosas con el que hay que relacionar la imagen del tañedor de arpa de un capitel de la jamba opuesta. Se acompañan de otros capiteles dedicados mayoritariamente a una temática propia del bestiario a cuya presencia, juntamente con los dos anteriores, cabe atribuir un sentido negativo.

Cobra en el caso de la portada de Biota una gran importancia su ubicación a la hora de analizar el sentido de su mensaje iconográfico. Recientemente, en el año 1998, se ha excavado una parte de los terrenos que rodean la iglesia. La campaña se centró básicamente en los alrededores a la misma en el lado norte, pero se realizaron, entre otras, dos catas ante la fachada sur que demuestran la utilización de ese ámbito como área de enterramiento desde el momento mismo de la edificación de la iglesia²³⁸. Es por tanto bastante probable que el programa que decora el tímpano de la portada obedezca a una decisión directamente relacionada con la función a la que estaban destinados los terrenos de esa parte del templo. Empieza a despuntar con ello una tendencia a recurrir a programas que tienen como protagonista al arcángel, particularmente en sus tareas más estrictamente escatológicas, para la decoración de determinados ámbitos funerarios. Si en el románico es aún infrecuente²³⁹, veremos como el gótico traerá consigo un afianzamiento de la misma en obras como las pinturas de la capilla del cementerio de Barluenga, claustro del castillo de Alcañiz o Sant Pau de Casserres, obras todas ellas a las que nos referiremos más adelante.

La portada de Sant Miquel de la Portella

La pequeña ermita de Sant Miquel de la Portella, situada en el término de Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà), no destaca por su arquitectura ni por la calidad de su reducida decoración escultórica, obra de un artista no demasiado dotado. Sin embargo el escaso entusiasmo que ésta puede suscitar en el terreno artístico se ve compensado por su temática ya que la escena de la psicostasis no se prodiga en la escultura románica catalana, que cuenta únicamente con este ejemplo

²³⁸ E. J. Llamas, F. J. Vidosa y M. A. Pueyo, "Intervención arqueológica en el entorno de la iglesia de San Miguel (Biota/Zaragoza)", *Suessetania*, nº 19, 2000, págs. 59-68.

²³⁹ En el ámbito hispánico las únicas representaciones románicas que conozco de la escena del pesaje de las acciones morales por San Miguel en un entorno funerario serían la que decora el lateral de un sarcófago que, procedente de Calatañazor (Soria), custodia en la actualidad el Museo Arqueológico Nacional y la probable psicostasis de la portada de Ripoll, a la que nos hemos referido ya.

(fig. 41) además del que se esculpe en el capitel de Santa María de l'Estany, tratado anteriormente.

San Miguel se muestra, en busto y con los brazos semiextendidos, justo encima de la parte central de la tercera arquivolta, entre ésta y el trasdós que remata la portada. Con una de sus manos sostiene la balanza que se inclina ligeramente hacia la izquierda por la presión de un pequeño diablo dispuesto horizontalmente entre ambos platillos. El arcángel intenta evitar la acción fraudulenta dirigiendo contra aquél una lanza que maneja con la otra mano. En el extremo izquierdo se observa un segundo diablo, de igual morfología y en idéntica postura que el anterior, pero que no interviene directamente en el pesaje. En los platos de la balanza se disponen sendas figurillas humanas en busto.

No nos encontramos ante un programa de amplio alcance. Toda la decoración se reduce a la figuración de la escena de la psicostasis sin otros componentes adicionales, salvo el que precisamente da a la imagen un valor añadido: su simbiosis con la del arcángel alanceando al diablo. Se da pues la circunstancia de que las dos únicas representaciones de la psicostasis en la escultura románica catalana nos presentan en cada caso una de sus dos tipologías base: o bien reducida a la acción del pesaje, estrechamente relacionada con la función de psicopompo del arcángel, o bien combinándola con la de éste en lucha con el demonio, en su función de combatiente contra las fuerzas del mal. Ambas directamente relacionadas con la popularización de su culto en la Edad Media.

La imagen sintética de Sant Miquel de la Portella entronca con una tradición antigua. Una de las primeras representaciones occidentales de San Miguel en la tarea de pesar las acciones humanas, un relieve del santuario del monte Gargano datado en los siglos IX-X, al que hacíamos referencia en la introducción a este capítulo, opta por esta misma solución. Ocurre lo propio con la que se representa en el infierno del Beato de Silos, primera figuración del tema en los reinos hispánicos²⁴⁰. A esa misma tradición se remiten las psicostasis de Artaiz, Sangüesa o Santillana del Mar. Lo hemos visto también en Biota. Sin embargo no siempre que se desea insistir en esa doble faceta del arcángel se opta por la combinación de las dos acciones en una misma imagen. En ocasiones aparecen yuxtapuestas. Así ocurre en la portada de San Miguel de

²⁴⁰ Cf. J. Yarza, "El infierno del Beato de Silos".

Estella²⁴¹, y probablemente en un capitel de San Julián de Moraima²⁴². Conviene sin embargo señalar que la plástica románica prefiere la representación de la psicostasis en solitario. Hay que esperar al gótico para ver como el tipo iconográfico combinando ambas escenas alcanza amplia difusión, particularmente en la pintura sobre tabla. El relieve de Sant Miquel de la Portella se sitúa, por su fecha tardía, en los albores de esa tendencia²⁴³.

San Miguel de Daroca

La dedicación del templo se proyecta, en el plano iconográfico, en un capitel interior figurando la psicostasis. Es claro que algunos capiteles de la portada recogieron en su día alguna escena referida también al arcángel²⁴⁴, pero su estado actual no permite ir mucho más allá.

Respecto al capitel interior éste forma parte de un conjunto de cuatro en los que apoya el primer arco fajón del presbiterio. De los dos de lado del evangelio es el occidental el que presenta la escena del pesaje (fig. 42). Nada nuevo remarcable en relación con lo ya visto: el arcángel sostiene la balanza cuyos platillos parecen contener pequeñas cabezas, mientras el diablo intenta hacer la trampa acostumbrada. En este caso la imagen adquiere sentido por sí misma como referencia al destino del alma *post mortem* y a la función que en ese trance desempeña el arcángel, sin más connotaciones, ya que no resulta claro que se integre junto con los restantes capiteles en un programa global. El capitel contiguo se halla muy deteriorado. Cabe conjeturar alguna figuración de bestiario a juzgar por los restos de una forma serpentiforme en su parte inferior, si bien no es descartable que se representase en él la escena del arcángel alanceando al dragón. Los del lado de la epístola presentan en un caso la

²⁴¹ Cf. J. M. Martínez de Aguirre, "La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico", *Príncipe de Viana*, XLV, 1984, págs. 439-461; E. Aragonés, *La imagen del mal...*, págs. 58-61.

²⁴² Cf. J. Sousa, "La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraima", *Brigantium*, 1983, vol. 4, págs. 143-155. Véase también M. J. Domingo *El Bestiario en las iglesias románicas de la provincia de A Coruña. Simbología*, A Coruña, 1998, págs. 183-187.

²⁴³ F. Español, primera en publicar el relieve escultórico, sitúa la construcción de la ermita hacia finales del siglo XIII ("El tema de la psicostasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella", *Quaderns d'estudis medievals*, nº 2, 1980, págs. 94-101).

²⁴⁴ El penoso aspecto que ofrecen permite únicamente ver, no sin dificultad pero con un nivel aceptable de certeza, la imagen de San Miguel alanceando al dragón en el primer capitel (desde el interior) de la jamba izquierda. J. Yarza es de la opinión de que se representó también al arcángel con la balanza ("San Miguel y la balanza...", n. 65, pág. 154). La figura de un ángel que en el tercer capitel alza sus manos en actitud tal vez de sostener algún objeto puede inducir a ello, pero el estado de deterioro en que se encuentra impide pasar del ámbito de lo hipotético.

imagen de un ángel armado de espada frente a dos caballerías a las que parece querer detener²⁴⁵. Una escena de lucha entre dos infantes (uno de ellos atraviesa a su oponente con una lanza) y la imagen de dos personajes que parecen adoptar la actitud del orante, decoran el contiguo.

El tímpano de San Miguel de Uncastillo: una “psicostasis” sin balanza

La iglesia de San Miguel de Uncastillo poseyó en tiempos en su fachada sur una portada de gran interés iconográfico por lo inhabitual de la temática del tímpano que centra el conjunto del programa²⁴⁶. Apoyado en dos ménsulas decoradas con cabezas monstruosas y enmarcado por una cenefa a base de palmas nos muestra las figuras de San Miguel y el diablo disputándose la posesión de un alma (fig. 43). Esta viene representada por una pequeña figura humana desnuda a la que el arcángel agarra por los pies y el diablo por la cabeza en su mutuo intento de hacerse con ella. Si la escena es de por sí inusual en un tímpano, la dota de un toque suplementario de originalidad el aspecto de ambos contendientes. San Miguel ostenta, contra lo que es habitual, una poblada barba, mientras que su oponente presenta, en una figuración no demasiado frecuente para el diablo románico, cabeza y torso humanos. Únicamente sus teriomórficas extremidades inferiores son exponente de su carácter demoníaco, adoptando así una imagen seguramente inspirada en los faunos de la mitología clásica.

La inclusión de esta portada en este apartado dedicado a la psicostasis obedece a la estrecha relación conceptual que ambos temas presentan. Ciertamente falta aquí el elemento iconográfico más característico, la balanza, instrumento a partir del cual se

²⁴⁵ Canellas y San Vicente lo describen como “*un caballero frente a un ángel*” (Aragón, pág. 411). Nada queda actualmente de los supuestos jinetes, lo que dificulta la lectura. Creo sin embargo que el capitel, a pesar de la presencia de una segunda montura bien podría referirse a la historia de Balaam. Escenas parecidas y con ese mismo significado se representan en la portada meridional de la catedral de Jaca, en la de San Zoilo de Carrión de los Condes o en la nave central de Saulieu. Incluso en una miniatura del *Salterio de San Luís* (París, B.N., Ms. Latin 10525, f. 39v), se acompaña Balaam de otros jinetes como en Daroca.

²⁴⁶ La portada se halla actualmente en el *Museum of Fine Arts* de Boston, donde consta con el número de catálogo 28.32 y como donación de Francis Barlett (cf. W. Cahn, “Romanesque Sculpture in American Collections, VI. The Boston Museum of Fine Arts”, *Gesta*, vol. IX/2, 1970, págs. 73-76). Vendida en 1915 a un anticuario barcelonés por el cura regente de Uncastillo, con el beneplácito del obispo de Jaca, por la cantidad de 800 pesetas, pasó en 1928 a formar parte de los fondos del museo americano (cf. M.A. Zapater y A. Gil, “La portada meridional de la iglesia románica de San Miguel de Uncastillo”, *Suessetania*, 14, 1994-1995, pág. 229). Véase también de Eva M^a Alquézar Yáñez “La portada de San Miguel de

decide el destino final del alma. Es precisamente esto último lo que en ambos casos se trata de dilucidar. Están en juego las buenas y las malas acciones que son las que, en última instancia, decidirán el desenlace de la pugna en un sentido o en otro, y la consiguiente posesión del alma. En el *Perlesvaus* el tema se relaciona directamente con el del juicio individual. En la rama I el rey Arturo, ante el ataúd de un ermitaño, es testigo, sino ocular, al menos auditivo, del juicio por el alma de aquél, concretado en el ruido de la disputa de ángeles y demonios en su empeño de hacerse con ella²⁴⁷.

El tema de la lucha, en su sentido físico, entre ambos por las almas de los difuntos aparece en el libro IV (XXXVII) de los *Diálogos* de San Gregorio a propósito de la de un tal Esteban²⁴⁸. En la *Vida de San Fursy* (recogida por Beda en la *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, III, 19)²⁴⁹, cuando el alma del santo sale de su cuerpo ve a los demonios y los ángeles disputando por la posesión de las almas. Otro tanto ocurre en la *Visión de Weti*²⁵⁰. La literatura monástica es en general pródiga en relatos alusivos a las asechanzas del maligno en torno a los agonizantes²⁵¹. En el plano iconográfico se da, en fechas próximas a las de la portada de Uncastillo, en una miniatura del *Scivias* de Hildegarda de Bingen. En ella la disputa material tiene lugar en el momento mismo de la muerte, cuando el alma del difunto aún no ha abandonado totalmente su cuerpo²⁵². Más próxima a la imagen de Uncastillo es la que nos proporciona un capitel de Saint-Benoît-sur-Loire²⁵³ en el que cada uno de los brazos de un cuerpecillo desnudo representando a un alma es agarrado, en su mutua disputa, por un diablo y un ángel, seguramente el propio San Miguel²⁵⁴.

Uncastillo: nuevas aportaciones a la historia de un patrimonio perdido”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII, 1999, págs. 117-147).

²⁴⁷ *Perlesvaus o el alto libro del Graal*, ed. de Victoria Cirlot, Madrid, 1986, págs. 10-11.

²⁴⁸ Pág. 84 de la edición catalana de A. J. Soberanas, Barcelona, 1968.

²⁴⁹ Remito a la edición de M. Pia Ciccarese (“Vita Sancti Fursei”) en *Visioni dell’aldilà in Occidente. Fonti. Modeli. Testi*, Florencia, 1987, págs. 197-199.

²⁵⁰ *Ibid.*, (“Visio Wettini”), págs. 409-411.

²⁵¹ Remito a los varios ejemplos aportados por E. Bozóky, “Les démons et les morts: Croyances et pratiques pour protéger les morts contre les démons au Moyen Age”, en *Enfer et Paradis. L’au-delà dans l’art et la littérature en Europe*, Conques, 1995, págs. 311-331.

²⁵² Cf. J. Baschet, “Jugement de l’âme...”, págs. 173-174, y pág. 193, fig. 1.

²⁵³ Reproducido por E. Bozóky, *op. cit.*, pág. 315.

²⁵⁴ Tanto en lo literario como en lo iconográfico estamos ante los primeros tanteos de una fórmula que alcanza amplio desarrollo en el siglo XV, en relación con la difusión de la idea de juicio individual, y ligada a la de la buena muerte. Su manifestación más evidente será la proliferación de los *Ars moriendi* (véase el capítulo correspondiente en este mismo trabajo). La miniatura también se hará eco del tema. Baste citar a modo de ejemplo las ilustraciones al respecto de las *Grandes Horas de Rohan* (París, B. N., Ms. Latin 9471, f. 159) y de las *Horas de Catalina de Cleves* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M. 917, p. 206). En ambas el motivo temático central viene dado por la contienda por la posesión del alma del difunto ante sus despojos mortales. En el ejemplar francés es representada por una pequeña figura humana desnuda mientras que en el manuscrito holandés se alude a ella a través del *Libro de la Vida* que es en este caso el objeto de la disputa. También a mediados del XV Enguerrand Quarton representa en el retablo de *La Coronación de la Virgen* el combate entre ángeles y diablos por la posesión de las almas, con un sentido

En Uncastillo las tres figuras protagonistas de la escena se acomodan a la forma del arco, configurando un semicírculo en el que se inscribe un crismón trinitario motivo corriente en la iconografía de los tímpanos del norte de Aragón²⁵⁵. Pensamos, como A. Sene, que su presencia aquí parece obedecer más a esa tradición que a motivos iconográficos²⁵⁶.

Las tres arquivoltas que enmarcan el tímpano, presentan un repertorio figurativo que entronca directamente con lo ya visto en las de la vecina iglesia de Santa María de Uncastillo. Los motivos son muy similares. Coinciden la mayor parte de ellos en lo temático hasta el punto de reencontrar incluso escenas tan específicas como la del sacamuelas. Al igual que en Santa María las tres arquivoltas se pueblan de un prolijo inventario de referencias más o menos explícitas al pecado, sin ningún asomo de sistematización. Predominan las figuras de músicos y contorsionistas, que aparecen en no menos de trece ocasiones. No faltan alusiones a la gula en la imagen de un bebedor o a la avaricia en la de un hombre que sujeta una bolsa. Tampoco personajes de gesticulación desaforada. El bestiario está presente a través de animales diversos. Predomina el león, que se representa en tres ocasiones. En dos de ellas con claras connotaciones negativas: echando fuego por la boca y devorando a un hombre. La serpiente, emblema de Satanás, se muestra por dos veces, haciendo gala en ambos casos de sus dientes amenazadores.

Elemento novedoso con relación a Santa María es la representación del estamento militar a través de guerreros (un total de cuatro) armados con diverso instrumental bélico. No resulta fácil dar una interpretación de su presencia aquí, pero no cabe descartar que obedezca a motivos relacionados con la posición ambivalente que la Iglesia mantiene con los hombres de armas. Si bien la condena de su oficio no es unívoca como la del usurero o la del juglar, aparecen con frecuencia en las listas de oficios de honestidad dudosa. Le Goff habla incluso de un antimilitarismo eclesiástico, un cierto desprecio hacia una función que implica el derramamiento de sangre²⁵⁷. En un momento en que la Iglesia se esfuerza por limitar la turbulencia de los feudales y

más próximo al de Uncastillo (cf. Ch. Sterling, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon*, París, 1983, fig. 46).

²⁵⁵ En la misma localidad de Uncastillo lo encontramos en la iglesia de San Martín y en la de San Felices. El de San Miguel corresponde a la misma tipología que el de San Martín: omite la cruz, limitándose a la combinación de la *Ji* y la *Rho*, sobre cuya parte inferior se sitúa la *Ese* que le da su carácter trinitario, flanqueándose por el *Alfa* y la *Omega*. (Sobre el motivo del crismón véase D. Ocón, *Tímpanos románicos...*, vol. II, págs. 44-142).

²⁵⁶ "Quelques remarques sur les timpans romans a chrisme en Aragon et Navarre", en *Melanges René Crozet*, Poitiers, 1966, vol. I, pág. 379.

²⁵⁷ "Métiers licites...", pág. 101.

los efectos negativos de ésta sobre la propia sociedad cristiana ¿hasta qué punto no cabe ver aquí una admonición en el sentido de que sus actos también serán juzgados?.

EL CASTIGO DE LA AVARICIA Y LA LUJURIA

En páginas anteriores nos hemos referido a ambos pecados en no pocas ocasiones. Al constituirse en motivos principales dentro de las preocupaciones morales de la Iglesia, que les otorgará los puestos de honor en el *ranking* de los vicios, serán los que con reiteración casi obsesiva figuren insistentemente en el discurso moralizante de la plástica románica, que acuñará para aludir a ellos dos imágenes que, con más o menos variantes, implican en sí mismas la referencia al pecado y a su castigo: la mujer mordida en sus pechos por serpientes (la *femme-aux-serpents* en la terminología de la crítica francesa) y el avariento soportando el peso de la bolsa con sus ganancias. Nos hemos encontrado con ambos en el marco de determinados contextos de contenido escatológico (claustro de Gerona, Santa María de Baldós, Santa María de Uncastillo). No es evidentemente nuestro propósito insistir en casos ya vistos. Las páginas que siguen pretenden, al tiempo que una recapitulación, abordar el estudio de ejemplos que, en otros contextos, o a veces de forma autónoma, con valor significativo en sí mismos, pretenden llamar la atención sobre el peligro que ambas prácticas suponen con vistas a la salvación.

Avaricia y lujuria en el discurso moral de la Iglesia

Es evidente que la posición eclesiástica ante el pecado ha ido experimentando a lo largo de la Edad Media una constante evolución, que no hace sino reflejar en el plano moral los avatares por los que irán discurriendo los parámetros socio-económicos del mundo medieval. De modo tangencial nos hemos referido ya al proceso de *aggiornamento* de la Iglesia en su posicionamiento moral sobre el mercader a partir del siglo XII (extensible también más adelante a la práctica de la usura). Es también en el marco del desarrollo material que el occidente cristiano experimenta desde

principios del siglo XI²⁵⁸ donde debemos rastrear los cambios que experimentarán determinadas concepciones eclesiásticas del pecado que, como no podría ser de otro modo, tendrán su natural reflejo en las artes plásticas.

Los primeros tratadistas cristianos que se ocuparon del pecado manifestaron una particular preocupación por su sistematización, orientada en gran medida a establecer una jerarquía o prevalencia entre ellos. Desde este punto de vista será Gregorio Magno el primero que, bajo la influencia de los postulados agustinianos sobre la soberbia²⁵⁹, sitúa a ésta no sólo a la cabeza de todos ellos, sino también como su raíz originaria²⁶⁰, tal como se contempla en el Eclesiástico (10, 15).

Esta concepción prevalecerá a lo largo de la Edad Media, de tal modo que la formulación definitiva del septenario de los pecados capitales la seguirá situando en primer lugar. Sin embargo la avaricia manifiesta con fuerza, incluso antes del despertar económico medieval, pero sobre todo a partir de ese momento, una irrefrenable tendencia a desbancar a la soberbia del trono del pecado. Nunca como entonces le dedican los tratadistas morales tantas páginas. También pasará a ser objeto preferente en el discurso de la predicación que multiplica el número de *exempla* que le dedica. Precisamente Guillaume Peyraut cuando escribe en el siglo XIII su *Summa de virtutibus et vitiis*, obra influyente y de gran difusión que viene a consagrar el éxito del septenario de los pecados capitales, se siente obligado a justificar el amplio espacio dedicado a la avaricia pretextando su utilidad de cara a los predicadores²⁶¹.

El problema de la preeminencia entre soberbia y avaricia se solventará con una solución de compromiso que tenderá a hacer de ambos, en una especie de relación dialéctica entre ellos, la raíz de todos los males. Es así como los contempla a

²⁵⁸ El famoso *blanco manto de iglesias*, el románico en una palabra, que en palabras de Raúl Glaber se extiende a partir del año mil sobre la cristiandad, será uno de sus efectos más espectaculares (cf. G. Duby, *El año mil*, Barcelona, 1988, pág. 135).

²⁵⁹ El discurso de San Agustín sobre la soberbia se desarrolla principalmente en *La Ciudad de Dios*. Establece un paralelismo entre el pecado de Lucifer y el de los primeros padres, instados a la vanidad por las palabras tentadoras de la serpiente (“...el día que de él comáis seréis como Dios, conocedores del bien y del mal”, Gn. 3-5), para situar la soberbia como pecado por excelencia, relacionado con la caída y con el establecimiento del mal en el mundo (cf. C. Casagrande y S. Vecchio, *Storia dei peccati...*, pág. 4).

²⁶⁰ La clasificación gregoriana del pecado, desarrollada en sus *Moralia in Job* (particularmente XXXI, 87) se sitúa en los orígenes del septenario de los pecados capitales. Establece un listado de ocho, inspirado en Casiano, instalando la soberbia como raíz de los otros siete (vanagloria, envidia, ira, tristeza, avaricia, gula, lujuria) a partir de una metáfora militar que los dispone en una jerarquía de gravedad descendente: un *dux* (soberbia) capitaneando su propio ejército. Remito al ya citado artículo de A. Solignac “Péchés capitaux”, en *Dictionnaire de spiritualité...* col. 855.

²⁶¹ Casagrande y Vecchio, *op. cit.*, pág. 97.

mediados del siglo XII Pedro Lombardo en el que será el principal manual de teología de la Edad Media²⁶².

Que duda cabe de que en el trasfondo de esta mutación hay que ver la progresiva monetarización de una sociedad que dejando atrás las penurias altomedievales se orienta decididamente hacia una economía en la que empiezan a despuntar las primeras manifestaciones de un incipiente precapitalismo²⁶³. Un mundo que va a ver como poco a poco se disuelven los vínculos de solidaridad de la sociedad propiamente feudal y en el que el valor de uso empieza a dar paso al valor de cambio y al consiguiente culto al dinero que lleva a algunos tratadistas a una asimilación de la avaricia con la idolatría²⁶⁴, en la línea de lo apuntado ya por San Pablo (*Ef. 5,5 y Col. 3,5*). La condena se hará extensiva incluso a la totalidad del ámbito de actuación de la emergente burguesía, la ciudad. En 1128 Ruperto de Deutz ve en el desarrollo urbano una consecuencia del pecado y las ciudades como nido de infames traficantes y vagabundos²⁶⁵.

Conviene señalar además como en los medios eclesiásticos (y no sólo en ellos) despunta la preocupación por la simonía por las mismas fechas en que empieza a imponerse la economía monetaria. El sínodo de Letrán de 1059 la prohíbe explícitamente. A partir de entonces se multiplican las denuncias y condenas en ese sentido²⁶⁶ lo que explica la inflación de clérigos con la bolsa al cuello en los infiernos góticos²⁶⁷.

En el terreno de la imagen la creciente preocupación eclesiástica por la avaricia se va a traducir en su progresiva inserción en el repertorio iconográfico románico desde

²⁶² "No hay ningún género de pecado que de algún modo no proceda de la soberbia y que además no descienda de la codicia. Algunos hombres a causa de su codicia se vuelven soberbios y otros a causa de la soberbia se vuelven codiciosos (...). Ambos (pecados) pueden ser pues definidos como raíces de todos los males" (*Sententiae* II, d. 42, 8). Citado por Casagrande y Vecchio (*op. cit.*, pág. 98). En una similar línea de compromiso Pedro Damián la sitúa como una subcategoría de la soberbia. Ello no obsta para que otros, como Juan de Salisbury, la consideren como el peor de los vicios. Por el contrario tampoco faltarán quienes, como Hugo de San Víctor o San Bernardo, mantengan la primacía de la soberbia (cf. Lester K. Little, "Pride Goes before Avarice...", págs. 20-23).

²⁶³ La idea es apuntada ya por Huizinga en *El Otoño de la Edad Media* (págs. 40-41). Opone al carácter feudal de la soberbia el capitalista de la avaricia caracterizándolos como pecados propios de "la época antigua" y la "época moderna" respectivamente, situando el punto de inflexión entre ambas sobre el siglo XII. También inciden sobre ello M. Schapiro ("Del mozárabe al románico en Silos", en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pág. 49), M. W. Bloomfield (*The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing Mich., 1952, pág. 95) y Little en el artículo citado en la nota anterior.

²⁶⁴ Casagrande y Vecchio, *op. cit.* Particularmente el capítulo *Dio denaro* (págs. 103-108).

²⁶⁵ A. Vauchez, *La espiritualidad del occidente medieval*, Madrid, 1995, pág. 66.

²⁶⁶ Little, *op. cit.*, págs. 21-22.

²⁶⁷ La crítica a la afición al dinero por parte de la Iglesia acuña, para referirse a ello, el término ROMA, configurado a partir de las iniciales de las palabras de la máxima de San Pablo *Radix Omnium Malorum Avaritia* (Yarza, "El infierno del Beato de Silos", pág. 103).

principios del siglo XI²⁶⁸. Es también sobre esas fechas que, significativamente, la parábola del pobre Lázaro inicia su andadura en el terreno artístico²⁶⁹.

Respecto a la lujuria la Iglesia manifiesta desde muy temprano una particular aversión por el pecado de la carne. Heredera en gran medida de las tradiciones maniqueístas orientales que concebían el mundo como un combate entre espíritu y materia, la asociación entre lo carnal y el imperio del mal, acentuada por las prácticas ascéticas, se asienta desde el principio en la mentalidad cristiana, impregnando con mayor o menor radicalismo el pensamiento de los Padres de la Iglesia²⁷⁰.

La diatriba eclesiástica contra la lujuria, constante durante los primeros siglos de la Edad Media, se acentúa a partir del siglo XII, proyectando sobre ella los más graves anatemas. El fenómeno hay que relacionarlo con los empeños de reforma que desde el último cuarto del siglo XI, de la mano de Gregorio VII, pone en marcha la Iglesia en orden a acabar con la relajación moral del clero y con los planteamientos nicolaístas e imponer a los laicos unas normas de comportamiento que pasan por una reglamentación más rigurosa de la sexualidad subordinada exclusivamente a la procreación, en el marco de la sacralización del matrimonio²⁷¹. Es por entonces cuando la imagen del castigo de la lujuriosa, *la femme aux serpents*, hace su aparición en la iconografía cristiana²⁷².

Esta progresiva afirmación de la avaricia y la lujuria como principales objetivos del combate eclesiástico contra el pecado se manifiesta explícitamente en el esquema, utilizado sobre todo en lo pastoral, de las tres tentaciones, basado en la primera epístola de San Juan (I Jn. 2, 16). En él avaricia, lujuria y soberbia, caracterizados respectivamente como concupiscencia de los ojos, concupiscencia de la carne y orgullo de la vida, son el foco de atención prioritario²⁷³. Incluso el esquema de los

²⁶⁸ El artículo de Little da cuenta, a partir de la consulta del *Index of Christian Art*, de una imagen de la avaricia para el siglo IX, dos para el X, diez para el XI, veintiocho para el XII y treinta para el XIII. Naturalmente un inventario exhaustivo aumentaría esas cifras (J. Martin-Bagnaudez recoge en su estudio ["Les représentations romanes..."] un total de 68 para los siglos XI-XII, a falta de alguna tratada en estas páginas). Con todo la progresión en el número de casos inventariados por Little se comenta por sí sola.

²⁶⁹ Aparece por vez primera a finales del siglo X en el Evangelio de Liuthar (Aix-la-Chapelle, catedral, fol. 364v), para multiplicarse a lo largo de los siglos X y XII con un saldo de 6 y 25 representaciones respectivamente, (cf. J. Baschet, *Le sein du père...*, pág. 394).

²⁷⁰ Cf. G. Duby, *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, 1982, pág. 26.

²⁷¹ Véase el artículo *Péché* de Casagrande y Vecchio en el *Dictionnaire Raisoné de l'Occident Médiéval*, pág. 889.

²⁷² Chiara Frugoni sitúa como imagen pionera la representada en la portada de Moissac ("L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 1977, pág. 181). Existen ejemplos anteriores tanto en Francia como en España. Schapiro señala para España un capitel del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León que fecha en 1063, al tiempo que plantea la dificultad para establecer una primacía entre ambos países a la hora de situar los orígenes de esta iconografía ("Del mozárabe al románico...", págs. 49 y 88, n. 17).

²⁷³ Casagrande y Vecchio, "Péché", pág. 885.

siete pecados capitales, que continúa siendo sin duda el más importante a lo largo de la Baja Edad Media, refleja, a partir del siglo XIII, esta tendencia al optar las más de las veces por el orden *Superbia, Avaritia, Luxuria, Ira, Gula, Invidia, Accedia*, para el que se acuña la regla mnemotécnica SALIGIA²⁷⁴.

El castigo de la lujuria

La imagen románica arquetípica para el castigo de la lujuria, alegoría al tiempo de ese mismo pecado, es en efecto la de la mujer mordida en sus pechos por serpientes²⁷⁵. Leclercq-Kadaner sitúa los orígenes de esta fórmula iconográfica en las representaciones clásicas de *Gea*, la *Madre Tierra* de los romanos²⁷⁶. Se la representaba de manera diversa. En una de sus tipologías se muestra como una joven recostada con el pecho parcialmente desnudo, portando el cuerno de la abundancia y rodeada de animales y *putti* a los que amamanta. Se rodea por lo general de animales domésticos o de serpientes. Es bajo este aspecto que el arte carolingio integra la imagen en la iconografía cristiana con un sentido de teofanía cósmica. Así aparece en algunos marfiles, acompañada del *Océano*, bajo la escena de la crucifixión²⁷⁷.

La presencia de la serpiente, animal, como inductor de la caída, maldito para el cristianismo, facilitó su transformación, a partir de una lectura incorrecta, en imagen paradigmática del castigo de la lujuria. Seguramente no fue ajeno a esta mutación el papel otorgado a las serpientes en las visiones literarias del infierno, particularmente la *Visio Pauli*²⁷⁸, en la que corresponde a ellas acosar a las mujeres que han pecado contra la castidad²⁷⁹.

²⁷⁴ Cf. M. Vincent-Cassy, "Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique", en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (Xie-XIve siècles)*, Toulouse, 1985, pág. 126.

²⁷⁵ Este es su tipo base que puede sin embargo presentar múltiples variantes, llegando incluso a obviarse la presencia de las serpientes sustituidas por otros animales. Hemos visto un ejemplo en estas mismas páginas al referirnos a la lujuriosa de Santa María de Baldós. Los ejemplos recogidos por Weir y Jerman (*Images of Lust...*, págs. 58-79) dan idea de su diversidad. Para lo hispánico véase A. Gómez Gómez (*El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997, págs. 59-71).

²⁷⁶ "De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles", *Cahiers de Civilisation Médiéval*, XVIII, 1975, págs. 37-47.

²⁷⁷ *Ibid.*, figs. 1 y 2.

²⁷⁸ Desde su primera redacción a mediados del siglo III, conocerá una amplia difusión, sobre todo a partir del siglo VII en versiones abreviadas, entre las cuales la conocida como *Redacción IV* será la más difundida. Remitimos por su mayor accesibilidad a la versión francesa de esa misma redacción publicada por P. Meyer, "La descente de Saint Paul en Enfer", *Romania*, XXIV, 1895, págs. 365-375.

²⁷⁹ Otro tanto cabe decir del infierno románico, en el que no es infrecuente que las serpientes desempeñen un activo papel en el castigo de los condenados, como ocurre, por ejemplo, en Santa María de Tahüll.

Es importante subrayar la circunstancia de que las más de las veces el sujeto paciente del castigo sea la mujer²⁸⁰. Evidentemente no se trata de una opción casual. El mismo hecho de que en el tipo clásico originario el personaje de la *Tierra* fuese femenino debió influir también en su mutación semántica. Naturalmente todo ello debe ponerse en relación con la profunda misoginia que impregna el pensamiento cristiano²⁸¹, acentuada en el mundo románico, en el que la cultura eclesiástica es sobre todo una cultura monástica. Y que duda cabe de que uno de los demonios familiares del monje, objeto de sus peores obsesiones, es la mujer²⁸². No en vano, como le ocurre a San Antonio, es uno de los aspectos que adopta el diablo a la hora de incitar al monje al pecado. También cuando de posesiones diabólicas se trata, el cuerpo femenino es con mucho el preferido por el maligno.

El arte románico, esencialmente monástico, no puede por menos que ser reflejo de esa mentalidad, informada por una teología marcadamente misógina, para la que la imagen del castigo de la lujuriosa supone un hallazgo que condensa en sí mismo la esencia de sus concepciones sobre el papel de la mujer con relación al pecado. Desde sus primeras manifestaciones a finales del siglo XI, el tema se difunde ampliamente, sobre todo en Francia y España. Muchas son las portadas que lo ofrecen a la vista de los fieles (hasta cuatro veces en la de Santa María la Real de Sangüesa) como advertencia sobre los efectos de la concupiscencia de la carne. Tampoco es infrecuente su presencia en los capiteles de los claustros.

De sus diferentes ejemplos en la escultura románica catalana se encuentra entre los que presenta mayor interés el que figura en un capitel del claustro de Sant Pau del Camp en Barcelona²⁸³. Su cara central viene ocupada por una mujer cuya larga

²⁸⁰ Lo contrario es excepcional. Ocurre, por ejemplo, en el ya citado capitel del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, por lo demás una de las primeras representaciones románicas del tema. Se da también el caso, del que no existe ningún ejemplo en la escultura catalano-aragonesa, del avaro atacado por serpientes, por contaminación del castigo de la lujuria.

²⁸¹ El Antiguo Testamento es pródigo en mujeres que abocan al hombre a la perdición, empezando naturalmente por la propia Eva. Creada de Adán y después de Adán es sobre ella sobre quien recae la responsabilidad básica del pecado original. Como señala Chiara Frugoni, más que compañera del hombre es permanente ocasión de pecado para él: "*encarna la tentación diabólica que llama a la debilidad de la carne*", (*L'icónographie de la femme...*, pág. 180). Véase también de la propia Frugoni "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en *Historia de las mujeres* (dir. Ch. Kaplitsch-Zuber), Madrid, 1992, págs. 418-467. Para una síntesis de las concepciones de la teología medieval sobre la mujer remito a M-T. d'Alverny, "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1977, nº 2-3, págs. 105-129.

²⁸² Yarza llama la atención sobre ello al analizar el papel de la imagen de la mujer en la plástica románica ("De *Casadas estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor*" a "*Señora soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso*", en *Formas artísticas...*, pág. 235).

²⁸³ Sobre el claustro de Sant Pau del Camp véase J. Vigué, *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974, págs. 134-195 y J. Camps e I. Lorés, "El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII", *Lambard*, vol. VI, 1971-1973, págs. 87-108.

cabellera ondulada se despliega por delante de sus hombros (fig. 44). Desnuda de cintura para arriba, se viste únicamente con una faldilla que no llega a cubrirle los tobillos. Dos enormes sapos dispuestos en cada una de las caras laterales (uno de ellos muy deteriorado) muerden los voluminosos pechos de la desventurada. Llama la atención en este caso la ausencia de la serpiente que pocas veces suele faltar. También el sapo es presencia habitual en el bestiario de la lujuria. A ella se le asociará reiteradamente hasta el final de la Edad Media²⁸⁴.

El capitel contiguo viene ocupado por la escena de la caída. Dispuestos en torno a un eje de simetría configurado por el árbol con la serpiente, los primeros padres, conscientes de su pecado, intentan ocultar su desnudez con una mano mientras agarran con la otra sus cuellos arrepentidos de haber comido el fruto prohibido²⁸⁵. La absoluta simetría de la composición, no sólo en lo formal, sino también en lo gestual, parece indicar una responsabilidad compartida, en abierta contradicción con el consenso que la opinión de la teología medieval muestra al respecto. Sin embargo la contradicción es aparente. La presencia inmediata de la mujer lujuriosa apunta hacia la idea, persistente en la Edad Media desde San Agustín, de la relación del pecado original con la concupiscencia carnal. Para el obispo de Hipona la concupiscencia, particularmente la de la carne, es efecto inmediato del pecado original. En relación con ello debe interpretarse la conciencia de desnudez que tras la fatídica transgresión asalta a la primera pareja humana. Incluso se llegará a identificar la concupiscencia carnal, más que con una consecuencia del pecado original, con el pecado mismo²⁸⁶. Desde este punto de vista la imagen del castigo de la lujuriosa, a la vez que nos introduce en uno de los efectos más perniciosos de la caída, apunta a la culpabilidad prioritaria de Eva en el primer pecado. La complementariedad de ambos capiteles es por tanto absoluta, configurando además el núcleo significativo en torno al cual giran la

²⁸⁴ En la tabla del infierno de *El Carro de Heno* de El Bosco puede verse un sapo sobre el pubis de una mujer desnuda arrastrada por un diablo. Una imagen similar se encuentra en el infierno de la *tabla de los pecados capitales*. También en la impactante *Condena de los amantes* de Grünewald del museo catedralicio de Estrasburgo la mujer es atacada en su sexo por un sapo. Hay que señalar sin embargo que el sapo aparece en algunas ocasiones asociado también a la avaricia. Schapiro cita varios ejemplos al respecto ("Del mozárabe al románico...", págs. 91-92, n. 31). También J. Berlioz incide sobre la polivalencia del sapo en relación con el pecado ("Le crapaud, animal diabolique: une exemplaire construction médiévale", en J. Berlioz y A. Polo de Beaulieu [dir.], *L'animal exemplaire au Moyen Age, Ve-XVe siècles*, Rennes, 1999, págs. 267-288).

²⁸⁵ Puede establecerse un cierto paralelismo en lo significativo con un capitel del deambulatorio de la catedral de Santiago de Compostela. En él son también dos enormes sapos los que succionan los pechos de la lujuriosa (circunstancia ésta que en Galicia se da también en San Martín de Mondoñedo o en San Bartolomé de Rebordans). Se rodea a ambos lados de árboles con serpientes enroscadas, en recuerdo del pecado original (cf. M. Durliat, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, pág. 211, fig. 180).

²⁸⁶ Cassagrande y Vecchio, *Storia dei peccati...*, págs. 150-151.

mayor parte de los restantes capiteles historiados, alusivos a la continua lucha contra el mal a la que está condenado el hombre por la acción de los primeros padres. Asistimos en ellos a diversas escenas de carácter psicomáquico (por tres veces se repite la imagen de la lucha del guerrero y bestias diversas), sin que falte la presencia de las tentadoras sirenas, aquí representadas en su versión ornitológica.

Se ha relacionado con la escultura de Sant Pau la de la puerta del claustro de la catedral de Barcelona situada en el testero sur del templo²⁸⁷. También aquí se recurre a la imagen del castigo de la lujuria, relegada al ábaco del capitel central de la jamba izquierda. La figura de la lujuriosa, totalmente desnuda, se adapta al marco arquitectónico, disponiéndose horizontalmente. Se aplican a succionar sus pechos una enorme serpiente y un sapo (fig. 45). El mismo ábaco presenta en su ángulo un tema que debe entenderse como complementario del anterior: una mujer, tal vez la misma que es sometida al tormento a juzgar por la similitud de sus rasgos, sostiene en su regazo la cabeza del hombre que ha sucumbido a la tentación de sus encantos. Ambas escenas se concitan para presentar, una vez más, a la mujer como principal agente de la concupiscencia carnal, y acreedora prioritaria al castigo. Los restantes ábacos de esta parte de la portada presentan una abundante representación del bestiario, entre ellos, significativamente, una sirena-pezu en el inmediato a las escenas descritas, que viene a configurar junto con éstas últimas un imaginario de claras connotaciones negativas²⁸⁸ que se completa con la representación de un hombre arrastrado del brazo por una bestia bípeda, cubierta de abundante pelo y provista de cabeza de león, imagen del condenado en manos del diablo.

El claustro de la catedral de Tarragona presenta también en un capitel de su ala meridional el castigo de la lujuria (fig. 46). Aquí la mujer se representa sentada. Como en Sant Pau del Camp una faldilla oculta parcialmente su desnudez. El agente de su tormento es en esta ocasión una única serpiente que desde sus piernas se abalanza sobre uno de sus pechos que procede a succionar. El rasgo más característico, totalmente ajeno a la iconografía habitual del tema, radica en el rostro de la lujuriosa, afectado por la deformidad que ella misma provoca al abrir la boca desmesuradamente con la ayuda de sus propias manos en una mueca forzada en la

²⁸⁷ J. Camps e I. Lorés, *op. cit.*, pág. 100.

²⁸⁸ Se ha aducido la homogeneidad temática de los ábacos como un elemento que apuntaría hacia la existencia de un programa iconográfico en la disposición original de la portada (véase el artículo correspondiente de M. Macià en *El Barcelonès, el Baix Llobregat, el Maresme. Catalunya Romànica*, vol. XX, Barcelona, 1992, págs. 165-168), ya que, aunque existen opiniones encontradas al respecto, es bastante probable que estemos ante capiteles reaprovechados de la antigua construcción románica.

que no falta el gesto burlón de sacar la lengua. La probable inspiración en fuentes clásicas²⁸⁹, cuadra perfectamente en este caso con la idea de la deformidad del rostro como reflejo de un alma a su vez deformada por el pecado²⁹⁰. Ese mismo gesto es el que ostenta el avaro con la bolsa al cuello que figura en una ménsula opuesta frontalmente a la imagen de la lujuriosa (fig. 47). Es evidente que se ha buscado de modo intencionado, formal y espacialmente, el emparejamiento de ambas representaciones. Situadas *vis a vis* configuran un binomio que a estas alturas nos es ya sobradamente conocido. Ambas se inscriben en el marco de la abundante figuración de carácter moralizante que jalona esta galería del claustro²⁹¹.

El románico rural catalán nos ofrece a su vez, en la portada de la iglesia de Sant Serní de Merangues, en la Cerdanya, otro ejemplo en el que la presencia del pecado se concreta en la avaricia y la lujuria. La erosión de la piedra dificulta la precisión en la lectura del programa. Son precisamente las imágenes del avaro con la bolsa al cuello, en una de las arquivoltas (fig. 48), y la lujuriosa atacada por serpientes, en la jamba izquierda (fig. 49), las que se prestan a una identificación más clara. La segunda dovela de la izquierda de la arquivolta exterior sustenta la figura de una serpiente. Le siguen dos figuras humanas individualizadas en cada una de las dovelas inmediatas. Una de ellas parece ocultar su sexo con una mano, mientras que para el caso de la que le sigue el desgaste imposibilita cualquier aproximación a su gestualidad. ¿Cabe ver en este grupo una representación sintética del pecado original?. De ser así el programa se articularía en torno a la caída y su principal consecuencia: la introducción del pecado en el mundo. Refuerza esta idea las alusiones al mal que, a través de cabezas demoníacas de grandes dientes y figuras bestiales híbridas de hombre y animal, se reiteran en jambas y arquivoltas. En una de estas últimas la figura de un ángel blandiendo lo que parece una lanza (la erosión es muy acentuada) bien podría representar a San Miguel sometiendo al diablo al que aludiría una pequeña masa hoy informe situada a su derecha.

La portada de la catedral de la Seo d'Urgell presenta una interesante variante del tema de la *femme-aux-serpents* en el que la mujer se sustituye por una sirena. Se trata de una sirena bicaudal, que ocupa el primer capitel interior de la izquierda (fig. 50).

²⁸⁹ J. Camps pone de manifiesto las analogías de la imagen con la Gorgona clásica (*El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988, pág. 78).

²⁹⁰ Gestos similares hemos visto ya en la portada en Uncastillo. Son por lo demás habituales en la multitud de personajes de carácter negativo que pueblan el repertorio iconográfico de los canecillos románicos.

²⁹¹ Para su iconografía global remito a la obra de J. Camps citada anteriormente.

Tocada con un larga cabellera, agarra con cada una de sus manos los extremos de sus colas, mientras dos serpientes se afanan en la tarea de succionarle los pechos. No estamos, como en otros casos, ante una sirena exhibicionista por cuanto el escultor ha puesto buen cuidado en ocultar su sexo con un motivo vegetal. Aquí el carácter lujurioso de la mujer toma cuerpo en uno de los seres que la interpretación clerical del bestiario más directamente asocia con la tentación de la carne²⁹². El capitel opuesto del lado contrario guarda con el anterior una estrecha relación. La escena es similar, pero con la particularidad de que las serpientes muerden esta vez el pecho de un hombre (fig. 51). Se castiga pues tanto la lujuria femenina como la masculina²⁹³. Dos cabezas devoradoras de horrible aspecto vienen a incidir, en los capiteles inmediatos, en el destino que aguarda a los que se dejan dominar por la concupiscencia carnal.

En Aragón encontramos el tema en el claustro de San Pedro el Viejo de Huesca. Un capitel de la galería meridional le está íntegramente dedicado. Responde en este caso al tipo más habitual de la lujuriosa, desnuda y atacada en sus pechos por serpientes (fig. 52). La imagen se repite por cuatro veces en cada una de sus esquinas, alternándose con la representación de seres diabólicos que confieren al conjunto un carácter infernal. Responden éstos a dos tipologías. En un caso dos cabezas diabólicas, simiesca una y de aspecto más o menos rapaz la otra, miran en sentidos opuestos y comparten un mismo cuerpo recubierto de abundante pelaje. Su cola se transforma en una de las serpientes que atacan a la mujer. El segundo tipo, a diferencia de lo que ocurre en el anterior, se configura a partir de dos aves que comparten una misma cabeza de aspecto monstruoso. Dispuesta frontalmente salen de su boca dos serpientes: cada una de ellas avanza hacia un extremo de la cesta buscando a su víctima. La imagen se inscribe en un marco, dominante en esta galería del claustro, dedicado al combate entre el bien y el mal. Llamen la atención, sin embargo, las marcadas connotaciones misóginas del programa. Además del castigo de la lujuriosa, otro capitel muestra a una mujer desnuda. Un diablo tira de ella valiéndose de una cadena provista de un gancho con el que, como si de un anzuelo se

²⁹² Una cita del *Bestiario* de Pierre de Beauvais, recogida por E. Faral, que se refiere a él como Pierre le Picard, establece explícitamente la asociación entre la mujer y la sirena: "*Les seraines senefient les femes qui atraient les homes par lor blandissemens et par lor dechevemens a els de lor paroles, que eles les mainent a povreté et a mort*", ("La queue de poisson des sirènes", *Romania*, LXXIV, 1953, pág. 488).

²⁹³ No es el único caso en la escultura románica catalana en que el atacado por la o las serpientes es un hombre. Se da esa misma circunstancia en un capitel del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Porqueres, si bien en este caso no parece que la imagen haga referencia al castigo de la lujuria. Una aproximación a su iconografía puede consultarse en el artículo correspondiente de J. Vivancos en *El Gironès, la Selva, el Pla de l'Estany. Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, págs. 445-447.

tratase, la sujeta por la boca (fig. 53)²⁹⁴. No figura el infierno pero pocas dudas cabe albergar sobre el lugar al que es conducida la pecadora. La misma visión negativa de la mujer se halla implícita en el capitel que da cuenta de un tema reiterado por la escultura románica del norte de Aragón, el de la bailarina. La sensualidad de la imagen es evidente: al son del arpa la protagonista se cimbre sobre su cintura desplegando una larga cabellera que llega a tocar el suelo (fig. 54). El tema nos es conocido. Igual que en Uncastillo música y danza se alían para incitar al pecado de la carne. Aquí el protagonismo de la mujer es absoluto y la voluptuosidad con que se la ha querido representar no hace sino subrayar los perniciosos efectos de la danza sobre el que se somete a su peligroso influjo. El único capitel de la galería que desarrolla una escena bíblica remite a la historia de Sansón. Se representa en él al héroe veterotestamentario desquijarrando al león, y, yuxtapuesta, la imagen de Dalila culminando su traición: ofrece la cabellera de su amante a la espada de un filisteo. Sin descartar su posible relación con la parte novotestamentaria del programa (pasión de Sansón como prefigura de la pasión de Cristo)²⁹⁵, no cabe duda que la escena se integra perfectamente en el discurso misógino desarrollado en esta parte del claustro.

En la portada de la iglesia de San Esteban de Sos la imagen del castigo de la lujuriosa aparece en dos ocasiones. En la jamba de la derecha es una de las figuras aisladas que se esculpen en las aristas de los resaltes entre las estatuas-columna²⁹⁶. Responde al tipo de la mujer mordida en los pechos por serpientes (fig. 55). Conviene señalar la presencia, en parecida ubicación, pero esta vez en las jambas de la izquierda, de la figura de un hombre, con el torso desnudo, sosteniendo con una de sus manos un pez (fig. 56). Se alude pues a la lujuria femenina, pero también a la masculina, como se ha señalado ya a propósito de los portadores de peces de Santa María de Uncastillo. También la arquivolta intermedia arranca, en su parte izquierda, con una dovela que repite la imagen del castigo de la lujuriosa en términos similares a la anterior. No

²⁹⁴ El capitel que hoy puede verse en el claustro y que es el que aquí reproducimos es una de las copias realizadas por el escultor zaragozano García Ocaña, con motivo de la restauración del conjunto "sometiéndose al dibujo de los antiguos" (Canellas y San Vicente, *op. cit.*, pág. 319).

²⁹⁵ El grueso del programa, para el conjunto del claustro, se centra en la vida de Cristo a partir de un amplio ciclo que abarca la infancia, vida pública y Pasión, y que se precede por otro dedicado a la vida de la Virgen (cf. M. Crozet. "Recherches sur la sculpture roman en Navarre et en Aragon, VII", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XI, 1968, págs. 41-57; Canellas y San Vicente, *op. cit.*, págs. 319-323).

²⁹⁶ El programa de las jambas viene dominado por la presencia de tres estatuas columnas a cada lado. Representan las de la izquierda a San Juan Evangelista, un obispo mitrado y, probablemente San Vicente. Las de la derecha al rey David, la reina Estefanía (esposa del rey García de Nájera) y a San Pelayo. Entre ellas figuras aisladas se superponen verticalmente. La ausencia de atributos específicos y el estado de conservación impiden una identificación precisa de la mayor parte. Además de las dos reseñadas más arriba, es claramente visible un San Miguel descabezado sometiendo al dragón (cf. R. Crozet, "Recherches sur la sculpture roman en Navarre et en Aragon, VIII", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XII, 1969, págs. 55-57; Canellas y San Vicente, *op. cit.*, págs. 243-251).

estamos sin embargo en este caso ante su figuración aislada. Se yuxtapone a la imagen de la Virgen con el Niño, contrafigura de la mujer pecadora (fig. 57)²⁹⁷.

También un capitel interior de la catedral de Jaca presenta una contraposición entre la imagen de la Virgen y la *femme-aux-serpents*, esta vez en el marco de una simbología más compleja (fig. 58)²⁹⁸. La escena de la Anunciación, en la cara central, es el motivo fundamental²⁹⁹. En la cara izquierda figura una mujer acucillada. Una serpiente rodea su cuello y la muerde en el antebrazo en una representación atípica del tema. Desde arriba una figura diabólica esgrime otras dos serpientes destinadas a incrementar el tormento. La cara opuesta del capitel está ocupada por un simio también en cuclillas que parece llevarse una mano a la boca. Una primera lectura apuntaría, como en el caso de Sos, a la contraposición de la mujer sumida en el pecado de la carne (el mono, animal de significación siempre negativa en el bestiario, asociado por lo demás con frecuencia a la lujuria, vendría a reforzar ese sentido) a la Virgen como *Speculum sine macula*³⁰⁰. Serafín Moralejo va más allá al plantear, a partir de la presencia del simio, una alusión al pecado original³⁰¹, basando la interpretación del conjunto en la oposición Caída-Encarnación.

²⁹⁷ No es la única referencia en las arquivoltas a la mujer en relación con el pecado. En la externa se aprecia la imagen de un diablo agarrando a una mujer.

²⁹⁸ La iconografía de este capitel (en el flanco sur del primer pilar contando desde el crucero) ha sido analizada por Serafín Moralejo en dos artículos: "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", en *Homenaje a José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1977, págs. 190-198. Complementa en algunos aspectos al anterior "La sculpture romane de la cathédral de Jaca. Etat des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10, 1979, págs. 97-99.

²⁹⁹ El hecho de que Gabriel porte una cruz con astil, y la presencia de un segundo ángel, hacen de ella una Anunciación atípica pero no única. Moralejo señala varios paralelismos para ambas circunstancias ("Aportaciones a la interpretación...", págs. 191-196).

³⁰⁰ Si bien el dogma de la Inmaculada Concepción fue reconocido tardíamente por la Iglesia y contó entre sus detractores a algunos "pesos pesados" del pensamiento cristiano como San Agustín, San Bernardo o Santo Tomás, su culto gozó de amplio predicamento en la Edad Media desde fechas tempranas. El calendario irlandés la adopta, por influencia oriental, a partir del siglo IX (Réau, *Iconografía...*, t.1 v. 2, págs. 81-90) y, según Santiago Sebastián, la creencia se mantuvo latente en la Corona de Aragón desde el siglo XII (*Iconografía Medieval*, San Sebastián, 1988, pág. 354). En este último entorno además de los dos casos aducidos apuntando hacia la idea de la contraposición *Luxuria-Speculum sine macula* hay que citar el de la portada de la catedral de Huesca. A pesar de tratarse de un ejemplo que excede con mucho el ámbito cronológico de este apartado es interesante como pervivencia (casi anacronismo) del tema de la *femme-aux-serpents* en el gótico final y por la importancia que, en asociación con la imagen de la Virgen, que la somete bajo sus pies, adquiere por su ubicación central en la portada (fig. 59).

³⁰¹ El mundo medieval ha visto en el mono una imagen arquetípica de la degeneración del hombre. Se ha interpretado su instinto de imitación como una manifestación del orgullo, presente, como hemos visto, en el afán de los primeros padres de parecerse a Dios. Moralejo sitúa la presencia del simio del capitel en este contexto de creencias y aduce algunos paralelismos iconográficos para ver en él una referencia al pecado original ("La sculpture roman...", págs. 97-98).

El castigo de la avaricia

Si la imagen románica arquetípica para el castigo de la lujuria opta las más de las veces por el protagonismo femenino, ocurre todo lo contrario con la que se refiere a la avaricia. Es este un vicio fundamentalmente masculino y son pocas las veces en que el peso de la bolsa, su atributo por excelencia, es soportado por una mujer³⁰². Si la opción femenina para la representación de la lujuria obedece a motivos ideológicos, la presencia sistemática del hombre cuando de la avaricia se trata debe relacionarse con el papel marginal de la mujer en las nuevas actividades económicas derivadas de la reactivación de la circulación monetaria.

En páginas anteriores nos hemos enfrentado a representaciones diversas del avaro. Vale la pena que, sin ánimo de reiterar cuestiones ya vistas, nos acerquemos, a modo de recapitulación, a sus diferentes contextos y significados, en orden a establecer una mínima sistematización de las tipologías analizadas anteriormente antes de abordar el análisis de algunas nuevas.

Hemos señalado en su momento la estrecha relación de la parábola del pobre Lázaro con el discurso eclesiástico contra la avaricia. La imagen del mal rico castigado por su falta de caridad y su apego a la concupiscencia de los bienes materiales, sin que la podamos equiparar absolutamente a la del avaro románico por su diverso contexto, es evidente que presenta con ésta una clara comunión significativa. Representaría una primera tipología del castigo de la avaricia en la plástica románica, si bien sin la especificidad (en relación con el pecado) que se da en el castigo del avaro propiamente dicho.

No siempre nos muestra la imaginería románica de la parábola el castigo del rico en el infierno. No es infrecuente que el destino infernal que le aguarda se exprese a través del momento en que en su lecho de muerte el diablo se hace cargo de su alma, apuntando con ello hacia su eterna condena que no se plasma de manera explícita³⁰³.

³⁰² Conviene distinguir en este sentido entre la representación románica del avaro y la alegoría de la avaricia en el contexto de las representaciones derivadas de la *Psicomaquia* de Prudencio. En este último caso *Avaritia* adopta como los demás vicios la imagen de una mujer.

³⁰³ Por lo general no suele faltar en la secuenciación escultórica de la parábola la escena del banquete. Por lo demás se tiende a contraponer o bien la imagen del destino escatológico de ambos protagonistas: Lázaro en el seno de Abraham / epulón en el infierno (Ripoll, claustro de la colegiata de Tudela, portal Norte de la catedral de Autun), o bien sus respectivas muertes, acompañadas por lo general de la *ascensio animae* de Lázaro y su correspondiente contrapunto concretado en la imagen de los diablos haciéndose con el alma del rico (Gerona, Sant Cugat, San Vicente de Ávila, capitel interior de Vézelay). No faltan ejemplos en los que, decantándose por un amplio desarrollo narrativo, se opta por presentar tanto la muerte de ambos como su destino en el más allá (pórtico de Moissac).

Resulta plausible pensar que éste sea el origen de la representación de la muerte del avaro al margen de la parábola. En Aragón hemos tenido oportunidad de analizar el ejemplo que aporta uno de los capiteles del coro de Santa María de Uncastillo. Los elementos que lo constituyen son casi los mismos que podemos ver en Moissac, en Vézelay o en los claustros de Sant Cugat y Gerona: el rico sobre su lecho de muerte, su mujer atenta al devenir de los acontecimientos y los diablos haciéndose con el alma del difunto. Sin embargo si en estos últimos ejemplos el tema se inscribe en el desarrollo de la parábola, en Uncastillo está claro que estamos únicamente ante un avaro genérico que se halla a punto de afrontar su destino en el más allá. Lo mismo podemos decir de los usureros que sobre su lecho mortuario esperan su inmediato destino *post-mortem* en la fachada de Santo Domingo de Soria, o en el pórtico de Rebolledo de la Torre. En todos estos casos el elemento determinante de la imagen lo constituye el alma del difunto en manos de uno o varios diablos que se aprestan a hacerse con ella. Un elemento de carácter penal. El mismo que de modo más evidente presentan las imágenes de usureros en el infierno, como en la catedral de Gerona, o conducidos hacia él (Santiago de Puente la Reina, Palacio Real de Estella).

La presencia de la psicostasis tampoco permite albergar dudas en cuanto a la condición de condenados de los usureros de San Martín de Sobrepenilla o Vallespinoso de Aguilar. Han sido hallados culpables y en ambos casos al elemento judicial de la balanza se suma el penal de la presencia de diablos haciéndose cargo de ellos.

Otro tanto ocurre en los casos de avaros hostigados por diablos. A esta tipología pertenece la que es una de las primeras imágenes románicas del castigo de la avaricia. Nos referimos a la que ostenta el capitel que corona la columna derecha de la portada de la iglesia oscense de Santa María de Iguácel³⁰⁴. El ángulo de la cesta se halla ocupado por la figura del avaro (fig. 60). A pesar del deterioro es claramente visible la bolsa que parece colgar de su cuello. Se flanquea a ambos lados por dos figuras demoníacas en actitud de acoso. El capitel opuesto complementa formal y semánticamente al anterior configurándose entre ambos un pequeño programa. Como

³⁰⁴ Todo apunta, a tenor de la cronología de las primeras representaciones del avaro, tanto en Francia como en España, a que, en su tipología originaria, se acompañaba de algún diablo, manifestando así inequívocamente su condición de condenado. El caso que nos ocupa debe efectivamente situarse entre sus primeras figuraciones románicas. A pesar de que no existe una total unanimidad sobre la cronología de la portada la opinión mayoritaria se inclina, siguiendo una inscripción de la fachada (que nos proporciona además el nombre de Galindo Garzes como autor de las esculturas) por el año 1072. Aún en el caso de retrasar esa fecha, como plantea Durliat (*La sculpture romane de la route...*, 1990, págs. 250-

en el primero, se aprecia en el ángulo una figura humana. Su estado de conservación es mejor, lo que permite apreciar el modelado de los pliegues de la túnica con que se viste. A los lados, y a la altura de la cabeza, sendas figuras de leones se apoyan sobre florones que arrancan del astrágalo. Ya en la primera publicación sobre Iguácel Porter identifica esta escena como la representación de Daniel en el foso de los leones³⁰⁵. El tema alude desde los primeros tiempos del cristianismo al alma salvada del mal y al triunfo de Cristo sobre la muerte y el pecado, lo que justifica su frecuente presencia en el arte paleocristiano, y su reiteración en la iconografía románica. Pocas veces falta entre los paradigmas bíblicos de liberación a los que recurre el cristianismo medieval tanto en las plegarias de la *Commendatio animae*³⁰⁶, como en las fórmulas de exorcismo³⁰⁷. Parece claro pues que lo representado en ambos capiteles debe entenderse, en su globalidad, como una referencia a la dialéctica salvación-condenación, con lo que la imagen del usurero trascendería en este caso la mera alusión a la avaricia para adoptar al tiempo connotaciones más genéricas ligadas a la idea del pecador condenado.

En todos los ejemplos anteriores la bolsa que, por lo general, pende del cuello del avaro es al mismo tiempo atributo de su condición pecadora (informa de la naturaleza de su pecado) e instrumento de su castigo por cuanto deberá soportar su peso por toda la eternidad. En consonancia con el principio de adecuación de la pena a la culpa, las riquezas que ha atesorado a lo largo de una vida desperdiciada en la persecución de los bienes materiales pasan a ser objeto de su tormento.

¿Hasta que punto existen, sin embargo, connotaciones penales en los numerosos usureros aislados, sin referentes explícitos a una situación de condenación, que pueblan la iconografía románica? ¿Debemos interpretar esas imágenes como meras referencias al pecado de la avaricia en sí mismo o estamos más bien ante *el castigo de la avaricia*?. Difícilmente puede darse una respuesta unívoca a la pregunta. Si tomamos como referente la imagen de la lujuriosa que, como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, es con gran frecuencia complemento obligado de la del avaro, deberíamos concluir que, al igual que en aquélla, en la que el castigo

258), que la lleva al entorno de 1090, seguimos estando ante una de las imágenes pioneras de la iconografía del avaro.

³⁰⁵ A. Kingsley Porter, "Iguácel and more romanesque art of Aragón", *The Burlington Magazine*, I, 1928, págs. 111-127.

³⁰⁶ Aparece con ese sentido en las fórmulas funerarias de la *Contestatio galicana* (s. VII), del sacramentario de Rheinau (s. VIII), o del catalán de Vic (s. XI). Cf. Ntedika, *L'évocation de l'au-delà...*, pág. 72 y ss. Véase también Réau, *op. cit.*, t. 1, v. 1, pág. 459.

³⁰⁷ Ntedika, *op. cit.*, págs. 76-77.

es explícito, también en la del avaro se aludiría al mismo tiempo al pecado y a su castigo. En los muchos casos en que ambas imágenes se yuxtaponen o presentan una marcada (y sin duda buscada) proximidad podría hablarse incluso de una cierta contaminación por la que la contundencia visual del castigo a que es sometida la lujuriosa implicaría una percepción penal de la imagen complementaria del avaro con la bolsa.

No es infrecuente que ambos tipos (lujuriosa y avaro) se acompañen de diablos. Con todo si comparamos la frecuencia con que se da esa circunstancia en cada uno de ellos el saldo es netamente favorable al avaro. ¿Hemos de ver en ello una tendencia a la sobrevaloración del pecado de avaricia, o se trata de un recurso para dotar de un valor penal añadido a una imagen que de por sí no resulta tan explícita como la del castigo de la lujuria?. Probablemente se trata de esto último. Es significativo a este respecto un capitel interior de San Martín de Frómista³⁰⁸ en el que se representan ambos castigos. La cara central viene ocupada por la imagen del usurero que, vestido, sujeta con ambas manos la bolsa que cuelga de su cuello. Desde arriba una cabeza diabólica precipita sus fauces sobre él. La figura se flanquea además por dos diablos alados que dirigen sus manos hacia ella. Los laterales de la cesta ostentan sendas imágenes del castigo de la lujuriosa. No se ha considerado necesaria en este caso la presencia adicional de diablos, pensando, probablemente, que la acción de las serpientes sobre la mujer constituía suficiente castigo.

³⁰⁸ Cf. M. A. García Guinea, *Guía de San Martín de Frómista*, Palencia, 1988.

EL MAS ALLÁ JUDICIARIO EN EL ROMÁNICO: LA PINTURA

La pintura conoció antes que la escultura el tema del Juicio Final. En occidente sus primeras formulaciones remontan a principios del siglo IX, mientras que en Bizancio, sin duda a causa de la controversia iconoclasta, aparece, nos hemos referido ya a ello, un siglo más tarde. Sin embargo tampoco en su vertiente pictórica es un tema mayor en época románica. Lo dicho en relación con lo escultórico es aplicable al ámbito de la pintura: predominan igualmente las teofanías intemporales, desligadas de las consideraciones morales que el Juicio implica.

Mientras que la escultura monumental catalano-aragonesa no nos ha legado ningún Juicio Final, hay que señalar que el único ejemplo peninsular del tema, en el terreno de la pintura plenamente románica, procede de la iglesia pirenaica de Santa María de Tahüll (Lérida)¹. Excepcionalidad que, a pesar de que no debe interpretarse en el sentido de que no hubiesen existido en su momento otras muestras de esa iconografía (restos de pintura mural y algún Juicio legado por la miniatura apuntan hacia ello), no deja de ser significativa de la escasa prodigalidad del tema.

Ello no obsta para que las referencias escatológicas referidas al premio y el castigo, al margen de la iconografía del Juicio, al menos en la formulación explícita de éste, sean frecuentes. Alusiones metafóricas al mismo no van a faltar. A la parábola del pobre Lázaro, menos pródiga que en la escultura, deberemos sumar la de las vírgenes prudentes y fatuas, del que la iglesia de Sant Quirce de Pedret ofrece un interesante ejemplo al que hay que sumar el de la Biblia de Ripoll, en la que el tema complementa a un Juicio Final en una mutua imbricación significativa. Otros ejemplos más o menos explícitos a la justicia del más allá vendrán de la mano de imágenes referidas a la contraposición paraíso / infierno, al pesaje de las acciones morales o al papel de los arcángeles como intercesores en el momento del Juicio.

¹ Los Juicios de las pinturas de la iglesia palentina de Barrio de Santa María y las de la iglesia de San Vicente de Vió (éstas objeto de nuestra atención en estas mismas páginas) se sitúan en una fase final del románico manifestando indudables rasgos tanto estilísticos como iconográficos por los que asoma el gótico. Para las pinturas de la iglesia palentina véase F. X. Mingorance, "Juicio Final y castigos infernales. Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)" en *II Curso de Cultura Medieval: Seminario sobre Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, págs. 271-293. Remito también a L. A. Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996, págs. 173-180.

EL JUICIO FINAL DE SANTA MARÍA DE TAHÜLL

Los importantes restos pictóricos de la iglesia de Santa María de Tahüll, conservados actualmente en el MNAC, constituyen, junto con los de la iglesia aragonesa de Bagüés (Museo Diocesano de Jaca), el más amplio conjunto de pintura mural románica conservado en la península Ibérica². En la iglesia catalana destacan, por la calidad de su ejecución, las que cubren el ábside. El resto de lo conservado corresponde a un artista cuyos escasos recursos técnicos se ven compensados por el interés iconográfico de lo representado, entre lo que destaca particularmente el Juicio Final que se despliega sobre el muro que cierra, a los pies, la nave central (fig. 61). El mismo hecho de que su autor haya sido bautizado por Gudiol como *Maestro del Juicio Final*³ no deja de ser un reconocimiento implícito de la importancia de esta parte de su obra por su excepcionalidad en el terreno iconográfico⁴.

Es evidente que no estamos ante un ejemplo ni único ni pionero en su tiempo en cuanto a esta temática en el ámbito peninsular. Sin ir más lejos, la vecina iglesia de Sant Joan de Bohí presenta indicios de haber contado entre su decoración, anterior a la de Tahüll, con ese mismo tema. Así se deduce de restos fragmentarios representando tal vez a los justos en el seno de Abraham y a un condenado hostigado en el infierno por un diablo (fig. 63). Se trata del fragmento catalogado con el nº 15591 del MNAC⁵. En su parte izquierda los bustos completos de tres personajes y restos de un cuarto se recogen en el interior de un lienzo frente a lo que parece un muro o torreón, probablemente alusivo a la Jerusalén Celeste. En la derecha el fragmento de mayor tamaño y más clara legibilidad muestra las piernas de un enorme diablo cuyos pies se configuran como garras. Con ellas pisotea a un condenado desnudo que se dispone horizontalmente en la parte inferior de la composición. No faltan restos de

² La bibliografía que con mayor o menor amplitud (más bien esto último) se refieren a ellas es abundante. La recoge J. Vivancos en el artículo correspondiente en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, págs. 329-337. Con posterioridad ha visto la luz el estudio de J. Yarza "Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Tahüll", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº XXX, 1999, págs. 121-140, el más completo publicado sobre las pinturas, abarcando tanto los aspectos estilísticos como los iconográficos.

³ *Pintura e imagería románicas. Ars Hispaniae* (en colaboración con W. W. S. Cook), vol. VI, Madrid, 1950, págs. 44-48.

⁴ Nos referimos evidentemente a la formulación iconográfica del Juicio como tal. Por lo demás no faltan en la pintura mural del románico hispano (y, particularmente, catalano-aragonés) ejemplos en los que de modo más o menos implícito se alude a él, si bien su número no es ciertamente muy amplio. En páginas sucesivas nos referiremos a ellos.

⁵ Cf. M. Guardia, "Sant Joan de Bohí", en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, págs. 318-323.

llamas. La localización original de estos fragmentos en la parte interior del muro occidental viene a abonar la idea de su pertenencia a un Juicio Final. Ese era en efecto el espacio destinado por lo general al tema en los templos románicos. No sólo ocurre eso mismo en Tahüll, son muchos otros los casos en que se da esa misma circunstancia que se remonta a los primeros ejemplos occidentales como el de Saint Jean de Mustair en los Grisones (c. 800) o el descrito en los *Carmina Sangallensia* que probablemente decoró la iglesia de Saint Gall, también de época carolingia⁶. Se trata de que la última visión de los fieles antes de salir del templo les recuerde que de sus actos depende su salvación o su condenación. Además la localización del Juicio en el oeste venía a abundar simbólicamente, por su relación con el ocaso, en la idea del final de los tiempos. Por ello será la fachada occidental la que, en el gótico, ostente las más de las veces la portada a él referida.

Además de los casos citados figuran también entre los primeros ejemplos occidentales el Juicio representado sobre un marfil inglés (más o menos contemporáneo de las pinturas de Mustair), conservado actualmente en el Victoria and Albert Museum (nº 257-1867). En él figura además una de las primeras representaciones del infierno como boca de Leviatán⁷. El arte irlandés conoció el tema también en fecha temprana. Nos hemos referido ya, a propósito de la psicostasis, a los Juicios representados en las cruces de Monasterboice y Arboe. También de entre los siglos IX y X son los que figuran en la cruz de las Escrituras, en Clomacnoise, y en las de Durrow y Termonfechin⁸.

El Juicio Final de Tahüll se ha conservado fragmentariamente. Falta íntegra su parte central en la que cabe suponer la presencia de Cristo-Juez. Tal suposición se deriva tanto de la lógica del programa como de los dos probables ángeles dispuestos oblicuamente en la zona superior en dirección al centro⁹. Existen numerosos paralelos en que una pareja de ángeles sostiene la mandorla con Cristo entronizado o, en su caso, la Cruz. El ejemplo más próximo lo proporciona el Juicio de la Biblia de Ripoll, pero imágenes similares pueden verse, por ejemplo, en Conques (en ambos casos los ángeles sostienen la Cruz) o en el claustro de la Daurade (inv. M 119)¹⁰ sosteniendo esta vez la mandorla.

⁶ Christe, *Jugements...*, págs. 171.

⁷ J. Beckwith, *Ivory Carvings...*; Christe, *Jugements...*, pág. 174 y pl. 74.

⁸ F. Henry, *L'art irlandais*, vol. II, La-Pierre-qui-Vire, 1964, pág. 220; P. Harbison, *op. cit.*

⁹ Yarza recoge en su estudio de las pinturas la descripción de G. Richert (*La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926, pág. 21) según la cual habría visto una imagen muy deteriorada de Cristo y restos del tetramorfos ("Un cycle de fresques...", pág. 134).

¹⁰ K. Horste, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse*, Oxford, 1992, pl. 50.

El registro intermedio presenta seis personajes que, descalzos y provistos de nimbo, se distribuyen equilibradamente en dos grupos a ambos lados de la desaparecida parte central hacia la que algunos de ellos dirigen su índice en actitud de señalar. Su gesto viene a incidir en la idea de la presencia en ella de Cristo. Tres sostienen libros mientras que el que encabeza el grupo de la izquierda porta una cruz que apoya en su hombro. No ofrecen dudas en cuanto a su identificación los provistos de alas: se trata evidentemente de ángeles. Más problemas pueden presentar los que carecen de ellas. Yarza, que señala esa dificultad, se inclina por ver en el portador de la Cruz al buen ladrón, aduciendo paralelos italianos (concretamente Torcello y el tondo del Juicio Final de la Pinacoteca Vaticana)¹¹. En ambos casos Dimas, portando o sosteniendo la cruz, se alinea, junto a la Virgen, entre los bienaventurados como es habitual en la fórmula bizantina del Juicio. Sin descartar esa posibilidad, la impermeabilidad hacia la iconografía oriental del Juicio más allá de los Alpes, unida al hecho de que el personaje de Tahüll se vista con túnica (tanto en los ejemplos italianos como en los propiamente bizantinos Dimas se cubre indefectiblemente tan sólo con el *perizonium*)¹², impide un pronunciamiento categórico en ese sentido. Tal vez la condición angélica de los personajes alados deba hacerse extensible a los ápteros. Probablemente la carencia de alas se deba al abigarramiento de las figuras en el espacio disponible, en alianza con las manifiestas carencias técnicas del pintor. No sería el único caso en el que en un grupo angélico alguno de sus componentes se ve desprovisto de su aditamento más característico total o parcialmente¹³.

No parece que la presencia de la cruz obedezca a la intención de hacer ostentación de las *Arma Christi*. De ser así sin duda se habría acompañado de algún otro *signum* como es habitual en muchos Juicios Finales. No se muestra tanto en su condición de signo de la pasión como del triunfo de Cristo en su Segunda Venida¹⁴. La figura del

¹¹ "Un cycle de fresques...", pág. 134.

¹² La postura de Dimas oscila entre las dos tipologías citadas: o bien lleva la cruz al hombro como en el tondo del Vaticano, o bien la sostiene verticalmente ante sí, como en Torcello. Ambas se mantienen a lo largo de la historia del Juicio Final bizantino: reencontramos la primera en el marfil del siglo XII (en este caso italiano pero con algunos rasgos bizantinizantes) del Victoria and Albert (nº 24-1926) o en los frescos del monasterio de Decani (1335). La segunda se sigue utilizando en el siglo XVI en las pinturas del monasterio de Dyonisiou (Monte Athos). Lo común en todos los casos es el *perizonium* como vestimenta única del ladrón arrepentido (Cf. D. Milosevic, *The Last Judgment*, Vaduz, 1964. Sin que se trate de un estudio específico del Juicio Final en el ámbito bizantino, es a éste último al que el autor presta su atención preferente, pudiendo encontrarse en él reproducciones de todas las obras referidas en esta nota).

¹³ Así ocurre por ejemplo con los ángeles trompeteros del Juicio Final del Beato de Turín en que tres de ellos se muestran con una única ala, y uno incluso desprovisto de ellas. Muy similar es el caso de los ángeles que ocupan el primer registro del Juicio del Apocalipsis de Bamberg (Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, f. 53).

¹⁴ Véanse los comentarios al respecto en el apartado dedicado al Juicio Final de la Biblia de Ripoll .

ángel con la Cruz recuerda las palabras de Honorius Augustodunensis referidas al Juez: “*ángeles portando la cruz lo precederán*”¹⁵. Por lo demás la figura del ángel con la cruz no es infrecuente en Juicios no muy lejanos en lo cronológico al de Tahüll como el de la iglesia funeraria de Idensen o el de San Jorge de Reichenau-Oberzell¹⁶.

Respecto a los libros que sostienen otros ángeles lo más probable es que nos encontremos ante una referencia al *libro de vida* del Apocalipsis. También en este caso los paralelos son numerosos, remontándose incluso a los primeros tanteos de la formulación iconográfica del Juicio. En el de la cruz de Muiredach el grupo de los elegidos se precede de una figura sedente con un libro abierto. También el diablo que empuja con el pie al grupo de los condenados sostiene uno. Christe explica esta afición a lo bibliográfico como una alusión a la contraposición del *libro de vida* y el *libro de muerte* de la cita apocalíptica¹⁷.

El grupo angélico de Tahüll con la cruz y los libros adquiere una formulación sintética en el Juicio del claustro de La Daurade. El capitel *M 116* del Musée des Augustines de Toulouse (que complementa la Segunda Venida, con la ostentación de la cruz y la resurrección de los muertos del *M 119*), muestra en una en sus caras más anchas la psicostasis y en la opuesta el cortejo de los elegidos avanzando hacia la Jerusalén Celeste que ocupa una de las estrechas. En la opuesta a ésta última un ángel eleva ambos brazos sosteniendo una cruz y un libro¹⁸.

El registro inferior del Juicio de Tahüll de despliega a ambos lados del arco que remata la falsa puerta que se abre en la parte central del muro. A su izquierda San Miguel, identificado por una inscripción, sostiene la balanza con una mano y la señala con el índice de la contraria. Sus platillos se hallan vacíos y en equilibrio. Tras él una figura nimbada y sin alas sostiene nuevamente un libro, cerrado en esta ocasión. Su contigüidad a la escena del pesaje hace pensar una vez más en el libro en el que se consignan las acciones de cada alma. En el lado derecho se representa un infierno en el que cuatro condenados desnudos son sometidos al tormento del fuego.

¹⁵ *Elucidarium*, 51. Pág. 180 de la ed. de Lefèvre.

¹⁶ Christe, “*Jugements...*”, ils. 79 y 81.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 176. También Beda en su *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (V, 13) contrapone, en la visión de un moribundo, ambos libros. El de sus buenas acciones, muestra un hermoso aspecto pero es de dimensiones mínimas, mientras que el de las malas, de horrible apariencia, es preocupantemente voluminoso. Ambos libros le son presentados por figuras angélicas en un caso y demoníacas en el otro. (Remito a la edición de M. Pia Ciccarese en *Visioni dell'aldilà...*, págs. 323-329). El motivo aparece también en el ámbito bizantino. La *Vida de San Basilio el Joven* refiere como desde el momento mismo del nacimiento un ángel guardián y un diablo apuntan en sendos libros las buenas y malas acciones de cada cual (Milosevic, *op. cit.*, pág. 21).

¹⁸ K. Horste, *Cloister Design...*, pág. 87, y pl. 49-50.

Sobre el arco dos figuras, también desnudas, se disponen horizontalmente en direcciones opuestas: una se dirige hacia la escena de la psicostasis (debajo de la balanza dos estrellas vienen a significar el carácter celeste de esa zona)¹⁹ y la otra hacia el infierno. Una representación totalmente inhabitual a través de la cual se ha querido aludir a los destinos diversos de justos y pecadores. Metáfora de la separación de unos y otros, ambos personajes vendrían a ser una representación de las almas reintegradas a sus cuerpos después de la resurrección (ausente en este caso, lo que no deja a su vez de ser una singularidad más, habida cuenta que es un elemento que raras veces falta en la iconografía del Juicio Final)²⁰ dirigiéndose a sus respectivos destinos según su sentencia.

Las pinturas de esta parte del muro se completan con una figura que decora el tímpano interior de la falsa puerta. Se trata de un personaje del que se conserva la parte superior de su cuerpo. Alza ambas manos con las que sostiene dos copas, de coloración clara la de la derecha y más oscura la contraria. No resulta fácil decidir si se trata de una representación integrada en el programa del Juicio o de la representación autónoma de una escena de ofrenda. Thérel reseña representaciones, ajenas al contexto de Juicio, en las que una mujer a caballo, o la Virgen como imagen de la Iglesia, alzan la doble copa de la condenación y la salvación²¹. La correspondencia en vertical con las figuras alusivas al destino escatológico del alma inmediatamente encima hacen pensar en una significación redundante o, si se quiere, complementaria de ésta última.

Hay que reseñar por último una escena que cubre el tramo final de la nave sur. Separada físicamente de la figuración del Juicio guarda con ella más que una relación

¹⁹ A la izquierda del Juicio, a continuación de la semicolumna que separa las partes correspondientes al cierre de la nave central y lateral, se representa el enfrentamiento entre David y Goliath, tema relacionado indirectamente con el Juicio por lo que tiene de imagen del combate entre el bien y el mal. Encima, culminando esta parte del muro, una escena que se ha interpretado como un lobo persiguiendo a una gacela, imagen del alma acosada por el pecado (J. Vivancos, *op. cit.*, pág. 335), se acompaña de una serie de círculos rojos y azules y una gran estrella de nueve puntas. Yarza ("Un cycle de fresques...", págs. 135-136) se inclina por ver aquí, a partir de algunos paralelismos, una representación de carácter astrológico alusiva a varias constelaciones, entre ellas ambos Canes. Los círculos y la estrella aludirían por su parte a los astros. Su localización en esta parte alta cuadra con el significado celeste de lo representado. Igualmente las dos estrellas ubicadas bajo la balanza inciden en dotar de una connotación celestial a esa zona, situada por lo demás en el ámbito de lo *diestro*, de lo positivo en oposición a lo *siniestro* donde se ha ubicado el infierno.

²⁰ Incluso, como señala Y. Christe (*Les Grands Portails...*, pág. 124), puede darse el caso de que el Juicio Final se reduzca simplemente a una resurrección de los muertos. La pintura románica aragonesa nos ofrece un ejemplo de ello en los frescos de Bagüés, en los que se incluye, inserta en un amplio ciclo de carácter totalizador, una resurrección de los muertos (fig. 64) yuxtapuesta a la resurrección de Cristo (representada ésta a partir del *Noli me tangere*), aludiendo al final de la historia.

²¹ "La Femme à la coupe dans les images inspirées de l'Apocalypse", en *Actes du 96^e Congrès des Sociétés Savantes, Toulouse, 1971*, Paris, 1976, t.1, págs. 373-394.

estrecha: hay que verla como integrada en el mismo ya que se trata de un segundo infierno (fig. 62). Supera, tanto por sus dimensiones como por su mayor diversidad y carácter narrativo, al del muro occidental. Se desarrolla en dos franjas superpuestas. En la inferior, que es además la más completa de las dos en cuanto a conservación, tres diablos se ocupan en hostigar a cuatro condenados que sufren por añadidura dos castigos recurrentes en la escenografía románica de los tormentos infernales: el fuego y las serpientes²². Ambos, conjugados, aparecen en algunas de las primeras imágenes del arte medieval con un importante desarrollo de lo infernal. Es el caso, por ejemplo, del infierno de la Anástasis del Beato de Gerona, dominado a su vez por las llamas y las serpientes, presentes también en el fragmento infernal de Sant Joan de Bohí. Respecto a la zona superior lo poco que resta introduce algunas novedades con relación a la inferior concretadas sobre todo en una tipología diabólica diferente. En la primera los diablos presentan un aspecto lejanamente antropomorfo. Si bien sus pies se configuran como garras y su vientre ostenta lo que puede interpretarse como una especie de ojo ciclópeo o como unos enormes labios²³, su cabeza se muestra con un aspecto plenamente humano (al menos para el caso del único de ellos que la conserva íntegra). Por el contrario en la zona superior encontramos una tipología diabólica de cabezas plenamente teriomórficas y por lo demás devoradoras. El mejor conservado de todos ellos se ocupa en engullir la figura de un condenado del que ya tan sólo son visibles las piernas.

Se ha señalado la precocidad y el excepcional desarrollo de la iconografía de lo infernal en el arte medieval hispano²⁴. La duplicación de la representación del infierno en Tahüll abunda en ello. La magnificación de lo infernal dota por lo demás a la totalidad del Juicio de un marcado tono amenazante y, en consecuencia, disuasorio. Pocos juicios románicos se integran de modo tan explícito en la *pastoral del miedo*. Seguramente no es ajeno a a ello el hecho de que nos hallemos ante una iglesia parroquial cuyas pinturas se constituyen en el idóneo complemento visual de la acción pastoral hacia los fieles.

²² Muy similar es la concepción del infierno de los mosaicos de la catedral de Otranto (1163-1165). Cf. W. Haug, *Das Mosaik von Otranto*, Wiesbaden, 1977, il. 23.

²³ Probablemente se trate de esto último a juzgar por lo muy recurrente de la tipología del diablo gastrocéfalo de tanta difusión en el gótico.

²⁴ Véase J. Yarza "Del ángel caído al diablo medieval" en *Formas artísticas...*, págs. 47-75. También, en la misma compilación, el artículo ya citado sobre el *Descensus* del Beato de Gerona (págs. 76-93). Recientemente Baschet insiste en la precocidad y abundancia de lo infernal en el arte medieval hispano, sobre todo en comparación al resto del mundo románico ("I peccati capitali e loro punizioni...", pág. 235).

LAS PINTURAS DE LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO DE OLÉRDOLA

Se trata de una capilla de planta circular cubierta con una cúpula que descansa directamente sobre los gruesos muros del edificio y rematada hacia el este por un ábside semicircular, cubierto a su vez por una bóveda de cuarto de esfera. Del conjunto de pinturas que en su día debieron decorar tanto paramentos como cubiertas hoy sólo restan visibles, en deficiente estado de conservación, fragmentos de la decoración mural. No es descartable sin embargo que bajo el revoque de color ocre que imitando sillares recubre cúpula y ábside permanezcan ocultos otros restos pictóricos.

Lo que podemos ver en la actualidad se sitúa a dos niveles. Uno inferior representado por la decoración de tres de los cinco nichos abiertos en el muro, así como algunos fragmentos situados en una de las separaciones entre ellos. Un segundo nivel vendría dado por los restos pictóricos que culminan, por encima de los nichos, la parte superior del muro hasta el arranque de la cúpula.

Si iniciamos la lectura en el arco triunfal que da acceso al ábside, éste se halla rematado por un medallón que, a similitud de una *imago clipeata*, nos muestra una figura en busto, enmarcada en un doble círculo y con la mano derecha alzada en actitud de bendecir. Es posible que se trate de la imagen de la *Maiestas Domini*, aunque el hecho de que parezca carecer de nimbo impide una afirmación categórica. Por debajo de ella se despliega a cada lado una greca, mientras que el arco propiamente dicho se decora con una doble cinta plegada. En los espacios situados entre ambas cenefas se intuyen en el de la izquierda (según el espectador) restos de figuras humanas de imposible identificación por lo muy fragmentario de su estado. A la derecha otras dos figuras parecen desplazarse en dirección contraria a la supuesta *Maiestas*. La primera de ellas se muestra vestida con una túnica corta bajo la cual se adivina una especie de pantalón. Poco se puede decir de la segunda, casi borrada por completo y desprovista de color, salvo que, a juzgar por algunos restos de pigmentación, se hallaba a su vez vestida. X. Barral ha querido ver en esta escena la expulsión del paraíso. Se basa para ello más que en lo que nos pueden decir las pinturas, que no es mucho, en su comparación con el tímpano de Neuilly-en-Donjon, en el que la escena de la expulsión se asocia a la de la Santa Cena y a una

representación del infierno, todo ello con un sentido claramente escatológico²⁵. Como veremos a continuación también aquí se representan los castigos infernales y la Cena. Sin embargo creemos que el deterioro de las imágenes en cuestión hace excesivamente aventurada la formulación de cualquier hipótesis, al tiempo que el hecho de que las dos figuras discernibles (se apunta por parte de Barral la posibilidad de una tercera) se hallen vestidas dificulta su identificación con la expulsión. Creo que es preferible mantener un interrogante.

Siguiendo la lectura del ciclo pictórico en el sentido de las agujas del reloj, encontramos a continuación, en el primero de los nichos, restos de pinturas que, en este caso, no dejan lugar a dudas acerca de su sentido. Se trata de una representación de los castigos del infierno. En el intradós del arco observamos como un ser diabólico de color azulado, provisto de alas y de grandes dimensiones agarra con ambas manos a un condenado desnudo que, horrorizado, agita los brazos impotente ante su destino (fig. 65). La escena se continúa en el interior de la hornacina con otra de características similares. Aquí otros dos condenados, que los diablos sostienen por los pies, cuelgan cabeza abajo a punto de ser arrojados a las llamas que se agitan bajo sus cabezas (fig. 66).

El contrapunto a esta composición se desarrolla en el nicho inmediatamente contiguo. En el espacio entre ambas hornacinas un personaje de notables dimensiones, sólo visible en parte por estar parcialmente cubierto por el revoque, tiende su brazo, como protegiéndolos, delante de otros tres de inferior tamaño que, vestidos con túnicas blancas cruzan sus brazos sobre el pecho (fig. 67). Esta misma decoración se continúa en el nicho inmediato. En su pared izquierda y en el intradós del arco de ese mismo lado se observa una escena similar: un personaje, también sobredimensionado, nimbado y con barba, extiende a su vez su mano delante de otro que viste, como los anteriores, túnica blanca. El lado opuesto viene ocupado por un nutrido grupo de personajes, que se continúa en la parte interior de la hornacina. Todos ellos se muestran inscritos en arcos, yuxtapuestos los unos a los otros. Se superponen configurando una especie de construcción en la que el elemento dominante es precisamente el conjunto de arcuaciones (fig. 68). Si el carácter infernal de las escenas descritas anteriormente está fuera de dudas, el significado de lo representado aquí no se manifiesta con la misma certeza. Diversos autores se inclinan, con más o

²⁵ X. Barral, *Les pintures murals romàniques d'Olerdola, Calafell, Marmellar i Matadars*, Barcelona, 1980, pág. 36. Su opinión es compartida por N. Dalmases y A. José (*Història de l'Art Català*, vol. I, Barcelona, 1986, pág. 174).

menos reservas, por ver en los personajes bajo los arcos a los bienaventurados en el paraíso²⁶. Pienso que, en efecto es esa la identificación más plausible. No sólo la inmediatez de la imagen de los castigos del infierno apunta en esa dirección. Existen paralelos iconográficos que dan pie a una equiparación del sistema de arcuaciones que alberga a los supuesto bienaventurados con la Jerusalén Celeste y, en consecuencia, a éstos como tales. En los Beatos la imagen de la Jerusalén Celeste tiende a identificarse con la ciudad cuadrada de Ap. 21, 16 y se la representa en planta adoptando esa misma forma geométrica. Cada uno de sus lados ostenta tres de las doce puertas de Ap. 21, 12. Se figuran a modo de arcos bajo los cuales se hallan los apóstoles. También bajo arcos se muestran en la Jerusalén Celeste a los bienaventurados en los frescos de la iglesia de Saint Michel d'Aiguilhe (Le Puy) de la segunda mitad del siglo X o en el tímpano de Sainte-Foi de Conques²⁷. Soluciones diversas pero que en todos los casos presentan como elemento común el tema de las arcadas envolviendo a los elegidos. El motivo parece proceder del mundo paleocristiano a juzgar por los relieves de algunos sarcófagos representando a Cristo y los Apóstoles en la Jerusalén Celeste²⁸.

La decoración de la parte inferior culmina en el siguiente nicho con la imagen de la Virgen como *Sedes Sapientiae* flanqueada por dos figuras a cada lado que responden a la misma tipología que los bienaventurados de la hornacina anterior. Alzan uno de sus brazos hacia la Virgen y el niño en actitud de adoración mientras sostienen algún objeto de difícil identificación en la contraria²⁹. El segmento central del intradós del arco lo ocupa un ángel turiferario que sostiene un incensario en cada una de sus

²⁶ Abogan por una interpretación de este tipo, si bien con algunas divergencias entre ellos, Carbonell, que fue el primero en ver en esta hornacina y la anterior un Juicio Final ("Sant Sepulcre d'Olèrdola. La pintura", en J. Vigué ed., *Les esglésies romàniques de planta circular i triangular*, Barcelona, 1975, págs. 47-48.); Sureda (*La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1982, pág. 274), Barral (*op. cit.*, pág. 38) o Ainaud (*La pintura catalana. La fascinació del Romànic*, Barcelona, 1989, pág. 36). Respecto a las figuras que tienden sus brazos en actitud protectora o de guía ante los personajes que, como los bienaventurados de las arcuaciones, también visten túnicas blancas, Sureda habla de "*la acogida de los bienaventurados en el seno de Abraham*" (*ibid.*), seno que, por cierto, no se representa, y Barral de "*santos y ángeles protegiendo a los escogidos*" (*op. cit.*, pág. 38). En cualquier caso parece claro que hay que relacionar estas escenas con la figuración de los elegidos en la Jerusalén Celeste. No es improbable que se esté aludiendo a través de ellas a la función psicopompa de los ángeles, representados a través de las figuras de mayor tamaño (la ausencia de alas no es un inconveniente para esta identificación, ya que en ocasiones se los representa sin ellas).

²⁷ Para la imagen de la Jerusalén Celeste en el arte medieval véase M. L. Gatti Perer (ed.), *La dimora de Dio con gli uomini (Ap 21, 3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milán, 1983.

²⁸ *Ibid.*, pág. 200 y ss.

²⁹ Barral apunta la posibilidad, aduciendo algunos ejemplos capadocios en que los Reyes Magos adoptan una actitud semejante, de que nos hallemos ante una Epifanía (*op. cit.*, pág. 38). No explica sin embargo la presencia del cuarto personaje que él mismo ve como un inconveniente. Lo más probable es que estemos ante una escena de adoración sin otras connotaciones. La presencia en el intradós de un ángel turiferario abunda en este sentido.

manos. Sobre él, a su derecha se destaca una representación del Sol probable alusión a Cristo como *Sol salutis* y *Sol invictus*³⁰.

Por encima de los tres nichos son visibles varios fragmentos de un amplio friso pictórico cuyas únicas partes identificables se hallan en cada uno de sus extremos. Sobre la representación del infierno se aprecian los restos de un mantel decorado a base de cuadros. Encima un plato con pie hacia el que se dirigen dos manos (hay que suponer que pertenecientes a un comensal). En el otro extremo, sobre la hornacina dedicada a la *Sedes Sapientiae*, se distingue a tres personajes. Entre ellos de nuevo el motivo del mantel y un plato similar al anterior. Dos de ellos se identifican con inscripciones: se tratan de Cristo (IHS), cuya identidad refrenda el nimbo crucífero en torno a la cabeza, y de San Juan (IOHS) que, también con nimbo, parece inclinarse ante él. El tercero carece de nimbo y se encuentra de pie en lo que podría ser el extremo de la mesa. Barral, que ha identificado esta parte del programa como la Santa Cena (todo indica que nos hallamos efectivamente ante ese tema) le adjudica la identidad de Judas³¹.

No resulta fácil reconstruir la intención programática que se esconde tras los restos que acabamos de describir, sobre todo a falta de las pinturas del ábside central y de la bóveda. Lo que queda no sólo es demasiado fragmentario. Su estado de conservación tampoco ayuda. Sin embargo restan los suficientes indicios como para imaginar un programa, sino articulado en torno a la idea de la Redención, sí al menos con un importante componente en relación a ella.

La figuración de la Virgen con el Niño alude a la Encarnación. Como antesala de la Pasión la Cena se refiere al sacrificio de Cristo por redimir a humanidad. Su presencia en relación con la representación de los condenados en el infierno y los elegidos en el paraíso, tal como se muestra en este caso, presenta paralelos en el arte medieval. Barral remite a las portadas de Neully-en-Donjon y Saint-Paul-les-Dax, en que la Santa Cena se acompaña de la imagen de los pecadores en el infierno³². En las pinturas de Saint-Jacques-des-Guérets la Cena se integra en un programa con importantes elementos escatológicos que incluye la resurrección de los muertos y a los bienaventurados asomados a series de arcadas que, como en Olérdola, vienen a

³⁰ M. M. Davy, *Initiation a la symbolique roman*, París, 1977, pág. 213.

³¹ *Op. cit.*, pág. 34. El personaje parece llevar las manos al plato que hay sobre la mesa, lo que apuntaría a Judas según Marcos 14, 20 ("el que moja conmigo en el plato [me entregará]"). Sin embargo creo que no hay que descartar, habida cuenta de que se halla claramente de pie y en el extremo de la mesa, que se trate de San Marcial en su papel de sirviente, tal como aparece, entre otros varios ejemplos, en el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León.

³² *Ibid.*

representar la Jerusalén Celeste³³. En el ámbito hispánico el tímpano de la portada sur de la iglesia coruñesa de San Julián de Moraime viene ocupado por una Cena que se acompaña de una psicostasis en uno de los capiteles de la jamba derecha³⁴. Posterior es el caso del frontal de Soriguerola (MNAC) en que junto con la Cena se representa la psicostasis, el infierno y un grupo de bienaventurados coronados y entronizados.

Parece claro pues que la inserción de la Cena en el programa obedece a determinadas connotaciones escatológicas del tema. Por una parte hay que recordar las palabras de Cristo en el momento de la institucionalización de la Eucaristía: “...porque os digo que no la comeré más (la Pascua) hasta que sea cumplida en el reino de Dios (...) porque os digo que desde ahora no beberé el fruto de la vid hasta que no llegue el reino de Dios” (Lc. 22, 16 y 22, 18)³⁵. Seguramente responde a una simbología relacionada con esa referencia a la Segunda Venida la representación de Cristo por Jaume Ferrer I en la tabla de la Cena del Museo Diocesano de Solsona, en la que su aspecto, en actitud de bendecir y con el globo en la mano, presenta una clara connotación parusíaca. Por otra la institucionalización de la Eucaristía a la que se refieren las palabras del evangelio de Lucas implica a su vez la del sacrificio de la misa, plegaria por excelencia del cristianismo. Ya San Agustín y San Gregorio, así como el resto de Padres de la Iglesia, insisten en como ciertos pecados todavía podían ser perdonados después de la muerte y en el día del Juicio³⁶. Este último, si bien no está presente de modo explícito en Olérdola, sí se alude a él a través de la representación del castigo de los impíos y el premio de los justos. En ese sentido la plegaria en general y la misa en particular pueden ser un instrumento precioso al servicio de la remisión de las penas de los difuntos.

³³ Cf. F. Gaborit, “Lecture du mur peint: la prueuré de Saint-Jacques-des-Guérets”, en H. Toubert (dir.) *Peintures murales romanes*, Cahiers de l’Inventaire, nº 15, s/l, 1998, págs. 20-28.

³⁴ J. Sousa, “La portada meridional...”; M. J. Domingo *El Bestiario en las iglesias románicas...*, págs. 183-187.

³⁵ Véase Barral, *op. cit.*, págs. 42-43. Gertrud Schiller señala como los primeros cristianos, llamaron *eucaristía* (acción de gracias) a la comida eucarística en el sentido de dar gracias no sólo por la comunión que suponía con Cristo sino también por la promesa de la vida futura (*Iconography of Christian Art*, vol. II, Londres, 1972, pág. 24).

³⁶ Cf. Ntedika, *op. cit.*, particularmente el capítulo “*La rémission des péchés dans l’autre monde*”, págs. 84-135. Es esta una cuestión que alcanzará su formulación definitiva con la redefinición del más allá en el siglo XII y la irrupción del purgatorio. Más adelante, en los capítulos dedicados al gótico, nos referiremos a ello con la amplitud que merece.

LAS PINTURAS DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE DE VIÓ

Dedicada a San Vicente Mártir, es una iglesia de pequeñas dimensiones, de una sola nave cubierta por bóveda de cañón ligeramente apuntada y rematada por un ábside semicircular con bóveda de cuarto de esfera, soporte, junto con el arco triunfal que le da acceso, de las pinturas conservadas (actualmente en el Museo Diocesano de Barbastro). Estas fueron descubiertas a raíz de la destrucción en 1936 del retablo de finales del XVI que, soportado sobre dos vigas horizontales, cubría la parte inferior del ábside³⁷. Su estado de conservación es desigual, pero permite reconstruir en términos generales el programa iconográfico.

Lo mejor conservado del conjunto es el *Pantocrator*. Se muestra entronizado, descansando sus pies sobre un cojín que hace las veces de escabel, con la mano derecha en actitud de bendecir y sosteniendo con la izquierda el libro abierto, en el que los escasos restos de su primitiva inscripción imposibilitan su lectura. Se rodea de las figuras del *Tetramorfos* que presentan la particularidad de disponerse, en el caso del león y el toro, en posición invertida respecto a lo que es habitual.

A ambos lados del *Pantocrator*, en su parte inferior, se representan, en sendos recuadros, en una disposición que recuerda la pintura sobre tabla, la escena del martirio de San Vicente, sometido al suplicio de la rueda (izquierda) y la Epifanía (derecha). Lo más interesante desde el punto de vista iconográfico radica, sin embargo, en los restos de un Juicio Final que, inusualmente, se desplegaba en la parte frontal del cuarto de esfera del ábside, intradós del arco triunfal que lo precede y frontal de éste último³⁸. Lo que queda de él se reduce a la parte central de estas áreas (fig. 69). En el frontal del arco de triunfo se representa la escena de la psicostasis. Solo es visible en la actualidad la parte inferior de San Miguel y uno de los platillos de la balanza, correspondiente al de las buenas acciones, con una pequeña figura desnuda y en actitud orante en su interior. A su derecha parte de un demonio peludo parece huir en dirección contraria, ahuyentado quizá por la lanza del arcángel si tomamos por tal el pequeño fragmento que, en forma de vara, impacta oblicuamente sobre su espalda. En el lado contrario unas piernas también desnudas que avanzan en

³⁷ G. Borrás Gualis y M. García Guatas, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, pág. 315.

³⁸ Pocos paralelismos se pueden encontrar para esa ubicación del tema del Juicio en la pintura románica. Se da una circunstancia parecida en el sur de Inglaterra en las iglesias de Clayton y Hardham, en Dinamarca en la de Finja o en Santa Maria Maggiore de Tuscania, al norte de Roma (cf. Christie, *Jugements*, págs. 304 y 349). Sin embargo en el siglo XV encontrará ahí una de sus ubicaciones preferentes.

un sentido opuesto al anterior podrían pertenecer a un alma que hubiese superado positivamente la prueba del pesaje.

El intradós del arco triunfal presenta en su parte central dos personajes coronadas, opuestos por la cabeza, ocupados en tañer la vihuela. Seguramente aluden a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis³⁹. Por último en el frontal de la bóveda asistimos a la resurrección de los muertos. En el centro dos ángeles trompeteros se dan la espalda y hacen sonar sus olifantes en dirección a los pesados sarcófagos pétreos de cuyo interior surgen los cuerpos desnudos de los difuntos.

Se ha señalado a propósito de las características formales de estas pinturas su carácter transicional, a mitad de camino entre el románico y el gótico⁴⁰. Otro tanto cabe decir de su planteamiento iconográfico. No cabe hablar aquí de imagen parusíaca con connotaciones judiciales como en los tímpanos de Berlanga de Duero o de la Virgen de la Peña de Sepúlveda. Estamos claramente ante un Juicio Final como pone de manifiesto la resurrección de los muertos cuya presencia invita a interpretar la de la psicostasis como una alusión a la separación de los justos y los réprobos. Ninguno de estos elementos ocupa por lo demás un papel marginal. Tanto por su ubicación como por su tamaño (particularmente para el caso del pesaje) se ha tendido a magnificar los motivos de carácter judicial. Es sin embargo evidente que estamos también ante una iconografía híbrida que integra la imagen arquetípica de las teofanías románicas (*Maiestas*, *tetramorfos*, ancianos del Apocalipsis) en el marco del Juicio, otorgando al Cristo parusíaco de la Segunda Venida el papel de juez, a pesar de que falten los elementos con que el gótico lo suele caracterizar en esa función (ostentación de las llagas, *signa*, gestualidad alusiva a la separación justos/pecadores, etc...).

³⁹ De *síntesis simbólica* de ese mismo tema los califica Sureda (*La pintura románica en España*, Madrid, 1985, pág. 378).

⁴⁰ Es la opinión de Borrás y García Guatas (*op. cit.*, pág. 326). Sureda piensa que el ciclo de Vió es fruto de una "ruralización de lo románico" negando que puedan calificarse de protogóticas (*ibid*). Yarza opina, por el contrario, que lo tardío de su datación (existe una coincidencia en atribuirles una fecha muy avanzada del siglo XIII) aconseja calificarlas de góticas a pesar de sus evidentes arcaísmos debidos a su carácter popular (reseña del libro de Borrás y G^a Guatas en *Quaderns d'estudis medievals*, 2, 1980, pág. 127). La diversidad de opiniones no hace sino poner de manifiesto lo resbaladizo del tema cuando del concepto de *estilo* aplicado a momentos transicionales se trata. Con todo resulta efectivamente anacrónico aplicar el término románico a obras surgidas en plena época gótica pero afectadas por una concepción formal retardataria por producirse en ámbitos marginales (¿son románicas las múltiples tallas de vírgenes de los siglos XIV-XV de concepción formal mucho más próxima al románico que al gótico?). No pretendemos entrar a valorar esta cuestión en relación a los frescos de Vió. Únicamente justificar su inclusión en este apartado por motivos iconográficos que se exponen a continuación.

JUICIO FINAL Y PARÁBOLA DE LAS VÍRGENES PRUDENTES Y LAS VÍRGENES FATUAS EN LA BIBLIA DE RIPOLL

El Juicio Final de la Biblia de Ripoll (Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. lat. 5729) ocupa más de la mitad del folio 368v constituyéndose en el elemento dominante de la decoración pictórica de la página (fig. 71). Le precede en la parte inmediatamente superior la ilustración de un tema que se relaciona de manera directa con el del Juicio: el de la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes fatuas del evangelio de Mateo (25, 1-13)⁴¹.

El tema se desarrolla a lo largo de cinco registros superpuestos. El primero viene ocupado por ocho ángeles distribuidos en cuatro grupos de dos. El que le sigue presenta como motivo central una cruz griega inscrita en mandorla circular sostenida por dos ángeles. Otros cuatro, dos a cada lado, lo completan. La presencia ostensible, se puede decir que magnificada, de la cruz tiene, como signo de la victoria de Cristo, un carácter triunfal⁴². Pocas veces falta en la iconografía del Juicio⁴³, bien presentada por ángeles como en este caso (es lo más habitual) o sostenida por el propio Cristo como en el Apocalipsis de Bamberg (Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, f. 53)⁴⁴.

El registro intermedio centra visualmente toda la composición a partir de la imagen, una vez más en mandorla circular, del Cristo-Juez que, de tamaño mayor que el resto

⁴¹ Sobre esta última se dispone un primer registro alusivo a la curación de los diez leprosos (Lc. 17, 12), al que se yuxtapone, a su derecha, la vocación de Zaqueo (Lc. 19, 6). Cf. Neuss, *Die catalanische Bibel illustration um die Wende des ersten jarhtausend und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922, pág. 120.

⁴² Su presencia en la imagen del Juicio se justifica por las palabras de Mateo (24, 30) "*Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del Hombre en el cielo, y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del Hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande*". El carácter emblemático de la cruz en relación a la idea de triunfo hace que ésta raras veces se asocie al madero del Gólgota (como ocurre en las pinturas de Reichenau-Oberzell o en los Juicios de algunos pulpitos italianos del *Trecento*). En palabras de Honorius Augustodunensis "*la cruz que se verá no será el madero sobre el que sufrió el Señor, sino una luz más brillante que el sol*" (*Elucidarium*, III, 55, pág 181 de la ed. de Lefèvre).

⁴³ Es bastante probable que el primer Juicio representado en Occidente, el de San Juan de Mustair en los Grisones presentase ya, en su primer registro, hoy ocupado por un gran ventanal gótico abierto en el siglo XV, el motivo de la cruz. Parece corroborarlo así el hecho de que el Juicio descrito en los *Carmina Sangallensia*, también de época carolingia, presentaba ese mismo motivo (Christe, *Jugements...*, pág. 153 y 171). Desde entonces será elemento recurrente en la iconografía medieval del Juicio de tal modo que en el siglo XV veremos que está por lo general presente en los numerosos retablos de almas levantinos que más adelante serán objeto de nuestra atención.

⁴⁴ Un estudio específico del Juicio Final del Apocalipsis de Bamberg puede consultarse en G. Lobrichon, "*Jugement sur la terre comme au ciel. L'étange cas de l'Apocalypse millénaire de Bamberg*", *Médiévales*, nº 37, 1999, págs. 71-79.

de personajes⁴⁵, se flanquea a cada lado por sendas parejas angélicas⁴⁶. Entronizado, despliega sus brazos con las palmas extendidas, sin que ni en ellas, ni en sus pies desnudos, se aprecie huella alguna de su pasión⁴⁷. Característica infrecuente pero ni mucho menos única como evidencian Juicios como el de San Juan de Mustair o los que ostentan tres manuscritos de la escuela de Reichenau (el ya citado Apocalipsis de Bamberg, el libro de los Pericopios de Enrique II y el evangelionario de Bernulfo)⁴⁸. Esa misma circunstancia se observa en el de San Angelo in Formis, más próximo cronológicamente al de la Biblia rivipullense.

En el penúltimo registro toma asiento el colegio apostólico. Constituido en el tribunal que asesorará al Juez en el momento supremo precede a la escena en que acaece la separación de los justos y los réprobos. Del mismo modo que se prescinde de la resurrección de los muertos, tampoco hay alusión alguna al cielo o al infierno como destino de unos y otros. El carácter judicial del conjunto viene determinado precisamente por éste último registro. La sentencia ha sido pronunciada: los justos, vestidos y nimbados, se sitúan a la diestra del padre, y dirigiendo sus ojos hacia Él se disponen a disfrutar, gozosos, de la visión beatífica por toda la eternidad. Como en Bizancio éstos convergen hacia el centro, hacia el eje de la composición, determinado por la cruz y por la imagen del Cristo-Juez, mientras los condenados, todos ellos desnudos, adoptan por el contrario una direccionalidad divergente respecto a ese mismo eje. Su actitud gesticulante contrasta con la apacibilidad serena que caracteriza al grupo de los elegidos y alude a la desesperación que los embarga ante su ominoso destino.

Hasta aquí lo que es la configuración del Juicio Final de la Biblia de Ripoll. Ahora bien difícilmente podría estar completa cualquier aproximación a esta imagen que pasase

⁴⁵ La representación de Cristo a mayor tamaño será una tendencia habitual en el arte occidental al menos hasta el siglo XIV, por herencia del arte romano tardo-antiguo. Igualmente es ahí donde debemos buscar los precedentes de la imagen triunfal de la cruz que antecede al Cristo entronizado. Sobre los débitos de la iconografía triunfal del cristianismo para con el arte antiguo véase Y. Christe, *La Vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, París, 1973.

⁴⁶ El conjunto de ángeles que totaliza un número de dieciocho, en grupos de dos, ha llevado a Y. Christe a ver en ellos una alusión a los nueve coros angélicos (*Jugements Derniers...*, pág. 172). La suposición es plausible, más si tenemos en cuenta que esta misma circunstancia se da en otros Juicios, como en Torcello, si bien de modo más explícito, a través de la presencia de nueve ángeles.

⁴⁷ Las llagas de Cristo serán otro de los elementos inherentes a la iconografía del Juicio. Símbolo de la Pasión (y por tanto de la Redención) recuerdan a su vez el episodio de la duda de Santo Tomás y, en consecuencia, el triunfo de Cristo sobre la muerte. Mientras que el Juicio Final bizantino se muestra púdico con relación a la ostentación de las llagas y jamás muestra la del costado, en occidente ocurre lo contrario, convirtiéndose esta última en el máximo exponente del recuerdo de la Pasión-Redención, hasta el punto de que en algunos ejemplos góticos (Bourges) se muestra a Cristo con el torso totalmente desnudo.

⁴⁸ Cf. Christe, *Jugements...*, pág. 145.

por alto el análisis de la escena que, representando la parábola de las vírgenes necias y las fatuas, la precede (fig. 71). Su importancia es manifiesta, de entrada, porque nos hallamos ante la que posiblemente sea la primera asociación explícita en el terreno de las artes visuales de algo que la exégesis había puesto ya de manifiesto desde muy temprano: la estrecha relación entre la parábola y el Juicio. Relación más estrecha si cabe en el caso que nos ocupa por cuanto ambas imágenes giran (al prescindir la del Juicio del binomio penal cielo-infierno) en torno a la idea de la de la separación de justos y pecadores, con lo que su sentido se ve mutuamente reforzado al igual que su complementariedad.

E. Mâle atribuye la asociación iconográfica de ambos temas al abad Suger, considerando, por tanto, el Juicio Final de Saint Denis la primera obra en la que tal asociación se traduce en imágenes⁴⁹. En lo sucesivo la plástica gótica tenderá con frecuencia a relacionarlos. Así ocurre en Amiens, Bourges, Notre-Dame de París, Reims, Sens, Auxerre, Laon, Bazas, o Mimizan. En el románico una relación explícita entre ellos sólo se da en la Biblia de Ripoll. Cabe citar sin embargo los casos de un capitel del deambulatorio de la catedral de Santo Domingo de la Calzada y del sepulcro de Blanca de Navarra en el monasterio de Santa María la Mayor de Nájera⁵⁰. En el primero se trata del capitel de un pilar de sección rectangular. Cada uno de los cinco baquetones adosados a sus respectivos laterales largos se rematan con la figura de una virgen: las cinco necias en uno de los lados (se caracterizan por su actitud compungida y por llevar las lámparas boca abajo) y las prudentes en el otro (con sus lámparas encendidas). En una de las caras cortas del capitel un águila, símbolo en este caso de San Juan, sostiene entre sus garras una cartela con la inscripción *In principio* con que comienza su evangelio⁵¹. La presencia, en el cimacio que remata el conjunto, de los ancianos del Apocalipsis debe interpretarse como una alusión a la Segunda Venida, que cobraría aquí, por la presencia de la parábola, una dimensión

⁴⁹ *L'art religieux du XIIe siècle...*, pág. 180. La misma opinión sustenta Réau (*op. cit.*, t. 1, vol. 2, pág. 770).

⁵⁰ Cf. F. Iñiguez, "Sobre tallas románicas del siglo XII", *Príncipe de Viana*, 1968, págs. 200-203 y 221-224. El artículo de Iñiguez es de cita obligada por constituir una de las primeras aproximaciones de interés al sepulcro de Nájera y a la escultura de la catedral calceatense. Sobre el primero remito al trabajo específico de E. Valdés del Alamo "Lament for a Queen", *Art Bulletin*, LXXVIII, 1996, págs. 311-333. La escultura de la cabecera de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, ha sido objeto de estudio por parte de J. Yarza en el marco del simposio organizado en enero de 1998 a raíz de la restauración y traslado (no exento de polémica) del retablo de Forment que hasta entonces la ocultaba en parte. Véase su ponencia "La escultura monumental de la Catedral Calceatense" (*Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada*, enero de 1998, Santo Domingo de la Calzada, 2000), especialmente págs. 194-197.

⁵¹ No deja de resultar curiosa la presencia del águila como símbolo de Juan en este contexto. En Pedret la imagen de Mateo en actitud de escribir, en el intradós del arco que da acceso al ábside en el que se representa la parábola se justifica por ser en su evangelio donde ésta se recoge. No parece que en el

judiciaria⁵². Otro tanto cabe decir de lo representado en la tapa del sepulcro de Blanca de Navarra. La imagen de la *Maiestas Domini* se flanquea a su derecha de las vírgenes prudentes frente a la puerta abierta del paraíso. En el izquierdo las fatuas frente a la misma puerta, esta vez cerrada. Hay que ver también aquí una judicialización de la Parusía relacionada con la intención de situar entre los elegidos a la difunta, identificada con las vírgenes prudentes.

La representación de la parábola en la Biblia rivipullense parece derivar de prototipos antiguos. Neuss apunta las semejanzas con el tratamiento del mismo tema en el folio 4 del evangeliario del siglo VI conservado en la catedral de Rossano (fig. 72)⁵³. Mientras que en éste último la escena se desarrolla horizontalmente en un mismo registro, en el manuscrito catalán lo hace en dos superpuestos. En ambos ejemplares una puerta separa a las vírgenes necias de las prudentes. Estas, que han podido franquearla, portan, en la Biblia catalana, las antorchas encendidas y disfrutan de la compañía del Esposo. Al igual que a Cristo, situado en medio de ellas, se las representa de medio cuerpo y ofreciendo al espectador una posición de absoluta frontalidad, en consonancia con su condición bienaventurada⁵⁴. A sus compañeras, por el contrario, se las representa de tres cuartos. Sostienen sus inútiles lámparas, apagadas por falta de aceite, y esperan en vano tras la puerta cerrada a la que una de ellas llama infructuosamente. Coinciden también ambos manuscritos en caracterizar como paradisiaco el espacio tras la puerta a partir del mismo recurso, la imagen de un árbol, que, en el caso del códice siríaco se acompaña además de un curso de agua⁵⁵.

Existe, sin embargo una diferencia significativa. La presencia en la Biblia catalana de un ángel en el extremo del registro superior que con el brazo flexionado parece pronunciar algún tipo de exhortación. Una figura que nada tiene que ver con el texto de Mateo y cuya presencia se justifica si recurrimos a una fuente adicional que

caso calceatense se trate de un error. Seguramente responde a la intencionalidad de significar la idea de *principio* en oposición a *la de final* implícita ésta en la alusión al Juicio a través de la parábola.

⁵² Este sentido se ve reforzado por la presencia en el primer capitel del extremo norte de la girola de una representación del Cristo de la Segunda Venida: en mandorla y rodeado del tetramorfos muestra las llagas de sus manos. Le sigue un cortejo de ángeles portando los instrumentos de la pasión, los apóstoles y un grupo de figuras que Yarza (*op. cit.*, pág. 171) asimila a los elegidos del Apocalipsis también representados en el tímpano central del Pórtico de la Gloria.

⁵³ *Op. cit.*, pág. 120.

⁵⁴ Para el simbolismo de las representaciones frontales y de perfil véase M. Schapiro, "Frontal and profile as symbolic forms", en *Words and pictures on the literal and the symbolic in the illustration of a text*, La Haya-París, 1973, págs. 37-63.

⁵⁵ Para W. Cahn el árbol, que se sitúa en el registro inferior, esto es, en el correspondiente a las vírgenes fatuas, vendría a representar el reino terrestre que ellas habitan (*La Bible romane*, Friburgo, 1982, pág. 80). Sin embargo el miniaturista no sólo ha puesto particular cuidado en separarlo de ellas, sino que lo sitúa espacialmente por encima del nivel de sus pies, dando a entender así una posición retrasada con relación a las vírgenes, tal como ocurre con la puerta.

seguramente guarda relación con lo que vemos en la Biblia de Ripoll. Nos referimos al *Sponsus*, drama sacro que se conserva en un único manuscrito procedente del *scriptorium* del monasterio de San Marcial de Limoges, hoy en la Biblioteca Nacional de París (lat. 1139)⁵⁶, datado a finales del siglo XI o a lo sumo principios del XII⁵⁷. Su fuente de inspiración es la parábola de Mateo que desarrolla de forma dialogada a lo largo de algo menos de 90 versos con alternancia de estrofas en latín y en romance. Interesan aquí las cuatro primeras estrofas con las que, tras el prólogo, da comienzo el drama. A través de ellas el arcángel San Gabriel se dirige a las vírgenes para ilustrarlas acerca de la redención al tiempo que las exhorta a permanecer vigilantes ante la llegada del Esposo. La coletilla *No os durmáis! (Gaire no-i dormet!)* con que, a modo de estribillo, se cierra cada estrofa condensa el llamamiento del arcángel a la vigilia. A él alude la figura angélica que en el códice rivi-pullense se representa junto a las vírgenes prudentes. Existen paralelos iconográficos que apuntan en ese mismo sentido. Yarza ha llamado la atención respecto al ángel (o más bien lo poco que de él queda) que acompaña a las vírgenes de la parábola en el ya citado capitel del deambulatorio de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, poniéndolo en relación con el Gabriel del *Sponsus* (fig. 73)⁵⁸.

Higini Anglès sugirió en su día la hipótesis de que el *Sponsus* hubiera sido conocido en Cataluña desde fecha muy temprana. La ausencia de documentación y de indicios musicales en ese sentido la suplía el musicólogo catalán recurriendo a la iconografía. Aducía las pinturas de uno de los ábsides laterales de Sant Quirce de Pedret (que en páginas sucesivas serán también objeto de nuestra atención) como prueba indirecta del recuerdo de la representación dramática de la parábola⁵⁹, sin entrar en más consideraciones en que apoyar esa relación y moviéndose por tanto en el terreno de la conjetura. Más adelante veremos que, como en la Biblia de Ripoll, aunque no de una forma tan clara, es posible apoyar en elementos iconográficos una posible vinculación entre el drama y las pinturas de Pedret.

⁵⁶ Remitimos a las ediciones de Lucien-Paul Thomas, *Le "Sponsus" (Mystère des Vierges sages et des Vierges folles)*, París, 1951 y de D'Arco Silvio Avalle y Raffaello Monterosso, *Sponsus. Damma delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, Milán-Nápoles, 1965. Ambas cuentan con amplios estudios críticos, que en el caso de Thomas incluye un capítulo dedicado a aspectos iconográficos.

⁵⁷ Silvio Avalle y Monterosso, págs. 10-11.

⁵⁸ "La escultura monumental de la Catedral Calceatense", pág. 197.

⁵⁹ *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1988, pág. 288.

La coincidencia de la exégesis medieval en relación con la parábola es absoluta en aquéllos aspectos que la conectan con el Juicio Final⁶⁰. El Esposo es Cristo que retorna en el momento del Juicio. Los elegidos son admitidos a las bodas (la salvación) mientras que los pecadores se condenan (*“En verdad os digo que no os conozco”*, Mat., 25, 12)⁶¹. La espera alude al tiempo transcurrido entre la Redención y la Segunda Venida, y el hecho de que la aparición del Esposo acaezca por la noche, despertando a las vírgenes de su sueño, que debe equipararse al sueño de la muerte, hace referencia al carácter inesperado e impredecible de aquélla (*“Sabeis bien que el día del Señor llegará como el ladrón en la noche”*, I Tes. 5,2)⁶². Las vírgenes prudentes representarían a los elegidos y las necias a los llamados a la condenación⁶³, y el número de cinco en que se distribuyen ambos grupos los cinco sentidos a través de los cuales penetran hasta el alma la vida (la gracia) o la muerte (el pecado).

También existe un consenso, en una línea que parte de San Agustín y San Gregorio Magno y se prolonga a lo largo de la Edad Media, en identificar a las diez vírgenes con la Iglesia. En fechas no muy posteriores a las de las pinturas de Pedret Richard de San Victor comenta la parábola en el sentido de que las diez vírgenes simbolizan la universalidad de los creyentes⁶⁴. Casi en los mismos términos se pronuncia Hugo de San Victor: *“Decem virgines sunt universi credentes”*⁶⁵.

Este componente de carácter eclesiológico adquiere proyección visual en otra variante iconográfica de la parábola que suma éste último aspecto a su sentido escatológico. Así ocurre en el caso de los frescos referidos al tema de la iglesia de Sant Quirce de Pedret.

⁶⁰ Thomas (*op. cit.*, págs. 33-35) aporta una nutrida cantidad de citas alusivas a la interpretación de los diferentes aspectos de la parábola conectados con su sentido escatológico. Véase también Cf. Stephen L. Wailes, *Medieval Allegories...*, 1987, pág. 179.

⁶¹ En el *Sponsus* este último aspecto se explicita claramente a través de la presencia final de los diablos que se apoderan de las vírgenes fatuas.

⁶² Pedro Lombardo al comentar en las *Sentencias* el dato tradicional de la llegada del juez en medio de la noche insiste en que no debe entenderse tal afirmación en el plano temporal sino como una exhortación a estar preparado por cuanto el juicio tendrá lugar en un momento inesperado (G. Dahan, “Le Jugement dernier vu par les commentateurs des Sentences”, en *De l’art comme mystagogie...*, pág. 31).

⁶³ Hay opiniones diversas en relación a la interpretación de las lámparas y el aceite, que son al fin los elementos que marcan la pertenencia a uno u otro grupo. Para Hilario de Poitiers, San Jerónimo y San Juan Crisóstomo las lámparas vendrían a representar la fe del cristiano y el aceite el fruto de las buenas obras. Sólo los que complementen con ellas su fe serán admitidos por el Juez a la salvación. Una segunda línea arrancarían de los planteamientos de San Agustín y San Gregorio Magno. Las lámparas serían las buenas obras y el aceite o la carencia del mismo la motivación de esas mismas obras por el amor (aceite) o por la vanidad (falta de aceite). Agustín llega incluso a identificar explícitamente el aceite con *charitas*. (Cf. Wailes, *op. cit.*, págs. 179 y ss. Véase también Thomas, *op. cit.*, pág. 34, n. 3).

⁶⁴ M. M. Davy, *op. cit.*, pág. 235.

⁶⁵ P. L..., t. 175, col. 799-800. Recogido por Thomas, *op. cit.*, pág. 33.

LA PARÁBOLA DE LAS VÍRGENES PRUDENTES Y LAS VÍRGENES FATUAS EN PEDRET

Los frescos que en su día decoraron los ábsides de la pequeña iglesia del Berguedà se hallan actualmente repartidos entre el MNAC y el Museo Diocesano de Solsona. Custodia este último las pinturas del ábside central sobre el cual se desarrolla un amplio y complejo ciclo dedicado al Apocalipsis, mientras que en el MNAC pueden contemplarse las de los pequeños ábsides laterales.

De ellos es el del lado de la epístola es el que nos interesa más particularmente al estar dedicado temáticamente a la parábola de Mateo.

Estamos en este caso ante un planteamiento iconográfico que presenta marcadas diferencias con el de la Biblia de Ripoll. La parte inferior del muro de cierre del ábside se decora a base de falsos cortinajes. Una greca perspectivizada separa esta decoración de la de la parte superior donde se despliega la parábola. La puerta como elemento que marca la separación entre vírgenes prudentes y fatuas se sustituye por la visión del banquete nupcial. Las primeras, identificadas por una inscripción (*QVIQVE PRVTETE*), se sientan, encuadradas en un marco arquitectónico, a la mesa del Esposo sosteniendo con su mano derecha sus lámparas encendidas (fig. 74). Los nimbos en torno a sus cabezas, tocadas además con coronas de pedrería, aluden a su condición bienaventurada⁶⁶. En el lado contrario, a la derecha de la ventana que se abre en el centro del ábside a esa misma altura, cuatro de las vírgenes fatuas se muestran de pie, sin nimbo ni corona, y sosteniendo boca abajo sus lámparas apagadas (fig. 75). A sus pies son visibles los recipientes que contuvieron el aceite pero que ahora se hallan vacíos. También ellas se identifican a través de un letrero en la parte superior (*QVIQVE FATVE*). La quinta virgen a duras penas se distingue al otro lado de la ventana junto a la puerta cerrada del edificio en que se celebra el convite⁶⁷.

Hasta aquí las pinturas ofrecen una ilustración literal de la parábola en su vertiente escatológica. El conjunto se completa en la parte derecha, más allá de una pequeña abertura existente en ese lado, con la imagen de un edificio sobre el cual, como si de

⁶⁶ Es probable que la presencia de las coronas se relacione además con la liturgia de la consagración de las vírgenes, originaria del siglo XI. Designadas con la expresión *sponsa Christi*, sus símbolos principales eran el anillo, el velo y la corona. Esta última les era impuesta por el obispo diciendo: "*Accipe signum Christi in capite / Ut uxor ejus efficiaris / Et si in eo permanseris / Et in perpetuum coroneris*". (Cf. M. M. Davy, *op. cit.*, págs. 233-234).

⁶⁷ Esa es la zona más deteriorada de lo que queda de las pinturas. En ella se distingue, también con una cierta dificultad, la imagen de Cristo-Esposo con la paloma del Espíritu Santo.

un trono se tratase, se sienta una figura que, como las vírgenes prudentes, ostenta nimbo y corona, al tiempo que sostiene una rama (fig. 75). El afán de clarificación del programa a través de letreros se hace patente también en este caso: una inscripción nos informa de que estamos ante una representación de la Iglesia (*SCA ECREXIA*)⁶⁸. Su presencia aquí se justifica por sí sola al ser la Iglesia esposa por excelencia de Cristo⁶⁹. No cabe, sin embargo, descartar alguna conexión con el *Sponsus*. Para Thomas el prólogo *Adest sponsus* con que se abre el drama no sería sino la expresión de los sentimientos de la *Ecclesia*, y el coro que canta esos primeros versos una representación de la preocupación de sus miembros por la salvación⁷⁰. Desde este punto de vista la figuración de la *SCA ECREXIA* en Pedret bien podría identificarse con la *dramatis persona* del *Adest sponsus*⁷¹.

Complementa el programa, reforzando su contenido eclesiológico, la imagen que, en un estado ciertamente maltrecho, decora la cúpula que cubre el ábside. Vemos ahí a la Virgen, o lo que de ella queda, representada de medio cuerpo y sosteniendo ante sí al niño, todo ello inserto en mandorla circular y con el correspondiente letrero explicativo (*SCA MARIA*). La imagen de la Virgen se integra perfectamente en el programa desde un doble punto de vista. Es por una parte como *Virgo prudentissima* la primera de las vírgenes prudentes⁷². Por otra la comparación entre la Virgen y la

⁶⁸ El inventario de representaciones simbólicas de la Iglesia es ciertamente amplio. Destacan sin embargo entre todas ellas la personificación y el recurso a la imagen de la Iglesia como edificio. Se ha optado en este caso por combinar ambas en una única imagen. Otro tanto ocurre en dos *Exultet* conservados en Monte Casino (*Exultet* 2) y en la Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 3784), ambos del siglo XII (H. Toubert, "Les représentations de l'*Ecclesia* dans l'art des Xe-XIIe siècles", en *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, París, 1990, págs. 54-57, ils. 11 y 12).

⁶⁹ Sobre la fortuna de la simbología del Esposo y la Esposa aplicada a Cristo y la Iglesia véase M.M. Davy, *op. cit.*, pág. 235. También abundantes referencias textuales en la obra citada en la nota anterior.

⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 59. Para Thomas el hecho de que el autor no precise en las acotaciones el nombre de *Ecclesia* respondería al carácter colectivo bajo el cual se presenta el personaje. Por otra parte la Iglesia como personaje se encuentra también en el Συμπόσιον των δεκα παρθενων compuesto en el siglo III por Metodios de Olimpo. En él, a partir de una presentación de las ideas inspirada en *El Banquete* de Platón (de ahí el inicio del título), se pone en boca de diez vírgenes prudentes una discusión de carácter teológico, en la que en un momento dado, Tecla, una de las vírgenes, mantiene un diálogo con la Iglesia (*ibid.*, págs. 38-39).

⁷¹ *Ibid.*, págs. 44-45. Un segundo elemento, coincidente en este caso con la Biblia de Ripoll y con Santo Domingo de la Calzada, sería según Thomas, la presencia de un ángel. Basa tal afirmación en el conocimiento indirecto (lo cita a través de Puig i Cadafalch) de la primera publicación con referencias a las pinturas (J. Puiggarí, *Pintures murals a Pedret*, L'Avens, julio de 1889, págs. 105-110). En ella se mencionan efectivamente "vestigis de caps, com de l'Angel y N^a Dona en lo misteri de l'Anunciació". Sin embargo no sólo Puiggarí apunta (equivocadamente) a la Anunciación, sino que además sitúa esos vestigis en "l'apsida vehina ara magatzen de fustam" (en referencia al ábside central) lo que invalida lo sustentado por Thomas respecto a la supuesta presencia angélica.

⁷² De ahí que desde el siglo XII las vírgenes prudentes se asocien a la glorificación de María. Réau señala varios ejemplos franceses en los que se las emplaza junto a la Anunciación o a la Asunción (*Iconografía...*, t.1, vol. 2, pág. 369). En España se da esa circunstancia en la portada sur de la fachada principal de la catedral de León donde las vírgenes se despliegan en las arquivoltas en torno a las imágenes del Tránsito, Asunción y Coronación de María (A. Franco Mata, *Escultura gótica en León*, León, 1976, págs. 172-194), y en las pinturas ya góticas de la cripta de la iglesia de San Esteban de Sós, en un

Iglesia es recurso frecuente en el cristianismo latino⁷³. En este caso la imagen de María con el niño remite a la idea de la Encarnación, “raíz de la Santa Iglesia”⁷⁴, y complementa, como referencia a la *Ecclesia coelestis*, el sentido de la imagen de la Iglesia-edificio, referida a la *Ecclesia terrestris*. No es la de Pedret la única representación de la parábola en la que la imagen de la Iglesia encuentra acomodo. En un capitel que, procedente de la iglesia de Saint-Étienne de Toulouse, actualmente en el Musée des Augustines (M 34), se sienta a la derecha de Cristo-Esposo. Sostiene en la mano derecha una especie de cetro (en Pedret hace lo propio con una rama) al tiempo que el Esposo ofrece una corona a la primera de las vírgenes prudentes que se dirigen hacia él. En el mismo museo y, procedente de la misma iglesia, otro capitel (M 37) repite con escasas variantes la misma iconografía⁷⁵. También en las pinturas que decoran la capilla del castillo de Hocheppan (Tirol) en las que la parábola ocupa un lugar importante se incide en destacar la unión del Esposo y la Esposa⁷⁶.

Lo representado en este ábside se integra en un programa global en el que el componente eclesiológico se perfila como elemento directriz. Así en el del lado del evangelio las pinturas, a pesar de su mal estado de conservación, permiten entrever que se ha representado en él al colegio apostólico presidido por San Pedro, entronizado y con las llaves, en una clara referencia a la autoridad de la Iglesia en un momento en que la reforma gregoriana se halla inmersa en el empeño de reforzarla⁷⁷. Mientras, el ciclo apocalíptico del ábside central aparece dominado por la imagen de

programa que incluye el entierro y dormición (F. Abbad Ríos, “Las pinturas de la iglesia de San Esteban en Sos”, *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, págs. 35-36).

⁷³ Para una visión global de la evolución de este tema en la Edad Media véase H. Coathalem, *Le parallélisme entre la Sainte Vierge et l'Eglise dans la tradition latine jusqu'à la fin du XIIe siècle*, Roma, 1954 (*Analecta Gregoriana*, vol. LXXIV). Desde muy temprano (por ejemplo en San Ambrosio, *P. L.* 15, col. 1555) se tendió a ver en la Virgen el verdadero tipo de la Iglesia (*ibid.*, pág. 31). Remito también a M. L. Thérél, *Le Triomphe de la Vierge-Église*, París, 1984 (págs. 73-194).

⁷⁴ Ruperto de Deutz, *P.L.*, t. 168, col. 1092 (citado por H. Toubert, *op. cit.*, pág. 83).

⁷⁵ Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle...*, pág. 149. Mâle sostiene con relación a los capiteles de Toulouse su dependencia respecto al *Sponsus*. Se basa para ello no en la presencia de la Iglesia sino en el gesto de las vírgenes necias sosteniendo en su mano las lámparas invertidas (que según él no tiene antecedentes plásticos). Interpreta el gesto como un reflejo de los versos *Nos virgines quae ad vos venimus/Negligenter oleum fundimus*. Thomas (*op. cit.*, págs. 46-47 y 64-67) niega esa posibilidad. Cree que la frase *Negligenter oleum fundimus* debe interpretarse como “emplear sin medida y sin discernimiento” más que como “derramar”. En consecuencia el gesto de sostener las lámparas boca abajo no pretendería dar a entender más que el hecho de que éstas se hallan vacías. Aporta, por otra parte, un ejemplo paleocristiano en el que al menos dos vírgenes llevan sus antorchas volcadas hacia abajo (catacumba de Santa Ciriaca). Los capiteles de la iglesia tolosana a los que Thomas adjudica los números de inventario 392 y 393, constan en la actual base de datos del *Musée des Augustines* como M 34 y M 37 y se atribuyen a Gilabertus (cf. www.augustines.org/fr/collections). Véase también K. Horste, *op. cit.*, págs. 151-152 y pl. 171-174.

⁷⁶ Cf. J. Yarza, “Sant Quirce de Pedret”, en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, pág. 352.

⁷⁷ *Ibid.*

la *Maiesas Domini* (que debido a la configuración cuadrada de la cabecera se ha desplazado a la bóveda de cañón), los veinticuatro ancianos (o lo que queda de ellos) adorando el trono vacío⁷⁸, los cuatro jinetes, y el altar de Dios y las almas de los mártires. Todo ello cuadra perfectamente con el carácter eclesiológico del conjunto. Desde San Agustín y, al menos hasta la reinterpretación del texto de Juan por Joaquín de Fiore, la exégesis ha visto sistemáticamente en él una revelación de la historia total de la Iglesia desde la Encarnación al final de los tiempos contada de forma recapitulativa⁷⁹.

EL JUICIO FINAL DEL BEATO DE TURÍN

Además del Juicio Final de la Biblia de Ripoll, la miniatura románica catalana proporciona otra representación del tema del Juicio en el Beato custodiado actualmente en la Biblioteca Nazionale de Turin (MS. I. II. 1) [fig. 76]. Miniado en Cataluña en el siglo XII según el modelo del Beato de la catedral de Gerona (978), presenta con éste último las naturales diferencias formales, como corresponde a una obra ilustrada en plena época románica y que, consecuentemente, adopta los planteamientos estilísticos del románico. Las afinidades iconográficas con su modelo son por el contrario muy estrechas⁸⁰. La ilustración del manuscrito de Turín sigue en lo general a aquél, introduciendo variantes que Cid y Vigil atribuyen más que a la iniciativa del pintor a problemas relativos a la disponibilidad de espacios, en función de los que el escriba dejase libres para la ilustración. Desde este punto de vista muchas de las diferencias entre ambos códices serían más impuestas que intencionadas.

⁷⁸ También en el tema del trono vacío hay que ver una relación con el componente escatológico de la parábola del ábside izquierdo. Se trata de una alusión a la inminencia del Juicio Final. En Bizancio, donde se le conoce como *Heitomasia*, pocas veces falta, con ese mismo sentido, en las pinturas dedicadas al Juicio.

⁷⁹ Véase Y. Christe, "The Apocalypse in The Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries", en Richard K. Emmerson y B. McGinn (eds.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca y Londres, 1992, págs. 234-258. (En general el conjunto de artículos recopilados por Emmerson y McGinn constituyen un valioso instrumento para una aproximación rigurosa al impacto del Apocalipsis en el pensamiento, la cultura y el arte medievales). Remitimos también a otras dos obras de Christe: *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996, y el capítulo "Apocalypse et Jugement dernier", en *Jugements...*, págs. 53-106.

⁸⁰ Véase el trabajo de Carlos Cid e Isabel Vigil "El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la catedral de Gerona", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XVIII, 1964-1965, págs. 163-329. A partir del estudio pormenorizado de los dos manuscritos demuestran la filiación directa entre ambos, en la línea de lo que ya habían apuntado autores como Miller, Domínguez Bordona, Ainaud o Bohigas, y contradiciendo abiertamente a Neuss y Churruga que se inclinaban por ver en el Beato turinés más que una copia del de Gerona una relación común con

Ciñéndonos a la imagen del Juicio Final debemos señalar de entrada que, lamentablemente, en el Beato de Gerona es una de las que falta. Difícilmente podemos, por tanto, establecer en este apartado concreto una comparación categórica entre ambos manuscritos. No cabe sino moverse en el ámbito de lo hipotético.

La representación del Juicio Final no podría por menos que ocupar un lugar dentro de los ciclos ilustrativos de los Beatos. Juan lo describe en el Apocalipsis (20, 11-15) y Beato lo glosa en su comentario si bien es verdad que de manera harto superficial más si tenemos en cuenta la extensión que dedica a otros apartados del Libro de la Revelación⁸¹. La imagen con que la mayor parte de los Beatos ilustran el Juicio⁸² no se ajusta a la *storia*, esto es al texto de Juan, ni tampoco a la *explanatio* que le sigue. Se relaciona más bien con los cuatro grupos de resucitados en el día del Juicio a los que Beato se refiere en el capítulo 2 del libro V del *Comentario*, siguiendo un pasaje de los *Moralia* de San Gregorio (XXVI, 27, 50-51)⁸³ que probablemente le llegó a través del *Prognosticon* de Julián de Toledo⁸⁴.

Si tomamos el Juicio del Beato de Magio (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M. 644, fols. 219v-220) que, realizado hacia 950, sería el ejemplar más próximo al arquetipo del que deriva la familia II⁸⁵, el Juicio se dispone del siguiente modo (fig. 77). Cristo se muestra en el registro superior entronizado e inserto en una mandorla circular que portan dos ángeles. Los tres registros subsiguientes de la página se dedican a aquéllos que “no son juzgados y reinan porque vienen como jueces junto

un mismo manuscrito del que ambos procederían. Desde este punto de vista éstos últimos consideraban al Beato de Turín no una copia del de Gerona, sino de otro perdido posterior a éste.

⁸¹ Para el texto del *Comentario* remitimos a la edición de J. González, A. Del Campo y L. G. Freeman en *Obras Completas de Beato de Liébana*, Madrid, 1995. En lo sucesivo *Comentario*.

⁸² De los veintiséis Beatos ilustrados catorce contienen esta ilustración, dedicándole por regla general una doble página.

⁸³ S. de Silva Verástegui, *Los Beatos*, Cuadernos de Arte Español, nº 100, ficha nº 7.

⁸⁴ III, 33, *P.L.*, 83, 596-597. Véase el comentario de J. Williams al Juicio del Beato Morgan (M. 644) en *Los Beatos*, Madrid, 1986, pág. 86 (catálogo de la exposición celebrada en ese mismo año en la Biblioteca Nacional de Madrid). La misma división cuatripartita de los hombres en el día del Juicio se encuentra también en San Isidoro (*Sententiarum libri quator*, I, 27, *P. L.*, 83, 596-597) y en Beda (*Homiliae*, XVII, *P.L.*, 94, 224-226; *In Mattheus evangelium expositio*, IV, *P.L.*, 92, 109), siendo recogida por Honorius Augustodunensis en el *Elucidarium*, libro III, 59-71 (cf. Lefèvre, *op. cit.*, págs. 182-184).

⁸⁵ Según las conclusiones de P. Klein (“Tradición pictórica de los Beatos”, en *Actas del simposio para el estudio de los códices del Apocalipsis de Beato de Liébana*, vol. II, Madrid, 1980, págs. 83-115) el conjunto de Beatos ilustrados puede agruparse en torno a dos tradiciones pictóricas. La segunda de ellas (familia II) la subdivide a su vez en dos ramas. La Ila tendría en efecto como testimonio más antiguo el Beato de Magio, a quien habría que atribuir la renovación que a mediados del siglo X experimenta la tradición pictórica de los Beatos. Una segunda rama (IIb) derivaría del Beato de Távora en cuya elaboración participa a su vez el propio Magio. A ella pertenece el Beato de Gerona y, consecuentemente, el de Turín. A efectos de lo que aquí nos interesa conviene señalar la afinidad iconográfica que la imagen del Juicio Final presenta en la mayor parte de los códices de la familia II, con las salvedades que se apuntan más adelante y que afectan muy particularmente al Beato de Turín.

con su Creador⁸⁶. Asimilables tal vez a los entronizados anónimos de Ap. 20, 4⁸⁷ se los representa, como jueces, sentados en sus tronos, con los libros abiertos y, en pie frente a ellos en pequeños grupos, a los que “son juzgados y reinan”⁸⁸ en alusión a los elegidos. La página contraria se dedica a los condenados. El primer registro da cuenta de los que “son juzgados y perecen”⁸⁹. La imagen los muestra cogidos entre sí y precediendo a los que en el registro inferior (a su vez condenados afectados por una gestualidad en consonancia con la desesperación que los embarga) anteceden a los que “no son juzgados y perecen”⁹⁰. Estos últimos flotan en el interior de un infierno rectangular⁹¹ al que se accede a través de una abertura en su parte superior⁹². Ocupa el registro inferior como corresponde a un lugar tradicionalmente situado en las profundidades de la tierra al que los textos suelen referirse con una cierta frecuencia con el término abismo⁹³. En él la presencia del fuego, representado a través de líneas onduladas de tonalidades más o menos rojizas, es una constante. Cabría añadir en determinados casos (entre ellos el Beato de Turín) el recurso a la oscuridad. A ella remite la coloración de fondo, en una diversa gama de tonos oscuros, sobre la que, en una especie de ballet infernal, flotan los condenados desnudos.

Es evidente, a tenor de lo visto hasta aquí, que nos hallamos ante una iconografía que poco tiene que ver con la tradición bizantina ni con la occidental respecto a la representación del Juicio Final. Lo mismo cabe decir de la manera de representar el infierno.

Hemos señalado ya como la imagen del Juicio responde en la mayor parte de los códices de la familia II a un mismo patrón, de tal modo que la descripción que hemos

⁸⁶ Comentario, V, 85-87 (pág. 422): “...non iudicatur et regnantm, quia cum auctore suo etiam iudices veniunt”.

⁸⁷ Christe, “Jugements...”, pág. 59.

⁸⁸ Comentario, V, 69-70 (pág. 420): “Ex electorum vero parte alii iudicantur et regnant”. En la ilustración una única inscripción viene referida a ambos grupos. Nos informa de que “hii sunt qui non iudicantur et iudices sunt cum his qui iudicant utrumque regnant”.

⁸⁹ Comentario V, 40-41 (pág. 420): “Alii namque iudicantur, et pereunt”. La leyenda escrita en la parte superior del registro se refiere a ellos en los términos: “isti sunt iudicati et damnati et copulant se in vice” (los cuatro últimas palabras se sustituyen en el resto de Beatos con leyendas adjuntas a la ilustración por “copulati” sin más). De ahí que se los represente cogidos entre sí formando una especie de cadena humana.

⁹⁰ *Ibid.*, “alii non iudicantur, et pereunt”.

⁹¹ La leyenda (situada en lo alto de la estancia infernal), reza: “isti sunt mortui de inferno qui non erunt iudicati”.

⁹² Para la imagen del infierno en los Beatos véase J. Yarza, “Diablo e infierno...”, págs. 231-258.

⁹³ Yarza en el artículo referido en la nota anterior aduce un buen número de textos al respecto. A él remitimos.

hecho de su representación en el Beato Morgan M. 644 es extensible, con variantes que no lo alteran sustancialmente⁹⁴, a la mayor parte de los Beatos de esa familia.

Desconocemos, al haberse perdido los folios que lo contenían, cual era el aspecto que presentaba en el Beato de Gerona. Seguramente no debía diferir demasiado del esquema apuntado anteriormente⁹⁵. Lo cierto es que el Juicio que el de Turín despliega en sus folios 168v-169 (fig. 76), altera la que es su formulación tradicional en los Beatos para ofrecer una imagen que introduce elementos derivados de la fórmula acuñada en occidente desde principios del siglo IX para representarlo.

Se organiza, como en los que le preceden, en registros superpuestos. Los primeros de cada una de las dos páginas constituyen un único friso con sentido unitario. En el de la izquierda el elemento dominante es la imagen de Cristo-Juez inserto en la correspondiente mandorla. Se muestra en pie y con los brazos extendidos. La mano derecha en actitud de bendecir, la izquierda con la palma abierta hacia el espectador. Tras él un cojín dispuesto sobre el arco iris alude al trono inherente a su majestad. A su derecha dos ángeles con las manos veladas sostienen una cruz de considerable tamaño. Une a su carácter triunfal como *signo del Hijo del Hombre* su condición de instrumento de la pasión ya que se rodea del resto de *signa*: la corona de espinas, la cruz, la lanza, la esponja y los clavos, identificados por medio de letreros. Ambos motivos, Cristo y *signa*, se flanquean por ángeles trompeteros. Uno se dispone en el extremo izquierdo del friso. Otros seis ocupan la franja superior derecha donde suplantán la presencia de la habitual cadena de condenados con los brazos entrelazados. La presencia de ángeles trompeteros, tan habitual como la de los *signa* en los juicios occidentales se concreta en este caso en siete en probable alusión a Ap. 8, 2⁹⁶.

El registro siguiente muestra en la página izquierda a doce personajes entronizados, todos ellos con nimbo y sosteniendo sendos libros. Se reparten en dos grupos de cinco y siete como en el Juicio de la Biblia de Ripoll. Entre ellos la misma inscripción que en otros Beatos nos informa de que estamos ante "*qui non iudicantur et iudices*

⁹⁴ Una síntesis aproximativa a las diferencias entre las diferentes representaciones del Juicio en los Beatos puede consultarse en M^a de los Angeles Sepúlveda, *La iconografía del Beato de Fernando I. (Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos)*, Madrid, 1987, vol. IV, págs. 2133-2146. Remito también a la obra monumental de J. Williams, *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, 5 vols., Londres, 1994-2001.

⁹⁵ Así lo cree Y. Christe tal vez de forma demasiado categórica (*Jugements...*, pág. 59). Por su parte Yarza apunta la posibilidad de que la imagen del Juicio del Beato de Turín pudiera ser un reflejo de cambios significativos introducidos ya en el modelo gerundense (*Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, pág. 292).

⁹⁶ "Vi siete ángeles que estaban en pie delante de Dios, a los cuales fueron dadas siete trompetas".

sunt” que aquí han sido asimilados al colegio apostólico, de presencia obligada tanto en occidente como en Bizancio, como asesores del Juez supremo.

Debajo otro elemento ajeno a la tradición de los Beatos pero que rara vez falta en los Juicios occidentales: los muertos saliendo de sus tumbas en alusión a la resurrección de la carne. Ocho resucitados vestidos abandonan sus sarcófagos en la parte inferior del registro. El nutrido grupo de personajes, a su vez vestidos, que se aprecia encima de ellos creo que deben ponerse en una relación de oposición con los condenados de la página opuesta y ver en ellos al grupo de los elegidos.

Ocupan los condenados los dos registros restantes de la página derecha. En el intermedio un grupo de diez, dispuestos adoptando una direccionalidad divergente en relación al Juez, esperan turno para ser arrojados al interior de un infierno que ocupa la totalidad del último registro. Un diablo alado y cornudo se halla ocupado en hacer lo propio con uno de los compañeros de infortunio de aquéllos.

Si lo visto hasta aquí supone la introducción de importantes novedades en relación con la iconografía habitual en los Beatos de la rama II, no puede decirse lo mismo de la representación del infierno. Adopta éste una vez más la forma rectangular con la consabida abertura en su parte superior y los condenados flotando desnudos entre las llamas.

Algunos ejemplares tardíos, posteriores al de Turín, introducen también importantes novedades iconográficas. Curiosamente en el Juicio del Beato de la John Rylands Library de Manchester (Lat. Ms. 8, fols. 195v-196) [fig. 78] lo novedoso adopta un sentido inverso al del código catalán. Mientras que en este último es la configuración general del Juicio lo que cambia manteniéndose la imagen del infierno en una línea conservadora, ocurre exactamente lo contrario en el de la Rylands en el que las novedades atañen únicamente al infierno. Su imagen viene a ser una solución de compromiso entre la piscina ígnea de los anteriores Beatos y el infierno románico. Los condenados, igualmente desnudos, siguen flotando entre las llamas. Sin embargo la concepción espacial ha cambiado: no estamos ante la estancia cerrada con abertura en su parte superior. Aquí la entrada al infierno propiamente dicho viene dada por una gran boca de Leviatán abierta en la parte inferior izquierda. Sobre ella se sienta a horcajadas un diablo que con la ayuda de ganchos metálicos “pesca” a los condenados para introducirlos en su interior. Un segundo diablo hostiga, auxiliado por dos serpientes que se enroscan en su cuerpo, a otros condenados, alguno de ellos a punto de ser pasto de los gigantescos ofidios. Por lo demás el conservadurismo es

total salvo en lo que se refiere a cuestiones estilísticas, como en Turín plenamente románicas.

Más innovadora es la iconografía del Juicio en el Beato de San Andrés del Arroyo (París, Biblioteca Nacional, Nouv. Acq. Lat. 2290, fol. 160)⁹⁷. Se conserva del mismo únicamente una página ocupada en su mitad inferior por un interesante infierno. Sobre él se disponen los condenados en dos registros superpuestos. La cadena humana de condenados indiferenciados entrelazados ha dado paso a una muchedumbre de hombres y mujeres entre los que se pueden distinguir a reyes, nobles y clérigos. Los reencontramos en el registro inmediato conducidos al infierno por un diablo que tira de una cuerda que los enlaza por el cuello. Debajo el infierno se constituye en auténtica cámara de torturas: parte de los condenados, entre los que se distingue a un avaro y a varios clérigos, son pasto de las llamas, mientras otros son literalmente trinchados por una rueda provista de afiladas cuchillas. Todo ello sobre una enorme boca infernal dispuesta horizontalmente en la parte inferior. La ruptura con la tradición es total (lo que es extensible por otra parte a muchas otras ilustraciones del códice). Estamos ante un conjunto en el que más que el influjo de la iconografía románica se deja sentir ya la del gótico. Hacia ello apuntan elementos como la diversificación de los tormentos, la diferenciación estamental de los condenados, o el cortejo de éstos a modo de cuerda de presos, tipología de la que, si bien podemos encontrar ejemplos románicos (San Trófimo de Arlés), será en el gótico cuando se difunda⁹⁸.

REFERENCIAS JUDICIAS EN TEOFANÍAS INTEMPORALES

Apuntábamos en la introducción a las páginas dedicadas a la escultura la preferencia de la iconografía románica por las que llamábamos teofanías intemporales, tomando prestado un término acuñado por Baschet. Representaciones que se manifiestan preferentemente en la imagen de Cristo entronizado, en actitud de bendecir, sosteniendo el libro, flanqueado por el tetramorfos y acompañada a veces por los

⁹⁷ Cf. J. Yarza, *Beato de Liébana...*, pág. 292.

⁹⁸ Posiblemente su modelo, así como el de la boca del infierno dispuesta horizontalmente en la parte inferior, haya que buscarlo en manuscritos franceses del siglo XIII. Ambas imágenes se dan, por ejemplo, en la representación del Juicio Final del salterio de Blanca de Castilla (París, Biblioteca del Arsenal, Ars. 1186, fols. 170 y 171v).

veinticuatro ancianos y que constituyen el tipo de *visión sintética*⁹⁹ recurrente en gran parte de los ábsides catalanes y aragoneses.

Ningún elemento iconográfico permite ver en estas composiciones otra cosa que manifestaciones de la Gloria intemporal de Cristo, manifestaciones presentes de la divinidad, del reino de Cristo y del establecimiento de la Iglesia. Tampoco su fuente literaria básica (Ap. 4) describe sino una visión intemporal. La exégesis altomedieval así lo entendió y ya San Agustín advierte explícitamente que el pasaje no se refiere al final de los tiempos (*De Civitate Dei*, XX, 16), advertencia que reencontramos más tarde en otros comentaristas¹⁰⁰.

Parte de la exégesis considera a su vez que esta escatología presente implica una proyección de futuro abarcando desde la Encarnación de Cristo al final de los tiempos¹⁰¹. Es en el marco de este planteamiento que una obra como el pórtico de Moissac, considerada como un paradigma de las teofanías románicas, adquiere, como conjunto, todo su sentido. La visión teofánica del tímpano se complementa con la iconografía de los contrafuertes de los muros laterales del pórtico. El de la derecha presenta un ciclo de la infancia de Cristo mientras que en el de la izquierda, al que nos hemos referido en varias ocasiones, se despliega la parábola del pobre Lázaro con un amplio desarrollo de los castigos infernales concretados en la avaricia y la lujuria¹⁰². No vamos a insistir en la relación que con frecuencia la plástica románica estableció entre la parábola y el Juicio Final¹⁰³. Todo apunta a que el programa en su globalidad es una trasposición pétreo de lo apuntado por la exégesis¹⁰⁴: la teofanía presente del tímpano entre la Encarnación del muro derecho y la alusión al Juicio del izquierdo.

Las pinturas de la iglesia de San Clemente de Tahüll, hoy en el MNAC, presentan un cierto paralelismo con lo que acabamos de ver en Moissac. La justamente famosa teofanía del ábside se acompaña de otras pinturas en estado más o menos

⁹⁹ Así califica X. Barral a aquellas composiciones “*que expresan en una sola imagen varios temas, varios pasajes o varias ideas*”. Las opone a las que se integran en un ciclo de carácter narrativo o descriptivo. (“L’iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l’Apocalypse dans l’art médiéval d’Occident [IXe-XIIIe siècles], en *L’Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, Ginebra, 1979, pág. 188).

¹⁰⁰ Cf. Y. Christe, “Les représentations médiévales d’Ap. IV (-V) en visions de Seconde Parousie. Origines, textes et contexte”, *Cahiers Archéologiques*, XXIII, 1974, págs. 61-72. Véase también P. Klein, “Programmes eschatologiques...”, págs. 324-325.

¹⁰¹ Tanto Klein (*op. cit.*, pág. 325-326 y n. 54) como Christe (*op. cit.*) recogen una serie de textos de Beda, Beato de Liébana, Bruno de Segni, Haimo de Auxerre, Ambrosio Aupert y algún otro comentarista en el sentido apuntado.

¹⁰² El recurso a los castigos del infierno se reitera en un capitel de ese mismo lado del pórtico.

¹⁰³ Remitimos a las páginas dedicadas a la representación de la parábola en el capítulo correspondiente (vid. *supra*).

¹⁰⁴ Klein, *op. cit.*, pág. 327.

fragmentario. La que aquí nos interesa representa al pobre Lázaro tendido frente a la puerta entreabierta de la casa del rico (fig. 79). Apoya el peso de su cuerpo, cubierto de pústulas, en un bastón en forma de *tau* mientras un perro se ocupa en lamer una de sus piernas. Nada más resta del tema, pero cabe conjeturar que en su día debió tener un desarrollo más amplio. Conviene llamar la atención sobre el lugar en que se ubica: el muro izquierdo (según el espectador) en la prolongación del primer arco triunfal de los dos que anteceden al ábside. Una localización similar por tanto a la del mismo tema en Moissac¹⁰⁵. No se ha conservado la decoración de la pared opuesta. ¿Ostentaba a su vez, completando así el paralelismo con la portada francesa, alguna representación alusiva a la Encarnación?

No es la única ocasión en que la pintura románica catalana introduce en el marco global de una teofanía intemporal alusiones más o menos veladas al Juicio¹⁰⁶. En el ábside de la iglesia de Santa Eulalia de Estaón (MNAC) la *Maiestas Domini* se rodea del *tetramorfos* y se flanquea por dos ángeles a cada lado (fig.80). Sendos letreros identifican a los dos primeros, provistos de tres pares de alas cubiertas de ojos, como un querubín (el de la izquierda) y un serafín (el de la derecha). Les siguen, ocupando los extremos, otros dos ángeles, éstos con un único par de alas y también identificados por inscripciones. El de la derecha es San Miguel. A él se opone, en posición invertida en el extremo contrario, San Gabriel. Ambos arcángeles van ricamente vestidos con el *loros* bordado de pedrería con que suele representarlos la imaginería bizantina y una estola, igualmente lujosa, atraviesa su pecho (recursos también frecuentes en Italia por influencia oriental) y portan cruces con astil. A los efectos del objeto de nuestro interés hay que destacar el hecho de que los dos arcángeles sostengan cartelas con inscripciones. En la de San Miguel puede leerse el término *PECICIVS* mientras que la de San Gabriel ostenta la palabra *POSTVLACIUS*. Se trata en ambos casos de términos jurídicos procedentes del derecho romano que serán retomados por el *Decreto* de Graciano¹⁰⁷. A través de la *peticius* o *petitio* se presentaba la causa o petición mientras que la *postulacius* o *postulatio* consistía en su

¹⁰⁵ Klein llama la atención sobre el hecho de que la parábola de Lázaro en Moissac se ubique en el lado izquierdo según la perspectiva del espectador, el *lado negativo*, mientras que el ciclo de la infancia ocupa el contrario. Relaciona esta disposición con el empeño didáctico y moralizante del programa (*ibid.*).

¹⁰⁶ Cf. M. Durliat, "L'iconographie d'abside en Catalogne", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, V, 1974, págs. 99-130. También M. Delcor, "Quelques aspects de l'iconographie de l'ange dans l'art roman de Catalogne. Les sources écrites et leur interprétation", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XIII, 1982, págs. 153-185.

¹⁰⁷ Cf. R. Favreau, "L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXVIII, 1997, pág. 100.

argumentación¹⁰⁸. Se presenta pues a ambos arcángeles como abogados de la humanidad ante el Juez supremo en el momento del Juicio. Es la misma iconografía que encontramos sin apenas variantes en el ábside de Esterri de Cardós (MNAC), salvo por el hecho de que en este caso se invierte la posición de los arcángeles: San Miguel se sitúa a la izquierda (derecha de Cristo) y sustenta el letrero de la *peticius* mientras que Gabriel hace lo propio en el lado contrario con la *postulacius* (fig. 81), ordenación por otra parte habitual en el resto de ábsides que en que aparecen ambos arcángeles en ese papel de intercesión: San Pedro de Burgal, Santa María d'Àneu (ambos también en el MNAC) o Sant Joan de Tredós (Nueva York, Museo de los Claustros). Estos dos últimos, estrechamente relacionados entre sí, difieren además de los ejemplos restantes en el hecho de que las teofanías de sus ábsides se vehiculan a través de la Virgen, acompañándose en ambos casos de una Epifanía como en Santa María de Tahüll¹⁰⁹. Tal vez haya que añadir al listado las pinturas andorranas de Sant Miquel d'Engolasters a su vez en el MNAC. Aquí la iconografía habitual de la *Maiestas* rodeada del *tetramorfos* presenta la particularidad de que, seguramente debido a la escasez de espacio, el ángel de San Mateo se sustituye por la imagen de San Miguel al que no se quiso dejar de representar en lugar tan señalado debido a su condición de patrón de la iglesia, salvando la falta de espacio con ese recurso. Porta un estandarte en vez de la cruz con astil (circunstancia frecuente en Bizancio, Italia y la propia Cataluña)¹¹⁰, cuyo extremo clava en el dragón. Sostiene además con su mano izquierda un letrero en el que es visible un fragmento de su inscripción original. En él puede leerse *TICIUS*. Delcor¹¹¹ lo interpreta como parte del término *PETICIUS*. De ser así, lo que resulta bastante probable, tendríamos una imagen del arcángel, en este caso en solitario, conjugando su función de intercesor con la de combatiente contra el mal.

El tema de los arcángeles como intercesores en relación con la visión teofánica de la *Maiestas* no tiene sin embargo, a pesar de su frecuencia en el Principado, origen

¹⁰⁸ Ambos términos son bien conocidos por la Edad Media. En el *Missale mixtum* de la liturgia mozárabe se recoge una plegaria a Dios con motivo de la festividad de San Miguel: "para que San Miguel sea ante ti el intercesor de nuestras peticiones (*petitionis*) y que él nos enseñe lo que conviene pedir" (*P. L.*, 85, c. 880). Pascasio Radbert, abad de Corbie, refiere como "los ángeles ofrecen cotidianamente las demandas (*postulationes*) de los hombres" (*P. L.* 120, c. 613). Ambos textos son recogidos por Favreau en el artículo citado en la nota anterior (pág. 101).

¹⁰⁹ M. Durliat, "Le décor absidiale de Santa Maria d'Àneu", *Traza y Baza*, nº 3, 1973, págs. 7-16.

¹¹⁰ Cf. J. Bousquet, "Le thème des "archanges à l'étendard" de la Catalogne à l'Italie et à Byzance", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, junio 1974, págs. 7-27,

¹¹¹ *Op. cit.*, págs. 167-168.

catalán. Todo indica que procede de Italia¹¹². Allí se encuentra en las pinturas de la iglesia de San Vincenzo in Galliano anteriores a todos los ejemplos vistos anteriormente¹¹³. En ellas se prescinde del *Tetramorfos*, y el *Pantocrator* se flanquea en la parte inferior por los profetas Jeremías y Ezequiel inclinados a sus pies. Tras ellos los dos arcángeles visten, como en Cataluña, *loros* y estola y portan estandarte (únicamente visible en el caso de San Miguel que se dispone, como suele ser habitual en los frescos catalanes, con la salvedad de Estaón, a la derecha de Cristo). En sus manos sendas filacterias con los rótulos *Peticio* (Miguel) y *Postulatio* (Gabriel) ponen de manifiesto su papel. Otro ejemplo del mismo tema lo tenemos en la iglesia romana de San Lorenzo Fuori la Mura, con la variante de que la *petitio* se sustituye por *precatio*¹¹⁴.

Un último ejemplo de introducción de la idea del Juicio en un ámbito de teofanía intemporal nos viene dado no ya por una imagen sino por una inscripción. Así ocurre en el ábside, una vez más en el MNAC, de la iglesia de Sant Pere de la Seu d'Urgell¹¹⁵. El cuarto de esfera se ocupa, como tantas otras veces, por el *Pantocrator* y el *tetarmorfos*. Una greca en perspectiva separa esta figuración de la que ocupa el semicilindro del ábside. Inmediatamente debajo de ella corre una inscripción que, pese a su estado fragmentario (...DO QUAE SUMPSI MEMBRA VEHENDO ...NDE RE CRE...JUDEX SAN...), todavía permite una mínima aproximación a parte de su contenido que parece apuntar hacia una referencia al papel de Cristo como juez. Durliat relaciona con ello la presencia de la Virgen y San Juan, emparejados en la parte inferior, y aventura la posibilidad de que nos hallemos ante una formulación primeriza de la *Deesis* occidental (con la correspondiente sustitución del Bautista por el Evangelista), lo que, según su opinión, sería extensible a Sant Climent de Tahüll donde justo bajo el *Pantocrator* se sitúan, a un lado y otro de la ventana central, las imágenes de ambos¹¹⁶.

¹¹² Se han señalado reiteradamente los orígenes italianos de la pintura románica catalana, al menos de la vinculada al círculo de Pedret. Diversos autores han puesto en relación ésta última con frescos relacionados con la tradición pictórica lombarda: los de la propia iglesia de San Vincenzo in Galliano, San Pietro in Civate, San Carlo in Prugiasco o San Martín in Carugo (Yarza, *La pintura española*, vol. I, Madrid, 1995, pág. 36). Los frescos que ahora nos ocupan vienen a abundar, aportando un elemento de carácter iconográfico, en esa dependencia.

¹¹³ Se fechan en 1007. Sobre éstas pinturas véase J. Wettstein, *La fresque romane. Italie-France-Espagne. Études comparatives*, Ginebra, 1971, págs. 12-20.

¹¹⁴ Favreau, *op. cit.*, pág. 100.

¹¹⁵ Durliat, "L'iconographie d'abside...", pág. 107.

¹¹⁶ *Ibid.*

LA PSICOSTASIS EN LA PINTURA ROMÁNICA CATALANO-ARAGONESA

En lo visto hasta aquí hemos entrado en contacto en dos ocasiones con representaciones pictóricas de la psicostasis. Ambas, Santa María de Tahüll y Vió, insertas en el marco programático de un Juicio Final o en relación con éste. Nos vamos referir en este apartado a representaciones pictóricas del pesaje de las acciones morales al margen del Juicio Final. Bien porque lo que queda de ellas no permite aventurar su marco temático, si es que lo hubo, o bien por inscribirse en programas ajenos, al menos de un modo explícito, al Juicio como tal.

En el ámbito de la pintura mural son de gran interés los frescos que decoran el ábside de la cripta septentrional de la iglesia catedral de San Vicente de Roda de Isábena¹¹⁷. Debemos sumar por tanto a la psicostasis de la portada esta segunda, lo que no deja de ser exponente del éxito que el tema cobra en la fase final del románico, y anuncio de la enorme proliferación que alcanzará en el gótico.

El conjunto pictórico se despliega sobre la bóveda de horno que cubre la cabecera de la cripta así como sobre el hemiciclo del ábside y parte de la embocadura del tramo recto próximo a la cabecera (fig. 82). Viene dominado por la imagen de Cristo entronizado (sin mandorla en este caso, y rodeado del *Tetramorfos*) ocupando la bóveda del ábside. Bendice y sostiene el libro como se acostumbra. Justo debajo corre una franja no demasiado ancha con la representación de los trabajos correspondientes a los diferentes meses del año. El menologio se interrumpe en la parte central debido a la apertura en el siglo XVI de un vano que conllevó la destrucción de parte las pinturas correspondientes a esa zona, lo que afecta especialmente a las representaciones de mayo y junio. Se ha señalado la particularidad de que se represente conjuntamente con los meses parte del zodiaco, lo que resulta del todo inusual para los mensarios peninsulares¹¹⁸. Juntamente con las representaciones de enero (un hombre transportando al hombro un haz de leña), febrero (otro calentándose, de pie, al calor de un fuego visible entre sus piernas) y marzo (un tercer personaje masculino podando vides) pueden verse, respectivamente, un jarro vertiendo agua, dos peces enlazados a través de sus bocas por un cordel y un

¹¹⁷ Nos hemos referido ya a la cripta central, más amplia que ésta, en la que se encuentra el sepulcro de San Ramón. La que ahora nos ocupa estuvo en su día dedicada al obispo de Zaragoza, San Valero, cuyo culto, como ha quedado señalado en su momento, acabó siendo desplazado por el de San Ramón.

¹¹⁸ Cf. J. L. Mingote Calderón, "El menologio de la catedral de Roda de Isábena (Huesca). Su interpretación", *Seminario de arte aragonés*, XL, 1986, págs. 215-233.

carnero, identificables con los signos zodiacales correspondientes a esos mismos meses (acuuario, piscis y aries). No puede por menos que llamar la atención la ausencia del resto de signos del zodiaco. Mingote apunta como posible causa el abandono, por falta de espacio, del planteamiento inicial de representar conjuntamente zodiaco y menologio¹¹⁹. Resulta, sin embargo, poco plausible que el artista no hubiese planificado la adecuación de la pintura al espacio disponible. Conviene señalar además que representaciones parciales del zodiaco no son infrecuentes en la plástica románica¹²⁰. La presencia en este contexto del menologio debe relacionarse con la condición de cronocrátor del Todopoderoso cuyo trono se asienta sobre el discurrir del tiempo.

Sobre el muro del lado del evangelio, en la parte inmediata al ábside, se representa el bautismo de Cristo a partir de una iconografía bastante recurrente. Se halla éste inmerso en las aguas del Jordán hasta las rodillas. Su posición es totalmente frontal y adopta la actitud de bendecir en un claro paralelismo con la figura del *Pantocrátor*. San Juan Bautista, situado a su izquierda, lo sujeta del brazo, mientras que en el lado contrario un ángel aguarda sosteniendo en sus manos la túnica de Cristo. En el muro opuesto y justo enfrente de ésta, se ofrece la imagen de la psicostasis (fig. 83). San Miguel sujeta la balanza con su mano derecha. Sólo es visible el platillo más próximo a él. En su interior una pequeña figura humana desnuda y girada en dirección al arcángel parece implorarle con las manos juntas. El platillo contrario se oculta tras la imagen de un diablo peculiar: ostenta dos cabezas sobre los hombros en una tipología no demasiado habitual para el diablo medieval¹²¹. Igualmente infrecuente, al menos para esa época, es la coloración verdosa de su piel¹²². Una de las características del diablo medieval hasta bien entrado el gótico, es su tez oscura o negra, rasgo alusivo a la carencia de luz, a la tiniebla, en contraposición a la identificación de Dios con la luz (*"Ego sum lux mundi"*)¹²³.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 220.

¹²⁰ Para un estudio global de las representaciones del calendario en el románico hispano remito a M. A. Castiñeiras, *El Calendario Medieval Hispano*, Junta de Castilla y León, 1996.

¹²¹ Existen sin embargo algunos paralelos. Por dos veces aparece un diablo bicéfalo en la Biblia de León, concretamente en el *Libro de Job* (cf. Yarza, "Del ángel caído al diablo medieval", en *Formas artísticas...*, págs. 47-75) sin otros elementos comunes con el de Roda ni en lo morfológico ni en lo cromático.

¹²² El final de la Edad Media nos ha dejado ejemplos de personajes literarios cuyo carácter negativo se pone en conexión con el color verde. Así Chaucer en el *Cuento del fraile*, viste al diablo de ese color, el mismo que en *Sir Gawain y el caballero verde* ostenta el terrible caballero que se enfrenta al héroe artúrico. Todo ello sin olvidar la relación del verde con el mundo subterráneo celta, (cf. D. W. Robertson Jr., "Why the devil wears in green", *Modern Language Notes*, LXIX, 1954, págs. 470-472).

¹²³ Cf. J. Yarza, "Il colore del diavolo. Aspetti del colore nella pittura gotica catalana", en *Il Colore nel Medioevo. Arte. Simbolo. Tecnica*, Lucca, 1998, págs. 93-115.

Se opone, por tanto, a la idea del bautismo como nacimiento a una nueva vida espiritual, la del juicio que abre las puertas, según el uso que cada cristiano haya hecho de su libre albedrío, a la salvación o la condenación¹²⁴.

La parte inferior es la que presenta peor estado de conservación lo que no facilita una identificación precisa de lo que hubo en su día, aunque, a juzgar por lo conservado, está claro que se trataba de animales y motivos propios del bestiario enfrentados a personajes humanos, seguramente en relación con la idea de lucha entre el bien y el mal que tantas veces hemos visto en otros casos representada de ese mismo modo y que encaja perfectamente en el marco general del programa.

Un programa en el que la teofanía dominante adquiere connotaciones judiciales por la presencia de la psicostasis. Hemos señalado anteriormente casos similares como el tímpano de Berlanga de Duero o el de la iglesia de la Virgen de la Peña de Sepúlveda (Segovia)¹²⁵. También los frescos de Vió se pueden relacionar en lo iconográfico con los de Roda: en ambos una teofanía de raíz apocalíptica se acompaña de la psicostasis, si bien en Vió la referencia al Juicio Final es explícita, despejando la presencia de la resurrección de los muertos cualquier duda sobre la historicidad de lo representado.

Otras representaciones de la psicostasis nos las ofrece la pintura mural catalana, sin que, a diferencia de lo que ocurre en Tahüll, se inscriban, cuando menos a tenor de lo que hoy nos es dado contemplar, en programas de mayor amplitud. Un ejemplo, descubierto recientemente, se encuentra sobre el muro sur de la nave de la iglesia de Sant Andreu de Cal Pallot próxima a Puig-Reig (Berguedà)¹²⁶. Se trata de un fragmento rectangular (fig. 84) en el que son claramente visibles los restos de una balanza suspendida de una anilla y flanqueada en sus extremos por las figuras de San Miguel (identificado por la inscripción ST MICAE...) y un diablo, del que una inscripción

¹²⁴ Castiñeira (*op. cit.*, págs. 267-268) apunta, en relación con el importante componente escatológico del programa, la posibilidad de que la primitiva función de la cripta (que a partir del siglo XVI fue destinada a archivo y almacén del aceite procedente del cobro del diezmo) fuese la de albergar el sepulcro de San Ramón. Las pinturas, emparentadas estilísticamente con las de Navasa (J. Yarza, "La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas", *Compostellanum*, XXX, 3-4, 1985, págs. 385-386), serían de en torno a 1170. En ese mismo año, el 27 de diciembre, los restos de San Ramón fueron trasladados a Roda en ceremonia presidida por el rey Alfonso II y el obispo de Lérida.

¹²⁵ En el caso de la iglesia segoviana, el dintel, que ostenta la imagen de la psicostasis en la parte derecha, presenta en la contraria, en un nuevo punto de contacto con Roda (concretamente con lo representado en la parte inferior del ábside), una escena en la que la cabeza de un dragón es atravesada por la lanza que maneja un personaje que se sienta a horcajadas sobre él.

¹²⁶ Prescindiremos en este apartado de otras figuraciones pictóricas de la psicostasis como la de la iglesia de Sant Pau de Casserres y la del *fontal de los arcángeles* (MNAC). Se trata de obras que por sus características formales se sitúan entre los últimos estertores del románico y los principios del gótico. Por la iconografía en que se integran las incluimos en el apartado dedicado al arcángel San Miguel en la pintura gótica.

fragmentaria pretendía sin duda informar acerca de su identidad concreta¹²⁷. Es posible, a pesar del estado fragmentario de los plattos, ver parte de su contenido. El de las buenas acciones, inclinado hacia el arcángel, presenta restos de una figura angelical, mientras que en el contrario lo que parece una figura diabólica (resulta complicado dar una descripción más detallada por lo difuso de esta parte de la pintura) representa las malas acciones. A cada lado de este conjunto sendas cruces inscritas en círculos probablemente guarden relación con la bendición de las pinturas.

También de descubrimiento reciente es un pequeño fragmento que formó parte de los frescos que en su día cubrieron los muros de la iglesia de Santa María del Puig, en las proximidades de Esparreguera. Fechadas en un momento avanzado del siglo XIII¹²⁸, lo que resta no sólo es, a diferencia de las anteriores, extremadamente fragmentario sino además de difícil lectura debido a su estado. Es evidente sin embargo que lo representado era una psicostasis parece ser que inscrita en un círculo. Únicamente resulta visible lo que pudiera ser la parte inferior del arcángel y restos de uno de uno de los plattos de la balanza, sobresaliendo del círculo en su parte superior derecha, con algo en su interior hoy imposible de identificar (fig. 85).

Estos ejemplos vienen a demostrar que la pintura mural románica debió recurrir al tema de la psicostasis con no menos frecuencia que la escultura. Tan sólo las dificultades de conservación del soporte nos han privado de un mayor número de ellos, que sin duda debieron existir, dando la errónea impresión de una cierta reticencia de la pintura mural a su representación.

¹²⁷ Es probable que tradiciones hoy perdidas adjudicasen identidades específicas al diablo que se enfrenta a San Miguel en el pesaje. En el infierno del Beato de Silos Barrabas, además de ocuparse, como sus compinches, en atormentar a los condenados, intenta, enfrentado al arcángel, inclinar a su favor la balanza (cf. Yarza, "El infierno del Beato de Silos").

¹²⁸ M. Pagès, *Art romànic i feudalisme al Baix Llobregat*, Abadía de Montserrat, 1992, págs. 460-461.

LA PROYECCIÓN VISUAL DE LA JUSTICIA DIVINA EN EL GÓTICO

Hemos visto como la plástica románica tiende a evitar enfrentarse directamente a la imagen del Juicio Final. Sin que falten representaciones del mismo se prefiere aludir a él a partir del recurso a las parábolas escatológicas o a la imagen de San Miguel con la balanza inserta en programas más amplios en los que cobra un valor connotativo referido al Juicio Último. El mundo gótico asiste, por el contrario, al triunfo de la imagen de éste. De su mano adquiere proyección visual la preocupación por la salvación, entendida en el plano colectivo.

La redefinición de la estructura más allá que supone la formulación de la doctrina del purgatorio, la nueva valoración del individuo que poco a poco se afianza en el pensamiento medieval, y el interés que cobra el juicio particular en el pensamiento teológico a partir del siglo XII, abren paso a una preocupación cada vez más acentuada por el problema de la salvación abordado desde una perspectiva personal. Todo ello tendrá su correspondencia en la iconografía. El purgatorio inicia su singladura en el terreno de la imagen. La dialectica entre ambos planos escatológicos, individual y colectivo, amén de expresarse a través de las imágenes del Juicio General y del particular, se encuentran en ocasiones en fórmulas iconográficas que, a pesar de centrarse en el primero, acogen la preocupación individual por la salvación al integrarse en proyectos soteriológicos de carácter personal, en los que se recurre a la figuración del promotor o promotores entre los resucitados del último día, cuando no entre los elegidos.

Esa tensión entre lo colectivo y lo individual va a ser en gran medida hilo conductor del análisis que en las páginas que siguen aborda la multiplicidad de propuestas con que el gótico catalano-aragonés enfrenta la concreción visual de sus concepciones escatológicas.

LA IMAGEN DEL JUICIO FINAL EN LA PINTURA GÓTICA

Atendiendo a la diversidad que acabamos de señalar abordaremos en los apartados que siguen el estudio de diferentes representaciones significativas del Juicio Final en la pintura mural y el retablo. Imágenes insertas en contextos temáticos diversos. Unas

veces, las más, en estrecha relación con lo funerario en el marco de proyectos soteriológicos colectivos o individuales. Otras el Juicio se imbrica, al margen de preocupaciones estrictamente escatológicas, en programas de amplio alcance que abordan el conjunto de la historia del cristianismo (de la Historia por tanto) en los que se plantea como colofón a los mismos, o en otros de carácter cristológico en los que la teofanía de la Segunda Venida se pone al servicio de la exaltación de la figura de Cristo. No faltan incluso imágenes que, desde una perspectiva secular, atenta a las vicisitudes judiciales de la realidad inmediata más que a las de la retribución del Último Día, hacen del Juicio Universal, en una utilización política del mismo, siguiendo la tradición de los *tableaux de justice* de la Europa nórdica, el espejo en que se mira de la administración de la justicia humana.

El Juicio Final al servicio de empresas soteriológicas de carácter colectivo: los frescos del atrio del castillo de Alcañiz

De entre las muestras de pintura mural gótica conservadas en Aragón destacan por su extensión, y por la diversidad e interés de su iconografía los conjuntos que decoran el primer piso de la torre del homenaje y el atrio de la iglesia del castillo de los calatravos de Alcañiz. Parte de la decoración del atrio entronca plenamente con los motivos temáticos de nuestro interés. Presenta en el muro occidental¹, en registros superpuestos, un ciclo parcialmente conservado de la infancia de Cristo (Visitación y Natividad)². Sobre él una escena con tres reyes. Dos de ellos montan sendas

¹ Nos limitaremos en esta descripción general del conjunto, cuya finalidad no es sino contextualizar las pinturas cuya temática se relaciona más directamente con lo escatológico (*encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y *Juicio Final*), a la mención de los motivos más significativos de cara a una interpretación global del programa. Para una descripción pormenorizada de los mismos remito a los trabajos de C. Cid Priego ("Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Teruel*, nº 20, 1958, págs. 26-33), J. Barachina ("Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del castillo de Alcañiz", en *Estudios de Iconografía Medieval Española* [J. Yarza, ed.], Bellaterra, 1984, págs. 137-194) y J. Rovira y A. Casanovas ("El complejo pictórico del castillo de Alcañiz", *Al Qannis*, 3-4, 1995, págs. 370-379). De todos ellos el que presenta mayor interés es el de Barrachina que, además de estar dedicado específicamente a las pinturas del atrio, aporta importantes novedades interpretativas con relación a lo publicado hasta entonces. Lamentablemente permanece inédito el trabajo de F. Español sobre el conjunto pictórico del castillo del que la autora ha publicado un avance en 1993 ("Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", en *El cerro de Pui Pinós y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica. Al-Qannis. Boletín del taller de arqueología de Alcañiz*, págs. 30-32). A otros trabajos de Español con referencias a algunos aspectos parciales de las pinturas del atrio aludiremos más adelante.

² La conservación de las pinturas de este ámbito presenta, en general, acusadas deficiencias. Las humedades y el hecho de que el recinto haya sido utilizado reiteradamente a lo largo de los siglos XIX y XX para fines militares han contribuido a un importante deterioro de las mismas. Faltan amplios fragmentos y lo que resta no siempre es de lectura fácil debido a su estado. Así, por ejemplo, el ciclo de la

cabalgaduras, circunstancia que sin duda compartía con sus compañeros el tercero, del que sólo es visible actualmente su figura en busto. En oposición a los jinetes se observan algunos restos que delatan la presencia de tres cadáveres. Es todo lo que resta de la representación del tema del encuentro entre los tres vivos y los tres muertos. Se culmina la decoración del muro con una batalla que enfrenta un ejército musulmán a uno cristiano. El protagonismo de los caballeros de la orden de Calatrava se pone de manifiesto a través de los cuatro pendones que los identifican.

En el muro septentrional los elementos básicos de la decoración vienen determinados por un ciclo de la Pasión que incluye, también en registros superpuestos, la Última Cena, un Viacrucis y un Calvario. El muro oriental se dedica, contrariamente a los anteriores, a un único tema. En el mismo se desplegó en su día, en la que fue fachada de la primitiva iglesia románica, un amplio Juicio Final. Su estado de conservación es pésimo salvo en la parte referida a la resurrección de los muertos y a los tormentos del infierno.

Centra su composición, conforme a lo habitual, la imagen de Cristo Juez de la que se conserva únicamente su parte inferior en la que se distinguen con claridad la orla de la túnica, adornada con motivos geométricos a base de losanges, los pies descalzos mostrando las llagas de la crucifixión y parte del trono y de un posible escabel. A su derecha son visibles varias figuras, arrodilladas unas y otras parece que de pie. Destaca entre las primeras la presencia intercesora de la Virgen de la que también resta únicamente su parte inferior. Casi nada queda de lo representado a la izquierda de Cristo a esa misma altura. Cabe suponer en buena lógica una composición similar a la del lado opuesto acompañada en este caso de San Juan completando la *Deesis*. Lo más notable de lo que se conserva radica sin duda en la amplia figuración del infierno que, a partir de aquí, se despliega en esta misma parte del muro (fig. 86). En su parte superior dos ángeles se ocupan, como en los infiernos bizantinos, en la tarea de alancear a tres condenados, un rey, un clérigo y un tercer personaje sin signos distintivos, a fin de precipitarlos hacia su eterno tormento. Los tres se representan vestidos con túnicas que, más abajo, ya en el infierno propiamente dicho se trocará en desnudez. Inclclinados sobre sí mismos adoptan una actitud descendente abocados al abismo infernal que se despliega más abajo. Adicionalmente una serpiente se ceba en el brazo de uno de ellos en lo que constituye un anticipo de los tormentos que inmediatamente les esperan. No son los únicos

infancia del que hoy sólo son visibles las dos escenas antedichas debió contar en su día, a juzgar por el espacio vacío a su derecha, con otras complementarias.

condenados que han sido representados en caída libre hacia el infierno. Poco más abajo se aprecia, no sin dificultad, la presencia de otros tres personajes que, esta vez desnudos, se precipitan también hacia el abismo. Uno de ellos parece cabalgar un animal cuya naturaleza resulta difícil precisar.

El repertorio de castigos se inicia con uno de muy antigua raigambre en los anales de la penalidad infernal. Una gran rueda de ocho radios gira sobre sí misma arrastrando en su eterno periplo a los condenados, cuatro en este caso, atados a ella (fig. 87). Un castigo que aparece por vez primera en el *Apocalipsis de Pablo*. Se hacen eco del mismo *El Viaje de San Brandán*³ y las Visiones de *Guillelmus*⁴, *Thurchilf*⁵ y la del caballero *Otwein* (y consecuentemente la versión catalana de Perellós)⁶. Por regla general se asocia al castigo del orgullo, aunque en algún caso puede aplicarse también a los sacrílegos (*Visión de Thurchill*). En consonancia con su reiteración en las fuentes escritas, es motivo frecuente en la iconografía del infierno, particularmente en la miniatura, si bien en la península Ibérica su presencia es limitada. Es uno de los castigos representados en el infierno del Beato de San Andrés del Arroyo (París, BN, nouv. adq. lat. 2290, fol. 160) o en la portada del Juicio de Tudela, donde los condenados giran enganchados por la lengua seguramente como castigo de la maledicencia o la mentira, al tiempo que un diablo los golpea con un mazo⁷. No parece que en este caso se aplique a pecadores específicos por cuanto nos encontramos ante un infierno carente de una lógica penal estructurada.

Poco más abajo el fuego se convierte en protagonista. Un diablo sostiene por los pies a un condenado al que mantiene en posición supina sobre las llamas. Un segundo ser diabólico de menores dimensiones se inclina sobre el cuerpo del condenado dispuesto a participar en su tormento.

Continúa, separada de la anterior por una moldura, una escena dominada por uno de los motivos infernales más recurrentes. Una enorme caldera de la que sólo es visible su parte superior provista de un asa semicircular a su vez de grandes dimensiones acoge a los diversos condenados que tres diablos arrojan en su interior. Uno de ellos, el situado a la izquierda de la composición, debe identificarse con Satán. Su posición

³ Ed. cit., pág. 47.

⁴ Baschet, *Les justices...*, pág. 114. Al igual que en *El Viaje de San Brandán* es Judas quien sufre este tormento.

⁵ Ed. de Eileen Gardiner en *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, 1989, pág. 231.

⁶ Miquel y Planas, *Llegendes...*, ("Visió de Tundal" [versión del monasterio de Clares Valls], pág. 19; ("Viatge d'en Perellós...", pág. 158).

⁷ M. Melero, "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)", en *actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, pág. 205.

de privilegio se destaca por el hecho de hallarse entronizado. Se ocupa en manejar una especie de lanza o garfio con el que empuja a sus víctimas.

El ámbito de lo infernal se extiende a la pilastra del ángulo contiguo (sudoriental) con la representación en su fuste de una enorme cabeza demoníaca, sólo conservada en parte, de tipología similar a la de los diablos que gestionan el tormento de la caldera. En su caso al deterioro del tiempo y de los elementos hay que añadir el de los hombres. La piedad popular ha proyectado sobre ella no sólo su ira, manifestada en rascaduras diversas, como suele ocurrir con frecuencia en otras muchas representaciones diabólicas, sino también un afán de protección contra el maligno concretada en las diversas cruces que con un sentido apotropaico manos anónimas han ido grabando sobre la imagen.

No falta en el conjunto la resurrección de los muertos. Para su figuración se ha aprovechado la antigua portada románica. Sobre las dovelas de sus arcos se ha representado a los resucitados abandonando sus sarcófagos (fig. 89). Como es frecuente en la iconografía gótica figuran entre ellos reyes y clérigos junto a otros hombres y mujeres carentes de atributos que los particularicen, aludiendo así a los tres estados.

Estrecha relación semántica con las pinturas dedicadas al Juicio presentan las que decoran el registro intermedio del muro occidental. Se representa en él, lo hemos apuntado ya, la historia de *los tres vivos y los tres muertos*⁸ (fig. 90), un tema que, al incidir sobre la fugacidad de lo terreno, se erige en complemento idóneo de las anteriores al tiempo que ambas, conjuntamente, aportan, desde la iconografía, la clave para atribuir al atrio una funcionalidad funeraria, lo que por otra parte no resultaba inusual en este tipo de espacios⁹. Tampoco era infrecuente el recurso conjunto a ambos temas, *encuentro* y Juicio Final, en programas iconográficos. En España se da esa misma circunstancia en las pinturas que decoraron la iglesia del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel (hoy en el Museo de Valladolid) y de un modo menos

⁸ Su estado de conservación (en particular la ausencia prácticamente total de lo representado en la mitad derecha del registro) mantuvo hasta hace poco el significado de estas pinturas en la oscuridad. Francesca Español en un trabajo publicado en 1983 ("El *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y su repercusión en la Península Ibérica", en *Estudios de Iconografía Medieval...*, págs. 53-135, part. 91-95) apunta la hipótesis de que se trate del *encuentro*. La aparición frente a los tres reyes, a partir de unos trabajos de restauración, de restos de tres cadáveres vino a confirmarla definitivamente. Para una visión de conjunto de la iconografía del *encuentro* en el arte medieval hispánico remito al trabajo, también de Español, *Lo macabro en el gótico hispano* (Cuadernos de Arte Español, nº 70, Madrid, 1992), con referencias específicas a las pinturas de Alcañiz (págs. 23-24).

⁹ Español, *Las pinturas murales...*, pág. 30.

explícito en la fachada de la iglesia de Santa María del Mar en Barcelona¹⁰. Fuera del ámbito hispánico los ejemplos son a su vez numerosos. En Italia el gran conjunto pictórico del Camposanto de Pisa presenta una de sus manifestaciones más interesantes añadiendo además al conjunto el tema del *triunfo de la muerte*. En Inglaterra al *encuentro* de Pickworth (Lincolnshire) se yuxtapone inmediatamente una psicostasis (la iglesia cuenta por lo demás con un Juicio Final). Juicio y encuentro conviven también en la iglesia danesa de Tuse. Pero es en Francia donde la combinación de ambos temas ofrece un repertorio más nutrido, particularmente en obras de finales del XV y principios del XVI: Auvers-le-Hamont, Jouet-sur-Gartempe, oratorio de Boismorand, capilla de Santa Catalina de la iglesia de Notre-Dame de Antigny¹¹. Los dos últimos ejemplos coinciden con las pinturas de Alcañiz en integrar Juicio y *encuentro* en un programa amplio que incluye también sendos ciclos de la infancia y de la pasión y en la función funeraria del ámbito en que se ubican (circunstancia extensible a buena parte de los casos aducidos).

Estamos pues ante un programa cuya piedra angular radica en su intenso componente escatológico. Se trata de incidir en la idea de la salvación a partir del binomio Redención-Juicio haciendo una llamada a transitar el camino de salvación que se abre con la Encarnación y Pasión de Cristo conforme a un ideal de vida basado en los planteamientos cristianos del *contemptu mundi*. Nada son los goces mundanos ante la realidad ominosa de la muerte. La imagen de dedicación al ocio de los reyes cazadores¹² contrasta vivamente con la de los calatravos que en el fragor de la batalla combaten y mueren al servicio del ideal de cruzada. No cabe albergar duda alguna sobre la idoneidad y plena integración en el entorno de lo representado sobre los muros.

¹⁰ En este caso el *encuentro* figura en uno de los capiteles de la portada. En el tímpano se insinúa el Juicio a través de la presencia de Cristo entronizado mostrando las llagas de la Pasión flanqueado por la *deesis*. Posteriormente, en el siglo XVI, se añadieron al mismo unas pinturas, recientemente recuperadas, representando la misa de San Gregorio y la liberación de las almas del purgatorio, tema que en nada desentona de los dos anteriores.

¹¹ Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, *Vifs nous sommes...morts nous serons: la rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture mural en France, Vendôme*, 2001.

¹² No es infrecuente en la representación del *encuentro* que los tres vivos adopten la personalidad de jinetes entregados a la tarea de cazar. En estos casos suelen acompañarse de lebreles y uno de ellos lleva un halcón que puede representarse volando por efecto del espanto que produce en su amo la irrupción de los muertos. Seguramente era así en Alcañiz. Nada queda del supuesto halcón, pero sin duda debió existir a juzgar por el detalle claramente discernible del guante de cetrería que el jinete que encabeza el cortejo deja caer (un *unicum* en la iconografía del tema).

El Juicio Final al servicio de empresas soteriológicas de carácter personal

Alberto Tenenti en un artículo publicado en 1960¹³, constataba en la iconografía del Juicio Final una decantación, a lo largo del siglo XV, de lo colectivo hacia lo individual. La escena, acomodada en lo general a sus parámetros habituales, se particulariza en factores que atienden, por ejemplo, a la acentuación de sus elementos dramáticos con relación a los resucitados, abordando su representación a partir de criterios de individualización. En palabras del propio Tenenti “*Così da metafisica la scena del giudizio si faceva fisica*”¹⁴.

Las obras que analizamos a continuación vienen a reafirmar, incluso creo que en mayor grado que las aportadas por el historiador italiano, la postura que éste expresa en el citado artículo. Coinciden con las pinturas de Alcañiz en una misma funcionalidad funeraria, pero inciden muy especialmente en la salvación desde una perspectiva individualizadora.

Martín de Alpartir y el retablo del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza

Un ejemplo paradigmático y, por lo demás temprano, de esa tendencia a la individualización del Juicio Universal nos lo ofrece, en la Corona de Aragón, el conjunto de disposiciones para la muerte y el más allá de fray Martín de Alpartil, canónigo del Santo Sepulcro de Calatayud, comendador de Nuévalos y Torralba y tesorero del arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna. Muerto hacia 1382 fue enterrado en la sala capitular del convento zaragozano del Santo Sepulcro, en correspondencia con su rango y su intensa labor como benefactor del mismo¹⁵. Cuando redacta su testamento en 1381 ya se hallaba en marcha la realización de un retablo que había encargado a Jaume Serra “*para el capítulo del monasterio de las dueñas del dito orden del Sant Sepulcro de la Ciudad de Çaragoça*”¹⁶ donde debía

¹³ “L’attesa del giudizio individuale nell’iconografia del Quattrocento”, en *L’attesa de l’età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, III Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, Todi, 1960, págs. 173-193.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 176.

¹⁵ Cf. M. Cortés Arrese, *El espacio de la muerte y las órdenes militares*, Cuenca, 1999, pág. 55.

¹⁶ El testamento lo reproduce W. Rincón en *La orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, 1982, págs. 161-167. Véase también M. C. Lacarra, “Testamento de Fray Martín de Alpartil”, en *El Espejo de Nuestra Historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991, págs. 182-183.

colocarse delante de su lauda sepulcral. Allí permaneció hasta el siglo XVI¹⁷ conservándose hoy, a falta de una de sus tablas, en el Museo de Zaragoza (fig. 91).

Del conjunto de compartimentos que lo integran interesa destacar de entrada el del Juicio Final (fig. 92) que, en la actual disposición de las tablas, ocupa el lugar central¹⁸. Se divide horizontalmente en dos partes separadas por una línea curva, alusiva a la bóveda celeste. Sobre ella se dispone la habitual parafernalia judicial. En el centro Cristo muestra sus llagas, flanqueado por la *Déesis*, con ambos personajes arrodillados en actitud implorante. Presenta en este caso la particularidad de la sustitución de San Juan Evangelista por el Bautista. A continuación dos ángeles portan los instrumentos de la Pasión: la cruz, la corona de espinas y los clavos el de la derecha, y su opuesto la caña con la esponja. Les siguen otros dos ángeles, uno en cada extremo, que, provistos de largas tubas orientadas hacia abajo, llaman a la resurrección. Ésta no se representa. Lo que se muestra en la parte inferior es el cumplimiento de las sentencias. Los justos se arrodillan a la derecha de Cristo. Juntan sus manos en actitud de oración y recogimiento, y elevan la mirada hacia el Juez. Desde el ámbito celestial desciende hacia ellos un grupo de ángeles. Portan coronas con las que se disponen a ceñir las cabezas de los bienaventurados. Entre éstos destaca en primer término un personaje tonsurado ataviado con atuendo clerical y con la cruz de la orden del Santo Sepulcro bien visible sobre la capa de coro con que se cubre¹⁹. Se trata del propio Martín de Alpartir (fig. 94) que, a través de esta imagen, expresa su esperanza de poder participar de la vida eterna. En el lado contrario varios diablos se hacen cargo de los réprobos que, con gesto compungido y expresión de

¹⁷ En ese momento las monjas lo sustituyen por otro al gusto de su tiempo, desmembrándolo y repartiendo las tablas por dependencias varias del convento, en las que estuvo hasta que pasó al Museo, (M. C. Lacarra, *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1980, pág. 38).

¹⁸ El retablo se configura a partir de tres calles con tres compartimentos en cada una de ellas. En la calle central el Juicio se complementa en la tabla superior con la habitual escena del calvario y en la inferior con la resurrección de Cristo. La calle de la izquierda presenta, en sentido descendente, la Anunciación y la Natividad, faltando en este caso la tercera tabla, mientras que la de la derecha, en el mismo orden, da cuenta de la Coronación de la Virgen, la Dormición y la Anástasis. Un análisis del conjunto del retablo puede consultarse en Lacarra (*op. cit.*, págs. 27-40). Desconocemos cuál haya podido ser su disposición original. Salvador Sanpere en su reconstrucción hipotética de la misma (*Els Trecentistes*, vol. II, págs. 280-282) sitúa la escena de la resurrección de Cristo como tabla central. La calle de la derecha presentaría como tabla intermedia la de la Anástasis, debajo de ella la del Juicio. Desplaza la dormición de la Virgen a la calle izquierda, donde ocuparía el compartimento inferior, quedando reservada la parte inferior de la calle central a albergar un tabernáculo. M. C. Lacarra (*op. cit.*, pág. 28) ha hecho notar la imposibilidad de tal ordenación habida cuenta que la superior altura de las tablas de la Resurrección y del Juicio, con relación a las restantes, obliga a situar ambas en una misma calle. Seguramente la resurrección de Cristo ocupaba, tal como sugiere Sanpere, el lugar central. La sentida devoción que Alpartir profesaba al Santo Sepulcro, puesta de manifiesto en su testamento (*...en reverencia al Santo Sepulcro de nuestro Senyor Jesu Cristo en que Yo he especial devoción...*), así lo aconseja. Inmediatamente debajo de ella debió estar en su día la del Juicio, configurando así con el calvario cumbre una trilogía cristológica centrada en la idea de la salvación.

¹⁹ Cortés Arrese, *op. cit.*, pág. 60.

dolor, son empujados hacia la eterna condenación. No están desnudos, contrariamente a lo que es más habitual. Tampoco portan atributos que permitan identificar sus faltas salvo en el caso del que cierra el cortejo, que, situado en primer plano, ostenta colgada del cuello la bolsa que lo delata como avaro. Todos ellos se cubren con una común vestimenta negra, reflejo de la oscuridad de sus almas²⁰, en contraste con las túnicas floreadas con se visten mayoritariamente los justos, expresión en su caso del gozo que los embarga.

No figura el infierno directamente en la tabla, pero el escalonamiento descendente con que se ha representado a los condenados los pone inequívocamente en relación con su destino infernal. La enorme boca de Leviatán que en la tabla de la Anástasis se abre para dejar salir a los justos de la Antigua Ley, liberados por Cristo, se cerrará para toda la eternidad tras aquéllos a los que ese mismo Cristo ha sentenciado, implacable, a las profundidades del abismo.

La tabla inmediatamente inferior a la central viene a suplir, a través de la presencia en ella de la resurrección de Cristo (fig. 95), la ausencia de la resurrección general en el Juicio. Como señala Réau la resurrección de Cristo garantiza la de los muertos a través de la ecuación *Cristianus alter Christus*²¹. Presenta por lo demás una notable particularidad iconográfica. Reencontramos aquí de nuevo al promotor de la obra asistiendo, con la misma actitud y atuendo que en la tabla del Juicio, al milagro de la resurrección de Cristo. Su presencia, al tiempo que expresión de su devoción particular al Santo Sepulcro, reitera el mismo anhelo de salvación, expresado esta vez a través de la voluntad de participar de la resurrección de los justos, el mismo que expresará casi un siglo después Pere Ferrer en el *retablo de la Transfiguración* de la catedral de Tortosa²².

²⁰ Ese mismo recurso, vistiendo de blanco a los elegidos y con túnicas negras a los condenados, se utiliza en fecha no muy lejanas a las del retablo zaragozano el en el Juicio sintético que ocupa una de las tablas del políptico de la Morgan Library de Nueva York (fig. 93) obra adscrita al taller de los Bassa (R. Alcoy lo data en la quinta década del siglo XIV y lo relaciona con Arnau Bassa, cf. *Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, Universidad de Barcelona, tesis doctoral microfichada, 487, 1989, pág. 661) . Post (*A history...*, vol. IV, pág. 510) relaciona la imagen con la supuesta condena de los benedictinos contrapuesta a la salvación de los cistercienses, opinión compartida por Meiss ("Italian style in Catalonia and a fourteenth century Catalan workshop", *The Journal of the Walters Art Gallery*, nº 4, 1941, págs. 64-65). Creo oportuno traer a colación a propósito de lo que vemos en la tabla de Nueva York el *Elucidarium*. En él, al referirse a los resucitados, Honorius Augustodunensis describe los cuerpos de los justos como de vidrio traslúcido (*vitrum perlucida*) y los de los réprobos como oscuros (*tenebrosa*) [ed. de Lefèvre, pág. 457]. Seguramente la iconografía tanto de la tabla catalana como de la aragonesa responden a tradiciones parecidas a la que recoge el *Elucidarium*. Recordemos además que las acotaciones de la *Consuetudine del Juí* explicitan como los condenados deberán vestir de negro.

²¹ *Iconografía...*, t. 1, vol. 2, pág. 560.

²² Cf. *infra* pág. 289 y ss.

Aunque escasos no faltan otros paralelos en los que se tienda a individualizar de un modo tan explícito el Juicio Final. Hacia 1344 en la capilla Bardi di Vernio de la Santa Croce florentina (ca. 1340) Maso di Banco pinta en la pared de fondo de un arcosolio que alberga el sarcófago de un miembro de la familia Bardi (el patronazgo concreto de la capilla no está documentado) una escena que remite a todas luces al Juicio Final²³ (fig. 96). Cristo se muestra en lo alto con todos los atributos del juez de la Segunda Venida. Ostenta las llagas y la asimetría de su gesto, con la palma de la mano derecha hacia arriba y la contraria hacia abajo, alude a la separación de justos y réprobos. Lo flanquean tres parejas de ángeles, dos de ellas portando las *Arma Christi* y una tercera sonando las tubas anunciadoras del Juicio. Debajo, en un paisaje montañoso de estirpe giottesca, un único resucitado que, desde el punto de vista del espectador, da la impresión de abandonar el sepulcro pétreo que cobija el arcosolio, se arrodilla dirigiendo sus manos juntas hacia Cristo en actitud suplicante. Muy similar en cuanto a concepción es la lauda sepulcral del canónigo Etienne Yver²⁴ (fig. 97) en la capilla de Santa Clotilde de la catedral de Notre Dame de París (1468). En este caso Cristo, entronizado sobre el arco iris, sostiene el libro y ostenta, a la altura de su boca, la doble espada. Yver surge de su sepulcro al son de las trompetas que soplan dos ángeles para enfrentarse al dictamen divino presentado por San Juan y por su patrón San Esteban. Se añade pues con relación al ejemplo florentino la intercesión de los santos, sin que falte la presencia del *transi* que, cubierto de gusanos, aporta una nota macabra acorde a la sensibilidad funeraria del siglo XV.

Si bien la iconografía del retablo sitúa la cuestión de la salvación en el marco de una temporalidad ubicada al final de la historia al articular su discurso soteriológico en torno al Juicio Final, no pasa por alto Alpartil en su testamento la posibilidad del purgatorio. En su preámbulo no deja de expresar el temor a las penas del mismo aunque manifiesta, con buen criterio, su preferencia por “*ir a la sancta gloria de paradiso*”. La incertidumbre del juicio particular y el horizonte posible del *tercer lugar* están en la base de un conjunto de disposiciones y mandas orientadas a hacer realidad lo que en principio no es sino la proyección en imágenes de su personal utopía de salvación. Es en esta perspectiva que deben ubicarse sus actuaciones al objeto de convertir su lugar de enterramiento, en el capítulo del Santo Sepulcro, en su propia capilla funeraria, dotándola en consecuencia de la escenografía más conforme

²³ Cf. J. C. Long, “Salvation Through Meditation: The Tomb Frescoes in the Holy Confessors Chapel at Santa Croce in Florence”, *Gesta*, vol. XXXIV/1, 1995, págs. 77-88. Véase también Baschet, “Jugement de l’âme...”, pág. 185.

²⁴ Cf. A. Trintignac y M. J. Coloni, *Découvrir Notre Dame de Paris*, París, 1984, pág. 120-121.

al proyecto soteriológico que ello implica. Retablo y lauda sepulcral se conjugan para ofrecer el marco adecuado a los oficios y rezos que deberán desarrollarse en ese ámbito funerario. Así lo estipula explícitamente al legar al convento del Santo Sepulcro las cantidades oportunas a fin de que cada año, a perpetuidad, se celebren seis aniversarios con misa conventual y responsos en *la dita capilla mia por mi instituida*, al tiempo que funda una Capellanía por su alma, las de sus padres y todos sus bienhechores *“la cual perpetuamente sea celebrada en el monasterio de las duenyas del dito orden del Santo Sepulcro de la ciudad de Çaragoçaa en el altar de la Resurrección qui es o debe seyer en el dito Capitol do es mi sepultura”*²⁵.

El retablo de Bonifacio Ferrer

Pintado, pocos años más tarde que el de Alpartir, presenta evidentes puntos de contacto con éste en cuanto a inquietudes escatológicas. El nombre con que se conoce responde la identidad del promotor de la obra²⁶. Debió encargarlo no mucho después de tomar la decisión de abandonar el siglo²⁷ para profesar en la orden cartuja. Determinación adoptada a raíz de la muerte de su mujer, sus siete hijas y dos de sus hijos víctimas de la epidemia que, conocida como *“mortandat del infants”*, asoló Valencia en 1394, hechos en absoluto ajenos a la iconografía del retablo. En 1396 Bonifacio Ferrer vende el señorío de Alfara, otorga testamento y funda un legado destinado a la cartuja de Porta Coeli en la que ingresa en marzo de ese mismo año. Al

²⁵ W. Rincón, *op. cit.*, págs. 164-165. Lega asimismo cantidades diversas destinadas a aquello pobres que visiten su sepultura y a la priora y monjas del Santo Sepulcro de Calatayud para que rueguen por su alma.

²⁶ La cuestión de su autoría constituye un asunto no definitivamente resuelto. Las atribuciones han sido y son diversas pero ceñidas siempre al evidente influjo de lo italiano o, más precisamente toscano, con elementos formales e iconográficos que recuerdan tanto a lo florentino como a lo sienés. Una visión de conjunto de la problemática de su atribución la ofrece C. Rodrigo Zarzosa en su artículo “En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer” (*Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, 1985, págs. 30-33) para concluir con una atribución, en coincidencia con Mayer, a Lorenzo Mónaco. Con posterioridad al citado artículo M. Heriard que, contrariamente a lo opinado por Post, ve una preponderancia de lo florentino, se inclina por algún pintor que trabaja en la estela de Bernardo Dadi, y al que otorga el nombre de *Maestro de Bonifacio Ferrer* (*Valencia y el gótico internacional*, pág. 64 y ss.). A juicio de Yarza el retablo haría sido encargado a Starnina y a alguno de los otros italianos que están con él (*La pintura española*, vol. I, pág. 109).

²⁷ Anteriormente había desarrollado una importante carrera como jurista. Se había formado al efecto en las universidades de Lérida y Perusa, habiendo desempeñado además importantes cargos políticos (fue jurado de la ciudad de Valencia). A resultas de su intervención en las cortes de Monzón de 1388 es víctima de una denuncia que será punto de inicio de un largo proceso penal que le costará la cárcel y parte de su hacienda, para ser finalmente absuelto en 1395. (Para la semblanza biográfica de Bonifacio Ferrer remito a P. L. Llorens, *Fray Bonifacio Ferrer como religioso y como literato*, Castellón de la Plana, 1955 y al artículo de X. García Borrás, “En torno al retablo de Bonifacio Ferrer”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, 1988, págs. 27-31).

poco solicita licencia para erigir en la iglesia del monasterio una capilla dedicada a la Santa Cruz que se consagra el 24 de febrero de 1397²⁸. A ella estaba destinado el retablo.

El cuerpo del mismo lo constituye un tríptico cuya tabla central desarrolla un elaborado discurso de carácter sacramental articulado en torno al sacrificio de Cristo (fig. 98). La imagen del crucificado se rodea de siete medallones (seis lo flanquean y un séptimo se sitúa a sus pies) con escenas referidas a los sacramentos. Partiendo de la llaga del costado finas líneas rojas alusivas a la sangre de Cristo, que mana abundantemente de la herida, se dirigen hacia cada una de ellas, estableciendo así un nexo de unión entre la Redención y los Sacramentos. Ellos son el medio a través del cual el cristiano se hace acreedor a los beneficios de la redención. Constituyen por tanto un instrumento de salvación.

La tabla de la derecha se dedica al bautismo de Cristo. La pertinencia de su inserción en el programa se explica por un doble motivo. Obedece por un lado a la devoción de los cartujos por San Juan. En él veían, dada su condición eremítica, el modelo de contemplación y penitencia a que aspiraba la orden²⁹. Por otro supone la institucionalización del primero de los sacramentos, aquél que, por la inmersión en el agua, acaba con el hombre viejo para dar nacimiento a un nuevo ser regenerado³⁰. Conecta en este sentido con el carácter eucarístico de la crucifixión³¹. Este viene subrayado por el abundante chorro de sangre que mana del costado de Cristo y por la presencia, rematando la cruz, del pelícano picotéandose el pecho para alimentar a sus crías con su propia sangre, imagen emblemática de la Redención³². No en vano

²⁸ X. García, *op. cit.*, pág. 29..

²⁹ Según la tradición fue en la noche de San Juan del 1084 cuando San Bruno y sus siete compañeros llegaron al valle de Chartreuse.

³⁰ En palabras de Tertuliano (De bautismo, III-V), el agua ha sido, antes que nada, "el asiento del Espíritu Santo, que la prefería entonces a los demás elementos (...). Todas las especies de agua, por efecto de la antigua prerrogativa que las distinguió en el origen, participan, por tanto, en el misterio de nuestra santificación, una vez que se ha invocado a Dios sobre ellas. Al punto de hacerse la invocación, el Espíritu Santo desciende del cielo, se detiene sobre las aguas que santifica con su presencia, y santificadas de este modo se impregnan del poder de santificar a su vez... Las aguas que daban remedio a los males del cuerpo curan ahora el alma; deparaban antaño la salud temporal, restauran ahora la vida eterna...", (tomamos el texto de M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, 1967, pág. 114). La tabla muestra al Bautista recogiendo del Jordán el agua con que se dispone a bautizar a Cristo. Sobre éste es visible la paloma del Espíritu Santo y más arriba la figura de Dios Padre entronizado y rodeado de ángeles. Casi una ilustración literal del texto de Tertuliano.

³¹ También Eliade (*ibid.*) recoge una cita de Cirilo (en esta ocasión sin citar la fuente específica) que ilustra perfectamente el ligamen entre las dos tablas: "el bautismo no es sólo purificación de los pecados y gracia de la adopción, sino también antitypos de la Pasión de Cristo".

³² El paralelismo entre Jesús en la cruz y el pelícano procede del salmo 102 ("similis factus sum pellicano"). Los teólogos glosarán esta tipología. Así Santo Tomás aplica a Jesús el calificativo de *Pius Pelicanus* al invocarlo en uno de sus himnos como el que lava con su sangre los pecados de los hombres (Réau, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, 2000, pág. 116). El árbol sobre el que descansa el nido del pelícano en el retablo valenciano establece a su vez un paralelo con la cruz

bautismo y eucaristía ocupan, como tema de los dos primeros medallones, un lugar prevalente entre las escenas alusivas a los sacramentos³³.

Todo ello resulta totalmente acorde con la intensa devoción de Bonifacio Ferrer por la Pasión de Cristo y por la eucaristía. A la primera dedica una de sus obras, escrita durante su estancia en la cartuja de Porta Coeli, el *De Passione Domini*. Posteriormente, en la de Valdecristo, ya como prior general de la orden, escribe el opúsculo *De coeremoniis in Carthusia*³⁴. En él se manifiesta como un apasionado devoto de la eucaristía. Devoción de la que es también exponente una de las disposiciones del capítulo general de 1404. Por ella manda que las hostias para la misa sean del trigo más puro, que bajo ningún concepto sean hechas por seglares y que el religioso que se encargue de su fabricación proceda vestido con cogulla de lino y sin desviar su atención de su cometido, concentrando su pensamiento en el misterio eucarístico³⁵.

La tabla de la izquierda tiene como protagonista a San Pablo. Representa el momento en que Saulo cae del caballo para convertirse a partir de ese momento en *apóstol de los gentiles*. Se ha querido ver en ella una posible alusión a la decisión del promotor de abandonar el mundo y entrar en religión³⁶. La idea resulta plausible y por lo demás acorde con otros elementos iconográficos del programa igualmente dependientes de sus vicisitudes personales.

Cada una de las tablas laterales se remata con un gablete. Se representa en ellos la Anunciación secuenciada, al modo sienés, con la imagen del arcángel en el de la izquierda y la de la Virgen en el del lado opuesto. El ático culmina la tabla central con una imagen sintética del Juicio Final (fig. 99) exenta de los aspectos más truculentos de su iconografía tradicional. Se limita a la teofanía de Cristo y a la resurrección de los muertos. El Juez, entronizado, rodeado de la mandorla y vistiendo la túnica blanca de la Transfiguración dispone sus brazos asimétricamente en un gesto que supone la única alusión a la separación de justos y pecadores. No falta la *Deesis* y ni la presencia de ángeles portando las *Arma Christi*. A sus pies siete ángeles hacen sonar

como *arbor vitae* (R. Rodríguez Culebras, "El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, XLIX, 1978, pág. 15).

³³ Ya en el siglo II Apolinar de Hierápolis puso en relación la eucaristía y el bautismo con las llagas de Cristo (cf. S. Sebastián, *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid, 1994, pág. 421).

³⁴ P. L. Llorens, *op. cit.*, págs. 26 y 28.

³⁵ *Ibid.*, pág. 18.

³⁶ Rodríguez Culebras, *op. cit.*, pág. 14; X. García, *op. cit.*, pág. 30.

las tubas³⁷. A su sonido los muertos abandonan sus tumbas para compadecer al Juicio. Totalmente desnudos unos, otros visten sudarios o, es el caso de dos de ellos, aditamentos que los identifican como un cardenal y un obispo³⁸.

La predela ostenta en su tabla central la imagen de Cristo como Varón de Dolores. Un tema que empieza a popularizarse por esas fechas y que, en lo sucesivo, vamos a encontrar con frecuencia en otros bancales ocupando ese mismo lugar. Aquí su idoneidad es evidente al situarse en la prolongación del eje de la cruz del calvario. Igualmente lo es la presencia, a ambos lados, de las escenas de la lapidación de San Esteban y la decapitación y presentación de la cabeza del Bautista. La primera se dispone bajo la tabla de la conversión de Saulo. Actúa como complemento de la misma al figurar en ella el futuro apóstol asistiendo al martirio del protomártir³⁹. La misma función que cumple la segunda al situarse bajo la tabla correspondiente al bautismo de Cristo.

Las tablas de los extremos juegan un papel clave en la interpretación del retablo en su conjunto. La del extremo derecho presenta siete figuras femeninas arrodilladas, en actitud orante vistiendo túnicas blancas y ciñendo su cabeza con guirnaldas de flores igualmente blancas (fig. 101). Sus tamaños, ordenadamente escalonados, dan cuenta de las diversas edades de todas ellas. Al margen de este grupo, ligeramente retrasada con relación al mismo, una octava figura igualmente femenina y vestida también con túnica blanca, aunque esta vez sin guirnalda, completa el grupo. Existe un acuerdo en ver en ellas a las siete hijas de Bonifacio Ferrer y a su mujer, Jaumeta Despont, a cuyo fallecimiento en 1394 víctimas de la pestilencia nos hemos referido ya. La tabla del extremo opuesto tiene mucho que ver con la anterior. Deben verse como complementarias. En ella figura el propio Ferrer, arrodillado, orante y vistiendo ya el hábito de cartujo⁴⁰. Delante de él dos figuras adolescentes, masculinas esta vez, adoptan la misma actitud de rezo (fig.100). Se han venido identificando, en correspondencia con lo representado en la anterior, con dos de los hijos del promotor. Incluso su presencia en la tabla ha sido utilizada como elemento de datación del retablo. Heriard Dubreuil sostiene, basándose en la fecha de la muerte del hijo más pequeño, de nombre Francisco, acaecida el 2 de junio de 1398, que debió ser pintado

³⁷ Posiblemente una alusión, como en el Beato de Gerona a los siete ángeles de Ap. 8, 2.

³⁸ En modo alguno se trata de una "excepción a las leyes iconográficas", como sostiene X. García (*op. cit.*, pág. 31). Juicios como éste son habituales cuando se trata de ofrecer una imagen sintética y dulcificada del mismo.

³⁹ La tradición es recogida por *La Leyenda dorada* (ed. cit., vol. I, págs. 62-63).

⁴⁰ Por lo general se ha tendido a asociar el edificio rosado del fondo con la cartuja de Porta Coeli.

entre 1396 (fecha en que Ferrer entra en Porta Coeli) y, como máximo, la anterior⁴¹. Se basa para ello en la presunción de que los dos adolescentes de la predela se corresponderían, contrariamente a lo que ocurre con su mujer e hijas, con sus hijos vivos⁴². De ser así no habría nada que objetar a la fecha del deceso de su hijo como límite cronológico. Sin embargo entiendo que el carácter votivo del retablo, inspirado por el dramático golpe que la muerte asesta en 1394 a la familia Ferrer, aconseja considerar a los dos orantes de la tabla izquierda como los hijos varones arrebatados ese mismo año por la epidemia que acabó con su madre y hermanas⁴³.

Cualquier acercamiento a la iconografía del retablo debe abordarse desde la perspectiva de los resortes que mueven a Bonifacio Ferrer a encargarse y, sin duda, diseñar personalmente el programa. Estos vienen mediatizados por su desgracia personal que es también la que determina su radical cambio de vida. La inclusión de su familia difunta en las dos tablas de la predela en actitud suplicante hay que ponerla en relación con la representación en el ático del Juicio Final. No estamos sino ante la expresión del *desideratum* de contarse entre los elegidos el día de la resurrección general (la tumba abierta que se representa parcialmente en la tabla de la izquierda delante de los hijos actuaría a modo de *memento* anticipatorio de la resurrección representada en el ático). La misma aspiración que manifiesta medio siglo más tarde Pere Ferrer al representarse entre los resucitados del último día en el *retablo de la Transfiguración* de la catedral de Tortosa. Esa vertiente de motivación personal se imbrica con el discurso sacramental imprimiendo al programa en su conjunto una orientación global de carácter soteriológico. Pocas veces el mensaje evangélico de Juan 6, 5 (“*El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna y yo le resucitaré el último día*”) ha encontrado una concreción visual tan idónea. Todo ello justifica el apelativo de “*cabal poema teológico*” con el que calificó en su día Saralegui el contenido de la obra⁴⁴.

⁴¹ Heriard, *op. cit.*, págs. 64-65.

⁴² Ferrer tuvo cuatro hijos varones, Pablo, Lucas, Juan y Francisco. Los dos primeros, los mayores de los cuatro, son los fallecidos por la peste de 1394. Como ha quedado dicho, el dos de junio de 1398 muere Francisco, el menor de ellos. Juan profesa como cartujo en 1413.

⁴³ Esta misma opinión sostiene X. García (*op. cit.*, pág. 30).

⁴⁴ *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos: Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*, Valencia, 1954, pág. 28.

El retablo montesiano de la Ollería

El Museo del Prado conserva una tabla que representa a la Virgen como Señora de Gracia acogiendo bajo su manto a varios miembros de la orden de Montesa (fig. 103). Detacan entre ellos dos que se hacen presentar por San Bernardo y San Benito, patronos de la misma⁴⁵. La tabla en cuestión es lo único que resta (excepción hecha de algún pequeño fragmento hoy en el Museo Diocesano de Valencia)⁴⁶ de un retablo que pintó hacia 1415-1420 Antoni Peris⁴⁷ para la orden (fig. 102). El programa desarrolla en sus calles laterales, rematadas una vez más con el recurso de una Anunciación repartida en dos tablas, un ciclo cristológico que, partiendo del Prendimiento, se continúa con la Flagelación y el Camino del Calvario en la de la izquierda, para completarse en la de la derecha con el Entierro, la Anástasis y la Resurrección. La calle central decanta el sentido último del programa hacia lo escatológico a partir de la presencia de un Juicio Final que se secuencia en dos tablas separadas por la que representa a la Virgen de Gracia amparando a los caballeros de Montesa que se ubica entre las dos anteriores. La de la parte superior representa a Cristo entronizado en un doble arco iris que le sirve a un tiempo de trono y de escabel y flanqueado de ángeles con las *Arma Christi*. En la inferior figuran los muertos saliendo de sus tumbas al son de las trompetas que soplan dos ángeles en los extremos de la composición (fig. 104). Su parte central está ocupada por la figura de San Miguel que, vestido de armadura, ha trocado la balanza por la espada para, como ejecutor de una sentencia que ya ha sido dictada, indicar con ella el destino que aguarda a justos y pecadores. Falta la *Deesis*, de presencia en este caso innecesaria al recaer sobre la Virgen que, en la tabla central despliega su manto acogiendo bajo su protección a los caballeros de la orden, el peso de la intercesión que éstos reclaman de cara al supremo momento del Juicio.

⁴⁵ El de la derecha, presentado por San Bernardo es un obispo. Le hace *pendant* un laico presentado a su vez por San Benito. Este último sería, según V. Cardedera (*Iconografía española*, Madrid, 1855-1864, vol. I, lám. XVI) el infante Fernando Pedro de Montesa, hermano de Jaime II. Tomamos la referencia de X. Company, "La orden de Ntra. Sra. de Montesa y la pintura Valenciana", *Actas del Simposio "El Arte y las Ordenes Militares"*, Cáceres, 1985, pág. 50, n. 7.

⁴⁶ El retablo pasó desde su ubicación original en el castillo de Montesa al convento dominico de Nuestra Señora del Orito en la Ollería (Valencia) a raíz del terremoto de 1748 y de ahí al Museo Diocesano de Valencia, ya sin la tabla central que se integró en de la colección del marqués de Laurencín. Este la cedió al Museo del Prado en 1920. El resto del retablo no logró sobrevivir a la guerra civil (X. Company, *ibid*).

⁴⁷ La identificación de su autor se debe a M. Heriard Dubreuil ("Le gothique à Valence" [I], *L'Oeil*, n° 234-235, págs. 12-19). Anteriormente se le conocía como *maestro de la Ollería*, apelativo acuñado por Saralegui, precisamente a partir del retablo que nos ocupa ("El maestro del retablo montesiano de la Ollería", *Archivo Español de Arte*, XV, 1942, págs. 244-261). En el título de este apartado hemos optado por mantener el que Saralegui adjudica al retablo.

A partir de lo visto hasta aquí resulta del todo plausible la suposición de Saralegui considerando la capilla llamada *Del Entierro* (apelativo que deriva del *fosar* contiguo destinado a lugar de enterramiento), en el claustro del castillo, como ubicación a la que habría estado destinado originariamente el retablo⁴⁸. Una vez más nos encontramos, como en los casos anteriores, con una obra que, destinada a un entorno funerario, inscribe su funcionalidad dentro de unos parámetros pautados por lo soteriológico. De ahí la presencia obligada del Juicio Final que con su localización en el ático pasa a ocupar un lugar preeminente en la organización visual y programática del conjunto⁴⁹.

El retablo de San Vicente del convento de dominicos de Cervera

Otra interesante muestra de interacción entre lo individual y lo colectivo en relación con el Juicio Final nos lo ofrecen dos tablas contiguas que, pintadas entre 1470-1480 por Pere García de Benavarre, formaron parte, al parecer, de un retablo dedicado a San Vicente Ferrer del convento de dominicos de Cervera. Procedentes de la colección Fontana, se cuentan hoy entre los fondos del MNAC (inv. 114.749)⁵⁰ [fig. 105].

La tabla de la derecha viene ocupada por la figura de San Vicente. Se nos muestra en pie, sosteniendo en su mano izquierda un libro abierto en el que se lee "*Time-te Deum et date ille honorem quia veniat hora iudicium eius*". La inscripción (tomada de Ap. 14, 7) es recurrente en la iconografía del santo que las más de las veces se acompaña de una filacteria con ella. Su mirada se dirige hacia la parte superior derecha, donde se representa al Cristo de la Segunda Venida en su función de Juez: sentado sobre el arco iris ostenta visiblemente las llagas de pies, manos y costado. Se rodea de una mandorla y a sus pies dos ángeles trompeteros se ocupan en hacer sonar las tubas para despertar a los muertos. No es la única vez en que la presencia del Cristo del Juicio acompaña a la imagen del santo. En el retablo Griffoni de la National Gallery de

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 249. Por lo demás la capilla fue mandada construir por el gran maestre Corbera en fechas más o menos coincidentes con las que se data el retablo.

⁴⁹ La tabla con la imagen de Cristo Juez se remata con la habitual crucifixión. Hay que ver en ello una concesión a su tradicional presencia culminando la calle central. A pesar de su ubicación su tamaño la supedita a la tabla anterior que se constituye en el motivo visualmente más relevante.

⁵⁰ Cf. J. Yarza, "Pere García de Benavarre. Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants" en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII-S. XV* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1991, págs. 166-168.

Londres pintado hacia 1473-1475, en fechas por tanto muy próximas a la que ahora nos ocupa, Francesco del Cossa lo representa también al lado del dominico y en localización similar pero rodeado adicionalmente de las *Arma Christi*. Otro tanto ocurre en el retablo dedicado al santo pintado en 1523 por Vicente Macip y hoy conservado en el Museo Catedralicio de Segorbe⁵¹ (fig. 106).

A los pies del santo y a menor tamaño, se arrodilla la pareja de donantes en actitud de oración. Las palabras "*Salva nos, domine Ihs*", invocando la misericordia divina en la hora del Juicio Final, se leen en una cartela sobre sus cabezas, que se alzan buscando la mirada del Jesús niño de la tabla de la izquierda. Este, que sostiene a su vez una filacteria con la inscripción "*Salvabo vos*", se halla en brazos de su madre. La figura de ésta, tocada con nimbo y corona, se rodea de llamas alusivas a los rayos solares y apoya sus pies en una luna creciente. La imagen remite a la *mulier amicta sole* de Ap. 12, identificada por la teología medieval tanto con la Virgen inmaculada como con la Iglesia. Pero tal vez sea en este caso la interpretación de San Bernardo la que justifica la tipología mariana de la tabla. El santo cisterciense también reconoce en la mujer envuelta en el sol a la Virgen pero para él el sol es la imagen de la infinita misericordia de María, clemente y compasiva, mientras que la luna que pisotea simboliza el Mal⁵². Imagen idónea por tanto para representar a una Virgen cuya intercesión ante su hijo está siendo demandada por los donantes con vistas a su salvación en la hora del juicio postrero. Yarza⁵³ llama la atención sobre la Virgen apocalíptica a la que Catalina de Cleves se dirige en oración en el fol. 1 del famoso

⁵¹ Su tabla central la ocupa la figura de San Vicente rodeado de la filacteria con el sempiterno "*Time te Deum...*". Lleva, como en la del MNAC, un libro en la mano, en este caso con una inscripción, tomada del *Eclesiastés* relativa al destino de justos y pecadores en el más allá ("*IBVNT MALI IN SVPLICIVM ETERNVM IVSTI AVTEM IN VITAM ETERNAM MEMOREA ERGO NIVISSIMA TVA ET IN ETERNVM NON PECCABIS*"). Cristo, igualmente encima del santo y a la derecha, se muestra sobre las nubes y enseña las llagas. A sus pies la inscripción "*HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS*". Los cajeados de las pilastras clásicas que la enmarcan presentan, la de la derecha, las imágenes de San Lorenzo y San Roque y la de la izquierda las de San Cristóbal y San Roque. En la predela la escena central representando el Santo Entierro se flanquea por otras dos a través de las cuales se exaltan las cualidades taumatúrgicas del dominico en relación con la peste. En la de la izquierda el santo, de paso por un monasterio azotado por la enfermedad, realiza la curación milagrosa de todos los monjes enfermos. La del lado contrario nos lo muestra en su lecho de muerte. Una inscripción nos informa de cómo el día de su óbito "*vingueren molts ferits de peste y tots guariren acostanse a la tomba on iava*". Está claro que la intención prioritaria del retablo es votiva. Se trata de recabar la protección vicentina contra la epidemia. La presencia de San Sebastián y San Roque, particularmente venerados en la Baja Edad Media por su eficacia contra la plaga, viene a abundar en ello. La presencia del Juez, que en la tabla de Francesco del Cossa no pasa de ser un atributo más del santo, constituye en la de Segorbe, juntamente con la inscripción del libro, una invitación a la reflexión acerca de la necesidad de estar en todo momento preparado ante la imprevisibilidad de la muerte. El mensaje se completa con una doble referencia a la buena muerte (la de Cristo y la del propio santo). La presencia de San Cristóbal encaja en la lógica del programa por su condición de protector contra la muerte súbita. Según la creencia popular bastaba con mirar la imagen del santo para estar protegido todo el día contra esa eventualidad.

⁵² Réau, *op. cit.*, t. 1, v. 2, pág. 732.

⁵³ *Op. cit.*, pág. 168.

libro de horas de la Morgan Library con las palabras “*O mater dei memento mei*”. La intención es la misma que en la tabla del MNAC. Incluso el niño responde también a través de una filacteria que no resulta legible. No hay sin embargo referentes escatológicos explícitos más allá de la demanda de la de Cleves de la intercesión de la Virgen. Estos son sin embargo manifiestos en una miniatura de un libro de horas hispánico del siglo XV conservado en la Biblioteca de El Escorial⁵⁴. En ella una Virgen radiante, en el sentido literal del término, se destaca, flanqueada por dos ángeles, sobre un hermoso paisaje. Una gran boca de Leviatán ocupa toda la parte inferior de la pintura. No se trata del infierno. En su interior varias almas desnudas imploran, juntando sus manos, la intercesión de la Virgen. Son almas del purgatorio.

El retablo de la Transfiguración de la catedral de Tortosa

Una voluntad similar a la manifestada por las actuaciones de Martín de Alpartir informa, casi un siglo más tarde, las que, con motivaciones igualmente fundadas en la salvación del alma, emprende Pere Ferrer, rector de la parroquia de Ascó y comensal de la catedral de Tortosa. Consta documentalmente que el cabildo de la sede tortosina le autoriza en 1441 a ocupar una capilla con sepultura en el deambulatorio de la catedral (*capella retro altare maius*)⁵⁵. Los paralelismos que a partir de ahí se establecen con lo visto en el caso del canónigo aragonés son más que estrechos. Su testamento, redactado en 1463, nos da noticia de la finalización reciente de su sepultura, y establece las disposiciones oportunas orientadas al mantenimiento de misas y aniversarios a perpetuidad por el eterno descanso de su alma⁵⁶. Por otra parte a él o a alguno de sus albaceas corresponde la iniciativa de encargar al taller de Jaume Huguet un retablo que, destinado a su capilla, es claro exponente de las inquietudes escatológicas del clérigo⁵⁷.

⁵⁴ J. Domínguez Bordona, *Manuscritos con Pinturas*, Madrid, 1933, vol. II, nº 1564, il. 482.

⁵⁵ C. Graciá, *Un retablo inédito de la Catedral de Tortosa*, Barcelona, 1923, pág. 10.

⁵⁶ “...Item volo et mando fieri et celebrari duo aniversaria perpetua in sede Derthusae illa videlicet que in capitulis super missis de tabula per me dimissis fuerunt dimissa et ordinata quorum unum volo fieri et celebrari pro anima patris et matris meorum sepultorum et traslatorum in vese seu tumulo meo, retro altare maius per me constructe statim in diem crastinum post festum Transfigurationis Dni mi Jhu-xpi” (la transcripción es de Graciá, *op. cit.*, págs. 10-11). Huelga comentar la similitud con lo dispuesto por Alpartir.

⁵⁷ J. Molina en su estudio del retablo (*Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999, pág. 64 y ss.) atribuye la obra a un *discípulo aventajado* de Huguet. Sugiere la posibilidad, en la línea de lo aventurado ya por el propio Graciá y por Folch i Torres, de que se trate de algún miembro de la familia Vergós (estrechamente ligada al taller huguetiano) a juzgar por las analogías con obras que la

El nombre de *retablo de la Transfiguración* (fig. 107) con que se le conoce alude a la temática de su tabla central. En ella la figura de Cristo se alza sobre el monte Tabor. Nubes y brocados envuelven tanto su figura como las de Elías y Moisés que, de medio cuerpo, se disponen a lado y lado. Encima, justo sobre la cabeza de Cristo, un pequeño busto de Dios Padre con la inscripción "*Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complacui*" (Mt. 17,5) subraya con su presencia el carácter teofánico de lo que acontece. En la parte inferior Santiago, Pedro y Juan manifiestan con sus gestos el sobrecogimiento que provoca en ellos la visión que les es dado contemplar. La tabla inmediatamente superior culmina, con el habitual calvario, la calle central, ligeramente sobresalida con relación a la altura de las dos laterales. En éstas se disponen tres tablas en cada caso con escenas relativas a los protagonistas de lo acontecido en la central. La calle de la izquierda presenta, en sentido descendente, la entrega de las tablas a Moisés en el Sinaí, la escena de la zarza ardiendo y la Ascensión de Cristo. En la contraria las dos primeras tablas se dedican a Elías (con su ascensión en el carro de fuego y la derrota de los enviados de Ocozías) mientras que la tercera vuelve a tener como protagonista a Cristo, a través de la representación del Juicio Final⁵⁸ (fig. 108).

Adopta éste una tipología caracterizada por la ausencia de cualquier alusión a la separación de justos y pecadores y a su destino último. Algo más de sus dos terceras partes se ocupa en la imagen del juicio propiamente dicho. Cristo, inscrito en la mandorla mística y con nimbo dorado, se muestra sedente, cubierto por una blanca túnica⁵⁹, orlada de una franja también dorada, dejando ver la llaga sangrante del costado. Alza las manos con las palmas extendidas y las llagas bien visibles. En torno la Virgen y San Juan Evangelista se arrodillan en su papel de intercesores, y los Apóstoles, acompañados de algún otro asesor, se disponen a auxiliar a Cristo en su actuación judicial. Dos ángeles portan los instrumentos de la Pasión (Cruz y flagelo en

crítica les viene atribuyendo. En su opinión, fundamentada en criterios estilísticos, el retablo debió ser pintado hacia 1465-1475, por lo que cree probable, habida cuenta que Ferrer otorga testamento en 1463, que hubiese sido encargado por sus albaceas o familiares en cumplimiento de las últimas voluntades del difunto. En cualquier caso la, en palabras de Molina, "*excepcionalidad conceptual e iconográfica*" de la obra induce a pensar en el propio Ferrer como diseñador del programa.

⁵⁸ El retablo ha perdido el guardapolvo original, sustituido hoy por uno de carpintería moderna, pero conserva la predela, formada por cinco tablas. La central muestra a Cristo como *Varón de Dolores*. Surge del sepulcro y se rodea de las *Arma Christi*. Las tablas de su derecha representan a Santa Bárbara y San Miguel, vestido éste de caballero y ocupado en alancear a un diablo del que sólo vemos la cabeza. Las de su izquierda figuran a Santa Catalina de Alejandría y a San Andrés.

⁵⁹ Honorius Augustodunensis afirma en el *Elucidarium* que en el momento del Juicio el Señor se mostrará a los justos con el mismo aspecto que en la Transfiguración (ed. de Lefèvre, pág. 181). Por consiguiente la imagen de Cristo-Juez vestido con el manto blanco se integra en el programa no sólo por su relación con el tema central del retablo. Expresa también el deseo de Ferrer de encontrarse entre los elegidos del Último Día.

un caso y columna y lanza en el otro) mientras dos más, a ambos lados de los pies del Juez, soplan dos largas tubas dirigidas hacia la parte inferior de la tabla, separada de la anterior por una estrecha franja de brocados dorados y por unas formas ondulantes alusivas a las nubes. En ella se desarrolla la escena de la resurrección de los muertos.

Es aquí donde encontramos el detalle iconográficamente más revelador acerca de la inserción del retablo en el proyecto soteriológico de Pere Ferrer. La escena tiene lugar en lo que parece un valle (¿alusión al valle de Josafat?) con el mar al fondo. Pequeñas figuras desnudas, algunas de ellas en posición orante, abandonan, en unos casos, sus tumbas, sencillos agujeros practicados en la tierra y, en otros, salen de las aguas del mar, dando así cumplimiento a lo anunciado en Ap. 20, 13⁶⁰. Uno de los resucitados destaca entre los demás. Tonsurado, se sitúa justo en el eje central de la tabla, alzando los brazos, implorante, hacia la figura de Cristo (fig. 108). Es el único caso en el que se puede ver al lado de la tumba la lauda sepulcral apartada a un lado. No se trata de una lápida anónima. Sobre ella se distingue una herradura, motivo heráldico característico del escudo de los Ferrer, lo que permite identificar al resucitado con el promotor del retablo⁶¹, que, más prudente que Alpartir, renuncia a ser representado en la gloria de los elegidos pero no a manifestar un mismo deseo de proyección de su individualidad en el acto colectivo del Juicio Final⁶².

A pesar de que la tabla del Juicio, a diferencia de lo que ocurre en el retablo zaragozano, no ocupa el lugar central, es indudablemente la que acaba de dotar al conjunto del programa del componente escatológico que constituye su esencia acabando de clarificar el sentido de la presencia de la Transfiguración como eje del mismo. Es sin embargo éste un tema que, a diferencia de lo que ocurre en la iglesia

⁶⁰ La imagen del mar devolviendo a sus muertos la adopta la imaginería oriental del Juicio ya en algunas de sus primeras formulaciones a través de la figuración de monstruos marinos vomitando a los ahogados (por ejemplo en el tetraevangelio Gr. 74 de la Biblioteca Nacional de París en su folio 51v), que se acompañarán más tarde de la personificación del mar en la figura de una mujer con el cuerno de la abundancia. La iconografía occidental del Juicio adopta tardíamente el motivo (exceptuando obras que, realizadas en occidente, dejan traslucir algunas evidentes influencias de lo bizantino, como los mosaicos de Torcello o el *Hortus Deliciarum*) y de modo más sencillo mostrando una superficie acuática de la que salen los resucitados como en el retablo tortosino. Así lo veremos también en el salterio anglo-catalán de la Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 8846, fol. 147) o en los retablos de almas levantinos, en los que pocas veces falta.

⁶¹ El escudo de los Ferrer, una herradura sobre campo de oro, se reitera por dos veces (justamente encima de las calles laterales) en el guardapolvo original. A Graciá corresponde la identificación de Ferrer con el promotor del retablo (*op. cit.*, pág. 11).

⁶² Nos hemos referido ya a dos obras (lauda funeraria del canónigo Yver en Notre Dame de París y capilla Bardi di Vernio en la Santa Croce florentina) en las que, de modo más explícito incluso que en el retablo tortosino, se manifiesta ese afán de integración de lo individual en el Juicio Final. Mayor similitud con lo que vemos en Tortosa presenta el Juicio Final de finales del siglo XIV representado en North Cove (Suffolk, Inglaterra). En él una única figura abandonando su sepultura se ha tendido a identificar con el donante de la obra (cf. A. Marshall, *Medieval wall painting in the english parish church. A developing catalogue* (www.paintedchurch.org/index.htm)).

oriental en la que desde inicios del siglo VI se consideró como una de las Doce Grandes Fiestas del año litúrgico, no gozó en occidente del mismo predicamento ni en lo exegético, ni en cuanto al culto y, consiguientemente, tampoco en lo iconográfico. Una excepción la constituyen los reinos hispánicos y, entre ellos particularmente la corona catalano-aragonesa, donde la fiesta dedicada a la transfiguración se practicaba ya en los entornos del primer milenario, como demuestra el sermón pronunciado en 1004 por Llobet Benet, abad de Santa María de Arlés, *in die Transfiguracionis Domini*⁶³. La iconografía catalana bajomedieval recoge el tema, supeditado por lo general a ciclos dedicados a la vida de Cristo, para elevarlo a motivo central en el retablo de Tortosa y, anteriormente, en el realizado por Bernat Martorell, para una capilla del deambulatorio de la catedral de Barcelona, encargo del obispo Simó Salvador. La relación entre ambos motivos, Transfiguración y Juicio, se establece por vía tipológica. Algunos doctores de la Iglesia como San Juan Crisóstomo y San Agustín interpretaron el episodio del Tabor en clave escatológica, viendo en él la prefiguración de la Segunda Venida de Cristo⁶⁴.

El retablo del Salvador de Albatàrrec

No es el retablo tortosino el único en que se recurre a un programa con fuertes connotaciones escatológicas en el que el Juicio Final se relaciona con la Transfiguración de Cristo. Esa misma circunstancia se había dado ya unos cincuenta años antes en el *retablo de El Salvador* del Museo Diocesano de Lérida (fig. 109). Aunque ingresó en el Museo procedente de la iglesia parroquial de Albatàrrec fue pintado originalmente para una de las capillas de la *Seu Vella*⁶⁵. Diversos avatares

⁶³ La referencia al sermón en cuestión la tomamos de Molina (*op. cit.*, pág. 70), que aporta otros testimonios de la pervivencia del culto a la transfiguración en el entorno hispánico.

⁶⁴ Véase al respecto J. Molina, *op. cit.*, pág. 85 y n. 55, donde aporta testimonios diversos en ese sentido. Recuerda además el papel que la literatura apocalíptica bajomedieval otorga a Elías y Moisés en los acontecimientos del final de los tiempos.

⁶⁵ El retablo habría sido trasladado a Albatàrrec en 1749, tras la clausura de la catedral y su transformación en cuartel (cf. J. Lladonosa i Pujol, "Segrià, Garrigues, Noguera, Baix Cinca", en *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, vol. X, Barcelona, 1983, págs. 123-125). A partir de él se ha otorgado a su autor el apelativo de *maestro de Albatàrrec*, al que parte de la crítica actual identifica con Jaume Ferrer I (Gudiol y Alcolea, nº 330; J. Puig Sanchis, "Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida", (X. Company e I. Puig, eds.) *La pintura Gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, Lérida, 1998. Rosa Alcoy opta, por el contrario, por disociar ambas personalidades ("La pintura Gòtica", en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura Antiga i medieval*, [X. Barral, ed.], págs. 257 y ss.), relacionando al *maestro de Albatàrrec* con el pintor Pere Teixidor, ampliamente documentado en Lérida con anterioridad a 1430 (el retablo del Salvador se fecha hacia 1410-1420).

históricos que supusieron el desmembramiento y reparto de sus tablas afectaron negativamente a su conservación⁶⁶. Se ha perdido la tabla central en la que figuraba la imagen del *Salvator Mundi* rodeado de una doble mandorla angélica. Otro tanto ha ocurrido con la predela (de las once tablas con que contó en su día, el Museo conserva únicamente una dedicada a San Juan Evangelista) y con buena parte de las imágenes que decoraban los montantes⁶⁷.

La tabla central se flanquea en la calle de la izquierda por la Natividad, Bautismo de Cristo y Transfiguración y en la de la derecha por la Resurrección, Juicio Final y Comunión de los santos. En el ático la habitual crucifixión se acompaña en este caso de sendas imágenes de donantes, probablemente, a juzgar por sus hábitos, clérigos de la catedral, arrodillados en oración en cada uno de los márgenes de la escena principal.

La escena del Juicio remite, como en el retablo de la Transfiguración huguetiano, a una versión sintética del mismo (fig. 110). Se omite igualmente cualquier referencia a la separación de justos y pecadores, así como a sus respectivos destinos en el más allá (cuando menos en esta tabla). La imagen entronizada del Juez se rodea de la *Deesis*, ángeles con los instrumentos de la pasión (entre ellos una gran cruz, dispuesta a modo de respaldo del tono tras la figura de Cristo) y varios apóstoles representando, en calidad de asesores, al conjunto del colegio apostólico. Dos ángeles trompeteros despiertan a los muertos que, vestidos con sus sudarios y con las manos juntas en actitud implorante, salen de sus tumbas dispuestos a enfrentarse al veredicto inapelable del Todopoderoso. Los escasos elementos que permiten establecer alguna distinción social entre ellos actúan en el sentido de diferenciar a los laicos de los eclesiásticos. La iglesia aparece representada en toda su jerarquía a través de un papa, un cardenal, un obispo y varios tonsurados. No hay por el contrario entre los laicos atisbo alguno de diferenciación social. La única diversidad entre ellos atiende al sexo de cada cual.

Inmediatamente debajo de esta tabla se ha representado la comunión de los santos (fig. 111). La imagen es expresión inequívoca del que supone el máximo motivo de disfrute del justo: la contemplación de la visión beatífica. Los llamados a ella se nos

⁶⁶ Una relación detallada de las vicisitudes por las que pasó la obra pueden consultarse en J. Puig Sanchis, *op. cit.*, págs. 216 y ss.

⁶⁷ Gudiol y Alcolea han procedido a la reconstrucción ideal del retablo a partir de las fotografías antiguas conservadas en el Archivo Mas de Barcelona (*op. cit.*, il. 582). Coinciden con ella Company y Puig, y es la que, a falta de la tabla central y del banco, adopta actualmente en su exposición en el Museo Diocesano de Lérida.

muestran sentados en bancos que, cual si de un teatro se tratase, se disponen semicircularmente en torno a las figuras de la Virgen y de Cristo. Este se representa en el momento en que acoge a un bienaventurado. Deposita, en amistosa actitud de acogida, una de sus manos sobre su hombro al tiempo que le señala con la otra el sitio que le corresponde entre los demás elegidos. La imagen es interesante por lo inequívocamente que expresa el que se supone máximo motivo de disfrute del justo: la contemplación de la visión beatífica. Es acorde con la tendencia que, a partir del siglo XIV, se opera en la imaginería de lo paradisiaco. Baschet ha señalado una progresiva decantación de la recompensa del justo entendida como *inclusión en un lugar* hacia la primacía de la *visión de Dios*. Todo ello estaría en consonancia con el importante desarrollo que, sobre todo a lo largo del siglo XV, adquieren las representaciones de la corte celestial, en actitud contemplativa orientada hacia la divinidad, como imagen arquetípica de la suerte de los justos⁶⁸. No faltan otros retablos en el ámbito catalano-aragonés en los que se subraya la idea del disfrute de la visión beatífica en combinación con la de inclusión en un espacio de beatitud. Interesante resulta a este respecto la fórmula utilizada por Llorenç Saragossà en un retablo pintado hacia 1380-1390⁶⁹ del que se conservan únicamente tres tablas (fig. 112) en la iglesia de San Bartolomé de Villahermosa del Río (Castellón). De ellas la central (en su disposición actual) representa a Cristo entronizado como juez. Cubre con el manto rojo un cuerpo ulcerado por los azotes, y muestra, conforme a lo habitual, las cinco llagas. Lo flanquean la Virgen y San Juan Evangelista y se rodea de las *Arma Christi*, nunca tan profusamente representadas en ninguna otra imagen del Juicio en lo catalano-aragonés. El *Venite* y el *Ite* del evangelio de Mateo figuran en sendas inscripciones en valenciano ("*Veniu [...] a vosta gloria celestial*", "*Anau [...] al foch infernal*") a derecha e izquierda de los pies de Cristo. Las otras dos tablas aluden a la resurrección de los muertos (implicando, a través de la disputa entre diablos y ángeles por los cuerpos de los resucitados, la inminente separación de justos y pecadores) y al destino paradisiaco de los bienaventurados, que son recibidos por San Pedro a las puertas del cielo. Al estado de bienaventuranza como *inclusión en la Ciudad Celeste* se alude a partir de la muralla que recorre la parte inferior de la tabla y de la puerta almenada visible a espaldas del apóstol. Pero el gozo de hallarse tras la muralla celeste se complementa con el *disfrute de la visión de Dios*. Se incide en esa idea a través de las

⁶⁸ J. Baschet, "Vision béatifique et représentations du paradis (XIe-XVe siècle)", *Micrologus*, 6, 1998, pág. 73-93.

⁶⁹ A. José Pitarch, "Compartimentos del retablo del Juicio Final", *La luz de las imágenes*, Segorbe, 2001, págs. 270-271 (nº 17).

múltiples ventanas que horadan tanto el arco como las jambas que enmarcan la imagen central (de nuevo una disposición semicircular como en el retablo de Albatàrrec). Atalayas privilegiadas para contemplar a la divinidad, a ellas asoman las cabezas de los justos que suman su mirada a la de la corte celestial. Sus miembros, entre los que se distingue a San Francisco y Santo Domingo, se disponen bajo la imagen del Cristo entronizado que culmina, en lo alto, la tabla, dirigiendo a su vez hacia Él sus miradas.

En algunos retablos de almas valencianos veremos como se sintetiza la idea del disfrute de la visión beatífica con la idea de inclusión (en este caso en la Ciudad Celeste) expresada a través de la ubicación de los justos en las almenas de sus murallas, de espaldas al espectador y contemplando desde esa posición privilegiada la imagen de Cristo. Otra interesante muestra de esta iconografía en la Corona de Aragón la ofrece una tabla del MNAC que forma conjunto con otras tres representando la Resurrección, la Ascensión y el infierno (fig. 113). En ella los bienaventurados, se sientan, coronados como en la tabla del maestro de Soriguerola, en tronos dispuestos en torno a la *Maiestas*⁷⁰.

Volviendo al retablo de Albatàrrec, la presencia en él de la tabla de la comunión de los santos contrasta con la clamorosa ausencia del infierno o de cualquier alusión, por sutil que sea, a la condenación. Ni siquiera, en la tabla del Juicio, los brazos de Cristo, alzados ambos en posición orante, aluden a la separación de justos y réprobos. Esta versión benévola, casi edulcorada, de la justicia divina debe ponerse en relación con la presencia de los donantes en la tabla cumbre demandando la clemencia divina en el momento supremo⁷¹. Obedece, como en los casos de Pere Ferrer y de Martín de

⁷⁰ Nuria Dalmases y A. José Pitarch, identificando al anónimo maestro de Albocàsser con Pere Lembrí, las atribuyen a éste último (*Història de l'Art Català*, vol. III, Barcelona, 1988, págs. 227-228). R. Alcoy y F. Ruíz mantienen sin embargo la atribución al primero, identificando al maestro de Cincorres con Lembrí ("La Virgen y el Niño con ángeles músicos", en el catálogo de la exposición *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, págs. 130-134).

⁷¹ La presencia de donantes flanqueando la imagen del Juicio Final se multiplica a lo largo del siglo XV en consonancia con esta marcada tendencia a su individualización. Tanto en este caso como en el del retablo de San Vicente del convento dominico de Cervera, aunque los donantes no se ubican en yuxtaposición a la imagen del Juicio es manifiesta la intencionalidad de reclamar la intercesión del santo, en un caso, y la benevolencia de Cristo en el otro. La misma que se aprecia en el retablo de Jaume Cirera y Guillem Talarn de la iglesia de Sant Pere de Terrassa (cf. *infra*, pág. 385), en este caso con una superposición de juicios, al aludirse tanto al Final como al particular. Los ejemplos que se pueden aducir fuera de lo catalano-aragonés son numerosos. Uno de los más antiguos figura en el ms. M. 700 de la Morgan Library de Nueva York (Horas Du Bois, ca. 1325-1330). Se representa en el fol. 3v a la Virgen y el niño y tres miembros de la familia Du Bois arrodillados en actitud de plegaria. El folio opuesto contiene un Juicio Final con la resurrección de los muertos (cf. R. S. Wieck, *Painted Prayers. The Book of Hours in medieval and renaissance art*, Nueva York, 1998, pág. 14). Imágenes similares pueden verse en las Horas de Dunois (1437-1440) del maestro de Bedford (Londres, British Library, H.Y. T. 3, fol. 32v) en el que su santo patrón presenta a Jean de Dunois (Ch. Sterling, *La peinture médiévale à Paris*, vol. II, pág. 106, il. 91) o en la tabla del Juicio del retablo de la Coronación de la Virgen de Guariento di Arpo (Pasadena,

Alpartir (sin llegar a la osadía de éste de representarse directamente entre los elegidos), a un mismo *desideratum*: el de compartir, tras el Juicio Final, el destino de los llamados a la contemplación por los siglos de los siglos de la visión de la divinidad.

Probablemente el retablo fue encargado, como los anteriores, formando parte de un proyecto soteriológico de mayor alcance en el marco de una capilla de carácter funerario como lo eran la mayor parte de las de la Seu Vella⁷².

Relación tipológica entre Juicio y Transfiguración en otras obras catalano-aragonesas

Aunque al margen de las preocupaciones escatológicas de carácter individual inherentes a los retablos analizados anteriormente, pero enlazando con los dos últimos en el establecimiento de una similar relación entre el Juicio Final y la Transfiguración, se presentan varias obras de finales del XV y principios del XVI. Dos de ellas dedicadas, como en el caso del retablo de Albatàrrec, al Salvador.

El caso más notable por su excelente estado de conservación es el de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza)⁷³. El retablo fue encargado en 1438 a Blasco de Grañén para el altar mayor. Éste muere en 1459, y en 1463 se encarga a su sobrino Martín de Soria “*obrar, e dorar e pintar toda la maçonería del banco*”⁷⁴. Sin embargo del conjunto de lo que hoy vemos únicamente las tablas de la predela son de mano de Blasco. Lo restante es atribuible a un pintor anónimo al que Yarza sitúa en la línea de las diversas influencias que confluyen sobre el Mediterráneo a mediados del XV⁷⁵.

La obra está configurada por un total de dieciocho tablas en el cuerpo del retablo más otras seis en el banco. A ellas que hay que añadir la talla del Salvador que ocupaba

Norton Simon Museum, ca. 1344) en el que es la Virgen quien presenta a la donante al Juicio. La pintura mural ofrece a su vez algún ejemplo, como el del donante de las pinturas de Bastia Mondovi (Baschet, *Les Justices...*, págs. 653-654).

⁷² I. Puig, *op. cit.*, pág. 214.

⁷³ Su excelente estado de conservación responde al hecho de que las pinturas originales fueron recubiertas en el siglo XVIII por repintes. Estos actuaron como elemento de protección de las anteriores, que se recuperaron a partir de un proceso de restauración puesto en marcha en 1986.

⁷⁴ M. C. Lacarra Ducay, “Informe histórico artístico”, en *Joyas de un patrimonio*, Zaragoza, 1990, págs. 17-36; J. Yarza, “Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario” en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, págs. 149-160.

⁷⁵ *Ibid.* No descarta la intervención de dos manos (al margen, naturalmente, de lo realizado por Blasco en el banco).

una hornacina en la parte alta de la calle central⁷⁶. Desarrolla un programa de contenido cristológico basado en un ciclo de la Infancia, otro de la Vida Pública con inclusión en el mismo de la escena de la Transfiguración, y un tercero de la Pasión⁷⁷. Se culmina todo ello con varias escenas que no hacen sino poner de manifiesto el triunfo de Cristo, a través de su resurrección, duda de Santo Tomás, Ascensión, Pentecostés y Juicio Final (fig. 114). Este último adopta una vez más el carácter sintético que hemos visto en los retablos anteriores. Los elementos que lo constituyen son los mismos con el añadido en este caso del lirio de la misericordia y la espada saliendo de la boca de Cristo como alusión a la separación de justos y pecadores. Se acompaña éste de dos ángeles haciendo sonar las tubas, otros dos que portan, respectivamente, la columna y la cruz y de la *Deesis*. La resurrección de los muertos, salvo algunas tonsuras, elude cualquier otro referente a la condición social de los resucitados que salen tanto de la tierra (con el detalle de algunas edificaciones diseminadas en ella) como del mar.

Muy similar debió ser, a juzgar por las fotografías que quedan de él, el retablo, también dedicado al Salvador como el templo que lo albergó, de la iglesia parroquial de Pallaruelo de Monegros (Huesca). Fue obra realizada en torno a 1485 por Martín de Soria, como consta en dos de sus tablas en las que el pintor estampó también su firma⁷⁸. Destruído en 1936, sólo restan de él seis tablas del banco que, como en el caso del retablo de Egea, se dedica también a la pasión, prácticamente con las mismas escenas, y una del cuerpo representando la circuncisión, todo ello conservado en el Museo Episcopal y Capitular de Huesca. Era, como el anterior, un retablo de grandes dimensiones constituido también por un total de veinticuatro tablas y destinado al altar mayor. A pesar de las escasas fotografías que se conservan de las tablas particulares y la dificultad que implica desentrañar el programa a partir de la que abarca todo el conjunto es evidente que difiere poco del que se despliega en el retablo de Egea⁷⁹. Los mismos ciclos, infancia, vida pública y pasión (como acabamos de ver trasladado igualmente a la predela) se culminan con la Ascensión, Pentecostés y

⁷⁶ Obra de los hermanos Domingo y Mateo de Sariñena a los que había encargado Grañén no sólo la realización de la imagen titular y sino también la mazonería del retablo que concluyeron en abril de 1464, ya fallecido el pintor.

⁷⁷ Este se deriva al banco. Configurado inicialmente por seis tablas que flanqueaban un sagrario central, la construcción, durante las reformas del siglo XVIII, de dos puertas bajas de acceso a la sacristía causó importantes daños en dos de sus tablas, representando la Flagelación y Jesús Camino del Calvario, que hoy no se exponen con el resto del retablo.

⁷⁸ J. Gudíol Ricart, *Ars Hispaniae*, vol. IX ("Pintura Gótica"), pág. 43, Madrid, 1953, pág. 264; M. C. Lacarra Ducay, "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)", *Artígrama*, nº 2, 1985, págs. 23-46.

⁷⁹ Sin duda la en contratación de Martín de Soria debió pesar el haber intervenido en el proyecto de Egea.

Juicio Final (fig. 115). Este se formula en los mismos términos que el de Egea sin presentar diferencias acusadas.

Aún tratándose de una obra escultórica nos referiremos en este apartado al retablo de Montearagón, que, procedente del castillo-abadía del mismo nombre, se conserva actualmente en el Museo Episcopal y Capítular de Huesca (fig. 116). Su iconografía se relaciona estrechamente con lo visto en las obras anteriores. Es obra a través de la cual empieza a asomar con fuerza la estética renacentista en la escultura aragonesa. Le fue encargada a Gil Morlanes el Viejo por el capítulo del monasterio en 1506, según consta en la correspondiente capitulación fechada a 16 de julio de ese mismo año⁸⁰. Tal como se estipula en ella el cuerpo principal del retablo consta de tres calles en las que se representan, siguiendo lo acordado en el documento, en la central el Juicio Final, la Transfiguración en la del lado del evangelio y la Ascensión en la de la epístola⁸¹. Como vemos la coincidencia con las tres tablas referidas a Cristo en el retablo huguetiano de Tortosa es total, con la salvedad de que en el oscense se incide de modo más explícito en lo escatológico al situar el Juicio en la calle central. Las tres escenas adoptan una composición muy similar, con una nítida separación entre los dos niveles horizontales en que se disponen. Domina en el superior, en los tres casos, la imagen de Cristo convertido en referente visual en torno al cual se articulan las tres escenas, lo que viene a subrayar visualmente el carácter cristofánico del conjunto. La del Juicio (fig. 117) muestra en su nivel superior a Cristo, con el torso descubierto, sentado en el arco iris y con sus pies desnudos apoyados en el globo del mundo. Debajo un único serafín, en busto y con las manos recogidas en oración, representa a los ángeles que precederán al Juez en su Segunda Venida. No faltan ni la Virgen ni

⁸⁰ El texto de la misma puede consultarse en Santos M. Mateos, *Gil Morlanes el Viejo revisado. Perfil de un artista-empresario tardogótico*, tesina de licenciatura dirigida por Francesca Español, Universidad de Barcelona, 2000, págs. 219-221. En ella se estipula el pago de veintitrés mil sueldos a hacer efectivos en cuatro tandas desde 1507 en que se comenzó la obra hasta su finalización, que R. Del Arco sitúa en 1509 (*El retablo mayor de Montearagón*, Zaragoza, 1954, pág. 7) y M. T. Cardesa (*La escultura del siglo XVI en Huesca [2]. Catálogo de obras*, Huesca, 1993, pág. 42) en 1511. A pesar de que la obra fue encargada por el capítulo del monasterio en realidad su promotor fue D. Alonso II de Aragón, arzobispo de Zaragoza e hijo natural de Fernando el Católico, para el que Morlanes venía trabajando desde 1484. Esta circunstancia explica la presencia del escudo del infante en la parte izquierda del sotobanco (le hace *pendant* en el lado contrario el del monasterio).

⁸¹ La tarea de separar las tres calles recae sobre cuatro pilastras góticas con figuras de santos mártires superpuestas y rematadas con motivos góticos, dominantes en el conjunto de la mazonería y, particularmente, en los doseles que rematan las tres escenas principales. Por el contrario buena parte de la labra de los relieves de calles y banco se inscriben dentro de unos parámetros estéticos renacentistas, al punto que debe considerarse el retablo un importante jalón en la introducción del nuevo lenguaje en la escultura aragonesa. Yarza apunta la posibilidad de que Morlanes contase con la colaboración de un artista italiano o formado en Italia (*Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pág. 194).

San Juan, el Bautista en este caso, arrodillados a los pies de Cristo. El aparato judicial se completa con la presencia de cinco figuras a cada lado del Juez que, pese a su número, no pueden tratarse sino de los apóstoles en su función de asesores. Sobre ellos se disponen sendos ángeles trompeteros a cada lado (el de la derecha casi totalmente destruido). Como en el retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza la presencia de éstos últimos no se acompaña de la resurrección de los muertos, a la que, igualmente, se alude a través de la resurrección de Cristo, representada en este caso en el banca⁸².

El nivel inferior, separado del anterior a través de formas onduladas semejando nubes (recurso que ya hemos visto, con esa misma función, en el retablo tortosino de la Transfiguración) despliega la separación de justos y pecadores con alusiones a sus respectivos destinos en el más allá. Aquí el motivo central es la figura de San Miguel arcángel que, contrariamente a lo que cabría esperar, no se manifiesta en su aspecto más estrictamente judicial. Ataviado militarmente troca, como en el retablo de la Ollería, las balanzas por la lanza o la espada (nada queda hoy del arma que originariamente blandía en su mano derecha) para hostigar al diablo que yace tendido a sus pies. Vencedor del mal, su posición central entre bienaventurados y réprobos, no deja sin embargo de aludir implícitamente a su otra función. A su derecha los justos avanzan hacia la Jerusalén Celeste, cuya arquitectura se insinúa tímidamente tras la figura del ángel que, a sus puertas, se encarga de recibirlos. A su izquierda el cortejo de los condenados se dirige hacia la boca de Leviatán que en el extremo de ese mismo lado, confundida con los que la penetran, se abre para acogerlos.

Juicio Final e historia de la Vera Cruz

La historia de la Vera Cruz tal como la recoge Jacopo da Varazze en la *Leyenda Dorada*, es fruto de la confluencia de tradiciones diversas, remontando algunas de ellas a textos tan antiguos como el *Evangelio de Nicodemo*⁸³. El desarrollo de la

⁸² El banco consta de cinco escenas. Cuatro de ellas (Epifanía, Piedad, Degollación de los inocentes y Resurrección de Cristo) conectan, por su componente cristológico, con lo representado en el cuerpo principal. La segunda por la derecha, representando la predicación de san Victorián a sus monjes del monasterio de Asán es una concesión a la devoción al santo en Huesca (cf. M. C. Lacarra Ducay, "San Victorian de Asán. Pedro García de Benabarre" en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993, pág. 440).

⁸³ De él procede la parte de la leyenda relativa al viaje de Seth al paraíso para buscar el óleo con que unguir a su padre Adán (IV [XX], pág. 137 de la citada ed. de Santos Otero).

leyenda en occidente se da después del regreso de Tierra Santa de Rufino de Aquilea (397), que la incluye en su continuación de la *Historia Ecclesiastica* de Eusebio de Cesarea⁸⁴. La recoge Gregorio de Tours con la inclusión ya de la historia del judío Judas que, forjada en Edessa en torno al 400, no aparecía en Rufino. Posteriormente también se hacen eco de ella Raban Maur, Notceros o Floro Lungdunensis, alcanzando uno de sus momentos de mayor difusión en lo textual en el siglo XII (Berengosius de San Maximino redacta una "*De laude et inventione Sancta Crucis*", y compilaciones como las de Geoffroy de Viterbo, Herrada de Landsberg o Petrus Comestor la incluyen). En lo iconográfico sus manifestaciones más antiguas las proporcionan un grupo de manuscritos carolingios italianos⁸⁵. También el *Tapiz de la Creación* de la catedral de Gerona (s. XI) la integra en su programa, aunque será en los siglos XIV y, sobre todo, XV cuando más se represente. En algunos libros de horas ilustrará las de la cruz. Así ocurre en dos obras maestras de la miniatura bajomedieval como son las Horas de Milán-Turín y las de Catalina de Cleves. En Italia fue tema particularmente apreciado por la devoción franciscana. En la Santa Croce florentina Agnolo Gaddi lo pinta entre 1380 y 1385 en los muros de la capilla mayor. En San Francesco de Volterra será Cenni di Francesco di Ser Cenni quien haga lo propio en la capilla Croce di Giorno (ca. 1410), mientras que a mediados del siglo XV Piero della Francesca crea a partir de él una de las cumbres de la historia del arte occidental en la iglesia de San Francesco de Arezzo. Fuera de los círculos franciscanos también Masolino decoró al fresco con la leyenda de la cruz la iglesia de San Esteban en Empoli (1424).

En la Corona de Aragón es el tema en torno al cual articulan su iconografía dos importantes retablos. Conocidos bajo el común apelativo de retablo de la Santa Cruz, el primero (cronológicamente) de ellos, atribuido a Miguel Alcañiz⁸⁶, fue pintado en Valencia hacia 1410. Se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de la ciudad del Turia (fig. 118). El segundo, obra documentada de Miguel Jiménez y Martín Bernat se pintó en torno a 1486 para la iglesia de la villa de Blesa⁸⁷. Por problemas de espacio se exhibe, desmontado y con la ausencia de alguna de sus tablas, en el Museo Provincial de Zaragoza (fig. 120).

⁸⁴ Para los orígenes y posterior difusión de la leyenda remito a P. de Palol, *El Tapiz de la Creación de la catedral de Girona*, Barcelona, 1986, págs. 128-129.

⁸⁵ El *Canon conciliorum* (ms. CLXV) de la catedral de Vercelli y el *Sacramentario de Gellone* (*ibid.*).

⁸⁶ Heriard, *Valencia y el gótico internacional*, pág. 55 y ss.

⁸⁷ M. Serrani y Sanz, "El retablo de Blesa", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, nº 8, 1922, págs. 1-9.

Su iconografía no sólo coincide en desarrollar algunos de los acontecimientos que perfilan la leyenda de la invención y exaltación de la cruz tal como los describe Jacopo da Varazze⁸⁸, sino también en su común culminación del programa con la representación del Juicio Final.

También en esto los paralelos son estrechos. En ambos casos se recurre a una misma fórmula sintética parecida a la que hemos visto en el retablo de Bonifacio Ferrer o en el de la Transfiguración de Tortosa. En el retablo de valenciano el tratamiento elíptico del Juicio es más acentuado, hasta el punto de quedar reducido a la figura de Cristo entronizado sobre el arco iris y la resurrección de los muertos. Si el primero queda exento de cualquier connotación relativa al carácter judicial de la tabla, limitándose a señalar la llaga de su costado, la resurrección lleva, por el contrario, implícita en sí misma la separación de justos y pecadores. Los que abandonan los sepulcros situados a la derecha de Cristo lo hacen recogiendo sus manos en acción de gracias por su salvación. Totalmente diferente es la gestualidad de los resucitados del lado opuesto. Se cubren el rostro, se mesan los cabellos o adoptan otros ademanes igualmente indicativos de la desesperación que los embarga ante su inminente condenación. Todos ellos se representan desnudos o cubiertos a lo sumo por un exiguo sudario y carentes de cualquier signo alusivo a su condición social⁸⁹. Sobre la escena del Juicio Dios Todopoderoso sostiene el libro con el alfa y la omega.

⁸⁸ El retablo valenciano es el que refleja estos hechos de modo más prolijo. Dedicar las tres tablas de la calle de la izquierda a la muerte de Adán, la victoria de Constantino sobre Majencio bajo el signo de la cruz y la invención de la misma por Santa Elena. En la calle de la derecha se suceden el combate entre Heraclio y Cosroes, la muerte de éste último a manos del primero y la entrada de Heraclio en Jerusalén descalzo y cargando la cruz. La Anunciación culmina, en tablas separadas como en el retablo de Bonifacio Ferrer, cada una de las calles laterales. El retablo de Blesa dedica íntegramente la calle de la izquierda a la pasión de Cristo (Cristo ante Pilatos, Camino del Calvario y Descendimiento) reservando la de la derecha a la leyenda de la cruz que se secuencia en tres escenas: Santa Elena convocando a los sabios judíos de Jerusalén para que le revelen donde está enterrada aquélla, el interrogatorio de Judas, y el intento de entrada triunfal de Heraclio con el *lignum crucis* en Jerusalén (esta última cuenta con la presencia de Santa Elena, lo que supone un evidente anacronismo ya que los hechos que narra ocurrieron trescientos años después del reinado de Constantino). La calle central presenta, además de la escena del Juicio, la de la adoración de la cruz y un calvario en el ático. En la predela se despliega un apostolado, con los apóstoles flanqueando en grupos de dos la escena de la Anunciación que, aunque hoy ocupa el centro del banco, se ha sugerido que las dos tablas que la componen, una con la Virgen y otra con el arcángel Gabriel habrían ocupado originariamente cada uno de los extremos del banco (J. M. Escarrega, "El retablo de Blesa", *Seminario de Arte Aragonés*, XIII-XV, 1968, pág. 92). Bajo ella tres profetas en busto (Malaquías, Ezequiel y Daniel) son los únicos que restan de los que en su día formaron parte del sotobanco. El conjunto se completa con seis imágenes de ángeles portando las *Arma Christi* en las polseras.

⁸⁹ Las tres imágenes del Juicio Final que nos ha legado la pintura valenciana de esos momentos coinciden en representarlo prescindiendo de la figuración del cielo y del infierno. Así lo hemos visto en el retablo de Bonifacio Ferrer y es también el caso del que pintó Gerardo Starnina para los jerónimos del monasterio mallorquín de Cotalba (fig. 119), hoy en la Alte Pinakothek de Munich (G. Llompert, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. III, Palma de Mallorca, 1977, págs. 93-95; Heriard, *op. cit.*, págs. 77-82). Este último es, de los tres, el que incide más directamente en la separación de justos y pecadores. Si en el de Ferrer ésta se insinúa únicamente a través del gesto de Cristo y en el de la

El Juicio del retablo de Blesa, aunque se articula también en torno a esos dos motivos base (juez y resurrección) amplía su repertorio iconográfico a la presencia intercesora de la Virgen y San Juan Bautista. La resurrección general se expresa, en cuanto a los resucitados, en términos similares a los del retablo de Alcañiz: desnudos y sin el menor atisbo indicativo de su adscripción social. Difiere sin embargo en que surgen tanto de la tierra como del mar y, sobre todo, en la omisión de cualquier alusión explícita a su destino escatológico. La sentencia que va a separar a los justos de los pecadores viene expresada a través de la presencia de dos ángeles que flanquean a Cristo. El de su derecha porta una espada mientras que el de la izquierda sostiene una rama de lirio⁹⁰. Un doble motivo al que suele recurrir, como hemos visto, la imaginería del Juicio al final de la Edad Media. Lo habitual es que ambos signos se ubiquen a los lados de la cabeza de Cristo o saliendo de su boca. No conozco ningún otro caso en que, como aquí, sean portados por ángeles.

Característica específica del Juicio de Blesa es también la importancia otorgada a las *Arma Christi*. Lo habitual es, lo hemos visto en múltiples obras, que se sitúen en torno a Cristo-Juez ocupando un lugar más o menos discreto. Aquí se les dedica la polsera en su integridad, con seis ángeles, ostentando cada uno de ellos sendos atributos de la pasión⁹¹.

Santa Cruz se añade a ésta, como acabamos de ver, la diversa gestualidad de los resucitados, Starnina representa ambos cortejos, el de los justos y el de los réprobos (también es este caso el gesto orante de los primeros contrasta con los ademanes arrebatados de los segundos), a lado y lado de la escena de la resurrección. Ésta acentúa sus componentes dramáticos a través de la presencia de diablos que proceden, con extrema violencia, a arrancar de sus tumbas los cuerpos de algunos resucitados. Presenta por lo demás la particularidad de representar al fondo de la escena un paisaje costero en el que se distingue una bahía con un barco navegando sobre sus aguas agitadas, imagen que, a propósito de otras obras, Ch. Sterling ("Jan van Eyck avant 1432", *Revue de l'Art*, nº 33, 1976, pág. 80, n. 118) ha relacionado con el primero de los quince signos precursores del Juicio.

⁹⁰ Debe descartarse que se trate de los arcángeles Miguel y Gabriel como sostienen Post (*A history...*, VIII, I, pág. 92) y Lacarra (*op. cit.*, pág. 133). Creo que, en este contexto, es más adecuado ver en esta iconografía una alusión al papel del Cristo como juez. El papel de intercesores con que figuraban ambos arcángeles en algunos frescos del románico lombardo y catalán quedó arrinconado en el gótico por la presencia de la *Deesis*. Podría objetarse el hecho de que lirio y espada aparezcan invertidos respecto a lo que es habitual. Se trata sin duda de un error iconográfico que puede encontrarse en otras obras (sin ir más lejos el retablo de almas de Borbotó [fig. 243]). Por lo demás existen paralelos en los que la alusión a la separación de justos y pecadores a través de ángeles portadores de ambos símbolos es inequívoca. No es infrecuente en la pintura flamenca y alemana de la segunda mitad del siglo XV la representación de Cristo como Varón de Dolores flanqueado por ellos. Así en un dibujo de van der Weyden del Ashmolean Museum de Oxford o en la tabla de Petrus Christus de la Art Gallery de Birmingham (cf. M. Ainsworth y M. P. J. Martens, *Petrus Christus. Renaissance master of Bruges*, Nueva York, 1994, [cat. nº 9], págs. 112-116).

⁹¹ El Museo Provincial de Zaragoza expone los laterales de la polsera con un ángel portando la columna y otro que sostiene la caña con la esponja. Otros cuatro, representados en busto a diferencia de los dos anteriores de cuerpo entero, ostentan la túnica de Cristo, un fragmento de la cruz, los clavos y flagelos, y las tenazas y martillo. Las cuatro últimas tablas han sido estudiadas por M. C. Lacarra ("Cuatro fragmentos del retablo de Blesa no conocidos", *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, 1977, págs. 165-176).

La presencia del Juicio en ambos retablos, sin ser complemento habitual de ciclos dedicados a la invención y exaltación de la cruz, tampoco constituye una rareza. Nos hemos referido anteriormente a las pinturas de San Francisco de Arezzo. Encargadas por la familia Bacci a Bicci di Lorenzo en 1447⁹², cuando éste fallece cinco años más tarde y Piero asume su culminación, su antecesor había pintado ya en el arco triunfal de la capilla un Juicio Final que integraba el programa original.

La lógica de su inclusión en todos estos ciclos obedece al ligamen que se establece entre la redención, glosada aquí a través de la Anunciación⁹³ y de la exaltación del instrumento con el que se culmina el sacrificio redentor de Cristo, y la promesa de salvación para los justos. Idoneidad mayor, si cabe, en el caso del retablo valenciano por tratarse de una obra encargada para una capilla funeraria⁹⁴.

La justicia divina como paradigma de la humana

De lo visto hasta ahora en relación con las diversas manifestaciones iconográficas relativas a la justicia divina las más de las veces nos hemos enfrentado a obras con una función prioritariamente devocional ligada al mensaje admonitorio que es consustancial al tema.

El siglo XIV vio sin embargo irrumpir una nueva utilización de la imagen del Juicio Final. Nos referimos a la tendencia a colgar en los ayuntamientos pinturas alusivas al mismo. Una secularización de la utilización del tema que debe ponerse en relación con el progresivo proceso de institucionalización de la justicia en el marco de las ciudades al amparo del desarrollo del derecho impulsado desde las universidades.

Sería prolijo enumerar los Juicios Finales de los que tenemos noticia que colgaron en diversos ayuntamientos, sobre todo de la Europa nórdica⁹⁵. Baste el ejemplo de la

⁹² Cf. C. Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, 1984, pág. 17 y ss.

⁹³ También en esto coinciden las pinturas de Arezzo con los retablos que nos ocupan.

⁹⁴ Fue realizado para su ubicación en la capilla de los Pujades en el claustro del convento de Santo domingo de Valencia. Seguramente fundada por Nicolás Pujades, Bayle General de Valencia entre 1397 y 1409, año de su muerte. Habida cuenta que el retablo se ha fechado hacia 1410 su ejecución habría podido responder a la voluntad del difunto, del que se sabe que otorgó testamento en el mismo año de su muerte (Heriart, *op. cit.*, pág. 55). La identificación del promotor y de la procedencia del retablo se debe al Barón de San Petrillo ("Filiación histórica de los primitivos valencianos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, nº 22, págs. 6-9).

⁹⁵ G. Troescher en su artículo "Weltgerichtsbilder in Rathausen und Gerichtsstätten" (*Wallraf-Richartz Jahrbuch*, II, 1939, págs. 139-214) analiza el fenómeno en una amplia perspectiva histórica abarcando desde los primeros ejemplos en el siglo XIV hasta el siglo XVII. Craig Harbison también dedica al mismo

ciudad de Brujas para ilustrar la persistencia de esta práctica en el tiempo. Al impulso del deterioro o de los cambios en el gusto estético, se sucedieron en el ayuntamiento de la próspera ciudad flamenca al menos dos obras dedicadas al tema. Sabemos de un pago en 1388-1389 a Jan Coene por un Juicio Final para la sala del consejo y de otro efectuado en 1525 a Jan Prevoost por la pintura (hoy en el Groeningemuseum) que, también dedicada al Juicio, debió reemplazar a la anterior⁹⁶.

De que la función específica atribuida a tales pinturas era establecer un paradigma que sirviera de ejemplo⁹⁷ a los delegados por la ciudad para administrar la justicia terrena da cuenta el recurso a otras temáticas no menos idóneas que el Juicio Final pero de carácter más estrictamente secular. Entre las pinturas más apreciadas de Roger van der Weyden figuraron en su día los *tableaux de justice* que el maestro pintó por encargo de los magistrados de la ciudad para la cámara dorada del ayuntamiento de Bruselas, en la que se sustanciaban las causas judiciales. Destruídos en 1695 a raíz del incendio de la *Grande Place* podemos reconstruir lo que fueron a través de los tapices que, inspirados en ellos, conserva el *Historisches Museum* de Berna (que por cierto decoraron en su día el tribunal de Giorgio di Saluzzo, obispo de la ciudad suiza), así como de una abundante documentación gráfica y textual⁹⁸. La temática de los mismos remitía a la justicia de Trajano y a la de Herkenbald. Otras ciudades de los Países Bajos hicieron encargos similares. Thierry Bouts pintó para el ayuntamiento de Lovaina, además de un Juicio Final, las dos espléndidas tablas dedicadas a la justicia de Otón III, y Gerard David hizo otro tanto para el de Brujas con la historia de la *Justicia de Cambises*⁹⁹. En todos los casos narraciones, históricas o legendarias, con un mismo sentido moralizante basado en la exaltación de diversos actos de justicia de carácter ejemplar (*exemplum iustitiae*)¹⁰⁰.

una parte de su estudio "The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation" (Nueva York y Londres, 1976, pág. 51 y ss.).

⁹⁶ H. Van der Velden, "Cambyses reconsidered: Gerard David's *exemplum iustitiae* for Bruges town hall", *Semiolus*, vol. 23, 1995, n° 1, pág. 44.

⁹⁷ También en ocasiones de admonición contra las prácticas prevaricadoras. En un Juicio Final de 1499 conservado en el ayuntamiento de Maastrich se muestra en su parte inferior izquierda al diablo tentando a un juez encargado de una causa en la que se oponen los intereses de un ciudadano pobre y otro rico. Un ángel señala, en el lado contrario, con una mano el tribunal y con otra el infierno (M. L. Lievens-de Waegh, "Les sujets des oeuvres" en la obra colectiva *Les primitives flamands et leur temps*, Tournai, 1998, pág. 202).

⁹⁸ Cf. E. Dhanens, "Relecture des sources", en E. Dhanens y J. Dijkstra, *Rogier de la Pasture van der Weyden*, Tournai, 1999, pág. 113 y ss.

⁹⁹ Consta que una pintura dedicada a ese mismo tema colgaba en en la Real Cancillería de Valladolid cuando en 1518 Carlos I, a iniciativa de su presidente Diego Ramírez de Villaescusa, obispo de Málaga, preside en ella un juicio (J. Yarza, "Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I", en *L'Art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Barcelona, 2000, págs. 23-24).

¹⁰⁰ En el caso de la *Justicia de Cambises* se conjuga el ejemplo justiciero del rey persa con la admonición que para los jueces supone el terrible castigo a la prevaricación de Sisamnes.

La Corona de Aragón no fue ajena a estas prácticas. Sabemos que en 1392 se le encargó a Marzal de Sax decorar con unas pinturas murales la *Cambra* o sala de los consejeros del Ayuntamiento de Valencia. Consta documentalmente que el Consejo valenciano dispuso que se representase el Juicio Final con la presencia del cielo y el infierno, y el ángel custodio protegiendo la ciudad¹⁰¹.

Un siglo más tarde, en 1494, los jurados de Valencia proceden a la compra de un tríptico para su capilla¹⁰² (fig. 121), construida a principios del siglo XV en el edificio del consistorio. Es obra de Vrancke van der Stock, pintor que se supone sucedió a Roger van der Weyden (en cuyo taller muy probablemente trabajó y con cuyo estilo presenta no pocas afinidades), como pintor oficial de la ciudad de Bruselas¹⁰³. Sobre la tabla central se despliega un Juicio Final. Cristo, en lo alto, con el lirio y la espada a la altura de su cabeza, se sienta sobre el arco iris, flanqueado por la *Deesis* y ángeles trompeteros. Debajo San Miguel sostiene la balanza¹⁰⁴ mientras intenta evitar, blandiendo a tal fin una lanza crucífera, los manejos de un diablo tramposo. Una única figura humana, cubierta con sudario sale de la tierra, en alusión a la resurrección de la carne. La relación con la tabla central del retablo de Roger en el Hôtel-Dieu de Beaune es manifiesta. Todo ello se enmarca en una arquitectura fingida levantada sobre un basamento poligonal. En cada una de sus jambas se despliegan cuatro escenas bajo doseletes de tracería gótica¹⁰⁵. Siete de ellas aluden a las obras de misericordia¹⁰⁶. La

¹⁰¹ L. Tramoyeres, "La capilla de los jurados de Valencia" *Archivo de Arte Valenciano*, año V, 1919, pág. 76.

¹⁰² El contrato de compra es reproducido por Tramoyeres en su artículo "El arte flamenco en Valencia. Una tabla inédita del siglo XV", *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y medieval*, nº 5, 1911, págs. 98-109. En él se estipula el pago al mercader Joan de l'Anell de 63 libras además de 20 sueldos por correduría. Se especifica además que su destino es efectivamente "la capella de la cambra".

¹⁰³ Para la obra de van der Stock véase el apartado "Les petits maîtres de la fin du XVè siècle. A Bruxelles", a cargo de J. Dijkstra en *Les primitives flamands et leur temps*, págs. 524 y ss.

¹⁰⁴ Uno de los platillos se halla lleno de joyas y pedrería, mientras que en el contrario se aprecia la presencia de papeles escritos.

¹⁰⁵ También en esto Vrancke sigue una fórmula empleada por van der Weyden en el retablo de Miraflores y en el de San Juan (ambos en la Gemäldegalerie del Staatliche Museum de Berlín), si bien en estas pinturas el maestro recurre, contrariamente a lo que vemos en la tabla valenciana, a la grisalla a fin dar a lo representado una calidad escultórica.

¹⁰⁶ En la tabla lateral izquierda del *Tríptico de la Redención* del Museo del Prado, dedicada a su vez al Juicio Final, Vrancke había utilizado ya al recurso de representar (también bajo doseletes góticos situados en este caso en las dovelas del arco apuntado que enmarca la escena) las obras de misericordia. No es infrecuente que se conjuguen con la representación del Juicio. La idoneidad de tal encuentro iconográfico viene avalada por el evangelio de Mateo (25, 35-40) al relacionar su práctica con la salvación. Un ejemplo de esa confluencia en lo catalano-aragonés, donde se da raras veces, lo ofrece una xilografía iluminada a mano de principios del s. XVI (fig. 122). Conocida como *del Hospital* se conserva en Barcelona en el Archivo Histórico de la Ciudad. En ella, bajo un Juicio en el que se prescinde de los destinos respectivos de justos y pecadores (sólo la espada y la rama de lirio en la boca de Cristo alude a su separación), figuran las obras de misericordia en siete recuadros con escenas representativas de las mismas. Se acompañan de la presencia de San Roque y Santa Helena. Cf. R. M. Subirana, "El gravat i les arts del llibre" en X. Barral ed., *Art de Catalunya (vol. X). Arts del llibre. Manuscrits, gravatas, cartells*, Barcelona, 2000, pág. 165.

octava (destinada a mantener la simetría entre ambas jambas) representa una escena que, como las anteriores, incide directamente sobre la caridad cristiana: una mujer procede a lavar los pies a un pobre sentado ante ella con las piernas desnudas. Cristo, desde el fondo, bendice la acción. La iconografía de tabla se completa con dos pequeños medallones situados en las enjutas del arco de medio punto que remata el marco arquitectónico. Representan el banquete de Herodes y la parábola de las vírgenes necias y las prudentes, tema éste último estrechamente relacionado con el del Juicio Final al cual complementa en numerosas portadas góticas¹⁰⁷. Las alas laterales, hoy desmembradas de la tabla central¹⁰⁸, presentaban en su anverso sendas escenas con los bienaventurados conducidos al paraíso por un ángel y los condenados en el infierno, y en el reverso el ángel de la expulsión, espada en mano, y Adán y Eva abandonando el jardín del Edén tras la caída. La tabla dedicada a los elegidos coincide en su planteamiento con lo que puede verse en muchas otras obras flamencas al presentar el paraíso a modo de una verde pradera con la presencia en ella de la fuente de la vida¹⁰⁹. Otro tanto puede decirse de la que representa el infierno¹¹⁰. En la primera un grupo de elegidos de ambos sexos es introducido en el paraíso de la mano de un ángel al que vemos de espaldas. Al fondo la Fuente de la Vida y un segundo grupo de elegidos que ascienden la ladera de una colina hacia una puerta monumental abierta en el lienzo de una muralla. Tras ella un camino serpenteante, igualmente transitado por los justos, conduce a lo alto de una montaña sobre cuya cima, ocupando la parte superior de la tabla, se apartan las nubes para abrirse a una intensa luz hacia la que se elevan sus almas. Se establece por tanto una nítida diferencia entre dos ámbitos celestiales. No es improbable que, como plantea

¹⁰⁷ Para la relación entre la parábola y el Juicio Final remito a lo dicho al respecto en el capítulo dedicado a la pintura románica.

¹⁰⁸ Cuando en 1900 L. Tramoyeres encuentra la tabla central del tríptico en el convento de San Gregorio de Valencia, a donde probablemente debió haber sido trasladado a raíz del derribo en 1856 del antiguo Ayuntamiento, ya faltaban las tablas laterales (Tramoyeres, "La pintura alemana en Valencia. El retablo del Juicio Final del convento de San Gregorio", artículo publicado en el diario *Las Provincias* del 19 de noviembre de 1900). Las tres tablas fueron expuestas conjuntamente en Bruselas en 1935 (*Cinc siècles d'art. Peinture, art ancien brusseleis et sections étrangères*, Bruselas, 1935, vol. I, págs. 15-16). De la colección valenciana de E. Arévalo pasó a una colección privada madrileña (*Les primitifs flamands II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles. Collections d'Espagne*, 1, Anvers, 1953, pág. 36), para ser subastadas en noviembre de 1998 en Madrid (Finarte España, subasta E 33, números 18 y 19), sin que me conste su destino actual. La central se conserva en el Ayuntamiento de Valencia.

¹⁰⁹ Véase al respecto el análisis del paraíso representado en el ms. de la British Library Add. 18193, en las páginas dedicadas a la miniatura gótica.

¹¹⁰ Es claro que en ambos casos la fuente de inspiración directa se halla en las alas del tríptico, también dedicado al Juicio Final, que, juntamente con las tablas dedicadas a la justicia del emperador Otón, los magistrados de la ciudad de Lovaina encargaron en 1468 a Thierry Bouts para el ayuntamiento de la villa y que se conservan actualmente en el Museo de Bellas Artes de Lille. Sobre ambos encargos véase la monografía de M. Smeyers, *Dirk Bouts*, Tournai, 1998, pág. 66 y ss.

Smeyers para la tabla del paraíso del retablo del Museo de Bellas Artes de Lille de Bouts, nos hallemos ante una imagen inspirada en los planteamientos de Dionisio el Cartujo para el que las almas liberadas del purgatorio esperan en el paraíso terrestre, cerrado a los mortales desde la caída, el momento de ser conducidos al cielo por los ángeles tras el Juicio Final¹¹¹. El sentido ascensional de lo representado en esta tabla contrasta con el descendente de la que se le opone. En ella los condenados son precipitados por los demonios a las profundidades de los abismos infernales para ser sometidos, en un entorno rocoso, al tormento del fuego o sumergidos en lo que seguramente constituyen pozos de aguas gélidas, sin que se aprecien otros tormentos específicos en función de pecados concretos¹¹².

En Cataluña Jaume Ferrer II realiza entre 1444 y 1445 un retablo encargado por los *paers* de Lérida y destinado a la capilla de la Paeria de la ciudad (fig. 123). Se ha visto en él un eco del que pocos años antes habían encargado a Dalmau los *concellers* de Barcelona¹¹³. Efectivamente la gran tabla central con los cuatro *paers* arrodillados a ambos lados de la Virgen que, entronizada y con corona, sostiene al Niño en pie sobre una de sus rodillas, juntamente con la presencia de los arcángeles Gabriel y Miguel, no puede por menos que recordar lo que vemos en la pintura de la ciudad condal. Se flanquea en cada una de las dos calles laterales por sendas tablas también de gran tamaño, aunque ligeramente más bajas que la anterior. La de la derecha con un San Jorge matando al dragón y la de la izquierda con un San Miguel que, vestido de armadura, procede a alancear al demonio, al tiempo que sostiene una balanza con sendas figurillas desnudas en cada uno de sus platillos¹¹⁴. Es esta última imagen la

¹¹¹ *Ibid*, pág. 71.

¹¹² Ya nos hemos referido en varias ocasiones a la alternancia entre el frío y el calor como uno de los métodos punitivos más recurrentes en la literatura de visiones del más allá. No vamos a insistir en ello. Únicamente hacer mención de la similitud de lo representado con el castigo de los incrédulos y heréticos en la *Visión de Tondal*, en la que éstos, también en un entorno montañoso, sufren alternativamente bien el castigo del fuego bien el de pozos de agua helada. La miniatura con que Simón Marmión lo ilustra en el ejemplar que el artista iluminó para Margarita de York (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 30, fol. 14v) presenta a su vez puntos de contacto con lo que vemos en la tabla de der Stock (cf. T. Kren y R. S. Wieck, *The Visions of Tondal from the library of Margaret of York*, Malibu, 1990, pág. 42, pl. 5).

¹¹³ J. Yarza, "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors", en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, págs. 322-323.

¹¹⁴ El retablo se completa con otras tres tablas de menor tamaño que lo culminan en cada una de sus calles. Sobre la dedicada a San Miguel, el arcángel Gabriel anuncia a María su maternidad. La Virgen lee, en la tabla que sobremonta a la de San Jorge, en un delicioso interior repleto de pequeños objetos cotidianos, que recuerda al ya utilizado por el pintor en el retablo de Verdú del Museo Episcopal de Vic. Entre ambas una crucifixión remata la calle central. La predela se compone de siete tablas. La central la ocupa el Cristo como Varón de Dolores. A su derecha la Resurrección, Epifanía y Natividad y a su izquierda la Ascensión, Pentecostés y Dormición de la Virgen. El protagonismo de esta última está en plena consonancia con su majestuosa presencia en la tabla central del conjunto.

que viene a justificar la inclusión del retablo leridano en el apartado que nos ocupa. La presencia del arcángel en este contexto obedece a una doble motivación. Reitera, en su hostigamiento al maligno, su función de combatiente contra las fuerzas del mal y, en consecuencia, de protector contra éste, coincidiendo en ello con el San Jorge de la tabla opuesta. Pero además no parece casual el recurso al mismo como calibrador, balanza en mano, de las acciones morales. Coincide en esta función judicial con los *paers* que, al tiempo que buscan la protección de la Virgen y del propio Jesucristo en ese cometido (entre ella y el Niño sostienen una filacteria en la que puede leerse la inscripción "*Beati qui faciunt iustitia*"), se amparan en el ejemplo del arcángel como protagonista del juicio que ha de decidir algo tan trascendente como el destino último de las almas.

Otros contextos iconográficos

El retablo de Guimerá, conservado incompleto en el Museo Episcopal de Vic (veintitrés compartimentos de los treinta y uno originales) fue encargado, como los de Ejea y Pallaruelos, para el altar mayor de una iglesia¹¹⁵. Coincide también con ellos en una similar concepción monumental y en plantear un programa iconográfico de gran amplitud que, partiendo de la creación y caída de Adán y Eva, incluye un pequeño ciclo del Éxodo, para dedicar la mayor parte de sus tablas al Nuevo Testamento (ciclos de la Infancia y de la Pasión).

Considerado como la obra más notable de Ramón de Mur, presenta entre lo conservado un Juicio Final con una interesante representación del infierno. La tabla en cuestión (fig. 124) presenta en su parte superior al Cristo-Juez que, entronizado, alza sus manos para mostrar las llagas de las palmas. El manto blanco de la Transfiguración lo cubre de cintura para abajo dejando ver las llagas de los pies. A la altura de su cabeza figuran el sol, a su derecha, y la luna a su izquierda. Su presencia obedece a la idea de la inutilidad de su luz eclipsada ante la que irradia del supremo juez¹¹⁶. El recurso no es infrecuente en la iconografía del Juicio. Lo encontraremos también en la colegiata de Daroca y en la catedral de Tarragona. Debajo de ambos

¹¹⁵ Procedente de la iglesia de Santa María de Guimerà (Urgell), se conservan 23 compartimentos, actualmente en el Museo Episcopal de Vic, de los treinta y uno originales. Existen referencias que permiten fechar su inicio en fecha posterior a 1402. Consta como instalado en la iglesia en 1412 (cf. Gudiol y Alcolea, *Pintura gótica...*, nº 298).

¹¹⁶ Réau, t. 1, vol. 2, pág. 762.

astros sendas filacterias refieren el destino que espera a los que van a ser juzgados, recurriendo a las palabras del evangelio de Mateo 25 (*Venite benedicte... [...] Ite maledicti...*). A ambos lados de Cristo varios apóstoles en función de asesores y la *Deesis* se acompañan de ángeles. Dos de ellos portan las *Arma Christi*, otros dos hacen sonar las trompetas llamando al Juicio.

A partir de aquí abandonamos el plano celestial para asistir al cortejo de los justos y los réprobos. Arrodillados los primeros, juntan sus manos y dirigen la mirada hacia el cielo, mientras que la actitud de los segundos manifiesta su desesperación ante la condenación eterna. Desde el punto de vista social, mientras que entre los elegidos encontramos representado el conjunto de los estamentos (se observa la presencia de un papa, un obispo, un cardenal, un rey, un monje, burgueses, así como algún probable representante de los grupos populares urbanos o campesinos), entre los condenados al arco social es más restringido. Llama la atención, por ejemplo, la ausencia de representantes del clero (compensada con la presencia de un obispo en el infierno).

Debajo de ambos cortejos la resurrección de los muertos y el infierno (fig. 125). Presenta éste último una serie de peculiaridades iconográficas que lo dotan de particular interés. Las estancias infernales se despliegan en un entorno subterráneo ubicado entre las fauces abiertas de dos monstruos que, aunque recuerdan el motivo de la boca de Leviatán difieren de su representación tradicional. Al igual que en el infierno del Misal de Santa Eulalia, la oscuridad (fondo negro) y el fuego dominan un espacio en el que son sometidos a tormento un conjunto de condenados. Estos aparecen en todos los casos vestidos, circunstancia excepcional que presenta pocos paralelismos¹¹⁷.

De los diez condenados representados (de nuevo una proyección del conjunto del cuerpo social)¹¹⁸ tan sólo podemos discernir en el caso de cuatro de ellos la naturaleza de su pecado. Un avaro con la bolsa colgada del cuello es representado en el momento en que se está precipitando hacia el interior de los dominios infernales donde un diablo se dispone a hacerse cargo de él con la ayuda de un garfio. Otro

¹¹⁷ En el ámbito catalán se da en una tabla del MNAC que forma conjunto con otras tres representando la Resurrección, la Ascensión y el paraíso (cf. *supra*, pág. 295 y n. 70) [fig. 113].

¹¹⁸ Se distingue entre ellos a un rey y un obispo. Los restantes pertenecen, a juzgar por sus vestimentas, al patriciado urbano o a las clases populares. Se puede incluso, como veremos a continuación, atribuir a alguno de ellos profesiones concretas. Véase al respecto el artículo de M. nuet, "Pecadores y castigos en los infiernos góticos catalanes. El retablo de Ramón de Mur de Santa María de Guimerá, en M. L. Melero

condenado, vestido con los ropajes de tonalidad encarnada propios de los letrados, sufre la introducción de un estilete en la boca, en posible alusión a la mentira o el falso testimonio. Tras él vemos como otro diablo sostiene, a modo de espejo, un disco solar ante la cara de una mujer ricamente vestida. La relación con la vanidad y la lujuria es clara¹¹⁹. Por último una figura masculina señala con una mano su ojo derecho mientras otro ser diabólico dirige hacia él un objeto punzante con aviesas intenciones. No resulta fácil la identificación específica del instrumento en cuestión. Tanto pudiera tratarse de un cálamo de escritura, como de un bisturí quirúrgico. De ser de lo primero estaríamos en presencia de un hombre de leyes o notario enriquecido por la práctica del falso testimonio (de ahí el gesto que adopta)¹²⁰. En el segundo caso el condenado sería un físico y el diablo se dispondría a officiar de cirujano en el globo ocular del desdichado¹²¹. En los textos contemporáneos poniendo en relación profesiones con pecados específicos atribuibles a las mismas, ninguna de las dos salen bien paradas. Tremenda es la diatriba que con que fustiga Matfré Ermengaud a los abogados en el *Breviari d'Amor*. Les dedica un apartado específico en el capítulo *De diverses maneres de peccats, los quals fan diverses maneres de gents segons lur condició*. Tildados de avaros, falsos, orgullosos, envidiosos y maliciosos, son “*pereosos de ffer tot bé*”. Si bien todas estas lindezas son propias de los malos abogados, Ermengaud no se resiste a la generalización al poner en guardia contra el “*offici d'avocació (...) molt peryllós, car comunanemte n'usen mal los dits advocats*”. Los físicos no salen mejor parados. Pecan “*de moltes guises*”, son “*ardents e curosos de seguir los delits carnals e no han nenguna cura de la ànima*”. Ejercen su oficio únicamente por dinero, y para aumentar sus ganancias se compinchan con los boticarios (*espeçyaires*) a fin de sangrar mejor la economía de sus pacientes, no dudando incluso en agravar la enfermedad de éstos si pueden así cobrar durante más tiempo. Pero si con su

et alt., Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra, 2001, págs. 563-574.

¹¹⁹ E. Ciriot (*Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1982, pág. 14) pone en relación, en sentido negativo, al disco solar con la vanidad. El evidente simil con el espejo abunda en esta idea. El espejo aparece asociado con la vanidad (*VANA GLORIA*) en el Duomo de San Gimignano (una mujer que sujeta un espejo es recubierta de excrementos por un diablo). Dante opone al espejo divino el espejo de la vanidad (Purgatorio, XXVII, vv. 94-108). Memling representa la Vanidad sosteniendo un espejo (Museo Municipal, Estrasburgo). En relación con la lujuria lo encontramos en San Giorgio de Campochiesa o en la capilla de la Madonna della Piana de San Michele Mondovì. En la tabla del infierno de *El Jardín de las Delicias* una mujer con un sapo sobre el pecho se mira en un espejo que recubre las nalgas de un diablo.

¹²⁰ La presencia de jueces prevaricadores y notarios corruptos en el infierno debe ponerse en relación con el desarrollo del derecho en las sociedades bajomedievales que, al amparo de la expansión comercial, están gestando formas económicas precapitalistas. En Italia en el santuario della Madonna de Montegratie aparecen tanto los *FALSI JUDICES* como los *NOTARI FALSI*, si bien sometidos a otra tipología de tormento.

¹²¹ Nuet (*op. cit.*, págs. 570-573) se inclina por éste último. Aduce el bonete con que se toca el condenado y la samarra o *gramalla* que viste. Ambas piezas eran vestimenta frecuente de los físicos.

comportamiento abocan su propia alma a la perdición, más grave es que inciten al prójimo a pecar. Según Ermengaud ésta es actitud corriente en ellos “*car molts donen de consell que hom faça peccat si profitós deu ésser a la sanitat del cors*”¹²²

La iglesia parroquial de Palau del Vidre (Vallespir) conserva un retablo de finales del siglo XV dedicado a San Juan Evangelista¹²³. Su calle central viene ocupada por una imagen escultórica del santo titular, sobremontada por una tabla en la que se representa el Juicio Final. Resulta a primera vista extraña la presencia del Juicio en un programa centrado en la vida y milagros del santo. Una posible explicación nos la ofrece Jacopo da Varazze en la introducción a la vida del santo en la *Leyenda Dorada*. Atribuye a éste el privilegio de haber sido confidente de algunos secretos de Cristo, entre ellos el conocimiento de “*lo relativo al fin del mundo*”¹²⁴. Su condición de intercesor por excelencia formando parte, junto a la Virgen, de la *Deesis* sería otro argumento a favor de la culminación del programa con la imagen del Juicio.

Este (fig. 126) no presenta particularidades acusadas a no ser el papel preponderante que se le adjudica a San Miguel que, inmediatamente debajo de Cristo (ambas figuras se constituyen en el eje en torno al cual se organiza la composición), procede al pesaje de las acciones morales. Su tamaño y posición central le otorgan un protagonismo infrecuente en la imagen del Juicio Final en la retablística catalano-aragonesa, que suele prescindir de su presencia en ese contexto. Es también de resaltar el hecho de que no se represente la resurrección de los muertos que pocas veces falta, incluso en formulaciones sintéticas del mismo. Para representar el infierno se opta por el recurso a la boca de Leviatán sin que en el interior de ésta se observe otro castigo que no sea el fuego. Tampoco parece haber ningún elemento que tienda a

¹²² Para los textos de Ermengaud seguimos la ed. de A. Ferrando en el volumen que acompaña a la edición facsímil del ms. Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, (*Breviari d'Amor. Manuscrito catalán del siglo XV*, Valencia, 1980, pág. 142 y ss.). La percepción negativa por parte de la Iglesia de la carrera judicial, se pone de manifiesto a su vez en algún *exemplum*. En el *Recull...* catalán un abogado condenado a las penas del infierno se encuentra en él a Nerón sumergido en un baño de oro hirviendo. El emperador romano le da la bienvenida a éste y a *molts altres advocats* a los que se dirige como *linatge vendible de homens* invitándolos a compartir su tormento (ex. XXXVI, *Recull*, vol. I, pág. 36). También alguna obra teatral, particularmente el provenzal *Jutjament General* de mediados del siglo XV, otorga una especial importancia a aquéllos que corrompen el funcionamiento de la justicia terrenal: jueces prevaricadores, notarios y procuradores comparecen, al margen del resto de laicos, ante el tribunal celestial (M. Lazar, *Le Jugement...*, págs. 111 y ss).

¹²³ Cf. Gudiol y Alcolea, *Pintura gótica...*, nº 659. Atribuyen la obra, sin demasiada convicción, a Andreu Fàbregues.

¹²⁴ *La Leyenda Dorada*, ed. cit., vol. I, pág. 65.

establecer características específicas a los escasos condenados que ocupan su interior.

EL JUICIO FINAL EN LA ESCULTURA MONUMENTAL GÓTICA

Si el Juicio Final distó de constituir en el periodo románico un tema preferente en los programas iconográficos, la eclosión del gótico lo convertirá por el contrario en motivo casi obligado en los grandes ciclos escultóricos que decorarán las grandes catedrales del gótico francés, donde pocas veces falta, ocupando, por regla general, una de las puertas de la fachada occidental.

Su primera formulación en la escultura gótica peninsular se da en la colegiata de Santa María de Tudela cuya Puerta del Juicio se fecha hacia 1215-1220. Estilísticamente dentro de los parámetros de un gótico temprano, presenta como elemento de mayor interés la riqueza iconográfica de su amplia representación del infierno¹. En las grandes realizaciones arquitectónicas de la Castilla del siglo XIII, estrechamente relacionadas con lo francés, no se dejó de aludir al tema que decora sendas portadas en León y Burgos². Más o menos inspiradas en los de éstas serán los Juicios de la catedral de Avila³, de la Hiniesta o de la colegiata de Toro⁴. También la catedral de Toledo contará con una portada dedicada al Juicio, la de los Escribanos, esculpida en el siglo XIV. El norte de lo que fue el reino de Castilla conocerá a su vez el tema con ejemplos tan interesantes como los de las iglesias de Santa María y San Miguel de Vitoria⁵.

En la Corona de Aragón la escultura monumental lo recoge más tarde que en Castilla, lo que no deja de estar en consonancia con la más tardía adopción del gótico en tierras catalano-aragonesas, de modo que en este ámbito geográfico las primeras manifestaciones del Juicio se localizan ya en el siglo XIV. Su número no es excesivo

¹ Para su iconografía remito al estudio de M. Melero "Los textos musulmanes y la puerta del Juicio de Tudela (Navarra)" en *Originalidad, modelo y copia: Texto e imagen en el arte medieval hispánico. Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1987, vol. I, págs. 203-215. La misma autora incide sobre otros aspectos del programa en el "Epílogo iconográfico" que, a propósito de la misma portada, incluye en su libro *Escultura románica y del primer gótico de Tudela* (Tudela, 1997, págs. 217-227). En él recoge una serie de puntualizaciones al artículo de Beatriz Mariño "Sicut in terra et in inferno: la portada del Juicio de Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte*, 246 (1989), págs. 157-168, en el que se ponen en entredicho determinadas afirmaciones de Melero en relación con las posibles fuentes textuales de la iconografía de la portada navarra.

² Una visión de conjunto de ambas puede consultarse en A. Franco Mata, "Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León y sus áreas de influencia", en *De l'art comme mystagogie...*, págs. 175-198.

³ Cf. N. Panadero, *Estudio iconográfico de la portada norte de la catedral de Avila*, Avila, 1982.

⁴ Véase más adelante las referencias a la iconografía de la portada (págs. 373-374).

⁵ S. de Silva Verástegui, *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, págs. 177-190.

como corresponde a una arquitectura menos inclinada a las grandes portadas escultóricas que la francesa o la castellana.

La portada del Perdón de la Colegiata de Daroca

Situada en el lado oeste de la colegiata, su nombre alude al hecho de que el privilegio de acogida, el *locus apellationis*, se hallaba en ella, significado por un clavo de mayor tamaño y forma diferente a los restantes⁶. Fue en su día entrada principal a la primitiva iglesia del siglo XIII, pero con la remodelación que en el XVI dio lugar a la actual de planta de salón, quedó convertida en acceso lateral⁷.

Las fuentes sobre su construcción son imprecisas y tardías, lo que ha dado lugar a una cierta diversidad de opiniones respecto a su datación. Algunos textos reiteran que la puerta se hizo durante la prelatura de Juan I de Aragón (1460-1475)⁸, lo que no deja de ser acorde con su configuración, propia de un gótico tardío (arco rebajado con dovelas molduradas en el acceso; arco cronopial decorado con florones rematando la portada) y coincidente con otras portadas turolenses del siglo XV. Sin embargo en lo que respecta al tímpano, éste parece reaprovechado de una puerta anterior⁹. Lo que por lo demás se hallaría en consonancia con alguna referencia, también tardía, según la cual la primitiva iglesia gótica, fruto de la ampliación de un templo románico anterior, habría contado ya con el tema del Juicio en la puerta del Perdón, con anterioridad por tanto a las reformas del XV¹⁰.

En su aspecto actual el Juicio del tímpano (fig. 127) se nos presenta en un estado de conservación aceptable. Las roturas son escasas y la relativa erosión de la piedra no

⁶ F. Torralba, *Iglesia Colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Teruel, 1985, pág. 10.

⁷ J. L. Pano Gracia, "La portada de la iglesia colegial de Daroca: estado de la cuestión", en *Aragón en la Edad Media (Homenaje a A. Ubieto)*, Zaragoza, 1989, pág. 512.

⁸ Véanse las referencias al respecto recogidas por Pano (*op. cit.*, pág. 513-514).

⁹ Esa es la opinión que sustentan Durán Sanpere y Ainaud (*Escultura Gótica. Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, pág. 276). También Gonzalo Borrás, que data el tímpano en el siglo XIV, lo considera anterior al conjunto de la portada (*Historia del Arte I. De la Prehistoria al final de la Edad Media. Enciclopedia temática de Aragón*, vol. III, Zaragoza, 1986, págs. 171-176). Por el contrario Francisco Abbad (*Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, 1957, vol. de texto, pág. 478) considera el conjunto de la portada del siglo XV, mientras que Federico Torralba (*op. cit.*, pág.11) retrasa su construcción a la centuria anterior.

¹⁰ Así consta en una "Memoria de la obra de la iglesia collegial y mayor de Nuestra Señora de los Santísimos Corporales de la ciudad de Daroca" de principios del siglo XVII del archivo Parroquial de Daroca, carpeta D1 (cf. Pano, *op. cit.*, pág. 513). Por cierto que esa misma memoria hace referencia a una "llave de la vóveda del cimborio antiguo" también decorada con el tema del Juicio Final y reaprovechada como pila bautismal.

ha provocado daños irreparables, aunque sí pérdidas de detalle, conservando incluso algunos restos de policromía con un predominio de tonalidades azul turquesa.

Su zona inferior se halla recorrida por una resurrección de los muertos. Los sepulcros, dispuestos en dos grupos de tres, se distribuyen a derecha e izquierda de un ángel que, situado en el centro, sostiene una filacteria en la que hoy no se distingue inscripción alguna. Por su ubicación cabe suponer que tal vez ostentase en su día el tradicional "*surgite mortui...*" llamado a los difuntos al juicio. El desgaste acusado y el tamaño de éstos últimos que asoman ligeramente de las sepulturas hace difícil pronunciarse sobre su sexo (aunque al menos en un caso se puede afirmar que se trata de una mujer), o sobre si se hallan desnudos o se cubren con el sudario. Sobre ellos corre una fina moldura que separa esta escena del grupo central, dominado por un Cristo-Juez entronizado. Su torso, semidesnudo, ostenta la llaga del costado, y su mano derecha se alza para bendecir. Se flanquea de las figuras de la Virgen y San Juan cuya gestualidad, arrodillados y con las manos en actitud orante, subraya su papel de intercesores. Tras ellos una pareja de ángeles a cada lado. Los dos primeros sostienen las *Arma Christi* (corona de espinas y lanza en un caso y cruz en el otro) y los dos restantes hacen sonar las tubas para despertar a los muertos. En la parte superior, a ambos lados de la cabeza de Cristo, se destacan, como en el retablo de Guimerà, el sol y la luna.

Este grupo central se aísla de lo restante a través de dos finas molduras. Sobre la primera, semicircular, se dispone, en su parte superior, un ángel con las alas extendidas sosteniendo una cartela (fig. 128) en la que tampoco queda nada de su inscripción original (¿una alusión al *Libro de la Vida*?). A sus pies, a izquierda y derecha, se despliegan dos grupos de cuatro ángeles que, adoptando una posición un tanto forzada en paralelo a la moldura, quedan aprisionados entre ésta última y una segunda que discurre por encima de ellos para quedar cortada en su parte central por la presencia del ángel. De cada uno de sus extremos, como si de ramas se tratara, surgen, a modo de frutos, otros dos ángeles cuyos tres pares de alas delatan su condición de serafines. La ya hasta ahora nutrida representación angélica se incrementa con la presencia de otros dos sonando las trompetas del Juicio en los extremos inferiores del tímpano. Les siguen a cada lado, sendos grupos dispuestos semicircularmente en dirección al centro. El de la izquierda lo forman el león de San de Marcos, otros seis ángeles en grupos de dos, y el águila de Juan. La misma organización se repite en el lado contrario pero esta vez con los símbolos de Lucas y Mateo.

Una iconografía en la que destaca la economía de medios a la hora de representar el último acto de la historia. Ninguna alusión explícita a la separación de justos y pecadores ni a los tormentos del infierno, en una formulación que huye de admoniciones directas y truculencias para centrarse en la figura del Juez y en la intercesión. Se pone pues el acento en la misericordia divina y en la resurrección de la carne, en lo que constituye una visión esperanzada del Juicio que no es por lo demás infrecuente, sobre todo en la miniatura.

Elemento también característico de esta obra es la profusión de ángeles, al punto de que no resulta fácil encontrar otras representaciones escultóricas del tema con tan abundante demografía angélica¹¹. Se acuña así visualmente la idea ya expuesta por Honorius Augustodunensis en el *Elucidarium* del juez que “*cum omnibus ordinibus angelorum ad iudicium veniens*”¹².

Subrayar también la presencia del *Tetramorfos* por lo que tiene de anacrónica en el marco de un Juicio Final en las fechas en que debió ser esculpido éste. Se da esa misma circunstancia en el Juicio, igualmente tardío, del portal del claustro de la catedral de Bayona¹³.

No parece, en principio, que la historia del milagro de los corporales¹⁴ que se despliega por encima de los fustes de las finas columnas en sendas bandas a ambos lados de la portada (añadida por lo tanto en las reformas del siglo XV), tenga que ver con la iconografía del tímpano, si bien no cabe descartar absolutamente algún posible nexo relativo al sacrificio de Cristo (ejemplificado en este caso a través de la eucaristía) como punto de arranque de la redención. Vendría a abundar en esa posible relación la presencia de escenas, en la banda de la derecha, con hombres acosados por bestias, como imagen del hombre en lucha con el pecado.

¹¹ En lo pictórico el recurso a los órdenes angélicos es más habitual. En el Juicio Final del misal de Santa Eulalia (catedral de Barcelona) o en el del Beato Angélico del Museo de San Marcos se representa al Juez inmerso en una densa mandorla configurada por ángeles.

¹² *Elucidarium*, pág. 457 de la ed. de Lefèvre.

¹³ Christe, *Jugements Derniers*, pág. 225.

¹⁴ El milagro tuvo lugar en 1239. Durante la celebración de la misa ante las tropas cristianas asediadas por los musulmanes en el Pueyo de Codol, próximo a Valencia, al levantar el sacerdote un corporal conteniendo seis hostias, éstas empaparon el paño en sangre. Ante tal prodigio los cristianos, enardecidos, infringieron una severa derrota a sus enemigos para después disputar entre ellos por ver a quien corresponde llevar a su ciudad la reliquia del milagro, que, finalmente, vendrá a parar a Daroca, convirtiendo a la ciudad en un importante centro de peregrinación y a los Corporales en su símbolo más característico. Para la historia de los Corporales véase A. Canellas López, *Historia documentada de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, 1989; J. Aladén Hernández, “El milagro de los sagrados corporales de Daroca”, págs. 441-444.

La portada de la catedral de Tarragona

La catedral tarraconense cuenta en su fachada principal con un Juicio Final cuyas singularidades iconográficas lo dotan de especial interés¹⁵.

Ocupa éste la totalidad el tímpano (fig. 129). Se despliega en él a partir de un riguroso ordenamiento en dos zonas superpuestas horizontalmente. La superior ocupa aproximadamente las tres cuartas partes de su superficie. Su motivo central es la imagen del Cristo Juez. Sentado en un escaño decorado con tracería gótica y con un doselete sobre su cabeza ofrece al espectador el espectáculo de sus llagas: descalzo, torso completamente desnudo y brazos alzados con las palmas extendidas hacia delante (fig. 130). Su figura aparece flanqueada, como en Daroca, por el sol y la luna y por dos ángeles semiarrodillados. El de su derecha sostiene la lanza y la corona de espinas mientras que el de su izquierda hace lo propio con la cruz y los clavos. Este grupo, en el que se echa en falta la presencia de la *Deesis*, se halla en su conjunto inscrito en una moldura trilobulada. Sobre él se despliega una vidriera sustentada en un sistema de tracería organizado radialmente a partir de un círculo central del que surgen cinco elementos lanceolados de forma y longitud variable a fin de adaptarse a la forma del tímpano. Un sistema radial que, además de remitir a la idea del Cristo como *lux mundi* (el propio carácter traslúcido de la vidriera contribuye a ello), favorece una visión magnificada del Juez.

La franja inferior del tímpano aparece dominada por dos motivos que, superpuestos, la recorren en su totalidad: la resurrección de los muertos y el cortejo de los condenados, conducidos por diablos hacia las puertas del infierno (figs. 131 y 132).

De ambos es el primero el que presenta un mayor interés por su inusual concepción iconográfica. Se despliega sobre una fina moldura en forma de arco en la que se disponen un total de doce sarcófagos pétreos en dos grupos de seis separados por dos ángeles trompeteros que, situados en la parte central, justo debajo de Cristo, hacen sonar las tubas para despertar a los difuntos. Les auxilian en este cometido otros cuatro ángeles localizados en los extremos, dos de pie y otros dos que sobrevuelan horizontalmente los primeros sarcófagos.

¹⁵ La portada de Tarragona fue proyectada y dirigida por Bartomeu de Girona entre 1277 y 1293. Los trabajos se reanudaron hacia 1372 de la mano de Jaume Cascalls y sus colaboradores. Entre ellos su esclavo Jordi Déu, posible responsable del Cristo juez y de los ángeles con los instrumentos de la Pasión del tímpano, y Pere Moragues, autor de la resurrección de los muertos y el infierno del dintel (F. Español, *El Gótico Catalán*, Manresa y Barcelona, 2002, pág. 242-245).

Estos presentan la tapa levantada. Los resucitados emergen de ellos en actitud orante y alzando la vista, de modo ostensible, hacia el supremo juez. Presentan como primera particularidad el hecho de hallarse vestidos y figurar además edades diversas. Ambas circunstancias se hallan en contradicción tanto con las tradiciones textuales relativas a la resurrección de la carne como con las iconográficas. Es lugar común entre los tratadistas el presentar a los resucitados bajo el aspecto que tuvieron a los treinta años, la de Cristo cuando triunfó sobre la muerte, o que deberían haber tenido a esa edad de haber llegado a ella. En todos los casos exentos de cualquier defecto físico que hubieran podido tener en vida. En esos términos se expresa el *Elucidarium*, fuente sin duda importante en la iconografía del Juicio¹⁶. Honorius Augustodunensis no hace sino recoger opiniones anteriores como las de San Jerónimo en su comentario a la carta de San Pablo a los Efesios (IV, 13), San Agustín (*La Ciudad de Dios*, XXII, 15-16) o Julián de Toledo (*Prognosticon*, 20)¹⁷. La escolástica se hará a su vez eco de ellas de tal modo que las reencontramos, por ejemplo, en las *Sententiae* de Pedro Lombardo¹⁸.

Por lo demás la iconografía gótica tiende a representar a los resucitados desnudos o a lo sumo cubiertos por un sudario y en algunos casos tocados de algún atributo que remite a su adscripción social (tiara, capelo cardenalicio, corona, tonsura, etc...). Pocas son las excepciones a esta norma. En Tarragona, sin embargo, todos ellos figuran completamente vestidos, circunstancia que no deja de contribuir a su identificación genérica. Los resucitados que asoman de los sarcófagos ubicados a la izquierda de Cristo representan diferentes tipos pertenecientes al estado eclesiástico (figs. 133 y 134). Del centro hacia el exterior se distinguen, en este orden, un papa, un cardenal, un obispo, un abad, un clérigo secular y uno regular que cierra el cortejo. Más complicada resulta la identificación precisa de los seis del lado contrario (figs. 135 y 136), aunque está clara su mayoritaria pertenencia al estamento laico. Partiendo también del centro se encabezan por las figuras del emperador y el rey, seguidas del que parece, a juzgar por su atuendo, un noble o caballero. Más imprecisa es la caracterización de los otros tres. El que sigue se ha identificado con un ermitaño¹⁹, mientras que los dos restantes representan a un hombre y a una mujer sin que se aprecien en ellos otros signos distintivos.

¹⁶ Ed. de Lefèvre, págs. 179 y 456.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 179, n. 2.

¹⁸ G. Dahan, "Le jugement dernier vu par...", págs. 21-26.

¹⁹ E. Liaño, *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Tarragona, 1989, págs. 71-72.

Resulta evidente que se ha pretendido aludir al conjunto del cuerpo social a través de los doce resucitados²⁰, en la línea del *topos* literario de los *estados de la tierra*.

E. Liaño ha señalado para esta parte del programa una intencionalidad que desbordaría la mera representación de la resurrección de los muertos para aludir también, a través de los doce personajes, a los bienaventurados. Aduce la actitud de recogimiento y la mirada dirigida hacia el Juez, juntamente con las inscripciones que los acompañan, como indicios de su condición de tales. No me parece que sean estos elementos suficientes como para identificar la escena con otra cosa que no sea sino la resurrección de la carne sin otras connotaciones. Esa misma actitud y mirada es habitual en los resucitados de otros muchos Juicios en los que claramente se alude a la resurrección sin más.

No es infrecuente, sin embargo, que se integre en la imagen de la resurrección de los muertos la de la separación de justos y pecadores. En esos casos ese significado adicional suele introducirse a partir de la figuración de ángeles y demonios haciéndose cargo de las almas desde el momento mismo en que éstas se reintegran a sus cuerpos, lo que no deja lugar a la duda sobre el destino de cada cual. Es un recurso antiguo que aparece ya en la portada de la catedral de San Lázaro de Autun (donde ese significado se refuerza con la localización de cada grupo en la parte derecha o izquierda del dintel) en la que constituye una de las primeras formulaciones escultóricas del Juicio. Podrían citarse otros muchos ejemplos. Baste, por su proximidad en el tiempo y en alguna intencionalidad, el del Juicio del misal de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona. Puede ocurrir incluso que se omita la presencia de ángeles y demonios haciéndose con las respectivas almas y se diferencie a los resucitados en Cristo y los que lo son en la condenación a partir de inscripciones. El Juicio Final del *Breviari d'Amor* de la Biblioteca Nacional de San Petersburgo (esp. F. v. I, fol. 126), copiado y miniado en Lérida en 1320 según un modelo languedociano²¹, sitúa a izquierda y derecha de Cristo a unos y otros. Tanto justos como pecadores juntan sus manos en actitud de oración y dirigen su mirada al juez, como en Tarragona, siendo el único elemento distintivo las inscripciones que sobre unos y otros nos informan de que estamos ante la "*resurreccio dels bos*" y la "*resurreccio del mals*"

²⁰ Liaño (*op. cit.*, pág. 73-76) relaciona su número con el de las doce tribus de Israel como símbolo del conjunto de pueblos del mundo tal como aparece en Ezequiel (37, 12) y Mateo (24, 30). Remite asimismo a *Los doce trabajos de Hércules* donde Antonio de Villena sostiene que el mundo se halla estratificado en doce estados que presentan evidentes coincidencias (incluye entre ellos el de ermitaño) con los que se despliegan entre los resucitados de la portada.

²¹ Remito al análisis del mismo en el capítulo dedicado a la miniatura.

(fig. 332). No parece pues que la actitud de los resucitados de Tarragona sea motivo suficiente como para otorgarles la condición adicional de bienaventurados.

Por lo que respecta a los textos con que se acompañan²² creo que éstos vienen a abundar en la consideración de una resurrección general. El que recorre el soporte en que descansan los pies de Cristo constituye una promesa de salvación para los muertos en el Señor (*BEATI MORTUI QUI IN DOMINO MORIUNTUR*, Ap. 14, 13). La mayor parte de los restantes son más propios del cristiano enfrentado a un destino escatológico aún incierto que del que se sabe salvado y alaba al Juez. Prevalece la duda en relación con el inmediato destino. Resulta significativa a este respecto la entonación del *Miserere* (*MISERERE MEI DEUS*, Salmos, 50, 3) por parte de la mujer. También al *Miserere* corresponden las palabras que acompañan al emperador (*AMPLIUS LAVA ME AB INIQUITATE MEA*, Salmos, 50, 4) y al Papa (*DOMINE LIBERA ANIMAM MEAM*, Salmos, 114, 4). No menos significativas son las que se leen junto al ermitaño: *NON INTRES IN IUDICIUM COM ME*. Se inspiran en el salmo 142, 2. San Agustín lo recoge en *Las Confesiones* (IX, 13, 35) con motivo de la plegaria por el alma de su madre, y la liturgia galicana lo evoca en una *contestatio* (*Misal de Bobbio*, 534) por la que se ruega que el alma sea librada del terror del juicio y que repose en paz en la intimidad del Señor²³. Pero es la liturgia visigoda la que más eco se hizo del salmo en cuestión. En ella estaba prescrito como antífona, acompañándose el canto de la misma de la oración *Non intres in iudicio*, a la que todavía recurre hoy en día el ritual romano para la absolución de los difuntos²⁴.

Junto al caballero las palabras entonadas, según Lucas 2, 29, por el sacerdote Simeón con motivo de la presentación de Jesús en el templo (*NUNC DIMITIS SERVUM TUUM DOMINE*) se complementan con su continuación (Lc., 2, 31) en boca del rey (*COT PARASTI ANT [E] FACIEM OMNIUM PO [PULORUM]*). Canto de acción de gracias por el advenimiento de la salvación en Cristo y por las promesas cumplidas, se convierte, en este contexto, en referente tipológico a la Segunda Venida que también acaecerá en presencia de todos los pueblos²⁵.

²² Seguimos las transcripciones aportada por Liaño (*op. cit.*, pág. 80 y ss.).

²³ Ntedika, *L'évocation de l'au-delà...*, págs. 246 y 249.

²⁴ La oración figura ya en un *Oracional Visigodo* de en torno al año 700, y se recoge en otros manuscritos hispanos de los siglos X y XI. Su texto, en la versión del *Liber Ordinum* del siglo XI, lo recoge Ntedika (*ibid.*, pág. 250, n. 117). En él se solicita la indulgencia divina en el momento del Juicio Final (*iudicium ultionis*), al tiempo que se reclaman las plegarias de los fieles por los difuntos.

²⁵ Según Mateo (24, 30) "*todas las tribus de la tierra harán lamentación cuando vean al Hijo del Hombre venir sobre las nubes del cielo*".

Las restantes figuras se acompañan de palabras de alabanza. Es el caso de las que se leen junto al cardenal (*TE ETERNUM PATREM*), al arzobispo (*TE DEUM LAUDAMUS*), al abad (*TE DOMINUM CONFITEMUR*), al clérigo (*SANTUS SANTORUM*) y al monje (*SANTUS DOMINUS DEUS SABAOT*), que en su conjunto componen el principio y el final del *Te Deum*.

La moldura arqueada sobre la que se asientan los sarcófagos separa la escena de la resurrección de la del cortejo de los condenados, que ocupa toda la parte inferior del dintel²⁶. Se trata en realidad de un doble cortejo que, partiendo de los extremos, se dirige hacia el centro en dirección a las puertas del infierno. Estas vienen significadas por dos bocas de Leviatán que, situada justo en el centro del dintel y opuestas por su parte posterior, abren sus fauces a derecha e izquierda dispuestas a acoger a los condenados.

No se da aquí, a diferencia de los que ocurre con la resurrección, una aproximación a la sociología de éstos. Tan sólo dos son reconocibles, por la tonsura y la corona que ostentan, como un clérigo y un rey. La desnudez de todos ellos y la ausencia de otros elementos distintivos impiden ir más lejos en su adscripción social. Tampoco en relación con la naturaleza de los pecados se puede ir mucho más allá. Estamos ante un infierno de gran amplitud pero escasamente sistemático en cuanto a su lógica penal. Únicamente dos pecados son claramente discernibles: la lujuria y la avaricia. En el extremo izquierdo se distingue claramente a una mujer hostigada por una serpiente, en una imagen que nos remite al tradicional castigo de la lujuriosa que tantas veces hemos visto en la iconografía románica. Le sigue la de un hombre ya entrado en años que, con una soga al cuello, es arrastrado por un diablo con cabeza de cerdo. Liaño identifica también esta escena con el castigo de la lujuria al establecer una relación

²⁶ Para Liaño la moldura que sustenta la escena de la resurrección vendría a significar, en consonancia con su identificación de los resucitados con los elegidos, la bóveda celeste. No faltan ejemplos en los que se exprese ese significado a partir de un arco de circunferencia. Así ocurre por ejemplo en el retablo Valleromita de Gentile da Fabriano (Milán, Pinacoteca Brera) en el que, en su tabla central, bajo la Coronación de la Virgen, se disponen encima de una forma abovedada nueve ángeles músicos. En ese caso la evidente alusión a lo celeste se ve reforzada por el hecho de que bajo la bóveda angélica Gentile pintó el sol, la luna y un cúmulo de estrellas. Pienso por el contrario que en el caso de Tarragona la moldura con los sarcófagos de la resurrección alude a la tierra devolviendo a sus muertos, lo que, por lo demás, es consecuente con la localización del infierno justo debajo. Esa era precisamente la ubicación que le otorgaban la mayor parte de autoridades desde Gregorio Magno que sitúa su entrada en los volcanes sicilianos (*Diálogos*, IV, 34-47). La escolástica, decidida partidaria de un infierno material, tiende a su vez a situarlo en las profundidades de la tierra. Igualmente los sermones vicentinos lo localizan en *lo cor de la terra* (cf. San Vicente Ferrer, *Sermons de Quaresma* [Ed. e introducción de M. Sanchis Guarner], Valencia, 1973, pág. 157 y ss.). Por lo demás la curvatura sobre la que se asientan los sarcófagos puede perfectamente aludir a la tierra. Como un segmento esférico se la representa, por ejemplo, en una miniatura atribuida al taller del maestro de Bedford de la Biblioteca Municipal de Châteauroux (ms. 2, fol. 387v), reproducida por Ch. Sterling en "Jan van Eyck avant 1432", *Revue de l'Art*, n° 33, 1976, pág. 69, il. 107.

simbólica entre el cerdo y los deseos impuros²⁷. Sin descartar esa posibilidad, hay que objetar la frecuente relación del cerdo con el pecado de gula. Así en el tema de la cabalgata de los pecados capitales, frecuente en la miniatura y la pintura mural francesa de finales de la Edad Media, el personaje que representa a la gula suele montar sobre un cerdo o un jabalí²⁸.

En el lado contrario el castigo de la avaricia se hace patente en la imagen de un condenado que avanza maniatado y empujado por un diablo que es en este caso el que porta el atributo del pecador: una bolsa que lleva sobre su espalda. Poco más se puede precisar sobre la tipología de los pecadores que pueblan el resto del infierno, a no ser que entremos en el resbaladizo terreno de intentar identificarlos a partir de la morfología de los diablos que proceden a su transporte.

Por lo demás hay que señalar que, a pesar de que lo que nos ofrece la imagen de Tarragona es, más que el infierno propiamente dicho, la conducción de los condenados hacia sus profundidades, la escena tiene lugar en una especie de antesala del mismo, circunstancia que el escultor remarca a partir del recurso a las abundantes llamas que sirven de trasfondo. Algo parecido ocurre en el muy notable infierno de la portada de la Majestad de la Colegiata de Toro, en el que un nutrido grupo de condenados es conducido hacia una gran boca de Leviatán, lo que no obsta para que prácticamente todos ellos se hallen ya sufriendo tormentos diversos.

En la portada tarraconense los diablos transportan a los condenados, bien individualmente sirviéndose de una soga o incluso a hombros, o bien arracimados. En este caso unos son obligados a avanzar por su propio pie atados en grupos, mientras que otros son transportados en un carro, recursos ambos habituales en la imaginería infernal gótica. Menos frecuente es que la marmita en que van a ser torturados sirva a su vez como medio de transporte: ambos cortejos se preceden por sendas ollas (la de la izquierda llevada en volandas por dos diablos) de cuyo interior asoman las cabezas de sus ocupantes.

²⁷ *Op. cit.*, pág. 93.

²⁸ Para esta iconografía véase, en relación con la miniatura, W. M. Voelke, "Morgan manuscript M. 1001: The Seven Deadly and the Seven Evils Ones", en *Monsters and demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in honour of Edith Porada*, Maguncia, 1987, págs. 101-114. Para la pintura mural remito al trabajo de Mireille Vincent-Cassy, "Un model français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XVe siècle", en X. Barral, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. III, París, 1990, págs. 461-487. Remito también al estudio de Joaquín Yarza de la tabla central de *El Jardín de las Delicias* de El Bosco en *El Jardín de las Delicias de El Bosco*, Madrid, 1998, págs. 61-62.

La amplitud que en este Juicio cobra la imaginería del infierno constituye una peculiaridad a tener en cuenta. No estamos ante una iconografía que, a diferencia de lo visto en Daroca, ponga su acento en el Juicio como esperanza. Se prescinde de la *Deesis*²⁹ y se magnifica la presencia de lo infernal sin ofrecer la contrapartida de la recepción de los justos en el paraíso. Una fórmula que enlaza en lo doctrinal con una visión pesimista de la humanidad latente en según que corrientes del pensamiento cristiano. Lo hemos visto en el discurso de San Vicente Ferrer para el que “*tots los staments cristians són defallits*” y la salvación es cosa de pocos³⁰. Es la misma idea que glosa ampliamente el *Elucidarium*. Para Honorius Augustodunensis la humanidad, pecadora por naturaleza, está casi toda ella abocada al castigo eterno³¹.

La cristalización visual de esta idea a partir de la magnificación de lo infernal en detrimento del destino de los justos no es asunto exclusivo del Juicio de Tarragona. También la tabla dedicada al Juicio del retablo de Guimerà de Ramón de Mur (Museo Episcopal de Vic) otorga una destacada atención al infierno. Ocupa una vez más la mayor parte de la zona inferior (fig. 125), situado claramente en las entrañas de la tierra, y, si bien en la parte central asistimos a la separación de justos y pecadores, no se da cuenta del disfrute de éstos en paraíso o de su entrada en él.

¿Hasta que punto no cabe ver en estas formulaciones del Juicio una nueva sensibilidad marcada por un sentimiento de culpa ante los efectos devastadores de la gran pandemia de 1348 y la crisis generalizada del siglo XIV?³² Millard Meiss ha señalado para la Toscana posterior a la Peste Negra determinadas innovaciones en la iconografía del Juicio Final³³, como la actitud de Cristo dirigiéndose únicamente y con

²⁹ Está presente la Virgen en la esbelta figura con el Niño en brazos que decora el parteluz. Su presencia, más que con su papel de intercesora, se relaciona aquí con el que desempeña en la redención. El pedestal hexagonal en que apoya sus pies secuencia en sus cinco caras visibles, con cierta amplitud, el tema de la caída a través de la representación de la creación de los primeros padres, su pecado, la vergüenza y la expulsión del paraíso. En consecuencia el programa de la portada abarca en su conjunto la totalidad de la historia humana a partir de sus tres momentos clave: la creación y caída del hombre, su redención por la encarnación de Cristo y el fin de la Historia y el Juicio.

³⁰ Cabe recordar a este respecto el *exempla* aducido por el santo para ilustrar esta idea (CXXVIII. Feria IIIª, vol. IV, pág. 224 de la ed. de Schib). En él un clérigo que había renunciado al mundo para llevar una vida solitaria se aparece después de su muerte a un amigo para comunicarle que el mismo día en que él murió les ocurrió otro tanto a treinta mil personas, entre ellas San Bernardo. De todas tan sólo él mismo y el santo cisterciense entraron en el paraíso. Otras tres fueron condenadas a las penas del purgatorio, mientras que el resto fueron precipitadas al infierno.

³¹ A. Gourevitch sitúa esa idea como hilo conductor de la obra en su conjunto (cf. “*L’Elucidarium: vulgarisation théologique et piété populaire au Moyen Age*”, en *La culture populaire au Moyen Age*, París, 1996, especialmente pág. 268).

³² Hemos situado ya el Juicio Final tarraconense en el último cuarto del siglo XIV. El retablo de Guimerà consta como instalado en la iglesia de Santa María de Guimerà en 1412 (Gudiol Alcolea, *Pintura Gótica...* pág. 106).

³³ Cf. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, 1988, págs. 99-100.

gesto hosco hacia los condenados, que apuntan en ese sentido³⁴. No se debe descartar para estos ejemplos catalanes un reflejo del pesimismo reinante en el Principado a resultas de las calamidades demográficas y la difícil coyuntura económica de la segunda mitad del siglo XIV, situación que persistirá, incluso agravada por las fuertes tensiones sociales, en buena parte de la centuria siguiente.

El trascoro de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella

La arciprestal de Morella cuenta con un coro que, elevado y exento³⁵, se alza en el espacio correspondiente al segundo tramo de los pies de la nave central de la iglesia. Construido entre 1406 y 1426 bajo la dirección de Pere Segarra³⁶, su trascoro cuenta con un amplio Juicio Final de autoría incierta. Tormo la atribuye al maestro italiano Giuseppe Belli³⁷, en opinión que comparte Pérez Sánchez³⁸. Tal atribución parece tener su origen en un documento fechado en agosto de 1426 por el que el *Consell* de la ciudad toma la decisión de que la escalera “*per la qual se munte al cor, que sia feta bella e daurada per lo peu, e que sia feta en lo rededor storiada ab stirias de angels*”, al tiempo que se habla de un “*mentre italià*”, cuyo nombre no se cita, del que se dice “*que deu venir*” al efecto de realizar tal cometido³⁹. Sin embargo fuese o no Belli el autor de la decoración escultórica de la escalera lo que resulta bastante evidente es que la mano que labró ésta última no es la misma que hizo lo propio con la escultura del trascoro⁴⁰. La concepción formal de los relieves de la escalera dista de la de las

³⁴ Se aprecia esta circunstancia por primera vez en el amplio e innovador Juicio del Camposanto de Pisa, en el que Buonamico Buffalmacco, introduce además importantes novedades en la caracterización del infierno. Cabe destacar entre ellas la importancia dada a la actividad punitiva que se desarrolla en él, no sólo más amplia de lo visto hasta ese momento en ningún otro infierno, sino también sumamente especializada (cf. Baschet, *Les justices...*, pág. 293 y ss.).

³⁵ E. Tormo llama la atención sobre lo insólito de esta configuración arquitectónica que considera única en el mundo (“Iglesia arciprestal de Santa María de Morella”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1927, pág. 33).

³⁶ Cf. R. Rodríguez Culebras, “Morella”, en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. I, Valencia, 1983, págs. 557-566.

³⁷ *Op. cit.*, pág. 33

³⁸ Págs. 202-203 de la obra colectiva *Tierras de España. Valencia* (Madrid, 1985), en la que Pérez Sánchez se encarga del apartado dedicado al arte.

³⁹ El documento lo recoge J. Segura Barreda en *Morella y sus aldeas*, vol. I, Morella, 1866, págs. 307-308. Lo tomamos de S. Tena Beltrán “Los antepasados de Cristo en la escalera del coro de la basílica de Morella”, *Ars Longa*, nº 3, 1992, pág. 153.

⁴⁰ Esta misma opinión sustenta Milián Mestre (*Morella y sus puertos*, Barcelona, 1967, pág. 156) y C. Falomir Ventura (“El Juicio Final en el trascoro de la basílica de Morella”, *Ars Longa*, nº 3, 1992, pág. 161).

figuras exentas y relieves del trascoro, mucho más arcaicas. Es incluso probable que éste ya estuviese terminado en el momento en que se asume la tarea de decorar el acceso al coro.

El conjunto del Juicio se articula en tres niveles superpuestos (fig. 137). El primero de ellos se configura a partir de una arquería gótica cuyas ojivas se decoran con tracería trilobulada y remate de crestería, a base de florones, sobre las enjutas. Cada uno de los arcos que la componen se destina a albergar una figura de las quince que se despliegan a lo largo de este primer nivel. Bajo el arco central se dispuso la figura, sobreelevada con relación a las restantes y de un tamaño ligeramente superior, de Cristo entronizado (fig. 138). Adopta la misma disposición que el de Tarragona con los brazos alzados, el torso semidesnudo y los pies descalzos. Bajo los arcos inmediatos la Virgen y San Juan, arrodillados y con las manos juntas en oración, imploran la clemencia del Juez. Ambas figuras, al igual que las restantes, se apoyan sobre peanas y ocupan una altura equivalente a la mitad de los fustes de las finas columnas que sustentan los arcos. A partir de ahí, los apóstoles, constituidos en asesores de Cristo, se alinean bajo los demás arcos con la excepción del que en su día ocupó el del extremo izquierdo desaparecido a consecuencia de un robo. El segundo a la izquierda de Cristo es Santiago el Mayor. Porta ropas de peregrino, sombrero y zurrón con veneras, y de la actitud de su mano derecha cabe deducir que originalmente sostenía con ella el bordón. Destaca con relación a los demás apóstoles no tan sólo por el manto rojo con que se cubre (es de todos ellos el que mejor ha conservado la policromía original de la que quedan abundantes restos en el conjunto de la obra), sino, sobre todo, por la figura, de dimensiones más reducidas, que arrodillada a sus pies se inclina en actitud de rezo (fig. 139). Ofrece el aspecto de un hombre joven, barbado y con tonsura. Se trata del donante, cuya identidad, habida cuenta de la ausencia de documentación, nos es desconocida. Su presencia en el marco de un Juicio Final es un detalle iconográfico de no poca importancia. No sólo implora la intercesión del que probablemente es su santo patrón, sino que además se hace representar, respetando el principio de perspectiva jerárquica, entre los apóstoles. Una imagen que proyecta en lo visual sus anhelos de salvación, la esperanza de disfrutar junto con los primeros entre los elegidos, de la salvación eterna⁴¹.

⁴¹ Un tema ya tratado a propósitos de otras imágenes en las que también se representa al donante en el marco del Juicio Final (cf. *supra*, pág. 277 y ss.).

El friso inmediatamente inferior desarrolla específicamente la esencia del acto judicial y sus consecuencias. Por primera y única vez en un Juicio monumental escultórico de la Corona de Aragón la idea de la retribución en función de las acciones morales toma cuerpo en la imagen del pesaje de éstas por San Miguel. La escena se desarrolla justamente debajo de la imagen de Cristo (fig. 138). El arcángel, ataviado con larga túnica, sostiene la balanza con su mano izquierda y alzando la vista dirige su mirada hacia el supremo Juez como buscando la sanción de éste al resultado del pesaje. En cada uno de los platillos sendas figuras desnudas representan las malas y las buenas acciones. Siguiendo la tradición iconográfica tres diablos aúnan sus fuerzas presionando el platillo correspondiente a las primeras. Su esfuerzo resulta inútil. La balanza se inclina del lado contrario donde un ángel se apresta a ayudar a la figura que ocupa el platillo a abandonarlo para sumarse a la comitiva de los justos que, desde ahí, avanza hacia la derecha en dirección al cielo. Su marcha ordenada y sobria, se corresponde con su dignidad de bienaventurados y contrasta con la confusión que impera en la comitiva de los réprobos que, en el lado opuesto, avanza en dirección al infierno. Se organiza en seis grupos, cada uno de ellos constituido por cuatro individuos (únicamente el inmediato a la balanza presenta un total de cinco) y encabezados en cada caso por un ángel psicopompo a modo de cesura entre ellos (figs. 140, 141 y 142). Únicamente el primero, entendiéndose por tal el más próximo al cielo, carece de su guía angélico, sustituido por un personaje que lleva por toda vestimenta un perizoma y porta sobre su hombro una cruz (fig. 140). Se trata probablemente de San Dimas, el buen ladrón al que Cristo, en la Cruz, promete el paraíso⁴². El grupo que encabeza representa al poder eclesiástico. Lo constituyen, por este orden, un papa, dos cardenales y un obispo. El que le sigue alude al poder temporal a través de la presencia de un rey y una reina acompañados por otros dos personajes, probables cortesanos. Los dos grupos siguientes vienen referidos al clero regular, representado en el tercero por cuatro franciscanos y en el cuarto por otros tantos dominicos⁴³. En ambos casos se ha pretendido individualizar a los que

⁴² C. Falomir se inclina por una identificación con el propio Cristo guiando “a los que hicieron el bien al lugar prometido por él” (*op. cit.*, pág. 167), si bien en nota al pie (n. 23) apunta la posibilidad del buen ladrón. Sin duda se trata de esto último, ya que la figura en cuestión carece de nimbo crucífero (ni de ningún otro) y la presencia de Cristo en tales lides no presenta paralelismo alguno en ningún otro Juicio Final. Por el contrario la de San Dimas en el paraíso, igualmente con cruz y perizoma, es imagen habitual en la imaginería bizantina del Juicio Final (remito a lo apuntado al respecto en el capítulo dedicado al estudio del Juicio final de Santa María de Tahúll). No deja sin embargo de constituir una rareza en un Juicio occidental.

⁴³ En este caso la identificación con la orden dominica no es tan clara como en el anterior, más habida cuenta de la pérdida de la pigmentación. La sugerencia de C. Falomir de que se trate de dominicos me parece aceptable. La configuración de sus hábitos no la impide y su presencia al lado de la orden de San

encabezan cada uno de los dos grupos. Un ángel acoge las manos del primero de los minoritas entre las suyas mientras que el que encabeza a los dominicos destaca por la capa que cubre su hábito. No es improbable que a través de ese afán distintivo se pretenda aludir a los fundadores de ambas órdenes cuya presencia en el paraíso se detecta en otros Juicios Finales como el de Llorenç Saragossà conservado fragmentariamente en la ermita de San Bartolomé de Villahermosa del Río (fig. 112). Los dos grupos que cierran el cortejo parecen corresponder al estado laico. No sólo carecen de elementos específicos propios de la clerecía sino que tampoco portan signo distintivo alguno que permita asociarlos a actividades concretas dentro de su estado. Destacar únicamente la presencia de algunas mujeres entre ellos.

Por el lado contrario del friso discurre la comitiva de los condenados (fig. 143, 144 y 145). Se abre con la figura de un diablo provisto de alas de murciélago. Sostiene una filacteria en la mano en la que nada queda de su primitiva inscripción. Se sienta sobre las espaldas de otro diablo que, tendido en el suelo, hace gala de una cabeza de aspecto simiesco. A partir de aquí demonios diversos se aplican a la tarea de conducir a los pecadores hacia la boca del infierno. Algunos se hacen cargo de ellos de modo individual, teniendo que vencer en ocasiones su resistencia a través del forcejeo o cargándolos al hombro. Por lo general no les infligen tortura alguna. Solamente un diablo se ensaña con su víctima. Dirige hacia su cabeza sus fauces abiertas con aviesas intenciones. Otros condenados son conducidos en grupo. Un diablo sujeta la cuerda que enlaza a una pareja (hombre y mujer) por el cuello. Tienen las manos atadas y con ellas intentan ocultar sus sexos lo que induce a pensar en un posible pecado de lujuria⁴⁴. Otros tres condenados, uno de ellos tonsurado, ocupan un carro tirado por dos diablos que un tercero empuja. La comodidad del medio de transporte es aparente. El color rojo con que todo él está pintado delata su carácter ígneo. El cortejo se cierra, estableciendo con ello un paralelismo con el de los

Francisco (que contó con un importante convento en la villa) es acorde con el prestigio de que gozaron los mendicantes como guías espirituales en los entornos urbanos. A tener en cuenta también la predicación de San Vicente Ferrer en Morella en fechas que no deben andar lejanas de las de la labra del Juicio del trascoro. No se debe descartar que la elección de tal tema para su decoración no sea ajena a ello. De que la próspera villa castellonense no estaba al margen de las especulaciones apocalípticas a las que hemos hecho referencia en el capítulo dedicado a las pulsiones escatológicas latentes en el imaginario colectivo catalano-aragonés da cuenta algún manuscrito conservado en el archivo arciprestal. Recoge su contenido M. Betí en el artículo "Notícies de dos manuscrits de l'Arxiu de l'Arxiprestal de Morella" publicado en el *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* (1917, págs. 47-67). Así el primero de ellos, de carácter misceláneo contiene, entre otros, un texto joaquínista (*Joachim de tempore antixpi*), la carta de Vicente Ferrer a Benedicto XIII sobre la venida del Anticristo y el fin del mundo, un texto de Arnau de Vilanova "*super facto adversus antexpi*", y la relación de las quince señales previas al fin del mundo.

⁴⁴ El infierno de Conques ofrece una imagen que coincide en lo general con la de Morella. Baschet la identifica con la lujuria e interpreta la atadura forzada de ambos pecadores como una promiscuidad impuesta (*Les justices...*, pág. 150).

bienaventurados, con los representantes de los poderes terrenal y eclesiástico, ya en las inmediaciones de la boca del infierno. Un par de diablos se hacen cargo de ellos: los conducen con el concurso de una cadena, a su vez pintada de rojo, con la que mantienen aprisionados entre otros personajes sin otros rasgos distintivos, a un papa, un rey y un obispo. Esta escena se complementa con la de dos cardenales en el interior de una cesta que otro demonio carga sobre sus espaldas. Una comitiva caracterizada pues por la ausencia de cualquier aproximación sistemática a los pecados susceptibles de conducir a la condenación. Tan sólo los lujuriosos, y aún en este caso la identificación no puede considerarse al margen de dudas, aparecen como discernibles entre el conjunto de pecadores⁴⁵.

Los destinos finales de ambos cortejos se destacan en ambos extremos del friso. El cielo se representa como un majestuoso edificio prácticamente exento que viene a significar la Jerusalén Celeste (fig. 146). Su arquitectura gótica, de planta centralizada, se corona por una torre cuadrangular y almenada, sobre la que se dispone un pináculo rematado por un ángel (hoy sin cabeza). A través de su puerta principal, abierta de par en par, se distingue perfectamente la bóveda nervada con que se cubre el espacio interior, aún vacío pero dispuesto a acoger a los justos. En la parte inferior de la repisa que sustenta esta arquitectura se han representado en relieve el sol, la luna y las estrellas, dando a entender con ello la localización del cielo empíreo, significado aquí a través de la imagen de la Jerusalén Celeste, encima del universo material⁴⁶.

El infierno se erige como motivo dominante en el extremo contrario (fig. 147). Una estructura también casi exenta, pero lejana en este caso de lo arquitectónico. Se configura a partir de una enorme cabeza diabólica, cuyas amenazadoras fauces se duplican para abrirse, en un caso, hacia la procesión de los condenados y en el otro, frontalmente, al espectador. Sobre ella se aposenta, como entronizado, un Satán sobredimensionado, con cabeza de mono (tipología dominante entre los demonios que

⁴⁵ No me parece aceptable la tesis sostenida por C. Falomir identificando la naturaleza de los diversos pecados cometidos por los condenados a partir de la fisonomía de los diablos correspondientes, que por cierto no siempre es lo suficientemente explícita. No sólo las afirmaciones que hace en ese sentido carecen de apoyatura textual o iconográfica (mono/idolatría; lobo/hipocresía pero también glotonería; oso/cólera), tampoco los fragmentos de Isaías a los que remite como justificación de la presencia en la comitiva de los condenados de esos pecados parece que tenga demasiada relación con lo que vemos en Morella. Por lo demás a una misma tipología diabólica (diablo-mono) atribuye, según los casos, la avaricia, la hipocresía o la idolatría (*op. cit.*, pág.167).

⁴⁶ La cosmografía escolástica concebía el universo como un conjunto de esferas concéntricas con la Tierra como centro inmóvil. En ellas se sustentaban, en continuo movimiento la luna, los planetas, el sol entre ellos, y las estrellas. A continuación el cielo empíreo, teorizado ya por Beda o Walafrid Estrabón, constituía la morada inmóvil de Dios, los ángeles y los elegidos. Para una aproximación sintética a los elementos constitutivos de la cosmografía medieval remito a J. Delumeau, *Que reste-t-il du paradis?*,

gestionan este infierno), y provisto de rostros adicionales, en un motivo en absoluto infrecuente en su formulación gótica, en vientre y rodillas. Se halla por lo demás encadenado. La cadena que, en uno de sus extremos, lo sujeta por el cuello pende libremente para encastrar su extremo contrario en el pilar contiguo. El motivo remite a Ap. 20, 2-3 y aparece ya en alguna de las primeras representaciones del infierno como la del Beato de Gerona⁴⁷ para convertirse en recurso frecuente en numerosos infiernos posteriores⁴⁸. Delante de la boca que se abre hacia los condenados otro diablo, a modo de guardián de la puerta del infierno, se sienta, rodeado de altas llamas anunciadoras de lo que espera a los que la van a franquear. La figura es el equivalente semántico del San Pedro sobre una nube y con las llaves del cielo que, al parecer, figuró hasta no hace demasiado a la puerta del cielo⁴⁹.

El Juicio se completa en su nivel inferior con la representación de la resurrección de los muertos. Presenta la particularidad de que las diferentes escenas de resurrección se individualizan al enmarcarse cada una de ellas por una moldura rectangular que en su parte superior adquiere una forma trilobulada. Habida cuenta del número de escenas, un total de veintiocho, la diversidad entre ellas, sobre todo en cuanto a las actitudes de los resucitados, es la nota predominante. Mientras unos se levantan pugnado por deshacerse de sus mortajas, otros se arrodillan en actitud orante. En unos casos es un único personaje el que abandona el sarcófago. En otros son dos o incluso tres. Se distinguen entre ellos tanto hombres como mujeres y únicamente en tres casos nos es dado conocer su condición social por los atributos que cubren sus cabezas: corona, tiara papal y capelo cardenalicio.

En cada uno de los extremos del friso un ángel trompetero se encarga de despertar a los muertos. Les auxilia en este cometido un tercer ángel que, exento y de gran tamaño, sopla su tuba al lado del templete alusivo a la Jerusalén Celeste⁵⁰.

París, 2000 (pág. 40 y ss.). Todo indica que, como en el ya citado ejemplo del retablo de la Coronación de la Virgen de Gentile de Fabriano de Milán, es esto lo que se ha querido significar en Morella.

⁴⁷ El Satán atado del Beato de Gerona, al representarse en el marco de la Anástasis, remite, más que al Apocalipsis, a los apócrifos que recogen el descenso de Cristo al infierno.

⁴⁸ Citaremos únicamente algunos ejemplos como muestra su pervivencia en el tiempo. Aparece de esa guisa en los infiernos de Sant'Angelo in Formis (finales s.XI), *Hortus Deliciarum* (finales s. XII), frescos de la capilla Bolognini de San Petronio de Bolonia pintados hacia 1410 por Giovanni de Módena.

⁴⁹ Según Falomir el motivo es visible en fotografías antiguas. No figura sin embargo en ninguna de las que conserva el instituto Amatller de Barcelona.

⁵⁰ Este ángel se acompaña de otro que, al haberse perdido lo que sostenía en sus manos resulta imposible afirmar cuál sería su cometido. Está claro, sin embargo, que no se trata de un ángel trompetero. Ni sus carrillos se hinchan como ocurre con el anterior, ni la posición de sus manos es la adecuada al gesto de sostener la tuba.

La puerta de los Apóstoles de la Seu Vella de Lérida

De las representaciones del Juicio en portadas góticas de la Confederación Catalano-aragonesa ésta es la más tardía. La edificación de la Puerta de los Apóstoles se inició en la segunda mitad del siglo XIV, probablemente durante la actividad en la Seu de Jaume Cascalls, quien debió ser el responsable de la parte arquitectónica del proyecto. Desde entonces los trabajos destinados a su decoración escultórica se prolongaron hasta más allá de mediados del XV con la intervención de los varios maestros que a lo largo de ese período se fueron sucediendo en la tarea. Lo último en completarse fue precisamente el Juicio del tímpano⁵¹ (posteriormente entre 1490 y 1494 se levantó un gran porche o *croera*)⁵². En un albarán de 1445 consta la cantidad asignada a Jordi Safont y a su discípulo Bertran de la Borda (*bertrando ejus discipulo*) que “*fecerunt et operarum judicium positum super portali magus claustricte sedis*”⁵³.

Lamentablemente su estado actual dista mucho del de los ejemplos anteriores. No sólo faltan fragmentos, en algunos casos de una cierta amplitud (ambos extremos de la parte inferior del tímpano), sino que lo conservado presenta importantes desgastes y desprendimientos. El tímpano (fig. 148) queda dividido a media altura en dos franjas superpuestas separadas por una cenefa vegetal de muy fina factura. La superior se ocupa en su parte central por la figura de Cristo-Juez. Su tamaño es inusualmente grande para lo que se acostumbra en su representación, cuando menos en los juicios occidentales, lo que, habida cuenta además de las reducidas proporciones del resto de figuras, abunda en hacer de él el motivo visualmente dominante. Su actitud es coincidente con la del Juez de la portada de Tarragona, o al menos lo fue en su día, ya que actualmente le faltan tanto las manos como los pies. No es la única coincidencia. Un dosel se dispone sobre su cabeza, y se apoya también sobre dos ángeles trompeteros de cuyas tubas casi nada resta⁵⁴. Los carrillos hinchados de uno de ellos (el otro ha perdido la cabeza) contribuyen a hacer explícita su actividad. Los espacios

⁵¹ M. Rosa Terés, “L’escultura del segle XV a la Seu Vella”, en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, pág. 221.

⁵² F. Lara Peinado, *Las catedrales de Lérida*, León, 1982, pág. 11. Véase también el artículo de J. Tarragona, *et alt.*, “El pòrtic dels Apòstols de la Seu Vella de Lleida”, en *Congrés de la Seu Vella...*, págs. 247-252.

⁵³ Cf. G. Alonso García, *Los Maestros de “La Seu Vella de Lleida” y sus colaboradores*, Lérida, 1976, pág. 132.

⁵⁴ Joan Bergós llega incluso a atribuir la autoría del tímpano llerdense a Cascalls sobre la base de las similitudes con el de la catedral de Tarragona (*L’escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1935, pág. 220). Esas no van, sin embargo, más allá de lo que acabamos de apuntar y de la localización de un infierno (metafórico en el caso de Lérida) en la parte inferior del tímpano. La concepción iconográfica, vista en su conjunto, presenta notables diferencias y lo mismo cabe decir de lo estilístico.

a ambos lados de Cristo se organizan conforme a un mismo esquema en cada uno de ellos. Dos ángeles de medio cuerpo flanquean al Juez en la parte superior. Inmediatamente debajo una *Deesis*, de la que únicamente queda, en la zona izquierda, la figura de la Virgen, habiéndose perdido en el lado contrario la de San Juan. Se completa esta parte con la presencia de los apóstoles, dispuestos en dos grupos de seis a lado y lado, y de dos ángeles, también de medio cuerpo, portando los instrumentos de la Pasión (figs. 149 y 150). El de la izquierda sostiene la escalera, las tenazas y el manto de Cristo, mientras que el del lado contrario hace lo propio con la Cruz, la corona de espinas y el látigo.

En la banda inferior del tímpano se despliega una amplia resurrección de los muertos que la ocupa prácticamente en su totalidad. En dos registros superpuestos los difuntos abandonan sus sepulturas⁵⁵ desnudos o parcialmente cubiertos por sus sudarios y adoptando mayoritariamente la clásica actitud orante con la cara orientada hacia Cristo. Son pocos los que, debido al diverso grado de deterioro, permiten una identificación de su estado. Únicamente en dos casos se puede establecer de modo inequívoco por el capelo cardenalicio y la tiara papal que los cubre. Se intuye en otros una posible tonsura o restos de lo que en su día pudo ser una corona real. Una abundante vegetación, algo ciertamente inusual en lo escultórico, sirve de trasfondo a la escena, dando a entender con ello el reencuentro de los difuntos con el mundo que habitaron en vida.

La base del tímpano viene ocupada por la presencia de una serie de animales. Se distingue claramente un dragón alado con las fauces abiertas, ocupado en devorar algo o alguien hoy imposible de discernir, dos leones, y un tercer animal que bien podría ser también un león aunque por su deterioro resulta imposible una afirmación categórica. No puede tratarse sino de una alusión al infierno. Su ubicación inferior y la presencia delante del dragón de lo que parece un haz de llamas parece indicarlo así. Un infierno cuya representación simbólica a través de lo biomórfico, no puede verse sino como un anacronismo. Recurso frecuente en el románico, hace tiempo que la iconografía gótica lo ha desterrado, manteniendo únicamente la tradicional boca de Leviatán a modo de puerta del infierno.

⁵⁵ R. Terés ha llamado la atención acerca de los escudos "*ara malauradament inidentificables*" que ostentan algunas sepulturas (*op. cit.*, pág. 221). No parece sin embargo que se trate de otra cosa que meros ornatos sin pretensiones de individualización a través de la heráldica. No sólo es circunstancia común a la mayor parte de los sarcófagos, sino que de algunos de ellos surgen varios resucitados. Dista lo que aquí vemos de la intencionalidad identificativa del escudo de la lápida de Pere Ferrer en la resurrección del Juicio Final del retablo de la Transfiguración de Huguet de la catedral de Tortosa.

COMPONENTES ESCATOLÓGICOS DEL CULTO A SAN MIGUEL EN EL GÓTICO

No es la primera vez que nos enfrentamos a lo largo de estas páginas al papel desempeñado por San Miguel en la escatología cristiana. El pesaje de las acciones morales ha sido objeto de uno de los apartados dedicados a la plástica románica. Allí pasábamos revista no tan sólo a los orígenes y evolución de esa temática, también a los orígenes y vías de difusión del culto al arcángel. Un culto que irá progresivamente en aumento a lo largo de los siglos del gótico al punto de convertirse en uno de los santos más venerados. Naturalmente siguen pesando tanto su papel como combatiente contra las fuerzas del mal como su función psicopompa. Es por ello que lo invocan los moribundos en la hora de la muerte (es junto con la Virgen el santo cuya intercesión se reclama con mayor frecuencia en los preámbulos de los testamentos bajomedievales)¹. La devoción popular le atribuye cualidades apotropaicas. También sanadoras por los frecuentes milagros en los que hace brotar aguas de propiedades curativas. Nuevos factores van a incidir en la intensificación de su culto en los siglos finales de la Edad Media. La eclosión de la urbanización de Europa a impulsos del desarrollo de la artesanía y del comercio otorga un papel destacado a los gremios en la gestión de las ciudades. Son numerosas las corporaciones que se pusieron bajo el patronazgo del arcángel, en muchos casos en función de motivaciones iconográficas derivadas de sus atributos. Así los maestros de armas, esgrimistas, bruñidores y doradores por la espada y la coraza, y los pasteleros, tenderos, medidores de grano y boticarios por la balanza. Sin duda juega también un importante el arraigo del culto a los ángeles en general y particularmente al ángel custodio, que, según el padre Llompart², se difunde desde principios del siglo XV por todos los reinos de la Corona de Aragón, en un terreno ya abonado con anterioridad. Citar por último la difusión de un libro al que tendremos oportunidad de referirnos más adelante por sus implicaciones iconográficas en el tema que nos ocupa. Nos referimos al *Llibre dels Àngels* del minorita Francesc Eiximenis, su obra más divulgada, no tan sólo en los reinos peninsulares, sino también en la Europa del XV y el XVI, y cuyo libro quinto está dedicado íntegramente a San Miguel.

¹ No resulta ocioso recordar a este respecto las palabras de Tirant lo Blanc en sus momentos finales: "...Verge Maria, àngel custodi, àngel Miquel, empareu-me, defeneu-me" (cap. CDLXXI).

² G. Llompart, "El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico", *Boletín de la Cámara oficial de comercio de Palma de Mallorca*, núm. 673, 1971, pp. 147-188.

Como no podría ser de otro modo esa intensa corriente devocional va a tener una adecuada proyección plástica. Si se pasa revista a la iconografía de la pintura del gótico catalano-aragonés, llama la atención la frecuencia con que el arcángel aparece representado. Ateniéndonos a las figuraciones individuales de los santos, tan sólo es superado por San Juan Bautista y San Pedro Apóstol. Le siguen de cerca San Pablo, San Juan Evangelista, Santa Catalina, Santa María Magdalena y Santa Bárbara, santos que, por motivos diversos, pero particularmente por su calidad de auxiliadores³, gozaron de intenso culto a lo largo de la Baja Edad Media. Si efectuamos esta misma cuantificación con relación a escenas, sería el arcángel el que ganaría sin dificultad, particularmente si nos centramos en el ámbito catalán.

Las primeras singladuras artísticas del gótico le dedican interesantes ciclos tanto en pintura mural (Barluenga, Casserres, Pedralbes) como sobre tabla (frontal de Soriguerola, retablo de la catedral de Elna). Una producción que se intensifica espectacularmente en el período correspondiente al gótico internacional y durante la segunda mitad del XV.

Como punto de partida para la sistematización de su iconografía resulta hasta cierto punto paradigmático el retablo del *Maestro de Soriguerola* del MNAC, del último cuarto del siglo XIII, todavía dentro de los parámetros estilísticos del gótico lineal. Vemos en él reunidos los que serán los dos ciclos más frecuentes a lo largo de la etapa gótica: el que podríamos calificar de *escatológico*, concretado en la imagen del pesaje de las acciones morales y el destino del alma en el más allá (sin que en este caso haya aún referencia alguna al purgatorio que, como veremos, será, sobre todo en Cataluña, uno de los motivos de mayor peso en la iconografía del arcángel) y el *ciclo de las apariciones*, precisamente con la más emblemática y, en consecuencia, más recurrente: el milagro del monte Gárgano. La imagen del purgatorio se integra en el *ciclo escatológico* en el retablo de la catedral de Elna que constituye otro importante jalón en el desarrollo de la iconografía del arcángel⁴.

Aunque el objeto de nuestro trabajo radica en la indagación en torno a lo escatológico, hemos creído oportuno dedicar algunas páginas, a los motivos temáticos de que suele acompañarse. Así pasaremos revista en primer lugar a como los pintores góticos representaron en el ámbito catalano-aragonés las tres apariciones que se plasman con

³ Es sintomático a este respecto su reiteración en los sufragios dedicados a los santos en los libros de horas del XIV-XV.

⁴ Anteriormente aparece en el lateral de altar de Ars (Museo Episcopal de Vic) cuyo carácter fragmentario imposibilita su ubicación en el marco de un programa más amplio que, evidentemente debió existir.

más frecuencia y los milagros atribuidos al arcángel (relacionados las más de las veces con esas apariciones), así como a las imágenes a partir de las cuales se pone de manifiesto su carácter de combatiente contra las fuerzas del mal, para culminar nuestro análisis con las escenas más directamente relacionadas con el discurso escatológico del cristianismo.

Geografía de las apariciones de San Miguel

No suelen faltar en los ciclos en torno a los cuales se articula la iconografía del arcángel en la pintura gótica referencias a alguna de sus apariciones más emblemáticas y a los milagros acontecidos en torno a ellas. Son básicamente tres. Dos se relacionan con los principales centros dedicados en occidente al culto al arcángel. Los orígenes legendarios de los santuarios del monte Gárgano en Apulia y del Mont Saint Michel en Normandía radican en sendas apariciones. También el mausoleo de Adriano en Roma será objeto de una aparición de San Miguel. De ella deriva el topónimo de Castel Sant Angelo con que desde entonces será conocida la emblemática residencia de los papas del medievo.

La aparición del monte Gárgano

El culto al arcángel se implanta por vez primera en occidente en el monte Gárgano, en Apulia. Los orígenes del santuario los relata Jacopo da Varazze en la *Leyenda Dorada*⁵. Un tal Gárgano, de quien toma el nombre la montaña sobre la que se edificará el santuario, poseedor de nutridos rebaños de ovejas y de bueyes, al comprobar que uno de sus toros se ha perdido inicia su búsqueda hasta encontrarlo en la cima del monte frente a la entrada de una cueva. Enfurecido por la actitud del animal, dispara contra él una flecha envenenada que, milagrosamente, es desviada

⁵ De la *Leyenda Dorada* hemos utilizado la edición de Alianza Forma, Madrid, 1982, y la de Ch. S. Maneikis Kniazzezh y E. J. Neugaard, *Vides de Sants Rosselloneses*, Barcelona 1977. Preferentemente esta última por cuanto transcribe el texto de la que es probablemente la primera traducción al catalán, datada hacia finales del siglo XIII (Biblioteca Nacional de París, ms. esp. 44). Como tendremos oportunidad de comprobar más adelante presenta alguna variante de importancia de cara a la interpretación de determinados motivos iconográficos. Las citas las haremos según el texto de Alianza por

por el viento de tal modo que va a clavarse en el propio arquero. El hecho impresiona vivamente a los habitantes de la ciudad de Siponto que se presentan ante su obispo en demanda de una interpretación del prodigio. Este ordena tres días de rogativas, al término de los cuales se le aparece San Miguel y le hace saber que fue él quien dispuso que los hechos ocurriesen de ese modo para revelar así su condición de guardián y custodio del lugar. El obispo y los habitantes de la ciudad suben en procesión a la cumbre de la montaña para orar ante la entrada de la cueva⁶.

De todas sus apariciones es, sin duda, ésta la que gozó de mayor predicamento en la iconografía del santo. La encontramos por vez primera en el gótico catalán en la tabla conocida como *frontal de los arcángeles* (MNAC, nº inv. 3913) [fig. 166] y en las pinturas murales de la iglesia de Sant Pau de Casserres (Museo Diocesano de Solsona, nº inv. 4)⁷, ambas estrechamente relacionadas entre sí hasta el punto de que se ha señalado una posible autoría común⁸. En las dos se representa al arquero, con la flecha clavada en la obra del MNAC y en actitud de apuntar en Casserres, y, frente a él, al toro tumbado sobre unas rocas de una estilización casi abstracta configuradas a base de volutas.

En la tabla del maestro de Soriguerola (MNAC, nº inv. 3901) [fig. 167] la leyenda del Gárgano recibe un tratamiento más amplio. De los tres registros que, en su parte superior, conforman la mitad izquierda de la tabla, el primero nos presenta al arquero al pie de la montaña, en cuya cumbre figura el toro apostado frente a la cueva en el momento en que aquél recibe el impacto de la flecha. Al pie del monte, en el mismo registro, volvemos a encontrar a Gárgano, que, arrodillado, señala su ojo herido con la mano izquierda al tiempo que moja la derecha en un manantial de agua, en una imagen que no vuelve a representarse en la iconografía posterior. Se trata de una alusión al manantial de propiedades curativas que, según la *Leyenda Dorada*, el

su mayor accesibilidad, salvo en los casos en que las diferencias puedan determinar variantes iconográficas.

⁶ *La Leyenda Dorada*, ed. cit., pág. 621.

⁷ Ambas cuentan por lo demás entre los primeros testimonios iconográficos de la leyenda en el arte medieval. Esta toma cuerpo, en lo textual, en el *Liber de Apparitioni Sancti Michaelis in Monte Gargano* redactado no antes del siglo VIII sobre la base de fuentes orales anteriores al menos en tres siglos. Sin embargo no existen imágenes construidas sobre el texto de la misma anteriores al siglo XII (P. Belli d'Elia, "Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico", en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo* [ed. C. Carletti y G. Otranto], Bari, 1994, págs. 578-579).

⁸ El llamado por R. Alcoy *mestre del Arcàngels* o *primer mestre de Sant Pau de Casserres* ("Frontal dels arcàngels", en *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1992, pág. 172).

arcángel hizo brotar en los aledaños de la cueva y del que Gárgano espera el milagro de su curación⁹.

El segundo registro nos presenta a los habitantes de Siponto demandando a su obispo una explicación de los hechos, mientras que el tercero aparece totalmente deteriorado lo que hace imposible reconstruir su iconografía, si bien se podría conjeturar la posibilidad de que se representase en él la procesión al monte, lo que estaría en consonancia no tan sólo con el relato de Jacopo da Varazze, sino también con el tratamiento que los sucesos del Gárgano van a recibir en la pintura subsiguiente, en la que de un modo u otro siempre se representa.

Tal ocurre en un frontal de altar conservado en el Museo de Artes Decorativas de París (inv. Pe 126) [fig. 171]. A pesar de que su procedencia es desconocida todo apunta hacia un origen catalán¹⁰. En él la leyenda se desarrolla en dos registros. En uno se representa el milagro de la flecha en términos similares a los vistos en las obras anteriores pero con el añadido de un pastor cuidando algunas cabezas de ganado. Su presencia a modo de testigo de los hechos será habitual en lo sucesivo, tendiendo a adoptar con frecuencia una expresiva gestualidad de sorpresa. Debajo la procesión al monte ocupa el segundo registro.

Tratamiento similar reciben los acontecimientos gargánicos en las pinturas murales de San Miguel de Barluenga (Huesca) [fig. 162]. Ocupan también dos registros superpuestos, el superior con el milagro de la flecha, igualmente en presencia del pastor. Debajo la procesión al monte se precede de la escena de la curación de Gárgano. Nada tiene que ver ésta última con lo visto en el frontal de Soriguerola. En Barluenga el arquero aparece arrodillado ante el obispo de Siponto que procede a extraerle la flecha. Curación milagrosa que, a diferencia de lo representado en la tabla catalana, dista de ser un *unicum*. La reencontramos en lo catalano-aragonés en el retablo de Miguel Alcanyis del Museo de Bellas Artes de Lyon y en el retablo de los

⁹ El texto de la edición de Alianza Forma no menciona el manantial del monte Gárgano, mientras que en *Vides de Sants...*, en referencia a la cueva, se nos dice que "*en aquella balma ix molt bela aigua dolça, de la qual beven les gens quan han comeneguat, e'n son guarits de diverses malauties*" (vol. II, pág. 313). La relación de San Miguel con fuentes de milagrosas propiedades curativas es un motivo recurrente. En la propia *Leyenda Dorada* se menciona otro manantial taumatúrgico brotado a instancias del santo en el Mont Saint-Michel. En Frigia una tradición hagiográfica atribuye al arcángel una aparición en Cheretopa en la que hace manar agua milagrosa, mientras que otra narra como en el lugar en que querían que fuese honrado San Miguel (se trata del Michaelion de Colosse) los apóstoles Felipe y Juan hacen brotar a su vez una fuente (M. Grazia Mara, entrada "Michele" en *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, col. 416).

¹⁰ Las vicisitudes de la crítica acerca de sus posibles orígenes las resume M. Blanc en *Retables. La collection du Musée des Arts Décoratif*, París, 1998, págs. 60-61. Blanc parece inclinarse por la opinión de Mesuret que lo relaciona con el Languedoc. Su concepción es sin embargo demasiado *catalanizante* como para atribuirle otro origen.

Puixmarín de la catedral de Murcia. Fuera este ámbito citaremos a modo de ejemplo el retablo atribuido al maestro de Osuna que conserva el Museo Diocesano de Valladolid.

En el de la catedral de Elna, un anónimo pintor que presenta similitudes estilísticas con el círculo de los hermanos Serra, retoma el tema en el último tercio del siglo XIV¹¹. La principal novedad que observamos en relación con las obras anteriores radica en la representación sintética del asunto en una misma tabla: el milagro de la flecha, la presencia del santuario, construido milagrosamente por el propio arcángel en la cima del monte, y la procesión de los sipontinos encabezados por el obispo y sus diáconos. Este tratamiento sintético conjugando en un mismo registro la escena del arquero y la procesión se convierte en un paradigma, por cuanto lo vamos a encontrar en la mayor parte de retablos posteriores con escasas variaciones en el esquema compositivo¹². La tabla contigua alude a la aparición del santo al obispo transmitiéndole sus designios. Es la única vez que este hecho es representado como un encuentro tangible. En retablos sucesivos la aparición adopta el modo de un sueño: el obispo en la cama (naturalmente duerme con mitra) recibe en sueños la visita angélica¹³.

En la segunda mitad del XV se modifica este tratamiento sintético y se tiende a representar la escena del arquero y la procesión al monte en tablas diferentes. Es el caso del retablo del Museo de Bellas Artes de Lyon de Miguel Alcañiz, de la predela de Martín Bernat y Miguel Ximénes del Museo del Prado, del retablo de la iglesia de San Miguel de Viella¹⁴, del de la iglesia parroquial de Argelers¹⁵, o del que, procedente de la iglesia de Verdú (Urgell), custodia el Museo Episcopal de Vic (documentado en 1494)¹⁶. En esta último se secuencian los hechos de forma más prolija al mostrar en tablas independientes el milagro de la flecha, la aparición en sueños del arcángel al

¹¹ Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 182.

¹² Es el caso de los siguientes retablos: San Miguel de Cruïlles (Lluís Borrassà, Museo Diocesano de Gerona), colección David Mas de Madrid (círculo de Borrassà), santuario de Penafel (Joan Mates, col. Olavarría de Barcelona), Santa María de Manresa (Jaume Cabrera), Pobla de Cérvoles (Bernat Martorell), Sant Miquel de la Seu d'Urgell (MNAC) y Sant Llorenç de Morunys (ambos fruto de la colaboración de Jaume Cirera y Bernat des Puig), Sant Pere de Terrassa (Jaume Cirera y Guillem Talarn), el de la colección Masaveu, Castelló d'Empúries (Joan Antígó y Honorat Borrassà, Museu d'Art de Girona), el de la iglesia de Palau del Vidre (Arnau Gassies) y el de la iglesia de San Miguel de Tamarite de Litera. A excepción de este último que por su procedencia aragonesa no figura en el catálogo los restantes constan en Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, con los números 211, 219, 230, 246, 390, 403, 411, 417, 422, 430 y 457.

¹³ Retablo de la iglesia de Sant Miquel de la Seu d'Urgell (MNAC); retablo del maestro de Cervera (MEV). Para este último véase la nota siguiente.

¹⁴ Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 560.

¹⁵ *Ibid.*, nº 664.

¹⁶ *Ibid.*, nº 666. Su autor, que sigue estrechamente composiciones y prototipos de Joan Reixach, fue identificado por Post como Pere Girard (*A history of spanish painting...*, vol. VII, págs. 576-578). Gudiol y Alcolea rechazan tal identificación (pág. 203) optando por el apelativo de Mestre de Cervera.

obispo, la procesión al monte y se añade una nueva escena, la oración a la entrada de la cueva.

En este mismo retablo de finales del gótico nos reencontramos con el manantial milagroso que el maestro de Soriquerola había representado por vez primera en una pintura gótica. En la tabla superior de la calle de la derecha vemos tres altares al fondo de la escena: dos cubiertos de paño azul adosados a lo que parece una pared rocosa y uno cubierto con paño dorado con brocados rojos delante de los anteriores. A la derecha discurre el manantial que brota de una fuente, mientras que a la izquierda, en primer plano se nos muestra un grupo de personas. La *Leyenda Dorada* nos refiere como los sipontinos, agradecidos por la ayuda que San Miguel les prestó en la batalla contra los napolitanos subieron en peregrinación a la cumbre del Gárgano, encontrándose con que en el lugar que ocupaba la cueva había una iglesia. Al no saber si estaba consagrada consultaron el asunto al obispo que a su vez hizo lo propio con el papa Pelagio quien aconseja el consabido triduo de rogativas a fin de que el arcángel les manifieste sus intenciones. Este se aparece al obispo, le informa de como él mismo construyó y consagró el templo y les ordena subir en procesión a la iglesia. En ella encuentran tres altares, dos orientados hacia el mediodía y un tercero, cubierto por un baldaquino rojo, hacia naciente. En este mismo punto la *Leyenda Dorada* hace mención a "*la mot bela aigua dolça, de la quial beven...*". Su autor representa el asunto con gran economía de medios, situando los elementos esenciales del relato: las formaciones rocosas del fondo en alusión a la cueva, los tres altares (sustituyendo el baldaquino rojo por el paño con brocados de ese mismo color)¹⁷, el grupo de sipontinos y el manantial.

Relacionada con el monte Gárgano está la batalla entre los habitantes de Siponto y los napolitanos por tener lugar en las inmediaciones del mismo. Cuenta la *Leyenda Dorada* como el arcángel atiende los rezos y ayunos de los primeros facilitándoles la victoria. Tan sólo la encontramos representada en dos ocasiones: en el retablo de San Miguel de Cruïlles de Lluís Borrassà (Museu d'Art de Girona) y en el de la Pobla de Cérvols de Bernat Martorell (Museo Diocesano de Tarragona). Ambos artistas prescinden de los prodigios naturales que, según la Leyenda, San Miguel desata en torno al monte (temblores de tierra, relámpagos que fulminan a los desgraciados napolitanos, espesa nube de niebla cubriendo el monte), para mostrarnos al arcángel

¹⁷ En el palacio episcopal de Tarazona se conservan los restos de un retablo dedicado a San Miguel procedente de la iglesia parroquial de Tabuenca (Zaragoza). En la tabla dedicada a la procesión al Gárgano se observa también la presencia de los tres altares.

dirigiendo victoriosos a sus protegidos. La condición de paganos de los napolitanos se pone de manifiesto, en ambos casos, al representarlos bajo la apariencia de musulmanes, lo que enlazaría con las leyendas relativas a las intervenciones de Santiago y del propio arcángel en diversos momentos de la Reconquista.

La aparición al obispo de Avranches

La segunda aparición de que nos habla Jacopo da Varazze es la que tuvo lugar en el año 703 al obispo Aubert de Avranches. El arcángel se le aparece para ordenarle que a seis millas de su ciudad, en el lugar llamado Tumba, situado junto al mar construya una iglesia en su honor, y que todos los años se celebre allí una fiesta semejante a la del monte Gárgano. El lugar es el Monte Saint-Michel. Es también un toro el indicio que lleva al obispo a la localización concreta del lugar referido por el santo. Incluso las dimensiones del templo vienen dadas por las huellas de las pezuñas del animal¹⁸.

La iconografía gótica se desentiende en general de lo que es la aparición en sí, para decantarse por la representación de un milagro directamente relacionado con las peregrinaciones al santuario, recogido también por la *Leyenda Dorada*. Nos cuenta como en cierta ocasión, el día de la fiesta del arcángel se produjo un inesperado reflujo del mar que obligó a la multitud de peregrinos a regresar apresuradamente a la costa donde todos pudieron ponerse a salvo menos una mujer que estaba embarazada y próxima al parto. San Miguel la protegió y no sólo evitó que se ahogara, sino que gracias a la ayuda del arcángel parió bajo el agua, recogió a su hijo y lo estuvo amamantando hasta que las aguas se retiraron¹⁹. El milagro, ejemplificador de las dádivas que los devotos del santo pueden recibir de él, particularmente los peregrinos, es recogido por vez primera en el frontal del Museo de Artes Decorativas de París. La imagen se organiza en torno a tres motivos: la iglesia, la madre flotando entre las aguas del mar mientras amamanta al niño, y el arcángel que, asomando desde la parte superior del registro, la salva ayudándose para ello de una larga pértiga.

El retablo de la catedral de Elna retoma el asunto en una tabla rectangular dispuesta verticalmente. Se nos muestra en su mitad superior a varios peregrinos que, portando

¹⁸ *La Leyenda Dorada...*, pág. 622.

¹⁹ *Ibid.*

velas, avanzan por un estrecho sendero hacia el santuario en el que se distingue a través de la puerta un altar con la imagen del arcángel. En la inferior asistimos al momento culminante del parto: San Miguel ayuda a la mujer, mientras el cuerpo del niño aparece por debajo de su falda. Yuxtapuesta a ésta vemos la escena de la madre amamantando a su hijo.

El milagro es representado con menos crudeza por el maestro de Glorieta en un retablo de procedencia desconocida hoy repartido en colecciones privadas de Barcelona²⁰. Nos muestra a la madre con el niño en brazos rodeados de una masa de agua, con el santuario al fondo, y un grupo de peregrinos que, desde la orilla, contemplan admirados el milagro. Es este mismo planteamiento el que encontraremos en sucesivas representaciones, como la del retablo de la iglesia de San Miguel de la Pobla de Ballestar (Bernat Serra)²¹, el de la iglesia parroquial de Palau del Vidre (Arnau Gassies), el de la iglesia parroquial de Argelers o el que Jaume Huguet pintó para la capilla del gremio de revendedores de la iglesia de St^a M^a del Pino, hoy en el MNAC²².

La aparición sobre el mausoleo de Adriano

Es la tercera de las apariciones a que hace referencia la *Leyenda Dorada*. Con motivo de una epidemia de peste que asolaba la ciudad de Roma, el papa Gregorio Magno organizó unas rogativas para pedir al señor el cese de la plaga. Durante una de las procesiones organizadas a tal fin, el papa, que la presidía, vio sobre el mausoleo de Adriano la figura del arcángel. Este limpiaba una espada bañada en sangre y procedía a guardarla en su vaina. San Gregorio entendió que mediante aquella visión Dios quería manifestarle que había oído sus preces y las de los fieles y que daba por concluida la pestilencia. En agradecimiento mandó construir en la fortaleza, que a partir de entonces se llamará "castillo del Santo Angel", una iglesia dedicada al arcángel. El retablo de Elna también es pionero en la representación de esta aparición, adoptando una solución que, con las naturales variantes compositivas, se reitera en

²⁰ Gudíol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 312.

²¹ *Ibid.*, nº 431.

²² *Ibid.*, nº 482. Véase también la ficha de S. Alcolea ("Retaule de Sant Miquel arcàngel de la Confraria de Tenders i Revenedors") en el catálogo de la exposición *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, págs. 208-210.

obras sucesivas: la procesión avanzando con el papa al frente hacia el castillo sobre el cual San Miguel se nos muestra en el acto de envainar la espada. Además del retablo de Elna vuelven sobre el asunto ya hacia mediados del XV Huguet en el ya mencionado retablo del gremio de revendedores y Francesc Mestre en el retablo de la iglesia parroquial de Sant Pere de Vilamajor²³, destruido durante la guerra civil. En los tres casos pudiera existir una relación entre la inclusión del milagro en el programa y las epidemias de peste que azotaron el principado en el último tercio del siglo XIV y a mediados del XV²⁴.

Otros milagros del arcángel

Los milagros directamente relacionados con sus apariciones en los montes Gárgano y Saint Michel y en el mausoleo de Adriano son sin duda los más recurrentes en la iconografía del arcángel, pero no los únicos. Nos vamos a referir a otros dos que, aunque infrecuentes en su imaginería, nos dan la pauta de la importancia del libro V del *Llibre del Angels* de Eiximenis como fuente en el arte catalán del repertorio icónico relacionado con San Miguel.

En un retablo anónimo dedicado a San Miguel que forma parte de la colección Masaveu²⁵, y en el de la iglesia parroquial de Palau del Vidre, obra de Arnau Gassies, se representa un mismo milagro con algunas variantes. En ambos asistimos a una extraña escena enmarcada en un paisaje: un sacerdote, sentado y en actitud de confesar, conversa con la cabeza de un joven decapitado cuyo cuerpo yace sobre el camino. En el de primero de ellos San Miguel figura, en pie, entre ambos personajes, mientras que en el de Gassies procede, en la parte superior de la tabla, a conducir el alma del difunto al paraíso. Ambas escenas hacen referencia a unos mismos hechos referidos por Eiximenis en el *Llibre del àngels*. En el capítulo XXIV del libro V recoge el milagro acaecido a un mercader de nombre Polemarchus "*pres e escapçat per ladres*

²³ Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 500.

²⁴ Desde la gran pandemia de 1348 que afectó con especial dureza a la Corona de Aragón, los rebrotes de la enfermedad se dejaron sentir, si bien con menos virulencia, en los años 1374, 1381, 1346, 1410, 1429, 1439, 1448, y de nuevo con fuertes estragos en 1457 (cf. P. Vilar, *Història de Catalunya*, Barcelona 1987, vol. II, pág. 252). Gudiol y Alcolea fechan el retablo de Huguet, que no está documentado, hacia 1455-1460 basándose en "*datos indirectos*", refiriéndose seguramente a la consagración de la capilla de San Miguel en la iglesia de Santa María del Pino, para la que fue pintado, en 1456 (*Pintura Gótica...*, pág. 168). Tal vez sería conveniente retrasar la primera de esas fechas a 1457 en base a la iconografía.

²⁵ Gudiol y Alcolea, *Pintura gótica...*, nº 422. Véase también la ficha que A. E. Pérez Sánchez le dedicó en el catálogo de la exposición *Obras maestras de la colección Masaveu*, Madrid, 1989, pág. 18.

*après de París", del que nos dice que "jamés la ànima no eixí del cors fins que estech confessat, al-legant al confessor que aço li avia impetrat sent Miquel"*²⁶.

Notable interés presentan dos de los cuatro compartimentos que restan de un retablo pintado por Joan Antigó y Honorat Borrassà²⁷ para la iglesia de Santa María de Castelló d'Empúries²⁸, conservados actualmente en el Museu d'Art de Girona. Se trata de dos escenas infrecuentes en la iconografía del arcángel²⁹. La primera de ellas lo muestra escondiendo el cuerpo de Moisés para evitar que los judíos, tras su muerte, caigan, a instigación del diablo, en la idolatría³⁰. La segunda es, aparentemente, de lectura más compleja. Una pareja real acompañada de un grupo de cortesanos asiste, con evidente gesto de sorpresa, a la aparición del arcángel durante la celebración de una misa. Mientras el sacerdote oficia aparece sobre el altar San Miguel, llevando en brazos a dos niños recién nacidos. Post renuncia a interpretar la escena³¹. Para Pere Freixas se trata de la misa de San Gregorio³², opinión que comparte M. Pujol³³. A-M. Vaurillon Cervoni ve en ella una alusión a las almas del purgatorio liberadas por el arcángel gracias al sacrificio de la misa³⁴. Se trata, sin embargo, una vez más, de uno de los milagros recogidos por Eiximenis, y que, dada la confusión respecto a la escena que nos ocupa, creemos interesante reproducir textualmente:

"Sàpies que en la Vida de sent Joto, rey de Dàcia, trobaràs que Maloar, rey d'aquell mateix regne, era tartamús, e tot temps avia dolor de còliqua e de

²⁶ Eiximenis, *De Sant Miquel...*, pág. 92.

²⁷ La autoría del retablo, tradicionalmente adjudicada a un anónimo "mestre de Castelló d'Empúries", ha sido desvelada por M. Pujol i Canelles ("El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries: descoberta la identitat del seus autors", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXX, 1988-1989, págs. 233-255). La documentación que aporta permite constatar también la intervención marginal de Francesc Vergós I, al que se le encargan algunas figuras del conjunto ("*duabus ymaginibus sive figuris*").

²⁸ Consta la existencia en la iglesia, desde 1378, de una capilla dedicada a San Miguel, que debió albergar originalmente el retablo (*Ibid.*, pág. 234).

²⁹ La otras dos tablas representan el milagro del monte Gárgano, y una *Maiestas* en la que Cristo, inserto en la mandorla, se rodea de ángeles. La presencia adicional de la Virgen y San Juan Bautista como intercesores no deja de implicar una alusión velada al Juicio Final.

³⁰ El tema es fruto de la la integración de varias fuentes. En el Deuteronomio (34, 1-7) se da cuenta de cómo al morir Moisés sin poder entrar en la Tierra Prometida fue enterrado en el Valle de Mohab. En el Libro de Henoc (1, 9) Dios encarga a San Miguel ocultar el cuerpo de Moisés para evitar que los israelitas le tributen un culto idolátrico. En la epístola de San Judas (9) el arcángel combate con el diablo por el cuerpo del patriarca. La *Leyenda Dorada* se hace eco de este último episodio (ed. cit., pág. 221).

³¹ "*I am unable to interpret the second scene on the left, in which the archangel, holding two infants in his arms, appears over an altar to a priest saying mass, while an attendant king and queen with their court express astonishment*" (*A history...*, vol. VII, pág. 431).

³² *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800 (Estudis)*, Barcelona 1985, pág. 157. En el esquema interpretativo de la iconografía de las tablas del Museu d'Art de Girona consta también como "Missa de Sant Gregori".

³³ *Op. cit.*, pág. 236.

³⁴ *L'iconographie du purgatoire au Moyen Age dans le Sud-Ouest, le centre de la France et en Espagne*, tesina mecanografiada, Universidad de Toulouse Le Mirail, 1978, pág. 174.

torçons. E tots anys la regina, sa muller, paria, e moria-li après l'infant quaix dins l'any. E com açò li agués molt durat, estech-li consellat per sent Vedast, monge, que tot se giràs a la devoció de sent Miquel; car sens dupte, ell trobaria ab ell gran ajuda. E com lo dit rey concebés gran devoció en monsenyor sent Miquel e faés per ell grans coses, après temps la regina parí, e los infants (que hac dos) moriren. E lo rey, ple de confiança en monsènyer sent Miquel, manà que los dits infants amdós fossen possats sobre l'altar de sent Miquel, e que tothom cridàs a Déu e a sent Miquel. E lavors sent Miquel aparech al rey, qui era en aquella esgleya tancat dins ses cortines, e dix-li axí : "Yo só Miquel, príncep dels estols de Déu. E perquè as en mi aüda tanta esperança, e ton poble e tu m'avets axí reclamat per ressucitar tos infants, sàpies que ta oració és exoÿda" ³⁵.

Pasa a continuación a recomendarle que cambie de vida y dé la espalda al pecado, causa de las desgracias acaecidas a su descendencia.

La dependencia entre los hechos representados en la tabla y el texto de Eiximenis es patente, lo que pone fuera de toda duda su interpretación. Por otra parte la presencia de los dos personajes regios evidencia la referencia a hechos concretos que impiden su asociación con una genérica misa de San Gregorio y explican la prudencia de Post a la hora de formular una hipótesis interpretativa. No es este el único caso en que el gótico catalano-aragonés recurre a este milagro. Una tabla aragonesa de finales del quince que Post atribuye, no sin alguna reserva, al maestro de Pompién³⁶ remite igualmente al mismo. En este caso el arcángel, alzado sobre el altar, no sostiene a los niños. Estos han sido depositados sobre el mismo a los pies del arcángel. En primer término se disponen, arrodillados de espaldas al espectador, sus regios padres. Al prescindir aquí el pintor de la presencia del oficiante no cabe la posibilidad de confundir lo que acontece con la misa del papa Gregorio. Post se reserva igualmente cualquier interpretación limitándose a calificar lo que se muestra en la tabla de "*queer iconography*"³⁷.

³⁵ Eiximenis, *De Sant Miquel...*, pág. 94.

³⁶ *A History of Spanish Painting*, vol. VIII (I), Cambridge, Mss., 1941, pág. 386-387, il. 174.

³⁷ *Ibid.*

Abunda en la idea de *El Libre del àngels* como fuente iconográfica de lo representado en la tabla alusiva a la ocultación del cuerpo de Moisés, tema que también aparece recogido en la obra del minorista catalán³⁸.

El arcángel como combatiente contra las fuerzas del Mal

En los ciclos que el gótico catalano-aragonés le dedica, su enfrentamiento con las fuerzas del Mal adopta una triple formulación. Al tiempo que se mantiene la imagen del arcángel combatiendo al dragón, combinada con frecuencia, como en el románico, con la de la psicostasis, la principal novedad radica en el recurso, particularmente en la retablística, a la "*batalla del cielo*" y la consiguiente caída de los ángeles rebeldes como paradigma del arcángel en su función de *miles Christus*. Juntamente con éste se presenta el combate con el Anticristo. Un tema de resonancias escatológicas por lo que tiene de precedente del Juicio Final.

La caída de los ángeles rebeldes

El carácter de luchador contra el mal que la devoción popular atribuyó al arcángel tiene su justificación fundamental en la "*batalla del cielo*", que éste libró contra los ángeles rebeldes en el acto de sedición por el cual el Mal entra en el Universo. Como señala

³⁸ Eiximenis, *De Sant Miquel...*, pág. 60. Joaquín Yarza ha señalado la posible relación entre el texto de Eiximenis y la tabla representando la ocultación del cuerpo de Moisés a propósito de la imagen del judío tocado con mitra al que parece dirigirse el arcángel ("Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica", en "Homenaje / Homenatge a Maria Jesús Rubiera Mata", *Sharq Al-Andalus. Estudios árabes*, núms. 10-11, 1993-1994, pág. 773-775). En lo iconográfico, sin ser tan infrecuente como el milagro de Maloar, tampoco es un tema que se prodigue demasiado. Lo representa Pedro Aponte en el retablo de San Miguel de Agreda (C. Morte, "El retablo" en *El retablo de San Miguel de Agreda (Soria). Historia y Restauración*, s/l, 1997, págs. 63-109). En la predela del *retablo de los Santos Arcángeles* (Museo Municipal de Pollensa) atribuido a Gabriel Mòger figura en una de sus tablas la escena de San Miguel recogiendo, ante Cristo, el sepulcro de Moisés (T. Sabater, *La pintura gòtica mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca, 2002, págs. 104-105, il. 36b). La incidencia de la obra de Eiximenis en la plástica gótica catalano-aragonesa ya ha sido puesta de manifiesto, en relación con otras temáticas, por J. Berg Sobré ("Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth century illustrations of their works", en *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Abadía de Montserrat, 1979, págs. 303-312).

Baschet la caída de los ángeles inaugura la división del mundo en dos campos al tiempo que supone en cierto modo el acto creacional del infierno³⁹. El elemento esencial de la escena es el combate en sí mismo, con frecuencia presidido por la imagen de la *Maestas Domini*. El infierno no juega sino un papel marginal. En ocasiones tan sólo lo intuimos: los diablos se precipitan hacia el abismo sin que encontremos ningún elemento alusivo a su destino. Cuando aparece adopta su forma más común: la boca de Leviatán. No se trata sin embargo de las fauces devoradoras, de aspecto amenazador, y prestas a cerrarse sobre sus víctimas tan frecuente en las representaciones del Juicio Final. Su papel es pasivo: se abren de par en par, configurando en la parte inferior una línea de ligera curvatura que acoge, más que devora, a aquellos que a partir de ese momento serán los gestores del infierno. En otras ocasiones los ángeles caídos se precipitan sobre una superficie rocosa horadada de agujeros a través de los cuales desaparecen hacia las profundidades.

Las fuentes textuales del tema son básicamente novotestamentarias (Pedro II, 2, 4; Judas, 6 y Ap. 12, 7-9) así como los apócrifos, en particular el Libro de Henoch. Sin embargo es en el Apocalipsis de Juan donde se otorga el protagonismo en el combate a San Miguel, justificando así la reiteración del tema en los ciclos iconográficos dedicados al santo. Siguiendo el texto apocalíptico la batalla del cielo es recogida por la *Leyenda Dorada* y por Eiximenis en el *Llibre dels àngels*.

El retablo de la catedral de Elna se sitúa como pionero en el gótico catalano-aragonés en la representación de este asunto. La escena es presidida por la figura de Jesucristo entronizado y flanqueado por dos ángeles. Debajo San Miguel, al mando de las huestes angélicas, blande su lanza contra Lucifer al que vemos a sus pies, con un vestido que, al tiempo que oculta parcialmente sus deformidades, alude a su antigua condición angélica, precipitándose hacia el abismo en compañía de otros diablos menores. Algunos de ellos se nos muestran en el momento en que, ya en tierra, son engullidos por ésta hacia sus profundidades.

En el retablo de San Miguel de Cruïlles Lluís Borrassà sigue el mismo esquema. En este caso Dios entronizado se rodea de un coro de ángeles, asistiendo al combate que se desarrolla a sus pies. Lucifer no aparece tan claramente individualizado como en la tabla anterior: un conjunto de demonios poco diferenciados son expulsados de los dominios celestiales.

³⁹ J. Baschet, *Les Justices...* pág. 225 y ss.

Por su parte un retablo del círculo de Borrasà de la colección David Mas de Madrid presenta dos variantes: separa en tablas diferentes la figura de la *Maiestas Domini*, rodeada por los mismos ángeles que van a protagonizar el combate, entre ellos el propio arcángel, y la escena de la batalla que se representa en la tabla inferior. En ella vemos sustituido a Lucifer por el dragón al que hace referencia San Juan cuando alude a la caída. Joan Mates en un compartimento de un retablo seguramente dedicado a San Miguel⁴⁰ nos muestra de nuevo la *Maiestas*, rodeada esta vez por la mandorla mística, y flanqueada de los ángeles que protagonizarán el combate. A diferencia de las anteriores aquí los ángeles rebeldes adoptan diversas tipologías. El que parece encabezarlos, por tanto el propio Lucifer, muestra un rostro deforme en el que podemos sin embargo adivinar su antigua fisonomía antropomórfica y está provisto de alas membranosas como las que suelen adornar a los dragones. El resto de su cohorte adopta una morfología más o menos zoomórfica, que abarca desde un enorme lagarto, hasta un mono (animal que tiende a identificarse simbólicamente con la lujuria), pasando por otros seres cuya hibridación les confiere su carácter monstruoso. El propio Mates en el retablo de Penafel adopta una solución parecida.

Similar variedad presentan los seres diabólicos que en el retablo de la Pobra de Cérvoles de Bernat Martorell, se desploman hacia una superficie rocosa en la que se introducen a través de una serie de agujeros. En este caso el artista prescinde de la representación de la *Maiestas* para limitarse únicamente a la batalla. Es este un retablo que incide especialmente en la idea de San Miguel como combatiente contra las fuerzas maléficas, al integrar en el conjunto la representación de la batalla entre los sipontinos y los napolitanos (recordemos que representando a éstos como infieles), así como el combate con el Anticristo.

En el retablo procedente de la iglesia de San Miguel de la Seo de Urgell, obra de Jaume Cirera y Bernat des Puig, hoy disperso entre diversas colecciones privadas y el MNAC, el infierno adopta la forma de la boca de Leviatán. Alude, como apuntábamos anteriormente, más que a una función de devoración, a la de receptáculo que, dispuesto horizontalmente, recoge con una cierta pasividad los cuerpos de los ángeles caídos. Los dientes afilados y los ojos amenazadores de los extremos, evocan, sin embargo, el potencial hostil y devorador del infierno.

⁴⁰ R. Alcoy y M. Montserrat lo sitúan en una colección indeterminada de Barcelona (*Joan Mates. Pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998, págs. 122).

El infierno como boca de Leviatán reaparece en cinco ocasiones más: en el retablo de la iglesia de San Miguel de la Pobla de Ballestar, obra de Bernat Serra conservada *in situ*, un retablo anónimo conservado en una colección privada de Barcelona, el de la iglesia parroquial de Palau del Vidre, de Arnau Gassies, el que procedente de la iglesia de Escalarre se conserva en el Meadows Museum de Dallas, obra del maestro de Viella y el de la iglesia parroquial de Argelers, también anónimo. Mientras que los cuatro primeros no presentan particularidades dignas de mención, este último se aparta de la iconografía tradicional, al desglosar en tres tablas el episodio de la caída. La primera de ellas (tabla superior de la calle central) la representa presidida por la imagen de Dios entronizado y rodeado de un coro angélico pero eludiendo la escena de la batalla que aparece, con la iconografía habitual, en la tabla superior de la calle izquierda sin ninguna alusión al destino infernal de los caídos. Este se nos muestra, introduciendo una variante iconográfica, en la tabla inmediatamente inferior. En ella vemos como el arcángel, seguido de un conjunto de ángeles, todos ellos en una disposición excesivamente estática dado el motivo representado, empujan a los demonios hacia el interior de las fauces de un Leviatán que presenta unas características inusuales en el tema de la caída. Vemos la cabeza del monstruo de perfil, en la parte derecha de la tabla. Sus fauces no aparecen abiertas de par en par como en anteriores versiones del tema, sino entreabiertas como si se dispusiesen a devorar a los ángeles caídos.

El combate con el dragón

En estrecha relación con el anterior se presenta el tema del combate de San Miguel con el dragón-diablo. De hecho se trataría de una individualización restrictiva del tema general de la caída, el combate singular de los príncipes de los ejércitos del bien y del mal.

En la pintura gótica catalana podemos encontrar la escena en representaciones individuales del santo en predelas de retablos bajo otra dedicación. Por el contrario en los retablos a él dedicados es corriente que la tabla central nos lo muestre en el trance de alancear a su enemigo tendido en el suelo a sus pies. En ocasiones la escena se conjuga con la del pesaje de las almas, tema al que tendremos oportunidad de referirnos más adelante.

En el retablo de Soriguerola (fig. 168) asistimos a la derrota del dragón por parte de un San Miguel ataviado con una larga túnica y blandiendo en su mano izquierda la lanza cruciforme que penetra en la boca del monstruo, que se retuerce a sus pies. Es el típico dragón con aspecto de enorme reptil de alas membranosas que gustaba de imaginar la Edad Media. En esencia el tipo iconográfico se mantiene durante todo el período gótico, con algunos cambios que afectarán principalmente al aspecto de ambos contendientes. Así San Miguel tiende a abandonar la túnica para vestirse con rica armadura y escudo, adoptando el aspecto de caballero cruzado con que lo dota el arte francés desde finales del siglo XIII⁴¹. Su antagonista sigue manteniendo la forma de dragón, si bien, sobre todo en el siglo XV, puede adoptar cualquiera de los aspectos con que el arte cristiano del momento suele representar al demonio. Las más de las veces se trata de un ser monstruoso configurado a partir de la hibridación de elementos dispares: los pies suelen estar provistos de pezuñas, garras, o membranas entre los dedos; las orejas puntiagudas; la nariz ganchuda (acabará convirtiéndose en atributo del judío); cola, cuernos (en ocasiones un solo cuerno rojo en el centro de la frente), y, por regla general, exhibe cabezas de aspecto grotesco en los lugares más diversos de su cuerpo: en el pecho, vientre, sexo, hombros, rodillas o nalgas. No es infrecuente que sus cabellos se presenten erizados y ondulantes en recuerdo de las llamas del infierno, o que vaya provisto de alas de murciélago como señor de las tinieblas que es.

El combate con el Anticristo

Hemos visto como la literatura y la predicación de contenido escatológico coinciden en otorgar un papel estelar en los acontecimientos de los últimos días a la figura del Anticristo.

Su presencia en algunos retablos catalano-aragoneses dedicados al arcángel pretende no sólo poner de manifiesto su carácter de combatiente contra las fuerzas del mal. También alude al final de los tiempos y, por tanto, a la perspectiva del Juicio Final, aunque éste no se explicita en el programa.

⁴¹ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1995, págs. 72-73.

El fin del Anticristo a manos de San Miguel parece derivar de Gregorio Magno quien, pese a recoger la afirmación de II Tesalonicenses 2, 8 de que será el propio Cristo el que lo destruya "con el soplo de su boca" (*Moralia*, 32, 17, 27) también refiere la tradición, derivada de Ap. 12, 7, que atribuye tal tarea al arcángel (*Homilía sobre los Evangelios*, 2, 34, 9)⁴². Tanto Beda como Haymo se hacen eco de ella⁴³. También una de las versiones latinas del siglo XI de la *Sibila Tuburtina*⁴⁴. Jacopo da Varazze, que la recoge en la *Leyenda Dorada*, relata como después de simular su muerte y posterior resurrección, al tercer día con la ayuda de sus artes mágicas y de los demonios, se elevará en el aire consiguiendo que las multitudes le adoren. Después plantará su tienda en el monte de los Olivos, "pero cuando esté dentro de ella sentado en su trono, llegará Miguel y le matará"⁴⁵.

En el terreno de la plástica las primeras secuencias narrativas de una cierta amplitud reflejando las andanzas del Anticristo nos las ofrecen los Beatos. Pero es el ciclo que incluye el *Hortus Deliciarum* el que otorga por vez primera al arcángel el protagonismo en el fin del *hijo de perdición* (fol. 242v). Esta tradición convivirá en lo sucesivo con la que atribuye al *soplo divino* el papel ejecutor⁴⁶.

El asunto es tratado por primera vez en la pintura catalano-aragonesa por Lluís Borrassà en el retablo de Sant Miquel de Cruïlles hoy en el Museu d'Art de Gerona (fig. 172). En una escena de gran dinamismo vemos en el aire, sobre una masa rocosa representando el monte, al arcángel que blande su espada y al Anticristo que, con un aspecto totalmente humano y acompañado de varios diablos negros, presenta un corte sangrante en medio de la cabeza y se precipita hacia el suelo. En la parte inferior un grupo de personas, horrorizadas ante el espectáculo, huye en frenético movimiento. La representación se aparta aquí de la literalidad de la *Leyenda Dorada* al presentarnos el combate en el aire prescindiendo de la referencia a la tienda y al Anticristo sentado en su trono. Creemos que la posible fuente de lo representado debe situarse una vez más en "El Llibre del Àngels" de Eiximenis. En el capítulo XLI de su libro V que nos relata "la terça e quarta obra principal que farà sent Miquel en lo temps final". Ambas obres se instalan de lleno en el terreno de lo escatológico. La tercera consistirá en llevar a

⁴² Cf. B. McGinn, *El Anticristo. Dos milenios de fascinación...*, pág. 98.

⁴³ *Ibid.*, cap. 4, n. 127

⁴⁴ Véase la traducción parcial de McGinn, según la versión de E. Sackur (*Sybillinische Texte und Forschungen*, Halle, 1898) en *Visions of the End...*, pág. 50)

⁴⁵ *La Leyenda Dorada*, ed. cit., pág. 626.

⁴⁶ Por esta opción se inclina, por ejemplo, el *Livre de la Vigne de Nostre Seigneur* del siglo XV de la Bodleian Library de Oxford (MS Douce 134, fol 36r). Reproducido en R. Muir Wright, *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester y Nueva York, 1995, il. 48.

Jerusalén a los profetas Enoch y Elías para enfrentarlos a las prédicas del Anticristo, y la cuarta nos refiere como en "*lo jorn que Antecrist sen pujarà en lo munt Olivet per dar a entendre que ell sen vol pujar al cel com féu Jesucrist, e serà ja alt en l'ayre, sent Miquel ab verga de lamp lo partirà per mig...*"⁴⁷. Las semejanzas entre el texto de Eiximenis y la tabla de Borrassà son bastante estrechas; incluso la herida que presenta el Anticristo justo en medio de la frente cabe interpretarla como alusiva al modo en que el arcángel acaba con él partiéndolo "*per mig*".

En Cataluña retoman el tema a mediados del siglo XV Bernat Martorell (retablo de la Pobra de Cérvoles) [fig. 173] y Jaume Huguet (retablo del gremio de revendedores) [fig. 174]. Ambos lo presentan de forma similar a como lo había hecho Borrassà: el combate en el aire sobre el monte de los Olivos y un grupo de gentes que lo contemplan en una actitud entre expectante y temerosa. El primero, en el retablo de la Pobra de Cérvoles, incide sobre un esquema compositivo que ya había utilizado anteriormente en el de San Pedro de la iglesia del castillo de Púbol, su única obra documentada (Museo d'Art de Girona, 1437-42)⁴⁸, para representar la caída de Simón el Mago, tema que presenta evidentes puntos de contacto con éste⁴⁹. Se ha señalado precisamente la influencia de la leyenda del intento de volar por parte de Simón en el desarrollo de la escena que nos ocupa por cuanto estos acontecimientos fueron discutidos e ilustrados desde principios del siglo XIII⁵⁰.

En Aragón un pintor relacionado estilísticamente con el gótico internacional valenciano, el maestro de Arguís, es autor de un retablo que, procedente del pueblo oscense que da nombre al anónimo artista, se custodia parcialmente en el Museo del Prado. Una de las cuatro tablas conservadas da cuenta a su vez de la caída del Anticristo con pocas variaciones con relación a lo visto en las anteriores (fig. 175). Destacar únicamente la presencia sobre el montículo rocoso que alude al monte de los Olivos de las huellas dejadas por el Anticristo en el momento de su ascensión en lo que supone un préstamo tomado directamente de la tradición iconográfica de la Ascensión de Cristo. También hacer hincapié en la tiara que cae de su cabeza en el momento en que el arcángel le clava su espada. La presencia de la triple corona papal

⁴⁷ F. Eiximenis, *De Sant Miquel...*, pág. 125.

⁴⁸ Gudiol y Alcolea, *Pintura gótica...*, nº 387.

⁴⁹ R. K. Emmerson y R. B. Herzman, "Antichrist, Simon Magus and Dante's *Inferno* XIX", *Traditio*, XXXVI, 1980, págs. 373-398.

⁵⁰ B. McGinn, "Portraying Antichrist in the Middle Ages", en D. Verbeke, D. Verhelst y A. Welkenhuysen eds. : *The use and abuse of eschatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, págs. 19-20.

debe entenderse como una alusión, evidentemente confusa, a la figura del *Anticristo místico*, tan presente en la literatura apocalíptica bajomedieval⁵¹.

En todos los casos el arcángel viste armadura, en consonancia con el asunto, y el Anticristo, siempre con aspecto totalmente humano, ricos ropajes. Martorell lo representa incluso con corona⁵². También es común el hecho de que se prescindiera en el desarrollo del programa de cualquier referencia explícita al Juicio Final. Se ha optado por obviar el tema (su perspectiva se deja intuir sin embargo por la propia escena de la caída del Anticristo), para, a lo sumo, hacer pivotar el mensaje escatológico del programa sobre el juicio particular y el purgatorio como ocurre en el retablo de Cruïlles.

Excepción a esta norma la constituye el retablo, de dedicación compartida entre San Miguel y la Virgen, que se conserva actualmente en una capilla de la iglesia colegial de Daroca. Atribuida al círculo del maestro de Langa⁵³ fue pintado originalmente para la iglesia de San Miguel de la localidad zaragozana, desde la que fue trasladado a su actual ubicación. Aquí a la tabla dedicada a la caída del Anticristo, que, en general, se inscribe dentro de los mismos parámetros que las obras anteriores, se yuxtapone en la contigua la imagen del Juicio Final con la resurrección de los muertos y la presencia de San Miguel manejando la balanza (fig. 176), estableciendo así una ilación entre ambos acontecimientos.

Se coincide en todos los casos en recurrir al tipo humano del Anticristo. Es esta una creación que irrumpe en la iconografía apocalíptica en el siglo X, concretamente en la ilustración de algunos Beatos⁵⁴. Su consolidación en la iconografía posterior pudiera estar relacionada con el famoso *De ortu et tempore Antichristi* escrito hacia mediados del X por Adso de Montier-en-Der, en el que recrea, a partir de diversos materiales tradicionales, la semblanza de un Anticristo de apariencia totalmente humana. Así lo encontramos representado en el ciclo a él dedicado en el *Hortus Deliciarum*, de finales del XII, en las Biblias moralizadas producidas en el XIII para Luis IX y su familia o en los Apocalipsis anglo-franceses de la segunda mitad del XIII. La imagen del Anticristo

⁵¹ Remito a lo dicho al respecto en el capítulo dedicado a "Las pulsiones escatológicas en la Corona de Aragón". Véase también más adelante el análisis del Juicio Final del *Breviloquium*... (pág. 477-480).

⁵² El tipo del Anticristo coronado alude a su condición de tirano perseguidor. Uno de los primeros anticristos coronados nos lo ofrece un ejemplar de hacia 1120 del *Liber Floridus* de Lambert de Saint Omer (Gante, Biblioteca de la Universidad, MS. 92, fol. 62v). Entronizado sobre la bestia Leviatán acuña una imagen inspirada en las representaciones mayestáticas de Cristo.

⁵³ F. Mañas Ballestín, *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, pág. 107.

⁵⁴ En los Beatos aparece en dos contextos: la muerte de los dos testigos y la liberación de Satán y el cerco sobre Jerusalén. En el primero la *bestia quae ascendit de abyssu* (Ap. 11, 7), asimilada al Anticristo,

coronado que nos presenta Martorell tiene a su vez antecedentes que entroncarían con la asociación de su figura a la de algunos emperadores particularmente beligerantes contra el cristianismo primitivo, como Calígula y, particularmente, Nerón⁵⁵. En el *Liber Floridus* de Gante se le representa coronado, montando al monstruo Leviatán, y en los frescos de la iglesia de Santa María in Puerto Fuori de Rávena (1330), destruidos durante la Segunda Guerra Mundial, aparece como tirano, ataviado con los atributos de la realeza, en el acto de juzgar a los dos testigos, en una escena, y en otra juzgado a su vez y ejecutado⁵⁶.

Juicio y destino escatológico del alma en los ciclos dedicados a San Miguel

Si la anterior toma de contacto con las apariciones y milagros del arcángel ha puesto de manifiesto el recurso a escenas raras veces representadas en su iconografía, el estudio de las temáticas más directamente relacionados con el destino escatológico de las almas no puede por menos que acrecentar, sobre todo por su estrecho ligamen con el culto a las del purgatorio, la idea de hallarnos ante una iconografía dotada de una gran especificidad.

Al *corpus* iconográfico que pasamos a analizar en las páginas que siguen difícilmente se le puede encontrar parangón, por su cantidad y diversidad de recursos temáticos, en el arte medieval europeo. Pasaremos revista en primer lugar a una serie de pinturas murales que, abarcando en lo cronológico un arco que lleva de mediados del XIII a mediados del XIV y en lo estilístico del gótico lineal a las primeras manifestaciones catalanas de influjo netamente italianizante, presentan como elemento común una misma funcionalidad de carácter funerario⁵⁷. Al gótico lineal

es representada como un gigante tocado con un extravagante sombrero. El mismo tipo del gigante asiste en el segundo caso al cerco sobre la ciudad (Ap. 20, 7-9), [McGinn, *Portraying Antichrist...*, págs. 13-15].

⁵⁵ La figura de Nerón dió lugar a la leyenda de *Nero redivivus*, inserta aquí en un contexto de escatología cristiana, según la cual Nerón, primer perseguidor de los cristianos, volverá al final de los tiempos para ser también el último perseguidor. Algunos autores como Martín de Tours o Sulpicio Severo presentan al Nerón redivivo como un precursor del Anticristo, mientras que otros, como Comodiano, identifican su vuelta con la venida del propio Anticristo (cf. J. Vaesen, "Sulpice Sévère et la fin des temps" en D. Verbeke, D. Verhelst y A. Welkenhuysen eds., *The use and abuse of eschatology ...*, págs. 57-61).

⁵⁶ B. McGinn, "Portraying Antichrist...", págs. 13-21.

⁵⁷ Se ha señalado la frecuencia con que, desde los primeros momentos de la extensión del culto al arcángel en occidente, se le dedicaron numerosas capillas funerarias. Es práctica habitual en las catedrales catalanas desde el siglo X (Español, "Culte et iconographie...", pág. 181). Por lo demás pinturas dedicadas al arcángel en sus aspectos más directamente relacionados con lo escatológico no son en absoluto infrecuentes en lugares de enterramiento. A los ejemplos catalano-aragoneses que analizamos en las páginas que siguen podría añadirse un amplio muestrario. Capillas de cementerio como

pertenece también el interesante conjunto de tablas que analizaremos a continuación. Si las pinturas murales hacen del Juicio Final su temática predominante, en la pintura sobre tabla parece abrirse camino el juicio particular que se impone definitivamente (con alguna excepción) en la retablística posterior en relación con la presencia del purgatorio. Esta abre paso a un novedoso planteamiento escatológico que juega un papel protagonista en buena parte de los retablos de finales del XIV y del XV. Ello no va a suponer que la visión bipolar del más allá, hegemónica hasta entonces, quede arrinconada. Veremos como, a lo largo de la última centuria de la Edad Media, ambas coexisten en la retablística catalana. En Valencia, a partir de la segunda mitad de ese mismo siglo, se impone, sin embargo un más allá cuatripartito (la imagen del limbo de los niños pocas veces faltará en ellos) de la mano de los conocidos en la región como retablos de almas. A ellos dedicaremos más adelante un capítulo específico.

Ciclos murales de carácter funerario

De gran interés iconográfico son las pinturas que decoraron un arcosolio procedente del presbiterio de la iglesia de Sant Pau de Casserres y que, arrancadas de su emplazamiento original durante la guerra civil, se conservan en la actualidad en el Museo Diocesano de Solsona (inv. nº 4) [fig. 151]. El conjunto del programa tiene como motivo base una representación sintética del Juicio Final que ocupa la parte superior del muro enmarcado por el arco. Un Cristo de medio cuerpo surge de entre las nubes⁵⁸ alzando los brazos para mostrar las llagas de sus palmas (fig. 152). Se cubre parcialmente con una túnica roja que cae sobre su hombro izquierdo dejando la mitad de su pecho al descubierto y visible la llaga del costado. La imagen se complementa con un nimbo de tonos igualmente rojizos, flanqueado por el sol y la luna (de presencia, como hemos visto, recurrente en la iconografía del Juicio) y por el *alfa* y

la de Castello di Rostino o la de Sepvigny incluyen en su decoración al arcángel con la balanza o en su función psicopompa (cf. J. Fournée, "L'archange de la mort et du judgement", *Millénaire monastique...*, vol. III, págs. 69-70). Tampoco faltan ejemplos esculpidos en sarcófagos. Nos hemos referido ya al que, procedente de Catalañazor, se expone en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, representando la escena de la psicostasis.

⁵⁸ R. Serra ("Decoració mural de Casserres", en *Catalunya Romànica*, vol. XXII, Barcelona, 1986, pág. 358) remite en función de este detalle al *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis como posible fuente de lo representado. En el *Elucidarium* no se mencionan sin embargo las nubes sino el aire como sede de Cristo ("...super sedes de aere videntur sedere", III, 58; pág. 459 de la ed. de Lefèvre). Por lo demás la imagen de Cristo sobre las nubes es frecuente en muchas teofanías románicas anteriores a la obra de Honorius. De ellas las toma el gótico. Seguramente su fuente de inspiración radica en Mateo XXIV, 30 o en Ap. 1, 7).

la *omega*, que tantas veces acompaña a la *Maiestas* en las teofanías intemporales románicas. A lado y lado de Cristo se ubican sendos sepulcros representados en el momento en que sus moradores, recién despertados del sueño de la muerte por el sonido de las tubas que dos parejas de ángeles soplan desde ambos lados del intradós del arco (fig. 153), alzan las tapas de los mismos dispuestos a concurrir al Juicio. El discurso escatológico de esta parte del programa se completa con la representación, justo debajo de lo visto hasta aquí, de San Miguel combatiendo al dragón apocalíptico⁵⁹. Sólo se conserva la parte superior del arcángel blandiendo la lanza crucífera que suele utilizar para ese menester y fragmentos de tres de las colas culminadas en cabezas con que se suele representar a la bestia, pero lo que resta no deja lugar a dudas. Más complicada resulta la identificación de un segundo ángel que, de nuevo fragmentariamente, se localiza a su derecha. Se ha aducido la posibilidad de que se trate del arcángel Gabriel (o Rafael) ayudando a transportar a San Miguel el alma del difunto⁶⁰ o de Rafael sin otras consideraciones⁶¹. Yarza baraja la hipótesis de que nos encontremos ante una duplicación del propio San Miguel⁶². Estaría en este caso aplicado a la tarea del pesaje de las acciones morales. Aduce en favor de esta interpretación la presencia, superpuesta al ala izquierda del arcángel, de lo que parece el pomo de una balanza similar al de la que maneja en el lateral del Valle de Ribes del Museo Episcopal de Vic (fig. 170). También algún paralelo en el que se yuxtapone en un mismo friso al San Miguel matador del dragón el que maneja la balanza, como ocurre en la portada de San Miguel de Estella. La hipótesis es plausible y acorde con el sentido escatológico del programa y con la función funeraria de la obra.

Lo figurado en el intradós del arco se completa, en su parte derecha, con el milagro del monte Gárgano (sin que sea posible en su estado actual una identificación precisa de lo que se representó originalmente en el lado opuesto)⁶³, y con la imagen del *Agnus Dei*, nimbado y enmarcado en un círculo azul, en la clave del mismo (fig. 152).

⁵⁹ R. Alcoy relaciona el fondo estrellado sobre el que transcurre la escena con la caída a la tierra de la tercera parte de las estrellas del cielo arrastradas por la cola del dragón de Ap. 12, 4 ("Las pinturas de *Sant Pau de Casserres*. Notas de iconografía y estilo en la disolución del 1200 catalán", *D'Art*, nº 13, 1987, pág. 116).

⁶⁰ J. Sureda, prescindiendo de la presencia de la bestia apocalíptica y de la lanza crucífera que blande San Miguel, interpreta conjuntamente la escena como dos figuras representando "probablemente" a los arcángeles transportando al cielo el alma del difunto (*La pintura románica a Catalunya*, Madrid, 1981, pág. 355).

⁶¹ R. Serra, *op. cit.*, pág. 358.

⁶² *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Romànic i Gòtic*, Barcelona, 1990, pág. 160.

⁶³ Es parcialmente visible lo que parece un torso desnudo. Para Alcoy (*op. cit.*, pág. 119) se trataría de una representación de Cristo como Varón de Dolores añadida posteriormente, en opinión que es compartida por Yarza (*op. cit.*, pág. 160), que se pregunta si originariamente no se pudiera haber representado la procesión al Gárgano.

El muro exterior (fig. 151) presenta en las enjutas del arco la figura de un ángel turiferario a la izquierda y de un ave con un pescado en el pico en la de la derecha, que se ha identificado como una garza⁶⁴. En páginas anteriores nos hemos referido a su simbología en el marco del programa de la portada de Ripoll. Probablemente, como allí, haya que relacionar su presencia con una idea de ascensión hacia la salvación⁶⁵.

Bajo la imagen del ángel se distinguen, a pesar del deficiente estado de conservación, las de los tres Reyes Magos (de uno de ellos no resta prácticamente nada) y, en el lado contrario, bajo la garza, aunque lo poco que queda impide una reconstrucción fehaciente, resulta plausible conjeturar la presencia de la Virgen y el Niño complementando la de las tres regias figuras⁶⁶. La presencia de la Epifanía es frecuente en sepulcros y ámbitos funerarios como el que nos ocupa desde el primer arte cristiano⁶⁷. Obedece a determinadas connotaciones simbólicas del tema. La rapidez y el éxito del viaje de los Magos a Belén hizo que su protección fuera invocada no tan sólo por peregrinos y viajeros, sino también por aquéllos que se hallaban a las puertas de la muerte⁶⁸. Probablemente también el simbolismo de las tres edades de la vida tenga algo que ver con su inclusión en este tipo de contextos.

La parte que discurre por encima del arco presenta en la parte derecha la escena de la tentación y la caída de los primeros padres, en un estado de conservación más que aceptable. Todo lo contrario ocurre con la de la parte izquierda, lo que hace imposible reconstruir su iconografía original, aunque se ha especulado con la posibilidad de que estuviese ocupada por una Anunciación⁶⁹.

El conjunto se completa con dos grandes figuras que lo flanquean en cada uno de sus lados. La de la izquierda representa a San Pablo de Narbona, cuya presencia se justifica como santo titular de la iglesia. La de la derecha es habitual en contextos funerarios o escatológicos. Se trata de San Cristóbal, invocado como protector contra

⁶⁴ Alcoy, *op. cit.*, pág. 120.

⁶⁵ Remito nuevamente al artículo de Sanfançon "Le portail de Ripoll...", al que también alude Alcoy en su trabajo.

⁶⁶ Yarza (*op. cit.*, pág. 160).

⁶⁷ Remito a los ejemplos aportados por Réau (*op. cit.*, t. 1, vol. 2, pág. 261). Alcoy recoge otros más próximos al arcosolio de Casserres (*op. cit.*, pág. 122, n. 43). Es de hecho una práctica arraigada que llega hasta el Renacimiento como puede verse en los monumentos funerarios de Juan de Aragón (monasterio de Montserrat), Alonso de Madrigal "El Tostado" en la catedral de Avila, Lesmes de Astudillo y Mencia de Paredes en la catedral de Burgos, Gonzalo López de Polanco y Leonor de Miranda en San Nicolás de Burgos, Felipe de Borgoña y Juana de Castilla de la capilla Real de Granada, Francisco Pizarro en la catedral de Salamanca y Pedro de Fonseca en la colegiata de Toro. (J. M. Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pág. 160).

⁶⁸ Réau, *Iconografía...*, t. 1, vol. 2, pág. 251.

⁶⁹ J. Vigué y A. Basterdes, *El Berguedà*, Barcelona, 1978, pág. 82.

la muerte súbita sin confesión⁷⁰. Se atribuía a su imagen propiedades apotropaicas, de modo que bastaba con mirarla para quedar a salvo de tan nefasta contingencia⁷¹.

Las pinturas analizadas presentan, independientemente de las carencias apuntadas, una gran coherencia, abarcando lo que ha de ser el conjunto de la historia a partir de sus tres jalones fundamentales, caída, redención y Juicio Final, sin que falte la presencia de santos intercesores.

El descubrimiento en 1979 de fragmentos de una psicostasis en el muro sur de la nave (fig. 154) vino a poner de manifiesto la posible existencia de un segundo ciclo de contenido escatológico con la presencia igualmente de San Miguel⁷². A la afinidad iconográfica con las anteriores hay que sumar la estilística, lo que permite datarlas en torno a la misma época⁷³. Poco más se puede decir de ellas por lo escaso de lo conservado, como no sea resaltar la importancia otorgada en esta primera andadura de la pintura gótica en Cataluña a una temática que, como veremos en páginas sucesivas, desempeña también un importante papel en la pintura sobre tabla.

Poco posteriores a las pinturas de Casserres deben ser las que decoran el interior de la iglesia de San Miguel de Barluenga (Huesca)⁷⁴. Adscritas también a la estética del gótico lineal coinciden con las anteriores en cuanto a su función funeraria⁷⁵ y en su dedicación al arcángel, lo que se traduce en no pocos paralelismos iconográficos.

La iglesia, de pequeñas dimensiones, es de planta rectangular con testero plano y techumbre de madera sustentada en cuatro arcos diafragma que dividen su única nave en cinco tramos. Lo que queda del programa original (hay algunas lagunas importantes en el conjunto) se concentra en el primer tramo, entendiendo por tal el

⁷⁰ Réau, *Iconografía...*, t. 2, vol. 3, pág. 355.

⁷¹ Es sintomática a este respecto la frecuencia con que la pintura mural asocia a San Cristóbal con el tema del *súbito* encuentro entre los tres vivos y los tres muertos.

⁷² E. Carbonell i Esteller, "Notes sobre unes pintures murals descobertes a Sant Pau de Casserres", *Quaderns d'Estudis Medievals*, nº 1, 1980, págs. 61-62.

⁷³ Las pinturas del arcosolio presentan en lo estilístico características que, derivadas del estilo 1200, deben considerarse ya plenamente góticas. Se han fechado en la segunda mitad del siglo XIII (Alcoy, *op. cit.*, pág. 129; Yarza, *op. cit.*, pág. 161).

⁷⁴ La proximidad estilística (y por cierto también geográfica) a las pinturas de San Miguel de Foces (fechadas en 1302) y, sobre todo, a las algo anteriores del segundo pintor de San Fructuoso de Bierge, permiten situarlas hacia finales del siglo XIII (C. Perrela, "Aportaciones al estudio del arte funerario en Aragón: S. Miguel de Barluenga", en *Actas del IV Congreso de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1985, págs. 377-389).

⁷⁵ La iglesia se ubica en el actual cementerio del pueblo. No me consta la antigüedad del mismo pero no es improbable que, como hemos visto en Biota y ocurre en otros muchos casos, sus orígenes y los de la iglesia sean más o menos comunes, y que ésta última fuese construida como un oratorio directamente relacionado con el culto a los difuntos. C. Perrela sostiene su función funeraria, aunque los argumentos que aduce serían en realidad de aplicación a todo templo cristiano (*op. cit.*, pág. 380).

inmediato al testero (fig. 155)⁷⁶. Presenta varias escenas o figuras separadas por grecas a modo de enmarcamiento. En un nivel superior se aprecia en la parte izquierda una *Maiestas*, con Cristo entronizado inserto en la correspondiente mandorla y rodeado por el *Tetramorfos* y, en la derecha, la imagen de San Miguel que, como en Caserres, combate armado de lanza a la bestia apocalíptica representada como un dragón provisto de varios cuellos con sus correspondientes cabezas. Ambas imágenes se hallan separadas por una estrecha ventana. Sobre ella un crismón reitera la presencia de la divinidad e, inmediatamente debajo, un serafín dirige su mirada hacia la *Maiestas*.

Una cenefa de la que se conserva únicamente un pequeño fragmento dividía la parte inferior del testero en dos sectores. Nada queda de lo representado, bajo la imagen de la *Maiestas* en el sector izquierdo. El derecho, pese a la pérdida de más de la mitad de su superficie pictórica, conserva parcialmente varias figuras que permiten una aproximación fiable a su iconografía (fig. 156). Se distingue con claridad un primer personaje barbudo y nimbado que, sedente, acoge en su regazo a dos pequeñas figuras que juntan sus manos en actitud orante. Se trata del seno de Abraham. A las dos almas que ya gozan de la eterna beatitud se dispone a sumarse una tercera que un ángel lleva de la mano hacia aquél. Más problemática resulta la identificación precisa de lo que acontece a continuación. Un segundo ángel, girado en sentido contrario a la escena anterior, alza su mano izquierda que cierra sobre sí misma como si estuviese agarrando algún objeto que hoy falta. Es el mismo gesto y la misma postura que adopta el San Miguel que justo encima alancea al dragón ¿Estamos ante una reiteración de esa misma escena? Si es así, y todo parece indicarlo, hay que pensar en una combinación de ésta última con la del pesaje de las acciones morales⁷⁷. Nada queda de su mano contraria ni de lo que pudiera sostener con ella (toda la parte inferior de figura se ha perdido), pero la presencia de Abraham recibiendo en su seno

⁷⁶ La jácena de la techumbre presenta una decoración a base de puntas de flecha, motivos vegetales y algunos elementos figurativos que vienen del mundo románico, como leones andrógagos. Perrela la integra en el conjunto del programa (*op. cit.*, págs. 384-385) en una interpretación, a mi modo de ver, forzada de los posibles elementos simbólicos del mismo.

⁷⁷ No es infrecuente que en los retablos dedicados al arcángel figure éste en la tabla central alanceando al dragón y en otra tabla se represente la misma escena en combinación con la psicostasis. Así ocurre por ejemplo en el retablo anónimo de la colección Masaveu, en los de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell (hoy repartido entre varios museos) y de la iglesia parroquial de Sant Llorenç de Morunys (desaparecido) fruto ambos de la colaboración de Jaume Cierera y Bernat des Puig, en el del maestro de Cervera del Museo Episcopal de Vic, en el de Tamarite de Litera, en el de los Puixmarín de la catedral de Murcia, o en el de la iglesia parroquial de Argelers.

las almas de los elegidos a su derecha y la del infierno a su izquierda (ya en el muro sur) hace más que plausible que se tratase de una balanza⁷⁸.

Respecto a la figuración del seno de Abraham conviene insistir en el hecho de que es la primera vez que el arte medieval hispano recurre a él al margen del contexto de la parábola del pobre Lázaro. Se trata por lo demás de una imagen excepcional, por cuanto, mientras que la plástica gótica francesa va a hacer de él uno de los motivos preferentes a la hora de representar, en el marco del Juicio Final, el destino de los justos en el más allá, por el contrario el arte hispánico lo abandona para decantarse hacia otras soluciones como la Ciudad Celeste o el jardín paradisíaco.

Lo que resta del infierno es mínimo. La pérdida resulta lamentable ya que, habida cuenta del amplio espacio que parece le estuvo destinado, debió alcanzar un desarrollo importante. Lo que vemos hoy se limita únicamente a la imagen, un tanto borrosa, de un árbol y tres condenados desnudos entre sus ramas (fig. 157). De nuevo un motivo excepcional por ser la primera vez en que el arte hispánico recurre a él. Desde el punto de vista literario es un castigo pionero en la literatura de visiones. Aparece en la *Visión de San Pablo*, aunque rara vez se encuentra en visiones posteriores. Tampoco en lo iconográfico se prodiga en exceso. Lo encontramos en alguna miniatura como la que ilustra precisamente el texto anterior en el Verger de Soulas del siglo XIV de la Biblioteca Nacional de París (ms. fr. 9290, fol. 7v)⁷⁹. También en algunos frescos. Baltrusaitis insiste en lo infrecuente de su representación en la pintura mural, señalando tan sólo el caso de la iglesia de Saint Désert (Châlons sur Saone, s. XV)⁸⁰. En Italia se incluye en los frescos del santuario de Nostra Signora del Santo Sepolcro en Rezzo y en los del santuario della Madonna de Montegrazie, ambos en Liguria⁸¹. Mientras que en el caso francés los condenados penden de las ramas cabeza abajo, en los dos ejemplos italianos se hallan ensartados en ellas.

Completa el sentido de esta imaginería judicial lo representado en el primer arco diafragma. En su cara externa (fig. 158) se despliega en torno a la figura, muy deteriorada, de Cristo Juez, representado como en Casserres de medio cuerpo, con los brazos extendidos y un manto rojo, en este caso sobre ambos hombros, pero dejando ver igualmente la llaga del costado. Se flanquea por sendas parejas de

⁷⁸ Por esa misma hipótesis se inclinan J. Gudiol Cunill (*Els primitius [vol. I]. Els pintors: la pintura mural*, Barcelona, 1927, pág. 502) y Perrela (*op. cit.*, pág. 378).

⁷⁹ J. Baltrusaitis, *Le gothique fantastique. Reveils et prodiges*, París 1960, fig. 9.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Véase en Baschet, *Les justices...*, el anexo con las fichas descriptivas de los frescos italianos con imaginería infernal (pág. 619 y ss.)

ángeles portando los instrumentos de la pasión seguidos por un conjunto de santos nimbados que con los brazos alzados en actitud implorante vienen a suplir la ausencia de la *deesis* en la tarea de interceder por la humanidad. El intradós del arco lo ocupa la resurrección de los muertos (fig.159). En su zona inferior y a ambos lados éstos levantan las tapas de pesados sarcófagos de piedra para asistir al Juicio. Todos los sectores sociales están representados. De una misma sepultura, en una especie de resurrección estamental, llegan a salir hasta tres reyes (fig. 160). Es también visible un eclesiástico, predominando los resucitados que, carentes de cualquier signo de distinción social, vendrían a representar al resto de los mortales. A continuación de las escenas de resurrección ángeles turiferarios flanquean una nueva imagen de la divinidad, representada esta vez a través de la mano de Dios surgiendo de entre las nubes (fig. 158).

La cara interior de arco la ocupan ángeles que, a ambos lados del mismo, se emplean en la tarea de pasarse de unos a otros las almas de los justos (fig. 161) en una suerte de curiosa cadena ascensional que vuelve a incidir en su función psicopompa ya puesta de manifiesto en la imagen de las almas conducidas al seno de Abraham.

El programa se completa en la zona superior de los muros norte y sur con sendos ciclos hagiográficos. El del muro sur conecta, por su dedicación a San Miguel, con la escena contigua del arcángel alanceando al dragón. Se desarrolla en él, en dos registros superpuestos, el ciclo del monte Gárgano a través del milagro de la flecha, la extracción de la misma por el obispo de Siponto y la procesión al monte (fig. 162). Se le opone en el muro contrario, en este caso en un único registro, la historia de San Cristóbal, cuya presencia en este contexto supone una nueva coincidencia con lo visto en las pinturas de Sant Pau de Casserres, y se explica por los mismos motivos ya aducidos al analizar estas últimas. Se representan algunas vicisitudes de la vida del santo desde el momento en que es conducido por varios soldados ante el rey de Samos (mal aconsejado éste por un diablo visible a sus espaldas, en probable alusión a las palabras que la *Leyenda Dorada* pone en boca de Cristóbal para acusar al monarca de ser compañero del maligno)⁸². Es probable que, en correspondencia con lo que ocurre en el muro opuesto, el ciclo se continuase en un segundo registro hoy desaparecido.

⁸² *La Leyenda...*, vol. I, pág. 408.

También los enterramientos del claustro del castillo de Alcañiz contaron con un ciclo dedicado a San Miguel⁸³. La situación de intemperie de las pinturas se ha traducido en un deficiente estado de conservación que hace imposible una reconstrucción detallada de lo que fueron en su día. Destaca en el muro situado frente a la puerta de acceso, entre otras pinturas (una Crucifixión y una Virgen de la Leche), una imagen a gran tamaño del arcángel (fig. 163) con las alas extendidas. Aunque su parte inferior ha desaparecido se aprecia perfectamente como dirige su lanza contra un dragón de cuerpo serpentiforme que proyecta su cabeza con las fauces abiertas hacia el escudo ovalado del arcángel. A su derecha parte de la leyenda del Gárgano se concreta, en lo alto, en la figura de un toro que, sobre un fondo negro rematado por un arco (probable alusión a la cueva del monte)⁸⁴, se tiende sobre sus patas sosteniendo una palma entre las delanteras. Un poco más abajo se distinguen con alguna dificultad restos de vegetación y junto a ellos la silueta de una figura humana con capucha y soplando una flauta en la que cabe ver al pastor que con frecuencia se representa como testigo del milagro de la flecha, del que nada queda. No es descartable, habida cuenta del contexto funerario en que se inscribe, que se incluyeran en el ciclo otros motivos relacionados con las funciones más estrictamente escatológicas del arcángel.

Ya dentro de unos parámetros estilísticos marcadamente italianizantes se sitúan las pinturas que decoran la capilla dedicada a San Miguel en el claustro del monasterio de Pedralbes de Barcelona. El pequeño recinto de planta irregular que las alberga fue en su momento *celda de día* de Francesca Saportella, segunda abadesa del monasterio y sobrina de la reina Elisenda de Montcada, fundadora del mismo. Aunque consta documentalmente que Saportella las encargó en 1343 a Ferrer Bassa, en esos momentos el pintor más prestigioso del reino como lo prueban los múltiples encargos recibidos tanto de la casa real como de destacadas familias de la nobleza, resulta más que improbable que él haya sido el autor de las pinturas. Se conservan efectivamente dos contratos, uno de 1343 y un segundo de 1346, en los que se estipulan las condiciones de trabajo y el programa⁸⁵. Es preciso sin embargo puntualizar que no

⁸³ No fue el claustro la única área de enterramiento del castillo. Seguramente el atrio se dedicó también a ese mismo fin. Las pinturas que lo decoran, ya analizadas en páginas anteriores, presentan a su vez, en consonancia con la función funeraria del espacio en que se ubican, un importante componente escatológico.

⁸⁴ Carlos Cid en la primera monografía importante sobre las pinturas del castillo ya avanza esa interpretación ("Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Teruel*, 20, 1958, pág. 36).

⁸⁵ Para la documentación que relaciona a Bassa con Pedralbes véase el apéndice documental aportado por M. Trens en *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936, pág. 163 y ss.

siempre la existencia de un contrato implica una autoría directa por parte del artista comprometido en el mismo. No era infrecuente la subcontratación de obras por el exceso de demanda en el caso de algunos talleres organizados empresarialmente, circunstancia probable en el de Bassa. Digo esto a propósito de la polémica desencadenada en torno a la autoría de los murales de Pedralbes a raíz del descubrimiento, cuando ingresa en la Biblioteca Marciana de Venecia en 1974, del Libro de Horas de María de Navarra. Atribuido a Bassa con la colaboración de su hijo Arnau y del llamado Maestro de Baltimore⁸⁶, J. Yarza ha puesto de manifiesto las acusadas diferencias existentes entre las pinturas del manuscrito y las de la capilla de San Miguel, llegando a la conclusión de la imposibilidad de que ambas obras sean de la misma mano. Basándose en criterios iconográficos, estilísticos y en los italianismos presentes en algunas inscripciones identificativas de los santos apunta la posibilidad de que quien trabajó en Pedralbes hubiese sido un pintor itinerante de origen italiano subcontratado por Bassa⁸⁷. En cualquier caso resulta evidente que la mano que pintó la capilla de San Miguel no es ninguna de las que miniaron las *Horas de María de Navarra*.

Una vez más nos encontramos ante un recinto que debió ser concebido como un oratorio de marcado carácter funerario. Se construyó, aprovechando un espacio entre los contrafuertes del ábside de la iglesia al que se halla adosado, en la proximidad de la sepultura de la reina Elisenda y de las de algunas monjas de la comunidad de clarisas. Ello explica la dedicación de la capilla al arcángel, su figuración en ella en la acción de pesar las acciones humanas y la presencia de un atípico Juicio Final.

El programa como conjunto se desarrolla a lo largo de dos franjas horizontales superpuestas y se articula en torno a un ciclo de la pasión en la franja superior (Oración en el huerto y Prendimiento, Cristo escarnecido, Camino del Calvario, Crucifixión, Descendimiento, Piedad y Santo entierro) y otro, en la inferior, dedicado a los siete gozos de la Virgen, con la inclusión entre los tres primeros (Anunciación, Nacimiento y Epifanía) y los cuatro últimos (Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Coronación) de una *Maestà* en la que la Virgen aparece entronizada, con el niño en brazos y rodeada de ángeles. El programa se continúa con la representación de una

⁸⁶ Cf. R. Alcoy, "Los maestros del Libro de Horas de María de Navarra: avance sobre un problema complejo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 34, 1988, págs. 105-134; J. Yarza, "María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana", en *Libro de Horas de la Reina María de Navarra*, Barcelona, 1996, pág. 134 y ss.

⁸⁷ *Ibid.*

nutrida serie de santos, cuya presencia, que debe relacionarse con las de la psicostasis y del Juicio Final, obedece a su función de intercesores.

La escena de la psicostasis (fig. 164) nos muestra al arcángel sosteniendo una espada con la mano derecha y la balanza con la contraria. El platillo de la izquierda ostenta una figura que, en gesto de desesperación, oculta su cara con ambas manos. Lo que resta del platillo contrario hace imposible evaluar cual hubiera podido ser su contenido si es que lo hubo. Lo que se nos muestra apunta a un veredicto de culpabilidad, circunstancia que no es infrecuente en la representación del pesaje. A la derecha de la escena, en un entorno natural, flanqueado por un árbol y por una cavidad rocosa, se yuxtapone a ella, compartiendo el mismo recuadro y, por tanto, participando de la misma, la figura de San Juan Bautista⁸⁸. Su presencia en este contexto bien pudiera obedecer al papel de intercesor que la pintura italiana, siguiendo la estela de Bizancio, le otorga en el Juicio Final junto a la Virgen. Desde este punto de vista creo que no debe resultar casual la inmediatez a la escena (justo debajo de ella) de las representaciones de San Francisco y Santa Clara. ¿Quiénes mejor que ellos podrían interceder en el momento supremo por las almas de las clarisas o de la fundadora del convento?.

El Juicio Final ocupa el muro de cierre de la capilla, encima de la puerta de acceso a la misma (fig. 165). Se configura como elemento central la imagen de Cristo que, sentado sobre el arco iris, se rodea de la mandorla, imagen que se inscribe toda ella en un medallón. Adopta las características propias del Juez de la Segunda Venida: ostenta las llagas de la Pasión y sus brazos se disponen asimétricamente, con el derecho alzado y el izquierdo hacia abajo, remitiendo, como hemos visto en otros muchos Juicios, a la sentencia que ha de separar a justos de pecadores. Sendos ángeles, inscritos a su vez en sus correspondientes medallones, flanquean a una altura ligeramente inferior la figura del Juez. Portan, con una de sus manos velada, los instrumentos de la Pasión: corona de espinas, caña y esponja en un caso y lanza y clavos en el otro.

Lo representado a partir de aquí se aleja de la formulación habitual del Juicio. Bajo los medallones y, descentrados con relación a ellos por tenerse que adaptar a los espacios libres entre los ventanales del muro, figuran dos recuadros en los que se han representado sendas figuras (masculina la de la derecha y femenina la que se le

⁸⁸ R. Alcoy ha señalado algunos precedentes italianos para tal iconografía (*Introducció i derivacions...*, pág. 521).

opone) sentadas sobre bancos recubiertos de tapicería. Recogen sus manos en actitud de oración al tiempo que son coronadas con guirnaldas de flores⁸⁹ por dos pequeños ángeles situados tras sus cabezas. Trens, tras descartar la posibilidad de que se trate de donantes, los asimila, en una interpretación que nos parece acertada, a una representación genérica de los bienaventurados (de ahí la presencia de ambos sexos)⁹⁰. Una iconografía sin duda atípica pero que presenta un precedente en la pintura gótica catalana en el frontal de Soriguerola en el que los bienaventurados se representan igualmente entronizados y tocados con coronas⁹¹.

Remata el muro un arco extremadamente rebajado en cuyo intradós, de nuevo en un medallón, se ha representado a la altura de la clave y justo encima de la figura del Juez, el *Agnus Dei*, aludiendo al sacrificio de Cristo (mana sangre de su cuello herido) y, por tanto, a la Redención. Separados de éste por motivos vegetales otros dos medallones ostentan figuras aladas de medio cuerpo tocadas también con nimbo. Ambas parecen femeninas. La de la derecha lleva una paloma en una de sus manos mientras que la de la izquierda porta una palma y acoge bajo su manto una pequeña figura suplicante. Motivos que indican que no nos encontramos en presencia de ángeles. En una de las primeras aproximaciones a la iconografía de las pinturas Sanpere i Miquel las identifica como representaciones de las virtudes⁹². Ve en la primera de ellas a la castidad y reconoce en la segunda a la obediencia. Trens coincide parcialmente con él: mantiene esa misma identidad para la castidad pero prefiere asociar la imagen que acoge al suplicante, en mejor lógica, con la caridad⁹³. Tal vez sea, sin embargo, preferible optar para la figura que porta la paloma por la humildad. En el ciclo de vicios y virtudes de la portada de Notre Dame de París se la representa con la cabeza velada, como en Pedralbes, y con un escudo en el que figura una paloma. Fue copiada con ese mismo atributo en Amiens y Chartres y con él aparece representada en algunas vidrieras y manuscritos⁹⁴. En cualquier caso estamos ante virtudes estrechamente ligadas al ideal de vida monástico propio de una

⁸⁹ Falta la guirnalda en el caso de la figura de la izquierda (una mujer de larga cabellera rubia) que carece también de parte del nimbo que ambas portan adicionalmente.

⁹⁰ M. Trens, *Ferrer Bassa...*, pág. 100.

⁹¹ Las referencias escriturarias a las coronas como atributo de los justos son varias. San Pablo (I Cor. IX, 25): "Y quien se prepara para la lucha, de todo se abstiene, y eso para alcanzar una corona corruptible; mas nosotros para alcanzar una incorruptible"; (II Tim., IV, 8): "Ya me está preparada la corona de la justicia que me otorgará aquel día el Señor, justo Juez, y no sólo a mí, sino a todos los que aman su venida". También en Ap. II, 10: "Sé fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida".

⁹² *Els Trecentistes*, Barcelona, 1928, vol. I, pág. 192.

⁹³ *Ferrer Bassa...*, pág. 99.

⁹⁴ E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France...*, pág. 236, ils. 51 y 63. Mâle aduce adicionalmente los ejemplos de los rosetones de Notre Dame de París y de Auxerre y un ejemplar del *Somme le Roi* (París, Biblioteca Nacional, ms. fr. 928, fol. 74).

comunidad de monjas clarisas, cuya inserción en el marco del Juicio no viene sino a señalar, en un papel similar al que hemos adjudicado a la batalla entre caballeros cristianos y musulmanes en el atrio de Alcañiz, el camino susceptible de conducir a la salvación.

Creemos que el calificativo de atípico que al principio de estas páginas otorgábamos al Juicio de Pedralbes queda, a tenor de lo visto hasta aquí, plenamente justificado. Junto a la presencia de las virtudes⁹⁵ y al inusual recurso para representar a los bienaventurados llaman la atención algunas ausencias significativas. No hay referencia alguna a la resurrección de los muertos. La separación de justos y pecadores no se representa, quedando únicamente insinuada en la gestualidad de Cristo. Se alude indirectamente al cielo a través de los dos bienaventurados pero se evita la presencia del infierno. En suma un Juicio dulcificado que atempera los aspectos más claramente admonitorios de su iconografía habitual.

Primeros ciclos en la pintura catalana sobre tabla

La tabla que conocida como *frontal de los arcángeles*⁹⁶ conserva el MNAC (nº inv. 3913) se ha puesto en relación con las pinturas de Sant Pau de Casserres⁹⁷. Se representan en ella cuatro escenas enmarcadas por fajas estucadas (fig. 166). Las dos de la izquierda concentran el contenido escatológico del programa. La inferior da cuenta del papel judicial atribuido San Miguel. Sostiene con su mano izquierda una balanza cuyos platillos contienen sendas cabezas, blanca en un caso y negra en el otro, alusivas a las buenas y las malas obras. A pesar de los esfuerzos del diablo que intenta, valiéndose incluso de la presión de uno de sus pies (un gesto que hemos visto

⁹⁵ Presencia ciertamente infrecuente en los Juicios catalanes, pero que se da sin embargo en los Juicios de Notre Dame de París, Amiens y Chartres. Precisamente las imágenes de la humildad a las que acabamos de referirnos se encuentran integradas en esos programas. Un análisis de su función en los mismos puede consultarse en B. Boerner, "Reflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIIIe siècle", en *De l'art comme mystagogie...*, págs. 55-69. También la pintura mural italiana nos ofrece el muy notable ejemplo del ciclo de vicios y virtudes que Giotto pinta en la parte inferior de la Arena de Padua en relación con el Juicio Final que culmina el programa.

⁹⁶ A pesar de que tradicionalmente se la haya calificado de *frontal* sus medidas son más propias de un lateral de altar. Así lo señalan R. Alcoy ("Frontal dels arcàngels", en *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1992, pág.172) y T. González Verdaguer ("Frontal del arcàngels", en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, pág. 396).

⁹⁷ R. Alcoy, *ibid.* La autora reitera lo ya planteado anteriormente en "Las pinturas de Sant Pau de Casserres...", pág. 126.

ya en la psicostasis de la portada de Montañana o en las pinturas más próximas cronológica y estilísticamente de Casserres [fig. 154]), inclinar la balanza a favor de las segundas, será el contenido del platillo contrario el que con su peso abra al alma la vía de la salvación. Las consecuencias del juicio se plasman en el recuadro inmediatamente superior. Rafael y Gabriel, cuya presencia justifica la apelación plural a los arcángeles en el nombre con que tradicionalmente se conoce la obra, son representados, en una exaltación de su papel como psicopompos, sosteniendo un lienzo con un alma en su interior⁹⁸, seguramente la recién juzgada con lo que estaríamos ante una escenificación del juicio particular.

Las dos tablas contiguas se dedican a San Miguel. Representado en la superior aplicado a la tarea de combatir al dragón, la inferior remite al milagro del Gárgano en una imagen muy próxima a la que con el mismo tema se muestra en Casserres.

Nos hemos referido ya a la tabla de Soriguerola (figs. 167-168)⁹⁹ como obra pionera en el inventario retablistico dedicado al arcángel al tiempo que emblemática de lo que serán algunas de las líneas directrices de los planteamientos iconográficos del mismo.

Sus elementos escatológicos se organizan en torno a la escena del pesaje de las acciones morales. La balanza, sostenida por una cuerda, cuelga de uno de los arcos que enmarcan la escena por su parte superior. Junto a cada uno de sus platillos se enfrentan el arcángel y el diablo. El primero, vestido con túnica azulada se dispone al lado del de las buenas acciones, representadas por una figurilla desnuda de piel clara que junta sus manos en actitud orante. Un diablo cornudo y de piel oscura, vestido únicamente con un faldellín, intenta presionar con una mano el platillo de las malas acciones, ocupado por una figura de tez azulada, como la de una segunda figura diabólica de menor tamaño, que se cuelga del plato al objeto de decantarlo a su favor. Sus tretas son inútiles. La balanza se inclina del lado de las buenas obras y el alma es entregada por un ángel psicopompo a San Pedro que, a las puertas de un torreón almenado alusivo a la Ciudad Celeste, se dispone a acogerla. A esta escena se le yuxtapone, a su derecha, la presencia de seis personajes coronados y entronizados.

⁹⁸ La función de los ángeles como portadores de almas les es atribuida en el pasaje bíblico del epulón y el pobre Lázaro: "Sucedió pues que murió el pobre y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham" (Lucas 16, 22). Otro texto fundamental para la iconografía de los ángeles en el tránsito del alma y lo constituye la Historia de José el Carpintero, recogida en los evangelios apócrifos (L. Herrero Romero, "Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español" en J. Yarza ed., *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra 1984, págs. 13-15).

⁹⁹ En este caso es probable que, por sus dimensiones (su anchura supera en más del doble la altura) nos encontremos ante un retablo (I. Lorés, "Taula de Soriguerola", en *Catalunya Romànica*, vol. I, pág. 384).

Ocupan sendos recuadros, tachonados de estrella, alternan fondos rojos y oscuros en disposición ajedrezada. Lo más probable es que nos hallemos ante figuras alusivas a los bienaventurados disfrutando de la gloria eterna¹⁰⁰. Así lo aconseja su posición en la tabla y las coronas que ciñen sus cabeza. Por otra parte esta interpretación es acorde con la presencia, a modo de contrapunto, del infierno ocupando la mayor parte del registro inferior. Su motivo dominante viene dado por la enorme caldera en cuyo interior se cuecen ocho condenados desnudos, enlazados entre sí por una cuerda o cadena anudada al cuello, sin que se dé el menor indicio de la condición social de los mismos¹⁰¹. Dos diablos se afanan en atizar el fuego, manejando uno de ellos un fuelle y el otro removiendo el combustible con un garfio. Sobre la caldera se aprecia la presencia de otros tres diablos. Uno se dispone a arrojar en su interior a otro condenado del que sólo restan poco más que los pies mientras que el del lado contrario parece estar recibiendo instrucciones de un Satanás que, desde su trono, se erige en máximo gestor del infierno. Entre ellos los escasos fragmentos de un tercero, de piel azulada como el que maneja el fuelle, no permiten saber que función desempeña. Una iconografía que se limita a reiterar motivos que hemos tenido oportunidad de ver en otros infiernos románicos y que presenta como único elemento novedoso la presencia de Satán entronizado. Una imagen que, si bien se da en algunas obras románicas (Conques) o incluso anteriores (Beato Gerona)¹⁰² no es ciertamente frecuente antes de la irrupción del gótico. De hecho, haciendo excepción del Beato de Gerona, es la primera vez que la encontramos en el arte medieval hispánico.

Respecto al sentido general de lo representado es difícil pronunciarse acerca de si la intencionalidad del programa apunta al Juicio Final o al particular. Probablemente se trate de lo primero a juzgar por la presencia de la Santa Cena ocupando todo el registro inferior de la parte izquierda de la tabla. No es la primera vez que la encontramos en un contexto referido al Juicio Final. En las páginas dedicadas a analizar las pinturas de la iglesia del Santo Sepulcro de Olérdola en las que también se da esa circunstancia, además de aducir otros casos similares, nos referíamos a las connotaciones escatológicas que el tema de la Última Cena puede comportar. A ellas remitimos.

¹⁰⁰ Post, que cuenta entre los primeros en dedicar su atención a la tabla, ya plantea esa misma identificación (*A history...*, vol. II, 1930, pág. 26), generalmente aceptada.

¹⁰¹ El fondo negro sobre el que se desarrolla su representación podría aludir a la oscuridad que reina en las estancias infernales, aunque no es algo que se pueda afirmar categóricamente ya que la alternancia de fondos rojos y negros es una característica del conjunto.

¹⁰² Yarza, "El *Descensus ad inferos* del Beato de Gerona ..."

Al círculo del maestro de Soriguerola corresponde la autoría de los laterales de altar de Toses (MNAC, nº inv. 35670) [fig. 169] y de la Vall de Ribes (MEV, nº inv. 9695) [fig. 170]¹⁰³. En cada caso se muestran en tablas separadas la escena de la psicostasis (cuya estrecha dependencia de lo que vemos en la tabla de Soriguerola se traduce únicamente en diferencias de matiz) y a San Pedro y San Pablo, que en la procedente del valle de Ribes se acompañan de un alma suplicante dispuesta entre ambos. Las procedentes de Toses probablemente fueron en su día los laterales de un frontal, también en el MNAC (nº inv. 4370) dedicado a San Cristóbal. Por tal posibilidad, señalada ya por Ainaud sobre la base de criterios estilísticos¹⁰⁴ se inclina también, aduciendo además motivos iconográficos, Imma Lorés. Atienden éstos a la idoneidad de la implicación de San Cristóbal, ya vista en Casserres y Barluenga, en programas de intenso acento escatológico¹⁰⁵.

También dentro de los parámetros estilísticos del primer gótico se sitúa el frontal del Museo de Artes Decorativas de París (inv. Pe 126) [fig. 171]. Franjas con decoración de losanges compartimentan las diferentes escenas. El programa presenta como motivo principal un juicio colectivo de las almas. El registro central viene ocupado por una única escena en la que el arcángel desempeña la doble tarea de pesar las acciones de un alma y hostigar al mismo tiempo con su lanza al diablo que cuelga de uno de los platillos de la balanza. A sus pies, y a su derecha, los que han superado positivamente la prueba se arrodillan y, agradecidos, juntan sus manos en actitud orante. Tras ellos, ocupan el registro inferior dos ángeles, uno que señala la escena del pesaje y un segundo que, ejerciendo de psicopompo, sostiene en sus manos un alma. El contrapunto semántico de esta última escena se plasma en el registro que le hace *pendant*, ocupado también por dos diablos uno de los cuales se aplica a su vez al transporte de almas, tres en este caso que lleva sobre sus espaldas. Se alude pues al destino de justos y pecadores recurriendo a la función psicopompa de ángeles y demonios al margen de la representación del cielo y el infierno.

¹⁰³ Un estudio de conjunto (atendiendo particularmente a criterios formales) sobre las pinturas incluidas en el grupo Soriguerola puede consultarse en M. Melero, "El maestro de Soriguerola: Puntualizaciones sobre el inicio de la pintura lineal en Cataluña. Pintura sobre tabla", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LII, 1993, págs. 5-36).

¹⁰⁴ J. Ainaud, "El Maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana", *Goya*, 2, 1954-1955, pág. 78.

¹⁰⁵ I. Lorés, "Taula de Soriguerola", pág. 386.

Una nueva imagen del más allá: la irrupción del purgatorio en los retablos dedicados al arcángel

De la mano del culto a San Miguel, se introduce y desarrolla en los territorios de la Corona de Aragón una nueva visión tripartita del más allá. Una construcción teológica ligada al nacimiento del purgatorio de la que se van a derivar unas nuevas relaciones de solidaridad, en forma de sufragios, entre los vivos y los muertos así como una particular atención al juicio individual. Estos tres elementos, purgatorio, sufragios por los difuntos y juicio particular, se van a constituir en los tres soportes del trípode sobre el que, por lo general, se va a levantar, más en Cataluña que en Aragón o en Valencia, el nuevo imaginario del más allá en los retablos dedicados al arcángel.

La inclusión del purgatorio en el ámbito de la imagen se inserta en una operación de amplio calado destinada a trastocar radicalmente las concepciones sobre el más allá. Si su formulación inmediata en el plano teológico hay que buscarla en los renovadores planteamientos de la teología francesa del siglo XII, sus orígenes lejanos deben rastrearse en el pensamiento de algunos padres de la Iglesia, particularmente San Gregorio y San Agustín. Desde entonces un cúmulo de aportaciones diversas jalona un camino no siempre recto ni exento de vacilaciones, que ha sido recorrido magistralmente por Jacques Le Goff¹⁰⁶. Sus aportaciones constituyen la fuente principal de la aproximación que, de modo sintético, pretende trazar, en los párrafos que siguen, las que fueron las líneas fundamentales del vuelco que el purgatorio supone para las concepciones relativas al destino escatológico del alma.

La afirmación del purgatorio en el pensamiento cristiano

A lo largo del siglo XII se produce una importante mutación en la concepción cristiana del más allá. El sistema dualista articulado en torno al binomio cielo/infierno como destino escatológico para los justos y para los réprobos se va a ver sacudido por la irrupción de un tercer lugar destinado a aquéllos que no siendo merecedores de la

¹⁰⁶ *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, 1981.

condenación eterna, tampoco se hallan en disposición de acceder directamente al paraíso. Una novedad sin duda gratificante para los que, según la sistematización agustiniana de los cuatro tipos de pecadores, se hallasen entre "los no del todo buenos" o "los no del todo malos"¹⁰⁷.

La caracterización del purgatorio como un tiempo y un lugar a ellos destinado toma cuerpo entre 1170 y 1180 de la mano de los teólogos de la escuela de París y de los cistercienses de las abadías del este de Francia.

En consonancia con la nueva estructura del sistema penal del más allá que supone el nacimiento del purgatorio, los teólogos procederán a elaborar una clasificación matizada de los pecados y, en consecuencia, de los pecadores que discurre en paralelo al proceso de gestación del purgatorio. La idea no es nueva. La encontramos, como acabamos de ver, en San Agustín y también en San Gregorio, para cristalizar en el siglo XII en el concepto de pecado venial (*minora* en la terminología de San Bernardo) y en la reducción de las cuatro categorías de pecadores de San Agustín a tres, a partir de la fusión en una sola de los medianamente buenos y medianamente malos.

La construcción ideológica que supone la afirmación de la nueva estructura ternaria del más allá no es desde luego asunto baladí para una sociedad que cree firmemente en la resurrección de los muertos y en la retribución *post mortem* de las acciones que han marcado la vida terrenal. Le Goff la califica de "modificación sustancial de los esquemas espacio-temporales de lo imaginario cristiano"¹⁰⁸ y la sitúa en un contexto histórico inmerso en una profunda mutación tanto en el terreno social como en el plano de las estructuras mentales. La segunda fase de la revolución feudal abre paso, en el plano de lo mental, a una representación de la nueva sociedad surgida al amparo del desarrollo comercial y urbano, que abandonando el ideal de los tres órdenes de Adalberón de Laon¹⁰⁹ (en realidad un esquema binario que enfrenta a feudales y campesinos) superado por las nuevas realidades, cristaliza en una formulación que distingue entre *maiores*, *mediocres* y *minores*, dando así cabida a la categoría intermedia representada por la burguesía urbana. Naturalmente no se trata de caer en un mecanicismo reduccionista que pretenda establecer una relación directa entre el nacimiento del purgatorio y el desarrollo de la burguesía (el propio Le Goff pone en

¹⁰⁷ *Ibid.*, págs. 253-258.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pág. 10.

¹⁰⁹ Acerca de la construcción ideológica de los tres órdenes es imprescindible la obra de G. Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, 1983.

guardia contra esa idea)¹¹⁰, pero parece evidente que existe una relación entre las transformaciones de los esquemas mentales que se están operando desde principios del siglo XII y el triunfo de la redefinición de los lugares del otro mundo, que encuentra en ese nuevo marco un terreno abonado.

Por otra parte el impulso comercial del siglo XIII dio pie a un notable desarrollo del cálculo y de la cartografía. Nuevas concepciones del espacio y del tiempo terrenales tendrán su correlato en el ámbito de lo ultraterreno, a cuya nueva geografía hay que añadir una nueva manera de computar ese tiempo intermedio, limitado y mensurable que corresponde a las penas del purgatorio. La idea de su proporcionalidad en función de la gravedad de las faltas se convierte, por influjo de la aritmética, en cuantitativa. Se impone una auténtica *contabilidad del más allá* por la que se establece un elaborado sistema de remisión de las penas del purgatorio en función de los sufragios, en particular misas y limosnas, aportadas por la solidaridad de los vivos, a su vez futuros muertos, susceptibles por tanto de verse también abocados a la purgación de sus faltas después de la muerte¹¹¹.

No hace falta insistir en los poderosos medios de control sobre los fieles que esta nueva sistemática del más allá implica para la Iglesia. Ese mismo siglo XIII que asistirá al definitivo triunfo del purgatorio en el plano teológico de la mano de las grandes figuras de la escolástica, verá como éste alcanza su oficialización en el plano dogmático. Primero de la mano del astuto Inocencio III que, en un sermón para la fiesta de Todos los Santos, introduce la distinción entre Iglesia militante, triunfante y purgante y acoge la concepción del nuevo más allá multifuncional aludiendo al purgatorio como el lugar en el que se castiga a los que no hicieron penitencia acá abajo o que murieron con pecados veniales¹¹². Estos pueden beneficiarse de las plegarias y méritos de los vivos que sin duda intercederán por ellos de buena gana habida cuenta de que en un futuro pueden verse en esa misma situación. A mediados de siglo, en 1254, Inocencio IV escribe una carta oficial (*sub catholicae*) al legado Eudes de Châteauroux a la que Le Goff considera como “*el acta de nacimiento doctrinal del purgatorio*”¹¹³. Poco más tarde el II Concilio de Lyon (1274) se hace eco del purgatorio en términos menos categóricos que los expresados por ambos papas (lo

¹¹⁰ *Op. cit.*, págs. 260-261.

¹¹¹ El término *contabilidad del más allá* aplicado al sistema de remisión de penas por efecto de los sufragios lo tomamos de J. Chiffolleau (*La comptabilité de l'au-délà...*).

¹¹² Le Goff, *op. cit.*, págs. 201-202.

¹¹³ *Ibid.*, págs. 325-326.

que se explica por la pretensión de un consenso al respecto con la iglesia oriental) pero que suponen su instalación oficial en la iglesia latina.

La segunda mitad del siglo XIV y, sobre todo, el XV, suponen el paso de la formulación doctrinal del purgatorio a la divulgación de su culto. Es el momento de su enraizamiento en la religiosidad popular y en el imaginario de los hombres del final de la Edad Media. Su difusión entre la masa del pueblo cristiano se vehiculará básicamente a través de las dos vías con que tradicionalmente la Iglesia lleva su mensaje a una cristiandad esencialmente iletrada: el sermón y la imagen.

Primeras imágenes del purgatorio

El purgatorio se abre paso lentamente en la concepción medieval de la geografía del más allá, para instalarse definitivamente entre 1150 y 1250 aproximadamente, si bien en el plano iconográfico las primeras representaciones del mismo son bastante más tardías. Aparece por vez primera en la iluminación de manuscritos, especialmente en salterios, breviarios y libros de horas. Los ejemplos más antiguos corresponden a dos manuscritos ingleses pertenecientes al llamado grupo de la Biblia de Devon, fechados entre 1250 y 1270. Se trata de dos salterios cuyas miniaturas siguen estilística e iconográficamente la miniatura parisina, lo que explicaría la contradicción de que las imágenes pioneras del purgatorio se encuentren en Inglaterra y no en la región de París, cuna de la formulación teológica del mismo. Sin duda debieron existir manuscritos franceses anteriores que les sirvieran de inspiración. El salterio Preston (1250-55) incluye un "*Liber igne purgatorio*" (Londres, Brit. Libr., ms. Add. 15749), en el que aparece la que, hoy por hoy, es la primera figuración plástica del purgatorio conocida. Una inicial historiada muestra en su zona superior, sobre fondo dorado, dos almas transportadas por ángeles, y en la inferior, sobre fondo oscuro, varias más mostrando gestos de dolor o de plegaria. De ellas, dos emergen hacia la zona superior, tras pasar por el fuego y por lo que parece agua. El salterio Cuerden (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 756) fechado hacia 1270, presenta dos iniciales historiadas referidas al purgatorio. Una, en el fol. 25v, introduciendo el salmo 16, muestra un hombre rezando, y bajo él a un segundo personaje envuelto en llamas. La

otra, en el fol. 132, introduce el salmo 88. En una miniatura asociada a una pareja rezando, vemos como Cristo salva dos almas, una del fuego y otra del agua¹¹⁴.

En Francia las más antiguas imágenes conservadas parecen ser las que se encuentran en el Breviario de Felipe el Hermoso (París, BN, ms. lat. 1023) de hacia 1296¹¹⁵. El salmo 114, en el que el alma agradece la ayuda y salvación de Dios, abre la oración de vísperas en el oficio de difuntos. La *D* de *Dilexi...* (fol. 49), se ilustra con una imagen de Cristo en majestad, flanqueado por dos querubines, presidiendo una escena en la que dos ángeles ayudan a salir de un purgatorio ígneo a dos almas¹¹⁶.

En Italia un gradual de la segunda mitad del siglo XIII conservado en el Archivo Comunal de Gubbio y procedente del convento de Santo Domingo de esa misma localidad (ms. C, vol. X) presenta en su folio 104v una *R* de *Requiem* con un ángel liberando un alma de un purgatorio que comparte con los de los salterios ingleses su cualidad ígnea y acuática a un tiempo. Se le yuxtapone, como en el folio 474 del Breviario de Felipe el Hermoso, la escena de la celebración de la misa¹¹⁷.

En lo hispánico aparece por vez primera en la fachada occidental de la colegiata de Toro y en una pintura mural de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca en el ámbito castellano, mientras que en el catalano-aragonés, la primera obra que se hace eco del mismo es el frontal de altar de Ars del Museo Episcopal de Vic (inv. 5140)¹¹⁸.

¹¹⁴ Tomamos la información acerca de estas primeras imágenes del notable trabajo de A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Emergence et développement (vers 1350-vers 1500)*, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1992, págs. 54-65. Tesis doctoral microfichada. Bratu relaciona la génesis de esta iconografía a las ilustraciones en los salterios asociadas a la purificación por el agua y/o por el fuego (pág. 30 y ss.).

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 73 y ss. Véase también F. Virgitti, "L'iconographie du Purgatoire dans les manuscrits liturgiques du XIIIe au XVe siècle", *Histoire de l'Art*, n° 20, 1992, págs. 53-55.

¹¹⁶ En relación con esta imagen imagen Yarza ha llamado la atención sobre el hecho de que San Agustín en sus *Enarraciones sobre los salmos* no haga comentario alguno que pudiera relacionar el salmo 144 con el futuro purgatorio, apuntando dos hipótesis al respecto: o bien la miniatura ha sido incorrectamente interpretada, o bien la exégesis del salmo acabó derivando hacia una referencia a la liberación de las almas, inclinándose más bien por esto último (Yarza, "La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", en *Studia Zamorensia [anejos 1]. Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1989, nota 23, pág. 125). Sin duda esta segunda hipótesis es la más correcta por cuanto otra miniatura del mismo manuscrito (fol. 474) presenta a su vez una escena de liberación, ilustrando la conmemoración de los difuntos del dos de noviembre, de gran similitud con la anterior pero que no deja lugar a dudas sobre su significado al yuxtaponerse a una representación del sacrificio de la misa. Por otra parte existen otros casos en que la *D* de *Dilexi* se ilustra con una figuración del purgatorio. Así ocurre, por ejemplo, de un Libro de Horas holandés de hacia 1335-40 de la Walters Art Gallery de Baltimore (ms. W. 168, fol. 167) en el que vemos contrapuesta a la escena del purgatorio una misa de *requiem* a toda página en el folio opuesto.

¹¹⁷ Bratu, *op. cit.*, págs. 67-70, y 686.

¹¹⁸ De los tres purgatorios los más antiguos serían el de Toro y el de Ars. La cronología del primero se sitúa en la segunda mitad del siglo XIII (Yarza, *ibid.*; J. Navarro Talegón, *Restauración de la portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de toro*, Toro, 1996, pág. 41 y ss.; M. Ruiz Maldonado, "Reflexiones en torno a la portada de la Majestad de la Colegiata de Toro [Zamora]", *Goya*, n° 263, 1998,

En la portada de Toro el marco es un Juicio Final. El paraíso que figura en él presenta unas peculiaridades iconográficas que lo convierten en un *unicum* en la escultura hispana del XIII. Lejos de recurrir a la simbología del seno de Abraham o de la Jerusalén Celeste, es presentado como un jardín de frondosa vegetación entre cuyos roleos asoman las cabezas nimbadas de los bienaventurados, mientras tres músicos coronados tañen instrumentos musicales¹¹⁹. Pero además su entrada es doble. Por una puerta accede el cortejo de los justos. Ante ella se sienta un anciano coronado, probablemente Abraham¹²⁰. En la otra, situada en el extremo opuesto, San Pedro tiende su mano a las almas que dejan atrás las llamas del purgatorio para acceder a la salvación (fig. 177). Este se presenta, más que como un espacio definido, como una mera alusión al fuego como elemento de purificación del que salen las almas para entrar en la Gloria. Su inmediatez a la puerta del paraíso hace de él una especie de antecámara del mismo con el que tiene comunicación inmediata.

La capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca presenta en su muro norte un amplio fresco dedicado al Juicio Final. Su cronología ha sido objeto de confusión al ponerlo en relación con las pinturas del lado este, firmadas y datadas en 1262. Su restauración ha zanjado definitivamente la cuestión al poner al descubierto la fecha de su realización que corresponde al año 1342¹²¹. Presenta como principales

págs. 75-87). No existe un consenso acerca de las fechas que deben atribuirse al frontal del museo de Vic. Gudiol Cunill lo data en el siglo XIII (*Els Primitius*, Barcelona, 1929, vol. II, págs. 215-219), mientras que Post se inclina por el primer cuarto del siglo XIV (*A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge, Massachusetts, 1930, págs. 24-25), una fecha sin duda excesivamente avanzada. En cualquier caso estamos manejando una cronología que sitúa indudablemente la península Ibérica en un estadio de recepción temprana de la iconografía del purgatorio.

¹¹⁹ M. T. Pérez Higuera, en la línea de Asín Palacios, ha señalado la posible relación entre esta iconografía y los textos escatológicos musulmanes (cf. "El Jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispano-musulmán y cristiano medieval" en *Archivo Español de Arte*, nº 241, 1988, págs. 37-52). Yarza relaciona las cabezas que parecen surgir de la vegetación con los patriarcas, profetas, vírgenes, etc. como frutos de la Iglesia, alimento del cristiano en el camino de la salvación, idea que, si bien se encuentra desde época temprana en los escritores cristianos, procede de Persia, de donde los musulmanes la integraron en su visión del paraíso ("La portada occidental...", pág. 125).

¹²⁰ Margarita Ruiz es quien propone esta identificación basándose en un fragmento del "*Libro de las personas ilustres*" del franciscano Juan Gil de Zamora en las que, refiriéndose a Mahoma y, concretamente a su visita al séptimo cielo, sitúa Abraham sentado a sus puertas (*op. cit.*, pág. 84). Anteriormente Navarro Tiegón ya había señalado la posible intervención de Gil en el diseño del programa. Su complejidad y el carácter innovador del mismo hacen pensar en una persona culta y al corriente de las últimas novedades teológicas. Conviene señalar a este respecto que Gil había ampliado sus estudios en París y que sus conocimientos hicieron de él un estrecho colaborador tanto de Alfonso X como de Sancho IV, impulsor éste último de la finalización de la portada. La presencia de San Gil en la tercera arquivolta, santo ajeno a las devociones de la zona, así como la del franciscano que encabeza a los eclesiásticos que se encaminan al cielo apuntarían hacia esa posibilidad, pero, sobre todo, el diseño del programa en su conjunto. Fue autor de libros laudatorios glosando los milagros y prodigios de la Virgen, incidiendo así en la extensión de su culto. No hace falta insistir en el importante componente mariano de la portada. Además como hombre de cultura y curiosidad intelectual sin duda conocía la reciente formulación doctrinal del purgatorio por parte de la teología francesa (Navarro Tiegón, *op. cit.*, págs. 45 y 50).

¹²¹ J. Gudiol Ricart, *Ars Hispaniae*, vol. IX, pág. 43, Madrid, 1953, pág. 47.

peculiaridades iconográficas la presencia de la *ethimasia* o trono vacío, de origen bizantino, que sorprende por lo infrecuente en occidente¹²² y, naturalmente, la del purgatorio.

En la zona inferior de la composición se representan los lugares del más allá (fig. 179). El destino de los justos ocupa la parte izquierda (derecha de Cristo). El purgatorio y el infierno se despliegan a continuación compartiendo una misma topografía. Se hallan enclavados ambos en un mismo entorno rocoso, dando así lugar a una primera gran diferenciación entre justos y pecadores y delimitando claramente la espacialidad que corresponde a unos y otros. Una segunda dicotomía acontece en el ámbito geográfico de los pecadores. Unos sufren, en el extremo izquierdo, las penas del infierno concebido como un espacio cerrado y destinado, por tanto, a la condenación eterna. Otros ocupan en el marco de ese mismo entorno rocoso la zona más próxima al paraíso. Se trata del purgatorio. Compartimentado en seis receptáculos, éstos aparecen separados en dos grupos por una cartela conteniendo un texto alusivo al promotor de la obra. En los situados a su derecha, esto es, los más próximos al infierno, los condenados se nos muestran desnudos y sometidos al tormento del fuego. Por el contrario los que ocupan los cuatro receptáculos de la izquierda aparecen vestidos con túnicas y en actitud orante, como si, habiendo superado un primer estadio del proceso de purgación de sus faltas, esperasen un pronto acceso a la salvación. Circunstancia esta que acontece con los que ocupan el receptáculo superior. Lo abandonan con el concurso de un ángel cuya actitud liberadora contrasta con la de los que más a la izquierda empujan a los condenados hacia las tinieblas del infierno. Todo apunta a un sistema penal basado en la existencia de diferentes niveles dentro del proceso de purgación de las faltas.

Esta topografía del purgatorio a modo de montaña horadada por cavidades rocosas presenta algunos paralelos italianos. En un fresco pintado en 1346 en el convento de San Marcos en Todi las similitudes no van más allá. Los receptáculos son en este caso siete, articulados en función del septenario de los pecados capitales y con referentes explícitos a la leyenda del *Purgatorio de San Patricio*, a la *Visión de Tungdal*

¹²² El trono vacío evocando la espera del Juicio Final no es el único elemento de bizantinismo en la composición. Los ángeles armados de horcas que empujan a los condenados hacia el infierno y la presencia de San Juan Bautista en la *Deesis*, en vez del evangelista (sólo al final de la Edad Media se generalizará en occidente esta sustitución), son también propios de los Juicios bizantinos (cf. Réau, *Iconografía del arte cristiano*. T. 1, vol. 2, págs. 754-759; Christie, *Jugements...*, pág. 27 y ss.).

y a la *Leyenda Dorada*¹²³. Por el contrario los frescos de la iglesia de San Lorenzo in Arari de Orvieto estarían más próximos al ejemplo salmantino. El purgatorio es una montaña con dos niveles diferenciados. Las penas, poco elaboradas, no aparecen en relación con los pecados y son diferentes entre ambos niveles. A. Bratu lo interpreta como una transposición al purgatorio del sistema del infierno inferior y del infierno superior, a pesar de la falta de lógica que implica el hecho de que este último parezca menos punitivo que el primero¹²⁴.

Lo que vemos en Salamanca parece estar más bien en relación con esta posibilidad. Así se desprende no sólo de esa especie de gradación positiva de lo penal que observamos en la imagen, sino también de algún texto que, si bien posterior a la fecha de las pinturas, viene a reafirmar claramente esta concepción. Nos referimos al libro sinodial de 1410 del dominico Gonzalo de Alba, que en su resolución 82 trata acerca *De çinco lugares a que van las almas despues desta vida*¹²⁵. Al referirse al purgatorio, después de dar cuenta de como a él van las almas de los que habiendo muerto en gracia no dieron en esta vida cumplida cuenta de sus pecados a través de la penitencia, refiere como el mismo “en dos maneras es. Uno es comun, e asi es lugar ajuntado con el infierno. Otro es espeçial, e este, segund la despensaçion de Dios, es en muchos lugares, segund que leemos en la Esçriptura, los quales algunas veces son por refrigerio de los muertos, otra vez por consolación e corregimiento de los vivos”. El párrafo acaba advirtiendo que los sufragios de los vivos sólo pueden aprovechar a aquéllos que están en el purgatorio, lugar que, después del Juicio quedará vacío¹²⁶.

¹²³ Para un análisis de estos frescos véase Baschet, *Les justices...*, págs. 369-371; Bratu, *op. cit.*, págs. 396-403; J.M. Picard, “La topographie du purgatoire da saint Patrick dans la fresque de Todi”, en *Enfer et Paradis. L’au-delà dans l’art et la littérature en europe*, Conques, 1994, págs. 137-145.

¹²⁴ A. Bratu, *op. cit.*, págs. 650-652. La idea de los dos niveles de infierno arranca de San Gregorio y encuentra amplio eco en la literatura de visiones del siglo XII. Sobre esta última cuestión véase también Baschet, *op. cit.*, págs. 172-180.

¹²⁵ A. García García (dir.), *Synodicon Hispanum (IV). Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora*, BAC, Madrid, 1987, págs. 173-174 y 292-293.

¹²⁶ A tenor de lo visto hasta aquí habría que matizar la afirmación de Le Goff respecto a que el registro inferior del fresco muestre “todo el sistema del más allá a comienzos del siglo XIV” (*El nacimiento...*, pág. 423), incluyendo por tanto los limbos. Parece claro que no existe referencia alguna a ellos y la parte que el historiador francés identifica como tales se corresponde con los receptáculos del purgatorio situados a la izquierda de la cartela central. Ciertamente en las fechas en que fue pintado el fresco salmantino el proceso de especialización funcional del más allá había cristalizado, de la mano de la escolástica, en el esquema de los cinco lugares (el texto anterior no hace sino recoger esta formulación): cielo, infierno, purgatorio, limbo de los niños y limbo de los Padres. Este último sólo suele representarse en relación con el tema de la Anástasis, y una identificación de los dos receptáculos situados a la derecha de la cartela con el de los niños es imposible. Sus ocupantes no presentan un aspecto infantil y además se hallan sometidos a la pena del fuego, mientras que para los niños muertos sin bautismo la teología no reservaba penas físicas: su condena consistía en la imposibilidad de acceder a la visión de Dios. Habremos de esperar a la segunda mitad del siglo XV para ver cristalizar una iconografía que recoja en su integridad la geografía del otro mundo. En el ámbito hispánico los retablos de almas levantinos se constituirán en la más clara manifestación de esa propuesta.

San Miguel y el purgatorio en los retablos catalanes

La divulgación visual del purgatorio se va a dar, en tierras catalano-aragonesas, de la mano, lo hemos señalado ya, del culto a San Miguel, de tal modo que la imagen del mismo aparece, las más de las veces, inserta en el marco de retablos dedicados al arcángel.

Se da esta circunstancia por primera vez en lo que posiblemente haya sido un lateral de altar que, procedente de la iglesia de Sant Martí d'Ars (Alt Urgell), conserva el Museo Episcopal de Vic (nº 5140). Su estado actual presenta acusadas deficiencias. Aunque conserva únicamente pequeños fragmentos de la policromía original, mantiene los trazos del dibujo esgrafiados sobre la capa de yeso que cubría la tabla. Ésta aparece dividida horizontalmente en dos registros teniendo como protagonista en ambos a San Miguel (fig. 178). En el superior se desarrolla la escena de la psicostasis con la habitual presencia del diablo que, ayudado por un acólito intenta, en línea con la iconografía tradicional, inclinar la balanza del lado de las malas acciones. El inferior nos muestra un nutrido grupo de almas que en cinco hileras superpuestas se hallan rodeadas por las llamas. Dos de ellas son liberadas del fuego por el arcángel.

Llama la atención, al tratarse de una obra que comparte con la portada de Toro un mismo carácter pionero en la representación del purgatorio en los reinos hispánicos¹²⁷, el hecho de que ambas recurran a una similar caracterización del mismo a partir del fuego. Coinciden en ello con otras imágenes igualmente precoces del tercer lugar. El fuego y el agua son los dos motivos que, como apuntábamos en páginas anteriores, caracterizan las que, en los salterios Preston y Cuerden y en el gradual de Gubbio, se sitúan entre las primeras imágenes del purgatorio. Igneos son también los del Breviario de Felipe el Hermoso (fols. 49 y 474). Imágenes todas ellas que tienen como denominador común el aludir al purgatorio a partir de los elementos que en él actúan como instrumentos de penitencia y purificación, más que como a un lugar con una espacialidad definida. A pesar de que esa espacialidad no tardará en tomar cuerpo, bien a partir de recursos específicos, o bien a partir de motivos tomados de la iconografía infernal, el fuego, sin más aditamentos, como plasmación visual del purgatorio, llega hasta el final de la Edad Media, coexistiendo con un imaginario

¹²⁷ E. Bargalló Chaves ("Fragment del frontal d'altar de Sant Miquel", *Catalunya Romànica*, vol. XXII [Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona], Barcelona, 1986, págs. 176-178) recoge las escasas referencias bibliográficas a la tabla. En su comentario iconográfico alude a la presencia del purgatorio, que no entra a analizar.

mucho más elaborado del mismo. Baste, a modo de ejemplo, la reiteración con que los libros de horas holandeses de la segunda mitad del siglo XV optan por el recurso a las almas inmersas en las llamas para ilustrar el inicio del oficio de difuntos¹²⁸.

A finales del siglo XIV el retablo de la catedral de Elna¹²⁹, además de abordar el problema de la representación del purgatorio como lugar, introduce una fórmula iconográfica que plantea, desde una perspectiva más globalizadora, la problemática que la reestructuración funcional del más allá implica. La creencia en el purgatorio se apoya en la idea de un doble juicio, el primero en el momento de la muerte y el segundo al final de los tiempos. En palabras de Le Goff *"instituye en esta situación intermedia un complejo procedimiento judicial de mitigación de penas, así como de abreviación de éstas en función de diversos factores"*¹³⁰. Interesan especialmente aquellos que competen a los vivos, quienes a través de oraciones, limosnas y misas pueden ayudar a los que en él penan sus faltas. El retablo de Elna recoge la esencia de todo ello en una propuesta que cristaliza visualmente en la imbricación de la misa con la liberación de las almas y el juicio *post mortem* concretado en la escena del pesaje de las acciones morales. En torno a esos tres polos se va construir a lo largo de la centuria siguiente la iconografía del purgatorio en aquéllos ciclos dedicados al arcángel que opten por la inclusión en ellos del tercer lugar.

La doctrina de la intercesión de los vivos la encontramos ya muy perfilada en Gregorio Magno, al que Le Goff califica como *"último padre del Purgatorio"* por sus notables aportaciones a la génesis y desarrollo de la idea¹³¹. En el libro IV de sus *Diálogos*, el diácono Pedro, su interlocutor e intérprete, le pregunta acerca del medio para ayudar a las almas de los difuntos, a lo que Gregorio responde *"Si se tratara de faltas que no son indelebiles después de la muerte, la ofrenda sagrada de la hostia saludable es por lo general de una gran ayuda para las almas, incluso después de la muerte, y se ve a veces a las almas de los difuntos al reclamarla"*¹³². El párrafo es interesante por un doble motivo. En primer lugar porque introduce la idea de las diversas categorías de

¹²⁸ De los 15 que posee la Koninklijke Bibliotheek de La Haya con imágenes del purgatorio, no menos de 11 ilustran el oficio de difuntos con una capital en cuyo interior unas pocas almas inmersas en el fuego, juntan sus manos en actitud orante. Remito a la excelente base de datos de la biblioteca (www.kb.nl/kb/manuscripts/search/index.html). En ella se puede encontrar además algunos ejemplos adicionales de otras diversas procedencias en los que se da esa misma circunstancia.

¹²⁹ El retablo, obra de un pintor anónimo no demasiado dotado, próximo estilísticamente al círculo de los hermanos Serra, ha sido fechado en torno al último tercio del siglo XIV. (Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, n°182).

¹³⁰ J. Le Goff, *El nacimiento...*, pág. 14.

¹³¹ Ya hemos visto como, con anterioridad, San Agustín plantea la eficacia de los sufragios. Primero con motivo de la muerte de su madre, Mónica, para volver sobre ello en *La Ciudad de Dios*, de un modo más sistemático y precisando claramente sus límites.

¹³² Tomamos la cita de Le Goff, *op. cit.*, pág. 109.

pecados, jerarquización que abre paso a la necesidad de un "fuego purgatorio" para los "pecados pequeños y mínimos"¹³³. En segundo lugar porque establece el valor "de la ofrenda sagrada de la hostia" como instrumento de intercesión por las almas de los difuntos. La iconografía de la misa de ánimas suele efectivamente, en consonancia con las palabras de San Gregorio, representar el sacrificio eucarístico en su punto culminante, esto es, aquél en que el sacerdote levanta la hostia para su consagración y, las más de las veces, la escena se acompaña de la de las almas en el momento de ser liberadas del purgatorio con la ayuda de los ángeles. Así ocurre en el retablo de Elna. Se representa la misa en el momento de la consagración (fig. 180) y, en la tabla contigua, la liberación de las almas (fig. 181), estableciendo así una relación de causa-efecto entre ambas escenas que a partir de ahora se yuxtapondrán en una misma tabla en una tipología habitual en lo sucesivo.

A ella se recurre en el retablo pintado por Lluís Borrassà para la iglesia de Sant Miquel de Cruïlles (Museo de Gerona, inv. 291)¹³⁴ [fig. 182], en el Jaume Cirera y Bernat des Puig de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell (MNAC, inv. 15837)¹³⁵ [fig. 183] y en el de Sant Pere de Terrassa también obra de Jaume Cirera aunque esta vez en colaboración con Guillem Talarn¹³⁶ [fig. 184]. Únicamente hemos encontrado dos variantes con relación a este esquema. Un retablo del círculo de Borrassà de la colección Mas de Madrid recurre a la representación de la misa prescindiendo del purgatorio¹³⁷. Joan Mates en el retablo de Penafel (Barcelona, colección Olavarría)¹³⁸ muestra en la misma tabla en que se representa la misa la escena de la psicostasis (fig. 185). A la derecha de ella unas formaciones rocosas se abren a un abismo que escupe lenguas de fuego. Si bien falta la escena de la liberación de las almas que suele acompañar la figuración del purgatorio, no puede tratarse sino de éste. Sólo bajo

¹³³ Esta clasificación de los pecados cristalizará a lo largo de los siglos XII- XIII en la delimitación del concepto de pecado venial, convirtiéndose el purgatorio en el receptáculo normal para este tipo de pecado (Le Goff, *op. cit.*, págs. 252-253).

¹³⁴ *Ibid*, nº 211.

¹³⁵ *Ibid*, nº 403.

¹³⁶ *Ibid*, nº 417.

¹³⁷ Gudiol y Alcolea se refieren a lo representado en la tabla como "misa en el santuario del monte Gárgano" (*ibid*, nº 219). Sin descartar absolutamente esa posibilidad (se representa en dos tablas separadas el milagro de la flecha y la procesión al monte), lo más probable es que nos encontremos ante una misa de difuntos. A pesar de la ausencia del purgatorio los precedentes de los retablos de Elna y, sobre todo, Cruïlles, así como la presencia en el retablo de la psicostasis y de San Pedro recibiendo las almas en el paraíso creo que hacen más plausible esta interpretación. Por lo demás la *misa en el santuario del monte* no suele representarse en los ciclos dedicados a los hechos del Gárgano.

¹³⁸ Gudiol y Alcolea, *op. cit.*, nº 230. Véase también R. Alcoy y M. Montserrat, *Joan Mates...*, págs. 150-152.

ese presupuesto tiene sentido la yuxtaposición a la celebración de la misa del abismo ígneo¹³⁹.

Esta combinación misa de difuntos y purgatorio es un recurso iconográfico que se remonta a alguna de las primeras imágenes del mismo¹⁴⁰. Los ejemplos más antiguos se dan en el gradual de Gubbio y en el breviario de Felipe el Hermoso (fol. 474)¹⁴¹. Acuña una fórmula que va a perdurar hasta el final de la Edad Media. De ella veremos numerosos ejemplos en los retablos de almas levantinos que la prolongan prácticamente hasta finales del siglo XVI.

Respecto a la configuración del purgatorio se abandona rápidamente la alusión al mismo a partir de las llamas para dotarlo de una espacialidad específica. En el retablo de Elna se opta para representarlo por la boca de Leviatán que se dispone verticalmente en el extremo inferior izquierdo de la tabla (fig. 181). De sus fauces totalmente abiertas salen las almas de aquellos que, habiendo purgado ya sus faltas, se han hecho merecedores de la Gloria¹⁴². Un ángel, seguramente San Miguel, les tiende la mano para ayudarlos a escapar de las fauces diabólicas¹⁴³. Las referencias a los suplicios de los condenados son escasas. El principal instrumento de tortura es el fuego: aquellos que se hallan en el interior de la boca se nos muestran rodeados por las llamas. Entre ellos distinguimos una mujer mesándose los cabellos, un clérigo

¹³⁹ La representación de la misa en relación con el purgatorio juega asimismo un papel de primer orden en el retablo de Santa Ana de la iglesia de San Miguel de Cardona de Pere Vall y el procedente del monasterio agustino de *Domus Dei* de Miralles (hoy en el MNAC) obra de Antoni Lohny. Por no tratarse en ninguno de los dos casos de retablos dedicados a San Miguel los estudiamos más adelante en apartados específicos.

¹⁴⁰ Se ha señalado para algunas figuraciones del purgatorio el recurso a un sistema de representación que remite a una concepción espacial plana, contradictoria con la que, basada en la tridimensionalidad, se ofrece, en esas mismas imágenes, del mundo tangible. Se trata obviamente de poner de manifiesto la diferente cualidad espacio-temporal de ambas realidades. Es un sistema al que, por lo general, se recurre en los retablos catalanes cuando se trata de yuxtaponer el purgatorio y la celebración de la misa. Por lo general ésta acontece en un espacio que se quiere tridimensional y en el que esa tridimensionalidad actúa como referente a este mundo, en oposición a un espacio plano, carente de profundidad, referido al más allá, al purgatorio en este caso (cf. A. Bratu, "L'ici-bas et l'au-delà en image: formes de représentation de l'espace et du temps", *Médiévales*, 20, 1991, págs. 75-90; también de la misma autora *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 578 y ss. De M. Fournié véase al respecto *Le ciel peut-il attendre...*, pág. 55).

¹⁴¹ Véase el apartado dedicado a las primeras imágenes del purgatorio.

¹⁴² Gudíol y Alcolea (*Pintura gótica...*, nº 182), al describir sumariamente el contenido del retablo identifican erróneamente esta imagen como el descenso de Jesucristo a los Limbos. Confusión que tiene bastante que ver con el hecho de que nos hallemos ante una iconografía que parece haberse inspirado en el tratamiento con que la pintura catalana suele abordar el tema de la Anástasis. Por su parte J. Planas ("L'imatge de la dona als inferns gòtics catalans", *D'Art*, nº 15, 1989, pág. 103) la describe como el descenso al infierno de San Miguel, episodio que efectivamente recogen algunos apócrifos. Sin embargo la presencia del arcángel ayudando a salir de las fauces a un alma indica claramente que se trata del purgatorio.

¹⁴³ El ángel en cuestión no es identificable a partir de atributos particulares. Sin embargo la dedicación del retablo, así como su individualización a partir de los ricos ropajes que viste, inducen a pensar en esa posibilidad, ya expresada en la nota anterior. Por otra parte el contrato del desaparecido retablo de Sant Joan de Valls, encargado a Borrassà, especifica que debe representarse como San Miguel "*trau les*

reconocible por la tonsura, y un personaje masculino acosado adicionalmente por una serpiente roja que envuelve su cuerpo. Más arriba un entorno rocoso viene a complementar este espacio penal. Se distingue en él a una mujer a la que un diablo insufla fuego en el sexo. Otras dos son transportadas en una especie de cesta ígnea que un segundo diablo soporta sobre sus espaldas. Nos encontramos evidentemente ante un imaginario construido a partir de elementos propios de la iconografía del infierno. No debe extrañarnos. El esfuerzo del pintor por representar el purgatorio como lugar tropieza con la carencia de una tradición iconográfica al respecto.

Todos ellos son en efecto suplicios recurrentes en la iconografía infernal. La presencia del fuego es lugar común en todo lo que tiene que ver con el sistema penal del más allá. Aquí no parece estar vinculado a castigos específicos, salvo evidentemente para el caso de la mujer que sufre el tormento del fuego en el sexo, en clara alusión a la lujuria. También lo es el recurso a las serpientes. Se aplican a pecados diversos pero preferentemente a los de carácter sexual. La presencia de estos dos castigos junto al predominio de personajes femeninos (tan sólo se puede identificar con absoluta certeza como masculina la del clérigo) nos lleva a pensar, habida cuenta que la mentalidad medieval tiende a identificar a la mujer con la tentación que conduce al pecado, particularmente al carnal¹⁴⁴, en un purgatorio orientado a la punición de los lujuriosos.

Lluís Borrassà en el retablo de Sant Miquel de Crúlles mantiene la boca de Leviatán como motivo caracterizador del purgatorio (fig. 182), si bien la dota de una calidad pétreo que hace de ella un elemento híbrido entre el purgatorio-Leviatán y el purgatorio-caverna, lo que la priva del carácter terrorífico que le es habitual. Las almas son igualmente liberadas por los ángeles y, en su interior, la única referencia a los castigos de los penados es la imagen de uno de ellos al que una figura diabólica muerde la cabeza. Adicionalmente se halla sumergido en una especie de bañera situada sobre una parrilla al rojo vivo rodeada de llamas¹⁴⁵.

La boca infernal como motivo caracterizador del purgatorio es un recurso iconográfico característico del gótico catalán. Pocos son los paralelos que podemos aducir. Bratu

animas de Purgatori", (cf. J. Madurell Marimón, "El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra", en *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, 1950, pág. 114).

¹⁴⁴ Es muy abundante la literatura medieval de carácter misógino, presentando a la mujer como inductora al pecado, particularmente al de la carne. Véase a este respecto J. Planas, *op. cit.*, págs. 95-101.

¹⁴⁵ En su viaje al Purgatorio de San Patricio Otwein describe las "*fossas plenas de dins de metalls tot fusus e ardens*" en que los demonios introducían a sus víctimas. Cf. Miquel y Planas, *Llegendes...*, ("Viatge del cavaller Otwein al purgatori de Sant Patrici", pág. 19 y "Viatge d'en Ramon de Perellós al purgatori de Sant Patrici", pág. 159).

señala la presencia en varios manuscritos ingleses del llamado grupo de Bohum la presencia de bocas del infierno con condenados cuya gestualidad introduce un elemento de duda acerca de la caracterización de las mismas, hasta el punto de que la propia autora prefiere no definirse de modo categórico respecto al sentido último de tales imágenes. Aún en el caso de que se trate del purgatorio la ausencia en ellas de otros motivos infernales (diablos, tormentos más allá de la mera presencia del fuego) marcaría una clara diferencia con respecto a los infernalizados purgatorios de Elna y Cruïlles. La boca infernal como purgatorio será un recurso frecuente en la miniatura holandesa de la segunda mitad del siglo XV. El caso más conocido, por la calidad del manuscrito, se encuentra en el libro de horas de Catalina de Cleves (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M. 917). Las ilustraciones al oficio de difuntos comprenden tres miniaturas a media página en las que se representa el purgatorio bajo la forma de boca de Leviatán (Guennol, fols. 97, 105v y 107). Otros libros de horas retoman el mismo motivo de modo más simplificado para ilustrar la inicial del oficio de difuntos¹⁴⁶.

Jaume Cirera y Guillem Talarn en el retablo de la iglesia de Sant Pere de Tarrasa, si bien prescinden del motivo de la boca de Leviatán que es sustituida por un purgatorio subterráneo de morfología cavernosa, siguen sin embargo recurriendo a la iconografía del infierno cuando se trata de representar los tormentos infligidos a las almas (fig. 184). Unas, entre las que se distingue a un obispo y un monje, son cocidas en una enorme caldera. Fuera de ella se individualiza el tormento de un rey que, rodeado de llamas y golpeado con mazos por un diablo¹⁴⁷, es al tiempo acosado por varias serpientes que se enroscan en su cuello. Todo ello sin que falte el motivo de los ángeles ayudando a abandonar el purgatorio a aquellas almas que se encuentran en condiciones de acceder al cielo.

El retablo de la iglesia de Sant Miquel de la Seu d'Urgell (MNAC) de Cirera y Bernat des Puig supone un cierto punto de inflexión en la figuración del purgatorio en la retabística catalana. Adquiere, como en el retablo de Terrassa, una morfología subterránea. Únicamente es visible la boca de lo que se adivina como una profunda y,

¹⁴⁶ Horas de Gysbrecht de Brederode (Lieja, Biblioteca de la Universidad, ms. 13, fol. 69r); La Haya, Koninklijke Bibliotheek (KB, 131 G5, fol. 144r y KB 135 F2, fol. 221r) [Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 194 y ss.]. En lo hispánico un libro de horas conservado en la biblioteca de El Escorial (Vit. 11) recurre también al purgatorio-Leviatán (cf. *supra*, pág. 289, n. 54). De su persistencia en Cataluña hasta fechas tardías dan cuenta las pinturas del siglo XVI sacadas a la luz recientemente en el tímpano de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. En páginas posteriores serán objeto de nuestra atención.

¹⁴⁷ En la visión de Tungdal su protagonista visita, entre otros apartados del purgatorio, la fragua de Vulcano, destinada a los lujuriosos. En ella las almas son golpeadas con grandes martillos y fundidas conjuntamente. Cf. Miquel y Planas, *Llegendes...* ("Visió de Tundal" [versión del monasterio de Clares Valls, págs. 52-53]).

a juzgar por el negro intenso de su interior, oscura sima¹⁴⁸ (fig. 183). La carencia de cualquier alusión a tormentos concretos, excepción hecha de la propia oscuridad, contribuye a dotarlo de un carácter específico, diferenciado de lo infernal.

También el retablo escultórico, tan frecuente en la Cataluña gótica, se hace eco del culto al arcángel. El MNAC cuenta con diversos fragmentos de uno del siglo XIV, de autor y procedencia desconocida (inv. 45843-45851). En una de sus escenas vemos una vez más representada la liberación de las almas conjuntamente con la misa en el momento de la consagración (fig. 186). El estado de conservación no permite distinguir si salen de las llamas o del interior de una sima. Sí queda claro que no se trata de la boca de Leviatán que aparece en la escena de la psicostasis representando el infierno y forzando, en consecuencia, una figuración diferenciada del purgatorio (fig. 187).

La articulación de los dos elementos vistos hasta aquí, misa y purgatorio, con el juicio *post mortem* y la acogida de las almas ya purificadas en el paraíso, adopta soluciones diversas en cada uno de los retablos. En el de Elna la escena de la psicostasis ocupa una tabla específica pero separada por la calle central de las que representan la misa y el purgatorio. En ella la balanza, que cuelga de una viga, ocupa el lugar central (fig.188). La flanquean San Miguel y el diablo controlando el desarrollo del pesaje. Se inclina del lado de las buenas acciones cuyo platillo es ocupado por una figurilla desnuda en actitud orante. Lo que no obsta para que se aluda al diverso resultado que la prueba puede comportar según las acciones de cada cual: junto a San Miguel un pequeño ángel se hace con un alma mientras que en lado contrario ocurre otro tanto con un diablo que transporta las almas de dos condenados en una cesta que carga a modo de mochila. La tabla se culmina en su parte superior con la imagen de San Pedro ante la puerta entreabierta de la Ciudad Celeste. Hacia él se dirige un ángel portando un alma en sus manos. Una similar concepción se observa en el retablo de la Seu d'Urgell. La psicostasis figura también en una de sus tablas (fig.189). Se prescinde en este caso del posible resultado adverso del pesaje pero se conjuga igualmente con la imagen de San Pedro a las puertas de la Ciudad Celeste recibiendo las almas de los que han superado positivamente la prueba (son visibles sobre sus murallas pequeñas figurillas de medio cuerpo alusivas a los bienaventurados).

¹⁴⁸ Una solución semejante adopta Antoni Lonhy en el retablo del monasterio de *Domus Dei* de Miralles. En el ámbito levantino el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia nos ofrece otro interesante ejemplo de purgatorio-caverna. También algunos retablos de almas valencianos integran el motivo de la cueva dentro del sistema penal de sus purgatorios. Todos ellos analizados más adelante.

El retablo de San Miguel de Cruïlles expresa con una claridad meridiana el ligamen entre juicio particular, purgatorio y sufragios. En la calle de la derecha se representan, en dos tablas superpuestas, la psicostasis en la superior (fig. 190). y, debajo de ella, la misa y liberación de las almas (fig. 182). Tres finas líneas ponen en comunicación los elementos de mayor contenido semántico de esta construcción. Partiendo de la hostia que eleva el sacerdote una de ellas se dirige hacia el alma que un ángel está sacando del purgatorio. Otra alma, conducida a su vez por un ángel hacia el cielo, es el objetivo final de una segunda línea, mientras que la tercera incide en la escena de la psicostasis situada en la tabla inmediatamente superior. Esta presenta una particularidad novedosa en la representación del asunto en el gótico catalán, al ostentar uno de los platillos de la balanza un pergamino (el contrario lo ocupa la tradicional figura orante). Seguramente una alusión al *Libro de Vida* del Apocalipsis¹⁴⁹. Un precedente de esta iconografía puede verse en un ejemplar, originario del Languedoc, del *Breviari d'Amor* de la Biblioteca de El Escorial (S. I. n.3, fol. 128r)¹⁵⁰ en el que uno de los platillos aparece una boca de Leviatán con tres rollos de pergamino. A fórmulas semejantes recurrirán más adelante el maestro de los Muntadas en una tabla de la colección que da nombre a su autor (también con un rollo de pergamino en uno de los platos)¹⁵¹ [fig. 191], el maestro de Cueva en una tabla en una colección particular de Madrid¹⁵² o, ya dentro de una estética plenamente renacentista, Pere Mates en la tabla del Juicio Final del retablo de Segueró del Museu d'Art de Girona (estos dos últimos lo sustituyen por libros)¹⁵³. En la tabla dedicada a la psicostasis en el retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de Argelers (Vallespir)¹⁵⁴, sin que figuren directamente en la balanza, los libros juegan un importante papel en la que constituye una de las puestas en escena judiciales más notables del gótico catalán (fig. 192). A lado y lado de la escena central, en la que el arcángel, alzado sobre un pedestal, maneja la balanza al tiempo que alancea al diablo, se disponen los miembros del tribunal que debe, en última instancia, decidir el destino del alma cuyas acciones están sobre los platillos. La defensa recae sobre los ángeles sentados a la derecha del arcángel. En primera fila uno de ellos se afana en levantar acta de lo que

¹⁴⁹ Cf. *supra*, pág. 47.

¹⁵⁰ C. Miranda, *Iconografía del Breviari d'Amor. Escorial S. I. n. 3. Biblioteca Nacional Res. 203*, Madrid, 2000, págs. 418-420 (ed. en CD ROM del Servicio de Publicaciones de la U. Complutense)..

¹⁵¹ Post, *A history...*, vol. VII, II, il. 229.

¹⁵² *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas: 1300-1500*, Madrid, 1988, nº 20. No se especifica la colección concreta a la que pertenece la tabla.

¹⁵³ Al margen de lo hispánico y también con un libro en uno de los platillos se muestra la escena del pesaje en las pinturas, datadas en 1482, de la iglesia de San Bernardo de Pigna (Liguria) [cf. Baschet, *Les Justices...*, págs. 653-654).

¹⁵⁴ Gudiol y Alcolea, *Pintura gótica...*, nº 664.

acontece, mientras que el que se sienta a su lado es depositario de los libros en que se recogen sus argumentos. La parte acusadora, constituida por el grupo de diablos que se arracima en el lado contrario, se encuentra también en disposición de aportar documentos a la vista: uno de ellos sostiene, bien visible en una de sus manos, el pergamino en que constan las pruebas incriminatorias.

Mención aparte merece el retablo de la iglesia de Sant Pere de Terrassa. Es el único de todos ellos en que se representa el Juicio Final que ocupa la espiga en sustitución del habitual calvario con que la retablística gótica suele rematar la calle central (fig. 194). Se trata de un Juicio reducido a sus elementos esenciales, expresados además con gran economía de medios. Cristo Juez, la *Deesis*, ángeles trompeteros y una resurrección de los muertos a partir de la cual se introduce el motivo de la separación de justos y pecadores. Un ángel, en el extremo inferior izquierdo de la tabla, tiende una de sus manos a una mujer que sale de su tumba, al tiempo que invita con la otra a los justos a avanzar hacia un paraíso que tan sólo se intuye. Se le opone en el lado contrario un diablo que hace lo propio con los condenados: mientras que, literalmente, arranca de su sepultura a uno de ellos agarrándolo por los cabellos, empuja a los restantes hacia lo que parece una caverna dominada por el fuego. La presencia del Juicio Final viene a complementar la del juicio particular representado en la tabla central (fig. 193) a partir de la imagen de San Miguel procediendo al pesaje de las acciones morales¹⁵⁵. Junto a él se arrodilla el donante implorando su intercesión en el momento en que haya de afrontar su propio juicio¹⁵⁶. A ambos lados de la tabla central

¹⁵⁵ En la balanza a las buenas acciones representadas por una figura femenina que, vestida con túnica blanca, dirige hacia el arcángel su gesto implorante, se oponen las malas en la figura de un diablo que ocupa el platillo contrario. La imagen se combina con el alanceamiento del diablo.

¹⁵⁶ Idéntica aspiración a la intercesión de San Miguel en el momento del juicio particular se desprende de lo representado en una tabla de la colección Muntadas de Badalona atribuida a Post al maestro de Sant Quirce (*A history...*, vol. VII, I, págs. 264-265) [fig. 197]. En ella el donante, arrodillado ante la escena del pesaje, pronuncia una oración visible en la filacteria que, partiendo de sus manos juntas en actitud de rezo, se eleva hacia el arcángel reclamando sus preces *para sí mismo y para todos*. El San Miguel de Tous de Bartolomé Bermejo (Londres, National Gallery) [figs. 195 y 196] responde a una misma intencionalidad, aunque esta vez sin la presencia de la balanza. Antonio Juan, señor de Tous, se arrodilla igualmente a los pies del arcángel. Como en la tabla anterior su demanda de intercesión es explícita. Los elementos iconográficos que definen esa intencionalidad vienen determinados por la coraza que cubre el pecho del arcángel y por el libro que el donante sostiene en sus manos. En el primero se reflejan las altas torres de una ciudad (fig. 196). No puede tratarse sino de la Jerusalén Celeste. Hacia ella parece dirigir, desde abajo, su mirada el donante. Ese es el destino al que, con el concurso del arcángel psicopompo, aspira a acceder tras su muerte. Por lo que respecta al libro, son visibles en él dos páginas conteniendo fragmentos de los salmos, concretamente del 50 (*Miserere mei...*) y del 130 (*De profundis...*). Ambos suelen estar presentes en los libros de horas, bien formando parte de los siete salmos penitenciales o bien del oficio de difuntos, dependiendo de su estructura. A través del *Miserere*, salmo de penitencia por excelencia, se expresa un sentimiento de sincera contrición, el mismo que se reitera en el *De profundis*, a la vez que se hace en ambos un llamado a la benignidad y a la misericordia divinas. Nada más apropiado con vistas a las vicisitudes judiciales del alma de Antonio Juan en el más allá y a su esperanza de hacerse acreedor a un lugar propio en la Ciudad Celeste. La tabla formó parte de un retablo encargado a Bermejo por Antonio Juan según se desprende de un recibo por el primer pago

se alude a los posibles destinos inmediatos al mismo. En la de su derecha, a la salvación a través de la recepción por San Pedro de las almas de los justos en la Ciudad Celeste (asoman, como en el retablo de la iglesia de Sant Miquel de la Seu d'Urgell, sobre sus murallas). A su izquierda la tabla representando el purgatorio y la misa. Se escamotea la presencia del infierno, posibilidad que no parece contemplarse como inmediata al juicio particular, y a la que únicamente se alude tangencialmente en la tabla dedicada al Juicio Final en relación con la separación de justos y pecadores.

Esta omisión del infierno es común a la mayor parte de los retablos que analizamos. Tan sólo aparece representado de un modo explícito, como una de las alternativas subsiguientes al juicio particular, en el retablo pétreo del MNAC. La tabla inmediatamente inferior a la que figuran la misa y la liberación de las almas (al menos en esa posición se expone en la reconstrucción de los fragmentos que restan del mismo) representa la psicostasis flanqueada por el infierno como boca de Leviatán a un lado y ángeles haciéndose cargo de las almas de los justos en el contrario (fig. 187).

Algunos ejemplos levantinos

El Museo de Bellas Artes de Lyon se conservan seis tablas de un retablo dedicado a San Miguel (inv. B 1174 a/b) pintado en 1421 por Miguel Alcanyis¹⁵⁷, tres relativas al ciclo del monte Gárgano, otra representando la batalla del cielo y dos más que nos muestran respectivamente la liberación de las almas del purgatorio¹⁵⁸ (fig. 198) y su acceso al paraíso, donde son recibidas por San Pedro (fig. 199).

La imagen del purgatorio adopta la forma de boca de Leviatán con las fauces abiertas para mostrar en su interior, en medio de un magma ígneo, las almas purgantes

de la obra datado en Valencia en 1468 (E. Young, *Bartolome Bermejo. The Great Hispano-Flemish Master*, pág. 137; J. Berg-Sobré, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco-Londres-Bethesda, 1997, págs. 247-248). Berg sostiene la posibilidad de que las dos tablas de Bermejo del MNAC con el Descenso al limbo y Cristo mostrando su figura crucificada a los patriarcas, y las del Instituto Amatller de Barcelona representando la Resurrección y la Ascensión de Cristo formasen parte del retablo (*op. cit.*, pág. 28 y ss.).

¹⁵⁷ M. Heriard Dubreuil, *Valencia y el gótico internacional*, Valencia, 1987, págs. 62-63; V. Lavergne-Durey, *Chef-d'oeuvres de la Peinture Italienne et Espagnole. Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1992, págs. 92-95.

¹⁵⁸ Heriard se refiere a ella como "Recogida de almas".

representadas de modo indiferenciado con aspecto infantil. San Miguel (?) ayuda a dos de ellas a abandonarlo y otros dos ángeles visten con túnicas blancas a aquellas que ya están fuera del mismo¹⁵⁹. Esas mismas figuras angélicas presentan en la tabla inmediatamente inferior las almas purificadas a San Pedro que, con un gesto de acogida, las invita a franquear las puertas de la Ciudad Celeste. La coincidencia con los retablos catalanes en el recurso a la boca de Leviatán no va más allá. No hay en este caso presencia de diablos ni alusión alguna a otros tormentos que no sean el fuego, que hay que asociar aquí más que a lo punitivo a su función purificadora. Se dulcifican por tanto los elementos de carácter infernal en un afán por dotar al purgatorio de una especificidad propia.

El Museo de la catedral de Murcia conserva un retablo del mayor interés iconográfico (fig. 200). De atribución dudosa¹⁶⁰, procede de la capilla del deán Puixmarín de esa misma catedral¹⁶¹. A la redención se dedican las tablas cumbre a través de la Crucifixión y la Anunciación. La primera culmina la calle central y la segunda las laterales en dos tablas separadas (una con el ángel y otra con la Virgen). El resto del programa se articula en torno a varios ejes temáticos con el arcángel San Miguel como protagonista. El primero nos lo presenta en su faceta de contendiente contra las fuerzas del mal. Lo vemos rindiendo pleitesía ante Dios en compañía de las huestes angélicas¹⁶², a las que encabeza en el combate contra los ángeles rebeldes que, en la tabla contigua, son arrojados a las profundas fauces de un infierno-Leviatán. No falta

¹⁵⁹ Un motivo que, según Y. Christe (*Jugements derniers*, pág. 344) derivaría del *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis ("*nam Dominus induet corpora eorum vestimento salutis*"; Lefèvre, *Elucidarium*...pág. 464). También el Apocalipsis alude en diversas ocasiones a las túnicas blancas ("*El que venciere, ése se vestirá de vestiduras blancas, jamás borrará su nombre del libro de la vida y confesará su nombre delante de mi Padre y delante de sus ángeles*" (Ap. III, 5); "*Y a cada una le fue dada una túnica blanca*" (Ap. 6, 11); "*En ella no entrará cosa impura ni quien cometa abominación y mentira, sino los que están escritos en el libro de la vida del Cordero*" (Ap. XXI-27). Las otras dos en el capítulo séptimo ("*Después de esto miré y vi una muchedumbre grande [...] que estaban delante del trono y del Cordero vestidos con túnicas blancas y con palmas en sus manos*" [Ap., 7, 9]; "*Estos vestidos de túnicas blancas ¿quiénes son y de dónde vinieron? [...] Estos son los que vienen de la gran tribulación, y lavaron sus túnicas y las blanquearon en la sangre del Cordero*", [Ap. 7, 13-14]).

¹⁶⁰ Ch. R. Post atribuye su autoría a Pere Nicolau (*A History of Spanish painting*, Cambridge, Massachusetts, vol. III, 1930, pág. 36). En la ficha correspondiente del catálogo de la exposición *El siglo XV valenciano* (Valencia 1973) a cargo de C. Soler d'Hyver consta como obra del "Maestro de Puixmarín". A. José Pitarch cree por su parte que es obra de Marçal de Sax (*Pintura Gótica Valenciana. El período internacional*, Barcelona, 1981, tesis doctoral mecanografiada, vol. II, pág. 389). En el catálogo de la exposición *Huellas* (Murcia, 2002, pág. 294), la ficha de I. Durante pone de manifiesto las divergencias en la atribución sin abordar la cuestión de la autoría.

¹⁶¹ L. Saralegui, "Discípulos del maestro de Ollería", *Archivo Español de Arte*, 55, 1943, pág. 33.

¹⁶² Una escena claramente inspirada en las prácticas de la caballería que se repite en el retablo dedicado a San Miguel de la colección Mas de Madrid. Igualmente la que figura en una de las tablas del retablo de San Miguel de la Colegiata de Daroca, aunque en este caso es únicamente el arcángel el que, vestido de armadura, se arrodilla ante Dios.

la lucha contra el dragón que, además de ocupar la tabla central, se reitera en una de las laterales. El segundo eje remite a la leyenda del monte Gárgano secuenciada en tres de las tablas del cuerpo inferior. El tercero, y más interesante para nosotros, presenta un marcado carácter escatológico. A él se dedican el mayor número de tablas, seis en total, en las que además de aludir a San Miguel como protector ante las asechanzas del maligno y como psicopompo, se desarrolla la idea del juicio particular y sus consecuencias. Partiendo del juicio en sí concretado en la escena de la psicostasis, se incide sobre ello representando en tablas separadas el cielo, el purgatorio y el infierno.

La morfología del purgatorio sorprende por lo peculiar de su planteamiento que poco tiene que ver con lo que hemos visto en los retablos catalanes. Coincide con los de Cruïlles, Penafell, Seu d'Urgell y Terrassa en su localización subterránea, en lo que parece una especie de gruta, pero difiere en lo que constituye su esencia. En un paisaje vemos a través de una grieta a las almas que, arrodilladas y en actitud orante, se disponen en dos registros superpuestos (fig. 201). Uno inferior, dominado por el rojo ondulante de las llamas, y otro superior en el que la tonalidad oscura predominante y la ausencia de fuego marcan una clara jerarquización de lo penal. Todo parece indicar que el proceso de purgación se inicia en el ámbito ígneo inferior y se culmina, de modo más dulcificado, en el ámbito superior en el que las almas parecen hallarse sometidas únicamente al aislamiento y la oscuridad. Una decantación penal de lo físico a lo psicológico, del fuego a la exclusiva privación de la visión beatífica. Sólo las almas que han accedido ya a ese nivel superior son susceptibles de ser liberadas de su pena, tarea a la que se aplican un par de ángeles.

Aunque no faltan paralelos más o menos próximos a lo representado en el retablo murciano pocas veces la idea de una gradación en el sistema penal del purgatorio ha sido expresada con tal claridad en el plano de la imagen. El ejemplo más próximo visual y conceptualmente sería tal vez el del fresco de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja salmantina, ya que las pinturas de San Lorenzo in Arari de Orvieto, si bien parecen responder a una similar concepción, carecen de la claridad de los ejemplos hispánicos¹⁶³. Esa misma idea de gradación penal, expresada también a partir del binomio penas físicas (alternancia agua-fuego) en combinación con la oscuridad cavernaria parece estar presente en los retablos de almas levantinos. Sin descartar algún tipo de influencia derivada de las fórmulas relativas al infierno inferior y

¹⁶³ Véase el apartado dedicado a las primeras imágenes del purgatorio.

superior tan del gusto de la literatura visionaria del siglo XII¹⁶⁴, lo que parece más probable es que se haya pretendido insistir en la idea de purgación como proceso.

No menos original que la del purgatorio resulta la representación del infierno (fig. 202). Se nos muestra a modo de un volcán a través de cuyo cráter los diablos arrojan las almas de los condenados. La presencia del mar al fondo invita a pensar en tradiciones que relacionaban la boca o bocas del infierno con cráteres volcánicos localizados genéricamente en islas o, más precisamente, en Sicilia y su entorno. Ya en el siglo IV San Paciano alude al Etna y al Vesubio como “*respiraderos humeantes del infierno*”¹⁶⁵. Nuevas referencias en ese sentido las da Gregorio Magno en el libro IV de los Diálogos. En el capítulo XXXVI se refiere a las “*ollas flameantes de fuego infernal*” visibles en Sicilia. Capaces de ensancharse para dar cabida al aumento del número de condenados, no serían sino una manifestación explícita del infierno destinada al convencimiento de los incrédulos que se resisten a creer en él y en sus tormentos¹⁶⁶. En el capítulo XXXI pone en boca de un ermitaño de la isla de Lípári el relato del destino *post mortem* del rey Teodorico, arrojado al cráter del volcán de una isla vecina¹⁶⁷. En el *Hodoeporicon S. Willibaldi*, redactado en el siglo VIII, se recoge la peregrinación de San Willibrando a Jerusalén. En un alto realizado en Calabria visita el infierno de Teodorico. El peregrino, llevado por la curiosidad, intenta ascender por la ladera de la montaña en que se localiza el infierno a fin de poder verlo por dentro, pero las chispas que salen del negro Tártaro se lo impiden, teniendo que limitarse al espectáculo de las llamas vomitadas por la cima del monte en medio de un estrepitoso estruendo¹⁶⁸. Parecida fortuna a la sufrida por el rey ostrogodo adjudica al rey Dagoberto (aunque éste es salvado en el último instante por la intervención de los santos Dionisio, Mauricio y Martín) un relato escrito hacia el 836 e insertado en la *Gesta Dagoberti*¹⁶⁹. En la biografía de Odilón de Cluny que el monje Jotsuald redactó poco después de la muerte del abad acaecida en 1049 se recoge la historia de un clérigo aquitano cuyo barco en el viaje de regreso de Jerusalén, arriba, desviado por

¹⁶⁴ Remito al respecto a Baschet, *Les justices....*, pág. 172 y ss, y a Bratu, *Images d'un nouveau lieu....*, pág. 653 y ss.

¹⁶⁵ La cita procede de su *Exhortación a la penitencia* (“*Si retrocedéis ante el tormento de la penitencia, acordaos del fuego del infierno, que la penitencia extinguirá para vosotros. De la violencia de este fuego podéis juzgar ya actualmente por los respiraderos humeantes del mismo que, con sus llamas subterráneas, calcinan las montañas más elevadas. El Etna en Sicilia y el Vesubio en Campania vomitan incansablemente globos de llamas; y, para demostrarnos la eternidad del juicio, se agrietan, se consumen, pero sin llegar a destruirse a través de los siglos*”). La tomo de M. Riu, *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, 1959, pág. 39.

¹⁶⁶ Págs. 79-80 de la ya citada edición catalana de A. J. Soberanas.

¹⁶⁷ *Ibid.*, págs. 69-70.

¹⁶⁸ Le Goff, *El nacimiento....*, pág. 239.

¹⁶⁹ A. Bratu, *Images d'in nouveau lieu....*, págs. 572-573.

una tormenta, a un islote próximo a Sicilia. En él vive un ermitaño que pone en su conocimiento como las almas de los pecadores se purgan en unos lugares próximos que lanzan por voluntad divina violentas llamaradas. Los condenados ven aliviadas sus penas en función de las plegarias y las limosnas. La inclusión del relato en la biografía del abad cluniacense obedece al hecho de que las almas de los pecadores se dirigen preferentemente en sus llantos a la comunidad de Cluny y a su abad en demanda de sufragios. Consecuencia de ello será la dedicación, a propuesta de Odilón, del día siguiente al de Todos los Santos a la memoria de los fieles difuntos. Cuando años más tarde Pedro Damián proceda a su vez a escribir una nueva biografía del abad cluniacense recogerá esta misma historia cuya difusión se verá decididamente incrementada con su inclusión por Jacopo da Varazze en la *Leyenda Dorada*. En ésta última son los demonios los que gritan quejándose de que las almas de los difuntos les son arrebatadas por obra de la intercesión de los vivos¹⁷⁰. A mediados del siglo XII el sermón XXI de Julián de Vézelay sobre el Juicio Final incide en la relación entre lo volcánico y el más allá penal al especificar que a los que arden en la *gehena* se les llama étnicos en virtud del Etna¹⁷¹. En los *Dialogus miraculorum* Cesario de Heisterbach incluye un *exemplum* datado durante la dominación de Enrique VI sobre Sicilia (1194-1196) en la que una potente y terrible voz se oye sobre el Etna demandando la preparación de un *focum magnum*. El destinatario de la magna hoguera es el duque Bertold de Zähringen caracterizado durante su recién finalizada vida terrenal por su crueldad y aidez¹⁷². Los ecos de lo acaecido a Teodorico o a Dagoberto son evidentes.

La frecuencia con que los textos relacionan los volcanes y el infierno no se corresponde con una similar proliferación en el ámbito de la imagen, lo que acentúa el interés de la tabla de la catedral de Murcia. Pocos son los casos que podemos aducir. Una miniatura del breviario de Carlos V (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 1052, fol. 556r) representa el purgatorio como un cráter volcánico en el que las almas, de las que únicamente son visibles las cabezas, se encuentran inmersas en las llamas que escupe aquél¹⁷³. Otros ejemplos que remiten, con una cierta vaguedad, a la imagen de una formación volcánica los veremos en un par de retablos de almas valencianos

¹⁷⁰ Le Goff que se hace eco de las tres versiones incide en como el autor de la *Leyenda Dorada*, interpreta la historia en función del purgatorio que para entonces ya existía (*op. cit.*, págs. 147-148).

¹⁷¹ *Ibid.*, pág. 234.

¹⁷² H. Bresc, "Excalibur en Sicile", *Medievalia*, 7, 1987, págs. 11-12.

¹⁷³ A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, págs. 371 y 688.

(concretamente en el de la iglesia de Borbotó y en el del Museo de Arte de Sao Paulo) [figs. 265 y 268].

El interés que el infierno del retablo de los Puixmarín presenta por su tipología contrasta con la pobreza de su aparato penal. En el interior del cono volcánico asistimos a un único tormento específico: un condenado colgado por los pies es despellejado por un par de diablos. Un nuevo rasgo de originalidad por cuanto se trata de un castigo del todo inusual tanto en las figuraciones plásticas del infierno como en la literatura de visiones del más allá¹⁷⁴. Otro condenado, desnudo como el anterior, está siendo arrastrado por varios demonios, mientras que un grupo de personajes, en este caso vestidos, se arraciman en la parte posterior como esperando su turno para someterse a su vez a los tormentos que el infierno les depara.

Respecto al paraíso (fig. 204) éste se configura como una construcción blanca que remite a la imagen de la Ciudad Celeste. A sus puertas un ángel presenta a San Pedro un alma sobre cuya cabeza, en una tarea que la iconografía reserva tradicionalmente a los ángeles, el apóstol deposita la corona de los elegidos. El elemento más característico del edificio radica en el conjunto de arcadas que se abren en uno de sus muros laterales¹⁷⁵. Se superponen en cuatro pisos a razón de tres aberturas en cada uno. Por ellas asoman, de medio cuerpo, las figuras de los elegidos distribuidos conforme a una organización jerárquica. El piso superior viene ocupado por los santos mártires, nimbados y sosteniendo la correspondiente palma. Los tres siguientes los ocupan papas, cardenales y obispos, en este mismo orden. Imagen de la iglesia triunfante preparada para acoger en su seno a los bienaventurados. El *Viatge d'en Ramón de Perellós al Purgatori de Sant Patrici* da cuenta de cómo el caballero Perellós es recibido a su llegada al paraíso por “*papa e cardenals e achabisbes, monges he capellans e gran cop daltres clerics, ayssi com son ordenarz al servisi de Deu, tant quan en lo mon so estatz*”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ A un tormento similar es sometido un condenado en el infierno representado en una xilografía incluida en una edición del *Cordiale Quator Novissimorum* de Dionisio el Cartujo impresa por Pablo Hurus en Zaragoza en 1494 (fig. 203). Cf. F. Vindel, *El arte tipográfico en Zaragoza durante el siglo XV*, Madrid, 1949, nº 60, págs. 171-175.

¹⁷⁵ Para la arraigada y antigua tradición de figurar la Jerusalén Celeste a modo de arcadas enmarcando a los elegidos remito a lo apuntado en las páginas dedicadas a las pinturas de la iglesia del Santo Sepulcro de Olérdola y a la bibliografía allí citada.

¹⁷⁶ Miquel y Planas, “*Viatge d'en Perellós...*”, en *Llegendes...*, pág. 165.

Pervivencia de la bipolaridad penal

El progresivo recurso al purgatorio en la retabística no deja lugar a dudas en cuanto a la popularización del tercer lugar en los territorios e la Corona de Aragón. Ello no supuso, sin embargo, el arrinconamiento de los planteamientos escatológicos basados en un más allá bipolar.

Resulta ilustrativo a ese respecto el caso de Jaume Cirera y Bernat des Puig. Mientras que en el retablo de la iglesia de San Miguel de la Seo d'Urgell la presencia del purgatorio es el elemento clave de su discurso escatológico, en el que pintan para la iglesia de Sant Llorenç de Morunys¹⁷⁷ no hay rastro del mismo. Una única tabla dedicada a la función judicial del arcángel remite a la tradicional bipolaridad penal (fig. 205). En torno a una psicostasis tópica en la que un San Miguel vestido de armadura maneja la balanza al tiempo que intenta obstaculizar con la lanza las consabidas maniobras de un diablo tramposo, se despliega a derecha e izquierda el destino respectivo de justos y pecadores. El de los primeros adopta la imagen de un ángel en el trance de conducir un alma ante San Pedro que se sienta ante un edificio de singular parecido con el que en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia alude a la Ciudad Celeste. Un segundo ángel se encarga de acoger a sus puertas las almas de los elegidos. Algunas de ellas asoman, como en el retablo murciano, a las ventanas del edificio. Al destino de los réprobos se refiere en el lado contrario el abismo que se abre a las profundidades del infierno de las que surgen lenguas de fuego.

Escasas variantes presenta una de las tablas del retablo de la colección Masaveu (fig. 206). San Miguel maneja igualmente la lanza y la balanza aunque vestido en esta caso con dalmática dorada (en la tabla central se le representa con armadura en la tarea de combatir al dragón) sin que falte el ángel psicopompo, la Ciudad Celeste, con San Pedro en su puerta y un infierno que adopta una similar morfología: un entorno rocoso con oquedades que dejan salir las llamas de su interior.

¹⁷⁷ Se trata como el anterior, dedicado a San Miguel y San Pedro, de un retablo de doble dedicación que en este caso el arcángel comparte con San Juan Bautista. Desaparecido en 1936, se recuperó en 1996, y hoy puede contemplarse, restaurado, en la iglesia de Sant Llorenç, (cf. Gudiol y Alcolea, *La pintura gótica...*, nº 411; M. C. Riu, "El retablo de San Miguel y San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Sant Llorenç de Morunys (s. XV)", *Acta histórica et archaeologica Medievalia*, 20-21, vol. 1, 1999-2000, págs. 737-754).

Idéntico sentido se desprende de la tabla que en el retablo pintado por Bernat Serra para la iglesia de La Pobla de Ballestar (Castellón)¹⁷⁸ concentra los aspectos escatológicos del programa (fig. 207). Aquí, a diferencia de lo que ocurre en las dos anteriores, el pintor abandona la tradicional oposición derecha-izquierda y opta por contraponer cielo e infierno a partir de una dialéctica que en la que enfrenta un plano superior a otro inferior. La parte izquierda de la tabla la ocupa la escena de la psicostasis. Ninguna novedad: el arcángel viste armadura, dirige su lanza contra el diablo tramposo y sendas figurillas humanas ocupan cada uno de los platillos. Junto a él un ángel aguarda el resultado del pesaje. Extiende sus brazos en dirección a la balanza en un gesto que delata la esperanza de hacerse con el alma sometida a la prueba. Todo acontece delante de una puerta monumental. Tras ella, sobre un fondo azulado, un alma vestida con la túnica de la bienaventuranza es presentada por un segundo ángel ante Cristo que, entronizado, procede a bendecirla. Bajo esta escena, y como contrapunto a la misma la imagen del infierno toma cuerpo en una gran boca de Leviatán que se abre horizontalmente dejando ver junto con sus afilados dientes las llamas que dominan su interior. Sobre ella Satanás, entronizado y portando cetro y corona, se constituye en contrafigura de Cristo. Observa complacido como un diablo transporta sobre sus espaldas un alma desnuda que se dispone a arrojar a las llamas. Imagen ésta que hay que ver en paralelo con la del ángel psicopompo de la parte superior.

La misma dialéctica de oposición arriba/abajo rige en una tabla que conserva el Art Museum de la Universidad de Princeton (fig. 208). Atribuida por Post al maestro de Villaroya¹⁷⁹ presenta como motivo central la escena de la psicostasis en combinación con el alanceamiento del dragón. San Miguel sostiene la balanza y otros dos ángeles le auxilian en la tarea del pesaje. Su iconografía presenta algunas peculiaridades que la hacen especialmente interesante. Por una parte la imagen poco frecuente de la balanza en equilibrio. En cada uno de sus platillos sendas figuras femeninas visten túnicas blancas y adoptan, arrodilladas, una actitud orante. Tras ellas dos ángeles se aprestan a hacerse cargo de las mismas. Sorprende también la condición femenina de las numerosas figuras que conforman, en la parte superior de la tabla, la multitud de los bienaventurados. Su isomorfismo adopta una formulación idéntica a la de las que se someten al pesaje. Hay que ver pues en todas ellas una alusión abstracta a los

¹⁷⁸ Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 431.

¹⁷⁹ *A history...*, vol. VIII (II), pág. 419.

justos al margen de cualquier adscripción de género¹⁸⁰. Todo lo contrario ocurre con los pecadores que, en la parte inferior de la composición, son entregados por los diablos a una doble boca de Leviatán de afilados dientes que, dispuesta horizontalmente, se apresta a su devoración¹⁸¹. Sus gestos expresan el horror con que enfrentan su condena. El motivo más interesante iconográficamente es sin duda la escalera que desciende hacia el infierno. Lo veremos reiterado en los retablos de almas levantinos adoptando un sentido ascensional¹⁸². Es el instrumento por el que los justos acceden a la Gloria. Pocas veces se representa con el sentido descendente y condenatorio con que se muestra en la tabla aragonesa, y en los casos en que eso ocurre acostumbra a complementar la presencia de otra escala ascendente. El ejemplo más antiguo en el que se da esa circunstancia lo constituye una pintura mural de finales del siglo XII de la iglesia de los santos Pedro y Pablo de Chaldon (Surrey, Inglaterra) que, en el marco de un juicio colectivo de las almas, presenta una escalera de doble dirección que tanto puede conducir al cielo como al infierno. Otro tanto ocurre en un ejemplar de mediados del siglo XIII del *Der Welsche Gast* de Thomasin de Zerclaere (Heilderberg, Universitätsbibl., ms. Pal. Germ., 389, fol. 91v) esta vez en una ilustración de carácter moralizante en la que los escalones que llevan al cielo representan las virtudes y los que llevan al infierno los vicios. Un ejemplar impreso hacia 1470 en los Países Bajos del *Speculum Humanae Salvationis* ilustra la parábola de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes con la imagen de una escalera con dos vertientes: por una ascienden éstas últimas mientras que la se otra destina al descenso hacia una boca de Leviatán de las necias. La misma parábola se ilustra en una *Biblia Pauperum* impresa en Flandes hacia 1460 con una única escala descendente que las vírgenes transitan en dirección a una boca del infierno, como descendente es también la que en el *Verger de Soulas* de la Biblioteca Nacional de París (ms. fr. 9220, fol. 8r; ca. 1400) alude a una de las penas del infierno de la *Visio Pauli*¹⁸³.

Puede ocurrir que la formulación visual de ese más allá bipolar no se manifieste de modo tan explícito como en los ejemplos anteriores. Se acompaña la psicostasis en

¹⁸⁰ La imagen es sin duda infrecuente pero presenta algún paralelismo. En los frescos de la Capilla de los Españoles de Santa María Novella, los justos que son recibidos por San Pedro a las puertas del paraíso adoptan un aspecto femenino e igualmente isomórfico.

¹⁸¹ Doble es también la boca de Leviatán que acoge a los ángeles rebeldes en su caída en el retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de Altura (Castellón).

¹⁸² Cf. *infra* págs. 448-450. Allí nos referimos más ampliamente a los orígenes y evolución de la escala celeste.

¹⁸³ Cf. C. Heck, *L'Echelle Céleste. Une histoire de la quête du ciel*, París, 1999, págs. 111-112, 137-140, 191-192 y 207; il. 38, 71, 140, 141 y 159.

esos casos de alguna referencia al cielo sin alusión alguna ni al infierno ni al purgatorio. La imagen más habitual suele ser aquella por la que se yuxtapone a la escena del pesaje alguna otra alusiva a la salvación, acuñando con ello una fórmula que, al omitir cualquier referencia a los ámbitos punitivos del más allá, remite a una visión dulcificada del juicio particular. En el retablo de Jaume Cabrera que, dedicado a San Miguel y San Nicolás¹⁸⁴, se conserva parcialmente en la Seo de Manresa en la tabla relativa a la psicostasis (fig. 209) el arcángel, que viste dalmática y sostiene una espada en su mano derecha, maneja la balanza mientras ángeles psicopompos se aplican a la tarea de conducir las almas a la presencia de San Pedro.

La psicostasis del retablo del maestro de Arguís (Museo del Prado) se expresa en términos parecidos (fig. 210). Se acompaña igualmente de una escena de salvación en la que dos ángeles conducen sendas almas, enfundadas en las habituales albas, hacia el paraíso. La fórmula utilizada es de gran originalidad por cuanto éstos se sirven para su tarea de escaleras de mano que, apoyadas en pilares, les facilitan el ascenso hacia los extensos muros que en lo alto de la tabla, ocupando todo su ancho, aluden a la Ciudad Celeste.

También puede darse el caso contrario, esto es, psicostasis en las que se pone el acento más en la condenación que en la salvación. La balanza se decanta del lado de las malas obras. En él algún elemento de carácter infernal alude al destino inmediato del alma condenada, sin la contrapartida de un espacio de salvación en el lado opuesto. En el retablo de la iglesia de San Miguel de Tamarite de Litera es una pequeña boca de Leviatán que se dispone a tragar el alma condenada (fig. 211). En otro, de dedicación compartida entre el arcángel y San Antonio Abad, actualmente en una colección privada de Barcelona¹⁸⁵, es la imagen de un diablo acarreado a sus espaldas un alma hacia las llamas (fig. 212).

¹⁸⁴ Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 246. Véase también J. Yarza, *Retables gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, 1993.

¹⁸⁵ Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, nº 454. No especifican de que colección se trata.

OTROS SANTOS DEL PURGATORIO

A medida que el culto por las almas del purgatorio vaya impregnando la religiosidad popular, la demanda de santos especializados en la intercesión por la iglesia purgante no se hará esperar. En ocasiones asistimos a un proceso de reconversión de santos antiguos que, venerados desde los albores del cristianismo, serán objeto de la nueva devoción. Es el caso de San Lorenzo que, particularmente en Italia, pasa a ser uno de los santos más activos en cuanto a la liberación de las almas del purgatorio. Otros más recientes, como San Francisco, experimentarán una similar adaptación¹. Ninguno de los dos se venerará en la Corona de Aragón bajo esa faceta. No ocurre lo mismo con San Amador, San Gregorio y San Nicolás de Tolentino. Los dos primeros serán objeto de una más que intensa devoción, al punto de que sus trentenarios figuren entre las misas a las que la devoción popular atribuya una mayor eficacia en la remisión de penas. Nicolás de Tolentino, santo reciente, será promocionado por su orden, los agustinos, como un competente intercesor por las almas del purgatorio, en la conciencia de la popularidad que tal culto está adquiriendo.

San Amador. El retablo de Santa Ana de la iglesia de Sant Miquel de Cardona

Atribuido a Pere Vall debió ser pintado hacia la primera década del siglo XV si nos atenemos a la documentación acerca de la actividad del pintor en la villa de Cardona².

El conjunto del retablo se remata en su cuerpo superior por tres tablas de marcado contenido escatológico. En la del centro destaca la imagen de Cristo como juez. Entronizado (fig. 213), viste un manto que cubre sus hombros y piernas, dejando ver las llagas de la pasión. Sus brazos se disponen asimétricamente, con el derecho levantado y el izquierdo hacia abajo, subrayando a través de su gesto su carácter judicial. La Virgen y San Juan Evangelista, como intercesores, y cinco ángeles portadores de las *Arma Christi* completan la tabla. Esta se flanquea a su derecha por una representación del cielo (fig. 214) que, a modo de Jerusalén Celeste, se nos muestra como una fortaleza amurallada en cuyo interior los justos disfrutaban de la

¹ Remito a las páginas que A. Bratu les dedica (*Images d'un nouveau lieu...*, pág. 303 y ss.).

² Cf. Gudiol y Alcolea, *Pintura gótica...*, pág. 98.

visión beatífica (sobre sus murallas Cristo, sosteniendo el globo imperial con una mano y bendiciendo con la otra se rodea de ángeles) en compañía de ángeles músicos. A sus puertas San Pedro se dispone a recibir a otros bienaventurados. La tabla a la izquierda representa el Infierno (fig. 215). Las fauces de Leviatán acogen entre llamas a los condenados en un entorno presidido por el propio Lucifer que, a modo de rey de los dominios infernales, se nos muestra tocado con corona y traje ribeteado de armiño. Sostiene en cada una de sus manos una filacteria. La inscripción de la derecha (más claramente visible que la contraria, de difícil lectura) ostenta un llamamiento a sus elegidos: *“Avant avant los meus elets prendel guard que mereixen”*. La sociología de los condenados remite básicamente a los estamentos dominantes. El clero representado en su diversa jerarquía (vemos desde un papa hasta un par de monjes y una monja, pasando por un obispo), la nobleza, representada por un rey y una reina y el patriciado urbano por un hombre ricamente vestido. Otro personaje, del que sólo distinguimos, en el extremo derecho, la cabeza es de más difícil adscripción social. Mientras que unos se hallan claramente sometidos a los tormentos del Infierno (fuego y serpientes) o avanzan arrastrados por un diablo hacia su interior, un grupo situado fuera de las fauces infernales se encara en sentido contrario. Un diablo se ocupa en evitar su vano intento por eludir su oneroso destino.

En la tabla central del conjunto un anónimo donante se arrodilla ante Santa Ana, con la Virgen niña en su regazo, flanqueada de San Juan Evangelista y San Amador. A ellos se dedican las cuatro tablas restantes. Dos se relacionan con la madre de la Virgen a través de las escenas de la anunciación del ángel a San Joaquín y el abrazo en la Puerta Dorada en una de ellas y el nacimiento y presentación de la Virgen en el templo en la otra. La dedicada a San Juan da cuenta de su martirio en la olla de aceite al tiempo que lo muestra en la isla de Patmos enfrascado en la tarea de escribir el Apocalipsis. Por último la que tiene a San Amador como protagonista (fig. 216) alude a la leyenda sobre el santo difundida en Cataluña³. Una primera versión de la misma, hallada en la biblioteca comunal de Marsella, fue publicada en 1878 por el investigador Victor Lieutaud⁴. Se inscribe en el marco de las numerosas leyendas acerca del niño ofrecido al diablo y salvado en última instancia por la intercesión de la Virgen.

³ Fue G. de Tervarent el primero en relacionar la iconografía de la tabla con la leyenda de San Amador y, consecuentemente, en identificar como tal al personaje que, en hábito monacal y sosteniendo un libro (alusivo a eglá de la orden de los eremitas de San Amador), se ubica a la izquierda de Santa Ana en la tabla central (*“L’ermite du polyptique de Cardona”*, *Revue Archéologique*, 6ª serie, 4, 1934, págs. 164-172).

⁴ *Ibid.* Véase también G. Llompарт, “Aspectos populares del Purgatorio medieval” en *Religiosidad popular*, I, Palma de Mallorca, 1982, pág. 288.

A grandes rasgos la leyenda es como sigue⁵. Un romano rico de nombre Preconius y su mujer Athica disfrutaban de gran riqueza pero se lamentaban de la esterilidad de su matrimonio. Un viernes santo el diablo se aparece a Preconius y le asegura que tendrá descendencia si a cambio reniega de su fe. Este accede a todas sus demandas con una excepción: mantendrá su devoción a la Virgen de la que se muestra particularmente fiel. Llegan a un acuerdo que el diablo le hace firmar con su propia sangre y, siguiendo sus instrucciones, vuelve a casa donde, después de vencer con amenazas las reticencias de su mujer, poco propicia a escarceos eróticos en día santo, ésta concebirá un hijo. Al poco de su nacimiento el niño es raptado por una legión de seis mil seiscientos cuarenta y seis diablos que lo abandonan en una montaña de Egipto en la que San Pablo Ermitaño había levantado un oratorio a la Madre de Dios. El eremita consigue con la ayuda de Jesucristo y de la Virgen ahuyentar a los diablos, haciéndose cargo del niño al que bautiza con el nombre de Amador y al que, pasados los años, ordena sacerdote. Un día, ya muerto el ermitaño, se aparece a San Amador una mujer rodeada de diablos y sometida a diversas suertes de tormentos. Preguntada por el santo ésta se manifiesta como su madre y le explica como los tormentos son un castigo por el modo en que él había sido concebido, dándole a entender lo mucho que sus rezos *“son fort plasents a Deu tant que l’anima mia e de ton pare per les tues oracions vindrà a salvació”*, y conminándolo a rezar treinta y tres misas por sus almas. Amador, conocedor por Athica del pacto diabólico que su padre había firmado, manifiesta su escepticismo ante la eficacia de sus rezos en tales circunstancias, a lo que aquélla le aclara como Proconius se había opuesto firmemente a renegar de la Virgen dejando así abierta una puerta a su salvación. La narración se cierra, en efecto, con la redención de ambos a partir de los trentenarios que San Amador dice por sus almas.

La leyenda es de gran interés por varios motivos. Por una parte introduce la idea de la importancia de la confesión (su madre confiesa sus pecados antes de morir evitando con ello la condenación eterna) y de las devociones particulares, en este caso a la Virgen, como elementos de salvación. Pero sobre todo establece sin paliativos la tremenda eficacia de la misa como medio de ayuda por las almas del purgatorio a partir de la cuestión de la temporalidad del más allá. Pone de manifiesto como mientras que las penas del infierno son eternas e irreversibles, las del purgatorio

⁵ Puede encontrarse su transcripción completa en el apéndice incluido por Llompart en el trabajo citado en la nota anterior. La fuente es el incunable catalán *Questions sobre els Novíssims*, atribuido a Eiximenis (Bibl. de Catalunya, Bon. 10-V-11, ff. 48-50v). Existe otra versión recogida en un *Flos sanctorum* catalán (Carles Amorós, Barcelona, 1526), *ibid.*, pág. 291, nota 10.

tienen una duración precisa en el tiempo, que puede acortarse en virtud de los sufragios de los vivos. La eficacia de esos sufragios queda subrayada a partir del establecimiento de una auténtica aritmética del más allá: las penas impuesta a su madre que deberían haber durado 214 000 años quedan “*remetudes e perdonades*” a instancias de Dios, de la Virgen y de los demás santos en cuyo honor se han cantado las misas permitiendo así su acceso “*en paradís ab gran claredat*”.

Hemos constatado a partir de los testamentos de los siglos XIV y XV el incremento de las misas de ánimas entre las mandas de los difuntos, figurando el trentenario de San Amador entre las más populares. Llompart da cuenta de su éxito en Mallorca y, siguiendo las investigaciones de Madurell, de su difusión en Cataluña desde finales del siglo XIV⁶.

Resulta sin embargo paradójico que esa popularidad no tenga su correlato en el plano artístico. Para el conjunto de la península tan sólo hemos encontrado tres tablas. Dos pertenecen a sendos bancales de retablos valencianos de principios del XVI, a los que nos referiremos más adelante⁷. La tercera es la tabla alusiva al santo en el retablo de Cardona. Constituye una ilustración de la leyenda catalana, de la que da cuenta de una manera sintética⁸. En su parte izquierda nos muestra a San Pablo ante un oratorio acompañado por la cierva y el niño (fig. 216). A la derecha San Amador diciendo misa justo en el momento de la elevación de la hostia y sobre el altar las almas de sus padres redimidas de las penas del purgatorio por efecto del trentenario⁹.

⁶ Llompart, “Aspectos populares...”, pág. 291-292. D. Piñol Alabart en su análisis de los testamentos de Reus en el siglo XIV, recoge seis casos en que los testadores solicitan explícitamente la celebración de misas de San Amador. Los seis se fechan entre 1399 y 1400. Los anteriores a esas fechas demandan genéricas misas de difuntos, lo que viene a abundar en la idea de su difusión a partir de finales del siglo XIV. A lo largo del XV se acentúa la predilección por el trentenario de san Amador. Así se desprende de un fragmento correspondiente al 24 de agosto de 1466 que el mismo Piñol recoge de las Actas Municipales referida a “*la proposició feta en dit consel per los senyors dejurats fonch primo sobre los trentenaris, los quals senyors de Preveres forcen los habitants de la vila de fer dits trentenaris en la sglésia de la dita vila e non en altres lochs (...) Quant a los trentenaris vol lo dit Consell que la vila e los habitants de aquella tenguen la libertat de fer dir los trentenaris on los be.ls vendrà e no perdam nostra llibertat...*” (Cf. *A les por tes de la mort...*, págs 94-99). J. Aurell y A. Puigarnau detectan igualmente su demanda en los testamentos de mercaderes barceloneses del siglo XV (*La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, 1998, págs. 246 y 265).

⁷ Se trata de los de la iglesia parroquial de Onda (Castellón) y Quart de Poblet (Valencia), éste último destruido durante la guerra civil. Remito a su análisis en las páginas dedicadas a los retablos de almas valencianos.

⁸ A ellas habría que añadir la xilografía que en el *Flos sanctorum* de 1524 ilustra la leyenda del santo (fig. 217). Lo muestra a la puerta de su eremitorio en el momento en que se le aparece su madre. Esta viste un sudario harapiiento, lleva una espada clavada en la garganta y ostenta una cabellera flamígera que sirve de nexo de unión con la que es propiamente la visión de sus tormentos. Esta, que se despliega sobre su cabeza, al inspirarse en la literalidad del texto, ofrece una imagen infernalizada del purgatorio con abundante presencia de diablos. Contrasta con la que, en ese mismo libro, ilustra la conmemoración de los difuntos (fig. 229).

⁹ En el caso de los retablos de Onda y Quart de Poblet se representa, al fondo de la escena de la misa, la aparición a San Amador de su madre atormentada por los demonios (fig. 287).

El indudable interés iconográfico de la tabla se refuerza además por un detalle, al que nos hemos referido ya en un apartado anterior, y que constituye un *unicum* en lo catalano-aragonés. Me refiero al pan que se observa sobre el extremo del altar. Su presencia ilustra sobre una práctica directamente relacionada con el culto a las ánimas del purgatorio, la ofrenda de pan (y vino en su caso) como instrumento de mitigación de las penas¹⁰.

Estamos pues ante un programa articulado en torno a la idea de intercesión con vistas a la justicia del más allá. Intercesión que el donante, representado en la parte inferior de la tabla central, espera obtener no sólo de los máximos valedores de la humanidad ante el divino tribunal (la Virgen y San Juan), sino también (curándose en salud respecto a lo incierto del destino escatológico del alma) de un santo especializado en la mitigación de las penas del purgatorio. La presencia de la misa y de la ofrenda del pan constituye a su vez un llamamiento a la solidaridad de los vivos para con los difuntos. Es de suponer que entre las últimas voluntades del anónimo donante no debió faltar una buena tanda de trentenarios de San Amador así como alguna manda destinada al reparto de pan entre los pobres.

San Nicolás de Tolentino. El retablo de “Domus Dei”

El culto a San Nicolás de Tolentino arranca del momento mismo de su muerte acaecida en 1305. El inicio de su proceso de canonización se produce en ese mismo año a instancias de Juan XXII, si bien no concluirá hasta 1446¹¹. Su fama de taumaturgo le hará objeto del fervor popular, y, en consecuencia, la orden de los agustinos, carente de santos populares al estilo de los de las otras órdenes mendicantes, promocionará su culto que se extiende por el conjunto de la península italiana, para pasar luego a España, Francia, Bélgica, Flandes y Alemania.

La relación del santo con las almas del purgatorio es temprana. El ciclo iconográfico de las pinturas que decoran el *capellone* que alberga su tumba en la basílica torentina, fechadas hacia 1340, nos presenta, entre un conjunto de milagros atribuidos al santo, una escena, parcialmente conservada, en la que se le representa celebrando el sacrificio de la misa mientras el alma de un hermano de su orden es llevada al cielo

¹⁰ Véase el apartado “El pan por las almas del purgatorio” (pág. 127 y ss.).

¹¹ D. Gentile, entrada dedicada al santo en la *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma, 1990, cols. 954-961.

por un ángel. Debajo un grupo de personajes diversos, en actitud orante y con la mirada elevada, se ven envueltos por las llamas del purgatorio¹².

El episodio no consta en la documentación del proceso de canonización, pero sí aparece recogido por su primer biógrafo, Pietro de Monterribiano, que narra como el alma del hermano fray Pellegrino se le aparece en demanda de misas por las almas del purgatorio que le muestra en trance de sufrir los rigores de las llamas. Al cabo de una semana se le vuelve a aparecer dándole cuenta del gran número de almas salvadas por sus sufragios. El mismo biógrafo refiere como rescata de la condenación de un tal Gentile, asesinado mientras estaba en pecado¹³.

La iconografía del santo como intercesor por las almas purgantes no es, a pesar de su fama a ese respecto, demasiado abundante. Por lo general combina, como en Tolentino, el motivo de la misa con el de la liberación de las almas. Bratu recoge las pinturas de la iglesia de los agustinos en San Giovanni in Carbonara (Nápoles) y las de la Chiesa Plebana en Santa Brígida de Bérgamo. En la predela de un políptico atribuido a Paolo Veneziano, procedente de la iglesia de San Giacomo Maggiore de Bolonia figura la misa sin la presencia del purgatorio¹⁴. Habría que añadir, también en el terreno de la pintura mural, la conservada en la iglesia de San Pietro all'Orto en Massa Marittima. A pesar de que tampoco se representa el purgatorio, la escena de la misa se acompaña de la imagen de dos ángeles que ascienden hacia el cielo portando en un lienzo varias almas¹⁵. En Cataluña contamos con el retablo procedente de la iglesia del monasterio agustino "*Domus Dei*" de Miralles (Castellví de Rosanes, Baix Llobregat). Fechado hacia 1461-1462, es obra del pintor tolosano Antoni de Llonye (Antoine Lohny), del que constan, al menos, dos estancias en Barcelona entre 1460 y 1462, en una de las cuales pintó las vidrieras del rosetón de Santa María del Mar¹⁶.

¹² Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 345 y ss. Véase también P. Bellosi (*et alt.*), *Il capellone di San Nicola a Tolentino*, Tolentino, 1992.

¹³ Bratu, *op. cit.*, págs. 348-350.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ La iglesia (actualmente fuera de culto) fue cedida en el siglo XIII a la orden de los agustinos que más tarde levantarán en sus inmediaciones un importante convento. Los frescos, que denotan la influencia de la pintura sienesa, no deben ser muy posteriores a la canonización del santo.

¹⁶ R. Mesuret, "Antoni de Lonhy", *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, IX, 1951, págs. 13-17; Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica Catalana...*, págs. 198-199. No es la primera vez que Lohny pinta una vidriera ya que anteriormente había realizado algún encargo en ese terreno en Borgoña para la familia Rolin (P. Lorentz, "Une commande du Chancelier Rolin au peintre Antoine de Lonhy [1446]: la vitrerie du château d'Anthumes", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1994-1995, págs. 9-13). Pintor itinerante y polifacético (fue también miniaturista), su singladura profesional ha sido reconstruida por François Avril en su artículo "Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy", *Revue de l'Art*, nº 85, 1989, págs. 35-44.

El retablo que aquí nos interesa estaría en relación con la difusión del culto a San Nicolás propiciado por la orden agustina. Las fechas son poco posteriores a su canonización, que, sin duda, debió influir en encargos por parte de la orden de obras dedicadas al santo.

De dedicación mariana, nos muestra en la tabla central a la Virgen entronizada con el niño en brazos, rodeada por dos ángeles y con la imagen de un donante arrodillado a sus pies¹⁷. La tabla inmediatamente superior representa una Epifanía y las calles laterales están dedicadas respectivamente a San Agustín la de la izquierda y a San Nicolás la de la derecha. Se trata pues de un programa orientado a la magnificación de la orden.

Las imágenes de los dos santos se disponen a ambos lados de la tabla central. San Agustín, vestido de obispo, sostiene una iglesia sobre la que se despliegan rayos luminosos que irradian de la palma de su mano derecha. San Nicolás, ataviado con el hábito negro de los agustinos, lee un libro y porta unos lirios. Sobre cada uno de ellos se representan en sendas tablas escenas relativas a sus vidas. La dedicada al obispo de Hipona lo presenta invistiendo a un novicio, mientras que la dedicada al santo de Tolentino alude directamente a su carácter de intercesor por las almas del purgatorio. Se le representa diciendo misa ante un grupo de fieles arrodillados¹⁸. El cáliz sobre el altar nos remite al sacrificio eucarístico, por el que un grupo de almas es rescatado por los ángeles de un purgatorio que, como en el retablo de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell, adopta una morfología cavernosa (fig. 218).

Otras dos tablas se dedican a San Agustín. En una varios tullidos rodean la tumba del santo, sobre la que cuelgan exvotos, esperando el milagro de su curación. Otra nos lo presenta vestido de obispo asistiendo a su madre Mónica en el momento de la muerte¹⁹. La elección de esta escena no parece casual. Fue precisamente San Agustín, al que, acertadamente, Le Goff califica como "*el verdadero padre del purgatorio*"²⁰, uno de los primeros en sostener la eficacia de los sufragios en favor de los difuntos, con motivo de la emoción que le suscita la muerte de su madre. El texto que recoge sus reflexiones al respecto, incluido en las *Confesiones*, manifiesta como

¹⁷ Seguramente se trata del mercader barcelonés Bertran Nicolau cuyo escudo aparece en la parte inferior de la escena (cf. Ana Orriols i Alsina, "Iconografía de San Agustín en los ciclos góticos catalanes", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, pág. 26).

¹⁸ Anna Orriols apunta la posibilidad de que se trate del propio Bertrán Nicolau y su familia (*op. cit.*, pág. 28).

¹⁹ Esta tabla y la dedicada a los milagros póstumos del santo se encuentran actualmente en la colección Mateu de Perelada. Las restantes están expuestas en el MNAC (inv. 5088)..

²⁰ *El nacimiento...*, pág. 80.

la oración puede mover a Dios a influir en su decisión última sobre la salvación de Mónica²¹.

Se han señalado las claras connotaciones funerarias del retablo²². La presencia de la Virgen máxima intercesora en el momento de la muerte y en el Juicio Final, apunta hacia ello, pero sobre todo las tablas de la misa, con la liberación de las almas, de la muerte de Mónica y la de la tumba de San Agustín, imprimen al conjunto un carácter votivo orientado a la salvación del donante y su familia.

Por otra parte, el retablo es, en cierto sentido, un exponente del camino recorrido por la idea del valor de los sufragios (embrionaria en San Agustín y expresada precisamente en función de la muerte de su madre) desde la prehistoria del purgatorio hasta su definitivo asentamiento en la última centuria de la Edad Media, ejemplificado en esa auténtica obsesión por la misa de difuntos como elemento de salvación que señalábamos al hablar de las prácticas testamentarias, y que aquí se expresa visualmente en la escena de la misa de San Nicolás de Tolentino.

San Gregorio Magno

Hemos señalado ya la estrecha relación de San Gregorio con los orígenes del purgatorio y con el valor que atribuye a la misa como sufragio por las almas²³.

Este último aspecto cobra una particular relevancia icónica con la irrupción del tema de la misa milagrosa de San Gregorio que se convertirá en una de las escenas más representativas del patetismo religioso de finales de la Edad Media. Alude a la leyenda según la cual el papa Gregorio Magno, diciendo misa, pidió a Dios que el vino se convirtiese en sangre a fin de disipar así las dudas de uno de los fieles respecto a la eucaristía. Su ruego fue escuchado y Cristo se le aparece llenando el cáliz con la sangre que mana de sus llagas. El tema, que no se incluye en la *Leyenda Dorada*, parece haberse originado en Roma, concretamente en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, donde según la tradición habría acaecido el milagro²⁴. Su enorme difusión

²¹ *Confesiones*, BAC, Madrid, 1997, libr. IX, cap. XIII, págs. 304-307.

²² Orriols, *op. cit.*, págs. 28-29.

²³ Véase el capítulo dedicado a la presencia del purgatorio en los retablos catalanes.

²⁴ E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1995, pág. 99.

está directamente relacionada con la nueva función de la imagen en relación con la salvación del alma a partir de las indulgencias²⁵. Es este un cambio que empieza a perfilarse con Inocencio III, al declarar la imagen de la Verónica conservada en la iglesia de San Pedro del Vaticano como "imagen de indulgencia" sobre la base de su carácter milagroso. El papa otorga una indulgencia de 10 días a todo aquél que rece una plegaria ante ella. El siglo XV verá precipitarse esta tendencia. La intervención por parte del papa Clemente VI con motivo del jubileo de 1350 confirmando las indulgencias de sus predecesores en relación con determinadas imágenes de las iglesias romanas abunda en este sentido. Una bula apócrifa atribuida al propio Clemente añade al listado la imagen del Varón de Dolores de la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, esto es, la misma imagen a la que se atribuye el milagro eucarístico de San Gregorio, al tiempo que garantiza de modo explícito indulgencias a los peregrinos que contemplen con devoción las imágenes veneradas en Roma.

No es pues de extrañar el éxito del tema iconográfico del Varón de Dolores a lo largo de la última centuria de la Edad Media, representado solo o formando parte de la misa de San Gregorio. Además el pensamiento escolástico al afirmar la primacía de la vista sobre los demás sentidos de cara a conmover el alma actuará como elemento reafirmante del papel devocional de las imágenes. Y entre ellas el dramático patetismo del Varón de Dolores y el componente eucarístico que implica en sí misma presenta todos los elementos para convertirse en objeto de particular devoción.

La progresiva afirmación de la doctrina del purgatorio y su imbricación en la religiosidad popular hizo extensibles los beneficios de las indulgencias a los penitentes del más allá, al tiempo que provocó un aumento espectacular de los años de remisión concedidos a partir de la plegaria devota ante la imagen. La aritmética varía según las fuentes. Inocencio IV concede cuarenta días o tres años y cuarenta días. Para Juan XXII las cifras oscilan entre diez mil días y varios miles de años. Si nos ceñimos al culto a San Gregorio, en los libros de horas del siglo XV el tema de la misa milagrosa se suele acompañar de oraciones supuestamente compuestas por el santo. Las *Siete Oraciones de San Gregorio a Cristo* son de tremenda eficacia: se llega a obtener a través de ellas entre 14000 y 15000 años de indulgencia. Por su parte las *Quince Oraciones* recitadas diariamente a lo largo de un año pueden llegar a procurar la liberación de quince almas de amigos y parientes difuntos de las penas del

²⁵ Para el tema de las indulgencias en relación con la imagen véase A. Bratu, *op. cit.*, 526 y ss. quien remite a amplia bibliografía.

Purgatorio²⁶. Una tabla del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza²⁷ relaciona explícitamente la imagen de la misa de San Gregorio a la eficacia de su intercesión (fig. 219). Al lado de la escena principal la donante figura arrodillada, acompañada de un ángel, probablemente su ángel guardián. De su boca sale una oración en la que demanda la misericordia de Cristo (“*Senyor aies merce de mi según la mia gran misericordia*”). Su petición se refuerza con las palabras del ángel que, esta vez en castellano, pide a su vez la intercesión divina para su protegida (“*Señor oye la clamor de tu sierva*”).

Esta relación del papa Gregorio con la liberación de las almas del purgatorio es desde luego del todo consecuente con el valor que en sus escritos atribuye al sacrificio eucarístico como elemento de salvación y a los sufragios por los muertos. En los *Dialogos* su discurso acerca de la gran ayuda que la ofrenda sagrada de la hostia puede representar para las almas de los difuntos aparece trufado de *exempla*. De entre ellos el de mayor difusión refiere la historia de un monje de su propio monasterio, de nombre Justus que, condenado a causa del robo de tres monedas de oro, acaba salvando su alma gracias a las treinta misas que Gregorio manda decir por ella²⁸. De su éxito da sobrada cuenta el hecho de que sea casi obligada su presencia en los manuales para predicadores²⁹.

Si esta historia que aparece con frecuencia en los libros de *exempla* ayudará a fundamentar la popularidad del trentenario gregoriano, más notable es, por el hecho de tratarse de un pagano, la que atribuye al santo pontífice la liberación del alma de Trajano de las penas del infierno³⁰.

La asociación de la escena de la misa de San Gregorio con la liberación de las almas del purgatorio alcanzará una particular difusión en la plástica catalano-aragonesa,

²⁶ Cf. A. Domínguez Rodríguez, "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (separata) LXXIX, nº 4 (oct. - dic. 1976).

²⁷ Post (*A history...*, vol. VIII, I, pág. 27) atribuye su autoría al maestro de Siresa.

²⁸ *Diálogos*, IV, LVI (ed. cit., págs. 115-119).

²⁹ En Cataluña aparece recogido en las homilias de Organya de finales del siglo XII (cf. M. Zink, "Le traitement des sources exemplaires dans les sermons occitans, catalans, piémontais du XIII siècle", *Cahiers de Fanjeaux*, nº 11, 1997, pág. 163). Se encuentra también en *El Espéculo de los legos*, (ed. De J. M. Mohedano, Madrid, 1951, ex. 150, pág. 104). El *Recull d'eximplis...* de la Biblioteca Universitaria de Barcelona presenta una variante (Aguiló y Fuster, *op. cit.*, vol. I, ex. XV, pág. 19), por la cual el trentenario es sustituido por un pergamino con su absolución que Gregorio manda depositar sobre su tumba.

³⁰ También aparece frecuentemente en las recopilaciones de *exempla*. *El Espéculo de los legos* (ex. 160, pág. 104) y el manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (Aguiló y Fuster, *op. cit.*, vol. II, ex. DXII, págs. 132-133) lo recogen. El primero incluye un segundo *exemplum* relacionado con el caso. Después de que San Gregorio hubo librado al emperador de las penas infernales, se le aparece un ángel que, en nombre del Señor, le impone una penitencia por ello: le ofrece la opción entre dos días de purgatorio o padecer enfermedades por el resto de sus días, decantándose el papa por ésta última (ex. 485, págs. 384-385).

sobre todo en Valencia, donde pocas veces falta en los retablos de almas en los que se constituye en su elemento visual dominante³¹. En Cataluña y en las Baleares también se recurrirá al tema como muestran las dos obras a las que nos vamos a referir a continuación.

Un segundo ejemplo catalán poniendo en relación la misa de san Gregorio y el purgatorio nos lo ofrece el tímpano de la fachada de la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar se decoró originalmente con las imágenes escultóricas de Cristo como juez, alzando las manos para mostrar las llagas de las palmas, y de la Virgen y San Juan Evangelista como intercesores³². Dos ángeles portadores de las *Arma Christi*, ubicados fuera del tímpano, se relacionan directamente con la iconografía del mismo. Se aludía pues al Juicio Final con un máximo espíritu de síntesis.

Una reciente restauración ha puesto al descubierto unas pinturas que fueron añadidas al conjunto en el siglo XVI (fig. 220). La temática, que continúa siendo de carácter escatológico, viene a constituirse en exponente del camino recorrido por las concepciones de teología en ese terreno desde el siglo XIV, en que se colocaron las esculturas, y el momento en que se pintó el tímpano. La imagen escultórica de Cristo actúa como elemento de separación entre las dos partes en torno a las que se articula temáticamente lo representado. En la de la izquierda asistimos al desarrollo de la misa de San Gregorio (fig. 221). La de la derecha da cuenta de sus efectos sobre las almas del purgatorio: varias de ellas se hallan en trance de ser liberadas por los ángeles del interior del mismo³³ (fig. 222). Este adopta la forma de boca de Leviatán que, como hemos visto, cuenta con antecedentes en la tradición iconográfica de los purgatorios catalanes.

Sea quien fuere el que diseñó el programa consideró oportuno completar la imagen judicial original, remitiendo al Juicio Final, con ésta última, estableciendo con ello una ligazón entre dos planos escatológicos que será habitual en los retablos de almas

³¹ Cf. *infra*, pág. 423 y ss. También la miniatura se hará eco del tema tal como vemos a propósito del libro de horas Add. Ms. 18193 de la British Library (pág. 486 y ss.).

³² M. R. Manote, "Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portalada" *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2000, págs. 51-59.

³³ Manote (*ibid*) sostiene, que lo representado alude a la separación de justos y pecadores. Comparte su opinión F. Ruiz Quesada ("La rosassa de la *Coronació de la Mare de Déu* i les pintures del portal", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2000, pág. 62). Este último atribuye incluso (n. 11) este mismo tema a lo representado en las tablas de la liberación de las almas de los retablos de Elna, Seu d'Urgell (Ciera / Des Puig) y Sant Pere de Terrassa (Cierera / Talarn) con cuya iconografía relaciona, en esto adecuadamente, la temática de las pinturas.

valencianos. Todo ello resultaba por lo demás totalmente acorde con el hecho de que la portada se abriese a una zona dedicada a enterramiento³⁴.

La catedral de Ibiza conserva un retablo cuya cronología no debe distar demasiado de la de las pinturas de Santa María del Mar³⁵. En este caso no se representa la misa milagrosa. Esta es sustituida por la imagen del santo que ocupa, entronizado, la calle central. Sobre ella el Cristo de la Segunda Venida se rodea de ángeles y, mostrando las llagas, se flanquea a la altura de la cabeza del lirio y la espada. Las calles laterales se dedican, la de la izquierda, al purgatorio y la de la derecha al infierno. Cada una de ellas se remata con sendas tablas más pequeñas en las que, con la vista orientada hacia la imagen de Cristo, se muestra a los justos, entre las nubes, disfrutando ya de la visión beatífica.

Destacan, por su iconografía, las que representan los lugares penales del más allá. La imagen del infierno (fig. 223) adopta una morfología muy peculiar, configurándose a partir de una estructura arquitectónica de terrazas superpuestas y recintos abovedados, espacios que se comunican entre sí a partir de escaleras de mano que aparecen transitadas por pequeñas figurillas³⁶. En algunos casos se trata de diablos, otras veces de condenados que en su intento de ascender por ellas fracasan cayendo al vacío para precipitarse en las llamas que se elevan desde las profundidades. En medio de la edificación infernal se destaca una gran columna exenta desde cuyo capitel, cual si de un estilita se tratase, la figura entronizada de Satanás, encadenado según las palabras del Apocalipsis, domina el conjunto de este espacio de tormento. En el primer plano varios diablos se hallan enfrascados en la tarea de golpear a los condenados con mazos claveteados.

³⁴ Desde este punto de vista debe tenerse en cuenta la presencia, en uno de los capiteles de la misma, del tema del *encuentro de los tres vivos y los tres muertos*, que se pensó, como en el atrio del castillo de Alcañiz, como complementario del Juicio Final.

³⁵ Santiago Sebastián las sitúa en el primer tercio del siglo XVI (*El patrimonio artístico de Ibiza*, Talavera de la Reina, 1973, pág. 74).

³⁶ Nos hemos referido ya a la presencia de la escalera en ámbitos infernales a propósito de la tabla catalana del Art Museum de la universidad de Princeton. Si en ese caso se utilizaba como contrafigura de la *escala celeste* lo que vemos aquí parece tener más relación con la escalera de los frescos de Chaldon (cf. pág. 394). También en una tabla del MNAC atribuida al *maestro de Albocàsser* (fig. 113) un diablo transporta una escalera, sin duda para hacerla servir como instrumento de tortura. Es éste un motivo que aparece en la visión de Alberico como castigo para aquéllos que no han respetado la abstinencia sexual los domingos y los días festivos. Intentan subir una escalera para acabar sistemáticamente deslizándose hacia abajo donde les espera un recipiente lleno de aceite, pez y resina hirvientes (cf. Baschet, *Les justices...*, pág. 106). También el *Recull d'eximplis* catalán recoge un *exemplum* en el que un religioso que es arrastrado al infierno ve en él el alma de un conde sometida al tormento de una escalera de fuego (ed. de Aguiló i Fuster, ex. CCXLVI, vol. I, p.223).

El purgatorio es sin embargo menos imaginativo (fig. 224). Se representa como un pozo ígneo en el que se hallan sumergidas las almas. Los ángeles prestan su asistencia a los que, una vez purificados, lo abandonan, conduciéndolos acto seguido al paraíso figurado al fondo a modo de fortaleza amurallada. Entre dos grandes torreones su puerta de acceso es franqueada, tras subir una pequeña escalinata, por las almas vestidas con las túnicas blancas exponente de su estado de gracia.

IMÁGENES DEL PURGATORIO AL MARGEN DEL CULTO A LOS SANTOS

El conjunto de imágenes vistas hasta aquí se integra en ciclos dedicados a santos que bien por su carácter psicopompo (San Miguel), bien por su probada eficacia intercesora (San Amador, San Gregorio, San Nicolás de Tolentino) se hicieron acreedores de una particular devoción en relación con las almas del purgatorio. Aunque esa circunstancia es la más frecuente¹ no siempre ocurre de ese modo. Es el caso de las imágenes que analizamos a continuación. Algunas de ellas de un notable interés iconográfico por recurrir a motivos novedosos en lo catalano-aragonés que inciden en el proceso encaminado a dotar al imaginario del purgatorio de un carácter específico que tiende a diferenciarlo de lo infernal.

El purgatorio-ordalía o la prueba del puente

Se conservan en Mallorca dos predelas de principios del siglo XVI cuyas innovaciones iconográficas se traducen en una interesante formulación del purgatorio dominada por un motivo tradicional en la literatura de visiones que, sin embargo, el arte de la imagen en el ámbito hispano no recoge hasta ahora. Nos referimos a la prueba del puente.

La primera de ellas, en el Museo Diocesano de Palma (fig. 225), se complementa con otras dos tablas representando el infierno² (fig. 226) y la Anástasis. Han sido atribuidas por Llompart al llamado Maestro de la Trinidad³. La topografía del purgatorio se nos presenta conforme a lo que podríamos calificar como purgatorio-paisaje. En un entorno montañoso⁴ los condenados son sometidos a dos pruebas. En el extremo

¹ En capítulo aparte, dada su especificidad, analizamos la abundante producción de retablos de almas que se dio en la zona levantina entre mediados del XV y mediados del XVI. En la mayor parte de ellos la presencia del purgatorio cobra todo su sentido al imbricarse con la misa de San Gregorio.

² Se trata de un infierno muy simplificado construido a partir de una boca de Leviatán hacia la que los diablos conducen a un nutrido grupo de condenados enlazado con una cuerda o cadena. Adicionalmente algún otro condenado aislado es arrastrado hacia ella directamente o sirviéndose de una carretilla.

³ G. Llompart, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, Palma de Mallorca, 1977, vol. II, pág. 188.

⁴ La localización del purgatorio en un paisaje montañoso no es infrecuente en la miniatura francesa del siglo XV. Como señala F. Virgitti, resulta una fórmula adecuada para la representación de un lugar situado a medio camino entre los abismos infernales y el cielo empíreo (cf. "L'iconographie du Purgatoire dans les manuscrites liturgiques du XIIIe au XVe siècle", *Revue d'Histoire de l'Art*, nº 20, pág. 58.). En Cataluña dos *Flos Sanctorum* publicados en Barcelona en 1494 por Juan Rosembachen y en 1524 por Carles Amorós (la Biblioteca Universitaria de Barcelona cuenta con ejemplares de ambos), adaptando la *Leyenda*

inferior izquierdo varias almas extienden sus brazos hacia un ángel que ayuda a una de ellas a salir de entre las llamas. A continuación un segundo ángel carga pesos diversos, vigas, sacos o piedras, sobre las espaldas de los penitentes que avanzan penosamente por un sendero que asciende hacia un largo puente dentado semejante al filo de una sierra. Los que superan la prueba son acogidos por otra figura angélica. Pero no todos consiguen atravesarlo: un alma se precipita hacia las aguas cenagosas bajo la mirada de los que han caído previamente en ellas.

La segunda, atribuida al Maestro de Calviá⁵, comparte con la anterior esta misma iconografía, sin diferencias remarcables salvo en el hecho de que el puente no presente una morfología dentada (fig. 227). Esta vez no es el elemento central, sino más bien un añadido a la fórmula de la doble purificación acuática e ígnea que se despliega a su izquierda, donde, en torno al limbo de los niños, representado como una caverna⁶, los condenados se hallan sumergidos en tres pequeños lagos, uno exclusivamente acuático y otros dos dominados por el fuego. Entre ellos deambulan los ángeles ofreciendo consuelo a las almas.

La mitad izquierda de la predela aparece ocupada por un elemento del todo extraño a la iconografía del purgatorio al que no es fácil encontrar algún paralelismo. Se trata de una enorme construcción de dos pisos con arcadas en la parte inferior y galerías provistas de ventanas en la superior. En su interior se observan figuras vestidas con túnicas, algunas asomadas a las ventanas. No puede tratarse de la Ciudad Celeste. No sólo faltan referentes en este sentido (presencia de San Pedro a sus puertas, bienaventurados), sino que además parece claro que la salida del purgatorio se sitúa en el extremo superior derecho de la tabla, hacia donde los ángeles acompañan a las almas que, finalizado su castigo, enfilan a través de una escala de nubes el camino del cielo. Por otra parte, ante las edificaciones, que ocupan el fondo, vemos en primer plano dos almas que, vestidas con las albas blancas de los purificados y en compañía de ángeles, parecen hallarse en trance de completar su penitencia. Una arrastra

Dorada, ilustran el capítulo dedicado a "la memoria de tots los defunts" con sendos grabados que recogen esa formulación (figs. 228-229). En ambos casos (las similitudes son más que estrechas) las almas de los difuntos, desperdigadas entre montañas envueltas en llamas, esperan el momento de su liberación de la mano de dos ángeles que surgen de entre las nubes. Muy similar es una ilustración de un libro de horas flamenco de principios s. XVI de la Biblioteca Municipal de Lyon (ms. 5998, fol. 131v) [fig. 230] o la del Breviario de Besançon (Besançon, Bibl. Municipal, ms. 69, fol. 826) [fig. 231]. Seguramente los grabados de los *Flos sanctorum* se inspiran en imágenes similares de manuscritos catalanes hoy perdidos.

⁵ Llompart, *ibid*.

⁶ Característica que comparte con alguno de los purgatorios de los retablos de almas valencianos en los que suele representarse también a modo de cueva cerrada al exterior. No es el único elemento común. La doble purificación por el agua y por el fuego y los elementos paisajísticos como elementos característicos del purgatorio tampoco son motivos ajenos a la iconografía de esos retablos.

trabajosamente una cadena mientras que una pequeña hoguera arde a los pies de la otra. Todo parece indicar que estamos en presencia de un purgatorio estratificado en función de la gravedad de las faltas y sus penas correspondientes. Las más atenuadas acaecen en ese espacio urbano que parece prefigurar la Ciudad Celeste⁷. Incluso los que en el otro extremo sufren las penas de la inmersión en el fuego y en el agua cuentan con la ayuda de los ángeles que con sus palabras de consuelo actúan a su vez como un factor de mitigación del castigo. En ningún otro purgatorio son tan abundantes como en éste, y es desde luego el único en que se manifiestan tan activos. En todos los vistos hasta aquí su presencia era externa al propio recinto del purgatorio, limitándose a ayudar a las almas que lo abandonaban tendiéndoles la mano para acompañarlas a continuación hacia la gloria. Aquí, por el contrario, se mueven por su interior en su caritativa tarea de confortar a los penitentes. Purgatorio pues dulcificado y por ello más específico, más claramente diferenciado del infierno. Especificidad que viene subrayada por la presencia del puente y la configuración de parte de su morfología del mismo a modo de paisaje.

La prueba del puente es episodio recurrente en la literatura de visiones. Sus orígenes parecen situarse en los *Diálogos* de San Gregorio⁸. En su libro IV (ya hemos podido comprobar su incidencia en el pensamiento escatológico medieval), es motivo central de un *exemplum*. Un soldado de nombre Esteban, muerto de peste en Roma, se mantiene sobre él a duras penas ante los intentos de unos seres de aspecto diabólico por arrastrarlo al abismo, intentos que otros hermosos jóvenes contrarrestan tirando de

⁷ Lo más próximo que conozco a lo representado aquí figura en el marco de un atípico Juicio Final en la iglesia de Santa María in Piano, cerca de Loreto Aprutino (Abruzzos) [fig. 232]. En la parte inferior del mismo, bajo un espeso manto de nubes que las separa del ámbito propiamente celestial, una serie de almas son sometidas a diversas pruebas. Atravesan en primer lugar un estrecho puente que sobremonta un río. Algunas caen al mismo. A continuación son sometidas por el arcángel San Miguel a la prueba del pesaje para enfilarse, a partir de ahí, hacia un espacio paradisiaco que no cabe confundir con el cielo ya que éste ocupa la parte superior de la composición. Se trata de un espacio configurado a partir de un jardín arbolado y de un edificio en forma de torre. Las almas, aún desnudas, se enfilan a los árboles o penetran hacia el interior de la torre. Cuando alcanzan la primera terraza de la misma los ángeles las visten con túnicas rojas. En la terraza superior, ya vestidas, danzan al son de la música que en la parte propiamente celestial, que la torre roza sin llegar a alcanzar, interpreta un grupo de ángeles que, adicionalmente, arrojan sobre ellos una lluvia de flores. Lo inusual de la iconografía unido a importantes carencias en el conjunto plantea numerosos interrogantes a la hora de pronunciarse sobre su sentido final. Ni Baschet, que insiste en la ambivalencia de lo representado ("Jugement de l'âme, jugement dernier...", págs. 186-189) ni Bratu (*Images d'un nouveau lieu...*, págs. 364 y ss.) lo hacen de modo categórico, expresando sus dudas al respecto. Anteriormente S. Dell'Orso publicó un artículo relacionando la parte inferior del fresco con el purgatorio ("Il ponte della prova. Un affresco nella chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino e la rappresentazione del Purgatorio", *Arte Cristiana*, t. 76, 1988, n° 728, págs. 327-338).

⁸ La función probativa del puente ligada a lo escatológico se encuentra a su vez en tradiciones indoiraníes, célticas e islámicas (J. P. Cuianu, "Pons subtilis. Storia e significato di un simbolo", *Aevum*, 2, 1979, 301-312).

él en sentido contrario⁹. Imagen de la disputa por el alma entre las fuerzas del bien y las del mal sobre la base de las obras del difunto que recuerda la posterior formulación de la psicostasis.

El tema lo recogen buena parte de las visiones medievales desde fecha temprana. Así Gregorio de Tours en la *Visión de Sunniulf* incluida en su *Historia Francorum* (finales del s. VI)¹⁰ o en la *Visión de Wenlock* (s. VIII)¹¹. En el siglo XII, auténtica Edad de Oro de este género literario, lo encontramos en la *Visión de Alberico de Settefrati*¹², en la de *Tugndal* (por dos veces)¹³, en la de *Thurchill*,¹⁴ en el Purgatorio de San Patricio¹⁵ (y en la versión de Perellós)¹⁶ o en la redacción IV de la *Visión de San Pablo*¹⁷ (en las anteriores no aparece). Para Mallorca y Cataluña Llompart refiere tradiciones folclóricas que recogen el motivo del puente y que se remontan al menos al siglo XVI¹⁸.

Su éxito en el plano literario no se verá correspondido en el plano iconográfico. Es tal vez en la miniatura donde más se prodiga. Como ilustración al texto lo encontramos en un ejemplar de principios del siglo XIV de la *Visión de San Pablo* (Biblioteca Municipal de Toulouse, ms. 815, fol. 48v), y en *Les Visions du chevalier Tondal* ilustrado por Simón Marmión para Margarita de York (Los Angeles, J. P. Getty Museum, Ms. 30) [fig. 233]¹⁹. También Marmión ilustra un libro de horas en el que, enfrentado a un Juicio Final, se representa un paisaje escatológico en el que no falta el motivo del puente²⁰. En Italia, aparte de en los frescos de Santa Maria in Piano, figura también en los de la capilla del convento de las clarisas de Todi, donde, como hemos visto al referirnos a los frescos de la capilla de San Martín en Salamanca, el purgatorio adopta la forma de

⁹ *Diálogos* IV, XXXVII, (ed. cit., págs. 83-85). Lo hemos visto recogido en la recopilación de *exempla* de la Biblioteca Universitaria de Barcelona.

¹⁰ IV, 33 (ed. de M. P. Ciccacese, *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti. Modelli. Testi*, Florencia, 1987, pág. 155).

¹¹ Le Goff, *El nacimiento...*, pág. 426.

¹² *Ibid.*, pág. 216.

¹³ Miquel y Planas, *Llegendes...* ("Visió de Tundal" [versión del monasterio de Clares Valls], págs. 78 y 82).

¹⁴ Ed. de Eileen Gardiner en *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, 1989, pág. 222.

¹⁵ Miquel y Planas, *Llegendes...*, ("Viatge del cavaller Otwein al purgatori de Sant Patrici", pág. 22).

¹⁶ *Ibid.*, "Viatge d'en Ramón de Perellós al purgatori de Sant Patrici", pág. 161.

¹⁷ J. Fradejas Lebrero, "La Visión de San Pablo...", pág. 395.

¹⁸ "Aspectos populares...", 1982, págs. 253-254.

¹⁹ Aparece por dos veces ilustrando, la primera (fol. 15v), el momento en que Tundal atraviesa el puente sobre el valle en que penan los orgullosos, desagradecidos y presuntuosos, y la segunda (fol. 20) cuando se dispone a hacer lo propio con el puente destinado a los ladrones. En este último los que se someten a la prueba soportan sobre sus espaldas, como en el purgatorio mallorquín, cargas alusivas a sus pecados (cf. T. Kren y R. S. Wieck, *The visions of Tondal from the library of Margaret of York*, Malibu, 1990).

²⁰ Londres, Victoria and Albert Museum, Salting Coll. 1221, fols. 153v-154 (P. Dinzelbacher, "Le vie per l'Aldilà nelle credenze popolari e nella concezione erudita del Medioevo", *Quaderni Medievali*, 23, 1987, págs. 20-21, fig. 8). Mientras que la miniatura del Juicio Final del fol. 152v es obra de Marmión, la miniatura opuesta del fol. 153 con la representación del puente se atribuye al maestro del Fitzwilliam 268 (B. Brinkman, "The contribution of Simon Marmion to Books of Hours from Ghent and Bruges", en T. Kren [ed.], *Margaret of York, Simon Marmion and "The Visions of Tondal"*, Malibu, 1992, pág. 185).

montaña compartimentada en siete receptáculos en función de los siete pecados capitales. Los incursos en el pecado de pereza son obligados a atravesar un puente sobre un estanque de fuego.

En España aparte de los ejemplos mallorquines lo encontramos, en fecha posterior, en la *Alegoría de la Liga Santa*, también conocido como *Sueño de Felipe II*, de El Greco, del que se conservan dos copias, una en El Escorial (fig. 234) y otra en la National Gallery de Londres. Frente a la figura del rey arrodillado, acompañado por Pío V, el *dux* Alvise Mocenigo y, posiblemente, por Don Juan de Austria, cuya mirada se dirige al cielo donde el signo *IHS* se muestra rodeado por un coro angélico, vemos en nutrido grupo a los elegidos. Tras el monarca se abren las fauces de Leviatán en cuyo interior se amontonan, en actitudes contorsionadas, los condenados. Al fondo, detrás de los hocicos humeantes del monstruo, el puente aparece transitado por numerosas almas (pocas veces los lugares del más allá se vieron tan poblados), algunas de ellas en el trance de precipitarse hacia el río de fuego que discurre debajo. Vovelle ha visto en esta imagen una alusión al purgatorio²¹. No creo, sin embargo que pueda afirmarse de modo categórico. La presencia en la estructura abovedada contigua al puente de la figura de un único ahorcado bien pudiera ser una representación de Judas, imagen, como veremos, recurrente en los infiernos de los retablos de ánimas valencianos, lo que convertiría esta zona en un anexo del infierno cuando no en lo esencial de sus estancias, quedando así reducida la boca de Leviatán a su puerta de acceso tal como vemos, por ejemplo, en Conques.

Dado su carácter selectivo el motivo del puente no deja de ser un tema idóneo para ser representado en el marco del purgatorio. Al presentar el carácter de una ordalía (no puede por menos que recordar a Lancelot sometido a la prueba de pasar el puente de la espada)²² ofrece la posibilidad de un acceso inmediato a la salvación para aquellos que son capaces de atravesarlo o de continuar su purificación en el agua o en el fuego, dependiendo de lo que haya debajo, a los que fracasan. Contribuye por ello a dotar a los purgatorios mallorquines de una mayor especificidad en el camino del tercer lugar por hacerse con una iconografía propia.

Respecto a la alternancia entre el fuego y el agua que constituye junto con el puente el otro motivo que caracteriza el sistema penal de la predela de la catedral de Palma, es

²¹ M. Vovelle, *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*, París, 1996, pág. 100.

²² El puente como espada aparece también en una de las visiones de la mística flamenca Ida de Nivelles (P. Dinzelsbacher, "Il ponte come luogo sacro nella realtà e nell'immaginario", en *Luoghi sacri e spazi della santità* [S. Boesch y L. Scaraffia, ed.], Turín, 1990, pág. 54).

un medio de tormento-purificación de larga tradición en la iconografía del purgatorio. Lo hemos visto ya al hacer referencia a las primeras imágenes del mismo en los salterios Preston y Cuerden y en el gradual de Gubbio²³. Recorre pues la historia visual del *tercer lugar* hasta los inicios de la Edad Moderna.

Son también los dos elementos dominantes en el purgatorio esculpido del retablo de la capilla de Nôtre-Dame-de-Bethléem en Saint Just de Narbona. Las almas se ven obligadas a pasar en dos ocasiones por el tormento del fuego: atraviesan primero unos matorrales ardiendo para penetrar más tarde en un horno. Navegan sobre una especie de barril que parece flotar, más sobre hielo que sobre agua, a juzgar por la disposición de ésta en formas triangulares que sugieren cristales helados, para pasar a otra zona acuática que las almas atraviesan a pie²⁴. Las imágenes del purgatorio pintadas por Jean Colombe en la década de 1480, representándolo como un lugar integrado en un paisaje, se inscriben en esta misma línea. Tanto en las Horas de Ana de Francia como las Muy Ricas Horas de Jean de Berry yuxtapone un río de fuego con un lago de agua helada. Ambos elementos serán también con frecuencia los determinantes de los purgatorios de los retablos de almas valencianos de finales del XV y primera mitad del XVI.

Rastreando en los posibles precedentes de la iconografía del purgatorio A. Bratu sitúa los orígenes de este tipo de imagen en la ilustración de los salterios²⁵. El salmo 65 que remite al fuego y al agua como prueba y purificación para el alma (*transivimus per ignem et aquam/sed relaxationem dedisti nobis*), se ilustra en el salterio de Utrech, de época carolingia, con la representación de cuatro personajes que, sobre un horno ardiente, tienden sus brazos hacia Dios. Debajo otros dos atraviesan una corriente de agua con la cabeza alzada hacia arriba (fol. 36v). La actitud de los personajes elevando la mirada hacia Dios con gesto de súplica remite a la función purificadora del paso a través del fuego y el agua. También los salterios de Stutgard, de Burg y de Saint Alban presentan imágenes semejantes ilustrando el salmo 65.

Dejando aparte posibles fuentes de inspiración iconográfica, se sigue en estas representaciones del purgatorio a partir del agua y el fuego una doble tradición literaria. Una de carácter teológico y otra inspirada en la literatura de visiones. El

²³ Véase el apartado dedicado a las primeras imágenes del purgatorio.

²⁴ Acerca de este retablo de muy notable interés iconográfico véase el trabajo de M. Fournié "La représentation de l'au-delà et le purgatoire à Saint-Just de Narbonne", en *Le Grand Retable de Narbonne. Actes du 1er colloque d'Histoire de l'art méridional au Moyen Âge*, Narbonne, 1995, págs. 45-55.

²⁵ A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, págs. 33 y ss.

sermón, por su carácter popular se nos muestra a medio camino entre ambas, como hemos podido comprobar en relación con el *exemplum*.

Le Goff recoge entre los primeros textos acerca del purgatorio dos sermones falsamente atribuidos a Pedro Damián y a San Bernardo (este último parece haber sido escrito por Nicolás de Claraval) en los que se refieren al proceso de purgación a través del fuego y del agua (el primero) y por el calor del fuego y el rigor del frío (el segundo)²⁶. En la misma idea insiste Guerric de Tournai en uno de sus sermones²⁷.

Aunque el dogma admite, aún con ciertas imprecisiones, el fuego como pena común al purgatorio (es la opinión de Santo Tomás, retomada en determinados estatutos sinodales y admitida por Benedicto XII), el agua o el frío no son, sin embargo, aceptados por todos los teólogos. Alejandro de Hales, por ejemplo, se manifiesta claramente en contra de ello.²⁸

Por su parte los relatos de viajes al más allá presentan como uno de sus lugares comunes la alternancia entre lo ígneo y lo glacial como algo consustancial a las penas del otro mundo.

Así lo vemos en uno de los primeros ejemplos de este género literario. En la visión de San Pablo (su versión más antigua se remonta al siglo III) aquéllos que han maltratado a viudas y huérfanos penan en un lugar a medias inflamado y helado²⁹. Beda en su *Historia ecclesiastica gentes anglorum*, escrita a principios del siglo VIII da cuenta en la *Visión de Drythelm* del suplicio que sufren las almas sometidas a la alternancia del frío y el calor en un valle cuya vertiente izquierda aparece dominada por el fuego mientras que la derecha lo está por violentas tempestades de nieve³⁰. En el *Viaje de San Brandán* (s. IX) Judas es castigado alternativamente en dos infiernos, ardiente uno y helado el otro³¹. Las visiones de los siglos XII y XIII presentan suplicios en esta misma línea. El valle de la *Visión de Drythelm* lo reencontramos en la de *Tungdal*³² y en el *Purgatorio de San Patricio*³³ y parecidas versiones del mismo castigo se dan en la *Visión de Alberico*³⁴ o en la de *Thurchill*³⁵.

²⁶ J. Le Goff, *El nacimiento...*, págs. 185-186.

²⁷ *Ibid.*, pág. 161.

²⁸ M. Fournié, "La représentation de l'au-delà...", pág. 51.

²⁹ J. Fradejas Lebrero, *op. cit.*

³⁰ R. Miquel y Planas, *Llegendes...* (*Visió de Trictelm*, págs. 12-123).

³¹ Benedeit, *El Viaje de San Brandán*, ed. de M. J. Lemarchand, Madrid, 1986, pág. 48.

³² Miquel y Planas, *Llegendes...* ("Visió de Tungdal" [versión del monasterio de Clares Valls], págs. 19-21).

³³ *Ibid.*, ("Viatge d'en Perellós...", págs. 159-160).

³⁴ Le Goff, *El nacimiento...*, pág. 214.

³⁵ Ed. de Eileen Gardiner en *Visions of Heaven and Hell...*, págs. 231-232.

En el ámbito hispano la literatura se hace eco de esa alternancia purificadora de la mano de Berceo. En los *Milagros de Nuestra Señora* en el de “El romero naufragado” los supervivientes a la catástrofe al ver salir del mar las almas de los que han perecido exclaman: “¡Aï romeos! Vos fuestes venturados que ya sodes per ignem et per aquam passados”³⁶.

Purgatorio y culto a la sangre de Cristo

También en Mallorca, en la sacristía de la parroquia de San Jaime de Palma, se conserva una tabla del maestro de Calvià, autor de la predela del Museo de la Catedral, en la que el tema del purgatorio aparece en relación con el de la fuente de la gracia (fig. 235). El centro de la composición viene ocupado por un pequeño estanque conteniendo la sangre de Cristo. Hace las veces de pedestal a una cruz desnuda. De ella brotan dos chorros, auténtico *refrigerium* para las sedientas almas que acuden a refrescarse de los ardores provocados por las llamas que las envuelven. Los ángeles visten con túnicas a las ya purificadas para conducir las hacia lo alto.

Al parecer no fue la única tabla con ese tema en Mallorca. Llompart hace mención de una partida de gastos de 1565 relativa a una compra de bermellón *per “fer vermelles les nafres del Cristo del Purgatori on beuen les ànimes”* y otra de ese mismo año refiere el encargo de un pergamino pintado al parecer por Mateo López con el tema del “*Cristo e les ànimes*”³⁷.

El sufrimiento de la Pasión de Cristo enlazado a la idea de redención por la vía eucarística se convirtió al final de la Edad Media en objeto de particular devoción. Cristaliza en temas como éste o el mucho más difundido de la Misa de San Gregorio. Ambos presentan una común sintonía con el patetismo propio del *otoño medieval* y no es infrecuente que se presenten, en relación con la mitigación de las penas del purgatorio.

Paradigmas ambos de un nuevo tipo de piedad en el la que la humanidad de Cristo ocupa un lugar central, sus orígenes hay que buscarlos en esa devoción por parte de

³⁶ Estrofa 602 (pág. 172 de la ed. de Michael Gerli, Madrid, 1987).

³⁷ Llompart, *La pintura gótica mallorquina...*, vol. II, pág. 191. El mismo Llompart refiere tradiciones literarias contemporáneas como la *Adoració de les cinc plagues de Jesucrist* de Jaume de Olesa, de cuyas once estrofas cinco se dedican a la sangre de Cristo.

San Bernardo, ejemplificada en el milagro del crucificado que libera uno de sus brazos de la cruz para abrazar al santo. Las visiones de algunas místicas como Lutgarda, Margarita de Cortona o Angela de Foligno se sitúan en la línea de esa materialización del cuerpo de Cristo que se abarca a partir de los sentidos, con especial insistencia en el carácter salvador de la Santa Sangre³⁸. Su devoción se extiende en el siglo XIV de la mano de franciscanos y dominicos mientras que en el XV serán los cartujos sus principales promotores. Es en esta centuria cuando su culto alcanza un mayor predicamento y cuando cristaliza iconográficamente en el tema de la fuente de la gracia. Mâle da cuenta de numerosos ejemplos, particularmente en el ámbito francés, sin que ninguno de ellos se conecte con el de la salvación de las almas del purgatorio³⁹. Se da, sin embargo, esta relación en el *Libro de Horas de Antoine Le Bon* de 1533 (París, Biblioteca Nacional, nouv. acq. lat. 302, fol. 58) donde las almas, en medio de las llamas, imploran la salvación dirigiéndose hacia un crucifijo del que mana abundante sangre que se derrama sobre ellas⁴⁰. Una concepción semejante presenta una pintura de pequeño formato atribuida a un seguidor de Geertgen tot Sint Jans de los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas, coincidente a su vez con un grabado incluido por Pablo Hurus en su edición de 1494 del *Thesoro de la passion sacratissima de nuestro redemptor*⁴¹, sin duda inspirado en algún original nórdico.

Otros grabados nos ofrecen imágenes en esa misma línea. Una xilografía alemana del siglo XV de la Staatgalerie de Stuttgart muestra una Trinidad en la que el Hijo vierte su sangre en una balsa en forma de *tau* sobre la que además se derrama una auténtica lluvia de hostias, subrayando con ello el carácter eucarístico de la representación. El sagrado alimento sirve de *refrigerium* a las almas del purgatorio que se acercan a beber a la fuente. Otra flamenca de 1509 presenta una variante del tema combinando la sangre de Cristo con la leche maternal de la Virgen. Un ángel recoge ambos líquidos en un cáliz para ofrecerlos a las almas⁴².

En España contamos con otro ejemplo que entronca directamente con el de Mallorca con el que presenta evidentes similitudes. Se trata de una pintura anónima bastante posterior (1578) que se encuentra en la parroquia de San Román de Sevilla. En este

³⁸ Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 340 y ss.

³⁹ *L'art religieux de la fin...*, págs. 108 y ss.

⁴⁰ Bratu, *op. cit.*, pág. 550.

⁴¹ Cf. F. Vindel, *Manual gráfico del librero hispano americano*, vol. V, Madrid, 1930, pág. 65 (nº 1427).

⁴² R. García Mahiquez, "La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, pág. 57, ils. 20 y 21.

caso la sangre mana de la llaga del costado del crucificado. En torno al brocal de la fuente se agrupan varios santos. Cuatro, entre los que se distingue San Pedro que porta las llaves, van tocados con la corona pontificia. Uno de ellos recoge la sangre en un cáliz, mientras otro provisto de un hisopo, la esparce sobre las almas del purgatorio que la esperan en actitud suplicante. No falta la consabida escena de liberación a cargo de un ángel.

¿Purgatorio o infierno?: las pinturas murales de Sant Valentí de les Cabanyes

Descubiertas en 1973 y restauradas en 1980, la pérdida de la mayor parte de las pinturas y el deficiente estado de conservación de las que restan dificultan la lectura iconográfica del conjunto. Su cronología ha sido establecida por Sureda para los años 1350-60⁴³. De entre los fragmentos conservados nos interesan particularmente los frescos de la zona de poniente en los que se describen una serie de tormentos en el marco de lo que parece ser una representación del purgatorio.

Las escenas se despliegan sobre los muros oeste y sur de los pies de la iglesia, configurando un variado inventario penal. Si iniciamos su lectura en el paramento oeste (fig. 236) se distingue, en primer lugar, lo que parece una caldera en cuyo interior penan las almas de tres condenados. A continuación, en estado fragmentario, una figura demoníaca de aspecto zoomórfico porta un bastón rematado con tres puntas. De una de ellas pende una cuerda en cuyo extremo cuelga, anudada por el cuello, una figura humana desnuda rodeada por llamas. Sigue una enorme cabeza de aspecto monstruoso fruto de una hibridación entre humana y animal tocada con una poderosa cornamenta que recuerda a la de un ciervo. De sus astas cuelgan cabeza abajo dos personajes también desnudos y con los pies atados. En torno a ellos se adivina la presencia del fuego.

A partir de aquí se inicia el tramo correspondiente al muro sur (fig. 237). No sin cierta dificultad (son tal vez las pinturas con mayor grado de deterioro del conjunto a lo que hay que añadir su mutilación parcial para proceder a la abertura de un óculo y lo que es la actual puerta de entrada) se aprecia de derecha a izquierda fragmentos de lo que fue en su día una gran rueda de suplicios de la que se distinguen tan sólo parte de dos

⁴³ J. Sureda, "Les pintures murals de Sant Valentí de les Cabanyes", *Quaderns d'Estudis Medievals*, nº 6, 1981, pág. 380.

de sus ejes. Éstos sobresalen del perímetro, para servir como espetones en los que aparecen ensartados sendos personajes. A continuación un árbol sobre cuyas ramas superiores vemos una figura humana de pie, mientras que, debajo, otra parece estar colgada en posición invertida. En torno a la parte inferior del tronco dos figuras más adoptan posiciones forzadas.

El conjunto se completa con un último personaje desnudo que avanza en sentido contrario, como abandonando los lugares de tormento que deja a su espalda. Porta una cruz en su mano izquierda mientras que con la derecha adopta la actitud de bendecir. Se constituye por tanto como el elemento clave para interpretar este inventario de suplicios como inserto en el marco del purgatorio. La figura en cuestión correspondería a un alma que lo abandona una vez purificada⁴⁴.

Hemos visto en el apartado anterior, en retablos catalanes dedicados a San Miguel, algún ejemplo de purgatorio contaminado iconográficamente por la figuración tradicional del infierno. Sin embargo en ninguno de esos casos se apreciaba un grado de “infernalización” como el que plantean las pinturas que nos ocupan que, por otra parte, se desmarcan de otras figuraciones de la penalidad del más allá al representar algunos suplicios que no se dan en el ámbito catalán e incluso raramente en el hispano y que, desde luego, no vamos a encontrar en ninguna otra representación del purgatorio. Nos referimos al del árbol y al de la rueda.

Desde el punto de vista literario ambos castigos aparecen ya en la *Visión de San Pablo*. El suplicio del árbol ígneo no reaparece en visiones posteriores ni es motivo al que la iconografía del infierno recurra con frecuencia⁴⁵. Todo lo contrario cabe decir del de la rueda a cuya presencia en la iconografía del infierno nos hemos referido ya⁴⁶.

En el caso de las pinturas de Sant Valentí el hecho de que aparezcan conjuntamente los castigos del árbol y la rueda apunta a la posibilidad de que la fuente de inspiración hubiese sido la *Visión de San Pablo*, única en que se refieren ambos tormentos conjuntamente⁴⁷.

⁴⁴ Es la opinión de Sureda (*op. cit.* pág. 369) que recoge M. G. Salva Picó (“Los frescos góticos lineales de Sant Valentí de les Cabanyes”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, Historia del Arte, t. V, 1992, pág. 68). Su presencia en este contexto no deja de ser significativa y puede ser indicio de que estemos ante un purgatorio. Sin embargo el estado de las pinturas y el extremado recurso a motivos infernales obliga a ser cautos e impide, creo, una afirmación categórica.

⁴⁵ Véase lo apuntado al respecto en relación con los restos del infierno de las pinturas de San Miguel de Barluenga.

⁴⁶ Remito al análisis de las pinturas del atrio del castillo de Alcañiz.

⁴⁷ En Cataluña se conservan, lo hemos señalado ya, dos fragmentos de la versión corta (véase el capítulo “Difusión de las Visiones del más allá en la Corona de Aragón”).

Un purgatorio con referencias apocalípticas: los frescos de la iglesia de Aós de Civis

El Museo Diocesano de la Seu d'Urgell conserva un interesante fragmento de las pinturas murales que en su día decoraban el atrio exterior de la iglesia de Aós de Civis⁴⁸. Fechadas en el siglo XIV⁴⁹ su estado de conservación es muy deficiente, tanto en lo que respecta al contorno de las figuras como a los colores que han perdido casi por completo su pigmentación original.

Esta circunstancia, unida a lo fragmentario de lo que resta con relación al conjunto que en su día se desplegaba a lo largo de todo el atrio, no sólo dificulta la lectura de lo que hoy podemos ver, sino que convierte en un ejercicio arriesgado conjeturar lo que debió ser el programa iconográfico en su globalidad.

Lo expuesto en la iglesia de Sant Miquel está constituido por dos plafones rectangulares unidos entre sí, configurando una composición apaisada de notable longitud (700x160 cm) [figs. 238-239]. Dividida horizontalmente en dos niveles, en el superior se representa en la zona central la escena de la psicostasis, sin que falte la presencia del tradicional demonio tramposo intentando alterar en su favor el resultado del pesaje. A su izquierda se alinean cuatro figuras de aspecto demoníaco, una de las cuales sujeta a un condenado a las penas del infierno que no aparece representado. La zona de la derecha (siempre a partir de la psicostasis) da cuenta de las penas del purgatorio. Los condenados ocupan individualmente sendos calderos bajo los cuales se distinguen, no sin dificultad, restos de fuego. Un ángel ayuda a una de las almas a abandonar su castigo para dirigirse hacia un pórtico en el que San Pedro se apresta a recibir las.

En el registro inferior se alinean cuatro jinetes. No es posible distinguir sus atributos concretos salvo en el caso del primero de ellos que blande en una de sus manos una especie de enorme garrote.

⁴⁸ N° de cat. 16. Actualmente se exponen en la iglesia de Sant Miquel de la Seu, contigua a la actual ubicación del museo, en el que ingresaron en 1969 (A. Vives, "Les pintures murals del Museu Diocesà de la Seu d'Urgell", en *Urgellia*, n° 1, 1979, págs. 436-437).

⁴⁹ *Ibid.*

El carácter judicial del conjunto es evidente, y no creo que sea en exceso aventurado conjeturar que formaba parte de un Juicio Final. Su articulación recuerda la que se da en algún retablo de ánimas valenciano de finales del siglo XV⁵⁰.

El elemento iconográfico más sorprendente lo constituyen sin embargo los cuatro jinetes del friso inferior que creo deben ponerse en relación con Ap. VI, 8. En Cataluña los encontramos en los frescos de la iglesia de Sant Quirce de Pedret (finales del siglo XI), así como en los de la iglesia de Polinyà del Vallès (actualmente en el Museo Diocesano de Barcelona) de la segunda mitad del XII. En ambos casos el contexto es puramente apocalíptico, aunque en el caso de Pedret la presencia de la parábola de las vírgenes prudentes introduce en el programa evidentes connotaciones escatológicas.

En cualquier caso la presencia de los cuatro jinetes o alguno de ellos en el marco del Juicio Final no se prodiga en exceso. Los pocos ejemplos que hemos encontrado se corresponden con el apogeo de los grandes programas escultóricos de las catedrales góticas francesas, con un único precedente en la plástica románica concretado en un capitel de Saint Nectaire⁵¹. En el Juicio del portal central de la fachada occidental de Nôtre Dame de París entre la representación de las penas del infierno (parte inferior derecha de las arquivoltas del tímpano) se insertan las figuras de dos jinetes⁵². Algo similar ocurre en la portada del Juicio de la catedral de Amiens con una ubicación parecida, dándose además la circunstancia en este caso de que en el remate del tímpano, sobre el Cristo Juez, se superpone una representación del Cristo apocalíptico⁵³. Se trata en ambos casos de los jinetes tercero y cuarto. En París se representan respectivamente como una mujer desnuda y con los ojos vendados, blandiendo dos cuchillos y llevando en la grupa un cadáver, mientras que el tercer jinete parece manejar un bastón, al igual que uno de los de Aós de Civis. En Amiens éste último sostiene una balanza mientras que la mujer con los ojos vendados clava una daga en el vientre de su compañero de cabalgada. Christe ha señalado la singularidad de esta asociación ya que aunque los jinetes segundo, tercero y cuarto se interpretan como figuras maléficas, la exégesis habitual de este pasaje del Apocalipsis no sitúa su aparición en el fin de los tiempos, sino antes de la Segunda Parusía⁵⁴. Sea

⁵⁰ Es la misma del retablo de Borbotó con la escena de la psicostasis flanqueada por el infierno y el purgatorio y la representación del Juicio en su parte superior (fig. 243). Con escasas variantes la encontramos también en el retablo de ánimas de la catedral de Tarazona (fig. 291).

⁵¹ Y. Christe, *Jugements...*, pág. 88.

⁵² W. Sauerländer, *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, París, 1972, pág. 132, pl. 149.

⁵³ *Ibid.*, (pág. 142, pl. 165).

⁵⁴ Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996, pág. 116.

como fuere su presencia en el contexto del Juicio Final supone un anuncio de las desgracias que se abatirán sobre la humanidad al final de los tiempos terrenales. La catedral de Saint Jean Baptiste de Bazas (Gironde) nos ofrece otro ejemplo, esta vez con la presencia de cuatro jinetes coronados que ocupan igualmente la parte inferior derecha de la arquivolta exterior del tímpano del Juicio⁵⁵. En España un caso, anterior a los franceses, nos lo aporta el Juicio de la catedral de Tudela. Un solo jinete comparte montura con una figura demoníaca que se dispone tras él. Se trata de una personificación del infierno⁵⁶ que identifica al jinete como el cuarto de los del Apocalipsis. También aparece en el que decora la portada norte de la catedral de Avila⁵⁷.

⁵⁵ *Ibid.*, (pág. 189, pl. 307). Del mismo Christe, "Un cycle inédit de l'Apocalypse au portal du Jugement dernier de la cathédrale de Bazas", en *De l'art comme mystagogie...*, págs. 167-173. También Christe señala su presencia en la Biblia Moralizada de la Biblioteca Nacional de Viena (Cod. 1139, fol. 243v) en la ilustración literal del Juicio según Ap. 20, 11-15 (*Jugements...*, pág.87 e il. 35).

⁵⁶ Cf. M. Melero, "Aproximación a la iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis", *Lambard*, vol. II, 1981-1983, págs. 125-128. El infierno personalizado es recurso habitual en la iconografía del cuarto jinete desde los Beatos hasta las ilustraciones xilográficas del Libro de la Revelación en los inicios de la imprenta.

⁵⁷ N. Panadero, *Estudio iconográfico de la portada...*

LOS RETABLOS DE ALMAS LEVANTINOS Y ARAGONESES: HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA GEOGRAFÍA DEL MÁS ALLÁ

En páginas anteriores hemos pasado revista al importante proceso de redefinición de la configuración del más allá que, a impulsos de la escolástica, se opera a partir de mediados del siglo XII. La irrupción del purgatorio transforma la lógica penal binaria imperante hasta entonces en otra de carácter ternario en la que el *tercer lugar* pasa a desempeñar un papel clave en las creencias relativas a la muerte, el pecado, el premio y el castigo y las relaciones entre vivos y muertos.

La nueva geografía del más allá se organiza en torno a cinco lugares: cielo, infierno, purgatorio, limbo de los niños y limbo de los padres. Una construcción teológica que, en el terreno de las artes visuales, empieza a abrirse camino a partir de mediados del siglo XIII con la aparición de las primeras formulaciones del purgatorio. Estas vienen a incidir, en el ámbito de la plástica, en la ruptura con la bipolaridad penal definida por la contraposición cielo-infierno que la teología había abandonado tiempo atrás.

En lo catalano-aragonés la imagen del purgatorio arraiga en el medio retablístico en programas estrechamente relacionados con el culto a san Miguel, sin que en ningún caso se inscriba en el marco del Juicio Final. Un marco que, en general, la proyección plástica del purgatorio prefiere evitar, al menos en los inicios de su singladura. Opción que sin duda debe ponerse en relación con la contradicción que *a priori* se deduce de dos temporalidades diversas: ligada al concepto de eternidad la del Juicio, al situarse en el final de la historia, y a un tiempo transitorio, mediatizado por el concepto de purificación, la del purgatorio. Ello no será sin embargo obstáculo para que dos imágenes pioneras en la representación del purgatorio en el ámbito hispánico aparezcan integradas en sendos Juicios Finales. Se da esa circunstancia, como hemos visto, en la portada de la Majestad de la colegiata de Toro y en el Juicio de raigambre bizantinizante que decora uno de los muros de la capilla de san Martín de la Catedral Vieja de Salamanca. Dos ejemplos de excepcional interés iconográfico derivado en gran parte tanto de la inserción, por vez primera, del purgatorio en ese marco como de su temprana cronología ya que ambos purgatorios figuran entre los primeros representados por la plástica hispánica.

El carácter excepcional de los ejemplos de Toro y Salamanca se convierte desde mediados del siglo XV, coincidiendo con un momento particularmente afortunado para la iconografía del Juicio Final (al menos en lo cuantitativo), en recurso habitual. La

formulación del mismo a partir de una concepción tripartita del más allá (con la representación del cielo, infierno y purgatorio) o incluso cuatripartita (añadiendo a los anteriores la presencia del limbo de los niños) deja de ser una rareza para convertirse incluso en algunas áreas geográficas, entre las que se encuentra el levante español, en la fórmula hegemónica a la hora de representarlo.

El fenómeno se detecta también en la pintura mural del sudoeste de Francia, donde se han censado un total de catorce representaciones del Juicio Final con la presencia de cielo, infierno y purgatorio¹. Otro tanto puede decirse de algunas zonas específicas de la península italiana aunque con un número más limitado de ejemplos. El más antiguo lo proporcionan las pinturas murales de la catedral de la Madonna della Bruna en Matera (2ª mitad del XIV) en las que el pintor ha introducido el purgatorio (una inscripción no deja lugar a dudas) en uno de los compartimentos de un infierno representado en el marco de un Juicio que remite a esquemas bizantinos². Los frescos realizados en los primeros años del siglo XV por Ottaviano Nelli en el arco triunfal de la iglesia de San Agustín de Gubbio se inscriben dentro de esta tendencia³. Igualmente el Juicio atribuido a Giovanni Canavesio en la iglesia ligur de San Bernardo de Pigna o en los frescos de la capilla Paradisi de la iglesia de San Francesco de Terni⁴. La miniatura no va a mantenerse al margen de estas nuevas fórmulas. En la ilustración a toda página del fol. 3 del breviario W. 300 de la Walters Art Gallery de Baltimore un Juicio Final representado sintéticamente en el recuadro central se complementa con la figuración en los márgenes de los condenados precipitados al infierno y la liberación de las almas del purgatorio⁵. No falta en este caso una alusión explícita al valor de los sufragios a través de la misa que se oficia en la inicial historiadada. También las Horas de Juan sin Miedo parecen contraponer lo que muy probablemente es un purgatorio a la imagen del infierno, inserto todo ello a su vez en el marco de un Juicio Final⁶.

Este afán por representar la multifuncionalidad de los lugares del más allá no siempre encuentra sin embargo en el Juicio Final el ámbito temático de su expresión. Al

¹ M. Fournié en *Le Ciel peut-il attendre?...*, procede a un estudio conjunto de las mismas desde un punto de vista iconográfico (págs. 65-106). Fuera de ese entorno geográfico el arte francés de finales de la Edad Media ofrece también algunos otros ejemplos como el Juicio de la iglesia de Saint-Austremoine d'Issoire (Auvernia) o el de Notre-Dame-de-Benva (Provenza). Para el primero de ellos puede consultarse A. Courtille, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Age*, Brioude, 1983, págs. 199-203. Para el ejemplo provenzal remito a M. Vovelle, *Vision de la mort et de l'Au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XVe-XXe siècle)*, Cahier des Annales n° 29, París, 1970, págs. 16-17.

² A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, págs. 358-360.

³ Bratu, *op. cit.*, pág. 373 y ss.

⁴ Baschet, *Les justices...*, págs. 391-392 y 373-375; Bratu, *op. cit.*, pág. 377 y ss.

⁵ Para una buena reproducción del mismo remito a Ch. Sterling, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, París, 1983, pág. 113. Su iconografía la analiza Bratu (*op. cit.*, pág. 205 y ss.).

⁶ Bratu, *op. cit.*, pág. 211 y ss.

margen de la escatología del final de los tiempos se despliega la visión del cielo, infierno y purgatorio en las iglesias piemontesas de san Fiorenzo de Bastia Mondovi y San Michele Mondovi. En los frescos pintados por los hermanos Biazaci en el santuario della Madonna de Montegrazie y en San Bernardino de Albenga (ambos en Liguria)⁷, una misma iconografía nos remite a un más allá cuatripartito en el que a los tres lugares anteriores se les suma el limbo de los niños, al tiempo que el Juicio postrero cede el paso al juicio de las almas a través de la imagen del pesaje de las acciones morales. También el retablo de la Coronación de la Virgen Enguerrand Quarton recoge esa misma estructura cuatripartita al margen del Juicio. Este es sustituido por una visión celestial centrada en la imagen que da título a la pintura, con presencia, como en los retablos levantinos, de la misa de San Gregorio.

Los retablos levantinos y aragoneses que serán objeto de nuestra atención en las páginas que siguen entroncan con éstas últimas obras al coincidir con ellas en esa misma predilección por la fórmula de un más allá por lo general cuatripartito, en el que no suele faltar el limbo de los niños. En algunos casos esa coincidencia se da también en la omisión de cualquier referencia explícita al Juicio Final.

Del éxito de esta tipología en el levante español da idea su persistencia en el tiempo. Desde mediados del siglo XV en que se datan los ejemplos más antiguos la fórmula atraviesa, con las naturales variantes, más de una centuria para ofrecer algunas muestras a finales del siglo XVI.

Su número fue, al parecer, realmente abultado. Leandro Saralegui aporta un listado que, a juzgar por los puntos suspensivos con que lo cierra, no pretende ser exhaustivo. Figuran en él treinta retablos⁸ de los que aproximadamente la mitad se han perdido a resultas del anticlericalismo desatado durante la revolución española. De alguno de ellos el instituto Amatller de Arte Hispánico conserva buenas fotografías que nos permiten cuando menos hacernos una idea cabal de su iconografía⁹.

⁷ Baschet, *op. cit.*, pág. 386 y ss.; Bratu, *op. cit.*, pág. 439 y ss.

⁸ Saralegui los califica como "*restos de la inmensa mesnada que debió haber indudablemente*" ("Las tablas de la iglesia de Borbotó", *Archivo de Arte Valenciano*, año XIII, enero-diciembre de 1927, pág. 72, n. 1). Faltan en él algunos ejemplares que aún se conservan hoy en día como el de El Toro (Castellón), el de la cofradía de Santa Lucía de la ciudad de Valencia o el de Agullent, así como algún otro desaparecido durante la guerra civil (Campanar, Bocarent o Benassal).

⁹ Es el caso de los de San Mateo, Catarroja, Quart de Poblet, Canet lo Roig y Campanar.

Los retablos de almas en el levante español: una visión general

Del que parece el más antiguo de la serie el museo de la arciprestal de San Mateo¹⁰ conserva un fragmento (fig. 240) que logró sobrevivir a la guerra. Conocemos su estado anterior por fotografías (fig. 241)¹¹ que nos permiten apreciar con claridad la presencia de los motivos básicos en torno a los cuales se va a articular en lo sucesivo la iconografía de los muchos retablos de almas que le van a suceder. No faltan entre ellos, amén de la imagen de Cristo entronizado, la *Deesis*, una corte celestial más o menos nutrida, las murallas de la Jerusalén Celeste (reiterada en varios ejemplares aunque no en todos ellos), la escala celeste, instrumento de ascensión de los justos a la gloria con el concurso de ángeles psicopompos, y la misa de san Gregorio (ocupando por lo general un lugar central) flanqueada por la presencia del infierno, el purgatorio y el limbo de los niños. Aunque el recurso reiterado a estos elementos acabará derivando en la configuración de un estereotipo, no estamos ante propuestas rutinarias. La diversidad (aún en los casos de obras procedentes de un mismo taller) tanto en el detalle como en las opciones a partir de las cuales se construyen los motivos base de cada conjunto se traducen en un *corpus* de indudable riqueza iconográfica.

Una diversidad que apunta, de entrada, al establecimiento de dos tipologías base que responden a su vez a distintos significados. Exponente representativo de la primera de ellas lo es el propio retablo de San Mateo. La presencia de Cristo entronizado sobre el arco iris alzando los brazos para mostrar las llagas de las manos y la de la *deesis* remiten a primera vista a la imagen arquetípica del Juez de la Segunda Parusía. Sin embargo, aparte de esos motivos, se observa una ausencia clamorosa de cualquier otra referencia que pueda llevarnos a pensar en la ubicación de lo representado al final de los tiempos: ni resurrección de los muertos, ni ángeles trompeteros, ni separación de justos y réprobos. En suma no hay Juicio Final. Parece más bien que lo que se ha

¹⁰ Mossén Betí lo relacionó en su día con el círculo de Valentí Montoliu (*El pintor cuatrocentista Valentí Montoliu*, Castellón de la Plana, 1927, pág. 9 y ss.). Más recientemente X. Company, apunta, siguiendo a Post (*A History...*, vol. VII, II, págs. 711-712) una posible autoría del maestro de Xàtiva (*La pintura Hispano-flamenca*, Valencia, 1990, pág. 97). Aunque parece en efecto el más antiguo de entre los que conocemos (bien por que se han conservado o bien por fotografías) sabemos de la existencia de retablos de almas anteriores. J. Teixidó en su obra *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia* (Valencia, 1949, pág. 234), se refiere a la existencia de un retablo con las almas del purgatorio en la iglesia del convento objeto de su estudio al menos desde 1405. (Tomo la referencia de A. M. Vaurillon Cervoni, *L'iconographie du purgatoire...*, pág. 98).

¹¹ Es evidente que la tabla original fue amputada en algún momento en su parte derecha, por lo que la figura de Cristo aparece descentrada, al igual que la misa de San Gregorio. Se echa en falta la torre de la

pretendido es exponer ante la visión de los fieles los diferentes destinos a los que se halla abocada el alma según sus merecimientos, fuera de todo referente parusíaco¹².

La coherencia lógica de la propuesta del retablo de San Mateo se altera en la tabla que, situada también entre las primeras de la serie, estuvo colgada en su día en la iglesia parroquial de Catarroja (Valencia) [fig. 242]. Destruída como la anterior en 1936, podemos sin embargo aproximarnos a su iconografía a partir de documentos fotográficos. Se construye básicamente a partir de los mismos motivos que conforman lo visto en San Mateo con la salvedad de que el San Miguel que allí somete al demonio, asume en Catarroja la tarea de proceder al pesaje de las acciones morales, lo que no alteraría sustancialmente la significación de lo representado a no ser por el añadido al conjunto de una serie de elementos que, aunque plasmados con evidente timidez, implican una modificación semántica de lo representado en San Mateo. Nos referimos al ángel que en la parte izquierda de la tabla, justo debajo de las murallas de la Ciudad Celeste, hace sonar la trompeta que debe despertar a los muertos. La resurrección se representa de modo no menos tímido, casi insinuado, a través de dos pequeñas figuras (situadas éstas bajo la escala celeste por la que discurren los justos hacia el paraíso) que se muestran en el trance de abandonar sus sepulturas. Estamos pues en este caso ante un Juicio Final.

Otro tanto cabe decir de una segunda tabla ejecutada, a juzgar por sus similitudes formales y coincidencias iconográficas, por la misma mano que la de Catarroja, que se conserva en la iglesia parroquial de Borbotó, también en las proximidades de Valencia (fig. 243). Evidencia una similar estructuración en sus elementos con la salvedad de que la misa de San Gregorio se omite y en el lugar central que ésta ocupaba en los ejemplos anteriores se ubica la escena de San Miguel con la balanza. Sobre el pórtico que franquea la entrada a los justos a la Ciudad Celeste dos ángeles sostienen la cruz, trofeo y símbolo del triunfo del Cristo, al tiempo que hacen sonar las trompetas que han de despertar a los muertos. Estos se muestran más abajo abandonando sus

Jerusalén Celeste que en su día debió hacer *pendant* a la que hoy vemos en el extremo izquierdo además de buena parte del infierno.

¹² Un planteamiento que entronca con la iconografía de los frescos ligures de los Biazaci o con el retablo de Quarton. Se coincide con estos últimos no sólo en poner el acento en una escatología centrada en la idea del premio y el castigo al margen del final de los tiempos, también en la valoración de los sufragios como elemento de solidaridad entre los vivos y los difuntos y factor directamente relacionado con el tiempo del purgatorio y la contabilidad del mismo. Ese es el sentido de la presencia común de la misa de San Gregorio en San Mateo y en el retablo provenzal y lo es asimismo de la referencia de los Biazaci a esa misma cuestión a través de la inscripción por la que, en Albenga, una figura inmersa en las llamas purificadoras reclama los sufragios de sus amistades. Un llamamiento que se reitera en Montegrazie a través de la inscripción "*uxor tua missam celebrare fecit*", situada a su vez en las proximidades del purgatorio (A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, págs. 453 y 733)

tumbas o emergiendo a la superficie del mar. Así pues, igual que en Catarroja lo representado se ubica claramente en el final de los tiempos.

No es el único caso en que dos o más retablos de almas salen de un mismo taller. Al maestro de Artés se debe la autoría del que, adquirido no hace mucho por el Museo de Bellas Artes de Valencia, se expone actualmente en sus salas con el número de inventario 129/96¹³ (fig. 246). Adscrito a las pautas marcadas por el de San Mateo, cambia con relación a éste último la ubicación física de la misa de San Gregorio, que se desplaza al extremo izquierdo de la tabla, y prescinde de cualquier alusión a San Miguel. Coincide sin embargo con el anterior en un mismo planteamiento escatológico al omitir igualmente toda referencia al Juicio Final. Incluso se refuerza la idea de que lo que se pretende representar es una visión celeste desprovista de connotaciones parusíacas al culminarlo con la imagen, en la espiga, de la Virgen coronada por la Trinidad.

El propio maestro de Artés es también el autor de un retablo hoy en el Museo de Arte de Sao Paulo que anteriormente formó parte de la colección Wildenstein & Co. de Nueva York¹⁴ (fig. 247). Se reiteran en él los mismos elementos (salvo la Coronación de la Virgen) que en el del museo valenciano, pero se recurre además a la figuración de la cruz-trofeo, los ángeles trompeteros y una resurrección de los muertos que acaece en un paisaje de reminiscencias flamencas visible a través de los vanos del templete que acoge la misa milagrosa del papa Gregorio. Elementos que remiten nuevamente al Juicio final y que por tanto lo ubican semánticamente en la línea de los retablos de Catarroja y Borbotó.

Esta segunda será la propuesta que acabará imponiéndose en lo sucesivo, de tal modo que la secuencia de retablos de almas que se va a seguir hasta prácticamente finales del XVI se optará sin excepción por hacer del Juicio Final el marco en que se despliegue la visión de ese más allá multifuncional que los caracteriza. Dentro de este modelo tipológico cabe establecer a su vez tres subtipos:

El que, en clara dependencia de lo establecido en San Mateo, hace de la misa de San Gregorio su motivo central. Así ocurre en el retablo de el Toro del Museo Catedralicio de Segorbe (fig. 245), en la serie de cinco retablos (Onda, Cortes de Arenoso, MNAC,

¹³ Adquirido a la galería Gismondi de París en 1996, ingresó en ese mismo año en el Museo (cf. Catálogo de la exposición *Últimas adquisiciones. 1196-1999. Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 1999, págs. 16-19).

¹⁴ Cf. J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, pág. 109, nº 291.

Quart de Poblet y Canet lo Roig) salidos del taller del maestro de Cabanyes¹⁵ (figs. 248 a 252) que se erigen entre los más interesantes iconográficamente de la serie, y en los del del Maestro de Artés del Museo de Sao Paulo y del de Bellas Artes de Valencia. Ya dentro de unos parámetros estéticos plenamente renacentistas, en los de Campanar (fig. 253), Torrente (fig. 254), colección Walter Ephron de Nueva York (fig. 255), Gorga (fig. 256) y en el de la catedral de San Nicolás de Alicante (fig. 257)¹⁶.

Un segundo subtipo se articula, como en Borbotó, en torno a la imagen de San Miguel. En estos casos el arcángel o bien se imbrica directamente en el carácter judicial del conjunto como protagonista del pesaje de las acciones morales como ocurre en el retablo de la ermita de Santa Lucía de Valencia (fig. 259) y en el ya muy tardío de Agullent (fig. 260), o bien se muestra (así lo hemos visto ya en San Mateo) como caballero, vestido por lo general de armadura y armado de lanza o espada, en clara alusión a su función de combatiente contra el mal que, en este marco, viene a incidir también en su función de psicopompo. Por esta última opción se decanta F. Yáñez en el retablo de la colegiata de Játiva (fig. 261) y en el de la Colección March de Palma de Mallorca (fig. 262). También el de la iglesia parroquial de Montesa (fig. 263), igualmente de fecha avanzada del siglo XVI.

Una tercera tipología estaría representada por un único retablo. El que procedente del oratorio de los Borja en la Torre de Canals, se conserva actualmente en la iglesia parroquial de Canals (fig. 264). En él se obvia tanto la escena de la misa de San Gregorio¹⁷ como la presencia del arcángel, pasando a ser su motivo central la imagen de la Virgen del Rosario con el Niño en brazos, que se presenta aquí como

¹⁵ Las pinturas que convencionalmente se adscriben al anónimo Maestro de Cabanyes las atribuye F. Benito Doménech a una primera fase estilística de la carrera de Vicente Macip ("El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un sólo artista en etapas diferentes de su carrera", *Archivo Español de Arte*, 1993, págs. 223-244). No toda la crítica está de acuerdo con esta hipótesis. C. Soler d'Hyver y M. A. Català en la amplia ficha comentando la *predela de las Santas*, atribuida al maestro (catálogo de la exposición *El món del Osona, ca. 1460-ca. 1540*, Valencia, 1995, págs. 178-185) la ponen en entredicho. X. Company, en la semblanza biográfica del maestro de Cabanyes realizada para ese mismo catálogo (págs. 267-268) reconoce la coherencia de la propuesta y el valor de las sugerencias y aportaciones documentales de Benito pero se inclina por considerar la problemática en torno a la personalidad del maestro de Cabanyes como una cuestión abierta en espera de que sucesivas investigaciones puedan aportar más luz al respecto. Vuelve a insistir en esos mismos planteamientos, esta vez en un artículo en colaboración con Lluïsa Tolosa ("Pintura Valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicente Macip y Joan de Joanes", *Archivo Español de Arte*, nº 287, 1999, págs. 262-287), pero mostrando un mayor escepticismo en relación a la propuesta de Benito. En línea con el planteamiento de Company en este trabajo mantendremos para estos cinco retablos la tradicional adscripción al maestro de Cabanyes.

¹⁶ Encuadrado en esta misma tipología e igualmente tardío, a juzgar por la somera descripción que se hace del mismo en un artículo firmado por F. Vilanova aparecido en el número del 28 de enero de 1911 del periódico *Las Provincias*, debía ser el hoy desaparecido retablo de Paterna.

¹⁷ Sabemos sin embargo, por la descripción que hace Elías Tormo de la predela, hoy desaparecida, que en la tabla central de la misma (de un total de cinco) se representaba la Misa de San Gregorio (*Las tablas de la iglesia de Játiva, un museo de primitivos*, Madrid, 1912, pág. 159). Otro tanto ocurre en el retablo de Agullent (fig. 260) y en el de Montesa (fig. 263).

intercesora. A sus pies se perfila la figura del donante, probablemente Rodrigo de Borja¹⁸, aspirando a su intercesión ante el destino final de su alma.

Cabe apuntar por último como característica común a los tres subtipos una evidente tibieza a la hora de introducir los elementos iconográficos que remiten al final de los tiempos. Es sintomática a este respecto la omisión en algún caso de la resurrección de los muertos como en Borbotó (fig. 243) o en los retablos de Maestro de Cabanyes (figs. 248 a 252), o la reducción de la misma a su mínima expresión, tal como ocurre en la tabla de Catarroja (fig. 242) en la que la minúscula presencia de dos resucitados podría pasar desapercibida al espectador poco atento, circunstancia extensible al único ángel que con el sonar de su trompeta los convoca al Juicio. En general se tiende a limitar los referentes parusíacos a la cruz que precederá al Juez (acompañada en ocasiones de otros instrumentos de la pasión) y a la presencia de los ángeles trompeteros. Da la impresión de que se pretende evitar conscientemente el resalte de aquellos elementos que entroncan con la imaginería tradicional del Juicio Final. Tal vez ello responda a la conciencia de la contradicción que implica el yuxtaponer la lógica de la temporalidad, inherente al purgatorio, a la de la eternidad que se instala, precisamente, con el Juicio Final. La contradicción pudiera resultar aparente si, como plantea Bratu para los ejemplos italianos en que se da esa misma circunstancia, consideramos el Juicio representado no como el Juicio en acto sino como su anuncio, en cuya perspectiva el recurso a este más allá polifuncional cobraría su pleno sentido¹⁹.

Los retablos de almas en el levante español: aproximación a sus elementos iconográficos

Si lo visto hasta aquí nos ha permitido aproximarnos a la diversidad de propuestas que en el plano genérico presenta este nutrido conjunto retablístico, el análisis más

¹⁸ Tal identificación es sugerida por E. Tormo (*op. cit.*, págs. 157-158). Rodrigo de Borja vendió en 1506 el señorío de la Torres de Canals al municipio de Játiva. Ese dato, apoyado en criterios estilísticos, lleva a Tormo a fecharla en torno al 1500. Esa misma opinión sustenta con datos adicionales J. L. Cebrián en *L'oratori i la torrassa del palau dels Borja a la Torre de Canals*, Canals, 1990, págs. 118-120. No es el único retablo en que se hace figurar al donante, ya que esa misma circunstancia se aprecia también en el de El Toro, en que un hombre y una mujer se disponen arrodillados a lado y lado de San Gregorio en la escena de la misa.

¹⁹ Cf. A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 607 y ss. También de la misma autora "Fin des temps et temps du Purgatoire dans quelques Jugements derniers de la fin du Moyen Age", *Senefiance*, nº 3, 1993, págs. 69-92.

pormenorizado de cada uno de los motivos temáticos que los configuran nos va a permitir apreciar lo variado de los mismos²⁰.

El plano celestial: teofanía de Cristo, corte celestial y Ciudad Celeste

En todos los casos los retablos se culminan en su parte superior con la imagen de Cristo. Sentado sobre el arco iris, o inserto en la mandorla o en un halo luminoso²¹, se muestra por lo general en la actitud del orante, alzando los brazos y haciendo ostentación de las llagas de las manos. Únicamente en el retablo de Agullent y en el de la colección Walter Ephron dispone ambos brazos disimétricamente, alzando el derecho y bajando el izquierdo, en clara alusión al destino de justos y pecadores. En dos tablas, Borbotó (fig. 243) y Cortes de Arenoso (fig. 249) ese mismo sentido se manifiesta a través de la adopción de los atributos del Cristo apocalíptico, proyectando la rama de lirio de la misericordia hacia los elegidos y la espada hacia los réprobos. Viste en todos los caso el manto rojo²² instrumento de escarnio durante la pasión por parte de los soldados romanos. Convertido ahora en púrpura imperial exponente de su triunfo glorioso, le cubre los hombros y se extiende desde la cintura hasta los pies, dejando ver la llaga del costado. En los casos de los retablos provistos de espiga ésta viene ocupada por la imagen de Cristo, flanqueada por la *Deesis*. Las más de las veces es San Juan Bautista el que acompaña a la Virgen en su función intercesora, como suele ser norma en el arte del final de la Edad Media, aunque en los retablos de Yáñez de la Almedina de la colegiata de Xàtiva (fig. 261) y de la colección March de Palma (fig. 262) se sustituye por el Evangelista. En la tabla de Catarroja (fig. 242) la figura de la Virgen se da por partida doble. Aunque aparece formando parte de la *Deesis*, su presencia se reitera a la diestra de Cristo donde, entronizada, parece oficiar como su más directa asesora²³. Ambos intercesores encabezan por lo demás la corte

²⁰ Centraremos nuestra atención en los fueron realizados entre el último cuarto del siglo XV y principios del XVI, con alguna referencia puntual a los elaborados en fechas posteriores, imbuidos ya de una estética plenamente renacentista. A éstos últimos nos referiremos en términos generales en las páginas finales de este capítulo.

²¹ Adicionalmente en algunos retablos descansa sobre un conglomerado de nubes en alusión a Mateo 24, 30 (“...y verán al Hijo del Hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grandes”).

²² Naturalmente en el caso de los retablos desaparecidos que conocemos por fotografías en blanco y negro no es posible una afirmación categórica al respecto, si bien la presencia reiterada del manto rojo en los que han llegado hasta nosotros hace plausible suponerlo también en aquéllos.

²³ Nos hemos referido ya a tan inusual iconografía en el capítulo dedicado a la relación entre el teatro y la imagen. Allí apuntábamos algunas explicaciones al respecto.

celestial que se dispone en torno a Cristo, bien a su misma altura o en un plano ligeramente inferior.

El retablo de Canet lo Roig (fig. 252) presenta el añadido de cinco personajes que vestidos de blanco y portando cada uno de ellos la palma del martirio se arrodillan justo debajo de la figura de Cristo. La imagen hay que verla en relación con los diez crucificados del guardapolvo superior. Ambas, conjuntamente, aluden a los Diez mil mártires del monte Ararat²⁴, un tema poco habitual en el ámbito hispánico²⁵ que Saralegui explica por la presencia de reliquias de estos mártires en la zona del Maestrazgo desde 1487 en que fueron traídas de Roma por el obispo Bartolomé Martí, suscitándose en torno a ellas una notable devoción²⁶.

El destino final de los justos se representa las más de las veces por la imagen de la Jerusalén Celeste. En algunos casos ésta se desplaza a la espiga del retablo. Así ocurre en el de la ermita de Santa Lucía de Valencia (fig. 259), en el que toma el aspecto de un pórtico con tres amplias arcadas abiertas a los bienaventurados, o en los de Torre de Canals (fig. 264) y Agullent (fig. 260), en los que adopta la forma de una fortaleza provista de recios muros. En otros sus murallas se extienden de un lado a otro de la tabla (San Mateo, Catarroja, Borbotó, MBAV, Sao Paulo) [figs. 241, 242, 243, 246 y 247, respectivamente], con lo que además de remitir a un paraíso de topografía urbana se delimita compositivamente con una nitidez absoluta el ámbito de lo celestial. Su lienzo suele aparecer segmentado en varios tramos por la presencia de torres cilíndricas o poliédricas, con una puerta central²⁷ que se abre al acceso de los elegidos. Estos se disponen en lo alto de sus muros y elevan la vista hacia Cristo aludiendo así con su gesto al que es el más precioso de sus gozos: el disfrute de la visión beatífica. Incluso en alguna tabla (Catarroja, Borbotó, Sao Paulo) los bienaventurados se nos muestran sentados entre las almenas de la muralla, de espaldas al espectador, como si se hallasen en las gradas de un teatro asistiendo a un espectáculo. Pocas representaciones tan gráficas del carácter visual inherente a la

²⁴ Según la leyenda el centurión Acacio y los diez mil legionarios a su cargo habrían sido crucificados o empalados (dependiendo de las versiones) en el monte Ararat en tiempos del emperador Adriano por negarse a ofrecer sacrificios a los ídolos paganos. Su culto remonta a la época de las cruzadas (por su equiparación al *miles Christi*) pero alcanzó su momento culminante en siglo XV y comienzos del XVI, siendo particularmente venerados en Suiza y Alemania donde se concentra la mayor parte de obras dedicadas a ellos (cf. Réau, *op. cit.*, t. 2, vol. 3, págs. 13-15).

²⁵ Fernando Gallego trató también el tema en una tabla hoy conservada en el Meadows Museum (cf. *Pintura española de la Colección Meadows*, Barcelona, 2001, págs. 40-41).

²⁶ L. Saralegui, "Miscelánea de tablas valencianas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1931, pág. 217"; "Para el estudio de algunas tablas valencianas", *Archivo de Arte Valenciano*, 1934, pág. 40; "Noticias de tablas inéditas", *Archivo Español de arte*, vol. XXI, 1948, pág. 209.

²⁷ Únicamente en el retablo del museo de Sao Paulo (fig. 247) y en el de Maestro de Cabanyes del MNAC (fig. 250) se localiza en uno de sus extremos, a la derecha de Cristo.

beatitud del justo²⁸ anunciada por la promesa evangélica (“*le veremos tal cual es*” [I Juan 3,2]). Esta misma idea subyace en la imagen de los bienaventurados que en algunos retablos del maestro de Cabanyes (Onda, Cortes de Arenoso, MNAC) asoman a través de los ventanales de la Ciudad Celeste, que, ubicados privilegiadamente encima del grupo formado por Cristo y su corte, ofrecen una espléndida vista sobre el mismo.

No suele faltar (se prescinde de ella únicamente en San Mateo, Catarroja, MNAV y El Toro) la cruz, el *signo del Hijo del Hombre*, que lo precederá en el día del Juicio. Ocupa en casi todos los casos un lugar central situándose justo sobre el eje de simetría de la tabla²⁹, a veces como elemento aislado sostenido por uno o dos ángeles, y acompañado otras por signos adicionales de la pasión.

El infierno

Ni del fragmento conservado del retablo de San Mateo (fig. 240) ni de las fotografías del mismo anteriores a su destrucción parcial en 1936 (fig. 241) es posible hacerse una idea fidedigna de la configuración del infierno que falta en su mayor parte. Únicamente la imagen de un diablo arrastrando a un condenado por los cabellos se manifiesta como el elemento más claramente discernible.

Muy diferente es el caso del retablo de la iglesia parroquial de Borbotó cuya reciente restauración ha puesto al descubierto un infierno (fig. 265) de indudable interés iconográfico oculto hasta entonces por un repinte al que más adelante nos referiremos. Se configura a partir de lo que parece a primera vista una cavidad rocosa cuya abertura humeante en la parte superior hace pensar en una formación volcánica al estilo de la ya vista en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia. Sin embargo la presencia en su parte inferior de una hilera de dientes, por cierto algo maltrecha, remite a la iconografía de la boca de Leviatán. Nos hallaríamos pues ante una imagen híbrida construida a partir de la confluencia entre éste último motivo y el del infierno-volcán. En su interior varios personajes desnudos se hallan inmersos en

²⁸ Sobre las relaciones entre las concepciones relativas a visión beatífica y las representaciones paradisiacas remito al artículo de J. Baschet, “*Vision béatifique et représentations du paradis (XI-XVe siècle)*”, *Micrologus*, VI, 1998, págs. 73-93.

²⁹ La única excepción se da en el retablo de Canet lo Roig, en el que sobre el eje central se disponen las figuras alusivas a los mártires del monte Ararat que se flanquean a lado y lado por la cruz y la columna de la flagelación.

las llamas. No todos son susceptibles de ser identificados por sus faltas, pero sí algunos de ellos. Se alude claramente a la gula a través del personaje que lleva en la mano una pierna, tal vez de cordero, en todo caso alguno de los manjares causa de su perdición. Tras él otro sostiene en alto un espejo en el que se mira con evidente complacencia. Puede aludir tanto a la vanagloria como a la lujuria. Es con éste último pecado con el que debemos relacionar la figura femenina que se contorsiona en primer término en una actitud voluptuosa con la que hace por lo demás ostentación descarada de sus pechos. Encima de este grupo de condenados se muestra en actitud sedente la figura de Satanás. Sostiene en una mano una especie de cetro y aprisiona con las garras de sus pies a un condenado cuya falta se hace explícita a través de la bolsa que agarra con una de sus manos. La cuerda que, sostenida por el propio Satanás, rodea su cuello así como la atención preferente que recibe de éste último, induce a pensar que con toda probabilidad se trate de Judas, figura que, como veremos, pocas veces falta en los infiernos de este tipo de retablos aunque con un tratamiento diferente del que se aprecia en este caso. Fuera del espacio propiamente infernal pero en su margen inmediato se observa la presencia de dos figuras directamente relacionadas con el mismo. Desde el borde inferior de la tabla avanza hacia el infierno un asno que transporta en sus alforjas a un condenado. Se trata indudablemente de un perezoso. La imagen debe ponerse en relación con una iconografía que en el último cuarto del siglo XV alcanzará gran predicamento en la miniatura y en la pintura mural, particularmente en la Francia del sur, representando la cabalgata de los pecados capitales³⁰. En la miniatura ilustra por lo general los siete salmos penitenciales mientras que en la pintura mural su marco suele ser precisamente el del Juicio Final, en el que la cabalgata se dirige hacia las fauces del infierno. La tabla central del *Jardín de las Delicias* del El Bosco nos ofrece una de las imágenes más notable del tema. Aunque la cabalgata se focaliza en ella hacia el deseo carnal no debe excluirse, por la diversidad de animales que se montan, que se aluda, a través de ellos, a otros pecados en línea con la fórmula tradicional³¹. En el arte hispánico aparece en las pinturas del santuario de Nuestra Señora de la Encina de Araniega (Alava)³², en las de la iglesia de San Emeterio y San Celedonio de

³⁰ Véase para la pintura mural el trabajo de M. Vicent-Cassy, "Un modèle français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du Xve siècle", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (ed. X. Barral), vol. III, París, 1990, págs. 461-487. Para el mismo tema en la miniatura remito a W. M. Voelke, "Morgan Manuscript M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones", en *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in honour of Edith Porada*, Maguncia, 1987, págs. 101-114.

³¹ Cf. J. Yarza, *El Jardín de las Delicias de El Bosco*, Madrid, 1998, págs. 61-62.

³² R. Sáenz Pascual, *La pintura gótica en Alava*, Vitoria, 1997, pág. 21 y ss.

Goikolexea (Vizcaya)³³ y en las de la iglesia de Santa María de Castrelo de Miño (Orense)³⁴, en relación con el Juicio Final. También el Museo Diocesano de Jaca conserva un fragmento de una pintura mural procedente de la iglesia de San Miguel de Sieso en el que se identifican con letreros cuatro pecados cabalgando sus correspondientes monturas³⁵. Las más de las veces la pereza monta sobre un borrico, por lo que hay que ver en la tabla de Borbotó un reflejo de esta iconografía.

La otra figura a la que hacíamos referencia es la de una mujer que, montada sobre los hombros de un diablo, asoma al interior del infierno. A diferencia del resto de condenados se halla vestida, pero el elemento más significativo de cara a su caracterización es el huso que sostiene entre sus manos. Se ha propuesto su identificación con la Parca Lakesis o con Cloto³⁶. A pesar de que la presencia de la muerte en contextos infernales relacionados con el Juicio Final se da en otras obras del siglo XV³⁷ la propuesta me parece poco plausible. Una alusión de connotaciones cultistas como la que se propone, además de carecer de paralelos iconográficos, resulta poco congruente con una obra como el retablo que nos ocupa, caracterizado por su mensaje explícito orientado al estímulo de la piedad popular. Creo por el contrario que a través de la figura en cuestión se pretende aludir nuevamente al pecado de pereza, encarnado en este caso en la mujer. Una vez más la iconografía de la cabalgata de los vicios capitales nos ofrece una posible vía interpretativa en ese sentido. En las cabalgatas representadas en la capilla de San Andrés de Les Horres y en la de Las Misiones de Villafranca (ambas en el Piamonte) la pereza se encarna en una mujer que deja caer una rueca³⁸. La pereza en su sentido moderno ha desplazado la accedía y para relacionarse directamente con el ámbito de lo productivo. Desde ese punto de vista la mujer con la rueca, o con el huso como en Borbotó, encarna a todas aquéllas que negligencian sus obligaciones domésticas. Las calzas caídas de que hace

³³ Ma T. de Urkullu Polo, M. Estrada Alda e I. Martín Uribe, *San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea. La Pintura Mural Religiosa en Bizcaia*, II, Bilbao, 1994, págs. 21-23.

³⁴ J. M. García Iglesias, *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, 1986, pág. 186 y ss.

³⁵ M. C. Lacarra Ducay, *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, s/l, 1993, pág. 115.

³⁶ S. Aldana Fernández, "Lo maravilloso en la pintura gótica valenciana (II)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1997, pág. 64.

³⁷ Van Eyck hace de las quirópteras alas del esqueleto con que la representa el abovedamiento del infierno del díptico del Metropolitan de Nueva York (recurso que Petrus Christus copia en la versión libre del mismo del museo de Berlín). Igual morfología y actitud, aunque a menor escala, presenta la muerte del infierno del Juicio Final de la iglesia provenzal de Notre-Dame-de-Benva (cf. página web <http://www.culture.fr/culture/medieval/francais/index.htm>). La muerte está también presente en el infierno pintado, como en el caso anterior, por Canavesio en el Juicio de la iglesia de San Bernardino de Triora (Baschet, *Les justices...*, pág. 658).

³⁸ M. Vicent-Cassy, *op. cit.*, pág. 473 y ss.

gala la hilandera del retablo valenciano, la dota de un aspecto de abandono y desaliño que viene a incidir en esa misma idea.

En Borbotó el ámbito de lo infernal se completa con la figuración, encima del infierno, de un contingente de diablos que portan, en vuelo hacia la abertura superior del mismo, las almas de una serie de condenados. Destaca entre ellos, por el hecho de ser el único individualizado, un ermitaño identificable por el hábito, las barbas, el bastón y el rosario con que se los suele representar. Dos diablos se ocupan en la misma boca superior de la oquedad infernal en arrojar a su interior las almas de los condenados que van arribando.

Lo comentado hasta aquí respecto al infierno del retablo de Borbotó no habría sido posible antes de su reciente restauración. Toda la parte inferior derecha se hallaba afectada por un repinte que ocultó en algún momento indeterminado todo el ámbito infernal, sustituyéndolo por una duplicación del purgatorio de la parte izquierda. Las fotografías anteriores a la intervención (fig. 244) permiten apreciar claramente esta circunstancia³⁹. En el lugar ocupado originalmente por la representación del infierno se observa un cúmulo de llamas entre las que se aprecian varias almas. Una de ellas es liberada con el concurso de un ángel. Incluso se reproduce la escala celeste de la parte opuesta que reemplaza la presencia de los diablos procediendo al transporte aéreo de las almas de los condenados. Una alteración radical del sentido de la tabla original en favor de una visión dulcificada del más allá marcada por el optimismo: la posibilidad de la salvación es sustituida por la confianza en la misma. Probablemente la pintura debió ser modificada a raíz de la intensificación del culto al purgatorio derivado del Concilio de Trento que trajo consigo la proliferación de lienzos destinados a las capillas de almas articulados en torno a la bipolaridad cielo/purgatorio, representado éste último, casi sin excepción, a través del recurso a las llamas⁴⁰ tal como se muestra en la tabla valenciana tras las modificaciones operadas en el original.

El anónimo autor de la tabla de Borbotó lo es también de la que, destruida en los inicios de la guerra civil, se hallaba en su día en la iglesia parroquial de Catarroja, igualmente en las proximidades de Valencia. Las coincidencias desbordan lo formal para abarcar asimismo algunos aspectos iconográficos. En este caso la configuración general del infierno (fig. 266) adopta el recurso a la boca de Leviatán que, situada de

³⁹ La reproduce Saralegui en "Las tablas de la iglesia de Borbotó", pág. 68, fig. 1.

⁴⁰ Cf. M. Vovelle, *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*, París, 1996, pág.112 y ss.

frente, ofrece un aspecto terrorífico que no se repetirá en retablos posteriores. Dentro de sus enormes fauces, abiertas de par en par, los condenados son sometidos al castigo del fuego en el interior de pequeñas calderas individuales. A diferencia de lo que ocurre en Borbotó (fig. 265), donde no hay ninguna referencia a la condición social de los condenados, aquí se distingue la presencia de un papa u obispo y la de un cardenal (ambos comparten excepcionalmente una misma caldera). Sus respectivos tocados han sido semiborrados por alguna mano piadosa disconforme con la presencia de tan altas jerarquías eclesiásticas en las estancias del infierno. No son los únicos condenados adscritos a la clerecía. Un tonsurado ocupa otro de los calderos y una monja, vestida aún con sus hábitos conventuales, es conducida hacia ellos a hombros de un diablo. Otro tanto ocurre, como en Borbotó, con un ermitaño. Es de resaltar, por lo infrecuente, la presencia de un personaje que porta al cuello un estuche de cálamos y un tintero. Creo que el condenado debe identificarse con alguna de las profesiones relacionadas con la administración de justicia, un juez prevaricador o un abogado o notario como el condenado que en el infierno pintado por Ramón de Mur en el Juicio del retablo de Guimerá⁴¹.

Una cierta aproximación a la naturaleza de los pecados de los condenados está también presente, aunque de un modo igualmente asistemático. La lujuria se manifiesta por dos veces. Una a través de una figura femenina que al tiempo que, nuevamente como en Borbotó, se mira en un espejo que sostiene con una mano, procede con la otra a arreglarse el pelo con un peine. Una segunda figura, situada todavía en los alrededores del infierno y, en consecuencia, aún vestida, reitera la alusión al pecado de la carne. Se trata de una mujer que monta a lomos de un macho cabrío. Una vez más un motivo retomado de la iconografía de la cabalgata de los pecados capitales en la que la lujuria monta, casi sin excepción, sobre un macho cabrío o una cabra.

En la parte superior, coincidiendo en ubicación y morfología con lo visto en Borbotó, un Satán de aspecto igualmente grotesco, dotado también de una segunda cabeza en la entrepierna, se erige en señor de los infiernos.

Escaso interés presenta, por el contrario, el infierno del retablo que, procedente del pueblo castellonense de El Toro conserva el museo catedralicio de Segorbe (fig. 267)⁴². En él un cúmulo de condenados es hostigado entre las llamas por varios

⁴¹ Remito al análisis de la tabla de Vic para algunos paralelos iconográficos y para referencias textuales manifestando la posición crítica por parte de la Iglesia hacia esos sectores profesionales.

⁴² Relacionado con el círculo del Maestro de Perea (R. Rodríguez Culebras, *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*, Valencia, 1990, pág. 88), responde a la tipología de los llamados retablos de

diablos sin que se aprecie ningún elemento alusivo a su *status* social o a la naturaleza de sus pecados.

El infierno del retablo del maestro de Artés del Museo de Arte de Sao Paulo (fig. 268) se presenta bajo una enorme montaña rocosa cuyas fumarolas, en su parte superior, parecen aludir una vez más a la tipología del infierno volcánico. Su interior se configura a partir de dos pozos. El de menor diámetro se abre a lo que se adivina como una profunda sima. En su borde un par de diablos se aplican a la tarea de arrojar a los condenados a su interior. Junto a éste un segundo pozo de mayor amplitud pero de escasa profundidad (recuerda el habitual motivo de la caldera) se circunda por un muro que, acoge, entre llamas, a varios condenados con predominio del estamento clerical: se distingue entre ellos a un papa, un cardenal y dos monjes. El único pecado al que hay referencia explícita es al de avaricia, además de forma reiterada. Del cuello de uno de los condenados (un laico en este caso) pende la bolsa que simboliza sus ganancias ilícitas, mientras que en la boca de su vecino un diablo vierte metal fundido. Es éste último un castigo recurrente para la avaricia. Las referencias textuales al mismo no son infrecuentes en las visiones del más allá. En *El Viaje de San Brandán* Judas lo sufre entre los castigos que le son aplicados el viernes⁴³. Si en su caso se trata de plomo, en *Le pèlerinage de l'âme* de Diguleville y en la *Voie d'infèrn et de Paradis* de Jean de la Motte (s. XIV)⁴⁴ se aplica a los avaros, sustituyéndolo por oro. Su representación es recurrente en los frescos italianos (Camposanto de Pisa, San Petronio de Bolonia, San Giorgio de Campochiesa, San Fiorenzo de Bastia Mondovi)⁴⁵.

En la parte superior la figura de Judas ahorcado se nos muestra a su vez con la bolsa al cuello. También un tonsurado al que un diablo arroja desde la misma boca del infierno hacia el pozo ardiente se ve lastrado con la correspondiente bolsa. Esta última figura tiene como contrapunto en el extremo opuesto de la tabla y a la misma altura, la del alma de una mujer sacada del purgatorio por un ángel. Se subraya así el

artesa (fig. 245). Muy frecuente en la región valenciana a finales del XV y principios del XVI la volveremos a encontrar en obras del supuesto maestro de Cabanyes. Se caracterizan por la presencia de guardapolvos muy pronunciados que le dan ese aspecto característico que recuerda a las artesas. El de El Toro se configura como un tríptico con las calles laterales fijas y una predela formada por cinco tablas. En las laterales, se representan de pie a San Juan Bautista y Santa Catalina de Alejandría, mientras que la predela se dedica a la Pasión de Cristo a partir de cinco escenas (Oración en el Huerto, Flagelación, Crucifixión, Jesús portando la cruz y Piedad), y en la central se desarrolla un programa que entronca de lleno con el analizado en los retablos anteriores.

⁴³ Benedeit, *El Viaje de San Brandán*, (ed. de M. J. Lemarchand), Madrid, 1986, pág. 48.

⁴⁴ Baschet, *Les justices...*, pág. 470.

⁴⁵ Remito a las fichas correspondientes en el anexo "Fiches descriptives des principales fresques italiennes" en Baschet, *Les justices...*, pág. 619 y ss.

movimiento centrífugo que la composición desarrolla en torno a la imagen de la misa de San Gregorio con un claro movimiento descendente a su derecha, el ámbito propio de la eterna condenación, y ascendente a su izquierda, abierto a la salvación.

También del taller del maestro de Artés salió el retablo 129/96 del Museo de Bellas Artes de Valencia. Su infierno (fig. 269) presenta algunas similitudes con el del anterior. Su carácter subterráneo viene significado por su ubicación bajo unas formaciones rocosas. En este caso se recurre como elemento dominante al tradicional motivo de la caldera. Entre el nutrido grupo de condenados que se cuecen en su interior se distingue a un rey, tocado con la correspondiente corona, al tiempo que se reitera la presencia eclesiástica concretada en las figuras de un cardenal y un obispo. Sobre este grupo de condenados se distingue a un personaje, del que resulta difícil concretar su sexo, montado a lomos de un perro o lobo. ¿Nuevamente un préstamo de la iconografía de la cabalgata de los vicios capitales? Si es así podríamos estar ante una alusión a la envidia que suele montar sobre un perro, o ante la gula que tiende a hacer lo propio con un lobo, aunque lo más probable es que se trate de un condenado conducido al infierno por un diablo de morfología perruna sin otras connotaciones. La reiteración de la presencia de perros/lobos en el infierno del retablo de la Torre de Canals (fig. 270) asimilados sin duda a una tipología diabólica apunta en ese sentido.

En el caso de la tabla de Canals las estancias infernales no adoptan un espacialidad definida. Tampoco los condenados ofrecen elementos que den pie a concretar su condición social o sus pecados. Algunos de ellos son arrastrados por diablos que se sirven para tal menester del tradicional motivo de la cadena que hemos visto en no pocos infiernos desde sus primeras apariciones en la escultura románica. Otros dos, en primer plano, son a su vez agarrados por sendos diablos. Seguramente el destino de todos ellos es la sima ígnea que se distingue al fondo entre un árido paisaje carente de cualquier signo de vida.

Los más o menos tímidos intentos por sistematizar la naturaleza de las faltas de los condenados de que dan muestra alguno de los retablos vistos hasta aquí culminan en las representaciones del infierno del grupo de cinco retablos del maestro de Cabanyes⁴⁶. Dos de ellos, los de Canet lo Roig (Castellón) y Quart de Poblet (Valencia), fueron destruidos durante la contienda civil y los conocemos únicamente

⁴⁶ F. Benito, en consecuencia con su identificación del maestro de Cabanyes con una primera fase estilística de Vicente Macip (vid. *supra*, nota 15) los recoge en el catálogo de la exposición *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Valencia, 1997, en el que figuran en el apéndice *Otras obras* (A2, A3, A4, A6, A7) acompañadas de fotografías antiguas que para el caso del de Quart y Cortes constituyen el único testimonio visual de los mismos.

por fotografías. El que conserva el MNAC se encuentra en un estado que no permite, sobre todo para el caso del infierno, apreciar los detalles. Por el contrario los de las iglesias parroquiales de Cortes de Arenoso y de Onda (ambos en Castellón) se hallan en un excelente estado de conservación al que no son ajenos los procesos de restauración a que han sido sometidos recientemente. Los puntos en común entre todos ellos en lo tocante a la iconografía no son pocos. En lo que se refiere al imaginario del infierno se caracterizan por la tendencia hacia una mayor sistematización penal.

En Cortes de Arenoso las estancias infernales (fig. 271) se articulan en torno a la combinación de varios motivos que, de un modo u otro, ya hemos encontrado en los retablos anteriores. Una boca de Leviatán se dispone horizontalmente en su parte inferior. Acoge entre sus fauces una caldera ocupada por siete figuras que, identificadas por sendos letreros, simbolizan cada uno de los siete pecados capitales. La soberbia es representada, en su condición de primero entre los pecados⁴⁷, por un hombre tocado con cetro y con una pseudo corona confeccionada a base de hojas, la lujuria por una figura femenina que sostiene un espejo, la envidia con los ojos vendados, la ira por un personaje que clava en su pecho una espada, la avaricia por la típica figura con la bolsa al cuello, la gula por un hombre que sostiene lo que parece algún tipo de vianda. Por último la pereza se materializa en un personaje que con las manos juntas mira hacia abajo en actitud compungida⁴⁸.

Esta misma iconografía se repite con escasas alteraciones en Quart de Poblet (en este caso se prescinde de la boca infernal) [fig. 272] y en Canet lo Roig, donde el infierno (fig. 273) se ha desplazado a una predela caracterizada por una imagen articulada en torno a la bipolaridad cielo-infierno (fig. 252).

En Onda el motivo central es también la caldera (fig. 274). Se prescinde de la representación del septenario de los vicios capitales para optar por lo que parece un amago de sistematización sociológica. La caldera se duplica dando lugar a un infierno especializado estamentalmente: una de ellas aparece ocupada mayoritariamente por eclesiásticos, mientras que la segunda alberga pecadores carentes de cualquier distintivo que permita una adscripción precisa y que, como contraposición a la anterior,

⁴⁷ Para la jerarquía entre ellos véase el apartado dedicado al castigo de la avaricia y de la lujuria en la escultura románica.

⁴⁸ Para los elementos en común que esta iconografía presenta con algunas representaciones sacras del final de la Edad Media remito a las páginas dedicadas a la interrelación entre la imagen y el drama religioso (págs. 98-99).

bien podría interpretarse como un ámbito penal destinado a los laicos⁴⁹. En él se distingue el único castigo específico de este infierno, concretado en la imagen ya vista en el retablo del maestro de Artés del Museo de Sao Paulo, de un diablo vertiendo el metal fundido en la boca de uno de los condenados, sin duda un avaro.

Elemento característico de buena parte de los infiernos representados en todos estos retablos lo constituye la presencia destacada de Judas entre los condenados. Su castigo es en todos los casos la prolongación por toda la eternidad de su suicidio. Ocupa por lo general una posición de privilegio en la parte superior del ámbito destinado al infierno donde su cuerpo, ahorcado, pende para siempre de la soga. Dos atributos suelen caracterizarlo: la bolsa colgada al cuello y el amarillo de sus vestimentas. El primero de ellos aparece en los retablos del maestro de Cabanyes (figs. 271 a 274) y en el del maestro de Artés del museo de Sao Paulo (fig. 268). Alusión al pago recibido por su traición no deja de ser a su vez una referencia a la avaricia. El amarillo de sus ropas es generalizado. Tal circunstancia responde a una tradición que, desde el siglo XIII, ha tendido a hacer de él un color en franco proceso de devaluación. Es el color de los felones y mendaces. También el de los judíos y el de la sinagoga⁵⁰. En consecuencia no debe sorprender que por lo general aparezca en los retablos que nos ocupan vestido de tal guisa⁵¹. Únicamente en la tabla de Sao Paulo viste una túnica de un tono bermellón. Color este que tampoco deja de tener un marcado carácter negativo: conjuga las peores connotaciones del rojo (color del diablo y del zorro) con las del amarillo⁵². De ahí que también se recurra a él no sólo para vestirlo sino como color de sus cabellos. Pelirrojo es el Judas del infierno del retablo del maestro de Artés del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 269)⁵³.

En el caso del retablo de Catarroja vemos adicionalmente como el alma de Judas abandona su cuerpo en el momento de su suicidio (fig. 266). La iconografía medieval

⁴⁹ Existen precedentes iconográficos de infiernos organizados sobre la base de criterios sociológicos como el del fol. 298v del ms. fr. 9186 de la Biblioteca Nacional de París (cf. Baschet, "I peccati capitali e loro punizioni...", pág. 250 e il. 41).

⁵⁰ Para las connotaciones negativas de determinados colores con relación a la figura de Judas remito al trabajo de M. Pastoreaux "Rouge, jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas", en *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, París, págs. 69-83.

⁵¹ Esa misma circunstancia se observa en la Santa Cena del *retablo de la eucaristía* de Baço Jacomart y Joan Reixac (Museo Catedralicio de Segorbe), en el que se le representa además sosteniendo la bolsa con su mano derecha y llevándose a la boca el trozo de pan mojado que lo delata como traidor (Juan, 26-30) con la izquierda, lo que pone de manifiesto su condición de zurdo, cualidad que comparte con otros muchos personajes de indudable negatividad en el sistema de valores del hombre medieval, como juglares, carniceros, prostitutas, cambistas, y excluidos en general (Pastoreaux, *op. cit.*, pág. 79).

⁵² *Ibid.*, pág. 75.

⁵³ En otro contexto temático se observa esa misma circunstancia, acompañada de la tópica nariz aquilina y una vez más del manto amarillo, en la tabla del prendimiento de Cristo de la predela del *retablo de la eucaristía* de Segorbe de Reixach, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

suele recurrir para representar el trance de la separación del alma y el cuerpo tras la muerte a la imagen de un niño saliendo por la boca del difunto. En este caso el alma de Judas evita la boca que besó, aunque fuese traidoramente, a Cristo para salir por el costado del apóstol felón. Una imagen que, al margen de contextos infernales, no es infrecuente. Una de las primeras se encuentra en el folio 17r del Beato de Gerona. Judas, ahorcado y eviscerado, se acompaña de un diablo acechante y dispuesto a hacerse con su alma (la inscripción "*Zabule inimicus*" lo identifica)⁵⁴. Un ejemplo no muy alejado en el tiempo al del retablo levantino nos lo ofrecen los frescos de Canavesio en la capilla de Notre Dame des Fontaines de la Brigue (Niza), donde en un ciclo dedicado a la Pasión de Cristo el diablo extrae del vientre de Judas su alma⁵⁵ o las horas de Etienne Chevalier de Jean Fouquet, en las que, en la imagen de Cristo con la cruz auestas, sobre la figura de Judas, ahorcado y con las vísceras colgando, se observa como un diablo se aleja volando con el alma del apóstol traidor. Anteriores (c. 1400) son las pinturas de la iglesia de Santa María dei Ghirli (Campioni d'Italia, Lombardía), en las que el alma del ahorcado, identificado por un letrado, sale igualmente de su vientre aunque, en este caso, sin intervención diabólica⁵⁶. Más rara es la ubicación infernal de la escena, aunque no faltan ejemplos como el de la capilla de la Arena Giotto. También la tabla del maestro de Albocàsser del MNAC representando el infierno (fig. 113) recoge la imagen de Judas ahorcado.

Al margen del contexto infernal la imagen del ahorcamiento de Judas remonta al primer arte cristiano⁵⁷. Se recurre a ella con gran frecuencia en el románico (merecida fama tiene la escena representada por Gislebertus en un capitel de Autun) para alcanzar gran popularidad al final de la Edad Media tal vez por influjo del drama religioso.

Es probable que la iconografía de los retablos levantinos se relacione a su vez con el teatro sacro, más concretamente con la escenificación de la Pasión. Unas notas que sirven de prólogo a la *Tràgica representació de la Sagrada Passió, mort i Devallament de la creu de Christo Nostre Senyor* del ms. 43 del Archivo de los Pirineos Orientales de Perpinyà explican como se colgaba a Judas de una horca "*en peu de gall*" de cuyo brazo pendía una cuerda con la correspondiente polea. Bajo el apóstol traidor se abría una trampilla que comunicaba directamente con el infierno. Por ella salía en un

⁵⁴ J. Yarza, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, págs. 118-119.

⁵⁵ Réau (*op. cit.*, t. 1, vol. 2, pág. 460).

⁵⁶ Baschet, *Les justices...*, pág. 636.

⁵⁷ Remito a los ejemplos aportados por Réau (*ibid.*).

momento dado un espeso humo que, además de recordar al espectador el componente ígneo del mismo, permitía cambiar al actor correspondiente por un muñeco destinado a permanecer colgado⁵⁸. El texto es del siglo XVIII pero lo que describe poco debía diferir de las escenografías del final de la Edad Media. En una Pasión representada también en Perpinyà a principios del siglo XVI Judas en el momento del suicidio era fulminado por un rayo⁵⁹.

El purgatorio

La importancia que en buena parte de estos retablos cobra el tema de los sufragios por los difuntos concretado en la misa debe ponerse en relación con la presencia en ellos del purgatorio, motivo obligado en todos los casos. Son las almas que en él se hallan sometidas al proceso de purificación las que pueden beneficiarse de los sufragios ofrecidos por los vivos. A éstos últimos va dirigida esta parte del discurso, orientada a la promoción de su solidaridad con los difuntos.

A diferencia de lo visto en los retablos catalanes dedicados a San Miguel, aquí el purgatorio elude la boca de Leviatán como motivo base, para definirse a partir de una espacialidad que tenderá a buscar un carácter específico, en un afán diferenciador que, determinado por la presencia simultánea del infierno, cristalizará en algunos casos, como en el retablo de El Toro o en el del museo de Sao Paulo, en purgatorios cuya indudable originalidad poco debe a la iconografía de lo infernal.

Los retablos más antiguos de la serie tienden a recurrir al fuego como elemento al tiempo de tormento y purificación. Así ocurre en San Mateo cuyo purgatorio ígneo (fig. 275), ubicado en una especie de sima, acoge a un nutrido grupo de almas en frenética gesticulación. Angeles psicopompos tienden sus manos hacia algunas de ellas al objeto de ayudarlas a abandonar las llamas, para acompañarlas acto seguido, a través de una escala de nubes y vestidas con túnicas blancas alusivas a su nuevo estado de pureza, hacia las puertas de la Ciudad Celeste donde, por lo general, son acogidas por San Pedro. Se reitera el motivo de la sima ígnea en los purgatorios de Borbotó (fig. 277) y Canals (fig. 278), con la salvedad de que en éstos la actitud de las almas es de

⁵⁸ J. F. Massip, "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana", *D'Art*, 13, 1987, pág. 265.

⁵⁹ J. Massot i Muntaner, "Notes sobre la supervivència del teatre català antic", *Estudis Romànics*, XI, 1962, pág. 72, n. 72.

recogimiento y espera, como si tuvieran conciencia de la transitoriedad de su estado. Actitud que por lo demás será la habitual en retablos sucesivos.

El purgatorio de Catarroja (fig. 276) ofrece una importante novedad al incidir sobre una pauta penal que será también una constante a partir de ahora: la doble purificación por el agua y por el fuego. En lo que parece un pozo se sumergen cuatro personajes. El nivel del agua los cubre en mayor o menor medida dependiendo de la gravedad de sus faltas. Más arriba otros pecadores se hallan rodeados por llamas. Algunos adoptan una actitud piadosa con las manos recogidas en oración. De nuevo los ángeles ayudan a salir del trance a los que, una vez purificados, se han hecho merecedores del paraíso para acompañarlos a través de la escala de nubes ante San Pedro que los espera a las puertas del cielo.

El purgatorio del retablo de El Toro del Museo Diocesano de Segorbe (fig. 279) al adoptar una original configuración espacial de carácter arquitectónico introduce una novedad que veremos recogida en alguna otra tabla. La doble purificación por el agua y por el fuego se manifiesta en este caso con una mayor sistemática. El purgatorio se dispone a modo de terrazas superpuestas sustentadas en su parte inferior en unas arcuaciones de medio punto cuyos pilares se hallan en parte sumergidos en una superficie acuosa. En ella varios pecadores con diverso grado de inmersión según la naturaleza de sus faltas purgan sus pecados en actitud de recogimiento. Uno de ellos dirige su mirada hacia la escena de la misa como agradeciendo los beneficios que el sacrificio eucarístico le reporta. Encima un segundo nivel alberga el limbo de los niños. De aquí arrancan unas finas columnas que sostienen la última de las terrazas en la que los penados sufren el castigo del fuego, y, sobre ellos, una fila de ángeles dispuestos a conducir hacia el cielo a los que han superado las pruebas.

En la tabla de Sao Paulo el maestro de Artés toma del retablo segorbino la articulación del purgatorio (fig. 280) a partir del sistema de espacios superpuestos en una estructura arquitectónica que presenta su misma tripartición: agua en su parte inferior, el limbo de los niños en la intermedia y, sobre éste, una terraza inundada de líquido candente del que un ángel libera el alma de una mujer. Aquí la intencionalidad de relacionar el nivel de inmersión de los penitentes con la gravedad de sus faltas es manifiesto, hasta el punto de que en el caso de algunos tan sólo se acierta a distinguir el cabello, en ocasiones tocado con tonsura, sobre la superficie ígnea⁶⁰. En torno al

⁶⁰ La imagen recuerda estrechamente un pasaje de un sermón de San Vicente Ferrer en el que refiere como en el purgatorio las almas son sumergidas en el fuego más o menos en función de la gravedad de sus pecados (cf. *Sermons*, vol. III, Fferia IIª [post dominicam XV post Trinitatem], pág. 286).

cuello de uno de ellos, significativamente una mujer, se observa una serpiente, que parece morder uno de sus pechos, en clara alusión al pecado de lujuria. El recurso a esta original fórmula en Sao Paulo no obsta para que el mismo maestro de Artés se decante en el retablo de almas del Museo de Bellas Artes de Valencia por la purificación acuática (fig. 281), con la consabida inmersión diferenciada según la gravedad de las faltas, en un purgatorio caracterizado por su integración en un verde paisaje de suaves colinas y tachonado por la presencia de algunos árboles, que entronca con fórmulas utilizadas por la miniatura francesa. Es el caso de los purgatorios pintados por Jean Colombe en las *Horas de Ana de Francia* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. M 677, fols. 250 y 329) y en las *Très Riches Heures del duque de Berry* (Museo Condé, Chantilly, ms. 65, fol. 114)⁶¹. En la *Horas de Luís de Saboya* (París, Biblioteca Nacional, ms. lat. 9473, fols. 131 y 232) el purgatorio adopta la forma de una verde pradera sobre la que destacan las llamas purificadoras, mientras que en un breviario de la Biblioteca municipal de Besançon (ms. 69, fol. 826) éstas se inscriben en un paisaje montañoso⁶². También Pedro Berruguete en el retablo de Cogollos (Museo de Burgos) nos ofrece otro ejemplo de purgatorio enmarcado en un paisaje montañoso. En lo catalano-aragonés, aparte del retablo del maestro de Artés, algunos otros ejemplos remiten al purgatorio-paisaje. Así en el libro de horas de la British Library (ms. Add. 18193, fol. 86v) la caldera en que las almas purgan sus pecados se localiza en una pradera⁶³. Igualmente en las dos predelas del Museo Diocesano y de la catedral de Palma de Mallorca las almas se someten a castigos y pruebas diversas en un entorno paisajístico⁶⁴. Probablemente haya que relacionar esta iconografía con determinadas descripciones del purgatorio aportadas por la literatura visionaria. En la visión de *Dryltem* éste es conducido por un ángel a un amplio valle con una de sus laderas inflamada en llamas y la contraria azotada por la nieve y el granizo. Otro tanto le ocurre a *Tungdal*, al que en su visión le es dado contemplar como los penados del purgatorio sufren sus castigos en amplios valles, montañas, sometidas también a la alternancia del frío y el calor, o lagos helados⁶⁵.

La purificación acuática va a ser también la fórmula escogida por el maestro de Cabanyes en sus retablos de almas cuyos purgatorios tienden a adoptar preferentemente una cualidad acuática. En el retablo del MNAC así como en los de

⁶¹ Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 576-578.

⁶² F. Virgitti "L'iconographie du Purgatoire dans les manuscrites...", pág. 58.

⁶³ Véase el apartado dedicado al purgatorio en la miniatura.

⁶⁴ Cf. *supra*, pág. 409 y ss.

⁶⁵ Para las versiones catalanas de las mismas remito a la edición de R. Miquel y Planas en *Llegendes de l'alta vida...*

Onda y Cortes de Arenoso opta por una idéntica configuración: una especie de piscina de la que algunas almas salen con ayuda de un ángel (figs. 282 a 284). En el de Cortes unas minúsculas llamas dispuestas sobre la superficie del agua parecen retomar la dualidad entre este último elemento y el fuego. El factor acuático es a su vez el dominante en Quart de Poblet y Canet lo Roig, aunque en ellos se prescinde de la sofisticación de la piscina que es sustituida por una pequeña laguna natural (figs. 285 y 286). En los cinco retablos se observa además como algunas almas son liberadas del interior de una cueva por un ángel que, al tiempo que les tiende una mano, señala con la otra hacia arriba en clara alusión a su gozoso destino. Su localización contigua a las aguas purificadoras nos inclina a pensar en una dependencia adicional del purgatorio⁶⁶.

La escala celeste

Presente en la mayor parte de los retablos es un motivo que hay que situar en estrecha relación con el purgatorio. Su función no es otra que la de conducir las almas que han completado su proceso de purificación en éste último hacia su definitiva morada celeste. El tema aparece ya insinuado en la tabla de San Mateo⁶⁷ (fig. 241), aunque en ella tal vez sea más propio hablar de camino celeste que de escalera. Los

⁶⁶ A pesar de que no es muy frecuente el recurso al motivo de la cueva para aludir al purgatorio, algún ejemplo adicional nos lo facilita la pintura mural del sudoeste de Francia en la iglesia abacial de Isoire donde unas cuantas almas se muestran agrupadas en el interior de una caverna. En el valle de Arán la iglesia de Santa María de Arties nos muestra un purgatorio en el que las almas son sometidas al tormento de la caldera (un letrero sobre ella lo identifica como *porgatori*) en el interior de una amplia caverna. Se trata en éste último caso de unas pinturas muy tardías (1589) pero que responden a un espíritu plenamente medievalizante, (cf. A. M. Vaurillon Cervoni, *L'iconographie du purgatoire...*, pág. 66; M. Fournié, *Le ciel peut-il attendre?...*, págs. 81-82). Para las pinturas de Arties véase también la ficha correspondiente, a cargo de Gener Alcàntara en la *Memòria d'activitats(1989-1996)* del Servei de Conservació i Restauració de Bens Mobles de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1997, págs. 144-145.

⁶⁷ Conviene señalar que no es un tema nuevo en la iconografía valenciana del Juicio. La cruz procesional de la colegiata de Játiva, obra de Pedro Bernés, uno de los orfebres valencianos de mayor categoría de la segunda mitad del siglo XIV, presenta en su reverso un Juicio Final (fig. 298) que culmina un ciclo de la infancia, vida pública y pasión de Cristo, todo ello ricamente esmaltado. El Juicio se configura conforme a la iconografía habitual, con la resurrección de los muertos en la parte inferior de la composición, encima ángeles trompeteros despertando a los muertos y Cristo entronizado sobre el arco iris rodeado de ángeles con los instrumentos de la pasión, para completarse con la imagen de los justos accediendo al paraíso. Este adquiere la forma de la Ciudad Celeste. Se configura a partir del motivo ya visto en otras obras valencianas próximas a ésta en el tiempo (retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia) de la superposición de arcadas con los elegidos asomados a ellas. Lo más notable es sin embargo el medio de que se sirven los justos para acceder a ella, remontando los peldaños de una escalera que conduce a sus puertas donde San Pedro se apresta a recibirlos. Para una descripción detallada de la cruz remito al artículo de E. Tormo "Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV. Las cruces procesionales de Játiva y Onteniente", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVIII, 1920, págs. 193-204. El es el primero, en este mismo artículo, en apuntar la hipótesis de la autoría de Bernés. Véase también R. Rodríguez Culebras, "Artes industriales y suntuarias" en *Historia del Arte Valenciano* (dir. por V. Aguilera Cerni), vol. II, Valencia, 1988, págs. 322 y 324.

ángeles, como será habitual en lo sucesivo, se aplican en ayudar a las almas a abandonar el purgatorio. Las blancas túnicas con que se cubren a partir de ese momento son el exponente de su nueva condición. Ataviadas con ellas avanzan, de la mano de ángeles psicopompos, a través de un camino ascendente que, configurado a partir de lo que parece una materia de calidad nubosa, conduce hacia la puerta de la Ciudad Celeste, donde San Pedro las acoge. De nubes está hecha también la senda, igualmente ascendente pero con un aspecto más escalonado, que pone en comunicación purgatorio y cielo en Catarroja (fig. 242) y Borbotó (fig. 243). El maestro de Cabanyes que opta por ese mismo recurso el retablo del MNAC (fig. 250) y en los de Quart de Poblet (fig. 251) y Canet lo Roig (fig. 252), introduce una significativa variante en los de Onda y Cortes de Arenoso. En ambos casos arranca desde el purgatorio una escalera propiamente dicha, de obra en Cortes (fig. 249) y excavada en una ladera en Onda (fig. 248) que, a partir de un momento de su recorrido, adopta el aspecto nuboso de las tablas anteriores. Sin duda esta doble configuración debe relacionarse con la idea de progresiva purificación en el proceso de ascensión de las almas del purgatorio hacia su destino final. En el tramo más puramente material de la escalera las almas que ascienden por ella se hallan semidesnudas. Cuando la culminan son vestidas por los ángeles con las túnicas albas propias de su nuevo estado para, a partir de ahí y con su renovado aspecto, enfilarse el tramo final de su camino pisando esta vez unos peldaños cuya condición nubosa viene a subrayar la proximidad al ámbito de lo celeste y a la bienaventuranza final.

La rica simbología de la escalera ha hecho de ella un motivo iconográfico al que la imaginería cristiana recurrirá con frecuencia con significados diversos⁶⁸. Sus primeras imágenes remontan al arte copto de los siglos IV al VI. A finales de esta última centuria Juan Clímaco redacta la *Scala Paradisi*, tratado monástico de ascetismo en el que su autor recurre al símil de la escala para expresar la sucesión de etapas en la progresión espiritual, organizando su contenido en treinta capítulos, tantos como la edad de Cristo, concebidos como escalones que conducen de la tierra al cielo. En los manuscritos ilustrados más antiguos, datados en el siglo X, el motivo de la escala ocupa, en fórmulas diversas, un lugar preponderante. Se ha señalado su

⁶⁸ Un ejemplo de la escala como vía de descenso hacia el infierno lo hemos visto ya en la tabla, centrada en la psicostasis, del Art Museum de la Universidad de Princeton. Remito de nuevo a la monografía de Heck (*L'Echelle Céleste...*) y, adicionalmente, al artículo de W. Cahn, "Ascending to and descending from heaven: ladder themes in early medieval art", en *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-VI)*. XXXVI Settimani di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 1989, págs. 697-724.

influencia en la iconografía occidental, especialmente en la escala de virtudes del *Hortus Deliciarum*⁶⁹.

Es un recurso utilizado en algunos Juicios Finales como instrumento de ascenso de los elegidos hacia la gloria. Así lo vemos en un marfil francés del Metropolitan de Nueva York (17.190.280) de hacia 1260-1270, en las *Horas de María de Bohun* iluminadas en Inglaterra (1370-1380, Biblioteca Real de Copenhague, ms. Thott 547, f. 32v) o en una pintura mural de la catedral de Notre-Dame-du-Bourg de hacia 1470⁷⁰, todos ellos Juicios Finales articulados en torno a una visión bipolar del más allá (cielo-infierno). Ligada al juicio particular se sitúa la escalera por la que el maestro de Arguís hace ascender hacia las murallas de la Jerusalén Celeste en el retablo del Museo del Prado a las almas que han superado positivamente la prueba del pesaje de sus acciones por parte del arcángel san Miguel (fig. 210). Más directamente relacionada con los retablos valencianos es la escalera del Juicio de las pinturas murales de la iglesia de Pervillac que, como en éstos, pone en comunicación directa purgatorio y cielo⁷¹. Un ejemplar del *Ci nous dit* conservado en el museo Condé de Chantilly (ms. 1079) recoge en uno de sus *exempla* la visión de un santo varón en la que las almas, una vez purificadas en el fuego del purgatorio, abandonan éste a través de una escalera que conduce al cielo. El ángel que lo guía en la visión le pide que la comunique al papa a fin de que instituya la fiesta de los penitentes del purgatorio. El *exemplum* se acompaña de una miniatura (fol. 208v) que ilustra literalmente la visión⁷². La fecha de realización del manuscrito (1315-1330) la convierte en la imagen más antigua de la escalera como vía de acceso al cielo para las almas del purgatorio.

El limbo de los niños

Buena parte de los retablos que nos ocupan ofrecen, al incluir el limbo de los niños entre los lugares del más allá, una visión cuatripartita de éste⁷³.

⁶⁹ Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues...*, págs. 22-24.

⁷⁰ Cf. Heck, *op. cit.*, págs. 141-142 y figs. 73, 74 y 76.

⁷¹ M. Fournié, *Le ciel peut-il attendre?...*, pág. 84, fig. 54.

⁷² Heck, *op. cit.*, pág. 142, il. 78.

⁷³ Se echa en falta su presencia en los retablos de la Torre de Canals, Campanar, cofradía de Santa Lucía de Valencia, Torrente, colección Walter Ephron, Gorga y catedral de San Nicolás de Alicante.

La Encarnación y posterior instauración del bautismo, habida cuenta de que el propio Jesucristo hace del mismo condición previa a la salvación⁷⁴, planteó al cristianismo desde sus inicios el problema del destino *post mortem* de los niños muertos antes de recibir las aguas bautismales. Los Padres de la Iglesia se decantarán por un planteamiento radical condenándolos a las penas del infierno. En ese sentido se manifiesta San Agustín en *De anima ejus origines* y también San Gregorio en sus *Moralia in Job* (IX, 21)⁷⁵. La dureza de su postura será revisada por la escolástica en el marco de la radical redefinición del más allá que ésta emprende desde principios del siglo XII. A Abelardo corresponde una primera formulación en el sentido de sustituir las penas del infierno por “la privación de la visión de la majestad divina sin esperanza alguna de recuperarla”⁷⁶. Pedro Lombardo en el *Comentario a las sentencias* sustenta esa misma postura que la Iglesia oficializará al insertar en las *Decretales* de Gregorio IX una carta de Inocencio III al arzobispo de Arles (1202) en la que se pronuncia en términos parecidos⁷⁷. La conclusión lógica fue el nacimiento, por las mismas fechas en que se produce el del purgatorio, del *limbus puerorum* como lugar específico destinado a albergar las almas de los niños muertos sin bautizar.

Este no es, a diferencia del anterior, un lugar transitorio. La perspectiva que se cierne sobre sus moradores viene marcada en el plano temporal por la eternidad, al igual que para los del infierno, aunque las penas físicas que se dispensan en éste se sustituyen por la pena de índole psicológica (común a ambos) que supone la privación de la visión beatífica.

Esta idea queda plasmada en lo visual en el retablo de San Mateo a través de una especie de gruta hermética (fig. 275) que sólo se abre al espectador para dejarle ver en su interior un nutrido grupo de almas infantiles. Es desde este punto de vista un limbo que presenta una evidente similitud con el pintado por Quarton en el retablo de la Coronación de la Virgen, de idéntica morfología. La misma que reencontramos con escasas matizaciones en Borbotó (fig. 243), en Catarroja (fig. 242) o en el retablo del maestro de Artés del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 246), aunque en éste último faltan las figuras de los niños en su interior, afectadas tal vez por algún repinte. En el retablo de El Toro del museo segorbino el limbo se dispone como una terraza ubicada entre los ámbitos acuático e ígneo (fig. 279) que conforman el purgatorio

⁷⁴ “Quien no naciere del agua y del Espíritu, no puede entrar en el reino de los cielos” (Juan, 3, 5).

⁷⁵ Cf. J. Le Goff, “Les limbes”, en *Un Autre Moyen Âge*, París, 1999, pág.1274.

⁷⁶ *Expositio in Epistolam ad Romanos*, II, PL, t. CLXXVIII, col. 870 (cit. por Le Goff, *Ibid*).

⁷⁷ Le Goff, *ibid*.

arquitectónico imaginado por el pintor. Presenta la particularidad, a diferencia de los anteriores, de configurarse como un limbo abierto. El maestro de Artés, que retoma en el retablo de Sao Paulo el modelo anterior, lo representa como una estructura abovedada (fig. 280) y, a juzgar por la oscuridad que reina en su interior, hermética. Se le adjudica por lo demás, al sustentar la terraza ígnea que constituye la parte superior del purgatorio, un papel estructural en la tectónica de la arquitectura de éste último. El maestro de Cabanyes opta en el retablo del MNAC y en los de Onda y Cortes de Arenoso por prescindir del limbo-caverna, que sin embargo mantiene en el de Canet lo Roig. En los tres primeros (figs. 282, 283 y 284) lo sitúa en el borde izquierdo de la piscina en la que se purifican las almas del purgatorio. Toma la forma de una construcción paralelepípeda de escasa altura cubierta con lo que parece un tejado a doble vertiente. En su paramento visible dos vanos rematados a base de arcos de medio punto dejan ver en su interior las almas de los niños. En Quart de Poblet el limbo ofrece el aspecto de una pequeña meseta en cuya plataforma tres niños miran hacia arriba en dirección al cielo (fig. 285), en lo que supone una clara incongruencia respecto a su destino en el más allá, a no ser que se haya querido representar a través de su actitud la pérdida de una visión a la que nunca van a poder acceder.

Con una única excepción, la de Canet lo Roig, el limbo de los niños comparte con el purgatorio una misma localización a la derecha de Cristo, lo que, además de incidir en el carácter atemperado de la pena de los que en él moran (causada a fin de cuentas por una falta involuntaria), lo caracteriza como un lugar intermedio entre cielo e infierno, cualidad también común a ambos. Si en Canet se ubica a la izquierda de Cristo (fig. 286) ello es debido a la peculiar disposición de los lugares del más allá en el retablo. Al quedar desplazado el infierno a la predela, el purgatorio se despliega en la parte inferior de la tabla central, a ambos lados de la misa de San Gregorio. La falta de espacio en la parte correspondiente a la derecha de Cristo, ocupada por la escala que conduce a los liberados del purgatorio hacia el paraíso, hace que Maestro de Cabanyes se inclina por situarlo a su izquierda, pero en estrecha vecindad al purgatorio.

El valor de los sufragios: misas de san Gregorio y san Amador

Si San Miguel es protagonista de la mayor parte de los retablos catalanes con referencias al purgatorio, San Gregorio lo es del grueso de retablos valencianos en que aquél aparece⁷⁸.

Es el elemento central de la mayor parte de ellos. Solamente falta en los de Borbotó (fig. 243), Cofradía de Santa Lucía de Valencia (fig. 259) y los dos de Yáñez (figs. 261 y 262), que optan por hacer recaer el protagonismo de la composición en San Miguel. Tampoco aparece en el de Canals (fig. 264), en el que ocurre otro tanto con la Virgen del Rosario. Los de Agullent (fig. 260) y Montesa (fig. 263) focalizan en el arcángel la organización del cuerpo del retablo, pero derivan a la predela el tema de la misa gregoriana donde ocupa la tabla central. La organización que adopta en el retablo de San Mateo (fig. 241) se convierte en un paradigma. Los restantes tenderán a situar igualmente la escena bajo un templete o baldaquino, salvo en los dos en que ésta se deriva a la predela. En ningún caso falta la tiara papal sobre el altar aludiendo a la condición del oficiante que es representado en el momento en que alza la hostia para su consagración. Por lo general un diácono (auxiliado en algunos casos por un subdiácono) le ayuda en la celebración. La figura de Cristo, aparecida milagrosamente sobre el altar, suele representarse de medio cuerpo y sola salvo en los retablos del maestro de Cabanyes en los que se acompaña de uno o dos ángeles.

En dos casos (Onda y Quart) la temática de la misa como sufragio por excelencia por las almas del purgatorio se reitera en la predela a través de la representación de la misa de San Amador. La de Onda está formada por tres tablas, de las cuales la central representa la escena de la psicostasis configurándose así un eje de fuerte carga simbólica que viene determinado por la imagen de Cristo-Juez en la espiga, la puerta del cielo, la cruz de la Pasión como instrumento de redención, la misa de San Gregorio y el pesaje de las almas. A su izquierda de nuevo el sacrificio de la misa (fig. 287) cuyo significado nos es aclarado por una inscripción que reza "*Com Sanct Amador dix les trenta misas*"⁷⁹, mientras que en la tabla de la derecha asistimos a una escena en la que un grupo de almas sale de sus tumbas empuñando los instrumentos propios de sus oficios para defender a un personaje atacado por sus enemigos (fig. 288). Al igual

⁷⁸ Nos hemos referido ya a la tradición de las misas gregorianas a propósito de un par de obras analizadas anteriormente (pinturas de Santa María del Mar y retablo de la catedral de Ibiza). Remitimos a lo allí dicho respecto a los orígenes y justificación de las mismas.

⁷⁹ Al fondo de la escena de la misa se representa la aparición a San Amador de su madre atormentada por los demonios.

que en la anterior un letrado nos da la clave de su interpretación: “*Est es lo cavale que pregava per les animes et eles yxquerent en s’ajuda*”. Estamos pues ante el milagro del buen cristiano que cada vez que pasaba por un cementerio recitaba el *De profundis* y cuya piadosa costumbre le es recompensada de este modo por las ánimas. Recogido por Jacobo de Vorágine en la Leyenda Dorada⁸⁰, hemos tenido ocasión de comprobar como pasó a formar parte del bagaje de *exempla* con que los predicadores adornaban sus sermones.

La predela del retablo de Quart de Poblet repite prácticamente sin variaciones este mismo esquema, pero añadiendo dos tablas más en los extremos para subrayar con sendas escenas de la Pasión (Oración en el Huerto y Lamentación ante Cristo muerto) el carácter de la misa como repetición del sacrificio de Cristo y, por tanto, su valor como elemento de redención.

Si el conjunto de retablos que estamos estudiando son un claro exponente de la tradición de las misas gregorianas, estas predelas vienen a abundar en lo mismo para el trentenario de San Amador cuya difusión hemos podido constatar documentalmente por los testamentos y, en menor medida, iconográficamente por el retablo catalán de Cardona⁸¹. Su éxito en la región levantina viene abalado por una tradición recogida en un texto manuscrito de 1519, que las pone en relación con el popular santo Vicente Ferrer. En él se relata como estando en cierta ocasión diciendo misa en el convento de Predicadores de Valencia ruega al Señor que ponga en su conocimiento el estado en que se halla el alma de su hermana muerta recientemente. Ella misma se le aparece en una situación deplorable “*tota foguejant ab molts cruells penes e turments*” y anunciándole que ha sido condenada a las penas del purgatorio hasta el final de los tiempos. El santo ruega de nuevo a Dios, pidiendo le sean reveladas las misa con que San Gregorio pudo obrar el prodigio de la liberación de Trajano, gracia que le es concedida. Cuando está cantando la última misa del trentenario se produce una segunda aparición. Esta vez su hermana se presenta coronada de rosas y con un lirio en la mano para anunciarle como en compañía de ángeles se dirige “*a la gloria de parays, e ali contenplant la magestad divina de Nostre Senyor Deu e de la sua Mare per tot temps*”⁸².

⁸⁰ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda...*, pág. 710.

⁸¹ Remito al comentario de su iconografía en el capítulo dedicado a la imagen del purgatorio en la retablistica catalana.

⁸² El texto lo transcribe Carreres Zacaes en su artículo “Orígen de la tradición de la misa de San Vicente”, *Cultura Valenciana*, cuaderno II, 1927, págs. 49-51. Pilar Pedraza se hace eco del mismo (cf. “Quart de Poblet y los retablos de almas valencianos”, en *Orfeo Veus Junttes, 1975-1985*, Quart de Poblet, 1985, nota 12). Del arraigo de las misas de San Amador en la región valenciana, dan cuenta una vez más, los

La reiteración en ambas predelas de la misa de San Amador, la representación del milagro de las almas socorriendo al caballero y la presencia en ambos retablos en el centro del guardapolvo, entre los santos, de dos pequeños recuadros en los que se ven sendas almas rodeadas por llamas (figs. 289 y 290) que en piadosa actitud de recogimiento miran hacia la Gloria⁸³, nos dan en cierto modo la clave del sentido general de su iconografía y de su función como objetos devocionales destinados a motivar a los fieles a la solidaridad con los difuntos y por añadidura hacia su propia salvación en lo que sus imágenes pudieran tener de elemento disuasorio ante el pecado.

Algunas reflexiones sobre la reiteración y pervivencia de los retablos de almas en el ámbito levantino

La proliferación de retablos de almas con esta reiterativa iconografía en la región valenciana a partir de la segunda mitad del siglo XV es más que un exponente de la difusión del culto por la almas del purgatorio en ese ámbito geográfico. Manifiesta un estado de ánimo colectivo que, fruto de la confluencia de factores diversos, parece derivar hacia una sensibilidad social marcada por la espera escatológica como un componente decisivo de la visión de la existencia. El conjunto de catástrofes demográficas que relatan los cronistas dibuja un panorama que explica en buena medida los resortes de esa mentalidad. El siglo XV se inaugura en 1401 con la que el *Dietari del Capellà D'Anfós el Magnànim* califica como la sexta mortandad, enlazándola así con las epidemias de peste de la centuria anterior. Su enumeración llega hasta la *dozava* para 1478, en una cronología jalonada por los años 1428, 1439, 1450, 1459, 1467 y 1475. A ellas habría que añadir calamidades similares de las que el *Dietari* no da cuenta por su carácter más focalizado y que perfilan una situación de

testamentos. Jacqueline Guiral-Hadziiossif recoge varios ejemplos. En uno de ellos, el notario Joan Ponç lega 300 libras para que los ermitaños de Santa Marí Celestina cerca de Quart le digan diversas misas: 150 de réquiem por la familia de los Lençol hacia la que manifiesta particular reconocimiento, 400 por sus propios difuntos y para él tan sólo las treinta y tres misas de San Amador y las treinta y siete de San Pablo ermitaño, lo que no deja de ser indicativo del alto valor que se les otorgaba (*Valencia puerto Mediterráneo del siglo XV [1410-1425]*, Valencia, 1989, pág. 610).

⁸³ Aparecen también en el retablo del maestro de Cabanyes del MNAC enmarcadas en escudos y en el de Torrente.

pestilencia endémica⁸⁴. Si tomamos a modo de ejemplo el caso de San Mateo, una de las poblaciones con capilla y retablo de almas, su vecindario pasa de 951 contribuyentes censados en 1373 a 308 en 1499⁸⁵. Con frecuencia las mortandades se producían en confluencia con crisis de subsistencias, las *fams* de las crónicas, ligadas las más de las veces a alteraciones climáticas, causa de riadas o sequías, o plagas como la de langosta de 1407 y 1408. La mejora de la coyuntura en el siglo XVI no deja de oscurecerse en ocasiones con rebrotes puntuales como el de 1519, en absoluto ajeno al estallido del movimiento de las Germanías.

La etiología de este cúmulo de desastres radicaba para la mentalidad popular, a menudo excitada en esa dirección desde los púlpitos, en un castigo divino por los pecados de los hombres. Así lo manifiesta San Vicente Ferrer en alguno de sus sermones⁸⁶. En el contenido apocalíptico de buena parte de ellos, que sin duda debía ser condimento frecuente en los de otros predicadores de menor fuste cuyas prédicas no han llegado hasta nosotros, ha querido ver Saralegui una posible relación con la imaginaria de los retablos de almas⁸⁷. La difusión en los diversos territorios de la Corona de Aragón de una variada literatura de carácter apocalíptico⁸⁸ sin duda va a colaborar también en el asentamiento de estas concepciones en el imaginario colectivo.

La permeabilización de este género de discurso hacia el cuerpo social venía favorecida por las medidas adoptadas ante la adversidad por las autoridades civiles o eclesiásticas. Actos públicos de piedad como rogativas o procesiones, algunas de gran aparato y espectacularidad como las "*solemnes procesiones generales*" organizadas por el *Consell* de Valencia, desfiles de flagelantes (está documentada la existencia de cofradías de flagelantes en Valencia desde el siglo XIV), expulsiones de los diversos municipios de las gentes de moralidad dudosa o estallidos populares contra las minorías religiosas se hallaban en perfecta sintonía con el contenido apocalíptico de las predicaciones y colaboraban a la excitación emocional de unas gentes atemorizadas ante la presencia cotidiana de la muerte o ante la perspectiva de

⁸⁴ L. Piles Ros, *Apuntes para la historia económico social de Valencia en el siglo XV*, Valencia, 1969, pág. 117.

⁸⁵ VVAA: *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Barcelona, 1996, vol. III, pág. 82.

⁸⁶ "yo vos entench a declarar per què Jesuchrist done mortaldats, per ço com és offès per les gents" (cf. Sant Vicent Ferrer, *Sermons*, vol. II, Barcelona, 1934, pág. 215).

⁸⁷ L. Saralegui, "Miscelánea de tablas valencianas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1931, págs. 216-227. Amén de las numerosas referencias al Juicio Final en sus sermones hemos podido comprobar en el capítulo dedicado a la predicación vicentina como en varios de ellos el dominico valenciano se hace eco de la estructuración funcional del más allá en base a los cinco lugares.

⁸⁸ Remito al capítulo dedicado a "*Las pulsiones escatológicas en la sociedad catalano-aragonesa*" (pág. y ss.).

un próximo fin de los tiempos terrenales. En suma el caldo de cultivo idóneo para la proliferación de una iconografía como la vista hasta aquí⁸⁹. En este marco los retablos de almas cobran todo su sentido como referentes en la plegaria por los difuntos, ubicando a los fieles en una perspectiva escatológica y también como elemento devocional hacia los santos taumaturgos capaces de otorgar protección ante las enfermedades más terribles. De ahí la presencia en los guardapolvos de las imágenes de San Roque o San Sebastián, protectores contra la peste o de San Antonio Abad de probada eficacia contra la sífilis o el mal de los ardientes. También con frecuencia figura en los guardapolvos San Vicente Ferrer. Presencia en este caso doblemente idónea por su condición de protector contra la pestilencia y por sus prédicas relativas al Juicio Final.

No llama tan sólo la atención la gran cantidad de retablos de almas en la segunda mitad del XV y primer tercio del XVI, sino también su pervivencia en el tiempo con escasas variantes iconográficas. Poco posterior a los del maestro de Cabanyes debe ser el retablo de la parroquia de Campanar (fig. 253)⁹⁰. De fechas avanzadas del XVI son el de Miquel Joan Porta de la parroquia de la Asunción de Torrent (fig. 254)⁹¹ y el pintado por fray Nicolás Borrás para la colegiata de San Nicolás de Alicante, fechado en 1574 (fig. 257)⁹². A Cristóbal Llorens I, tal vez en colaboración con su hermano Onofre, atribuye Hernández Guardiola la tabla igualmente tardía conservada en la iglesia parroquial de Gorga (fig. 256)⁹³. Ambos pintores llevaron a cabo otro retablo con el mismo tema para la parroquia de Caudete en 1594, hoy desaparecido⁹⁴. Todos ellos reproducen el mismo esquema iconográfico con representación del Juicio, misa de San Gregorio, infierno y purgatorio. El mismo que se observa en la tabla de la colección Walter Ephron de Nueva York que, atribuida a un anónimo autor hispano-

⁸⁹ Para una descripción más pormenorizada de este tipo de manifestaciones públicas veáse A. Rubio, *Peste Negra, crisis y comportamientos sociales en la España del siglo XIV. La ciudad de Valencia (1348-1401)*, Granada, 1979, págs. 82-101.

⁹⁰ Atribuido por Post al Maestro de Cabanyes o a un discípulo próximo (*A History...*, VI, 2, pág. 40), Benito Doménech apunta la posibilidad de que se trate de una obra de Miguel Esteve (*Vicente Macip...*, pág. 210) con las reservas propias para una pintura de la que sólo se conserva reproducción fotográfica.

⁹¹ Cf. F. Benito Doménech.: *Los Ribalta...*, págs. 36 y 49-50. Incluye reproducciones.

⁹² L. Hernández Guardiola, *Vida y obras del pintor Nicolás Borrás*, Alicante, 1976, págs. 78-79. También obra de Borrás es el fragmento del retablo que pintó para el monasterio de Cotalba (Gandía). Muy deteriorado se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En su estado actual (fig. 258) se adivina la presencia de parte del infierno y del purgatorio (*ibid.*, pág. 129, nº 66). El que debió ser su remate se encuentra en el monasterio de El Puig (F. Benito lo reproduce en *Los Ribalta...*, pág. 39).

⁹³ Véase la ficha de L. Hernández Guardiola en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, (catálogo de la exposición), Alicante, 1990, págs. 198-200.

⁹⁴ *Ibid.*

flamenco o incluso a Joos van Cleve⁹⁵, sin duda es obra de un pintor valenciano, probablemente de la segunda mitad del XVI (fig. 255).

La variante que veíamos en la tabla de Borbotó, con la sustitución en la parte inferior de la misa de San Gregorio por San Miguel, es retomada por Fernando Yáñez de la Almedina en dos tablas. La que se conserva en la colección March de Palma de Mallorca (fig. 262) representa al arcángel vestido con armadura y provisto de lanza crucífera, mientras que la de la colegiata de Játiva, destruida durante la guerra civil, nos lo muestra con atavíos menos militares, sosteniendo la balanza (fig. 261)⁹⁶. Sus platillos vacíos, sin las tradicionales representaciones de las buenas y malas acciones, aguardan para recibir un alma que, acompañada por un ángel, se dispone a someter sus acciones al pesaje. En ambos casos la figura del arcángel, ocupando el lugar central, sirve de divisoria entre el infierno a su izquierda y el purgatorio (ígneo) y el limbo de los niños a su derecha. En esta misma línea se sitúa el retablo custodiado actualmente en la ermita de Santa Lucía de Valencia (fig. 259)⁹⁷ y el de la iglesia de San Bartolomé de Agullent (fig. 260), ambos con un planteamiento iconográfico que presenta muy estrechas similitudes. El segundo de ellos, de autoría controvertida pero con claras afinidades estilísticas *joanescas*⁹⁸ presenta la particularidad de mostrar en cada uno de los platillos de la balanza sendas inscripciones con las leyendas “*les bones obres*” y “*les males obres*” en un afán clarificador que a veces se echa en falta en algunos estudios actuales que no dudan en referirse, ante la imagen del arcángel con la balanza, a un supuesto “*pesaje de las almas*”. También el retablo de la iglesia parroquial de Montesa (fig. 263), que coincide con los de este grupo en la misma articulación en torno a San Miguel, debe adscribirse a la escuela de Joan de Joanes⁹⁹.

Pervivencia en suma de unas tipologías iconográficas que, además de ser un claro exponente de determinados resortes del imaginario colectivo en relación con unas circunstancias históricas muy específicas, pone de manifiesto el profundo arraigo en la devoción popular levantina del culto por las ánimas del purgatorio.

⁹⁵ C. Eisler, “The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy”, part II, *The Art Bulletin*, LI, 1969, pág. 245 y nota 166.

⁹⁶ Para ambas tabla remito a la ficha nº 39 del catálogo de la exposición *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo* (coord. F Benito, J. Gómez y V. Samper), Valencia, 1998, págs. 206-211).

⁹⁷ J. L. Bon Muñoz, “Sobre un retablo de ánimas de la ermita de Santa Lucía: evolución de los retablos de ánimas valencianos”, en *Primer Congreso de Arte Valenciano*, Valencia, 1992, págs. 367-371.

⁹⁸ E. López Català, “Arquitectura y retablística de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Agullent”, *Almaig. Estudis i documents*, XVI, págs.134 y ss.

⁹⁹ Cf. V. Montoliu Soler en *Catálogo monumental de la provincia de Valencia* (dir. F. M. Garín y Ortiz de Taranco), Valencia, 1986, págs. 257-258.

El más allá multifuncional en algunos retablos aragoneses

El recurso a ese más allá funcionalmente diversificado no quedó circunscrito al reino de Valencia. Dos tablas de procedencia aragonesa constituyen un exponente del recurso a esa iconografía fuera del ámbito levantino.

Ambas deben datarse en la primera mitad del siglo XVI. La que parece más antigua, se encuentra en la iglesia de la Magdalena de Tarazona. Se trata de una única tabla que presenta la particularidad de estar pintada sobre cada una de sus dos caras¹⁰⁰. En una se ha representado a la Inmaculada en actitud de orar en un jardín, rodeada de símbolos marianos veterotestamentarios, una iconografía de gran difusión desde principios del siglo XVI. La opuesta está dedicada al Juicio Final (fig. 291). Su parte superior recurre a fórmulas convencionales. En la espiga Cristo se sienta en el arco iris y muestra las llagas. Sobre él el lirio y las espada aluden a la sentencia. Un poco más abajo la corte celestial se agrupa a derecha e izquierda tras las figuras de la Virgen y del Bautista. Entre ambos grupos dos ángeles en vuelo hacen sonar las trompetas y sostienen filacterias con el “*surgite mortui...*”. Los difuntos, obedientes, surgen efectivamente de su reposo, sea terrestre o acuático, para ser recogidos por ángeles. Ningún diablo hace lo propio con alguna posible presa. La parte inferior se articula, como en varios de los retablos levantinos, en torno a la figura de San Miguel. Vestido con armadura blande una espada dispuesto a defender a un alma que huye del acoso de un diablo de aspecto caprino. A su derecha se ubica, conforme a lo habitual, el purgatorio. Adopta una morfología del todo inusual para las representaciones hispánicas del mismo al configurarse como una torre cilíndrica y almenada (fig. 292)¹⁰¹. Las llamas que asoman por su parte superior dan cuenta de su carácter ígneo. Por su puerta salen, amén de algunas llamas suplementarias, las almas ya purificadas, todas ellas desnudas a excepción de un obispo tocado con mitra y con la capa pluvial sobre

¹⁰⁰ Post la atribuye al pintor Juan Fernández Rodríguez (*A History...*, vol. XIII, págs. 203 y 211-215). Por su parte Abbad Ríos en el volumen dedicado a Zaragoza del *Catálogo Monumental de España* (Zaragoza, 1957, pág. 757) opta por un genérico “*escuela aragonesa de los primeros años del siglo XVI, con influjos muy marcados italianos y flamencos*”.

¹⁰¹ En el apartado dedicado a la interrelación entre el drama sacro y la plástica aducimos algunas obras en las que se recurría a torres o fortificaciones para figurar el infierno. Menos frecuente resulta en relación con el purgatorio. Aparte del ejemplo de Tarazona debemos citar una vez más el trabajo de Jean Colombe en las *Horas de Ana de Francia* (Nueva York Morgan Library, ms. M 677) quien en el fol. 250v lo representa a partir de una torre (Bratu, *Image d'un nouveau lieu...*, pág. 576 y ss.). La pintura mural francesa nos ofrece otra muestra en las pinturas de la iglesia de Birac (Vaurillon Cervoni, *op. cit.*, pág. 67; Fournié, *op. cit.*, pág. 82). Vaurillon Cervoni apunta una posible conexión con el sexto tormento descrito por Otwein en *El Purgatorio de San Patricio* (*ibid.*).

los hombros. Los ángeles se hacen cargo de ellas y, un poco más arriba, vemos como, ya vestidas, son acogidas por San Pedro.

En el lado contrario el infierno reitera el recurso al la torre o castillo almenado (fig. 293). Como ocurre con el purgatorio todo él se halla dominados por las llamas. Un puente levadizo, tendido a medias, deja ver en el marco del portón a un diablo que, a modo de contrafigura de los ángeles trompeteros, sopla también una tuba decorada con un estandarte diabólico al objeto de llamar la atención de los condenados que en los aldaños de la fortaleza se someten a diversos castigos. Dos de ellos parecen hallarse semisumergidos en un medio acuoso, como en el retablo del Juicio Final del maestro de Artés del Museo de Bellas Artes de Valencia (fig. 297). Otros, formando un amasijo de cuerpos atados con cuerdas, son transportados en un carro tirado por un diablo. Dos más son torturados por otros seres diabólicos, sin que se aprecie mayor especificidad en los tormentos a que son sometidos. En suma un infierno en el que aparte del posible recurso a la alternancia calor/frío, no hay indicios adicionales de una mínima sistemática ni en el orden de lo sociológico ni en el de lo penal, constituyendo su morfología a modo de fortificación su mayor elemento de interés.

El limbo de los niños se localiza en la parte derecha de la tabla, a la izquierda del arcángel. En lo visto hasta ahora tal circunstancia se daba únicamente en el retablo de Canet lo Roig (fig. 286), una opción mediatizada probablemente por problemas de espacio en la que se mantenía sin embargo la yuxtaposición entre el limbo y un purgatorio que se desplegaba a ambos lados de la misa de San Gregorio. En la tabla aragonesa su ubicación *siniestra* parece apuntar a una valoración más negativa del mismo. Situado justo encima del infierno, las llamas de éste llegan incluso a alcanzarlo parcialmente.

La segunda tabla, conservada actualmente en el MNAC (cat. 9916) [fig. 294], procede del monasterio de Montearagón, en las proximidades de Huesca¹⁰². Presenta en algunos aspectos una mayor afinidad iconográfica con los ejemplos valencianos (ostentación de la cruz, presencia de Judas en el infierno, limbo de los niños ubicado a la derecha de Cristo y adoptando una configuración cavernosa, escalera comunicando purgatorio y paraíso), aunque hace gala también en algunos otros de una gran especificidad. Es el caso de los edificios en llamas que, bajo las nubes que sustentan la corte celestial, ocupan toda la anchura de la tabla. Se trata de una alusión al fin del

¹⁰² Así consta en el "Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona" de A. Elías de Molins (Barcelona, 1888), nº 1296, pág. 244, donde figura como "donativo de D. Pablo Milá y Fontanals".

mundo, “*lo cremament del mon*” en palabras de San Vicente Ferrer, que debe preceder al Juicio Final¹⁰³. También la presencia entre las nubes de pequeñas figuras infantiles carentes de alas es un motivo propio de esta tabla. Debe interpretarse como una alusión a los niños muertos habiendo recibido el sacramento bautismal, en contraposición a los que en el extremo inferior izquierdo penan en la oscuridad del limbo¹⁰⁴.

Tanto en el purgatorio como en el infierno el elemento dominante es el fuego. En el caso del primero, en una particularidad única, las almas ya purificadas lo abandonan sirviéndose para ello de una escalera que, partiendo del interior del propio purgatorio, las conduce a un descansillo en el que un ángel les dispensa las correspondientes túnicas blancas. No es sino un primer tramo del camino ascensional hacia la plenitud de la gloria. Otras dos escaleras se perfilan en un segundo y tercer plano. La más elevada de ellas, desaparece entre las nubes para adentrarse en los dominios celestiales.

El infierno se estratifica en tres niveles superpuestos. En el primero de ellos un Satanás de piel negra y alas de quiróptero se levanta de su trono para impartir instrucciones a un subordinado, éste de piel rojiza y aspecto totalmente humano salvo por las alas que delatan su condición diabólica. Es también aquí (en coincidencia con lo que ocurre en los retablos levantinos en que se da esta misma circunstancia) donde encontramos la figura de Judas que pende ahorcado (una vez más con vestimenta amarilla) de la gruesa rama de un árbol. No parece que exista una especialización funcional entre los tres niveles. En todos ellos los condenados se hallan inmerso en las llamas sin que se les apliquen otros tormentos adicionales. Sin embargo sí existen indicios de una estratificación social entre ellos. En el nivel superior son visibles varias mitras y alguna tiara papal. También algún personaje que por sus vestimentas debe identificarse con los grupos rectores laicos. En el intermedio los únicos personajes que por sus ropas pueden adscribirse a un grupo social determinado son todos ellos clérigos (varias monjas y tonsurados y un eremita) pero no hay en este caso entre ellos ninguno perteneciente a las jerarquías eclesiásticas. El tercer nivel, que se

¹⁰³ Véase por ejemplo el sermón (sin numerar) *Quins continents faran los cristians el temps de l'Antechrist* en G. Schib, *Sermons*, vol. VI, págs. 229-235. El propio San Vicente Ferrer aparece formando parte de la nutrida corte celestial de la tabla (la más numerosa de cuantas hemos visto en el conjunto de retablos que nos ocupan), sosteniendo muy oportunamente la filacteria con el característico “*Timete Deum...*”.

¹⁰⁴ Una vez más hay que referirse al retablo de Quarton de Villeneuve-les-Avignon, en el que se da una circunstancia similar.

localiza en la parte inferior de la tabla, parece en cambio ocupado únicamente por gentes de adscripción popular.

No ocurre lo mismo en el purgatorio donde no se aprecia entre el abigarramiento de figuras que lo ocupan (todas ellas desnudas) ningún indicio relativo a su condición social.

La parte central de la tabla coincide con la de Tarazona en otorgar a San Miguel un papel protagonista. Viste igualmente armadura y sostiene también la espada con la diestra. Sin embargo si en aquélla se limitaba a proteger a un alma de la embestida del demonio, aquí su función prioritaria entronca directamente con el marco judicial dominante. Sostiene en su mano izquierda una balanza con ambos platillos vacíos. A su derecha se arrodilla, protegido por un ángel (seguramente su custodio) un personaje vestido íntegramente de blanco. Con él hay que relacionar la pequeña figura infantil que, inspirada en los *putti* italianos, sostiene un pergamino. Es una alusión al *libro de la vida*, en este caso al de ese mismo personaje que ha superado positivamente la prueba de la balanza. El color blanco tanto del niño como del pergamino (ambos pintados en grisalla) aludiría precisamente al contenido de éste. Los dos los personajes que se postran a la izquierda del arcángel nos ofrecen el contrapunto a esta escena. Un diablo agarra por los cabellos a uno de ellos¹⁰⁵, al tiempo que señala al otro con el dedo reivindicando a través de ese gesto los derechos sobre su alma.

Permanencia de la formulación bipolar del Juicio Final

A pesar de la importante mutación que supuso la irrupción de esa nueva visión multifuncional del más allá dominante en el conjunto de retablos que acabamos de analizar, ésta no va a desplazar por completo las antiguas fórmulas construidas en torno a la bipolaridad cielo-infierno.

Si del retablo de almas de la arciprestal de San Mateo resta únicamente un pequeño fragmento, peor suerte corrieron las tres tablas que, conservadas en esa misma

¹⁰⁵ La coloración rojiza de su túnica, contrapuesta al blanco de la que viste la figura que se le opone al otro lado del arcángel, es indicativa de su condición de pecador y, consecuentemente, de su condena. Otro tanto puede decirse del tono de su piel, igualmente rojizo, como lo es la del diablo que lo sujeta o de los ocupantes del purgatorio y del infierno, en ambos casos reflejo del fuego que los envuelve.

iglesia, formaron parte en su día de un retablo dedicado a San Miguel¹⁰⁶ y que resultaron destruidas en 1936. Se representaba en ellas al arcángel alanceando al dragón, el episodio del monte Gárgano y el Juicio Final. Este último (fig. 295) construido a partir de los parámetros tradicionales para el tema, se articula en torno a la contraposición entre un cielo figurado a modo de Ciudad Celeste y un infierno como boca de Leviatán. La indiferenciación de los condenados así como la nula referencia a sus pecados redundan en la concepción arcaica del planteamiento. Contrariamente a lo que ocurrirá en los retablos de almas posteriores se concede una atención particular a la resurrección general que se representa en su doble vertiente, con los muertos devueltos tanto por la tierra como por las aguas, ocupando un amplio espacio en la parte central de la tabla.

Al maestro de Artés, autor como hemos visto, de dos notables tablas (Sao Paulo y MBAV) en la línea del esquema multifuncional del más allá, corresponden otros dos retablos en los que opta, por el contrario, por volver a la bipolaridad. Ambos forman parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Valencia.

El que lleva el número de inventario 227 (fig. 296) procede del monasterio de Portaceli¹⁰⁷. Se trata de una única tabla provista de espiga. En ella, al modo ya visto en alguno de los ejemplos tratados anteriormente, se dispone la figura de Cristo inserto en una mandorla configurada por querubines. Flanqueado por la Virgen y San Juan Bautista, se cubre con el manto rojo habitual, alza ambas manos y apoya sus pies en el globo del mundo. A ambos lados, en un plano ligeramente inferior, se dispone una nutrida corte celestial en la que no faltan algunos de los santos de mayor devoción popular¹⁰⁸. Inmediatamente debajo de la figura de Cristo un ángel en busto junta piadosamente ambas manos que se constituyen en el punto de arranque de dos filacterias que, desde su común origen, divergen hacia la derecha y la izquierda. Sus inscripciones remiten a la sentencia irrevocable del Juez acogiendo a los justos en su seno y enviando a los impíos a las penas del infierno según las palabras del evangelio

¹⁰⁶ Existe un consenso respecto a su atribución al taller de Valentí Montoliu (cf. A. Sánchez Gozalbo, *Pintors del Maestrat*, Castellón, 1932, pág. 49; Post, *A History...*, vol. VII, II, pág. 682; X. Company, *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi: el corrent hispano-famenc i els inicis del Renaixement*, Barcelona, 1986, tesis doctoral mecanografiada, vol. II, pág. 395).

¹⁰⁷ Véase la ficha relativa al retablo a cargo de Maite Framis en el catálogo de la exposición *El món dels Osona (ca. 1460-ca.1540)*, Valencia, 1995, págs. 172-175.

¹⁰⁸ Llama la atención, por lo infrecuente en este contexto, la presencia de dos figuras que encabezan el grupo situado a la izquierda de Cristo. Femenina una y masculina y barbada la otra, visten túnicas blancas y sus nimbos poligonales los delatan como personajes veterotestamentarios. Se trata sin duda de Adán y Eva. En el lado contrario se les oponen San Pedro y San Juan evangelista, con lo que se viene a incidir en la idea del desarrollo de la historia bajo la Antigua y la Nueva Ley y su final en el momento del Juicio. Una iconografía inspirada indirectamente en la de la Anástasis (tras los primeros padres otros tres personajes, Moisés entre ellos, ostentan a su vez el nimbo poligonal).

de Mateo, XXV. La resurrección de los muertos y los efectos de la sentencia se constituyen en la temática de la mitad inferior de la tabla, dominada en su parte central por la figura de San Miguel. En torno al arcángel, ataviado militarmente, pivota la ejecución de la misma. Hacia él convergen los elegidos a los que los ángeles coronan y visten con las consabidas túnicas albas. Del lado contrario al tiempo que acoge a otros dos bienaventurados, aún desnudos, recurre a la lanza crucífera para rechazar a los impíos hacia el infierno. Este presenta una mayor complejidad que el del Juicio de la tabla de San Mateo. Adopta la forma de una estructura rocosa a cuyo interior se accede a través de una abertura monumental construida a base de sillería regular y rematada por un arco de medio punto. Hacia ella se dirige una cohorte de condenados, todos ellos desnudos y en general indiferenciados con la excepción de dos papas y una monja. Un diablo se afana en descorrer el cerrojo de sus grandes puertas de madera a fin de franquearles el paso. Tras el portón, aunque el elemento dominante es una boca de Leviatán con varios condenados en su interior, se distinguen también una caldera y una especie de balsa, ocupadas ambas a su vez por diversos personajes. No falta la presencia de Judas que, vestido con las habituales ropas amarillas, pende ahorcado de una soga. Sobre el portón de entrada un diablo sostiene una filacteria en cuyo texto, escrito, a diferencia de lo que ocurre con las que contienen la sentencia, en romance puede leerse una invectiva contra los condenados a los que se anuncia un destino marcado por el tormento: *“Oyu maleyts al redemtor, qe a manat per vostre eror, pux no u temit sos manaments , vení dons als greus turments”*¹⁰⁹.

Con el número de inventario 281 el mismo museo valenciano conserva un retablo incompleto, políptico en este caso, cuya tabla central de tamaño ostensiblemente mayor a las que la rodean se dedica al Juicio Final (fig. 297)¹¹⁰. De nuevo se opta en este caso por una geografía restrictiva del más allá basada exclusivamente en la dialéctica cielo-infierno. La parte superior de la tabla viene dominada por una imagen de Cristo como Juez de características comunes a las del retablo anterior. Cambia, por

¹⁰⁹ Tomamos la transcripción del texto de la ficha de M. Framis, *op. cit.*, pág. 172.

¹¹⁰ Es precisamente a partir de este retablo que el barón de San Petrillo bautizó en 1934 al maestro de Artés como tal al percatarse de la presencia en el guardapolvo de las armas de esa noble familia valenciana que debió encargar el retablo en torno a 1512 para la capilla de Todos los Santos de la iglesia del monasterio de Portaceli (“Filiación histórica de los primitivos valencianos” (III), *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. X, 1934, págs. 109-122). Se trata una vez más de un retablo de artesa con pronunciados guardapolvos. Sobre la tabla central la espiga se dedica, como en el retablo 129/96 de ese mismo museo, obra también del Maestro de Artés, a la Coronación de la Virgen. A lado y lado se superponen dos tablas de tamaño más reducido (tres originariamente, pero faltan las inferiores de cada lado), dedicados en cada caso a sendas parejas de santos. En el guardapolvo, amén de las armas de los Artés se despliegan varias figuras de profetas en busto.

motivos de espacio, la configuración de la corte celestial que se adapta a la forma de una mandorla, haciendo las veces de tal, y se añade la ostentación de la cruz que dos ángeles sostienen a los pies de Cristo. En la mitad inferior asistimos a la resurrección general. Los muertos, al sonido de las trompetas angélicas, salen de sus sepulturas o emergen de las aguas. Desde ese mismo momento su suerte está echada: un ángel se hace cargo de un resucitado mientras un diablo hace lo propio con otro, anunciando así la separación entre justos y réprobos que se sigue más adelante. Los primeros, en una imagen que presenta estrechas similitudes con el mismo grupo del retablo anterior, reciben de los ángeles las túnicas de la bienaventuranza, mientras los segundos son empujados por varios diablos hacia los dominios del infierno. Aunque se prescinde en él de cualquier referencia a la condición social de los condenados o a la naturaleza de sus pecados, presenta la peculiaridad de organizar su sistema penal en torno a la alternancia del calor y el frío. El elemento ígneo domina las dos estancias que, superpuestas, se abren al espectador en la formación rocosa del extremo derecho. En la superior pende del techo el cuerpo ahorcado de Judas al tiempo que a su alrededor son visibles las siluetas de varios cuerpos que flotan en una especie de magma ardiente, el mismo que domina en la estancia inferior. Por el contrario el primer término de la parte inferior de la tabla lo ocupa una masa acuática, es de suponer que helada, en la que algunos diablos aplican castigos adicionales a los condenados en ella sumergidos.

LO ESCATOLÓGICO EN LA MINIATURA GÓTICA

El cómputo de manuscritos originarios de la Confederación Catalano-aragonesa que han llegado hasta hoy no arroja una cifra demasiado abultada en comparación a lo conservado en otros países europeos, lo que, naturalmente, se traduce en un *corpus* de imágenes relacionadas con el tema objeto de nuestro trabajo relativamente escaso. Hay que señalar sin embargo su diversidad, lo que nos va a permitir abordar el estudio de un variado muestrario iconográfico, con imágenes insertas en ocasiones en obras excepcionales en el panorama de la miniatura bajomedieval europea como el salterio anglocatalán de la Biblioteca Nacional de París o el misal de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona. Algunas tipologías (el Juicio Final italo-bizantinizante del ms. 6972 de la Biblioteca Nacional de Madrid) no tienen parangón en lo visto hasta ahora en la pintura o la escultura, al igual que alguna temática que tampoco ha encontrado eco en esos medios de expresión artística, como la de los signos anunciadores del Juicio de la que un cantoral del Museo Episcopal y Capitular de Huesca nos ofrece una interesante muestra. Igualmente el libro de horas que custodia el Museo Británico bajo la signatura Add. Ms. 18193 ilustra el oficio de difuntos con una miniatura del purgatorio de notable originalidad.

El salterio anglo-catalán de la Biblioteca Nacional de París

La Biblioteca Nacional de París conserva con la signatura ms. lat. 8846 un salterio glosado cuyo texto incompleto (llega hasta el salmo 98) se escribe en Inglaterra, donde también se inicia su iluminación que será completada en Cataluña. Hacia el 1200 debieron ser ejecutadas las miniaturas inglesas¹ mientras que la parte iluminada

¹ Copiado probablemente en Canterbury en torno a esa fecha se realiza allí la decoración correspondiente a los cuatro primeros folios (8 pinturas a plena página) y de 47 miniaturas encabezando cada salmo hasta el fol. 70, además de las correspondientes a los fols. 75, 76, 84, 88v, 90 y 92 (en total salmos 1 a 52). Se siguen en lo iconográfico los parámetros establecidos en el Salterio de Utrech, a través de copias inglesas

en el Principado², con unos parámetros estilísticos plenamente italianizantes, lo fue, en el segundo cuarto del siglo XIV, en el taller de Ferrer Bassa, con importante intervención directa del maestro que debió dirigir el proyecto³. Entre la decoración de mano catalana no faltan algunas miniaturas de contenido escatológico. A ellas nos vamos a referir en las páginas siguientes.

En el fol. 100 se ilustra el salmo 57 (*Iniustorum iudicium increpatio*)⁴ con una serie de seis viñetas (fig. 299) que, contra lo que es más habitual en la parte catalana de la iluminación, se inspiran de modo relativamente estrecho en el texto del salmo. La primera imagen muestra a un magistrado entronizado⁵, sosteniendo un pergamino alusivo a la ley, con varios personajes de pie en torno a él (tal vez litigantes y testigos). Por su actitud parece estar dictando sentencia. Un escriba levanta acta de la misma. La imagen alude a los jueces injustos objeto de las diatribas del salmista (*Num vere dicitis ius, potentes? / Num iudicatis recte, filii hominum? / Immo in corde iniquitatis patratris / in terra iniustitias dispensat manus vestrae*).

La imagen de una tierra dominada por la injusticia y las acciones perversas de los impíos (a ellos alude el verso siguiente *deviaverunt impii inde a sinus matris*) se ilustra en la viñeta que sigue. En ella asistimos al asesinato y expolio de tres personajes. Dos de ellos ya muertos y despojados de sus ropas están tendidos en el suelo. Otro se desploma por la acción de su asesino que acaba de descargar sobre él el filo de su espada. En la parte derecha de la viñeta los autores de la matanza parecen estar

del mismo (cf. F. Avril y P. Stirnemann, *Manuscripts enluminés d'origine insulaire. VIIe-XXe. siècle*, París, 1987, nº 76, págs. 45-48. Véase también K. Van der Horst, W. Noel y W. C. M. Wüstefeld, *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, Utrecht, 1996, particularmente el cap. V y el nº 30 del catálogo (págs. 240-241).

² Un total de 51 miniaturas, a partir del folio 93, utilizando los espacios dejados en blanco para su decoración en el taller originario. También las miniaturas correspondientes a los fols. 72v, 73v, 80v, 81v, 82v y 86v (salmos 40, 41, 45, 46, 47 y 49), se iluminaron en Cataluña, pero en este caso a partir de los dibujos preparatorios previos del artista inglés como se deduce de la composición, iconografía y factores estilísticos. En F. Avril *et al.*, *Manuscripts enluminés de la péninsule Ibérique*, París, 1982, nº 108, págs. 93-95, A. Saulnier da una descripción somera del manuscrito. El trabajo más completo publicado hasta ahora sobre el mismo lo incluyó en su tesis doctoral Rosa Alcoy (*Introducció i derivacions de l'italianisme...*, pág. 157 y ss.).

³ Las vicisitudes relativas a la atribución de estas miniaturas pueden seguirse en la obra de Alcoy citada en la nota anterior (págs. 157-166). Actualmente existe un consenso en torno su autoría por parte del taller de los Bassa (cf. A. José y N. Dalmases, *L'art gòtic*, vol. III de la *Història de l'art català*, Barcelona, 1984, págs. 154 y ss.; A. José, "Ferrer Bassa", en *Catalunya genio a genio del siglo XI al siglo XXI*, Barcelona, 1995, págs. 33-48; J. Yarza, "María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana", en *Libro de Horas de la Reina María de Navarra*, Barcelona, 1996, pág. 136, n.117; R. Alcoy, "La ilustració de manuscrits a Catalunya", en *Art de Catalunya. Arts del llibre. Manuscrits, gravatas, cartells*, Barcelona, 2000, pág. 86).

⁴ Las citas son según la edición bilingüe de M. García Cordero (con el texto en castellano de la Nácar-Colunga), Madrid, BAC, 1963.

⁵ Carece de corona, lo que hace difícil su identificación como rey tal como plantea Leroquais (*Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, t. II, Macon, 1940-1941, pág. 87).

repartiéndose el fruto de su latrocinio con un tercero, o cobrando de éste último, para el que habrían actuado como sicarios, el pago a su acción.

El recuadro que sigue muestra a un personaje con un libro en la mano avanzando por un camino angosto que parece bordear un precipicio. Ante él un matorral cobija a una serpiente enroscada sobre sí misma. La imagen la relaciona Alcoy⁶ con la glosa de San Agustín al salmo en las *Enarraciones*. En ella se alude al “camino estrecho y angosto que conduce a la vida” de Mateo 7, 14⁷, del que se habrían desviado los impíos que tienen veneno como de serpiente y cierran sus oídos cual áspid sordo. A ellos se alude en el salmo (*Deviaverunt impii inde a sinus matris [...] Venenum est illis simile veneno serpentis, / veneno aspidis surdae, quae aures suas obturat*).

La franja inferior se inicia con la representación de seis leones en posición rampante dispuestos en dos grupos de tres a ambos márgenes de una corriente de agua. Desde arriba cuatro ángeles disparan hacia ellos sus arcos. La imagen se inspira directamente en el texto del salmo (*Deus, contere dentes eorum in ore ipsorum / molares leonum confringe, Domine. / Dissolvantur quasi aquae, quae defluunt; / si dirigunt sagittas suas, sint velunt obtusae*). El salmista compara a los impíos con leones y pide a Dios que quiebre sus dientes y los disuelva como agua que fluye.

Las dos últimas viñetas vienen referidas a la idea, expresada en los dos últimos versos del salmo, de Dios como el juez justo que restablece la justicia sobre la tierra (*Et dicent homines: Utique est fructus iusto, / utique est Deus, iudicans in terra*). Previamente se alude a la alegría del justo ante la visión del castigo del impío en cuya sangre lavará sus pies (*Laetabitur iustus, cum videret vindictam, / pedes suos lavabit in sanguine iniqui*). El contenido del versículo se expresa visualmente a través de la imagen de un monje que lava sus manos en una fuente de aguas rojas como sangre para arrodillarse acto seguido en alabanza a Dios, que asoma en la parte superior rodeado de ángeles. El castigo de los impíos cierra el ciclo con la representación de éstos arrojados al infierno. Cuatro demonios negros provistos de cuernos, garras, rabo y alas de murciélago los precipitan hacia el interior de una boca de Leviatán que se dispone horizontalmente en medio de un paisaje rocoso recurrente en numerosas ilustraciones del salterio. Rosa Alcoy ha señalado la semejanza de lo representado aquí con la imagen del infierno del fol. CLXXXIV del *Breviari d'Amor* ms. esp. 353 de la Biblioteca

⁶ Alcoy, *La introducció i derivacions...*, págs. 196-197.

⁷ *Enarraciones sobre los salmos*, en B. Martín Pérez ed., *Obras de San Agustín*, vol. II, Madrid, 1965, pág. 434.

Nacional de París⁸. Es la tipología infernal con que suele ilustrarse el texto del poema en todos los ejemplares iluminados que se conservan del mismo, tanto provenzales como catalanes. Las similitudes (extensibles también a la tipología diabólica) son ciertamente estrechas en el caso de algunos manuscritos⁹. Coinciden por lo demás con la tendencia en lo catalán a representar el infierno (y frecuentemente el purgatorio) a partir de ese recurso que reencontraremos en el fol. 109v de este mismo salterio.

Contrariamente a lo visto para el caso del salmo 57, en el que las miniaturas presentan una relativa ilación narrativa con el texto, no ocurre lo mismo con las que acompañan en el fol. 106r al salmo 61 (*In solo Dei sperandum*) aunque la ilustración (fig. 300) es del todo acorde con el espíritu del texto. El salmista expresa la confianza del justo en su salvación (*In Deo tantum quiescit anima mea / ab ipso venit salus mea*) y advierte al que vive en la violencia, la rapiña y la riqueza de las consecuencias que ello puede acarrearle pues Dios da a cada cual según sus obras (*nam tu reddes unicuique secundum opus eius*). La miniatura se estructura, como es frecuente, en dos franjas superpuestas, referidas en cada caso a la vida y muerte del justo y del pecador. Ambas presentan la misma organización: lo relativo a la vida a la izquierda y la escena de la muerte a la derecha. En la franja superior el protagonista es el hombre justo. La piedad que guía sus actos lo encamina a una vida orientada hacia las obras de misericordia. Lo vemos practicando la caridad y la atención a los enfermos. La buena muerte culmina adecuadamente los afanes que guiaron su vida: dos ángeles acogen su alma junto a la cabecera del lecho mortuario y, oficiando de psicopompos, la conducen al cielo donde es recibida por el mismo Cristo cuyas acciones en la tierra fueron en todo momento guía del difunto.

La franja inferior se organiza de igual modo para desplegar, como contrapunto, la mala vida y la mala muerte del impío, personificado aquí en un avaro. En la parte izquierda asistimos a sus manejos usurarios que dirige desde la cabecera de la mesa sobre la que desarrolla sus actividades. El baúl en que atesora sus ganancias (lo vemos abierto, en el momento en que un colaborador o subordinado, si no él mismo, se dispone a depositar en su interior una bolsa de dinero) se convierte en el exponente más significado de su afán por atesorar riquezas. Lo reencontramos, cerrado esta vez,

⁸ *La introducció i derivacions...*, pág. 197, n. 276.

⁹ Es particularmente evidente si comparamos la imagen del salterio con los infiernos y diablos del ms. Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid (remito a las páginas dedicadas en este mismo capítulo al *Breviari d'Amor*).

al lado de su lecho de muerte en el momento en que acaba de expirar, y dos diablos se hacen con la pequeña figurilla humana que representa su alma. A pesar de la ausencia de cualquier alusión al infierno no cabe duda alguna sobre el destino final de ésta.

El recurso al avaro para protagonizar la imagen de la mala muerte obedece en parte al propio texto del salmo que en su verso 11 incide especialmente en la concupiscencia material, pero sobre todo a una tradición antigua que remonta al románico. Es en ilustraciones a la parábola del pobre Lázaro o en imágenes como las de Uncastillo, Rebolledo de la Torre o Santo Domingo de Soria¹⁰ donde debemos rastrear una tradición que pervive en el salterio anglocatalán y que llegará al final de la Edad Media en imágenes tan impactantes como la de *La muerte del avaro* de El Bosco (Washington, National Gallery), en la que tampoco falta el motivo del baúl a los pies de la cama del usurero. Otras dos tablas del pintor de 's-Hertogenbosch enlazan directamente con la miniatura del salterio. Las que, aludiendo respectivamente a la muerte del justo y a la del réprobo (Nueva York, Galería Wildestein), formaron parte en su día, como tablas laterales, de un tríptico que tenía como central un Juicio Final hoy perdido¹¹. Así pues si lo que vemos en el salterio enlaza por un lado con una tradición antigua, por otro se adelanta a la que va a ser una de las preocupaciones más sentidas del hombre del final de la Edad Media, que va a tener en los *Ars moriendi* una de sus expresiones cumbre: la buena muerte en relación con el juicio particular¹².

De entre las miniaturas del salterio con imágenes de contenido escatológico presenta un particular interés, por su notable representación del infierno, la que sirve de ilustración al salmo 64 (fol. 109v) [fig. 301]. Resulta también interesante por su estructura compositiva que nada tiene que ver con la de las miniaturas anteriores. Abandonando los esquemas que se había hecho servir en ellas, el miniaturista opta por trazar un círculo parcialmente inscrito en un rectángulo. Sus ángulos cobijan los símbolos de los evangelistas portando filacterias con sus nombres.

La superficie circular se divide en tres bandas horizontales. En la superior, que excede ligeramente el borde del rectángulo, se despliega una visión celestial: en un amplio trono que recuerda al del magistrado de la ilustración del salmo 57 se sientan Cristo,

¹⁰ Véase el capítulo dedicado al castigo de la avaricia en la escultura románica.

¹¹ Cf. Mia Cinotti, *La obra pictórica completa de El Bosco. Biografía y estudios críticos*, Barcelona, 1968, nº 13, págs. 91-92.

¹² Remito al capítulo dedicado al *Ars moriendi*.

que sujeta el globo con una mano y bendice con la contraria y, a su izquierda, la Virgen con las manos piadosamente juntas en actitud de oración. A un lado y a otro los elegidos (con los apóstoles en primer término) y los coros angélicos constituyen una nutrida corte celestial. Todos ellos dirigen su mirada hacia el centro para disfrutar de la visión de los entronizados. El contrapunto a esta imagen se ofrece en el semicírculo inferior que acoge en su interior la visión de las penas del infierno. La parte del mismo que desborda la base del rectángulo se configura a partir de la boca de Leviatán. No es sin embargo el motivo visualmente dominante hasta el punto de que, a primera vista, puede pasar desapercibida. El infierno se manifiesta como un espacio cerrado y subterráneo. Las formaciones rocosas en que transcurren las escenas de las tres viñetas que ocupan el espacio intermedio contribuyen a crear esa impresión. Tres son los elementos que dominan este espacio de sufrimiento: las tinieblas, caracterizadas a partir del fondo oscuro sobre el que se disponen las diversas escenas¹³, el fuego, a través de las múltiples llamas que lo invaden todo, y las serpientes, a las que, en este caso, al convertirse en motivo común, difícilmente podemos atribuir una especificidad penal. Un número importante de diablos (hasta un total de diez) se aplican activamente en atormentar a los pecadores, algunos de ellos manejando látigos con los que proceden a azotarlos. La sociología de los condenados está poco definida, pudiéndose establecer una única división entre clérigos y laicos. Estos últimos están todos ellos desnudos. La importante presencia femenina entre ellos (que en el cielo es por el contrario una clamorosa ausencia) dota a la imagen en su conjunto de una evidente connotación misógina. Contrariamente a lo que ocurre con los laicos los clérigos se nos presentan vestidos. El estamento está representado por tres frailes y la respetable cifra de cinco obispos, sin que se detecte la presencia de jerarquías superiores.

Poco explícitas resultan en general las referencias a pecados específicos aunque en algunos casos es posible una aproximación a la naturaleza de las faltas que han conducido a los condenados a su penosa situación. El tonsurado que, en primer término, ocupa un lecho ardiente (fig. 302) creo que debe entenderse como una alusión a la pereza. Así lo aconseja el principio de correspondencia entre pecado y castigo. Existe además algún paralelo iconográfico que viene a apuntalar esta idea. En el infierno del retablo de la Coronación de la Virgen pintado por Enguerrand Quarton en 1454 (Villeneuve-lès-Avignon, museo Pierre de Luxembourg) se presenta, entre

¹³ El mismo fondo oscuro sobre el que se despliega el catálogo de torturas del infierno de Giotto en la Arena de Padua o el del Misal de Santa Eulalia de Destorresns de la catedral de Barcelona.

otras, una escena muy similar a la del salterio, en la que un perezoso es torturado por varios diablos sobre un lecho de color rojo¹⁴. En este caso la serpiente que avanza sobre su cuerpo no debe inducir a una asociación con la lujuria. No sólo no hostiga el sexo del condenado (su cabeza lo ha sobrepasado y alcanza ya la altura del ombligo) sino que la especificidad románica del reptil en relación con la lujuria queda diluida en este infierno por su presencia generalizada¹⁵. Sí se relaciona con la lujuria, más concretamente con la sodomía, el *pecado nefando* de la Iglesia, la imagen del empalado tendido en el suelo a la derecha del lecho del perezoso (fig. 303). Dos diablos le dedican toda su atención¹⁶. También de carácter sexual es el pecado del condenado que en el lado contrario se halla igualmente tendido en el suelo. Un diablo se sienta sobre él de tal modo que sus cuartos traseros quedan depositados prácticamente sobre la boca de su víctima al tiempo que se aplica en atravesar su cuerpo transversalmente con un palo o barra de hierro a la altura de los genitales (fig. 302), circunstancia ésta que hace pensar que se trate más bien de una mujer y que se haya buscado una complementariedad con la imagen anterior.

¿Debe entenderse también la imagen del diablo que con dos látigos, uno en cada mano, azota las espaldas de otras tantas mujeres como un castigo aplicado al pecado de lujuria? La flagelación es un tormento que en otros infiernos se relaciona explícitamente con la concupiscencia de la carne. En el misal de Santa Eulalia lo veremos aplicado a un clérigo. La serpiente que muerde su sexo no deja lugar a la duda respecto a la relación entre castigo y pecado. Otro tanto ocurre en una escena del infierno de San Gimignano que presenta una estrecha similitud con lo que vemos en el salterio: un diablo se sirve igualmente de dos látigos que maneja con cada una de sus manos para azotar las espaldas desnudas de dos mujeres. Un letrado sobre la

¹⁴ Hemos aludido ya a esta imagen en relación con el perezoso del infierno de un capitel interior de la iglesia de Santa María de Uncastillo (remito al apartado en cuestión para la bibliografía relativa al retablo provenzal). En lo textual la versión catalana de Fray Ramón Ros de Tárrega del *Purgatorio de San Patricio* (*Viatge del cavaller Owein al purgatori de Sant Patrici*, en Miquel y Planas, *Llegendes...*, pág. 18) hace referencia a un tormento semejante (“...ab esters de fferre de foch enestats al foch eren torrats”) sin relacionarlo con pecados concretos.

¹⁵ A pesar de que pienso efectivamente que las serpientes son en este infierno un castigo generalizado que no hay porqué relacionar con pecados concretos no es ocioso comentar que en determinados textos se asocia el castigo de la pereza a esos reptiles. Así lo hace, por ejemplo, San Vicente Ferrer al ubicar a los perezosos en “*una casa de infern, cuberta de vèrmens, de aranyes e de serps*” (*Sermons*, vol. I, pág. 278) y así se representa en una miniatura del Libro de Horas de Felipe el Bueno (Biblioteca Nacional de París, ms. n. acq. Fr. 16428, fol. 38). Para este último véase Baschet, “I peccati capitale e loro punizioni...”, pág. 250, e il. 8.

¹⁶ El empalamiento como castigo aplicado a los sodomitas es particularmente utilizado en los infiernos italianos. Se encuentra en el del baptisterio de Florencia, en el que además el empalado está siendo rustido sobre el fuego. Esta última circunstancia se da también en el pintado por Giovanni de Modena en la capilla Bolognini de San Petronio de Bolonia. Por el contrario en la capilla Scrovegni se recurre al empalamiento sin el añadido ígneo, al igual que en el *duomo* de San Gimignano o en Montegrazie (Liguria).

cabeza de una de ellas da cuenta de su condición de adúltera. No es improbable que a través de las flageladas del manuscrito catalán, que ostentan por lo demás largas y provocativas cabelleras, se aluda a la lujuria cuando no a esa misma subcategoría de ella.

La última de las ilustraciones con connotaciones escatológicas nos viene dada por las dos viñetas que acompañan al salmo 82 (fol. 147r) [fig. 304]. La de la izquierda yuxtapone dos escenas. Una doble decapitación tiene lugar ante la puerta de una ciudad. El verdugo alza su espada frente a los cuerpos arrodillados de dos mártires cuyas cabezas han caído ya y yacen, nimbadas, en tierra junto a ellos. La escena contigua muestra un personaje alzado sobre unas rocas ante el cual se arrodillan en actitud orante varios seguidores, un rey entre ellos. Ambas imágenes hacen referencia a los hechos que, protagonizados por el Anticristo, han de preceder al Juicio Final, que se desarrolla en la viñeta siguiente. Los decapitados no pueden ser sino Elías y Enoch, los dos testigos que según las diferentes *vitae* del Anticristo serán ejecutados por orden de éste en Jerusalén, representada aquí por el conjunto de edificios del fondo. Por lo general esta escena suele acompañarse de la imagen del Anticristo entronizado contemplando la ejecución. Se ha sustituido por la que lo muestra predicando ante sus seguidores postrados ante él. Se establece así una relación de causa-efecto entre ambas pues la iniciativa de ejecutar a los testigos deriva de su denuncia de la falsedad de las predicaciones de aquél, que ordenará su muerte.

En el recuadro contiguo se desarrolla un Juicio Final sintético. Se prescinde de la separación de justos y réprobos y de sus respectivos destinos en el más allá para centrarse en la visión teofánica del Juez. Sentado sobre un doble arco iris que hace las veces de trono y escabel y envuelto en la mandorla, muestra sus llagas y se rodea de dos ángeles portadores de la *Arma Christi* (sostiene uno de ellos la cruz y los clavos y el otro la lanza y la corona de espinas) y de dos más que soplan sendos olifantes llamando al juicio. En la parte inferior una resurrección de los muertos, cuya armoniosa disposición simétrica se ajusta al esquema compositivo de lo que acontece más arriba, presenta la particularidad de mostrar junto a los resucitados que abandonan sus sepulcros a aquéllos otros que son devueltos por las aguas (Ap. 20, 13), cosa que es la primera vez que ocurre en las formulaciones catalanas de la resurrección general.

Ambas viñetas constituyen un conjunto complementario a partir del cual se establece la contraposición de dos ideas base. Por un lado se opone a la falsa justicia del

Anticristo (ejecución de Elías y Enoch) la auténtica justicia de Dios (Juicio Final). Un anuncio de ésta última se ejemplifica a partir de los rayos que descienden tanto hacia el Anticristo como hacia el verdugo anunciando la destrucción de los enemigos de Cristo. Por otro se opone a la pseudo-teofanía del Anticristo alabado por sus seguidores la teofanía del Cristo de la Segunda Venida alabado por los resucitados.

Lo más próximo iconográficamente a lo representado en ambas viñetas podía verse (antes de su destrucción durante la Segunda Guerra Mundial) en las pinturas de hacia 1300 que decoraban el arco de triunfo del ábside de la iglesia de Santa María in Porto Fuori (Ravenna). Su tema central, el Juicio Final (expresado de forma igualmente sintética), se acompañaba de un pequeño ciclo referido a la historia del Anticristo, incluyendo la decapitación de los testigos (que como en el salterio tiene lugar ante unas edificaciones alusivas a Jerusalén) y la muerte de aquél (entronizado y no, como es habitual, ascendido) por la espada de san Miguel¹⁷. En el terreno de la miniatura el *Liber Floridus* de la Librería Ducal de Wolfenbütel combina ambos temas en dos miniaturas superpuestas horizontalmente en un mismo folio (Ms I, fol. 14r)¹⁸. La primera de ellas da cuenta de la muerte de los dos testigos, en este caso a manos del propio Anticristo identificado con la Bestia del Abismo (*“haec est bestia ascendens de abyssos”*, reza la inscripción adjunta). Sobre él otra inscripción acaba de clarificar el sentido de la escena: *“cum duo prophetae finierint testimonium antichristus occidet eos”*. Se completa con el ascenso de ambos a los cielos y la imagen del gran terremoto. La miniatura inferior alude al Juicio. Cristo, envuelto en una mandorla de nubes, se sienta sobre el arco iris. Se acompaña de tres ángeles, uno de ellos con la cruz, y sostiene la espada y el libro. La viñeta se completa con un ángel haciendo sonar la tuba y un grupo de resucitados, desnudos, en espera del Juicio.

Como en el caso de los dos salmos anteriores la relación entre la ilustración y el texto es indirecta. El que nos ocupa es básicamente una deprecación contra los enemigos de Israel (*Contra hostes populi foederatus oratio*). El salmista advierte contra aquéllos que acechan a su pueblo y conjuran contra él (*Contra populum tuum moliuntur consilia, / et consultant contra protectos tuos*) y hace un llamamiento para que el Señor los persiga con su tormenta y los aterre con su huracán (*ita persequere eos tempestate tua, / et procella tua conturba eos*). La andanzas del Anticristo y el anuncio de su final insinuado por los rayos que descienden del cielo encajan por tanto

¹⁷ B. McGinn, "Portraying Antichrist...", pág. 21.

¹⁸ Cf. R. M. Muir Wright, *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester y Nueva York, 1995, pág. 76 e il. 16.

perfectamente en el espíritu del salmo, en cuya glosa el salterio de París alude además al juicio y eterna condenación de los impíos.

Otras formulaciones sintéticas del Juicio Final

Formulaciones sintéticas del Juicio Final como la que acabamos de ver en el salterio anglo-catalán no son infrecuentes en la miniatura. La iluminación de capitales, por las restricciones espaciales que el marco impone, son terreno abonado para la elipsis. Máxime cuando se trata de abordar temas complejos como el del Juicio, en cuyo caso se tiende a una economía expresiva que obliga a ceñirse a aquéllos elementos que resultan más significativos.

La miniatura catalano-aragonesa nos ofrece algunas otras muestras de juicios finales sintéticos que conectan estrechamente con la fórmula vista en la ilustración del salterio de París.

El ejemplar de la *Leyenda Dorada* que con la signatura esp. 44 custodia la Biblioteca Nacional de París¹⁹ nos ofrece en su fol 3, inserta en una capital, [fig. 305] una imagen alusiva al Juicio Final²⁰. También el sacramentario ACA, SC, 24 del Archivo de la Corona de Aragón, procedente del monasterio de Sant Cugat²¹, presenta en su fol. 83v una capital decorada con ese mismo tema (fig. 307). Coinciden ambas miniaturas en su planteamiento sintético. Sus elementos esenciales son los vistos en la del fol. 147 del salterio de París, centrándose igualmente en la teofanía del Cristo-Juez y la resurrección de los muertos.

¹⁹ P. Bohigas lo fecha en los primeros años del siglo XIV y, basándose en criterios filológicos, lo cree originario del Rosellón (*La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1965, vol. II, pág. 67). Opinión en parte compartida por Joan Corominas que fecha el manuscrito genéricamente en el siglo XIV y lo cree originario del actual departamento de los Pirineos Orientales (véase su prefacio a la edición de la versión catalana de la *Leyenda Dorada* que, basada fundamentalmente en el texto del manuscrito de París, fue publicada por Ch. Maneikis y E. J. Neugaard bajo el título de *Vides de Sants Rosellonesses*, Barcelona, 1977, 3 vols.).

²⁰ En ese mismo folio y también inserta en una capital se muestra una miniatura referida a los quince signos anunciadores del Juicio (fig. 8). A ella nos referiremos más adelante en el apartado dedicado al tema de los *quinze signos*.

²¹ Así se deduce de su calendario. Figura en él la *dedicatio altaris Sti. Cucuphatis* el 26 de julio (*VII kl. Aug.*) y la *dedicatio ecclesiae Sti Cucuphatis et altaris Sti. Michaelis* el 24 de noviembre (*VII kal. Dec.*). La fecha de su ejecución viene dada por la bendición del cirio pascual del Sábado Santo. En ella se dice que desde la pasión del Señor habían transcurrido hasta entonces 1282 años por lo que su realización dataría de hacia 1305 (cf. P. Bohigas, *La ilustración y la decoración...*, vol. II, págs. 62-65). J. P. Aniel señala su proximidad estilística con el esp. 44 de la Biblioteca Nacional de París (*Manuscrits enluminés de la Péninsule...*, pág. 78).

Una similar concepción presenta el Juicio con que el Breviario Oscense (Museo Catedralicio y Episcopal de Huesca)²² decora su fol. 1v (fig. 307), aunque secuenciado en este caso a partir de dos imágenes superpuestas. La primera, inscrita en un cuadrado de ancho similar al de la columna de texto, representa la Majestad del Cristo de la Segunda Venida en la habitual actitud de extender los brazos para mostrar las llagas. Como en el salterio, se sienta en un doble arco iris y se rodea de una mandorla que ocupa la mayor parte del cuadrado. Lo flanquean en la parte superior dos ángeles portando la cruz. En la inferior otros dos se agachan para dirigir sus tubas hacia la escena que, justo debajo, inscrita en la capital, representa a varios resucitados saliendo de sus sepulturas. La ilustración está tanto en consonancia con el texto, en el que se alude al Juicio, como con el tema del Adviento, a cuya liturgia aquél se orienta. No es infrecuente que en misales, graduales, antifonarios o, como en este caso, breviarios, se ilustren partes relacionadas con la liturgia de Adviento con el tema del Juicio. Así ocurre en el misal de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona. Esta circunstancia debe relacionarse con el propio carácter del Adviento como tiempo de la espera y, en el plano litúrgico, como momento propicio a la reflexión sobre las dos venidas de Cristo, lo que, a nivel figurativo, se puede traducir en el recurso al Juicio en relación con la Segunda Venida²³.

Un grado máximo de concisión en el tratamiento elíptico del tema nos lo ofrece una de las obras maestras de la miniatura gótica catalana: el breviario de Martín el Humano (París, Biblioteca Nacional, ms. Rothschild 2529). Las ilustraciones de su calendario son exponente de las relaciones artísticas entre la Corona de Aragón y Francia, favorecidas por los lazos de parentesco entre ambas casas reales. El origen de la iconografía con que se ilustran los diferentes meses hay que buscarlo en el breviario de Belleville que, iluminado por Jean Pucelle en la década de 1320, servirá de modelo

²² Catalogado con el nº 11 por M. C. Lacarra y C. Morte (*Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, s/f, págs. 142-144). Su iluminación fue encargada por Gastón de Montcada obispo de Huesca entre 1324 y 1328 (el escudo de la casa de los Montcada aparece inserto en los fols. 287r y 298r), aunque la redacción es responsabilidad de su antecesor en el cargo Martín López de Alzor, cuyo escudo aparece también (fol. 416r). Manuscrito de gran interés como exponente de un momento en que coexisten en Cataluña las fórmulas propias del gótico lineal con las de un primer italianismo de raíz boloñesa y pisana. Según Yarza intervienen en su iluminación hasta siete manos. El miniaturista responsable de la iluminación del fol. 1r, al que nos referiremos inmediatamente, se sitúa entre los menos diestros y su linearismo se aparta de las formas italianizantes presentes en otras partes del manuscrito (cf. J. Yarza, "Breviarium oscense", en *Signos. Arte y cultura...*, pág. 386).

²³ Véase al respecto el artículo de G. Castiglioni, "Per un'iconologia del messale: l'*ad te levavi*", en *Il codice miniato. Raporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura*, Florencia, 1992, págs. 181-193, y la ficha de Yarza citada en la nota anterior. Remito también al trabajo de R. B. Herzman, "Let us seek him also: tropological judgment in twelfth-century art and drama", en *Homo, memento finis...*, págs. 59-88, en el que se recogen diversos textos exegéticos del siglo XII,

a otros libros de horas producidos para entornos cortesanos franceses, entre los que cabe destacar las Horas de Juana de Navarra, las de Yolanda de Flandes o las *Pequeñas* y las *Grandes Horas* del duque Jean de Berry²⁴. Es evidente que el miniaturista catalán tuvo ante sí unas *horas* que, análogas a alguna de las anteriores, le sirvieron de modelo. Siguiendo las pautas establecidas originariamente por Pucelle²⁵, el calendario del breviario catalán estructura cada una de las ilustraciones de los meses en torno a una idea central que pone en relación el Antiguo y el Nuevo Testamento para probar la concordancia entre ambos. En cada mes vemos en la parte izquierda de la miniatura un edificio en estado ruinoso. Es la Sinagoga. Ante ella un profeta ofrece a uno de los apóstoles un ladrillo o una piedra que, procedente del edificio en ruinas, servirá para construir la Iglesia, y una filacteria conteniendo una profecía que éste último transforma en artículo de fe. La parte izquierda de la ilustración la ocupa la Ciudad Celeste. Sobre su puerta asoma la Virgen sosteniendo una banderola con una imagen alusiva al artículo de fe correspondiente. Se da a entender con ello que son los artículos del Credo de los Apóstoles la llave que permite franquear la puerta de la Ciudad²⁶.

En la miniatura que aquí nos interesa, la correspondiente al mes de agosto (fol. 9v) [fig. 309], el profeta Joel sostiene una filacteria que recoge sintéticamente su referencia al Juicio²⁷. El apóstol Mateo la ratifica a través de su transformación en artículo de fe anunciando la venida del Juez para juzgar a vivos y muertos. En la banderola que sostiene la Virgen la alusión al Juicio toma cuerpo en la imagen de un ángel trompetero que desciende hacia la tierra donde, de un único sepulcro, emerge la figura de un resucitado envuelto en vendas.

particularmente cistercienses, poniendo de relieve la asociación entre el Adviento y la primera y segunda venidas de Cristo.

²⁴ Cf. J. Porcher, introducción (sin paginar) a *Le Breviaire de Martin d'Aragon*, París, 1952.

²⁵ F. Avril, *Manuscript painting at the Court of France. The fourteenth century*, Nueva York, 1978, pág. 61, pl. 11.

²⁶ La miniatura se completa con el signo del zodiaco del mes (*virgo* en este caso) y con la imagen de san Pablo dirigiéndose a los diferentes receptores de sus epístolas (aquí los Tesalonicenses).

²⁷ "*Consurgant et ascendant gentes in vallem Iosaphat quia ibi sedebo ut iudicem omnes gentes in circuitu*" (Joel, 3, 12)

El Juicio Final de la “Summula seu breuiloquium super concordia Novi et Veteris Testamenti”

Nos hemos referido ya al *Breuiloquium* en el apartado dedicado a las pulsiones escatológicas latentes en la sociedad bajomedieval catalano-aragonesa. Texto estrechamente relacionado con los planteamientos joaquinistas otorga una importancia primordial a los acontecimientos de los últimos días en la perspectiva del Juicio que debe poner fin a la historia. Del conjunto de manuscritos conservados interesa particularmente, a los efectos del objeto de nuestra indagación, el conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura MS 6972. No sólo es el más antiguo de todos ellos²⁸, y más próximo por tanto al original, sino también el único que se cierra con una representación a toda página del Juicio Final.

Figura éste en el fol. 50r, a continuación de la tabla de las generaciones, cuya última columna se cierra, en la página anterior, con las palabras *signa iudicii* dando paso en la siguiente al Juicio que se constituye así en la culminación idónea de la obra (fig. 310).

Su nivel superior viene centrado por la imagen de Cristo, entronizado y rodeado de la mandorla mística. Muestra las llagas de manos y pies y, mucho más discretamente, en consonancia con una práctica frecuente en el arte italiano, la del costado, visible a través de un orificio en su túnica. Se rodea a ambos lados de una multitud de bienaventurados, todos ellos en busto, nimbados y carentes de cualquier elemento individualizador. Sorprende ver, destacada entre los que se disponen a la derecha del Juez, a la Virgen, sentada a su vez en un trono, con la cabeza inclinada hacia su Hijo y con las manos cruzadas sobre el pecho en actitud, por tanto, de súplica. Imagen difícil de encontrar al margen de la iconografía de algunos juicios finales italianos²⁹, viene a sustituir a la *Deesis* a la vez que hace participar a la Virgen de la tarea judicial.

El nivel inmediatamente inferior tiene a los ángeles como protagonistas. En cada uno de los extremos un ángel trompetero llama al Juicio, mientras que los tres del centro son portadores de las *Arma Christi*. Los que sostienen respectivamente la caña con la esponja, lanza y clavos flanquean al que, situado en el eje de la composición,

²⁸ Cf. Lee, Reeves, Silano, *Western Mediterranean Prophecy...*, págs. 157-159. Lo fechan entre 1351-1355, esto es en torno a los mismos años en que fue escrita la obra.

²⁹ El caso más notable a ese respecto es el del Juicio del Camposanto de Pisa. En él Buffalmaco pinta una Virgen entronizada a la derecha del Juez, enmarcada en su propia mandorla, en un plano de absoluta igualdad con su Hijo. En Valencia nos hemos referido ya al caso del retablo de Catarroja, un posible reflejo de los sermones vicentinos.

justamente debajo de Cristo, sostiene la cruz, primero de los instrumentos de la pasión y emblema por excelencia de la redención. Bajo él San Miguel procede al pesaje de las acciones morales. Sujeta con su mano izquierda una balanza en la que sendas cabezas alusivas a las malas y las buenas obras ocupan cada uno de sus platillos en los que se aprecia una ligera inclinación favorable a las segundas.

La imagen de San Miguel con la balanza actúa como elemento de separación entre el destino de justos y réprobos. A su derecha un grupo de elegidos, encabezados por San Dimas con la cruz³⁰, se dirige a las puertas de la Jerusalén Celeste, figurada como una edificación culminada por dos amplios ventanales a través de los cuales asoman dos bienaventurados tocados con coronas. A la izquierda del arcángel un infierno (fig. 311) cuyas proporciones desbordan las, comparativamente, bastante más exiguas del cielo, subraya el destino que espera a los pecadores. Formado a partir del río de fuego que parte de los pies del Cristo-Juez³¹, ostenta como motivo dominante la figura entronizada de un enorme Satán que acoge en su regazo una figura tocada con la tiara papal. Representa esta última, siguiendo una vez más una tradición iconográfica de origen bizantino, al Anticristo³². Sorprende a primera vista que se trate de un papa, circunstancia excepcional que no se da en ninguno de sus posibles modelos de referencia (y que dicho sea de paso se adelanta a determinados grabados luteranos de carácter *antipapista*), pero que es del todo concorde con el contenido del texto del *Breviloquium* que otorga el papel de Anticristo místico a Juan XXII³³. Por lo demás nos encontramos ante un infierno densamente poblado en el que no faltan algunos de los motivos recurrentes de su escenografía como los condenados que un diablo transporta

³⁰ Motivo recurrente en los Juicios Finales bizantinos, está presente en algunos italianos (Torcello, marfil 24-1926 del Victoria and Albert Museum, tondo del Juicio Final del Museo Vaticano). En España lo hemos visto en el Juicio Final de la arciprestal de Morella.

³¹ Su fuente escrituraria hay que buscarla en Daniel 7, 10 (“un río de fuego procedía y salía de delante de él y le servían millares de millares y le asistían millones de millones. Sentóse el Juez y fueron abiertos los libros”). De nuevo un motivo que pocas veces falta en la iconografía bizantina del Juicio y que encontramos con frecuencia en Italia. Además de en los ejemplos aludidos en la nota anterior está presente en el importante Juicio de Giotto en la capilla Scrovegni de Padua.

³² De nuevo hay que citar los casos de Torcello y del marfil de Londres. También en el *Hortus Deliciarum* de Herrada de Landsberg el Satán encadenado que preside el infierno llevando sobre su regazo al Anticristo (identificado a través de una inscripción que no deja lugar a dudas) no es sino un exponente del influjo italo-bizantino (*Hortus Deliciarum*, ed. de A. D. Caratzas con comentario y notas de A. Straub y G. Keller, Nueva York, 1977, pl. LXXIII). Respecto a la magnificación de la figura entronizada de Satanás, tal como se presenta en la miniatura del *Breviloquium*, es, a pesar de algunos notables precedentes como el del *Descensus ad inferos* del Beato de Gerona o el del propio *Hortus Deliciarum*, un hallazgo del arte italiano que recurre sistemáticamente a él, sobre todo a partir del Trecento por influencia de la obra de Giotto en la Arena. Es común a los infiernos del baptisterio de Florencia, Camposanto de Pisa o al de la capilla Bolognini de la iglesia de San Petronio de Bolonia, por citar sólo tres casos particularmente significativos.

³³ La equiparación de Juan XXII al Anticristo místico es lugar común en la literatura de los sectores espirituales del franciscanismo (cf. R. K. Emmerson, *Antichrist in the Middle Ages*, Manchester, 1981). B.

sobre sus espaldas en el interior de un gran cesto o los que otro arrastra arracimados sirviéndose de una cuerda para tal menester. No son sin embargo los diablos los únicos que actúan en este caso contra los condenados. En la parte superior del infierno se detecta la actividad de varios ángeles que, armados de lanzas y espadas, se hallan enfrascados en la tarea de agujonear a los condenados al objeto de empujarlos hacia el abismo ígneo que se abre a sus pies³⁴.

En el nivel inferior de la composición (en parte invadido por la amplitud otorgada al infierno) se despliega la escena de la resurrección de los muertos. Nuevamente asistimos aquí a un tratamiento iconográfico del todo ajeno a lo hispánico. Se conjuga el motivo, habitual en el arte occidental, de los muertos (en este caso todos ellos de la misma edad, desnudos y sin ningún atributo que indique su estado) levantando las tapas de los sarcófagos dispuestos a abandonarlos, con la representación típicamente bizantina de los animales terrestres y marinos vomitando a aquéllos que devoraron. Se inscriben ambos motivos en dos formas almendradas superpuestas a la imagen anterior.

Está claro, a tenor de lo apuntado hasta aquí, que estamos ante una fórmula iconográfica cuya matriz originaria hay que buscarla en determinadas representaciones italianas del Juicio fuertemente influenciadas por Bizancio. Una fórmula que, al incluir la imagen del Anticristo papal en brazos de Satanás, se convierte en un espléndido vehículo de propaganda al servicio de las ideas sustentadas por los sectores radicales críticos con la institución eclesiástica.

En el caso de que el manuscrito de Madrid sea de origen catalán³⁵ estaríamos ante una iconografía única en lo hispánico. Conviene tener presente el Juicio Final que lo culmina a la hora de valorar opiniones que ponen en entredicho el origen catalán del texto del *Breviloquium* como las sustentadas por Perarnau o Bloomfield³⁶. Un análisis en profundidad de los manuscritos que conjugase el estudio de lo textual, lo paleográfico y lo iconográfico contribuiría a despejar las dudas al respecto.

McGinn aborda el tema de la identificación del Anticristo con papas específicos en "Angel Pope and Papal Antichrist", *Church History*, 47, 1978, págs. 155-173.

³⁴ El motivo procede a su vez de Bizancio a través de Italia. En España está presente en el gran fresco del Juicio Final de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca.

³⁵ A pesar de que no consta explícitamente ni la fecha ni el lugar en que fue realizado Lee, Reeves y Silano le atribuyen esa procedencia (*op. cit.*, págs. 93-94 y 151-152).

³⁶ Nos hemos referido ya a las dudas expresadas por Perarnau al respecto (véase el capítulo dedicado a *las pulsiones escatológicas en la Corona de Aragón*). También Morton W. Bloomfield en su aproximación a la figura de Joaquín de Fiore ("Joachim of Flora. A critical survey of his Canon, Teaching, Sources, Biography and Influence", *Traditio*, XIII, 1957, pág. 251, n. 4) apunta, sin aportar ningún argumento en su apoyo, un posible origen español o *siciliano*.

El Juicio Final del misal de Santa Eulalia

Encargado el misal a Rafael Destorrens en 1403 por el obispo de Barcelona Joan Ermengol, su Juicio Final (fol. 7r) constituye una obra excepcional de la miniatura del gótico internacional, tanto por su calidad plástica³⁷ como por su complejidad iconográfica sin parangón en la miniatura hispánica de la época.

Se trata de una composición a página entera, desarrollada en los márgenes del texto (fig. 312). La caja de la letra se superpone a la miniatura en un efecto de trampantojo similar al que a finales del siglo XV será tan aficionada la miniatura flamenca.

En la parte superior la composición se articula en torno a la imagen de Cristo Juez. Adoptando la actitud del orante con las manos alzadas, enseña sus llagas y se rodea de una mandorla rojiza configurada por un cúmulo de pequeños ángeles en disposición abigarrada. En torno se despliegan la *Deesis*, ángeles portando los instrumentos de la pasión, y una nutrida corte celestial, constituida en tribunal³⁸. En el extremo izquierdo de este conjunto San Miguel procede al pesaje de las acciones morales (fig. 313), escena a la que se contrapone en el extremo contrario la de los ángeles imponiendo túnica y corona a dos bienaventurados (fig. 314).

Destorrens prescinde de la representación del cortejo de los justos y de los réprobos, si bien la idea de la separación entre ambos se pone de manifiesto en la escena de la resurrección que se desarrolla en los márgenes derecho e izquierdo del texto. Dos ángeles hacen sonar los olifantes anunciando el Juicio. Los difuntos, desnudos³⁹, salen de sus tumbas. En ese mismo momento son arrebatados bien por los ángeles bien por los demonios que disputan por ellos en un combate no exento en ocasiones de una extrema violencia, como en el caso del ángel que apuñala al diablo que pretende hacerse con el resucitado que en el interior de la letra capital acaba de abandonar su sepultura (figs. 315 y 316)⁴⁰.

³⁷ Desde el punto de vista estilístico el misal sitúa a Destorrens como artista clave en la introducción del internacional en Cataluña. J. Planas lo pone en relación con obras de André Beauneveu, del maestro del Paramento de Narbona y de Pseudo-Jacquemart, ("El misal de Santa Eulalia", *Boletín Museo e Inst. Camón Aznar*, XVI, 1984, págs. 41-42).

³⁸ Para la identificación de sus integrantes véase J. Planas, *op. cit.*, pág. 54.

³⁹ Al representar a los resucitados desnudos Destorrens se sitúa dentro de la iconografía tradicional para la resurrección. No así en lo que respecta a sus edades, que, contrariamente a lo que es habitual, se nos muestran diversas (cf. *supra*, pág.).

⁴⁰ El Juicio Final de Autun prescinde también del cortejo de elegidos y condenados, pero nos muestra a los muertos saliendo de sus sepulcros ya repartidos en dos grupos. El lado hacia el que se dirigen, sus gestos y las serpientes que se ciernen sobre algunos de ellos permiten identificar a los elegidos en la mitad derecha y a los condenados en la izquierda. También en la puerta del Juicio de la Colegiata de Santa María de Tudela y en la puerta central de la portada Sur de la catedral de Chartres, se representa la

En la parte inferior se nos muestra un infierno de una riqueza iconográfica que, por la diversidad de los castigos que sufren los condenados, no tiene paralelo en la pintura medieval hispana. El conjunto de escenas de suplicios se desarrolla, entre llamas, sobre un fondo negro alusivo a la oscuridad que reina en las estancias infernales⁴¹, en acusado contraste con los diversos tonos azulados que en la parte superior aluden a la luz celeste.

El inventario de tormentos se inicia en la parte izquierda con tres personajes pertenecientes al estamento eclesiástico (dos monjes reconocibles por la tonsura y una monja por la toca) que se retuercen entre las llamas. A partir de aquí todos los tormentos presentan una mayor especificidad.

Un clérigo con los pies atados es izado por un diablo con la ayuda de una polea mientras otro dirige una antorcha hacia su rostro (fig. 317). Planas relaciona este castigo con la avaricia⁴². Se apoya para ello en la *Visión de San Pablo*. Aunque en ésta los avariciosos cuelgan de las ramas de un árbol pudiera tratarse en efecto de un pecado relacionado con la ganancia ilícita. Abundaría en este sentido una escena similar, aunque más explícita, representada en el infierno superior del tímpano de Conques. En ella un condenado es también izado por un diablo con la ayuda de una polea. Pende cabeza abajo y ante su cara se observan una bolsa y un cuchillo que penetra en su boca, en una posible alusión a la ganancia obtenida a través del falso testimonio⁴³.

En su proximidad un diablo parece, a juzgar por los trazos rojos que salen de su boca, estar insuflando fuego en la de un condenado (fig. 317). Habida cuenta del paralelismo

resurrección de los muertos de manera selectiva: en las archivoltas correspondientes al paraíso resucitan los elegidos, mientras que en las de la parte contraria, correspondiente al infierno, son los condenados los que abandonan sus tumbas. El diverso destino escatológico de ambos grupos viene subrayado además por la diferente gestualidad de los resucitados, (cf. M. Melero, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela*, Tudela, 1997, pág. 218). Los ejemplos son numerosos y la tradición llegará al final del la Edad Media. Baste añadir, por tratarse también de una miniatura y por su fecha tardía, la resurrección representada en un libro de horas atribuido al taller de Willem Vreland (c. 1470) de la Morgan Library (MS H.7, fol. 91v). Aquí los ángeles o, en su caso, los demonios se hacen con los resucitados tan pronto éstos abandonan sus sepulturas, aunque sin que medie combate entre ellos (R. S. Wieck, *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, Nueva York, 1998, pág. 97).

⁴¹ Son numerosas las referencias textuales a la oscuridad que reina en el infierno. Diversas visiones del más allá insisten en esa circunstancia que será a su vez recogida por Dante en la Divina Comedia (canto IV, vv. 10-12). Figura también entre las penas infernales listadas por Honorius Augustodunensis en *El Elucidarium* ("*horridis tenebris ubi obscurabuntur*", ed. de Lefèvre, pág. 448) y, en consecuencia, entre las del infierno del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud que se inspira en las del anterior (véase el apartado correspondiente al *Breviari* en este mismo capítulo). La aparente contradicción entre la presencia de las llamas y la oscuridad no es tal. El propio *Elucidarium* la resuelve al caracterizar el fuego del infierno como un elemento que "*ardet et non lucet*" (*ibid*, pág. 447), siguiendo una línea establecida ya por San Gregorio (*Moralia*, IX, 65-66).

⁴² *Op. cit.*, pág. 56.

⁴³ Cf. Baschet, *Les justices...*, págs. 153-154.

que algunos tratadistas establecían entre el fuego del infierno y el fuego de la concupiscencia⁴⁴ es posible establecer una relación entre esta escena y el pecado de lujuria⁴⁵. No debe sin embargo descartarse una relación con la maledicencia a partir del principio, tan caro a la penalidad infernal gótica, de representar penas relacionadas con la naturaleza del pecado que se castiga.

Se sigue el que es indudablemente el castigo más original de cuantos acaecen en este infierno. Un hombre y una mujer son sometidos a tormento por medio de una prensa manipulada por un diablo (fig. 318). No me constan referencias ni textuales ni iconográficas a este castigo⁴⁶. La presencia de la pareja hace pensar una vez más en la lujuria, aunque no es descartable que la imagen se refiera a la pereza en virtud del esfuerzo que supone el intentar librarse de la presión de la prensa y de la postura de la mujer, la misma que adoptan los perezosos en algunos infiernos italianos⁴⁷.

Delante de la escena anterior un demonio abre en canal la espalda de un hombre tendido en el suelo. En la Divina Comedia castigos similares son infligidos a aquellos que sembraron cismas y discordias.⁴⁸

A continuación un papa sentado sobre un escabel y con las manos atadas a la espalda es obligado por un diablo a tragar las monedas que vierte de una copa de oro (fig. 318). Es un castigo recurrente cuando de avaros y usureros se trata, si bien el hecho de que en este caso le sea aplicado a un papa invita a pensar en la simonía. Referencias textuales a tormentos asimilables semánticamente al del misal se encuentran en la visión de Wettin (s. IX) y en la de Turcill (s. XIII). En ellas se obliga a la ingesta de sus riquezas a aquéllos que las han adquirido injustamente (un abogado en la de Turcill)⁴⁹. Se representa en el infierno del *Hortus Deliciarum* y con una cierta frecuencia en los frescos italianos (Camposanto de Pisa, San Giorgio de Campochiesa, San Fiorenzo de Bastia Mondovi, San Giminiano)⁵⁰, sustituyéndose en

⁴⁴ "Et quia hic igne concupiscentiarum exarserunt, juste ibi in igne ardebunt", (*Elucidarium*, ed. de Lefèvre, pág. 448).

⁴⁵ En este sentido se decanta J. Planas (*ibid.*).

⁴⁶ La imagen más próxima que conozco, aunque nada tenga que ver en cuanto a su significado con la que nos ocupa, es la que presenta el *bas de page* de la pág. 121 de la parte Morgan de las *Horas de Catalina de Cleves* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, p. 121). Remite al lagar místico y en ella se puede ver a Cristo sometido a la presión de una prensa prácticamente idéntica a la del manuscrito catalán (cf. Plummer, *The Hours of Catherine of Cleves*, nº 87).

⁴⁷ Así lo vemos en San Giminiano o en el Juicio Final de Fray Angelico en el convento de San Marcos de Florencia.

⁴⁸ Infierno, canto XXVIII, vv. 22-45.

⁴⁹ Tomamos la referencia relativa a ambas de M. Melero, "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)", en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, I, Barcelona, 1986, pág. 206.

⁵⁰ Remito a las fichas descriptivas de Baschet relativas a los frescos italianos en anexo a *Les justices...*, pág. 619 y ss. En el duomo de San Giminiano el tormento adopta la variante de que las monedas que ingiere el avaro son excretadas por un diablo que las defeca directamente en la boca del condenado.

algunos casos las monedas que ingiere el avaro por oro fundido. En España aparece en la puerta del Juicio de la catedral de Tudela⁵¹. Lo hemos visto también en algún retablo de almas valenciano, aunque en éstos casos en la variante del metal fundido⁵².

Siguen dos escenas que aluden una vez más a la lujuria. En la primera una mujer avanza a cuatro patas montada por un diablo que hace sonar una trompeta, mientras otro le acerca por detrás una antorcha encendida (fig. 319). La referencia a la sodomía es explícita. En la segunda un clérigo con el cuerpo llagado por los latigazos que le propina otro diablo, es mordido en el sexo por una serpiente que el diablo trompetero de la escena anterior agarra con una de sus manos⁵³, estableciendo así un nexo entre ambos tormentos.

Detrás de estas escenas, en segundo plano, varios personajes son transportados a espaldas de diablos, entre ellos un rey cuyo costado es devorado por un diablo (fig. 319). Sigue otra escena de devoración en la que otro diablo de fauces picudas destroza el abdomen de un condenado tendido sobre el suelo (fig. 320). Es difícil relacionar estos castigos con pecados concretos. En el *Viatje d'en Perellós al Purgatori* el vizconde es testigo de castigos similares⁵⁴ pero no se adscriben a faltas específicas.

Se completa esta amplia panorámica del infierno con la imagen de un Lucifer que, tocado con corona y portando un cetro, se sienta sobre un condenado dispuesto a cuatro patas (fig. 320), en posible alusión a la pereza⁵⁵, y el tradicional tormento de la caldera. Un par de condenados, un cardenal entre ellos, se ven sometidos al mismo.

Señalar, por último, la diversidad que se observa entre los numerosos personajes diabólicos que gestionan este infierno. Diversidad tanto tipológica como jerárquica por cuanto existe en él una especie de transposición de la pirámide feudal. La primacía la ostenta Lucifer, que, sentado como acabamos de ver, sobre un condenado, exhibe

Castigo que encontramos también en la fachada del palacio del Kaiser de Goslar, en la catedral de Amiens o, con alguna variante, en la puerta de la Coronería de la catedral de Burgos (para estos últimos véase B. Mariño, "Sicut in terra et in inferno: la portada del Juicio en Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte*, nº 246, 1989, pág. 161).

⁵¹ M. L. Melero, *ibid.*

⁵² Concretamente en el del Museo de Arte de Sao Paulo del maestro de Artés (fig. 268) y el de la iglesia parroquial de Onda del maestro de Cabanyes (fig. 274).

⁵³ Ya nos hemos referido a la relación entre las serpientes atormentando a los pecadores y la lujuria. Es un lugar común en buena parte de las visiones del más allá. Añadir únicamente que en la versión catalana del monasterio de Clares Valls de la visión de Tundal recogida por Miquel y Planas (*Llegendes de l'altra vida...*, págs. 49-50) se aplica este castigo específicamente a "religioses pecadors contra castedat". Por lo que respecta a la flagelación es también un tormento aplicado comúnmente a los lujuriosos (véase lo apuntado al respecto con motivo del infierno del fol. 109v del salterio anglo-catalán de París).

⁵⁴ Miquel y Planas, *op. cit.*, pág. 155 ("los dragons los mordian e ficauen las dens dedins lus cosos per la carn").

⁵⁵ También el infierno de Conques nos ofrece una imagen equiparable: un Satán igualmente entronizado utiliza a modo de escabel el cuerpo de un perezoso.

corona y cetro y adopta el color negro como conviene al príncipe de un reino de tinieblas.⁵⁶ El diablo que castiga al papa simoníaco luce una corona, mientras que los demás no portan ningún atributo de poder.

Predomina entre ellos el tipo, muy recurrente en la iconografía gótica, del diablo gastrocéfalo. Un recurso a través del cual se simboliza sus bajos instintos, a veces con dos cabezas superpuestas en el abdomen, como es el caso del diablo que maneja la polea, que es a su vez el único ejemplar de diablo tricéfalo.

Su morfología oscila entre un antropomorfismo deforme y caricaturesco y unos rasgos zoomórficos cercanos a lo monstruoso, sin que falten las más de las veces los habituales cuernos y garras en las extremidades. Sus colores son varios, no faltando entre ellos, el rojo, alusivo al entorno ígneo en que se mueven, y el verde, color de la serpiente y símbolo del mal.⁵⁷

El purgatorio en la miniatura

Si el arte del retablo nos ofrece un repertorio relativamente amplio y de una cierta variación de imágenes relativas al purgatorio, no podemos decir lo mismo de la miniatura que se resiente de la escasez de lo conservado en comparación con otros países.

La imagen más antigua que la miniatura catalano-aragonesa nos depara del purgatorio se encuentra en un manuscrito al que hemos tenido ya oportunidad de referirnos, el ejemplar de la *Leyenda Dorada* conservado en la Biblioteca Nacional de París con la signatura español 44. La ilustración decora en el folio 79 la capital que principia el capítulo dedicado a San Patricio (fig. 321). En ella se inscriben dos figuras sobre un fondo dorado. La de la izquierda, desnuda y con las manos alzadas y juntas, en actitud orante, se encuentra inmersa en un haz de llamas. Frente a ella un segundo personaje, en este caso vestido, hostiga al anterior con un objeto alargado que, si bien presenta una coloración azul en el extremo que hace las veces de mango, se torna

⁵⁶ Desde muy temprano la iconografía cristiana tendió a identificar al diablo con el color negro. Así lo vemos en San Apolinar Nuovo en una de sus primeras representaciones en el arte cristiano, donde nada lo diferencia del ángel bueno salvo el color. J. Yarza aduce otros ejemplos tempranos de la iconografía del diablo, tanto para el ámbito occidental como para el bizantino, en que el negro es el color por excelencia del demonio ("Del ángel caído al diablo medieval", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, págs. 51-53).

⁵⁷ Cf. L. Réau, *op. cit.*, t. I, vol. I, pág. 85.

rojizo en el contrario. Aunque sus rasgos nada tienen que ver con los que habitualmente caracterizan al diablo es evidente que estamos ante un personaje diabólico. Y ello no sólo por su actividad. Su rostro, de gesto hosco y representado de perfil (contrariamente a lo que ocurre con el de su oponente) pone de manifiesto su carácter negativo. Seguramente las ropas rojas con que se viste tienen ese mismo sentido⁵⁸. La imagen ilustra el contenido del texto, pudiendo hacer referencia tanto a los “*barons totz cremans e vesec que ls diables los turmentaven ab launes de fere cremans*” que ve Nicolau, el protagonista de la visión referida al purgatorio de San Patricio, como al momento en que aquél es echado por los diablos al fuego y atormentado por ellos “*ab launes cremans de ferre*”⁵⁹.

Indirectamente relacionada con el purgatorio está la miniatura que decora la capital con que principia el *exemplum* DCVI del *Recull d'exemplis...* (ms. 89 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, fol. 249v)⁶⁰. En él se narra como los muertos abandonan sus tumbas al paso por el cementerio de un obispo empeñado en limitar el número de misas de difuntos. La miniatura, de tosca factura (fig. 322), es como en el caso anterior una ilustración literal al texto. Su interés radica en el hecho de que sea éste uno de los pocos *exempla* que el manuscrito acompaña de una iluminación (tan sólo en 19 sobre un total de 712 se da esa misma circunstancia), lo que es exponente tanto de la importancia que la piedad popular da, en la Edad Media final, a los sufragios por las almas de los difuntos en relación con el culto al purgatorio como del arraigo del gusto por lo macabro en ese mismo momento.

Mucho más notable es la miniatura que nos ofrece el fol. 86v del libro de horas Add. Ms. 18193 de la British Library. La presencia en el calendario de la festividad de Santa Catalina de Siena permite fecharlo con posterioridad a 1461, año en que la santa fue canonizada⁶¹. Respecto a su origen las numerosas rubricas en catalán, así como el calendario (que recoge las festividades de Santa Eulalia de Barcelona y de San Vicente Ferrer)⁶², en la misma lengua, indican una procedencia catalana o valenciana.

⁵⁸ Sobre las connotaciones negativas de las figuras representadas de perfil y del color rojo remito una vez más al artículo de M. Schapiro “Frontal and profile as symbolic forms” y al de M. Pastoreaux “Rouge, jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas”.

⁵⁹ Citamos según el texto de la edición de Maneikis y Neugaard (*Vides de Sants...*, vol. II, pág. 331).

⁶⁰ Nos hemos referido ya al *exemplum* en cuestión en el capítulo dedicado a la predicación. En la edición del *Recull...* de Aguiló i Fuster figura en las págs. 218-219 del vol. II.

⁶¹ J. Backhouse, *The illuminated page. Ten centuries of manuscript painting*, Toronto y Buffalo, 1998, nº 167, pág. 190.

⁶² Cf. P. Bohigas, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Barcelona, 1985, pág. 48.

La miniatura, a toda página, encabeza el oficio de difuntos⁶³. Se representa un motivo que nos es ya sobradamente conocido en relación con el culto a las ánimas del purgatorio: la misa de San Gregorio (fig. 323). El papa oficia de espaldas al espectador con el concurso de un diácono y un cardenal arrodillados a ambos lados. Este último sostiene en sus manos la tiara papal. El oficiante gira la cabeza hacia su izquierda al tiempo que dirige la mirada al misal cuyas páginas pasa en ese momento. El Cristo Varón de Dolores se manifiesta, con la llaga sangrante del costado, sobre la parte central del altar. Dos ángeles lo flanquean.

A ambos lados dos vanos abiertos en la pared del fondo nos ofrecen la oportunidad de asistir a otras tantas escenas mostrando las penas y liberación de las almas del purgatorio y su posterior gozo en el paraíso. El mismo recurso que utiliza, si bien en ese caso a través de un único vano abierto al purgatorio, Pedro Berruguete en el retablo procedente de la iglesia parroquial de Cogollos (Burgos) hoy en el museo de la capital castellana (fig. 324).

En el manuscrito de la British el vano de la derecha se abre sobre un purgatorio dominado por el fuego (fig. 325). Lo que vemos parece apuntar hacia una gradación en el castigo al que son sometidas las almas. En un nivel superior un grupo de ellas, representadas como pequeñas figuras de color negro, saltan y gesticulan sobre las llamas instrumento de su tortura. Las que un poco más abajo se hallan a su vez inmersas en el fuego no sólo han abandonado la gesticulación desaforada de las anteriores sino que además presentan en su coloración una tonalidad intermedia entre el negro de las primeras y el blanco de las que debajo, en un tercer nivel, ocupan una caldera que se erige, por sus dimensiones y por el primer plano que ocupa, en el elemento dominante de este purgatorio⁶⁴. A cada lado de la misma se observa la presencia de dos ángeles (uno de ellos provisto de vistosas alas azules) aplicados en la tarea de ayudar a dos almas a salir de ella, de tal modo que en la parte inferior son visibles las cabezas de las que, purgadas de sus pecados tras haber superado el triple tormento ígneo, aguardan su acceso al paraíso. Hay que remarcar que este proceso de progresiva purificación tiene lugar en una verde pradera sobre la cual asoma, al fondo, el azul del cielo. Una iconografía ciertamente excepcional para la representación del purgatorio en lo catalano-aragonés, pero que presenta elementos

⁶³ Se inicia en la página opuesta (*Comença lo offi de defunts*) con el salmo 114 (*Dilexi quoniam...*) que ostenta, inserta en la *D* capital, una calavera.

⁶⁴ El motivo de la progresiva decoloración del negro de las almas en pecado hacia el blanco de la purificación la recoge algún *exemplum*. Lo hemos visto en el que incluye el *Recull...* de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (*Recull, DIX*, vol. II, pág. 126).

de similitud con otros ejemplos también de la segunda mitad del siglo XV. En los purgatorios pintados por Jean Colombe en las *Horas de Ana de Francia* y en las *Très Riches Heures* del duque de Berry, los diversos elementos que configuran el tercer lugar se inscribe también en un paisaje de característico verdor.

Respecto a la marmita, instrumento de tortura recurrente en la iconografía del infierno, hay que señalar que es infrecuente cuando del purgatorio se trata. Los paralelismos son escasos y mayoritariamente catalanes. Dos de ellos los hemos visto en los retablos de Sant Miquel de Cruïlles, de Lluís Borrassà (Museu d'Art de Girona) y de la iglesia de Sant Pere de Terrasa, de Guillem Talarn, en éste último subordinado al motivo dominante de la boca de Leviatán en cuyo interior se ubica. Otros dos casos nos los proporcionan las pinturas de las iglesias de Aós de Civis (Museo Diocesano de la Seu d'Urgell) y Sant Valentí de les Cabanyers. Al margen de lo catalán la miniatura nos ofrece otra muestra en un misal del siglo XV conservado en la Biblioteca del Arsenal (ms. lat. 611, fol. 13)⁶⁵ en el que parece darse además, como en nuestro libro de horas, una gradación penal en el tormento del fuego, tal como se deduce del hecho de que debajo de la caldera un par de almas se hallen inmersas directamente en las llamas.

De gran interés es también lo que vemos representado a través del vano de la izquierda (fig. 326). La visión, en este caso celestial, da cuenta del gozoso destino que aguarda a las almas una vez purificadas. La conjunción en una misma imagen de los motivos a partir de los cuales se configura cristaliza en una fórmula no menos infrecuente, al menos en el ámbito de lo catalano-aragonés, que la utilizada para el purgatorio. El primer término viene dominado por una sólida muralla en cuyo lienzo se destacan dos torreones coronados por sendas almas representadas al modo de figuras humanas desnudas. Tras el muro se dibuja un paisaje. El verdor de su vegetación, armoniosamente ordenada a partir de la disposición simétrica del arbolado, contrasta con el profundo azul de las aguas del río que lo atraviesa horizontalmente. Una gran fuente que, como la caldera del purgatorio y a modo de contrapunto de ésta, ocupa el lugar central se convierte en el motivo más relevante visualmente. Sobre ella se observa una tercera alma de similares características a las anteriores.

Se acuña pues una imagen del cielo en la que confluyen algunos de los motivos en torno a los cuales, bien separadamente, o bien, como aquí, en conjunto, se ha

⁶⁵ Cf. A. Bratu, *Images d'un nouveau lieu...*, pág. 640-641, fig. 53.

articulado la imaginería del más allá paradisíaco. Las murallas remiten a la idea de la Jerusalén Celeste. Con ese mismo sentido las hemos visto reiteradamente en los retablos de almas valencianos, en los que, como aquí, se recurre también a la figuración de las almas encaramadas en sus almenas. La presencia del río debe ponerse en relación con el “*río de agua de vida clara como el cristal*” de Ap. 22, 1. Suele figurar en las ilustraciones al texto de San Juan en la miniatura gótico-lineal como una corriente de agua que desciende desde lo alto, partiendo de la mandorla que enmarca a Cristo, hacia la Jerusalén Celeste⁶⁶. El final de la Edad Media hizo de él la Fuente de la Vida. Con ese sentido figura en las visiones paradisíacas de los pintores nórdicos del siglo XV. No falta en los paraísos pintados por Jean Bellegambe (Museo de Berlín), Thierry Bouts (Museo de Bellas Artes de Lille) o El Bosco (Palacio Ducal de Venezia), como tampoco en la tabla de la adoración del cordero del políptico de los van Eyck en Gante. En la ilustración que nos ocupa el miniaturista la yuxtapone al río aludiendo así a las aguas salvíficas del Apocalipsis a partir de ambos motivos.

La presencia de los árboles más que como una alusión al *árbol de vida* de Ap. 22, 2 debe interpretarse como parte de la frondosidad característica del paraíso⁶⁷. La equiparación de éste a un *locus amoenus* tiene que ver con el *topos* clásico, pero, sobre todo, con las descripciones del mismo en la literatura cristiana como un lugar rebosante de vegetación, abundante en aguas cristalinas y flores, y amenizado por el canto de los pájaros (que tampoco faltan en nuestro Libro de Horas). Así se lo describe en el siglo III en una obra atribuida tradicionalmente a san Cipriano, considerada hoy de algún clérigo de su entorno. En opinión de Delumeau se trataría de la primera formulación del eterno descanso de los elegidos como jardín⁶⁸. Desde entonces numerosos textos lo presentan bajo ese aspecto edénico que teólogos como Pedro Damiano, vulgarizadores como Honorius Augustodunensis o místicas como Elisabeth de Schönau⁶⁹ comparten con los autores de las visiones del más allá⁷⁰. La

⁶⁶ Entre los muchos ejemplos que pueden aducirse citaremos el que figura en el fol. 29v del Apocalipsis de la British Library Add. 35166, escrito y miniado en Inglaterra a finales del siglo XIII, por la proximidad conceptual con lo que vemos en nuestro manuscrito. El río desciende desde la mandorla que en la que en lo alto se inscriben las imágenes de Cristo y del cordero para precipitarse hacia el interior de un vergel cuya arboleda destaca por encima de la muralla que lo envuelve (cf. M. L. Gatti, *La dimora di Dio...*, n° 42).

⁶⁷ No debe descartarse sin embargo un contenido simbólico relacionado con el disfrute por parte de los justos de los gozos celestiales. Los árboles que flanquean la fuente parecen cipreses. San Gregorio los identifica, por la reputación de incorruptibilidad de su madera, con los elegidos, algo que hace extensible también al cedro (*PL*, t. 79, col. 494; citado por J. Delumeau, *Que reste-t-il du paradis?*, París, 2000, págs. 126-127).

⁶⁸ Delumeau, *op. cit.*, pág. 114. La descripción de Pseudo-Cipriano se encuentra en “De Laude marttyrii” (*Corpus ecclesiasticorum latinorum*, 3,3, 43-44).

⁶⁹ Remito a los textos de los mismos recogidos por Delumeau (*ibid*).

proyección plástica de ese imaginario edénico arranca también del primer arte cristiano. En el *cubiculum* de los *cinco santos* de la catacumba de San Calixto se representa a un grupo de orantes en un jardín: se trata de almas disfrutando de la eterna salvación⁷¹. No menos antiguo es el recurso a la Jerusalén Celeste como metáfora del cielo. Al siglo III pertenece su representación en el hipogeo de los Aurelios en Roma⁷². La combinación de ambos motivos, tal como se da en nuestro manuscrito, se inscribe en una tradición que ofrece, en fechas no muy alejadas a las de la realización de éste, alguno de los hitos culminantes de la figuración del paraíso en las artes plásticas. Baste pensar en la tabla central del retablo de los van Eyck o en la representación por Fray Angelico de los bienaventurados en la gloria en el Juicio Final del Museo de San Marcos.

Cuestión también a reseñar es la representación de los elegidos en absoluta desnudez. No es ajeno al arte del final de la Edad Media el representar a los bienaventurados desnudos en el paraíso, particularmente en los casos en que éste último asume la forma de jardín edénico⁷³. En las pinturas anteriormente citadas de Bellagambe y de El Bosco se los representa de ese modo, y la riada de bienaventurados que en el Juicio Final de Stefan Lochner del Wallraf-Richard-Museum de Colonia avanzan alegremente hacia las puertas de la Jerusalén Celeste lo hacen en total desnudez. También los que franquean las puertas del cielo en el retablo de Beaune de van der Weyden. En la Italia *quattrocentista* el redescubrimiento del cuerpo será un factor que incida en esa tendencia. Giovanni di Paolo en sus ilustraciones a la Divina Comedia (British Library, ms. Yates Thompson, fol. 183r)⁷⁴ se aparta del paraíso descrito por Dante para representarlo como una pradera tapizada de flores y poblada de almas desnudas inmersas en la verdura paradisíaca o flotando ingravidas sobre ella, mientras Signorelli lleva los cuerpos desnudos de sus bienaventurados de la

⁷⁰ Ya desde sus primeras manifestaciones la transposición de las características del jardín del Edén al más allá será uno de sus componentes fundamentales a la hora de describir el cielo, constituyéndose en un lugar común desde Valerio de El Bierzo en el siglo VII hasta las visiones clásicas del siglo XII como las de Alberico, Otwein o Tundal.

⁷¹ F. Tristan, *Les premières images chrétiennes*, París, 1996, págs. 110-111.

⁷² Cf. M.L. Gatti, *op. cit.*, nº 1. Una aproximación a la evolución de la iconografía de la Jerusalén Celeste a lo largo de la Edad Media puede encontrarse en ese mismo catálogo en el artículo de A. Colli "La tradizione figurativa della Gerusalemme celeste: linee di sviluppo del sec. III al sec. XIV", págs. 119-144.

⁷³ Aunque la iconografía cristiana haya optado preferentemente por representarlos vestidos (al menos hasta el siglo XV) la cuestión de la desnudez de los justos en el paraíso cuenta con una antigua apoyatura textual que remonta a San Agustín. Su rehabilitación del cuerpo a través de la espiritualización del mismo la reecontramos en Julián de Toledo, Pedro Damián, Honorius Augustodunensis o en el *Pèlerinage de vie humaine* de Digulleville (véase al respecto Delumeau, *op. cit.*, págs. 122-123).

⁷⁴ Reproducción en C. McDanell y B. Lang, *Historia del Cielo*, Madrid, 1990, lám. IX.

capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto a una perfección clásica que sólo será superada por Miguel Angel.

En el caso del paraíso de nuestra miniatura, habida cuenta de su carácter complementario a la escena de la liberación de las almas, no resulta improbable que se haya querido representar a través de su desnudez, que por lo demás reitera el mismo aspecto con que se las representa en el purgatorio, a las que, liberadas de las penas de éste gracias a los sufragios de los vivos, esperan en la gloria el momento del Juicio Final. Se trataría por tanto de almas separadas en espera de la resurrección de la carne.

El “Breviari d’Amor” de Matfre Ermengaud

El *Breviari d’Amor*, largo poema narrativo cercano a los 35000 versos compuesto por Matfre Ermengaud hacia 1288⁷⁵, constituye una *summa* del saber de su tiempo, en la vía de los *Specula* de Vincent de Beauvais, de los que procede buena parte de su material. Es también un intento por resituar determinados elementos de la derrotada cultura occitana dentro de los parámetros de la ortodoxia, particularmente en lo que a la concepción del amor se refiere por la vía de su reinstalación en el marco del matrimonio⁷⁶. Lo poco que sabemos de su autor es a través de la carta que dirige a su hermana Na Suau, incluida como apéndice en el *Breviari*. Era franciscano de Béziers y se define a sí mismo en el prólogo (v. 10) como “*senher en leys e d’amors sers*”, de lo que cabe inferir su condición de jurista y aficionado al arte de los trovadores⁷⁷.

El éxito de la obra es inmediato, alcanzando enorme difusión a lo largo de los siglos XIV y XV, especialmente en el sur de Francia y en la Corona de Aragón⁷⁸. Del conjunto

⁷⁵ Es el propio Ermengaud el que declara, en el prólogo al poema (vv. 15-16), haberlo iniciado en tal fecha.

⁷⁶ Véase la introducción de A. Ferrando al texto del *Breviari* en el volumen que acompaña a la edición facsímil del ms. Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, (*Breviari d’Amor. Manuscrito catalán del siglo XV*, Valencia, 1980).

⁷⁷ Cf. G. Azais, introducción a su edición del *Breviari* (*Le Breviari d’Amor suivi de sa lettre a sa soeur*, Ginebra, 1977), vol. I, págs. XXVI-XXVIII.

⁷⁸ Para la difusión en tierras catalano-aragonesas del *Breviari* remito al artículo de A. Ferrando “Noves dades sobre el *Breviari d’Amor* en llengua catalana”, en *Miscel.lània Sanchis Guarnier*, vol. II, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1992, págs. 47-59.

de manuscritos conocidos⁷⁹ diez son de origen hispánico⁸⁰, uno de ellos castellano⁸¹, y los restantes ejecutados en Cataluña y/o Valencia. De entre éstos tan sólo cinco están, en mayor o menor medida, iluminados. Se trata de los que con las signaturas esp. 353 y esp. 205 posee la Biblioteca Nacional de París⁸², el Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid⁸³, el Yates Thompson 31 de la British Library⁸⁴ y el esp. F. v. XIV, I de la Biblioteca Nacional de San Petersburgo⁸⁵. Este último, escrito en provenzal, se copia, según consta en el colofón, en 1320 en la ciudad de Lérida⁸⁶. No existe un consenso acerca de la datación de los otros cuatro. Si nos atenemos a las miniaturas y aplicamos criterios estilísticos el más antiguo de ellos debería ser el manuscrito de Madrid. Bohigas señala su dependencia del gótico lineal y lo ubica en el segundo tercio del siglo XIV⁸⁷. Alcoy lo relaciona a su vez con el *segundo gótico lineal* y habla de “*italianismo superficial*”, apuntando los últimos años del reinado de Alfonso el Benigno o el de Jaime II (1328-1336)⁸⁸. En cualquier caso ambos coinciden en contradecir dataciones más tardías⁸⁹ y en situarlo como modelo de los otros

⁷⁹ Un listado de los mismos (con la ausencia de dos manuscritos hispánicos) la proporciona M. Fournié en *Le ciel peut-il attendre?....*, pág. 306, tabla XIV.

⁸⁰ Para su relación remito al artículo de A. Ferrando “Noves dades sobre el *Breviari d’Amor...*”, págs. 47-48. De los nueve listados, uno de ellos, al que Ferrando atribuye la letra Y (Barcelona, *Arxiu de Palau*, Ms. IV), se ha perdido. Su relación se basa en la aportada por Peter T. Ricketts (“The hispanic tradition of the *Breviari d’Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers”, en *Hispanic Studies in honour of Joseph Manson*, Oxford, 1972, págs. 227-257), a la que añade otros dos manuscritos que no figuran en esta última (los mismos que faltan en el listado de Fournié que sigue a su vez a Ricketts, a saber, el ya mencionado del Arxiu del Palau de Barcelona y el de la Biblioteca de Catalunya [ms. 1486], al que Ferrando otorga la letra Z).

⁸¹ Se trata del que con la signatura Ms. 63 posee la University Library de Chicago. Presenta una sola miniatura (cf. E. Roditi, “The Chicago manuscript of the Castilian *Breviario de Amor*”, *Modern Philology*, 1947-1948, pág. 22).

⁸² F. Avril et al.: *Manuscrits enluminés de la péninsule Ibérique*, París, 1982, págs. 101-103.

⁸³ C. Miranda, *Iconografía del “Breviari d’Amor”*. Escorial MS. S. I. N° 3. Biblioteca Nacional, MS. RES. 203, Madrid, 1993 (publicación en formato CD ROM).

⁸⁴ J. Backhouse, *The illuminated page. Ten centuries of manuscript painting*, Toronto y Buffalo, 1998, pág. 134.

⁸⁵ T. Voronova y A. Streligov, *Western illuminated manuscripts of the 8th to the 16th centuries in the National Library of Russia*, Bournemouth, 1993, págs. 214-225.

⁸⁶ “Iohannes de Avinione, nationis Anglicorum scripsit hunc librum in civitatem Ilerden venerabili viro (espacio en blanco) civi Ilerden, quem Deus cinservet in salute per tempora longiora”, (K. Laske-Fix, *Der Bilderzyclus des Breviari d’Amor*, Munich/Zurich, 1973, pág. 130).

⁸⁷ *La ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1965, vol. II, pág. 8.

⁸⁸ “La ilustració de manuscrits...”, pág. 78.

⁸⁹ Laske-Fix, lo fecha a finales del s. XIV (*op. cit.*, pág. 131). Coincide, a partir de criterios filológicos, en atribuirle una fecha no lejana a esa A. Ferrando (*Breviari d’Amor...*, pág. LVI).

manuscritos de estilo ya plenamente italianizante⁹⁰, afirmación esta última que creo que debe matizarse⁹¹.

En el plano iconográfico el conjunto de manuscritos iluminados que se conservan presenta una notable coincidencia de criterios. Probablemente el propio Ermengaud debió participar en el diseño del programa que guió la ilustración del original y que luego se aplicó con escasas modificaciones a las copias posteriores. Entre sus numerosas ilustraciones no faltan las de contenido escatológico. Se articulan éstas en torno a cuatro motivos: el juicio particular, las penas del infierno, el Juicio Final y los cuatro tipos de infierno⁹².

El juicio particular se ilustra en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid con dos viñetas sucesivas (fol. 96r) que muestran, respectivamente, la escena de la psicostasis y la imagen de un difunto en su lecho de muerte rodeado por tres diablos, dos de los cuales adelantan hacia él sus garras amenazadoramente (fig. 327). Las mismas escenas se representan con escasas variantes en el manuscrito de la British Library (fols. 168v y 169r), mientras que en el de San Petersburgo (fol. 122r) se prescinde de la segunda de ellas. Ninguna de las dos imágenes presentan en sí mismas rasgos particularmente destacables. Su interés radica en la combinación de ambas aludiendo explícitamente, a través de la psicostasis, al juicio particular del alma *post mortem*. Entroncan con las representaciones del pesaje que, en relación con la iconografía del purgatorio, hemos visto en la retablistica aludiendo al juicio particular, y con la progresiva preocupación por la escatología individual ligada al momento de la muerte que ha sido ya objeto de nuestra atención con motivo de la ilustración del salmo 61 en el salterio anglo-catalán (fol. 106) y de los grabados de los *ars moriendi*.

El texto que ilustran plantea “*la remenbrança del treball de la mort*”⁹³ como ejercicio orientado a la contrición. Recuerda la incertidumbre del momento final, la necesidad de estar permanentemente preparado para el mismo y alude al juicio que “*tots havem a*

⁹⁰ Laske-Fix fecha el manuscrito esp. 353 de la Bibl. Nacional de París y el Yates Thompson 31 de la British en torno al 1400 (*op. cit.*, págs. 124-125 y 132). Avril entiende que dicha datación es, para el esp. 353, demasiado tardía, sin precisar otra más concreta (*Manuscrits enluminés de la péninsule...*, nº 115, pág. 103). Prescindimos del ms. 205 de la Biblioteca Nacional de París por no presentar entre sus escasas miniaturas ninguna alusiva a la temática de nuestro interés.

⁹¹ Como veremos más adelante el manuscrito de Madrid presenta un Juicio Final que nada tiene que ver en con el Yates Thompson 31 de la British ni en lo iconográfico ni en su inserción en el texto. Además el manuscrito madrileño carece de miniaturas alusivas a *las cuatro maneras de infierno* que, por el contrario, el de Londres sí posee. Difícilmente puede pues este último derivar del anterior.

⁹² Las ilustraciones de contenido escatológico de los manuscritos S. I. n. 3 de la Biblioteca de El Escorial (se trata en este caso de un ejemplar languedociano) y del Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid las analiza C. Miranda en su ya citada tesis doctoral *Iconografía...*, especialmente págs. 412-480.

⁹³ Citamos según la traducción de A. Ferrando en el volumen que acompaña a la ya citada edición facsímil del manuscrito de Madrid (pág. 131).

hojr devant dretura de Déu". En esta misma línea le se sigue una apelación, también "*per escalffar la contrició*", a pensar en "*los grans treballs e les grans penes e ls grans turments de infern*". Ermengaud las estructura en torno al siguiente decálogo:

1. El fuego. Nunca disminuye ni se apaga y quema sin arder ni gastar leña. No desprende luz ni llama de tal modo que los condenados arden sin consumirse. El castigo se destina a los que se han enriquecido ilícitamente.
2. El frío. Nunca disminuye ni se suaviza. Castiga a los maliciosos y de alma ruin.
3. El hedor. Asfixia y tampoco disminuye ni cesa. Los lujuriosos son en este caso sus destinatarios.
4. Gusanos y otros bichos agujoneadores comen y roen la conciencia de los envidiosos y de los afectados de mala voluntad. Tras el día del juicio les comerán las carnes.
5. Los diablos azotan a los condenados con bastones de fuego. Se castiga así a aquéllos que en este mundo no se han arrepentido ni han hecho penitencia por sus pecados.
6. La oscuridad. Es una oscuridad tanto física como moral ya que los condenados a ella (aquéllos que no se han querido convertir a la verdadera fe) no pueden recordar ni a Dios ni a su reino.
7. La vergüenza y dolor que sienten al ver sus pecados escritos ante sí les recuerda su insensatez, causante de su desgracia, a los que han sido condenados por quebrantar la penitencia impuesta por el confesor.
8. La visión y la cercanía de los diablos del infierno provoca el horror a los que han hecho o deseado el mal al prójimo.
9. La cadena ardiente que ciñe cuello y manos de los que han vivido apegados al lujo y la concupiscencia.
10. Un hambre y una sed tan destructivas que ningún entendimiento humano sería capaz de imaginarla tortura a los ricos que han comido y bebido fuera de toda medida desdeñando el sufrimiento de los pobres.

Un decálogo claramente inspirado en las nueve penas establecidas por Honorius Augustodunensis en el *Elucidarium*⁹⁴, de las que el *Breviari* difiere únicamente en una mínima alteración en el orden⁹⁵ y en el añadido de la décima.

El texto referido a cada una de ellas se acompaña de la correspondiente ilustración en los manuscritos de San Petersburgo, Madrid (figs. 327, 328, 329 y 330) y Londres (fig. 331), si bien en este último el miniaturista omite la séptima pena. En los tres casos se trata de viñetas de un ancho similar al de la columna de texto en las que domina el motivo de la boca de Leviatán aludiendo al infierno. Sus fauces abiertas se disponen horizontalmente en la parte inferior de cada una de ellas. Hay que señalar sin embargo algunas excepciones. En el manuscrito de Londres, en la octava pena, la boca infernal adopta una configuración vertical en la parte izquierda de la viñeta, mientras que en el de Madrid, en la sexta (la oscuridad), la boca se sustituye por el original recurso de encerrar a los condenados en una especie de esfera hermética significando a través de ello el total aislamiento, en ese entorno de tinieblas, de los condenados. El número de éstos suele oscilar entre dos y cinco dependiendo de la disponibilidad de espacio. Así en las penas que implican la presencia de diablos, ésta obliga a restringir el número de condenados que en algunos casos puede verse reducida tan sólo a dos. En el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid se presta por lo demás una atención importante a la diversificación sociológica de los condenados de tal modo que, tomando el conjunto de ilustraciones relativas a las diez penas, la representación de los tres estamentos es una constante. La nobleza a partir de la presencia de reyes y reinas, el clero a través de la de obispos, monjes y monjas, quedando el estado llano aludido por los personajes (también de ambos sexos) que carecen de signos distintivos.

En la mayor parte de los casos las penas que se infligen a los condenados, tanto si son de índole psicológica como de índole física, no requieren del concurso de los diablos para su aplicación. Por lo general éstos tan sólo aparecen representados en la quinta, golpeando a sus víctimas con bastones de fuego, y en la octava, en la que su presencia constituye el factor desencadenante del horror de aquéllas. En los restantes casos en que el agente del tormento es también de índole tangible (sea el fuego, los reptiles, las cartelas denunciando sus pecados, o las cadenas ígneas), la imagen se

⁹⁴ *Elucidarium*, libro III, 14-16 (págs. 169 y 447-448 de la ed. de Lefèvre). Su número responde al paralelismo que Honorius establece entre las nueve penas infernales y los nueve órdenes angélicos ("*Quia consortium novem ordinum angelorum neglexerunt, juste novem tormentis addicti maerebunt*").

⁹⁵ Ermengaud intercambia el orden de las penas tercera y cuarta del *Elucidarium* en el que la de los gusanos y la del hedor ocupan los puestos tercero y cuarto respectivamente.

organiza en torno a la dialéctica que se genera entre el agente punitivo y la reacción de los condenados, expresada a través de su gestualidad. Si en estos casos el gesto juega un importante papel, cuando las penas tienen un carácter más intangible se convierte en elemento determinante desde el punto de vista significativo: cruzamiento de brazos para protegerse del frío, taponamiento de la nariz para intentar evitar el mal olor reinante⁹⁶, presión con las manos sobre boca y cuello indicando con ello la sensación de hambre y de sed.

Tras pasar revista a las diez penas infernales el texto del *Breviari* se centra en los acontecimientos relativos al Juicio Final, precedidos por la relación de los quince signos anunciadores del mismo. Si éstos últimos carecen de ilustración en todos los manuscritos, el Juicio se acompaña de una miniatura a toda página en el de San Petersburgo (fig. 332) y de una ajustada a la columna de texto en el de la British Library (fig. 333). El manuscrito de Madrid presenta la particularidad (única entre en conjunto de manuscritos conservados) de remitir su ilustración (fig. 334) a la parte final de la obra acompañando, en el marco del capítulo que Ermengaud dedica a los artículos de fe (credo de los apóstoles), al séptimo de ellos (*“Del Villén article de la santa fe e del derer jeneral jutjament”*) [fol. 151r]⁹⁷.

El Juicio del manuscrito de la Biblioteca de San Petersburgo (fol. 126r) [fig. 332] se divide horizontalmente en tres franjas superpuestas. La primera viene ocupada por la teofanía de Cristo que se muestra entronizado, mostrando las llagas de la Pasión. Se flanquea de dos ángeles portando las *Arma Christi* (la lanza y los clavos el de su derecha y la cruz con la corona de espinas el de su izquierda). Les siguen otros con las manos juntas en actitud orante y alguna otra figura adicional alusiva a la corte celestial. Dos ángeles trompeteros se destacan en primer término para, semiarrodillados, dirigir sus tubas hacia la franja inmediatamente inferior en la que tiene lugar la resurrección general. Lo que ocurre en ésta última franja y en la siguiente, de un ancho casi similar al de las otras dos juntas, se organiza compositiva y semánticamente en torno a una segunda representación de Cristo que ocupa el

⁹⁶ La fetidez que impregna las estancias infernales es motivo recurrente en lo textual. Se prodiga mucho menos en la imagen, en la que, evidentemente, sólo se puede aludir a él a través del gesto. Además de su representación en los ejemplares ilustrados del *Breviari d'Amor* una tabla del MNAC a la que nos hemos referido ya. En ella dos de los condenados proceden también a taparse la nariz para intentar eludir el mal olor reinante (fig. 113). No en la única coincidencia con la iconografía del manuscrito de Ermengaud. El infierno adopta igualmente la morfología de la boca de Leviatán.

⁹⁷ En esa misma página, como puede verse en la ilustración (fig. 36), se acompaña a su vez el sexto artículo de fe (la ascensión de Cristo) de la correspondiente miniatura.

centro de la composición. Su figura reitera en general la de la franja superior. Cambia la escenografía a la que se añade una especie de baldaquino que, en forma de gablete gótico, cobija la figura del entronizado y un tapiz azul tachonado de estrellas que hace las veces de respaldo del trono. También cambia el carácter de Cristo que adopta una especificidad estrictamente judicial. Contrariamente a lo que ocurre con el de la franja superior éste no alza las manos en actitud orante para mostrar las llagas de sus palmas. Estira los brazos hacia abajo sosteniendo en cada una de sus manos sendas cartelas en las que se inscriben textos alusivos a la salvación de los justos (“*quar me avetz servit et amat venetz a me bonazurats*”) y la condena de los réprobos (“*vos me avetz estat peccadors haiatz perdurable dolor*”). En torno a El se desarrolla el drama de la salvación y la condenación. A cada lado del baldaquino los resucitados abandonan, en la franja intermedia, sus sarcófagos alzando los brazos en actitud de oración y súplica hacia el entronizado de la franja superior. La resurrección lleva implícita en sí misma la separación entre justos y réprobos. Los que resucitan a la derecha del Juez (“*resurreccio dels bos*” reza sobre ellos una inscripción) están llamados a la salvación. Por el contrario a los resucitados de la izquierda (“*resurreccio dels mals*”) no les espera sino la eterna condenación. El perfil sociológico de unos y otros es similar: sus tocados, o en su caso la ausencia de todo signo distintivo, indican la presencia, en ambos casos, de personas de toda condición. El destino escatológico de cada grupo se desarrolla en la franja inferior a ambos lados de Cristo. A su derecha, justo debajo de la *resurreccio del bos*, los elegidos son acogidos en un “*seno angélico*”⁹⁸ configurado por un lienzo que dos ángeles sostienen por sus extremos. En su interior alzan, agradecidos, sus manos hacia el Juez en señal de alabanza al tiempo que otros dos ángeles se disponen a depositar sobre sus cabezas las coronas de la bienaventuranza. El contrapunto a esta escena viene dado en el lado opuesto por la condena de los réprobos. Una gran boca de Leviatán en disposición horizontal se constituye en motivo dominante. Su reiteración sistemática en los manuscritos del *Breviari* para referirse al infierno adquiere en este caso una indudable idoneidad visual como réplica infernal al *seno angélico* del lado contrario⁹⁹. El grupo de condenados que ocupa su interior se dispone en una direccionalidad divergente con relación a Cristo. Todos ellos se orientan, en actitud compungida, hacia un diablo que, desde la

⁹⁸ Tomamos el término de Baschet (*Le sein du Père...*, pág. 269).

⁹⁹ La contraposición entre la boca de Leviatán y el seno de los ángeles, dispuestos ambos horizontalmente en un claro paralelismo visual y semántico, dota al lienzo angélico de una clara connotación de lugar de acogida paradisíaca para los justos, alejada en este caso de su tradicional función de transporte de las almas hacia el paraíso.

posición privilegiada que ocupa aposentado sobre los hocicos de la boca infernal, maneja la cadena de fuego que los agrupa.

El Juicio del manuscrito de Londres (fig. 333), a pesar de las diferencias que presenta con el anterior, bebe evidentemente en las mismas fuentes iconográficas. Se organiza igualmente a partir de tres bandas superpuestas, en este caso de igual anchura. La superior no difiere sustancialmente en su planteamiento. La diferencia más acusada radica en el entronizamiento de Cristo que se sienta aquí sobre el arco iris y se inscribe en la mandorla. Su imagen se reitera en la banda intermedia en la que, sentado esta vez en un trono, se reviste de su dignidad de juez. Aunque se prescinde aquí de las cartelas sentenciadoras el gesto de sus brazos es acorde con el carácter judicial de la escena. Se flanquea de una resurrección de los muertos igualmente caracterizada por la nítida separación entre justos y pecadores. Sobre el grupo de resucitados de su derecha un ángel sostiene una filacteria en la que nos reencontramos con la inscripción "*resurreccio dels bons*". La imagen se reitera en el lado opuesto con la "*resurreccio del mals*".

En la franja inferior se representa, como en el manuscrito anterior, la ejecución de las sentencias. En el lado izquierdo los justos se arrodillan y alzan los brazos en dirección al Juez. Se prescinde del "*seno angélico*" pero se mantiene el motivo de la coronación de los elegidos por los ángeles. En el lado contrario el infierno adopta una vez más la forma de la boca de Leviatán que, en este caso, liberada de la mimesis del seno de los ángeles, se dispone verticalmente en el extremo derecho para acoger, con la colaboración activa de varios diablos, a los condenados que, empujados por un ángel espada en mano, se internan en ella para su eterno castigo.

Contrariamente a lo visto en los manuscritos de San Petersburgo y Londres el Juicio Final del de Madrid (fol. 151r) [fig. 334] nada debe a los resortes iconográficos que inspiran a los anteriores. Como señalábamos anteriormente no acompaña al texto que Ermengaud dedica al Juicio como continuación al capítulo dedicado a las diez penas del infierno sino que ilustra el artículo séptimo del credo de los apóstoles. Su iconografía conecta con la tradición de los Juicios Finales sintéticos tan frecuentes en la miniatura, sobre todo cuando se trata (lo que aquí no es el caso) de ilustrar el tema en el marco de la iluminación de capitales¹⁰⁰. Como en tantos otros casos se limita a la imagen de Cristo entronizado sobre el arco iris mostrando las llagas de la Pasión,

¹⁰⁰ Véase el apartado dedicado a esta cuestión en este mismo capítulo.

ostentación de las *Arma Christi* (en este caso sin el concurso angélico), ángeles trompeteros y resurrección de los muertos.

Ermengaud aprovecha el apartado dedicado a glosar la bajada de Cristo a los infiernos para hacerse eco de las nuevas formulaciones teológicas respecto al más allá. Remitiéndose a la autoridad (“*segon los doctors*”) hace referencia a lo que él llama *IIII manieiras d’iffern*¹⁰¹ y que son, por este orden en el texto, el infierno en que penan los condenados eternamente por sus pecados (*infern dels dampnats qui cremen*, en el letrero que aclara la ilustración)¹⁰², el limbo de los niños (*infern dels enfants qui moren sens baptisme*), el purgatorio (*infern de porgatori*) y el limbo de los patriaracas (*infern lo qual espolia Ihesu Christ de sos amichs*). Se ilustran con cuatro viñetas adaptadas a la anchura de la columna de texto (una por cada *infern*) pero en una ordenación inversa con respecto al mismo.

Figura por tanto en cabeza la que se refiere al limbo de los patriaracas. En este caso, como en los otros tres *infern*s, se opta, siguiendo la tónica habitual en el *Breviari*, por aludir al mismo a partir de la boca de Leviatán. En el manuscrito de San Petersburgo ésta adopta una configuración horizontal (fig. 335) y en su interior se observa la presencia de tres personajes masculinos e indiferenciados. Cristo agarra la mano del primero de ellos al objeto de proceder al *expolio* del infierno. El tratamiento de este mismo tema es diferente en los manuscritos de París y Londres (figs. 336 y 337). En ambos se recurre a una boca infernal dispuesta verticalmente en la parte izquierda de la viñeta y a la presencia en su interior de dos personajes, barbado el primero de ellos y femenino y de larga cabellera el segundo. Se trata de Adán y Eva. Una iconografía que entronca directamente con el tratamiento del descenso de Cristo a los infiernos en la retabística catalana de los siglos XIV y XV¹⁰³ que parece haber sido, para el caso concreto de esta viñeta, la fuente de inspiración del miniaturista.

¹⁰¹ En la ed. de Azais “*Del quint article de la sancta fe e de l’expoliatio d’iffern e de las IIII manieiras d’iffern*” (vv. 24787-24895).

¹⁰² Como hemos apuntado anteriormente, el texto relativo a las cuatro maneras de infierno carece de ilustraciones en el manuscrito de Madrid. Transcribimos los textos que acompañan a cada una de las viñetas según la versión catalana del ms. esp. 353 de la Biblioteca Nacional de París, fol. 184v (fig. 336).

¹⁰³ Véanse por ejemplo las tablas dedicadas a ese tema en el retablo de Ramón Destorrents del convento del Santo Sepulcro de Zaragoza, en el que, procedente de ese mismo convento, conserva el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, obra de Jaume Serra, en el del maestro de Tortosa de la catedral de esa misma ciudad (aunque en este caso se invierte la posición de la boca infernal), o en el retablo de Guimerà del Museo Episcopal de Vic de Ramón de Mur (cf. Gudiol y Alcolea, *Pintura Gótica...*, cat. 106,119,152 y 298).

Las similitudes entre los manuscritos de París y Londres se extienden, con pocas diferencias, a las miniaturas alusivas a los otros tres *infern*s. En la que ilustra el purgatorio se coincide en la particularidad de representar a los tres condenados que lo ocupan encadenados (algo del todo inusual en la iconografía del mismo) y embargados, como delatan sus gestos, por el remordimiento y la pesadumbre. Divergen sin embargo en cuanto a la presencia (París) o ausencia (Londres) de fuego. Las llamas son la característica más acusada del purgatorio en el de San Petersburgo. También la actitud de sus condenados que, a diferencia de los de lo que ocurre en los otros dos manuscritos, se aplican en expresar, alzando sus manos juntas y su mirada, su esperanza en la salvación. El fondo azul tachonado de estrellas (coincidente con el del respaldo del Cristo Juez en el Juicio Final del fol. 104) contribuye a amortiguar los aspectos negativos derivados de la presencia del fuego y de la propia boca de Leviatán para acuñar una imagen sin duda optimista del purgatorio.

El limbo de los niños tampoco presenta diferencias acusables entre los manuscritos de París y Londres. En ambos se caracteriza por la serenidad de sus ocupantes que llegan incluso a juntar las manos sobre el pecho en disposición de rezo. Una actitud que contrasta claramente con la desesperación que expresan en el de San Petersburgo a través de una gesticulación desmedida en la que no falta el clásico ademán de mesarse los cabellos junto a otras actitudes autolesivas.

Es por último el *infern dels condemnats* es el que presenta un mayor grado de coincidencia entre los tres manuscritos. No resulta sorprendente habida cuenta de que posee en sí mismo un menor margen para la ambigüedad. Se opta en los tres casos por el fuego como elemento punitivo. Coinciden también en el gesto y la expresión de los rostros de los condenados perfectamente acordes con su condición. Únicamente en el de San Petersburgo se da la circunstancia añadida de la presencia de reptiles hostigando cabezas y rostros de los condenados.

Los quince signos anunciadores del Juicio Final

Es este un tema que alcanzó amplia difusión en los dos siglos finales de la Edad Media, si bien más en el ámbito literario que en el de la plástica. Muchos de los escritos de carácter apocalíptico que circularon en los reinos de la Confederación Catalano-aragonesa se hacen eco del mismo. Nos hemos referido a ellos en relación con la profecía anónima de 1449 recogida en el manuscrito 336 de la Biblioteca

Inguibertine de Carpentras¹⁰⁴. El texto resulta paradigmático en cuanto a su ordenación de los acontecimientos que pondrán fin a la historia terrenal: irrupción y andanzas del Anticristo, quince signos, Juicio Final. Es la misma que encontramos en otro texto anónimo recogido en otro manuscrito misceláneo conservado en esta ocasión en la Biblioteca de Cataluña (ms. 451, fols. 73v-88v) o, lejos ya del anonimato, en el tratado V de la *Vita Christi* de Eiximenis¹⁰⁵. La relación de los quince signos tampoco faltará en la muy difundida *Leyenda Dorada*. En ella anteceden al Juicio tal como Jacopo da Varazze lo describe en el capítulo dedicado al advenimiento del Señor con el que inicia la obra. En un plano más literario Berceo compone *De los signos que apareçeran antes del Juiçio* poema dedicado a glosar los acontecimientos de los últimos días¹⁰⁶.

La miniatura catalana nos ofrece la que constituye una de las primeras manifestaciones iconográficas del tema en el ya citado manuscrito esp. 44 de la Biblioteca Nacional de París¹⁰⁷, si bien con un tratamiento elíptico que nada tiene que ver con la amplitud con que será por lo general tratado. Me he referido ya al Juicio Final sintético que ilustra en ese mismo manuscrito el fol. 3r el inicio del apartado relativo al Segundo Advenimiento de Cristo (fig. 305). En esa misma página se inicia en la segunda columna de texto el dedicado a los quince signos con una capital iluminada con una miniatura alusiva a los mismos (fig. 306). Cada uno de los dos espacios en que queda dividida la letra M con que principia el texto ("*Mas Sent Geronim en lo llibre qui es apelat Annals dels ebreus...*") albergan respectivamente lo que parece una columna de agua (el de la derecha) y una enorme llamarada descendente (el de la izquierda). Se trata de referencias a los signos primero ("*se levará la mar xl coudes sobre l'autea dels monts*") y décimocuarto ("*cremarà lo cel e la terra*")¹⁰⁸ según la ordenación de los mismos en la *Leyenda Dorada*. El miniaturista, limitado por la radical limitación de espacio, optó por representar éstos dos con gran

¹⁰⁴ Véase el capítulo dedicado al discurso escatológico en el ámbito catalano-aragonés.

¹⁰⁵ Cf. Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo...*, pág. 211. El mismo Eiximenis ya se había referido con anterioridad a los quince signos en el libro V, cap. XLII del *Libre del àngels*, si bien con variantes con relación a la versión que da de los mismos en la *Vita* (para el *Libre del àngels* remito a la ya citada edición de Wittlin, pág. 127).

¹⁰⁶ Al tema de los *signa* dedica las 24 primeras estrofas, para pasar a describir a continuación el Juicio y el destino de justos y pecadores. De hecho se ha puesto en duda que el título original hubiera sido aquél por el que hoy se le conoce. James. M. Marchand sugiere *Del Juiçio Cabdal* como posible ("*Gonzalo de Berceo's De los signos que apareçerán antes del Juiçio*", *Hispanic Review*, 45, 3, 1977, pág. 284).

¹⁰⁷ De ser correcta la datación que hace Bohigas del manuscrito como de principios de siglo XIV (cf. nota 19 de este mismo capítulo) se situaría como la más antigua, al menos entre lo que conozco. La Biblia Holkham, a la que más adelante nos referiremos, y que cuenta entre las primeras manifestaciones iconográficas de los quince signos (aunque lejos de la concisión del manuscrito catalán) no es anterior a la década de los 20 de esa misma centuria.

¹⁰⁸ Citas según la edición de Maneikis y Neugaard (*Vides de Sants...*, págs. 18-19).

concisión visual (demostrando con ello no poca capacidad de síntesis) como punto de inicio y final de las desgracias y cataclismos que deben preceder al decimoquinto signo que, con la resurrección de los muertos, supone el punto de arranque del Juicio Final.

Muy diferente es el tratamiento amplio con que se aborda el tema en un cantoral que, procedente del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza¹⁰⁹, conserva el archivo episcopal de Huesca. Su fol. 1 se decora con un conjunto de viñetas que, a modo de orla, recogen los quince signos, enmarcando letra y notación¹¹⁰ (fig. 338). La ordenación de las mismas, partiendo del extremo superior derecho en que se representa el primero de los signos, es la siguiente:

1. *El mar se elevará varios codos por encima de las montañas.* En el manuscrito las aguas del mar se alzan, como si de una colina acuática se tratase, por encima de árboles y montañas. Configurada aquélla por ondulaciones alusivas a las olas, vemos entre ellas multitud de peces (fig. 339).
2. El segundo signo implicará el fenómeno contrario. *El mar descenderá muy por debajo de su nivel habitual.* En el recuadro correspondiente se representa un paisaje con una ciudad al fondo y en primer término las aguas del mar descendidas. Los peces muertos sobre la nueva orilla dan idea del cataclismo (fig. 341).
3. *Los monstruos marinos saldrán a la superficie del mar emitiendo horribles gritos.* Se ilustra con diversas criaturas marinas diseminadas en un mar en el que el descenso de las aguas ha hecho aflorar las montañas de sus profundidades. En primer término una enorme cabeza pisciforme, alude probablemente a una ballena¹¹¹. Abre de par en par su boca en un grito desesperado. Tras ella una sirena y un tritón prefieren expresar su inquietud a través del gesto (fig. 343).
4. *Las aguas de mares y ríos arderán.* Entre un verde paisaje con un par de ciudades al fondo se destaca, en primer término, una superficie acuática, no se sabe muy

¹⁰⁹ Se trata del que en el *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca* de M. C. Lacarra y C. Morte (Zaragoza, 1984, págs. 157-160) figura como 15a (*Graduale Pars Prior*).

¹¹⁰ De nuevo, como en el misal de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona, el tema del Juicio Final (en este caso sus signos anunciadores) se relaciona con la liturgia del Adviento al ilustrar el introito *Ad te levavi*.

¹¹¹ Algunas versiones de la *Leyenda Dorada*, posible fuente literaria de lo representado en el manuscrito aragonés, mencionan explícitamente a las ballenas entre las tales bestias marinas. Esa misma circunstancia se da en otras versiones como la de Pedro Comestor. A ambos textos nos referiremos en páginas sucesivas.

- bien si fluvial o marítima, cuya superficie aparece tachonada toda ella de llamas (fig. 345).
5. *De los árboles y la vegetación se desprenderá, a modo de sudor, un rocío de sangre y los pájaros se reunirán sobre la superficie de la tierra sin comer ni beber.* Una de las más bellas viñetas por el colorido de las aves, con un pavo real centrando la imagen, y la atención puesta en la representación naturalista de las mismas. Cubren efectivamente una pradera sobre cuya verdura caen las gotas sanguinolentas que los árboles desprenden (fig. 347).
 6. *Los edificios caerán.* La ilustración muestra en primer término tres árboles con los troncos partidos y, tras ellos, una ciudad cuyas torres se parten de igual modo (fig. 349).
 7. *Las piedras entrechocarán entre ellas y se partirán en trozos con gran estruendo.* Se ilustra con una superficie yerma, toda ella cubierta por bloques de piedras fruto del fenómeno (fig. 351).
 8. *La tierra temblará y hombres y animales correrán a esconderse bajo las piedras y en las cuevas.* En un paisaje rocoso vemos, en primer término, como hombres y mujeres se introducen en las cuevas o intentan ocultarse entre las rocas. Los gestos de algunos de ellos dan cuenta de su desesperación. Al fondo un grupo de animales se suma al general desconcierto (fig. 353).
 9. *Las montañas perderán su condición de tales y se nivelarán con la superficie de la tierra.* La ilustración correspondiente muestra un paisaje, dominado por una total aridez, en el que, efectivamente, las montañas han sido reducidas a poco más que pequeños montículos por la acción de los vientos. Estos se representan en la parte superior del recuadro a través del recurso, de antigua tradición, de dos cabezas de hinchados carrillos de cuyas bocas exhala el aire devastador (fig. 355).
 10. *Hombres y mujeres abandonarán sus escondites y, llenos de espanto, vagarán por la tierra sin hablarse.* Se ilustra con un grupo de hombres y mujeres que se cruzan entre sí. La gestualidad de algunos de ellos da cuenta del estado de sus espíritus (fig. 358).
 11. *La tierra vomitará a los muertos y las tumbas se cubrirán de huesos.* Esqueletos enteros cubren las sepulturas y la tierra que se jalona además de multitud de cráneos y osamentas dispersas (fig. 360).

12. *Las estrella caerán del cielo y las bestias de la tierra vagarán por ella faltos de alimentos.* En un paisaje dominado por una lluvia de estrellas, múltiples animales se tienden sobre la tierra yerma y ya cubierta en parte por los astros caídos (fig. 362).
13. *Todos los seres vivos morirán.* La miniatura recuerda la que ilustra el undécimo signo, pero esta vez la tierra se cubre de hombres y mujeres difuntos. Sus vestidos delatan la diversidad de estados y condición de todos ellos (fig. 364).
14. *El cielo y la tierra serán pasto de las llamas.* En lo alto de la miniatura un conglomerado de nubes azules se hallan envueltas en llamas, mientras que la tierra está a su vez toda ella cubierta por el fuego (fig. 366).
15. El decimoquinto signo, único de todos ellos que pocas veces falta en las representaciones del Juicio Final, coincide con el primer acto de este último. *En una nueva tierra cubierta por un nuevo cielo, los muertos son llamados a la resurrección general al objeto de comparecer ante el juez supremo.* Los difuntos salen de sus tumbas, simples agujeros en la tierra. Hombres y mujeres desnudos, aparentando todos la misma edad, algunos en actitud orante, dirigen su vista hacia lo alto, donde, excediendo el recuadro que alberga la imagen, destaca sobre un gablete gótico un único ángel que, en actitud descendente, sopla la trompeta que llama a los muertos a concurrir al juicio. Dos filacterias entrecruzadas ostentan el *surgite mortui...* que suma su llamamiento al sonido de la tuba. El Juicio propiamente no se representa, pero la figura sedente y nimbada que, un poco borrosa, vemos inscrita en el gablete es sin duda una alusión a Cristo como protagonista del acto judicial que inmediatamente se seguirá (fig. 368).

Entre los signos 12 y 13 un escudo de los Reyes Católicos con el yugo y las flechas y la leyenda *Tanto Monta* (fig. 362) permite ubicar la miniatura en el reinado de los Reyes Católicos¹¹².

Existen, en el plano textual, versiones diversas del tema de los signos precursores del Juicio Final. Es un motivo al que, en otra de sus tradiciones, nos hemos referido ya con motivo de la representación del *Canto de la Sibila* ligado a la liturgia navideña¹¹³. En ese caso los *signa iudicii* no alcanzan ni el mismo grado de sistematización ni la

¹¹² Lacarra y Morte lo fechan hacia 1502-1504 (*op. cit.*, pág. 157). Coincide en fecharlo en esos mismos años A. Durán Gudiol en la ficha correspondiente ("Graduale Pars Prior") en el catálogo de la exposición *El espejo de Nuestra Historia*, Zaragoza, 1991, págs. 308-309.

misma amplitud que en los textos que se refieren específicamente a los quince signos. Se alude en el *Canto de la Sibila* a la pérdida del resplandor del sol y de la claridad de la luna, a terremotos, horribles truenos, fuego celestial que hará entrar en ignición la tierra y las aguas, gritos de los peces, fragmentación de las piedras o desaparición de las montañas. Según las versiones el orden varía, como también los signos referidos. Como vemos, algunos de ellos coinciden con los recogidos entre los quince que centran nuestra atención. Coincidencias que obedecen seguramente a unos orígenes fundados en tradiciones comunes que se remontarían a los oráculos sibilinos (de notable incidencia en algunos escritores del primer cristianismo como Lactancio o San Agustín), a la tradición de la Sibila Eritrea, a los apócrifos *Anales de los judíos* o al mismo Apocalipsis de Juan¹¹⁴.

Respecto a los quince signos, aunque sus orígenes son inciertos, la tradición ha tendido a atribuirlos a San Jerónimo. Así lo manifiesta Pedro Damían, aunque sin aludir a su procedencia concreta, en uno de los primeros textos que los recoge¹¹⁵. La atribución es apócrifa, como lo es también la que pretende hacerlos derivar de Beda. Lo que parece claro es que a partir del siglo XI, en el que Damían redacta su versión, la difusión del repertorio de los *quince signos* no hace sino ir a más. Con cambios más o menos significativos, que pueden afectar tanto a la secuenciación de los mismos como a su naturaleza, las versiones se multiplicaron. En su estudio sobre las mismas William W. Heist¹¹⁶ recoge, sin ser exhaustivo, unas 120 que estructura en torno a siete tipos básicos. De todos ellos interesan particularmente, a efectos iconográficos, el *tipo Vorágine*, acuñado a partir de la relación que facilita el autor de la *Leyenda Dorada* (es el que sigue el manuscrito de Santa Engracia), el *tipo Comestor* (que el devorador de libros parisino incluye en su *Historia Scholastica*)¹¹⁷ y el *tipo Pseudo-Beda*. Son los de mayor difusión textual, y, consiguientemente, los que con mayor frecuencia han inspirado las representaciones visuales del tema. Los dos primeros tipos presentan una notable similitud entre sí. El orden y naturaleza de los signos es el mismo con la salvedad de que en el quinto y duodécimo Comestor, contrariamente a lo que ocurre en *La Leyenda Dorada*, omite la congregación respectiva de las aves y la

¹¹³ Véase el capítulo dedicado al teatro sacro.

¹¹⁴ Cf. Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo...*, pág. 172 y ss.

¹¹⁵ La relación de Damían, contenida en sus *Opuscula Varia* (Opusculum LIX: *De Novissimis et Antichristo*, la recoge José L. Pensado ("Los *signa iudicii* en Berceo", *Archivum* X, 1960, págs. 236-238) según la edición de Migne (*PL*, CXLV, cols. 840-842).

¹¹⁶ *The Fifteen Signs Before Doomsday*, East Lansing, Mich., 1952. Véase también E. Von Kraemer, *Les quinze signes du jugement dernier. Poème anonyme de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle publié d'après tous les manuscrits connus avec introduction, notes et glossaire*, Helsinki, 1966 (especialmente págs. 13-35).

¹¹⁷ Cf. J. L. Pensado, pág. 240 (según Migne, *PL*, CXCVIII, col. 1611).

de los animales que en el texto de Jacobo de Vorágine se anuncia juntamente con la ignición de las aguas y la caída de las estrellas. Mayor diversidad con los anteriores presenta el tipo Pseudo-Beda aunque las diferencias afectan más a la ordenación de los signos que a su naturaleza¹¹⁸.

Si el tema alcanza amplia difusión en lo textual a partir del siglo XI, las artes visuales no se hacen eco del mismo hasta el XIV, siendo su ámbito de expresión preferente la miniatura y la vidriera, para pasar a tener un amplio despliegue desde mediados del siglo XV en los medios de reproducción mecánica¹¹⁹.

La mayor parte de sus representaciones plásticas oscilan entre las relaciones de Comestor y Voragine. Una de sus primeras manifestaciones se da en el terreno de la miniatura, concretamente en la Biblia Holkham (British Library, Add. MS 47682)¹²⁰, iluminada posiblemente en Londres hacia 1320-1330, en la que los quince signos se despliegan sucesivamente (fols. 40v-42) precediendo al Juicio Final del fol. 42v con el que se cierra el ciclo pictórico que ilustra la historia de la humanidad desde sus inicios hasta su fin. Las ilustraciones siguen en este caso a Comestor con lo que el miniaturista ha representado la vegetación cubierta por el rocío de sangre del quinto signo prescindiendo de la congregación de las aves, y la caída de las estrellas del duodécimo sin la presencia de los animales. Dentro de esa misma tradición deben situarse los que se representan en una copia del *Livre de la Vigne de nostre Seigneur* de hacia 1450-1470 conservada en la Bodleian Library de Oxford (Douce 134, fols. 41v-49v)¹²¹.

¹¹⁸ Los dos primeros coinciden con los de los tipos anteriores. El tercero contempla la vuelta de las aguas del mar a su estado normal. A partir de aquí la secuenciación se altera pasando a ser el cuarto las bestias y peces marinos gritando en la superficie del mar, para continuar con la ignición de las aguas, el sudor sanguinolento de la vegetación (sin la concurrencia de las aves), la destrucción de los edificios, la colisión entre las piedras, el terremoto, la reducción a polvo de colinas y montañas, los hombres y mujeres saliendo de cavernas y otros escondites incapaces de pronunciar palabra alguna, la caída de las estrellas (sin la concurrencia de los animales terrestres), los huesos de los muertos fuera de las tumbas, la muerte de todos los seres vivos, para finalizar el decimoquinto día con la cremación de la tierra y el Juicio Final (cf. Migne, *PL*, XCIV, col. 555).

¹¹⁹ Al margen de esos medios el tema alcanzará una limitada repercusión. No conozco ningún ejemplo en lo escultórico. En el ámbito de la pintura mural la iglesia danesa de Svaerdborg ofrece una interesante muestra en relación con el tema del Juicio Final (una reproducción parcial de las mismas puede consultarse en www.danish-medieval-art.net/nttop15.htm). La Frauenkirche de Oberwesel conserva también un tríptico representando los quince signos (cf. Canon J. T. Fowler, "The fifteen last days of the world in medieval art and literature", *The Yorkshire Archaeological Journal*, 23 [1914-1915], págs. 319-322, pl. III).

¹²⁰ Cf. W. O. Haskell, *Holkham Bible Picture Book*, Londres, 1954.

¹²¹ Cf. F. Wormald, "A note on the fifteen signs of the last days" (apéndice IV al artículo de E. A. Gee, "The painted Glass of All Saints' Church, York", *Archaeologia*, CII, 1969, págs. 151-202). En el catálogo de O. Pächt y J.J.G. Alexander *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library of Oxford* (Oxford, 1966) figura en la pág. 55 con el nº 710.

Por el contrario un libro de horas francés de principios del siglo XV atribuido al maestro de Bedford y conservado actualmente en la Nationalbibliothek de Viena (cod. 1855) despliega en su fol. 218v un Juicio Final a toda página¹²² que se rodea de quince medallones que, siguiendo el texto de *La Leyenda Dorada*, aluden a cada uno de los signos precursores de lo que acontece en el centro del folio (fig. 370). También se remite a la ordenación de Jacobo de Vorágine el espléndido códice *varia 124* de la Biblioteca Real de Turín miniado por Cristóforo de Predis hacia 1476¹²³ o, con alguna variante, un ejemplar del *Speculum humanae salvationis* fechado en 1482 de la Biblioteca Municipal de Lyon (Rés. Inc. 1043)¹²⁴.

Al margen de ambas tradiciones textuales debe situarse lo representado en la vidriera, atribuida a John Thornton, conocida como *Prick of Conscience* de la iglesia de All Saints' North Street (York). Su nombre obedece precisamente a la obra homónima en que se inspira, ampliamente difundida entre la clerecía y los laicos ilustrados de York¹²⁵, que incluye la relación de los quince signos en la línea del Pseudo-Beda¹²⁶.

Desde mediados del siglo XV los sistemas de reproducción mecánica de la imagen contribuirán a una mayor difusión del tema. En Alemania una primera edición quiroxilográfica realizada en el sur del país hacia 1450 del *Entkrist* los recoge¹²⁷. También la xilográfica (ca. 1470) originaria de Suabia¹²⁸ y la impresa en Estrasburgo

¹²² E. Trenkler, *Livre d'Heures handschrift 1855 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Viena, 1948, pl. 24.

¹²³ El texto sigue fielmente la secuenciación de la Leyenda Dorada, si bien Predis no ilustra todos los signos, aunque sí la mayor parte de ellos. Remito a la edición facsímil del manuscrito publicada en Turín en 1987 (*Il codice varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de Predis*) acompañada de un volumen de estudios editado por A. Vitale-Brovarone.

¹²⁴ La secuenciación y naturaleza de los signos (que se despliegan entre los folios 483v y 486r) corresponde al *tipo Vorágine* con la salvedad de que en el duodécimo se prescinde de la congregación de los animales terrestres. Las imágenes digitalizadas del manuscrito pueden consultarse en la excelente base de datos de las miniaturas de la Biblioteca Municipal de Lyon (www.sgdh.si-bm-lyon.fr/dipweb2/phot/enlum.htm).

¹²⁵ Cf. R. Marks, *Stained Glass in England during the Middle Ages*, Londres, 1993, págs. 83-84.

¹²⁶ Como señalábamos anteriormente la vidriera será junto con la miniatura el otro medio en el que el tema de los *signa iudicii* encontrará su ámbito de difusión preferente. Además del ejemplo de York, en la catedral de Angers se desarrolla en su rosetón septentrional, en relación con el Juicio Final (cf. L. Grodecki, "Vitreaux de la cathédrale d'Angers", *Bulletin Monumental*, CXXIV, 1966, págs. 55-61). Otros ejemplos son aportados por el propio Grodecki en "Les quinze signes précurseurs de la fin du monde dans les vitreaux allemands, français et alsaciens", *Festschrift Wolf Schubert. Kunst des Mittelalters in Sachsen*, Weimar, 1967, págs. 296-299, concretamente los de sendas vidrieras de la iglesia de Walbourg y de la de Santa Marta de Nuremberg. Sobre ésta última remito al artículo de G. y U. Frenzel, "Die fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht in der S. Martha-Kirche zu Nürnberg", en *Festschrift Peter Metz*, Berlín, 1965, págs. 224-238 y a U. Meyer-Eisfeld, *Die Glasmalerei in der St. Martha-Kirche zu Nürnberg*, Nuremberg, s/f, con buenas reproducciones de la misma.

¹²⁷ Ed. facsímil de H. T. Munsper, *Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen*, Prestel-Verlag, Munich, 1970, según ejemplar de la colección Otto Schäfer (Schweinfurt).

¹²⁸ *Das Puch von dem Entkrist*, ed. de K. Pfister, Insel-Verlag, Leipzig, 1925. Reproduce el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich.

con tipos móviles en torno a 1480¹²⁹. Los grabados de ésta última serán utilizados por Pablo Hurus en la edición de 1496 del *Libro del Anticristo*. Uno de los cuatro textos que lo integran es el *Libro del juicio postrimero si quier final, con los quinze señales que se han de venir ante el día del juicio*¹³⁰. Al año siguiente Fadrique de Basilea imprime en Burgos una segunda edición de la obra¹³¹. Sigue los textos de la de Hurus pero la ilustra con grabados diferentes aunque inspirados en los de la edición zaragozana¹³².

En Francia Antoine Verard incluye los *signa* en la edición de 1492 del “*Art de bien vivre et de bien mourir*”, juntamente con los hechos relativos al advenimiento del Anticristo y las penas del infierno y del purgatorio. También en la segunda edición de 1492 y en las sucesivas de 1496, 1498 y 1503¹³³ así como en alguno de sus libros de horas¹³⁴. En la no menos popular *Danse Macabre* impresa por Guyot Marchant están presentes al menos desde 1496 (la primera edición es de 1485) juntamente con el Juicio Final¹³⁵.

Son sin embargo, del conjunto de publicaciones francesas que los incluyen, los libros de horas impresos por Philippe Pigouchet para el editor Simon Vostre los que merecen nuestra atención preferente. Si, como hemos señalado ya, las viñetas del gradual del Museo Episcopal de Huesca se adaptan al *tipo Voragine*, su fuente de inspiración inmediata no radica en el texto de la *Leyenda Dorada*. Desde al menos 1498 el impresor parisino introduce en sus *horas* orlas alusivas a los *signa iudicii*¹³⁶.

¹²⁹ Ed. facsímil de K. Boveland, Ch. P. Burger y R. Steffen, *Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen den Jüngsten Gericht*, Friedrich Witting Verlag, Hamburgo, 1979 (según ejemplar de la Stadt und Universitätsbibliothek de Frankfurt).

¹³⁰ Además de ese texto la publicación incluye la *Declaración de Martínez Dampíes del sermón de San Vicente*, la *Epístola de Rabí Samuel contra los errores de los judíos* y el *Libro del Anticristo*. Los dos últimos han sido publicados en ed. de F. Gilbert (Pamplona, 1999) acompañados de los grabados que ilustran la vida del Anticristo.

¹³¹ R. Alba ha publicado una edición facsímil de esta edición (*Del Anticristo*, Madrid, 1982). Al igual que la de Gilbert es incompleta (se limita a reproducir el *Libro del Anticristo*, prescindiendo de los otros textos y, en consecuencia también de los grabados referidos a los quinze signos). Estos últimos los reproduce F. Vindel en *El arte tipográfico en Burgos y Guadalajara durante el siglo XV*, Madrid, 1951, págs. 139 y ss.

¹³² Para una aproximación comparativa a ambas ediciones véase el artículo de R. Rohland de Langbehm “El *Libro del Anticristo* en castellano”, *Studia Hispanica Medievalia*, II, Buenos Aires, 1992, págs. 135-147.

¹³³ J. Macfarlane, *Antoine Verard*, Ginebra, 1971, números 18, 19, 46, 53 y 67 respectivamente. É. Mâle, uno de los primeros en abordar el estudio del tema de los quinze signos, reproduce dos de los grabados utilizados en estas ediciones por Verard en *L'art religieux de la fin...*, págs. 441-442 (figs. 235 y 236).

¹³⁴ Cf. A. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France*, vol. II, París, 1901, pág. 414. Claudin, que reproduce dos páginas con dos de los quinze signos de unas Horas de Verard, no da referencias sobre las fechas de la edición que utiliza.

¹³⁵ D. Crouzet, *Les Guerriers de Dieu*, t. 1, Champ Vallon, 1990, pág. 183.

¹³⁶ En ese año se publica la edición, con los *signa*, del ejemplar (Horas al uso de Roma) que posee la Biblioteca de Cataluña (Esp. 3-8º). No tengo constancia de su presencia en ediciones anteriores. Claudin, que reproduce las quinze viñetas con los respectivos signos (*Histoire de l'imprimerie...*, vol. II, pág. 43) no ofrece datos precisos sobre la edición de la que los toma. En algunas posteriores a la de 1498 (por ejemplo las *Horas*, también al uso de Roma, de 1501), el impresor prescinde de ellos. Un ejemplar de esta última edición puede consultarse en su integridad en la *web* de la Biblioteca Nacional de París (<http://gallica.bnf.fr>).

Decoran los folios que preceden a las ilustraciones del Juicio Final y de la historia del pobre Lázaro que, en páginas opuestas, dan inicio al oficio de difuntos. Las similitudes con lo que vemos en el manuscrito aragonés son más que estrechas. Es evidente que el miniaturista que lo iluminó tenía delante un ejemplar de las Horas de Pigouchet¹³⁷ cuyas ilustraciones de los *signos* copia sin introducir apenas cambios en relación con el original¹³⁸. El más significativo de ellos radica en la omisión del Juicio Final sintético que culmina la secuencia en las Horas (aunque como señalábamos anteriormente se alude a él en el manuscrito a través del Cristo del gablete del marco). Otras modificaciones son de mero detalle.

Es probable que el autor de los grabados utilizados por Pigouchet se haya inspirado en manuscritos como el del maestro del duque de Bedford de la Nationalbibliothek de Viena (fig. 370). La similar concepción en ambos casos, tanto en la ordenación de los mismos, a modo de orla, como algunas coincidencias en la configuración de determinados de ellos, apunta en ese sentido¹³⁹, sin descartar naturalmente otras posibles influencias. Llama por ejemplo la atención la estrecha similitud entre el modo de representar el noveno signo (el aplanamiento de las montañas) en las horas de Pigouchet (y, consecuentemente, en el manuscrito oscense) y en el rosetón de la catedral de Angers (fig. 356).

¹³⁷ Es probable que conociese la edición de Hurus. En la decisión de utilizar como modelo las *Horas* de Pigouchet debió de influir no sólo la mayor calidad de sus grabados sino también el hecho de que los diferentes signos se organizan en viñetas que se disponen en los márgenes a modo de orla, una concepción coincidente con lo que vemos en el manuscrito de Santa Engracia.

¹³⁸ Véanse las ilustraciones 339 a 369 organizadas en torno a la comparación de cada uno de los signos en el manuscrito aragonés con el que le corresponde en el libro de horas del impresor parisino.

¹³⁹ En ambos casos se representa además de los signos la boca de Leviatán engullendo a los condenados, que en el cantoral oscense se evita.

CONCLUSIONES

Hemos visto a lo largo de estas páginas como los mundos románico y gótico han sido testigos de importantes mutaciones en las concepciones sobre el más allá, tanto en su configuración misma como en lo que a la retribución de las conductas se refiere. Un imaginario que evoluciona, como no podría ser de otro modo, a impulso de las transformaciones que se operan en una realidad que, desde el siglo XI, asiste a una aceleración del cambio material y social.

La iconografía románica se atiene a una escatología basada en una estricta dualidad retributiva asentada en un más allá estructurado a partir de la existencia del cielo y el infierno. Un más allá que, carente de matices, no discrimina sino a partir de la salvación y la condenación, dicotomía que se manifiesta de forma tajante, abrupta, sin lugar para la sutileza judicial ni para las medias tintas.

En ese marco general el infierno tiende a representarse como como un elemento biomórfico. Síntesis y a la vez metáfora del mismo, su forma acusa un marcado carácter monstruoso que tiende a concentrar su papel admonitorio en la función devoradora que suele caracterizarlo. Convive con un infierno tendente a la espacialización. Aunque su sistema penal es rudimentario (junto al fuego y las serpientes, principales instrumentos de tortura, la caldera, tan recurrente en el gótico, empieza a hacerse un lugar) se aprecia en algunos casos un tímido intento de diversificación de los pecados. Cuando eso ocurre suelen ser la avaricia y la lujuria los representados. Los mismos que, fuera de contextos propiamente infernales, la plástica románica multiplica en portadas y capiteles a través de la imagen de la *femme aux serpents* y del avaro con la bolsa al cuello. Son los dos más denostados por la Iglesia. Compendio la lujuria de todos los vicios, la avaricia se erige en paradigma de una doble desconfianza del estamento eclesiástico: hacia aquellos capaces de negociar con un bien que sólo a Dios pertenece, el tiempo, y hacia la progresiva ruptura de la tripartición social por la vía de la irrupción de una economía monetaria.

Desde el punto de vista social no hay alusiones a la condición estamental de los condenados. Expresión de una sociedad en la que los vínculos de solidaridad propios del vasallaje feudal más o menos funcionan, el infierno románico no va a recurrir a

esa “*figura de la inversión*”¹ que con frecuencia será consustancial al infierno gótico: el otro mundo como lugar de restablecimiento, a instancias de la divinidad, de una justicia cada vez más ajena a un mundo en el que el desarrollo económico exacerba las contradicciones de clase. Estamos por lo tanto aún lejos de la sistemática penal² que poco a poco se abrirá paso en la mentalidad gótica para culminar en lo literario con la *Divina Comedia* y en lo plástico con los grandes ciclos murales italianos.

Menos propicio al estímulo de la imaginación de los artífices románicos resulta el cielo. Prescindiendo de las teofanías intemporales y centrándonos en su representación como destino de los justos, se suele aludir a él a partir de algún elemento que permita su asociación con la Jerusalén Celeste (las arcadas que enmarcan a los bienaventurados en Olérdola). No falta algún ejemplo (parábola de las vírgenes prudentes en la Biblia de Ripoll) en que se aluda al jardín paradisiaco a partir de la presencia de algún motivo vegetal. Se apuntan pues las que van a ser en el gótico las principales formas que adoptará el paraíso como lugar de acogida de los justos.

Pocas veces es el Juicio Final el marco en que se representa el destino escatológico de justos y pecadores. La idea, abordada indirectamente a través de la inserción en ciclos más amplios de las parábolas escatológicas del evangelio de Mateo (particularmente la del pobre Lázaro y la de las Vírgenes prudentes) o del pesaje de las acciones morales por San Miguel, se abre paso lentamente en la plástica románica para dotarse de un carácter propio en las pinturas de Santa María de Tahüll, reflejo sin duda de otros ejemplos hoy desaparecidos.

Si el románico tiende a evitar enfrentarse directamente a la imagen del Juicio Final, el mundo gótico asiste, por el contrario, al triunfo de su representación. Su imagen pasa a ocupar desde mediados del siglo XII un lugar preponderante en las portadas occidentales de las grandes catedrales góticas como proyección plástica de la *gran escatología*, preocupada fundamentalmente por la vertiente colectiva de la salvación. La *pequeña escatología*³, más atenta a la salvación individual, se abre a su vez paso

¹ El término fue acuñado por Baschet (*Les justices...*) para referirse a las numerosas representaciones infernales pobladas de reyes, clérigos y miembros del patriciado urbano en la plástica gótica.

² Fuera de la Corona de Aragón, en el Pórtico de la Gloria asoma, aún tímidamente, una tendencia a la especialización de los castigos que anuncia la riqueza iconográfica de lo infernal de las portadas de Tudela o de Toro en el primer gótico.

³ Los términos de pequeña y gran escatología los tomamos de A. Gourevitch. El medievalista ruso constata la presencia simultánea de ambos juicios desde el principio de la Edad Media. Contraponen, en una postura excesivamente dicotómica (al menos para los últimos siglos de la Edad Media), a la cultura oficial eclesiástica, centrada en el Juicio Final, esto es en la *gran escatología*, la cultura popular, más atenta a la salvación individual (*pequeña escatología*) y en consecuencia con un superior arraigo en ella de la creencia en el juicio particular (cf. “Au Moyen Age: conscience individuelle et image de l’au-delà”,

con fuerza. Una consecuencia de la instalación del purgatorio en el pensamiento cristiano y de la afirmación de la individualidad que, en el plano escatológico, se va a traducir en una preocupación cada vez más acentuada por el problema de la salvación abordado desde una óptica personal. Señalábamos en el capítulo inicial como la idea de un juicio particular inmediato a la muerte se asienta en el pensamiento teológico a partir del siglo XII. Se constata su afirmación en la iconografía, con amplio desarrollo en Cataluña ligado, por lo general, al culto a San Miguel y a las nuevas creencias relativas al purgatorio. Ello no va a suponer sin embargo un desplazamiento de la figuración Juicio Final. Al contrario, Delumeau señala una intensa proliferación de su representación a finales de la Edad Media⁴. En la Valencia de ese momento asistiremos a una auténtica inflación de retablos de almas articulados en torno a la imagen del mismo.

Pequeña y gran escatología no sólo van a convivir a lo largo de la época gótica. Llegarán a un punto de encuentro por el que imágenes centradas en el Juicio Universal se harán eco de la preocupación individual por la salvación al integrarse en proyectos soteriológicos de carácter personal, en los que se recurre incluso a la figuración de personajes concretos entre los resucitados del *dies illa* cuando no entre los elegidos.

Una imagen pues, la de la *justicia del más allá*, que el gótico diversifica en función de esa dialéctica entre lo individual y lo colectivo que se instala en las concepciones sobre la retribución de las acciones humanas tanto en el plano teológico como en el de la religiosidad popular.

En este contexto la redefinición de la estructura funcional del más allá desde las instancias primero teológicas y más tarde eclesiásticas, no tardará en ser recogida por las artes plásticas. La traducción del purgatorio en imágenes da lugar a una iconografía diversa y, con frecuencia confusa, o más bien dubitativa, en el camino por encontrar su propia especificidad. Una actitud que no sólo debe relacionarse con el

Annales ESC, vol. 37/1, 1982, págs. 255-275; "La *Divine Comédie* avant Dante", en *La culture populaire au Moyen Âge. Simples et docti*, págs. 193-266).

⁴ *La peur en Occident*, París, 1978, pág. 259 y ss. Ariès afirma que a lo largo de los siglos XIV-XV, el Juicio Final pasa a un segundo plano (*L'homme devant la mort*, París, 1977, págs. 109-110). Vovelle coincide con él, retrasando incluso al XIII el punto de inflexión (*La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, París, 1983, págs. 62-63). Posiciones que, a la vista de la iconografía deben, cuando menos, matizarse. Si bien es cierto que el juicio individual se manifiesta en la plástica con una presencia que nunca hasta entonces había tenido, también lo es el hecho que nunca como hasta los dos últimos siglos de la Edad Media se produce una tal proliferación de la imaginería del Juicio Final, particularmente en obras ligadas a la devoción privada (miniatura) y en multitud de pequeñas iglesias rurales. Delumeau pone en relación el fenómeno con el arraigo en la conciencia colectiva de miedos escatológicos. En lo catalano-aragonés

hecho de que la doctrina del purgatorio no fuese codificada en el terreno dogmático en términos susceptibles de ser trasladados visualmente. Sugiere también una cierta dificultad a la hora de ubicar este tercer lugar de la geografía del más allá en el marco de la estructura binaria imperante en la plástica gótica en el momento en que la idea del purgatorio empieza a perfilarse. La imaginería medieval se hallaba profundamente enraizada en una psicología binaria a la hora de representar la problemática moral de la salvación, como se manifiesta en numerosos programas de las portadas de las grandes catedrales góticas. La propia prehistoria del purgatorio da fe de los problemas que sus primeros "padres" tuvieron a la hora de ubicarlo. San Agustín, el papa Gregorio, u Honorius Augustodunensis, nos hablan de un infierno "más tolerable", un "fuego purgatorio", un infierno "superior" (esto es, más próximo al cielo), etc., como resistiéndose a romper con el dualismo imperante.

Con frecuencia la representación del purgatorio al apelar a una imaginería infernal no consigue escapar a esa dualidad y adopta en consecuencia una topografía en cierto modo prestada. Sí se puede, sin embargo, dar cuenta de una cierta evolución en su representación plástica. Hemos podido constatar como algunas de sus primeras formulaciones tienden a representar, más que un lugar, una idea: la de purificación, recurriendo al fuego como elemento purgatorio. Parece como si estas primeras imágenes pivotasen más en torno al adjetivo *purgatorius* que al sustantivo *purgatorium* dando más bien cuenta de una prueba purificatoria situada en un terreno impreciso⁵. Son imágenes que nos remiten al *fuego purgatorio* de San Agustín, del que, en el entorno hispano, se harán eco autores como San Isidoro, Tajón de Zaragoza o Julián de Toledo en los siglos VI y VII⁶.

Desde este punto de vista no deja de resultar significativa la coincidencia que presentan en cuanto a la fórmula adoptada para representar el purgatorio dos de sus primeras imágenes en el ámbito hispano, la portada de la Majestad de Toro y el frontal de Ars, tan distantes en lo geográfico como próximos en lo imaginario, recurriéndose en ambos casos a la visualización de las almas inmersas en las llamas sin ningún referente espacial.

hemos podido constatar la vigencia de una mentalidad de *espera escatológica* fuertemente arraigada para los dos últimos siglos del medievo.

⁵ Para la irrupción del sustantivo *purgatorium*, que Le Goff sitúa entre 1170 y 1180, y al que concede capital importancia en la cristalización del tercer lugar en el pensamiento cristiano, véase del propio Le Goff: "El nacimiento...", págs. 418-423.

⁶ *Ibid.*, págs. 116-117.

En este mismo terreno de indefinición se mueven los frescos de la capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca, si bien en este caso la idea del tercer lugar ha cristalizado ya en la representación de un espacio específico que comparte sin embargo el mismo ámbito topográfico del infierno. Hemos señalado en su momento la posible conexión de estas imágenes con el sistema del infierno inferior y el infierno superior que arranca de Gregorio Magno y es recogido por las visiones del siglo XII.

En Cataluña la imaginería del purgatorio tiende a tomar cuerpo en el plano espacial para asumir una iconografía con frecuencia construida a partir de préstamos de la representación tradicional del infierno, exponente de las dificultades del purgatorio por abrirse camino en el marco del dualismo imperante en el imaginario colectivo medieval. Se opta en ocasiones por la boca de Leviatán. Otras se nos muestra como una sima de la que emergen las almas purificadas. Puede ocurrir que no se nos dé cuenta de lo que acontece en su interior (lo que debemos interpretar como un intento de desmarcar el purgatorio del infierno) o, por el contrario, mostrarnos los sufrimientos de los condenados. Cuando se da esta última circunstancia se recurre, en mayor o menor medida, al catálogo de torturas propias hasta ese momento del infierno, pudiendo llegarse a lo que podríamos calificar de “infernalización extrema” como en el caso de las pinturas de Sant Valentí de les Cabanyes o de forma más atenuada en el retablo de Cirera y Talam en Terrassa. En ambos la presencia de demonios viene a subrayar esa dependencia, situando estos ejemplos dentro de la “pastoral del miedo”⁷, si bien con un carácter ambivalente que pendula entre el temor al castigo y la esperanza de salvación inherente al purgatorio.

En el ámbito de la Corona de Aragón habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XV para ver como el tercer lugar adopta una imagen propia. El purgatorio paisaje se afirma en algunas obras mallorquinas o en el libro de horas de la British Library (Add. Ms. 18193, fols. 86v). En los retablos de ánimas valencianos, al representarse conjuntamente infierno y purgatorio, éste último irá adquirirá un marcado carácter diferencial⁸, basado en la doble purificación por el agua y por el fuego. La presencia del limbo de los niños en la mayor parte de estas obras, siempre con una marcada contigüidad espacial al purgatorio, viene a subrayar la idea de una pena que ambos lugares comparten: la privación, temporal en un caso y definitiva en el otro, de la visión

⁷ El término ha sido acuñado por J. Delumeau (*La peur en Occident*, París, 1978).

⁸ Esta misma circunstancia se da ya en el retablo de los Puixmarían de la catedral de Murcia, en el que junto a un original infierno-volcán se representa un purgatorio estratificado en dos niveles claramente diferenciado de las fórmulas adoptadas por la retabística catalana contemporánea.

beatífica, al tiempo que nos ofrecen una imagen exponente del enraizamiento de ese más allá multifuncional en las concepciones escatológicas del final de la Edad Media.

Elementos recurrentes en la iconografía del purgatorio son la presencia de los ángeles psicopompos auxiliando a las almas en el momento de abandonar su estancia en él o (con menor frecuencia) confortándolas en sus castigos, y la gestualidad que éstas suelen adoptar y que viene caracterizada por una actitud de recogimiento en oración. Recursos ambos de individualización del tercer lugar en oposición al infierno, el segundo abunda además en presentar a las almas que en él sufren como integrantes del grupo de los elegidos, al tiempo que dirige hacia el espectador una invitación a la oración y, por tanto, a la solidaridad con los difuntos. Calificada la sociedad medieval como “civilización del gesto”⁹ la actitud de las almas del purgatorio, además de anunciar su próximo acceso al disfrute de la Gloria, contrasta con las de los condenados al infierno, caracterizada por una gesticulación extremada cuando no deformante, incluso en los casos en que no se hallan directamente sometidas a suplicios.

Por lo que respecta al ámbito de lo paradisiaco en su vertiente retributiva, éste suele representarse las más de las veces a partir de elementos más o menos urbanos que remiten a la idea de la Ciudad Celeste (murallas, edificios, iglesia...). No faltan referencias al paraíso-jardín que, aunque menos frecuente, nos ofrece en las horas de la British Library una fórmula combinada con la anterior de indudable interés. Las diversas manifestaciones de disfrute de los bienaventurados se concreta en alguna referencia explícita a los gozos del paraíso, particularmente a la música a la que la iconografía de lo celeste recurre con frecuencia (*“quins sons e quins sturments et quinyes cants hi ha!”*, dice San Vicente Ferrer en uno de sus sermones refiriéndose al cielo)¹⁰. Pero de entre ellos el que se manifiesta con mayor presencia a medida que avanzamos en los siglos del gótico es la visión beatífica. Las referencias a la misma alcanzan su formulación más depurada en imágenes como las del retablo de Albatàrrec, el de Villahermosa del Río, o en algunos retablos de almas valencianos (San Mateo, Catarroja, Borbotó...) en los que la idea de espectáculo en relación con la visión de Dios se concreta en una fórmula *quasi* teatral de la misma: los justos dispuestos semicircularmente en torno a Cristo ocupando gradas o haciendo servir como tales las almenas que rematan los muros de la Ciudad Celeste.

⁹ Le Goff, *La civilización del Occidente Medieval*, Barcelona, 1969, pág. 436.

¹⁰ *Sermons*, vol. I, pág. 51.

Por su parte, el infierno gótico, si bien recurre con frecuencia al motivo de la boca de Leviatán (deudora del infierno biomórfico románico), se orientará hacia fórmulas renovadas atentas a la diversificación de los pecados y las penas. También a la sociología de los condenados. Merece particular atención desde este punto de vista la representación de los dominios infernales por Destorrens en el misal de Santa Eulalia. En él se afirma un infierno espacializado, de ubicación subterránea, y con una marcada tendencia a la sistematización de lo penal. Los diablos aparecen sometidos a una jerarquía que no se da en casos anteriores, cuando menos de modo tan marcado. Los castigos se diversifican y si bien no se estructuran en base al septenario de los pecados capitales de un modo concluyente, se tiende cuando menos a ello. De lo admonitorio expresado a través de la monstruosidad de la boca devoradora se pasa a su expresión a partir de la tortura. Tortura que se aplica a pecadores concretos más que a representaciones abstractas del pecado. No estamos ante un punto de inflexión en la figuración del infierno en el ámbito catalano-aragonés, al modo como lo fueron las pinturas de Buffalmaco en el camposanto de Pisa¹¹, pero sí ante el exponente más logrado de la tendencia a la sistematización penal que manifiesta la iconografía del infierno al final de la Edad Media. Significativo es también a ese respecto el recurso en algunos retablos de almas valencianos al septenario de los pecados capitales, a pesar de que esa sistemática no se lleve al terreno de las penas (las siete figuras asociadas a cada uno de los pecados, más metáforas de los mismos que condenados concretos, comparten un común castigo en el interior de una gran caldera).

Desde el punto de vista de la adscripción social de los condenados, el infierno gótico tiende a decantarse hacia esa "figura de la inversión" a la que hacíamos referencia anteriormente, esto es, el otro mundo como lugar de restablecimiento de una justicia que en este brilla por su ausencia. La separación de los justos y los pecadores suele atenerse a menudo a un criterio social, reservando la condenación a los poderosos, fácilmente reconocibles a partir de determinados signos distintivos. Plasmación gráfica del "*opio del pueblo*" acuñado por el marxismo clásico, no hace falta insistir en la carga ideológica de confortación de las clases sometidas a la férula de los feudales o a la explotación de los grupos sociales emergentes. El gótico abre pues paso a una socialización de lo infernal. Los pecados no sólo se diversifican, sino que se adscriben a estamento sociales concretos, cuando no a profesiones. Imagen de la mutación de los cambios sociales el infierno se abre no sólo a los reyes y clérigos, también al

¹¹ J. Baschet, *op. cit.*, pág. 293 y ss.

nuevo patriciado urbano de extracción burguesa y a aquellos profesionales relacionados con las necesidades jurídicas del mundo bajomedieval.

Contrariamente la iconografía del purgatorio elude esos criterios de socialización. Salvo en el caso del retablo de Cirera y Talarn en Terrassa, en el que vemos a un rey sometido a tortura, los demás no presentan sino pequeños indicios de diferenciación social entre las almas purgantes. En general únicamente se individualiza a algún clérigo reconocible por la tonsura estableciéndose así, cuando se da, una diferenciación bipolar en función del binomio laicos/clérigos. El infierno como vindicación de los oprimidos tiene pues escaso correlato en el purgatorio. Sin duda por el hecho de que no estamos aquí ante la condenación eterna e irremisible, sino ante una pena temporal, abierta no ya a la esperanza de salvación sino incluso a su certeza.

Señalar por último la estrecha relación que presenta la imagen del purgatorio con la idea de los sufragios por los difuntos, ligada al culto a aquéllos santos a los que la tradición atribuye una demostrada competencia de cara aliviar en lo temporal los sufrimientos de las almas (San Gregorio, San Nicolás de Tolentino o San Amador) o a San Miguel por su papel de psicopompo. En Cataluña y Valencia las más de las veces el tercer lugar se nos muestra asociado a la misa de difuntos en sus diversas versiones.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD RÍOS, F.: *El románico en las Cinco Villas*, Zaragoza, 1954.
- ABBAD RÍOS, F.: *Zaragoza. Catálogo Monumental de España* Zaragoza, 1957.
- ABBAD RÍOS, F.: "Las pinturas de la iglesia de San Esteban en Sos", *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, págs. 17-47.
- ADNÈS, P.: entrada "Jugement" en el *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. VIII, París, 1974, cols. 1571-1591.
- AGUILO Y FUSTER, M.: *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules e altres ligendes ordenades per ABC*, Barcelona, 1881.
- AGUILO Y FUSTER, M.: *Catálogo de obras catalanas impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid, 1923.
- AINAUD, J.: "El Maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana", *Goya*, 2, 1954-1955, págs. 75-82.
- AINAUD, J.: *La pintura catalana. La fascinació del Romànic*, Barcelona, 1989.
- AINSWORTH, M. y MARTENS, M. P. J.: *Petrus Christus. Renaissance master of Bruges*, Nueva York, 1994.
- ALADÉN HERNÁNDEZ, J.: "El milagro de los sagrados corporales de Daroca", en *El espejo de Nuestra Señora. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991, págs. 441-444.
- ALBA, R.: *Del Anticristo*, Madrid, 1982.
- ALCOLEA, S.: "Retaule de Sant Miquel arcàngel de la Confraria de Tenders i Revenedors", en *Jaume Huguet: 500 anys*, Barcelona, 1993, págs. 208-210.
- ALCOY, R.: "Las pinturas de Sant Pau de Casserres. Notas de iconografía y estilo en la disolución del 1200 catalán", *D'Art*, nº 13, 1987, págs. 107-133.
- ALCOY, R.: "Los maestros del Libro de Horas de María de Navarra: avance sobre un problema complejo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 34, 1988, págs. 105-134.
- ALCOY, R.: *Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, Universidad de Barcelona, tesis doctoral microfichada 487, 1989.

- ALCOY, R.: "Frontal dels arcàngels", en *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguració*, Barcelona, 1992, págs. 171-174.
- ALCOY, R.: "La pintura Gòtica", en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae (vol. VIII). Pintura Antiga i medieval* [X. Barral, ed.], Barcelona, 1998, págs. 138-348.
- ALCOY, R.: "La il·lustració de manuscrits a Catalunya", en *Art de Catalunya. Ars Cataloniae (vol. X). Pintura Antiga i medieval* [X. Barral, ed.], Barcelona, 2000, págs. 12-149.
- ALCOY, R. Y MONTSERRAT, M.: *Joan Mates. Pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "Lo maravilloso en la pintura gòtica valenciana (II)", *Archivo de Arte Valenciano*, 1997, págs. 48-64.
- ALEXANDRE-BIDON, D.: *La mort au Moyen Age (XIIIè-XVIè siècle)*, París, 1998.
- AL-HAMDANI, B.: "Los frescos y el ábside principal de Sant Quirze de Pedret", *Anuario de Estudios Medievales*, VII, 1972-1973, págs. 405-461.
- ALONSO GARCÍA, G.: *Los Maestros de "La Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lérida, 1976.
- ALQUÉZAR YÁÑEZ, Eva M^a: "La portada de San Miguel de Uncastillo: nuevas aportaciones a la historia de un patrimonio perdido", *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII, 1999, págs. 117-147.
- AMAT, J.: *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, París, 1985.
- ANGLÈS, H.: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935.
- ARAGONÉS, E.: "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro", *Príncipe de Viana*, 199, 1993, págs. 247-280.
- ARAGONÉS, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996.
- ARAGONÉS, E.: "La portada de Santiago de Puente la Reina. Estudio iconográfico", *Príncipe de Viana*, nº 213, 1998, págs. 103-143.
- ARIÈS, Ph.: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, París, 1975.
- ARIÈS, Ph.: *L'homme devant la mort*, París, 1977.
- ARIÈS, Ph.: *La muerte en Occidente*, Barcelona, 1982.

- ARRANZ GUZMÁN, A. : "La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿continuidad o ruptura?", *En la España Medieval V. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez Albornoz*, vol. I, Madrid, 1986, págs. 109-124.
- ASÍN PALACIOS, M.: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1966.
- AUBERT, M.: *La Sculpture française du Moyen-Age*, París, 1966.
- AURELL, J. y PUIGARNAU, A.: *La cultura del mercader en la Barcelona del siglo XV*, Barcelona, 1998.
- AURELL, M.: "Escatologie, spiritualité et politique dans la confédération catalano-aragonaise (1282-1412)", en *Fin du monde et signes des temps. Visionnaires et prophètes en France méridional (fin XIIIe-début Xve siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux*, nº 27, 1992, págs. 191-235.
- AURELL, M.: "La fin du monde, l'enfer et le roi: une prophétie catalane du XVe siècle", *Revue Mabillon*, 5, 1994, págs. 143-177.
- AVRIL, F.: *Manuscript painting at the Court of France. The fourteenth century*, Nueva York, 1978.
- AVRIL, F. et al.: *Manuscrits enluminés de la péninsule Ibérique*, París, 1982.
- AVRIL, F.: "Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy", *Revue de l'Art*, nº 85, 1989, págs. 35-44.
- AVRIL, F. y STIRNEMAN, P.: *Manuscrits enluminés d'origine insulaire. VIIe-XXe siècle*, París, 1987.
- AZAIS, G.: *Breviari Le Breviari d'Amor suivi de sa lettre a sa soeur*, 2 vols., Ginebra, 1977.
- BACKHOUSE, J.: *The illuminated page. Ten centuries of manuscript painting*, Toronto y Buffalo, 1998.
- BALTRUSAITIS, J.: *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallés*, París, 1931.
- BALTRUSAITIS, J.: *Le gothique fantastique. Reveils et prodiges*, París, 1960.
- BARASCH, M.: *Gestures of despair in Medieval and Early Renaissance Art*, Nueva York, 1976.
- BARGALLÓ CHAVES, E.: "Fragment del frontal d'altar de Sant Miquel", *Catalunya Romànica*, vol. XXII (*Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*), Barcelona, 1986, págs. 176-178.

- BARONE, G.: "L'oeuvre eschatologique de Pierre Jean-Olieu et son influence. Un bilan historiographique", en *Fin du monde et signes des temps. Visionnaires et prophètes en France méridional (fin XIIIe-début XVe siècle)*, Cahiers de Fanjeaux, n° 27, 1992, págs. 49-61.
- BARRACHINA, J.: "Reconsideraciones sobre las pinturas del atrio de la iglesia del castillo de Alcañiz", en *Estudios de Iconografía Medieval Española* (J. Yarza, ed.), Bellaterra, 1984, págs. 137-194.
- BARRAL, X.: "Le portail de Ripoll. Etat des Questions", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuixà*, IV, 1973, págs. 139-161.
- BARRAL, X.: "L'iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident (IXe-XIIIe siècles)", en *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles*, Ginebra, 1979, págs. 109-134.
- BARRAL, X.: *Les peintures murales romàniques d'Olèrdola, Calafell, Marmellar i Matadars*, Barcelona, 1980.
- BARTAL, R.: "La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas", *Archivo Español de Arte*, n° 262, 1993, págs. 114-122.
- BASCHET, J.: *Les Justices de l'Au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*, Roma, 1993.
- BASCHET, J.: entrada "Diavolo", en *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. V, Roma, 1994, pág. 644 y ss.
- BASCHET, J.: "Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?", *Revue Mabillon*, 6 (t. 67), 1995, págs. 159-203.
- BASCHET, J.: "Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Y. Christe ed.), Poitiers, 1996, págs. 71-93.
- BASCHET, J.: "Vision béatifique et représentations du paradis (XI-XVe siècle)", *Micrologus*, VI, 1998, págs. 73-93.

- BASCHET, J.: "I peccati capitali e loro punizioni nell'iconografia medievale", en C. Casagrande y S. Vecchio, *Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, 2000, págs. 225-260.
- BASCHET, J.: *Le sein du père*, París, 2000.
- BASTARD-FOURNIÉ, M. [M. Fournié]: "Le purgatoire dans la région toulousaine au XIVE et au début du XVe siècle", *Annales du Midi*, XCII, nº 146, 1980, págs. 5-34.
- BATLLORI, M.: "La Sicilie et la Courone d'Aragon dans les prophécies d'Arnaud de Villeneuve et de Jean de Roquetellaide", en *Les textes prophétiques et la prophétie en Occident (XIIe-XVIe siècle)*, Roma, 1990, págs.
- BATLLORI, M.: *Arnau de Vilanova i l'arnaldisme*, Obra Completa, vol. III, Barcelona, 1994.
- BAUDOT, M.: "Caracteristiques du culte de Saint Michel", en *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, t. III, París, 1993.
- BECKWITH, J.: *Ivory Carvings in Early Medieval England*, Nueva York, Londres, 1972.
- BEJARANO RUBIO, A.: *El hombre y la muerte. Los testamentos murcianos medievales*, Cartagena, 1990.
- BELLI D'ELIA, P.: "Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico", en *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo* (ed. C. Carletti y G. Otranto), Bari, 1994, págs. 578-579.
- BENITO DOMENECH, F.: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, (catálogo de la exposición), Valencia, 1987.
- BENITO DOMENECH, F.: "El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas diferentes de su carrera", *Archivo Español de Arte*, 1993, págs. 223-244.
- BENITO DOMÉNECH, F.(coord): *Ultimas adquisiciones (1196-1999). Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, 1999.
- BENITO DOMENECH, F. y GALDON, J. L.: *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, catálogo de la exposición, Valencia, 1997.
- BENITO DOMÉNECH, F. Y GÓMEZ SAMPER, V. (coords.) : *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, 1998.

- BERG SOBRE, J.: "Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth century illustrations of their works", en *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Abadía de Montserrat, 1979, págs. 303-312.
- BERG-SOBRE, J.: *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo", pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco-Londres-Bethesda, 1997.
- BERGÓS, J.: *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1935.
- BERLIOZ, J.: " *Quand dire c'est faire dire. Exempla et confession chez Étienne de Bourbon (vers 1261)* ", en *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIIe au XVe siècle*. Actes de la Table ronde de Rome, 22-23 junio de 1979, Roma, 1981, págs. 299-335.
- BERLIOZ, J.: "Conflicts de bornage et visions infernales: deux récits du *Recull de Eiximplis e Miracles (XVe siècle)*", *Frontières*, 2, 1992, págs. 21-44.
- BERLIOZ, J.: "Le crapaud, animal diabolique: une exemplaire construction médiévale", en J. Berlioz y A. Polo de Beaulieu [dir.], *L'animal exemplaire au Moyen Age, Ve-Xve siècles*, Rennes, 1999, págs. 267-288.
- BETÍ, M.: "Notícies de dos manuscrits de l'Arxiu de l'Arxiprestal de Morella", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 1917, págs. 47-67.
- BETÍ, M.: *El pintor cuatrocentista Valentí Montoliu*, Castellón de la Plana, 1927.
- BEVINGTON, D. et al.: *Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment In Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, 1985.
- BINSKI, P.: *Medieval Death*, Londres, 1996.
- BLANC, M.: *Retables. La collection du Musée des Arts Décoratif*, París, 1998.
- BLOOMFIELD, M. W.: *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept,, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing Mich., 1952.
- BLOOMFIELD, M. W.: "Joachim of Flora. A critical survey of his Canon, Teaching, Sources, Biography and Influency", *Traditio*, XIII, 1957, págs. 249-311.
- BOERNER, B.: " Reflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et programmes sculptés du XIII siècle", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, págs. 55-68.

- BOHIGAS, P.: "Profecies catalanes dels segles XIV i XV. Assaig bibliogràfic", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VI, 1925, págs. 24-49.
- BOHIGAS, P.: "Profecies de Merlí. Altres profecies contingudes en manuscrits catalans", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, VIII, 1928-1932, págs. 253-279.
- BOHIGAS, P.: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, 1965.
- BOHIGAS, P.: "Prediccions i profecies en les obres de Fra Francesc Eiximenis", en *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, 1982, págs. 94-115.
- BON MUÑOZ, J. L.: "Sobre un retablo de ánimas de la ermita de Santa Lucía: evolución de los retablos de ánimas valencianos", en *Primer Congreso de Arte Valenciano*, Valencia, 1992, págs. 367-371.
- BORRÁS GUALIS, G.: *Historia del Arte I. De la Prehistoria al final de la Edad Media. Enciclopedia temática de Aragón*, vol. III, Zaragoza, 1986.
- BORRÁS GUALIS, G. y GARCÍA GUATAS, M.: *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978.
- BORRAS i FELIU, A.: "L'ajuda als pobres en els testaments de Catalunya i València del segle XV", en *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval* (M. Riu ed.), págs. 363-371.
- BOUSQUET, J.: "Le thème des "archanges à l'étendard" de la Catalogne à l'Italie et à Byzance", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 5, 1974, págs. 7-27.
- BOVELAND, K. et alt.: *Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen den Jüngsten Gericht*, Friedrich Witting Verlag, Hamburgo, 1979.
- BOZÓKY, E.: "Les démons et les morts: Croyances et pratiques pour protéger les morts contre les démons au Moyen Age", en *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Conques, 1995, págs. 311-331.
- BRESC, H.: "Excalibur en Sicile", *Medievalia*, 7, 1987, págs. 7-21.
- BRANSON, S. G. F.: *The Judgment of the Dead. The idea of Life After Death in the Major Religions*, Nueva York, 1967.
- BRATU, A.: "L'ici-bas et l'au-delà en image: formes de représentation de l'espace et du temps", *Médiévales*, 20, 1991, págs. 75-90.

- BRATU, A.: *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le purgatoire. Emergence et developement (vers 1350-vers 1500)*, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1992. (Tesis doctoral microfichada).
- BRATU, A.: "Du pain pour les âmes du purgatoire. A propos de quelques images de la fin du Moyen Age", *Revue Mabillon*, 4, t. 65, 1993, págs. 175-213.
- BRATU, A.: "Fin des temps et temps du Purgatoire dans quelques Jugements derniers de la fin du Moyen Age", *Senefiance*, nº 3, 1993, págs. 69-93.
- BRÉMOND, C., LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C.: *L'Exemplum. Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Fasc. 40. Turnhout:, 1996.
- BRENK, B.: "Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung", *Byzantinische Zeitschrift*, t. LVII, 1964, págs. 107-126.
- BRINKMAN, B.: "The contribution of Simon Marmion to Books of Hours from Ghent and Bruges", en T. Kren [ed.], *Margaret of York, Simon Marmion and "The Visions of tonadl"*, Malibu, 1992, pág. 185.
- BURGUESS, C.: "By Quick and by Dead: wills and pious provision in late medieval Bristol", *The English Historical Review*, nº 405, 1987, págs. 837-858.
- BURROW, J. A.: *The ages of man: a study in medieval writing thought*, Oxford y Nueva Nork, 1986.
- BYLINA, S.: "Le problème du purgatoire en Europe Central y Oriental au bas Moyen Age", en VERBEKE, D., VERHELST, D. y WELKENHUYSEN, A. eds. : *The use and abuse of escatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, págs. 473- 480.
- CAHN, W.: "Romanesque Sculpture in American Collections, VI. The Boston Museum of Fine Arts", *Gesta*, vol. IX/2, 1970, págs. 73-76.
- CAHN, W.: *La Bible romane*, Friburgo, 1982.
- CAHN, W.: "Ascending to and descending from heaven: ladder themes in early medieval art", en *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-VI). XXXVI Settimani di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 1989, págs. 697-724.
- CAMES, C.: "Les chapiteaux à triple visage dans l'enluminure romane de Bavière", *Cahiers de civilisation médiévale*, XVI, 1973, págs. 313-315.
- CAMPS, J. y LORÉS, I.: "El claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII", *Lambard*, vol. VI, 1971-1973, págs. 87-108.

- CAMPS, J.: *El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, Barcelona, 1988.
- CANELLAS LÓPEZ, A.: *Historia documentada de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, 1989.
- CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A.: *Aragón* (vol. 4 de la serie "La España románica"), Madrid, 1981
- CANTARELLAS, C.: "La versión española del "Ars Moriendi", *Traza y Baza*, nº 2, 1972, págs. 97-104.
- CARABASA, L.: artículo dedicado a la portada de la iglesia de San Vicente de Roda de Isábena en *Catalunya Romànica*, vol. XVI, Barcelona, 1996, págs. 407-409.
- CARATZAS, A. D. *et alt.*: *Hortus Deliciarum*, Nueva York, 1977.
- CARBONELL, E.: "Sant Sepulcre d'Olièrdola. La pintura", *Les esglésies romàniques de planta circular i triangular* (J. Vigué ed.), Barcelona, 1975, págs. 38-54.
- CARBONELL, E.: "Notes sobre unes pintures murals descobertes a Sant Pau de Casserres", *Quaderns d'Estudis Medievals*, nº 1, 1980, págs. 61-62.
- CARDEDERA, V.: *Iconografía española*, Madrid, 1855-1864.
- CARDESA, M. T.: *La escultura del siglo XVI en Huesca (2). Catálogo de obras*, Huesca, 1993.
- CARDON, B.: *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410-c 1470)*, Lovaina, 1996.
- CAROZZI, C.: *Le voyage de l'âme dans l'au delà d'après la littérature latine (Ve-XIIIe siècle)*, Roma, 1994.
- CAROZZI, C.: *Eschatologie et au-delà: recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, 1994.
- CAROZZI, C.: *Apocalypse et salut dans le christianisme ancien et médiéval*, París, 1999.
- CAROZZI, C y TAVIANI-CAROZZI, H.: *La fin des temps: terreurs et prophécies au Moyen Age*, París, 1999.
- CARRERES ZACARES, S.: "Orígenes de la tradición de las misas gregorianas", *Cultura Valenciana*, año 2, cuad. II, 1927, págs. 49-51.

- CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S.: "Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles)", *Annales ESC*, 1979, págs. 913-925.
- CASAGRANDE, C. y VECCHIO, S.: entrada "Peché" en *Dictionnaire raisonné de l'Occident Médiéval* (dir. J. Le Goff y J.C. Schmitt, París, 1999), págs. 877-891.
- CASAGRANDE, C. Y VECCHIO, S.: *Storia dei peccati nel Medioevo*, Turín, 2000.
- CASAS HOMS, J.: "Las gracias de la misa. Creencias populares del siglo XV", *Analecta Sacra Tarraconensia*, 28, 1955, págs. 71-79.
- CASTIGLIONI, G.: "Per un'iconologia del messale: l'*ad te levavi*", en *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura*, Florencia, 1992, págs. 181-193.
- CASTIÑEIRAS, M. A.: *El Calendario Medieval Hispano*, Junta de Castilla y León, 1996.
- CÁTEDRA, P.M.: *Sermón, literatura y sociedad en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994.
- CEBRIÁN, J. L.: *L'oratori i la torrassa del palau dels Borja a la Torre de Canals*, Canals, 1990.
- CICCARESE, M. P.: *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti. Modelli. Testi*, Florencia, 1987.
- CID, C.: *La iconografía del claustro de la catedral de Gerona*, Gerona, 1951.
- CID, C.: "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", *Teruel*, 20, 1958, págs. 5-103.
- CID C. y VIGIL, I.: "El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la catedral de Gerona", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XVIII, 1964-1965, págs. 163-329.
- CINOTTI, M.: *La obra pictórica completa de El Bosco. Biografía y estudios críticos*, Barcelona, 1968.
- Cinq siècles d'art. Peinture, art ancien brusseleis et sections étrangères*, Bruselas, 1935.
- CLAUDIN, A.: *Histoire de l'imprimerie en France*, vol. II, París, 1901.
- CLEBERT, J. P.: *Bestiaire fabuleux*, París, 1971.
- CLIVE STUART, D.: "The stage setting of hell and the iconography of the Middle Ages", *The Romanic Review*, IV, 1913, págs. 330-342.

- COATHALEM, H.: *Le parallelisme entre la Sainte Vierge et l'Eglise dans la tradition latine jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Roma, 1954 (*Analecta Gregoriana*, vol. LXXIV).
- COCOZELLA, P.: "Una documentació inèdita d'un misteri del segle XIV: aportació a l'estudi del teatre litúrgic català de l'edat mitjana", en *El Teatre Popular a l'Edat Mitjana i al Renacimiento. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre*, Barcelona, 1999, págs. 89-103.
- COHEN, G.: "The influence of the mysteries on art", *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1943, págs. 327-342.
- COHN, N.: *En pos del milenio*, Madrid, 1983.
- COLLI, A.: "La tradizione figurativa della Gerusalemme celeste: linee di sviluppo del sec. III al sec. XIV", en GATTI PERER, M. L. (ed.), *La dimora de Dio con gli uomini (Ap 21, 3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milán, 1983, págs. 119-144.
- COMPANY i CLIMENT, X.: "La orden de Ntra. Sra. de Montesa y la pintura Valenciana", *Actas del Simposio "El Arte y las Ordenes Militares"*, Cáceres, 1985, págs. 47-55.
- COMPANY i CLIMENT, X.: *La pintura valenciana de Jacomart a Pau de Sant Leocadi: el corrent hispano-flamenc i els inicis del Renaixement*, Barcelona, 1986, tesis doctoral mecanografiada, 3 vols.
- COMPANY i CLIMENT, X.: *La pintura hispano flamenca*, Valencia, 1990.
- COMPANY i CLIMENT, X. (dir.): *El món dels Osona (ca. 1460-ca.1540)*, Valencia, 1995, págs. 172-175.
- COMPANY i CLIMENT, X.: semblanza biogràfica del maestro de Cabanyes en el catàleg de la exposició *El món del Osona, ca. 1460-ca. 1540*, Valencia, 1995, págs. 267-268.
- COMPANY, X. y PUIG, I.: *La pintura Gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lèrida, 1998
- COMPANY, X. y TOLOSA, LI.: "Pintura Valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicente Macip y Joan de Joanes", *Archivo Español de Arte*, nº 287, 1999, págs. 262-287.

- CORBELLA, D.: "El Viaje de San Brandán, una aventura de iniciación", *Revista de Filología Románica*, nº 8, 1991, págs. 133-147.
- CORTÉS ARRESE, M.: *El espacio de la muerte y las órdenes militares*, Cuenca, 1999.
- COURTILLE, A.: *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Age*, Brioude, 1983.
- CROUZET, D.: *Les Guerriers de Dieu*, t. 1, Champ Vallon, 1990.
- CROZET, R.: "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon, VII", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1964, págs. 313-332.
- CROZET, R.: "Recherches sur la sculpture roman en Navarre et en Aragon, XII", 1968, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1968, págs. 41-57.
- CROZET, R.: "Recherches sur la sculpture roman en Navarre et en Aragon, VIII", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1969, págs. 55-57.
- CULIANU, J. P.: "Pons subtilis. Storia e significato di un simbolo", *Aevum*, 2, 1979, 301-312.
- CHABAS, R.: "Estudio de los sermones valencianos que se conservan manuscritos en la Biblioteca de la Basílica Metropolitana de Valencia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, 1902, págs. 419-439.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L.: *El bestiario de Cristo*, vol. I, Palma de Mallorca, 1996.
- CHARTIER, R.: "Les Arts de mourir, 1450-1600", *Annales ESC*, 1976, nº 1, págs. 51-75.
- CHIFFOLEAU, J.: "Pratiques funéraires et images de la mort" en *La religion populaire en Languedoc du XIIIe siècle à la moitié de XIVe siècle*, Cahiers de Fanjeaux nº 11, 1976, págs. 271-303.
- CHIFFOLEAU, J.: *La comptabilité de l'au-délà, les hommes, la mort et la religion en Comtat Venaissin à la fin du Moyen Age*, Roma, 1980.
- CHIFFOLEAU, J.: "La croyance et l'image. Notes sur le Couronnement de la Vierge de Villeneuve-lés-Avignon, en *Etudes Vauclusiennes*, nº XXIV-XXV, 1980-1981, págs. 15-24.
- CHIFFOLEAU, J.: "Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts à la fin du Moyen Âge", en *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, Roma 1981, págs. 235-256.

- CHRISTE, Y.: *Les grands portails romans*, Ginebra, 1969.
- CHRISTE, Y.: "La colonne d'Arcadius, Sainte-Prudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoll", *Cahiers Archéologiques*, vol. XXI, 1971, págs. 31-42.
- CHRISTE, Y.: *La Vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, París, 1973.
- CHRISTE, Y.: "Les représentations médiévales d'Ap. IV (-V) en visions de Seconde Parousie. Origines, textes et contexte", *Cahiers Archéologiques*, XXIII, 1974, págs. 61-72.
- CHRISTE, Y.: "Aux origines du Jugement Dernier byzantin", en *Le Jugement, le Ciel et l'Enfer dans l'histoire du christianisme*, Angers, 1989, págs. 33-43.
- CHRISTE, Y.: "The Apocalypse in The Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries", en Richard K. Emmerson y B. McGinn (eds.), *The Apocalypse in the Middel Ages*, Ithaca y Londres, 1992, págs. 234-258.
- CHRISTE, Y. (ed.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996.
- CHRISTE, Y.: *L'Apocalypse de Jean*, París, 1996.
- CHRISTE, Y.: *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996.
- CHRISTE, Y.: *Jugements derniers*, La-Pierre-qui-Vire, 1999.
- D'ALVERNAY, M.-T.: "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme", *Cahiers de Civilisation Médiéval*, 1977, n° 2-3, págs. 105-129.
- DAHAN, G.: "Le Jugement dernier vu par les comentateurs des Sentences", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Y. Christe ed.), Poitiers, 1996, págs. 19-35.
- DALMASES, N. y JOSÉ, A.: *Història de l'Art Català*, vol. I, Barcelona, 1986.
- DALMASES, N. y JOSÉ, A.: *Història de l'art català*, vol. III, Barcelona, 1984.
- DAVY, C.: *La peinture mural romane dans Les Pays de la Loire*, Laval, 1999.
- DAVY, M. M.: *Initiation a la symbolique roman*, París, 1977.
- DE GAIFFIER, B.: "Pesée des âmes. A propos de la mort de l'empereur Henri II", en *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruselas, 1967, págs. 246-253.

- DE GARGANTA, J. M. y FORCADA, V.: *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, Madrid, 1956.
- DE GAYANGOS, P.: *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, 1860.
- DE JERPHANION, P.: "L'origine copte du type de Saint Michel debout sur le dragon", en *Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres*, págs. 367-381.
- DE PAMPLONA, G.: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970.
- DE RIQUER, M.: *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona 1984.
- DE RUEDA I ROIGÉ, F. J.: artículo dedicado a las pinturas de la cripta norte de la iglesia de San Vicente de roda de Isábena en *Catalunya Romànica*, vol. XVI, Barcelona, 1996, págs. 419-423.
- DE TERVARENT, G.: "L'ermite du poliptique de Cardona", *Revue Archéologique*, 6º serie, 4, 1934, págs. 164-172.
- DEL ARCO, R.: *El retablo mayor de Montearagón*, Zaragoza, 1954.
- DELARUELLE, E.: "L'Antechrist chez S. Vincent Ferrier, S. Bernardin de Sienne et autour de Jeanne d'Arc", en *L'attesa de l'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo. III Convegno del Centro di Studi sulla spititualità medievale*, Todi, 1960, págs.39-64.
- DELCOR, M.: "Quelques aspects de l'iconographie de l'ange dans l'art roman de Catalogne. Les sources écrites et leur interprétation", *Les Cahiers de Sanit Michel de Cuxa*, XIII, 1982, págs. 153-185.
- DELUMEAU, J.: *La peur en Occident*, París, 1978.
- DELUMEAU, J.: *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIIe siècles)*, París, 1983.
- DELUMEAU, J.: *Que reste-t-il du paradis?*, París, 2000.
- DELL'ORSO, S.: "Il ponte della prova. Un affresco nella chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino e la rappresentazione del Purgatorio", *Arte Cristiana*, t. 76, 1988, nº 728, págs. 327-338.
- DHANENS, E. y DIJKSTRA, J.: *Rogier de la Pasture van der Weyden*, Tournai, 1999.

- DÍEZ MACHO, A.: Introducción general a los Apócrifos del Antiguo Testamento, Madrid, 1984.
- DIJKSTRA, J.: "Les petits maîtres de la fin du XV^e siècle. A Bruxelles", en *Les primitives flamands et leur temps*, Tournai, 1998, págs. 524 y ss.
- DINZELBACHER, P.: "Le vie per l'Aldilà nelle credenze popolari e nella concezione erudita del Medioevo", *Quaderni Medievali*, 23, 1987, págs. 6-35.
- DINZELBACHER, P.: "Il ponte come luogo sacro nella realtà e nell'immaginario", en *Luoghi sacri e spazi della santità* [S. Boesch y L. Scaraffia, ed.], págs. Turín, 1990.
- DINZELBACHER, P.: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst in Mittelalter*, Darmstadt, 2002.
- DOMINGO, M. J.: *El Bestiario en las iglesias románicas de la provincia de A Coruña. Simbología*, A Coruña, 1998.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con Pinturas* (2 vols.), Madrid, 1933.
- DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, A.: "El programa iconográfico en la colegiata de Santa María de Uncastillo", *Suessetania*, nº 11, 1990, págs. 97-107.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios Libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (separata) LXXIX, nº 4 (oct. - dic. 1976).
- DONOVAN, R.: *Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, 1958.
- DUBY, G.: *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, 1982.
- DUBY, G.: *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, 1983.
- DUBY, G.: *Guillermo el Mariscal*, Madrid, 1985.
- DUBY, G.: *El año mil*, Barcelona, 1988.
- DUPONT, J.: *Nivernais, Bourbonnais roman*, La-pierre-qui-vire, 1976.
- DURÁN GUDIOL, A.: "Graduale Pars Prior", catálogo de la exposición *El espejo de Nuestra Historia*, Zaragoza, 1991, págs. 308-309.
- DURAN I SANPERE, A.: *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, Barcelona, 1930.
- DURAN I SANPERE, A.: *Barcelona i la seva història*, vol. II, Barcelona, 1973.

- DURÁN SANPERE, A. y AINAUD, J.: *Escultura Gótica. Ars Hispiae*, vol. VIII, Madrid, 1956.
- DURLIAT, M.: "Un chapiteau roman a Lasvaux (Lot)", *Bulletin Monumental*, nº 129, 1971, págs. 49-57.
- DURLIAT, M.: "Le décor absidiale de Santa Maria d'Àneu", *Traza y Baza*, nº 3, 1973, págs. 7-16.
- DURLIAT, M.: "L'iconographie d'abside en Catalogne", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, V, 1974, págs. 99-130.
- DURLIAT, M.: *Haut-Languedoc roman*, La-pierre-qui-vire, 1978.
- DURLIAT, M.: *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.
- DYCKMANS, M.: "Lettre de Jean d'Aragon, patriarche d'Alexandrie, au pape Jean XXII sur la vision béatifique", *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XLII, 1969, págs. 143-155.
- EGIDO, A.: *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta fines del siglo XVIII*, Zaragoza, 1987.
- EISLER, C.: "The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy, part II", *The Art Bulletin*, LI, 1969, págs. 233-246.
- EIXIMENIS, F.: *De Sant Miquel Arcàngel*, ed. crítica a cargo de Curt J. Wittlin, Barcelona, 1983.
- El món del Osona, ca. 1460-ca. 1540*, Valencia, 1995.
- El siglo XV valenciano*, Valencia, 1973.
- ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, 1967.
- ELÍAS DE MOLINS, A.: *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona, 1888.
- EMMERSON, R. K.: *Antichrist in the Middle Ages*, Manchester, 1981.
- EMMERSON, R. K. y HERZMAN, R. B.: "Antichrist, Simon Magus and Dante's *Inferno* XIX", *Traditio*, XXXVI, 1980, págs. 373-398.
- Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1991- 2000.

- EQUIP BROIDA: "Els àpats funeraris segons els testaments vers el 1400", en *Alimentació i Societat a la Catalunya Medieval* (ed. de Antoni Riera Melis), Barcelona, 1988, págs. 263-269.
- ESCARRAGA, J. M.: "El retablo de Blesa", *Seminario de Arte Aragonés*, XIII-XV, 1968, págs. 91-96.
- ESPAÑOL, F.: "El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella", *Quaderns d'estudis medievals*, nº 2, 1980, págs. 94-101.
- ESPAÑOL, F.: "Las pinturas murales del castillo de Alcañiz", en *El cerro de Pui Pinós y el castillo de Alcañiz. Una presencia histórica. Al-Qannis. Boletín del taller de arqueología de Alcañiz*, 1993, págs. 30-32.
- ESPAÑOL, F.: "El *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos* y su repercusión en la Península Ibérica", en *Estudios de Iconografía Medieval Española* (J. Yarza, ed.), Bellaterra, 1984, págs. 53-135.
- ESPAÑOL, F.: *Lo macabro en el gótico hispano* (Cuadernos de Arte Español, nº 70), Madrid, 1992.
- ESPAÑOL, F.: "Culte et iconographie de l'architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXVIII, 1997, págs. 175-186.
- ESPAÑOL, F.: "Le sépulcre de Sant Ramon de Roda", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXIX, 1998, págs. 177-187.
- ESPAÑOL, F.: *El Gótico Catalán*, Manresa y Barcelona, 2002.
- ESTEN KELLER, J.: *Libro de los exemplos por ABC*, Madrid, 1961.
- FÁBREGA, A.: "Textos catalans de l'art de ben morir", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXVII, págs. 79-104.
- FALOMIR VENTURA, C.: "El Juicio Final en el trascoro de la basílica de Morella", *Ars Longa*, nº 3, 1992, págs. 161-169.
- FARAL, E.: "La queue de poisson des sirènes", *Romania*, LXXIV, 1953, págs. 433-506.
- FARAL, E.: *Les jonglers en France au Moyen Age*, París, 1971.
- FAVREAU, R.: "L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXVIII, 1997, págs. 91-110.

- FEIJOO, B.: *Gran teatro del mundo*, en "Obras escogidas", vol. III, Madrid 1961.
- FERRANDO, A.: *Breviari d'Amor. Manuscrito catalán del siglo XV*, Valencia, 1980.
- FERRANDO, A.: "Noves dades sobre el *Breviari d'Amor* en llengua catalana", en *Miscel·lània Sanchis Guarnier*, vol. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, págs. 47-59.
- FERRER, T.: "La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV", en *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, 1994, págs. 139-164.
- FOURNÉE, J.: "L'archange de la mort et du judgement", *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, vol. III, París, 1993, págs. 65-96.
- FOURNIÉ, M.: "Deux représentations méridionales du Purgatoire: Flavin en Rouerge et Martignac en Quercy", *Annales du Midi*, nº 175, 1986, págs. 363-385.
- FOURNIÉ, M.: "Les réceptacles des âmes d'après les status synodaux de Mirepoix", *Cahiers de Fanjeaux*, nº 26, 1987, págs. 279-299.
- FOURNIÉ, M.: "La représentation de l'au-delà et le purgatoire à Saint-Just de Narbonne", en *Le Grand Retable de Narbonne. Actes du 1er colloque d'Histoire de l'art méridional au Moyen Âge*, Narbonne, 1995, págs. 45-55.
- FOURNIÉ, M.: *Le Ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*, París, 1997.
- FOWLER, C. J. T.: "The fifteen last days of the world in medieval art and literature", *The Yorkshire Archaeological Journal*, 23, 1914-1915, págs. 319-322.
- FRADEJAS LEBRERO, J.: "La Visión de San Pablo", *Revista de Filología Española*, LXXIII, 1993, fascículos 3^a-4^o, págs. 391-397.
- FRAMIS, M.: Ficha nº 20 ("Judici final amb Sant Miquel") del catálogo *El món dels Osona (ca. 1460-ca.1540)*, Valencia, 1995, págs. 172-175.
- FRANCO MATA, A.: *Escultura gòtica en León*, León, 1976
- FRANCO MATA, A.: "Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León y sus áreas de influencia", en *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Y. Christie ed.), Poitiers, 1996, págs. 175-198.
- FRENZEL, G. y U.: "Die fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht in der S. Martha-Kirche zu Nürnberg", en *Festschrift Peter Metz*, Berlín, 1965, págs. 224-238.

- FRUGONI, Ch.: "L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX, 1977, págs. 177-188.
- FRUGONI, Ch.: "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en Ch. KAPLITSCH-ZUBER (dir.) *Historia de las mujeres*, Madrid, 1992, págs. 418-467.
- FUSTER, J.: "L'oratori de sant Vicent Ferrer", en *Obres completes*, págs. 23-151, Barcelona, 1975.
- GABORIT, F.: "Lecture du mur peint: la prueuré de Saint-Jacques-des-Guérets", en H. Toubert (dir.) *Peintures murales romanes*, Cahiers de l'Inventaire, nº 15, s/l, 1998, págs. 20-28.
- GAGO JOVER, F. (ed. y estudio introductorio): *Arte de Bien Morir y Breve confesionario*, Palma de Mallorca, 1999.
- GAIFFER, B. de: "Pesée des âmes. A propos de la mort de l'empereur Saint Henri II (1024)", en *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruselas, 1967, págs. 246-253.
- GALLARD, G.: "Les chapiteaux du cloître de Santa María del Estany", en *Études d'art roman*, París, 1972, págs. 121-142.
- GARCÍA BORRÁS, X.: García Borrás, "En torno al retablo de Bonifacio Ferrer", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, 1988, págs. 27-31.
- GARCÍA CORDERO, M.: *Libro de los salmos*, Madrid, BAC, 1963.
- GARCÍA GUINEA, M.A.: *El románico en Santander*, 2 vols., Santander, 1979.
- GARCÍA GUINEA, M. A.: *Guía de San Martín de Frómista*, Palencia, 1988.
- GARCÍA GUINEA, M. A.: *El románico en Palencia*, Palencia, 1997.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *La pintura manierista en Galicia*, La Coruña, 1986.
- GARCIA MAHIQUES, R.: "La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, págs. 63-106.
- GARCÍA PEROMINGO, M^a I.: "El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas", *Cuadernos de arte e Iconografía*, VI, nº 11, 1993, págs. 98-102.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, C.: *El culto a los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966.

- GARCIA Y GARCIA, A. (dir.): *Synodicon Hispanum* (IV). Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora, Madrid, 1987.
- GARDINER, E.: *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, 1989.
- GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*, Valencia, 1986.
- GARNIER, F.: *L'âne a la lire. Sotissier d'iconographie médiévale*, París, 1989.
- GARNIER, F.: *Le langage de l'image a u Moyen Age, vol II. Grammaire des Gestes*, París, 1989.
- GATTI PERER, M. L. (ed.): *La dimora de Dio con gli uomini (Ap 21, 3). Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Milán, 1983.
- GAVRILOVIC, Z.: "St. Ephraim the Syrian's Thought and Imagery as an Inspiration to Byzantine Artists", *Hugoye. Journal of Syriac Studies*, vol. 1, nº 2 (<http://www.syricom.cua.edu/Hugoye/Vol1No2/HV1Ngavrilovic.html#FIGRef26>).
- GAYA NUÑO, J. A.: *El románico en la provincia de Soria*, Madrid, 1948.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.
- GERLI, E. M. y Mc DONALD, C.: *Arte de bien morir*, en <http://www.georgetown.edu/labyrinth/e-center/johnston.html>.
- GILBERT, F. (ed.): *Libro del anticristo. Declaración... del sermón de San Vicente (1946)*, Pamplona, 1999.
- GINZBURG, C.: *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, 1984.
- GOMEZ GOMEZ, A.: *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M.: *El canto de la sibila(II). Cataluña y Baleares*, Madrid, 1997.
- GONZÁLEZ VERDAGUER, T.: "Frontal del arcàngels", en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, págs. 396-398.
- GONZÁLEZ, J., DEL CAMPO, A. y FREEMAN, L. G.: *Obras Completas de Beato de Liébana*, Madrid, 1995.
- GOUGH, M.: *The early christians*, Londres, 1961.
- GOUREVITCH, A.: "Au Moyen Age: conscience individuelle et image de l'au-delà", *Annales ESC*, vol. 37/1, 1982, págs. 255-275.

- GOUREVITCH, A.: "L'*Elucidarium*: vulgarisation théologique et piété populaire au Moyen Age", en *La culture populaire au Moyen Age*, París, 1996, págs. 267-300.
- GOUREVITCH, A.: "La Divine Comédie avant Dante", en *La culture populaire au Moyen Âge*, París, 1996, págs. 193-296.
- GOUREVITCH, A.: *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona, 1997.
- GRACIÀ, C.: *Un retablo inédito de la Catedral de Tortosa*, Barcelona, 1923.
- GRACIA SALVA PICO, M.: "Los frescos góticos lineales de Sant Valentí de les Cabanyes (Barcelona)", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, V, 1992, págs. 53-96.
- GRAU LOBO, L. A.: *Pintura románica en Castilla y León*, Valladolid, 1996.
- GRODECKI, L.: "Les quinze signes précurseurs de la fin du monde dans les vitraux allemands, français et alsaciens", en *Festschrift Wolf Schubert. Kunst des Mittelalters in Sachsen*, Weimar, 1967, págs. 296-299.
- GRODECKI, L.: "Vitraux de la cathédrale d'Angers", *Bulletin Monumental*, CXXIV, 1966, págs. 55-61.
- GROUPE DE RECHERCHES SUR LES PEINTURES MURALES: *Vifs nous sommes...morts nous serons: la rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture mural en France*, Vendôme, 2001.
- GUADALAJARA MEDINA, J.: "La edad del Anticristo y el año del fin del mundo según Fray Vicente Ferrer", en *Pensamiento Medieval Hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, vol. I, Madrid, 1988, págs. 331-342.
- GUADALAJARA MEDINA, J.: *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, 1996.
- GUARDIA, M.: "Una obra bizantina de Ciudad Real y el tema de la Anástasis", *D'Art*, nº 12, 1986, págs. 89-111.
- GUARDIA, M.: "Sant Joan de Bohí", en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, págs. 318-323.
- GUDIOL i CUNILL, J.: "Iconografía de la portada de Ripoll", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, t. XIX, 1909, págs. 93-110, 125-137, 157-173, y 197-121.

- GUDIOL i CUNILL, J.: *Els primitius*, 2 vols., Barcelona, 1927-1929.
- GUDIOL RICART, J.: *Ars Hispaniae*, vol. IX ("Pintura Gòtica"), Madrid, 1953.
- GUDIOL RICART, J. y COOK, W. W. S.: *Pintura e imageria romànica. Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1950.
- GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A.: *Ars Hispaniae*, vol. V ("Arquitectura y escultura romànica"), Madrid, 1948.
- GUDIOL RICART, J. y ALCOLEA GIL, S.: *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986.
- GUERRA, M.: *Simbologia romànica*, Madrid, 1993.
- GUIRAL-HADZIOSSIF, J.: *Valencia puerto mediterráneo en el siglo XV (1410-1525)*, Valencia, 1989.
- HAMANN, R.: "Lazarus in Heaven", *Burlington Magazine*, LXIII, 1933, págs. 3-10.
- HARBISON, C.: *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, Nueva York y Londres, 1976.
- HARBISON, P.: *Irish high crosses with the figure sculptures explained*, Drogheda, 1994.
- HASKELL, W. O.: *Holkham Bible Picture Book*, Londres, 1954.
- HAUF, A.: "El De Triplici Statu Mundi de Fr. Francesc Eiximenis, O.F.M.", en *Miscel.lània Aramon i Serra*, I, Barcelona, 1979, págs. 265-283.
- HAUF, A.: "Profetisme, cultura literària i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant pel Tirant lo Blanc", en *Xàtiva. Els Borja. Una projecció europea*, vol. I, (catálogo de la exposició), Xàtiva, 1995.
- HAUG, W.: *Das Mosaik von Otranto*, Wiesbaden, 1977.
- HECK, C.: *L'Echelle Céleste. Une histoire de la quête du ciel*, París, 1999.
- HEIST, W. W.: *The Fifteen Signs Before Doomsday*, East Lansing, Mich., 1952.
- HENRY, F.: *L'art irlandais*, vol. II, La-Pierre-qui-Vire, 1964.
- HERIARD DUBREUIL, M.: "Le gothique à Valence" [I], *L'Oeil*, nº 234-235, 1975, págs. 12-19.
- HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia y el gòtico internacional*, 2 vols., Valencia, 1987.

- HERNÁNDEZ GARRIDO, J.L.: "La representación del diablo en la escultura románica palentina", en *El diablo en el monasterio. VII Seminario sobre historia del monacato*, Aguilar de Campoo, 1994, págs. 175-214.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: *Vida y obras del pintor Nicolás Borrás*, Alicante, 1976.
- HERNANDEZ GUARDIOLA, L. et al.: *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, (catálogo de la exposición), Alicante, 1990.
- HERRERO ROMERO, L.: "Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español", en YARZA, J. ed. : *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra 1984, págs. 13-36.
- HERZMAN, R. B.: "Let us seek him also: tropological judgment in twelfth-century art and drama", en BEVINGTON, D. et al.: *Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment In Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, 1985, págs. 59-88.
- HORST, K. van der, et al.: *The Utrecht Psalter in medieval Art: picturing the psalms of David*, Utrecht, 1996.
- HORSTE, K.: *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse*, Oxford, 1992.
- HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1984.
- IGLESIAS, M.: *Arte religioso del Alto Argón Oriental. Arquitectura Románica. Siglos X-XI, XII y XIII* (vol.1/2)Barcelona, 1987.
- JEANROY, A. y VIGNAUX, A.: *Voyage au purgatoire de saint Patrice, Visions de Tindal et de Saint Paul*, Toulouse, 1909.
- JOSE PITARCH, A.: *Pintura gótica valenciana. El período internacional*, Barcelona, 1981, vol. 2, pág. 389 (tesis doctoral mecanografiada).
- JOSÉ PITARCH, A.: "Ferrer Bassa", en *Catalunya genio a genio del siglo XI al siglo XXI*, Barcelona, 1995.
- JOSÉ PITARCH, A.: "Compartimentos del retablo del Juicio Final", en *La luz de las imágenes*, Segorbe, 2001, págs. 270-271 (nº 17).
- JUNYENT, E.: *Cataluña/2*, volumen 9 de la serie *La España Románica*, Madrid, 1980.
- JUNYENT, E.: *El monastir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1985.
- KATZENELLENBOGEN, A.: *Allegories of the virtues and vices in medieval art*, Toronto, 1989.
- KINKADE, R. P.: *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, 1968.

- KLEIN, Peter K.: "Tradición pictórica de los Beatos", en *Actas del simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, vol. II, Madrid, 1980, págs. 83-115.
- KLEIN, Peter K.: "Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIIe s.: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII, 1990, págs. 317-349.
- KONINGSON, E.: , *La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, París, 1969.
- KREN, T. y WIECK, R. S.: *The visions of Tondal from the library of Margaret of York*, Malibu, 1990.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Cuatro fragmentos del retablo de Blesa no conocidos", *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, 1977, págs. 165-176.
- LACARRA DUCAY, M. C.: *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, 1980.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos (1449-1487)", *Artígrama*, nº 2, 1985, págs. 23-46.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Informe histórico y artístico", en *Joyas de un Patrimonio*, Zaragoza, 1990, págs. 17-36.
- LACARRA DUCAY, M. C.: "Testamento de Fray Martín de Alpartil", en *El Espejo de Nuestra Historia.. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991, págs. 182-183.
- LACARRA DUCAY, M. C.: *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, 1994.
- LACARRA DUCAY, M. C. y MORTE, C.: *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, 1984.
- LACOSTE, J.: "La décoration sculptée de l'église de Santa María de Uncastillo (Aragon)", *Annales du Midi*, nº 83, 1971, págs. 149-172.
- LARA PEINADO, F.: *Las catedrales de Lérida*, León, 1982.
- LASKE-FIX, K.: *Der Bilderzyclus des Breviari d'Amor*, Munich/Zurich, 1973.
- LAVALLEYE, J. (dir.), *Les primitifs flamands II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles. Collections d'Espagne*, 1, Amberes, 1953.

- LAVERGNE-DUREY, V.: *Chef-d'oeuvres de la Peinture Italienne et Espagnole. Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon, 1992.
- LAZAR, M.: *Le Jugement Dernier (Lo Jutgment General). Drame provençal du XVe siècle*, París, 1971.
- LECOUTEUX, C.: *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Palma de Mallorca, 1999.
- LE DON, G.: "Structures et signification de l'imagerie médiévale de l'enfer", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII, 1979, pág. 363-372.
- LE GOFF, J.: *La Civilización del Occidente Medieval*, Barcelona, 1969.
- LE GOFF, J.: *Marchands et banquiers du Moyen Age*, París, 1972.
- LE GOFF, J.: "Le temps du purgatoire", en *L'imaginaire médiéval*, París, 1985, págs. 84-98.
- LE GOFF, J.: "Aspectes savants et populaires des voyages dans l'au-delà au Moyen Age", en *L'imaginaire médiéval*, París, 1985, págs. 108-109.
- LE GOFF, J.: "Los gestos del purgatorio", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Barcelona, 1985, págs. 44-51.
- LE GOFF, J.: *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1989.
- LE GOFF, J.: "Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident médiéval", en *Un autre Moyen Age*, París, 1999, págs. 89-103.
- LE GOFF, J.: "Les limbes", en *Un Autre Moyen Âge*, París, 1999, págs.1235-1259.
- LE GOFF, J.: entrada "Au-delà" en el *Dictionnaire raisonné de l'Occident Médiéval*, (dirs. J. Le Goff y J.C. Schmitt), París, 1999, págs. 89-102.
- LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (dirs.): *Dictionnaire raisonné de l'Occident Médiéval*, París, 1999.
- LECLERCQ-KADANER, J.: "De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles", *Cahiers de Civilisation Médiéval*, XVIII, 1975, págs. 37-47.
- LEE, H.: "The School of Joachim of Fiore and The Fourteenth-Century *Breviloquium*", en *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento. Atti del III congresso Internazionale di Studi Giochimiti*, Génova, 1991, págs. 213-224.
- LEE, H., REEVES, M. y SILVANO, G.: *Western Mediterranean Prophecy: The School of Joachim of Fiore and the Fourteenth-Century Breviloquium*, Toronto, 1989.

- LEFÈVRE, Y.: *L'Elucidarium et les lucidaires*, París, 1954.
- LEIGH, D. J.: "The Doomsday mystery play: an eschatological morality", *Modern Philology*, vol. 67, nº 3, 1970, págs. 211-221.
- LEROQUAIS, V.: *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, t. II, Macon, 1940-1941.
- LIAÑO, E.: *La portada principal de la catedral de Tarragona y su programa iconográfico*, Tarragona, 1989.
- LIEVENS-DE WAEGH, M. L.: "Les sujets des oeuvres" en la obra colectiva *Les primitives flamands et leur temps*, Tournai, 1998, págs. 183-215.
- LIMA, R.: "La Gueule de l'enfer: Iconographie de la damnation dans le théâtre à l'époque médiévale", en *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Conques, 1995, págs. 205-218.
- LIPTON, S.: *Images of intolerance. The representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1999.
- LITTLE, L. K.: "Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom", *The American Historical Review*, vol. 76, nº 1, 1971, pág. 16-49.
- LONG, J. C.: "Salvation Through Meditation: The Tomb Frescoes in the Holy Confessors Chapel at Santa Croce in Florence", *Gesta*, vol. XXXIV/1, 1995, págs. 77-88.
- LOPEZ BENITO, C.I.: *La nobleza salmantina ante la vida y la muerte (1476-1535)*, Salamanca, 1991.
- LÓPEZ CATALÀ, E.: "Arquitectura y retabística de la iglesia parroquial de San Bartolomé de Agullent", *Almaig. Estudis i documents*, XVI, págs. 130-138.
- LÓPEZ DE OCARIZ, J. J.: "El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la Anástasis de Armentia (Alava)", en *Seminario Alfonso VIII y su época* Aguilar de Campoo, 1-6 de Octubre de 1990, Madrid, 1992, págs. 253-264.
- LORENTZ, P.: "Une commande du Chancelier Rolin au peintre Antoine de Lonhy [1446]: la vitrerie du château d'Anthumes", *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1994-1995, págs. 9-13.
- LORÉS, I.: *Els capitells historiatos del claustre de Sant Cugat del Vallés: aspectes estilístics i iconogràfics*. Tesis de licenciatura mecanografiada, Bellaterra, 1986.

- LORÉS, I.: "L'escultura del claustre i de l'església" (de Sant Cugat), en *El Vallès Occidental, el Vallès Oriental (Catalunya Romànica, vol. XVIII)*, Barcelona, 1991, págs. 169-179.
- LORÉS, I.: artículo dedicado a la escultura del claustro de la catedral de Gerona en *Catalunya Romànica, vol. V*, Barcelona, 1991, págs. 119-131.
- LORÉS, I.: *L'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monastir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió*, microforma, Publicacions Universitat de Barcelona, 1992.
- LORÉS, I.: "Taula de Soriguerola", en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Catalunya Romànica, vol. I)*, Barcelona, 1994, págs. 384-388.
- LYMAN, T.: "The sculpture programme of the Porte des Comtes Master at Saint-Sernin in Toulouse", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 34, 1971, págs. 12-39.
- LLABRÉS, G.: "Consueta del Juy", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VI, 1902, págs. 456-466.
- LLADONOSA I PUJOL, J.: "Segrià, Garrigues, Noguera, Baix Cinca", en *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, vol. X, Barcelona, 1983.
- LLAMAS, E. J., VIDOSA, F. J. Y PUEYO, M. A.: "Intervención arqueológica en el entorno de la iglesia de San Miguel (Biota/Zaragoza)", *Suessetania*, nº 19, 2000, págs. 59-68.
- LLOMPART, G.: "La fiesta del Corpus en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XLII, 1969, pág.181-209.
- LLOMPART, G.: "El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico", *Boletín de la Cámara oficial de comercio de Palma de Mallorca*, núm. 673, 1971, págs. 147-188.
- LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Palma de Mallorca, 1977.
- LLOMPART, G.: "Aspectos populares del purgatorio medieval", en *Religiosidad popular*, vol. I, Palma de Mallorca, 1982, págs. 273-298.
- LLORENS, P. L.: *Fray Bonifacio Ferrer como religiosos y como literato*, Castellón de la Plana, 1955.

- MACFARLANE, J.: *Antoine Verard*, Ginebra, 1971.
- MACIÀ, M.: artículo dedicado a la puerta románica del claustro de la catedral de Barcelona en *El Barcelonès, el Baix Llobregat, el Maresme. Catalunya Romànica*, vol. XX, Barcelona, 1992, págs. 165-168.
- MADURELL MARIMON, J.: "El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra", *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, 1950.
- MALAXECHEVERRÍA, I.: *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1982.
- MALAXECHEVERRIA, I.: (ed.), *Bestiario Medieval*, Madrid, 1999.
- MALE, E.: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1995 (1ª ed. 1908).
- MÂLE, E.: *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1922.
- MÂLE, E.: *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, París, 1948.
- MANEIKIS, Ch. y NEUGAARD, E. J.: *Vides de Sants Rosellonesses*, Barcelona, 1977, 3 vols.
- MANOTE, M. R.: "Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portalada" (de Santa Martia del Mar), *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2000, págs. 51-59.
- MAÑAS BALLESTÍN, F.: *Pintura gòtica aragonesa*, Zaragoza, 1979.
- MARCHAND, J. M.: "Gonzalo de Berceo's *De los signos que apareixerán antes del Juicio*", *Hispanic Review*, 45, 3, 1977, págs. 283-295.
- MARIÑO FERRO, R.: *El simbolismo animal. Creencias y significado en la cultura occidental*, Madrid, 1996.
- MARIÑO, B.: "Testimonios iconográficos sobre la acuñación de moneda en la Edad Media. La portada de Carrión de los Condes", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Rennes, 1983, vol. I, págs. 499-513.
- MARIÑO, B.: "Sicut in terra et in inferno: la portada del Juicio de Santa María de Tudela", *Archivo Español de Arte*, nº 246, 1989, págs. 157-168.
- MARKS, R.: *Stained Glass in England during the Middle Ages*, Londres, 1993.
- MARTIN, H.: *Le métier de prédicateur en France à la fin du Moyen Age*, París, 1988.

- MARTIN-BAGNAUDEZ, J.: "Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique", *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, nº 50, 1974, págs. 397-432.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. M.: "La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico", *Príncipe de Viana*, XLV, 1984, págs. 439-461.
- MARTINEZ GIL, F.: *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1996.
- MASSIP, F.: "Algunes notes sobre l'evolució de l'espai escènic medieval als Països Catalans", en *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement. Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre sobre "L'Edat Mitjana i el Renaixement en el Teatre"*, Barcelona, 1986, págs. 1-12.
- MASSIP, F.: "Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana", *D'Art*, 13, 1987, págs. 253-268.
- MASSIP, F.: "Eiximenis, Borrassà i el teatre", *Revista de Girona*, nº 144, 1991, págs. 41-45.
- MASSIP, F.: *La festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alicante, 1991.
- MASSOT I MUNTANER, J.: "Notes sobre la supervivència del teatre català antic", *Estudis Romànics*, XI, 1962, págs. 49-101.
- MATEOS, Santos M.: *Gil Morlanes el Viejo revisado. Perfil de un artista-empresario tardogótico*, tesina de licenciatura dirigida por Francesca Español, Universidad de Barcelona, 2000.
- MAURY, A.: "Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pésement des âmes et sur les croyances qui s'y rattachaient", *Revue Archéologique*, t. 1, 1884, págs. 291-307
- McDANNELL, C. y LANG, B.: *Historia del Cielo*, Madrid, 1990.
- McGINN, B.: "Angel Pope and Papal Antichrist", *Church History*, 47, 1978, págs. 155-173.
- McGINN, B.: "Portraying Antichrist in the Middle Ages" en D. Verbeke, D. Verhelst y a. Welkenhuysen eds., *The use and abuse of escatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, págs. 1-48.
- McGINN, B.: *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona, 1997.

- McGINN, B.: *Visions of the End. Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, 1998.
- MEISS, M.: "Italian style in Catalonian and a fourteenth century Catalan workshop", *The Journal of the Walters Art Gallery*, nº 4, 1941, págs. 45-87.
- MEISS, M.: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, 1988.
- MELERO MONEO, M.: "Aproximación a la iconografía del cuarto jinete del Apocalipsis", *Lambard*, vol. II, 1981-1983, págs. 125-128.
- MELERO MONEO, M.: "Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)", en *actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, págs. 203-212.
- MELERO MONEO, M.: "El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad en la escultura románica hispánica", *D'Art*, nº 12, 1986, págs. 113-126.
- MELERO MONEO, M.: "La escultura románica en Navarra", *Cuadernos de arte español*, nº 32, Madrid, 1992.
- MELERO MONEO, M.: "El maestro de Soriguerola: Puntualizaciones sobre el inicio de la pintura lineal en Cataluña. Pintura sobre tabla", *Boletín del Museo e instituto Camón Aznar*, LII, 1993, págs. 5-36.
- MELERO MONEO, M.: *Escultura románica y del primer gótico de Tudela*, Tudela, 1997.
- Memòria d'activitats (1989-1996)* del Servei de Conservació i Restauració de Bens Mobles de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1997.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*, vol. I, Madrid, 1965.
- MENÉNDEZ, M^a A.: "Un mito en piedra: La sexualidad en el contexto religioso de la Iglesia", *Espacio, Tiempo y Forma*, H^a del Arte, t.11, 1998, págs. 59-61.
- MENSA, J.: *Arnau de Vilanova*, Barcelona, 1997.
- MENSA, J.: *Les raons d'un anunci apocalíptic. La polèmica escatològica entre Arnau de Vilanova i els filòsofs i teòlegs professionals (1297-1305): anàlisi dels arguments i de les argumentacions*, Barcelona, 1998.
- MEREDITH, P.: "The Iconography of Hell in the English Cycles: A practical Perspective", en *The Iconography of Hell*, Kalamazoo, 1992, págs. 158-186.

- MÉRIMÉE, H.: *El arte dramático en Valencia*, vol. I, Valencia, 1985.
- MESURET, R.: "Antoni de Lonhy", *Anales y Boletín de los Museos de arte de Barcelona*, IX, 1951, págs. 13-17.
- MEYER, P.: "La descente de Saint Paul en Enfer", *Romania*, XXIV, 1985, págs. 365-375.
- MEYER-EISFELD, U.: *Die Glasmalerei in der St. Martha-Kirche zu Nürnberg*, Nuremberg, s/f.
- MILÁ y FONTANALS, M.: "Orígenes del teatro catalán", en *Obras Completas*, vol. VI, Barcelona, 1895, págs. 205-379.
- MILHOU, A.: "La chave-souris, le nouveau David et le Roi caché (trois images de l'empereur des deniers temps dans le monde ibérique: XIIIe-XVIIe s.)", *Melanges de la Casa de Velázquez*, XVIII, 1, 1982, págs. 61-78.
- MILOSEVIC, D.: *The Last Judgment*, Vaduz, 1964.
- MILTON WEBER, C.: "La portada de Santa María la Real de Sangüesa", *Príncipe de Viana*, XX, 1959, págs. 139-186.
- MINGORANCE, F. X.: "Juicio Final y castigos infernales. Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)" en *II Curso de Cultura Medieval: Seminario sobre Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, págs. 271-293.
- MINGOTE CALDERÓN, J. L.: "El menologio de la catedral de Roda de Isábena (Huesca). Su interpretación", *Seminario de arte aragonés*, XL, 1986, págs. 215-233.
- MIQUEL i PLANAS, R.: *Llegendes de l'alta vida*, Barcelona, 1914.
- MIQUEL i PLANAS, R.: *Viatge al Purgatori de Sant Patrici per Ramón de Perellós seguit de les Visions de Tundal y de Trictelm y del Viatge d'en Pere Portes a l'Infern*, Barcelona, 1917.
- MIQUEL I ROSELL, F.: *Inventario general de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, vol. I, Madrid, 1958.
- MIRANDA, C.: "Los infiernos en el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VII, nº 13, 1998, págs. 149-194.

- MIRANDA, C.: *Iconografía del Breviari d'Amor. Escorial S. I. n. 3. Biblioteca Nacional res. 203*, Madrid, 2000 (formato CD ROM. Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense).
- MITRE, E. : "La preparación ante la muerte en torno a 1300", *Acta Medievalia*, 7-8, 1986-1987, págs. 219-243.
- MITRE, E.: *La muerte vencida. Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*, Madrid, 1988.
- MOHEDANO, J.M^a.: *El Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV*, Madrid, 1951.
- MOLINA, J.: "La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Girona", en *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, 1996, págs. 173-180.
- MOLINA, J.: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999.
- MOLINÉ I BRASÉS, E.: *Estudis Universitaris Catalans*, 3 (1909), págs. 65-74, 155-159, 160-164, 344-351, 459-463, 542-546, y 4 (1910), págs. 99-109, 499-508.
- MOLINÉ I BRASÉS, E.: "Textes vulgars catalans del segle XV", *Revue Hispanique*, XXVIII, 1915, págs. 431-438.
- MORALEJO, S.: "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", en *Homenaje a José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, 1977, págs. 173-198.
- MORALEJO, S.: "La sculpture romane de la cathédral de Jaca. Etat des questions", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 10, 1979, págs. 79-106.
- MORALEJO, S.: "Le porche de la gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interpretation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixa*, n° 16, 1985, págs. 91-110.
- MOREU-REY, H.: "La dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans", *Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, t. III, París, 1993, págs. 369-388.
- MUIR WRIGHT, R. M.: *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester y Nueva York, 1995.
- MUNSÈR, H. T.: *Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen*, Prestel-Verlag, Munich, 1970.
- NAVARRO TALEGON, J.: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980.

- NAVARRO TALEGÓN, J.: *Restauración de la Portada de la Majestad de la Colegiata de Santa María de Toro*, Madrid, 1996, págs. 41-79.
- NEUGAARD, E. J.: *Motif-index of catalan folktales*, Nueva York, 1993.
- NEUSS, W.: *Die catalanische Bibel illustration um die Wende des ersten jarhtausend und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig, 1922.
- NICOLL, A.: *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma 1971.
- NTEDIKA, J.: *L'Evocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IVe-VIIIe siècles)*, París-Lovaina, 1971.
- Obras maestras de la colección Masaveu*, Madrid, 1989.
- OCÓN ALONSO, D.: *Tímpanos románicos españoles: reinos de Aragón y Navarra*, 2 vols., Madrid, 1987.
- OCÓN ALONSO, D.: "La representación de la Anástasis de la basílica de Armentia, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, nº 11, 1993, págs. 191-202.
- O'CONNOR, M. C.: *The Art of Dying Well. Developement of the Arts Moriendi*, Nueva York, 1942.
- OLIVAR, A.: "Liber infernalis o Visio Pauli", *Sacris Erudiri*, 1967-1968, págs. 550-554.
- OLIVEIRAS, J.: "Texto de la *Visio Pauli* según el códice 28 de la catedral de Barcelona, *Scriptorium*, vol. I, 1946, págs. 240-242.
- ORRIOLS I ALSINA, A.: "Iconografía de San Agustín en los ciclos góticos catalanes", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, págs. 13-46.
- ORTEGO CAPARÉ, L. M.: "Notum sit. Aportaciones a la iconografía de la portada sur de Santa María de Uncastillo", *Suessetania*, nº 19, 2000, págs. 110-120.
- PACHECO, A.: ed. e introducción al *Testament de Bernat Serradell de Vic*, Barcelona, 1971.
- PÄCHT, O. y ALEXANDER, J.J.G.: *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library of Oxford*, Oxford, 1966.
- PAGÈS, M.: *Art romànic i feudalisme al Baix Llobregat*, Abadía de Montserrat, 1992.
- PALOL, P. de: *El Tapis de la Creació de la catedral de Girona*, Barcelona, 19896, págs. 128-129.
- PANADERO, N.: *Estudio iconográfico de la portada norte de la catedral de Avila*, Avila, 1982.

- PANO GRACIA, J. L.: "La portada de la iglesia colegial de Daroca: estado de la cuestión", en *Aragón en la Edad Media (Homenaje a A. Ubieto)*, Zaragoza, 1989, págs. 511-517.
- PASTOREAUX, M.: "Rouge, jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas", en *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, París, págs. 69-83.
- PATCH, H. R.: *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983.
- PEDRAZA, P.: "Quart de Poblet y los retablos de almas valencianos", en *Orfeo Veus Juntas, 1975-1985*, Quart de Poblet, 1985, págs. 31-45.
- PELLICER, J.M.: *Santa María del Monasterio de Ripoll*, Mataró, 1888.
- PENSADO, J. L.: "Los *signa iudicii* en Berceo", *Archivum* X, 1960, págs. 229-270.
- PERARNAU, J.: "Documents i precisions entorn d'Eiximenis", *Arxiu de Textes Catalans Antics*, 1, 1982, págs. 199-207.
- PERARNAU, J.: "El text primitiu del *De Mysterio Cymbalorum Ecclesiae* d'Arnau de Vilanova. En apèndix, el seu *Tractatus de tempore adventus Antichristi*", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, nº 7-8, 1988-1989, págs. 7-52.
- PERARNAU, J.: "La compilació de sermons de sant Vicent Ferrer de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 477", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 4, 1989, págs. 213-402.
- PERARNAU, J.: "El Llibre contra Antichrist de Ramon Llull", *Arxiu de textos catalans antics*, nº 9, 1990, págs. 7-182.
- PERARNAU, J.: "Profetismo gioachimita catalano da Arnau de Vilanova a Vicent Ferrer", en *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento. Atti del III congresso Internazionale di Studi Giochimiti*, Génova, 1991, págs. 401-414.
- PERARNAU, J.: "La traducció catalana resumida del *Vademecum in Tribulatione (Ve ab mi en tribulació)* de Fra Joan de Rocatalhada", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 12, 1993, págs. 43-73.
- PEREZ CARMONA: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974.
- PEREZ HIGUERAS, M^a. T.: "El Jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispano-musulmán y cristiano medieval", *Archivo Español de Arte*, nº 241, 1988, págs. 37-52.

- PEREZ SÁNCHEZ, A. E.: apartado dedicado al arte en la obra colectiva *Tierras de España*. Valencia, Madrid, 1985, págs. 145-393.
- PERRELA, C.: "Aportaciones al estudio del arte funerario en Aragón: S. Miguel de Barluenga", en *Actas del IV Congreso de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1985, págs. 377-389.
- PERRY, M. Ph.: "On the psychostasis in christian art", *Burlington Magazine*, XXII, 1912-1913, págs. 96-101.
- PETAZZONI, R.: "The pagan origins of the Three-Headed representation of the christian Trinity, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1946, págs. 135-157.
- PFISTER, K (ed.): *Das Puch von dem Entkrist*, Insel-Verlag, Leipzig, 1925.
- PICARD, J.M.: "La topographie du purgatoire da saint Patrick dans la freque de Todi", en *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en europe*, Conques, 1994, págs. 137-145.
- PILES ROS, L.: Apuntes para la historia económico social de Valencia en el siglo XV, Valencia, 1969.
- Pintura espanyola de la Col·leció Meadows*, Barcelona, 2001.
- PIÑOL ALABART, D.: *A les portes de la mort. Religiositat i ritual funerari al Reus del segle XIV*, Reus, 1998.
- PLADEVALL, A.: *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, Barcelona, 1974.
- PLADEVALL, A. y VIGUÉ, J: *El Monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona, 1978.
- PLANAS, J.: "El misal de Santa Eulalia", *Boletín Museo e Inst. Camón Aznar*, XVI, 1984, págs. 33-62.
- PLANAS, J.: "La imatge de la dona als inferns gòtics catalans", en *D'Art*, nº 15, 1989, págs. 95-119.
- PLANAS, J.: *El esplendor del gòtico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Lleida, 1998.
- PLUMMER, J.: *The Hours of Catherine of Cleves*, Nueva York, 1966.
- POLO DE BEAULIEU, M-A.: Ed. y dossier introductorio a *Dialogue avec un fantôme* (Jean Gobi), París, 1994.

- PORCHER, J.: *Le Breviaire de Martin d'Aragon*, París, 1952.
- POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, 20 vols., Cambridge (Massachusetts), 1930-1966.
- POU I MARTÍ, J.: *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*, con estudio preliminar de Albert Hauf i Valls, Alicante, 1996.
- PRACHE, A.: *Île de France roman*, La-pierre-qui-vire, 1983.
- PUIGGARÍ, J.: "Pintures murals a Pedret", *L'Avens*, julio de 1889, págs. 105-110.
- PUJOL I CANELLES, M.: "El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries: descoberta la identitat del seus autors", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXX, 1988-1989, págs. 233-255.
- QUIRANTE, L.: "Notas sobre *Lo fet de la Sibilla e l'emperador Sésar*", en *Formes teatrals de la tradició medieval* (ed. F. Massip), Barcelona, 1996, págs. 453-459.
- QUIRANTE, L., RODRÍGUEZ, E., y SORERA, J. L.: *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als segles d'or*, Valencia, 1999.
- REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*, 6 vols., Barcelona, 1996-2000.
- REEVES, M.: *The influence of prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford, 1969.
- REEVES, M.: *Joaquim of Fiore and the prophetic future*, Londres, 1976.
- REDONDO CANTERA, J. M.: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987.
- REVILLA, F.: "Hacia una interpretación de los claustros románicos: el discurso edificante en Sant Cugat del Vallés", *Goya*, nº 208, 1989, págs. 200-208.
- RIBER LLOPIS, J. M.: "Viajeros catalanes a ultratumba", *Revista de Filología Románica*, nº 8, 1991, págs. 133-147.
- RIBER LLOPIS, J. M.: "Viajeros peninsulares a Ultratumba", *Revista de Filología Románica*, nº 10, 1993, págs. 31-45.
- RICKETTS, T.: "The hispanic tradition of the *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers", en *Hispanic Studies in honour of Joseph Manson*, Oxford, 1972, págs. 227-257.
- RICO, F.: "Signos e indicios en la portada de Ripoll", en *Figuras con paisaje*, Barcelona, 1994, págs. 107-175.

- RICHERT, G.: *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926.
- RINCÓN, W.: *La orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, 1982.
- RIU, M.: *La vida, las costumbres y el amor en la Edad Media*, Barcelona, 1959.
- RIU, M. C.: "El retablo de San Miguel y San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Sant Llorenç de Morunys (s. XV)", *Acta histórica et archaeologica Medievalia*, 20-21, vol. 1, 1999-2000, págs. 737-754.
- RIVIÈRE, J.: entrada "Jugement" en el *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. 8, II, cols. 1721-1828, París, 1925.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: "El retablo de Fray Bonifacio Ferrer, pieza clave en la iconografía sacramentaria del arte valenciano", *Archivo de Arte Valenciano*, XLIX, 1978, págs. 12-17.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: "Morella", en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. I, Valencia, 1983, págs. 557-566.
- RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe* (catálogo de la exposición), Valencia, 1990.
- RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: , "Artes industriales y suntuarias" en *Historia del Arte Valenciano* (dir. por V. Aguilera Cerni), vol. II, Valencia, 1988.
- RODRIGO ZARZOSA, C.: "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer" (*Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, 1985, págs. 30-33.
- ROHLAND DE LANGBEHN, R.: "El *Libro del Anticristo* en castellano, *Studia Hispanica Medievalia*, II, Buenos Aires, 1992, págs. 135-147.
- ROJDESTVENSKY, O.: *Le culte de Saint Michel et le Moyen Age Latin*, París, 1922.
- RONDET, H.: *Fins de l'homme et fin du monde*, París, 1966.
- ROSSITER, E.: *Le Livre des Morts. Papyrus égyptiens (1420-1100 av. J.-C.)*, Friburgo-Ginebra, s/f.
- ROUANET, L.: *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, vol. IV, Barcelona y Madrid, 1901.
- ROVIRA, J. y CASANOVA, A.: "El complejo pictórico del castillo de Alcañiz", *Al Qannis*, 3-4 (número monográfico dedicado al castillo de Alcañiz) págs. 369-426.

- ROYER DE CARDINAL, S.: "Tiempo de morir y tiempo de eternidad", *Cuadernos de Historia de España*, 1988, vol. 70, págs. 152-182.
- RUBIO, A.: *Peste Negra, crisis y comportamientos sociales en la España del siglo XIV. La ciudad de Valencia (1348-1401)*, Granada, 1979.
- RUIZ LARREA, E.: "Tradición e innovación en el Beato de San Andrés de Arroyo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 1997, págs. 167-177.
- RUIZ MALDONADO, M.: "La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, nº 3, 1976, págs. 61-90.
- RUIZ MALDONADO, M.: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986.
- RUIZ MALDONADO, M.: *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991.
- RUIZ MALDONADO, M.: "Reflexiones en torno a la Portada de la Majestad. Colegiata de Toro (Zamora)", *Goya*, nº 263, 1998, págs. 75-87.
- RUIZ MONTEJO, I.: *El románico de villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988.
- RUIZ QUESADA, F.: "La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, 2000, págs. 61-69.
- SABATER, T.: *La pintura gòtica mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca, 2002.
- SABORIT BADENES, P.: *Morir en el Alto Palancia. La religiosidad popular a través de los testamentos. Siglos XVI-XVIII*, Segorbe, 1991.
- SÁEZ PASCUAL, R.: *La pintura gòtica en Alava*, Vitoria, 1997.
- SAN AGUSTÍN: *Confesiones*, BAC, Madrid, 1956.
- SAN AGUSTÍN: *Enarraciones sobre los salmos*, en B. Martín Pérez ed., *Obras de San Agustín*, vol. II, Madrid, 1965.
- SAN GREGORIO: *Diàlegs* (ed. A. J. Soberanas), vol. II, Barcelona, 1968.
- SAN PETRILLO, Barón de: "Filiación histórica de los primitivos valencianos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. VIII, 1932, págs. 6-9.
- SAN PETRILLO, Barón de: "Filiación histórica de los primitivos valencianos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. X, 1934, págs. 109-122.

- SAN VICENTE FERRER, *Sermons*, vols. I y II (ed. J. Sanchis Sivera), Barcelona, 1932 y 1934; vols. II, III, IV, V y VI (ed. G. Schib), Barcelona, 1975, 1977, 1984 y 1988.
- SAN VICENTE FERRER: *Sermones* (ed. de Xavier Renedo y Lluís Cabré), Barcelona, 1993.
- SANPERE i MIQUEL, S.: *Els Trecentistes*, 2 vols., Barcelona, 1928.
- SANCHEZ DE VERCIAL: *Libro de los exemplos por A.B.C.*, ed. crítica a cargo de J. Esten Keller, Madrid, 1961.
- SANCHEZ GOZALBO, A.: *Pintors del Maestrat*, Castellón, 1988 (reedición facsímil de la de 1932).
- SANFANÇON, R.: "Le portail de Ripoll, les hérons et l'Apocalypse", *Cahiers de Civilisation Médiéval*, XIII, 1970, págs. 139-147.
- SANTIAGO DE LA VORAGINE: *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1994, 2 vols.
- SANTOS OTERO, A de.: *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1956.
- SARALEGUI, L.: "Las tablas de la iglesia de Borbotó", *Archivo de Arte Valenciano*, año XIII, enero-diciembre de 1927, pág. 67-81.
- SARALEGUI, L.: "Miscelánea de tablas valencianas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1931, págs. 216-227.
- SARALEGUI, L.: "Para el estudio de algunas tablas valencianas", *Archivo de Arte Valenciano*, XX, 1934, págs. 3-50.
- SARALEGUI, L.: "El maestro del retablo montesiano de la Ollería", *Archivo Español de Arte*, XV, 1942, págs. 244-261.
- SARALEGUI, L.: "Discípulos del maestro de Ollería", *Archivo Español de Arte*, 55, 1943, págs. 33-38.
- SARALEGUI, L.: "Noticias de tablas inéditas", *Archivo Español de Arte*, vol. XXI, 1948, págs. 200-214.
- SARALEGUI, L.: *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos: Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*, Valencia, 1954.
- SAUERLÄNDER, W.: *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, París, 1972.
- SAXL, F.: "A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages", *Journal of Warburg and Courtland Institutes*, V, 1942, págs. 82-134.

- SCHAPIRO, M.: "Frontal and profile as symbolic forms", en *Words and pictures on the literal and the symbolic in the illustration of a text*, La Haya-París, 1973, págs. 37-63.
- SCHAPIRO, M.: "Del mozárabe al románico en Silos", en *Estudios sobre el romanico*, Madrid, 1984, págs. 37-119.
- SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art*, 2 vols., Londres, 1971-1972.
- SCHMITT, J. C.: *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París, 1990.
- SCHMITT, J.C.: *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, París, 1994.
- SEARS, E.: *The ages of man: medieval interpretations of the life cycle*, Princeton, 1986.
- SEBASTIÁN, S.: *El patrimonio artístico de Ibiza*, Talavera de la Reina, 1973.
- SEBASTIÁN, S.: "El claustro de la catedral de Gerona como imagen de la Iglesia", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII, 1985-1986, pág. 135-151.
- SEBASTIÁN, S.: *Iconografía Medieval*, San Sebastián, 1988.
- SEGURA BARREDA, J.: *Morella y sus aldeas*, vol. I, Morella, 1866.
- SENE, A.: "Quelques remarques sur les timpans romans a chrisme en Aragon et Navarra", en *Melanges Renée Crozet*, Poitiers, 1966, vol. I, págs. 365-381.
- SEPÚLVEDA, M. A.: *La iconografía del Beato de Fernando I. (Aproximación al estudio iconográfico de los Beatos)*, vol. IV, Madrid, 1987.
- SERRA, R.: "Decoració mural de Casserres", en *Catalunya Romànica*, vol. XXII. *Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Barcelona, 1986, págs. 357-360.
- SERRANO y SANZ, M.: "El retablo de Blesa", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, nº 8, 1922, págs. 1-9.
- SHERGOLD, N. D.: *A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, 1967.
- SHOEMAKER, W. H.: "Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI", *Estudios Escénicos*, nº 2, 1957, págs. 1-154.
- SILVA VERÁSTEGUI, S. de: *Los Beatos*, Cuadernos de Arte Español, nº 100, Madrid, 1986.

- SILVA VERÁSTEGUI, S.: *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987.
- SILVERSTEIN, T.: *Visio sancti Pauli. The history of the Apocalypse in latin with nine texts*, Londres, 1935.
- SILVERSTEIN, T.: "The Visio sancti Pauli: new links and patterns in the western tradition", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XXVI, 1959, pág. 199-248.
- SILVIO AVALLE, D'Arco y MONTEROSSO, R.: *Sponsus. Drame delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, Milán-Nápoles, 1965.
- SIMON, S. C.: "Un chapiteau du cloître de la cathédrale de Jaca représentant la psychomachie", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº 12, 1981, págs. 151-158.
- SMEYERS, M.: *Dirk Bouts*, Tournai, 1998.
- SOLALINDE, A. G.: "La primera versión española de *El Purgatorio de San Patricio* y la difusión de esta leyenda en España", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. II, Madrid, 1925, págs. 219-257.
- SOLER D'HYVER, C.: y CATALÀ, M. A.: ficha de la *predela de las Santas*, en el catálogo de la exposición *El món del Osona, ca. 1460-ca. 1540*, Valencia, 1995, págs. 178-185.
- SOLIGNAC, A.: entrada "Péchés capitaux", en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. XII, 1, París, 1984, cols. 853-862.
- SOUSA, J.: "La portada meridional de la iglesia de San Julián de Moraima", *Brigantium*, 1983, vol. 4, págs. 143-155.
- STAPERT, A.: *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, París, 1975.
- STERLING, Ch.: "Jan van Eyck avant 1432", *Revue de l'Art*, nº 33, 1976, págs. 7-82.
- STERLING, Ch.: *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon*, París, 1983.
- STERLING, Ch.: *La peinture médiévale à Paris*, vol. II, París, 1990.
- STERLING Ch. y SCHAEFER, C.: *The Hours of Etienne Chevalier*, Nueva York, 1971.
- SURCHAMP, A.: "Sur quatre chapiteaux de Santa María de Uncastillo", *Zodiaque*, nº 83, 1970, págs. 2-14.

- SUREDA, J.: "Les pintures murals de Sant Valentí de les Cabanyes", *Quaderns d'Estudis Medievals*, 6, 1981, págs. 364-381.
- SUREDA, J.: *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1982.
- SUREDA, J.: *La pintura romànica en España*, Madrid, 1985.
- SUREDA J.: artículo dedicado al claustro de la iglesia de Santa María de l'Estany en *El Bages. Catalunya Romànica*, vol. XI, Barcelona, s/f, págs. 224-236.
- TARRAGONA, J. et al.: "El pòrtic dels Apòstols de la Seu Vella de Lleida", en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lérida, 1991, págs.247-252.
- TEIXIDÓ, J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, 1949.
- TENA BELTRÁN, S.: "Los antepasados de Cristo en la escalera del coro de la basílica de Morella", *Ars Longa*, nº 3, 1992, págs. 153-160.
- TENENTI, A.: *La vie et la mort a travers l'art du XVe siècle*, París, 1952.
- TENENTI, A.: "L'attesa del giudizio individuale nell'iconografia del Quattrocento", en *L'attesa de l'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, III Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, Todi, 1960, págs. 173-193.
- TENENTI, A.: *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turín, 1989 (reed. 1957).
- TERÉS, M. R.: "L'escultura del segle XV a la Seu Vella", en *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, págs.215-223.
- TERVARENT, G.: "L'ermite du polyptique de Cardona", *Revue Archéologique*, 6^a serie, 4, 1934, págs. 164-172.
- Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas: 1300-1500*, Madrid, 1988.
- THÉREL, M. L.: "La Femme à la coupe dans les images inspirées de l'Apocalypse", en *Actes du 96 e Congrès des Sociétés Savantes, Toulouse, 1971*, París, 1976, t.1, págs. 373-394.
- THÉREL, M. L.: *Le Triomphe de la Vierge-Église*, París, 1984.
- Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800 (Estudis)*, Barcelona 1985.
- THIERRY, N. y J. M.: "Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie. La porte d'une église", *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, págs. 89-98.

- THOMAS, L.-P.: *Le "Sponsus". Mystère des Vierges sages et des Vierges folles*, París, 1951.
- TO i FIGUERAS, LI.: "L'evolució dels ritus funeraris a Catalunya a través dels testaments (segles X-XII)", *Lambard*, vol. III, 1983-1985, págs. 75-96.
- TORMO, E.: *Las tablas de la iglesia de Játiva, un museo de primitivos*, Madrid, 1912.
- TORMO, E.: "Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV. Las cruces procesionales de Játiva y Onteniente", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVIII, 1920, págs. 193-204.
- TORMO, E.: "Iglesia arciprestal de Santa María de Morella", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1927, págs. 28-36.
- TORRALBA, F.: *Iglesia Colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*, Teruel, 1985.
- TORREL, J. P.: "Saint Agustin et la pesée des âmes ou les avatars d'une citation apocryphe", *Revue des études augustinienes*, t. 27, 1981, págs. 100-104.
- TOUBERT, H.: "Les représentations de l'*Ecclesia* dans l'art des Xe-XIIe siècles", en *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, París, 1990, págs. 37-63.
- TRAMOYERES, L.: "La pintura alemana en Valencia. El retablo del Juicio Final del convento de San Gregorio", artículo publicado en el diario *Las Provincias* el 19 de noviembre de 1900.
- TRAMOYERES, L.: "El arte flamenco en Valencia. Una tabla inédita del siglo XV", *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y medieval*, nº 5, 1911, págs. 98-109.
- TRAMOYERES, L.: "La capilla de los jurados de Valencia" *Archivo de Arte Valenciano*, año V, 1919, págs. 73-100.
- TRENKLER, E.: *Livre d'Heures handschrift 1855 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Viena, 1948.
- TRENS, M.: *Trens, Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, 1936.
- TRINTIGNAC, A. y COLONI, M. J.: *Découvrir Notre -Dame de París*, París, 1984.
- TRISTAN, F.: *Les premières images chrétiennes*, París, 1996.
- TROESCHER, G.: "Weltgerichtsbilder in Rathausen und Gerichtsstätten" (*Wallraf-Richartz Jahrbuch*, II, 1939, págs. 139-214.

- URKULLU, M^a T de, ESTRADA, M. Y MARTÍN, I.: *San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea. La Pintura Mural Religiosa en Bizcaia*, II, Bilbao, 1994.
- VAESEN, J.: "Sulpice Sévère et la fin des temps" en D. Verbeke, D. Verhelst y A. Welkenhuysen eds., *The use and abuse of escatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, págs. 57-61.
- VALDÉS DEL ALAMO, E.. "Lament for a Queen", *Art Bulletin*, LXXVIII, 1996, págs. 311-333.
- VAN DER HORST, K., NOEL, W. Y WÜSTERFELD, W. C. M. : *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, Utrecht, 1996.
- VAN DER VELDEN, H.: "Cambyses reconsidered: Gerard David's *exemplum iustitiae* for Bruges town hall", *Semiotus*, vol. 23, 1995, nº 1, pág. 40-62.
- VAUCHEZ, A.: *La espiritualidad del occidente medieval*, Madrid, 1995.
- VAURILLON CERVONI, A. M.: *L'iconographie du purgatoire au Moyen Age dans le Sud-Ouest, le centre de la France et en Espagne*, tesina mecanografiada, Universidad de Toulouse Le Mirail, 1978.
- VERY, F. G.: *The Spanish Corpus Christi Procession*, s/l, 1962.
- VIGUÉ, J. y BASTARDES, A.: *El Berguedà*, Barcelona, 1978.
- VINCENT-CASSY, M.: "Les animaux et les péchés capitaux: de la symbolique à l'emblématique", en *Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (Xie-XIve siècles)*, Toulouse, 1985, págs. 121-131.
- VICENT-CASSY, M.: "Un modèle français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du Xve siècle", en *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age* (ed. X. Barral), vol. III, París, 1990, págs. 461-487.
- VILALBA DÁVALOS, A.: *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964.
- VILANOVA, F.: "Breves reflexiones sobre el retablo de almas de Paterna", artículo publicado en el número del 28 de enero de 1911 del periódico *Las Provincias*.
- VINDEL, F.: *Manual gráfico del librero hispano americano*, vol. V, Madrid, 1930.
- VINDEL, F.: *El arte tipográfico en Zaragoza durante el siglo XV*, Madrid, 1949.

- VINDEL, F.: *El arte tipográfico en Burgos y Guadalajara durante el siglo XV*, Madrid, 1951.
- VIOLA, C.: "Jugements de Dieu et jugement dernier. Saint Agustin et la scolastique naissante (Fin Xie-milieu XIIIe siècles)", en VERBEKE, D., VERHELST, D. y WELKENHUYSEN, A. (eds.) : *The use and abuse of escatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, págs. 243-298.
- VIRGITTI, F.: "L'iconographie du purgatoire dans les manuscrits liturgiques du XIIIe au XIVe siècle", *Histoire de l'Art*, nº 20, págs. 51-65.
- VITALE BROVARONE, A. et alt.: *Il codice varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de Predis*, 2 vols., Turín, 1987.
- VIVANCOS, J.: artículo dedicado al arco triunfal de la iglesia de Santa Marís de Porqueres en *El Gironès, la Selva, el Pla de l'Estany. Catalunya Romànica*, vol. V, Barcelona, 1991, págs. 445-447.
- VIVANCOS, J.: artículo dedicado a las pinturas de Santa M^a de Tahüll en *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, págs. 329-337.
- VIVES, A.: "Les pintures murals del Museu Diocesà de la Seu d'Urgell", *Urgellia*, nº 1, 1979, págs. 421-437.
- VIVES, J.: "Santoral visigodo", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIV, 1941, págs. 31-58.
- VOELKE, W. M.: "Morgan Manuscript M. 1001: The Seven Deadly Sins and the Seven Evil Ones", en *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds. Papers presented in honour of Edith Porada*, Maguncia, 1987, págs. 101-114.
- VON KRAEMER, E.: *Les quinze signes du jugement dernier. Poème anonyme de la fin du XIIe ou du début du XIIIe siècle publié d'après tous les manuscrits connus avec introduction, notes et glossaire*, Helsinki, 1966.
- VOVELLE, M.: "Quelques images du purgatoire du temps d'Enguerrand Quarton" en *Etudes Vaclusiennes*, nº XXIV-XXV, 1980-1981, págs. 25-32.
- VOVELLE, M.: *La mort et l'occident de 1300 à nos jours*, París, 1983.
- VOVELLE, M.: *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil*, París, 1996.
- VOVELLE, M.: *L'heure du grand passage*, París, 2000.

- VOVELLE, M. y G.: *Vision de la mort et de l’Au-delà en Provence d’après les autels des âmes du purgatoire (XVe-XXe siècle)*, Cahier des Annales n° 29, París, 1970.
- VVAA: *El siglo XV valenciano* (catálogo de la exposición), Valencia, 1973.
- VVAA: “Le retour des morts”, *Études rurales*, n° 105-106, 1987.
- VVAA: *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma 1990.
- VVAA: *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. III, Barcelona, 1996.
- WAILES, S. L.: *Medieval Allegories of Jesus’ Parables*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1987.
- WEIR, A. Y JERMAN, J.: *Images of Lust. Sexual carvings on medieval churches*, Londres, 1986.
- WETTSTEIN, J.: *La fresque romane. Italie-France-Espagne. Études comparatives*, Ginebra, 1971.
- WIECK, R. S.: *Painted Prayers. The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*, Nueva York, 1998.
- WILLIAMS, J.: *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, 5 vols., Londres, 1994-2001.
- WORMALD, F.: “A note on the fifteen signs of the last days”, apéndice IV al artículo de E. A. Gee, “The painted Glass of All Saints’ Church, York”, *Archaeologia*, CII, 1969, págs. 151-202.
- YARZA, J.: *Historia del arte hispánico II. La Edad Media*, Madrid, 1980.
- YARZA, J.: reseña a la obra de G. M. Borrás Gualís y M. García Guatas “La pintura románica en Aragón, Zaragoza, 1978, *Quaderns d’estudis medievals*, 2, 1980, pág. 127.
- YARZA, J.: “Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos”, en *Actas del simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana*, Madrid, 1980, vol. II, págs. 231-258.
- YARZA, J.: “Problemas iconográficos de la techumbre de la catedral de Teruel”, en *El artesonado de la catedral de Teruel*, Zaragoza, 1981, págs. 29-43.
- YARZA, J.: *Maestro Mateo. El Pórtico de la Gloria*, Madrid, 1984.

- YARZA, J.: "La peregrinación a Santiago y la pintura y miniatura románicas", *Compostellanum*, XXX, 3-4, 1985, págs. 369-393.
- YARZA, J.: artículo sobre las pinturas de la iglesia de Sant Quirze de Pedret en *Catalunya Romànica*, vol. XII, Barcelona, 1985, págs. 218-234.
- YARZA, J.: artículo dedicado a la iconografía de la portada de Ripoll ("Lectura iconogràfica: programa religiós amb component polític") en *Catalunya Romànica*, vol. X, Ripollès, Barcelona, 1987, págs. 245-252.
- YARZA, J.: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987.
- YARZA, J.: "La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", en *Studia Zamorensia (Anejos 1). Arte medieval en Zamora*, Zamora, 1989, págs. 117-152.
- YARZA, J.: análisis de las pinturas del arcosolio de Sant Pau de Casserres en *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Romànic i Gòtic*, Barcelona, 1990, págs. 159-161.
- YARZA, J.: "La presence du diable dans l'art roman espagnol: forme, déguisement, role", en *Démons et merveilles au Moyen Age*, Niza, 1990, págs. 195-225.
- YARZA, J.: "Pere García de Benavarre. Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants" en *La Seu Vella de Lleida. La catedral, els promotors, els artistes. S. XIII-S. XV* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1991, págs. 166-168.
- YARZA, J.: "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors", en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, págs. 322-323.
- YARZA, J.: "Breviarium oscense", en *Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, 1993, pág. 386.
- YARZA, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.
- YARZA, J.: *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, 1993.
- YARZA, J.: "Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica", en *Homenaje/Homenatge a Maria Jesús Rubiera Mata, Sharq Al-Andalus. Estudios árabes*, núms. 10-11, 1993-1994, pág. 749-776.
- YARZA, J.: artículo sobre las pinturas de los ábsides laterales de la iglesia de Sant Quirze de Pedret en *Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, págs. 351-354.

- YARZA, J.: "Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario" en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, págs. 149-160.
- YARZA, J.: *La pintura española*, vol. I, Madrid, 1995.
- YARZA, J.: "María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana", en *Libro de Horas de la Reina María de Navarra*, Barcelona, 1996, págs. 93-256.
- YARZA, J.: "Il colore del diavolo. Aspetti del colore nella pittura gotica catalana", en *Il Colore nel Medioevo. Arte. Simbolo. Tecnica*, Lucca, 1998, págs. 93-115.
- YARZA, J.: *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998.
- YARZA, J.: *El Jardín de las Delicias de El Bosco*, Madrid, 1998.
- YARZA, J.: "Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Tahüll", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, nº XXX, 1999, págs. 121-140.
- YARZA, J.: "La escultura monumental de la Catedral Calceatense" (*Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada*, enero 1998), Santo Domingo de la Calzada, 2000, págs. 151-205.
- YARZA, J.: "Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I", en *L'Art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Barcelona, 2000, págs. 19-33.
- YARZA, J.: "Artes figurativas románicas en Galicia antes de 1150", en el catálogo de la exposición *Románico en Galicia y Portugal*, s/l, 2001.
- YSERN LAGARDA, J. A.: *Arnoldus Leodiensis. Recull d'exemples i miracles ordenats per alfabet: edició i estudi*, Valencia, 1994 (tesis doctoral microfichada).
- YSERN LAGARDA, J. A.: "Edició y estudi del *Recull d'exemples morals* contingut en el ms. S. Cugat 39 de l'Arxiu de la Corona d'Aragó", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVII, 1999-2000, págs. 51-126.
- ZAPATER, M. A. Y GIL, A.: "La portada meridional de la iglesia románica de San Miguel de Uncastillo", *Saussetania*, nº 14, 1994-1995, págs. 228-245.
- ZERNER, H.: "L'Art au morier", *Revue de l'Art*, nº 11, 1971, págs. 7-30.
- ZINK, M.: "Le traitement des sources exemplaires dans les sermons occitans, catalans, piémontais du XIIIe siècle", *Cahiers de Fanjeaux*, nº 11, 1997, págs. 161-181.

ZLATOHLÁVEK, M., RÄTSCH, Ch. y MÜLLER-EBELING, C.: *Le Jugement Dernier*,
Lausanne, 2001.