

# EIXIMENIS Y LA ICONOGRAFÍA DE SAN MIGUEL EN EL GÓTICO CATALÁN

PAULINO RODRÍGUEZ BARRAL

*Dr. en Arte Medieval.*

El culto a San Miguel arraiga pronto en Cataluña. Las primeras iglesias dedicadas al arcángel datan del siglo IX (en torno a una decena de iglesias). Hay que esperar, sin embargo, 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 liturgia<sup>1</sup>. 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 militar<sup>2</sup>. 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 1283, otra de las fiestas arcangélicas, los cristianos entran en Valencia<sup>3</sup>. A su calidad de intercesor añade pues la de símbolo del espíritu de cruzada.

<sup>1</sup> MOREAU-REY, H., en "La dévotion à Saint Michel dans les Pays Catalans" (*Millénaire monastique du Mont Saint Michel*, t. III, París, 1993, págs. 374-375) proporciona un listado de las fundaciones más importantes.

<sup>2</sup> A falta de un estudio de conjunto, el llevado a cabo por CABESTANY, J. J. y MATAS, M. T. 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).

<sup>3</sup> WITTLIN, C. J., introducción a la edición de la obra de Francesc Eiximenis *De Sant Miquel Arcàngel*, Barcelona, 1983, pág. 21.

Paralelamente parece introducirse la práctica de la peregrinación al santuario del monte Gárgano 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 Gárgano<sup>4</sup>. En octubre de 1063 el noble Guitart Bernat es asesinado en el camino de retorno de su peregrinación al Mont Saint Michel<sup>5</sup>.

Un culto que irá progresivamente en aumento a lo largo de los siglos del gótico al punto de convertir al arcángel en uno de los santos más venerados, tanto por su papel como combatiente contra las fuerzas del mal, como por su función psicopompa. Es por ello que lo invocan los moribundos en la hora de la muerte (junto con la Virgen es el santo cuya intercesión se reclama con mayor frecuencia en los preámbulos de los testamentos bajomedievales)<sup>6</sup>. 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 con la que pesa las acciones morales de los hombres. Sin duda juega también un papel importante el arraigo del culto a los ángeles en general y particularmente al ángel custodio, que, según el padre Llompart<sup>7</sup>, se difunde desde principios del siglo XV por todos los reinos de la Corona de Aragón, en un terreno ya abonado con anterioridad. Es en este marco donde debemos ubicar

<sup>4</sup> ESPAÑOL, F., "Culte et iconographie de l'architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXVIII, 1997, pág. 179.

<sup>5</sup> MOREU-REY, *op. cit.*, pág. 381.

<sup>6</sup> No resulta ocioso recordar a este respecto las palabras de Tirant lo Blanc en sus momentos finales: "...Verge Maria, àngel custodí, àngel Miquel, empareu-me, defeneu-me" (cap. CDLXXI).

<sup>7</sup> 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, pp. 147-188.

la enorme difusión que cobra el *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.

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 gótica catalana, 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 auxiliaadores (es sintomática a este respecto su reiteración en los sufragios dedicados a los santos en los libros de horas del XIV-XV), 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. Las primeras singladuras artísticas del gótico catalán le dedican interesantes ciclos tanto en pintura mural (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, momentos en los que es detectable la proyección iconográfica de la obra de Eiximenis sobre la retabística catalana, particularmente en dos ámbitos temáticos: el de los milagros del arcángel y el de su combate contra el Anticristo.

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* como fuente, en el arte catalán, del repertorio icónico relacionado con San Miguel.

En un retablo anónimo dedicado al arcángel que forma parte de la colección Masaveu<sup>8</sup> (fig. 1), y en el de Arnau Gassies conservado en la igle-

<sup>8</sup> GUDIOL RICART, J. y ALCOLEA GIL, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, núm. 422. Véase también la ficha que A. E. Pérez Sánchez le dedicada en el catálogo de la exposición *Obras maestras de la colección Masaveu*, Madrid, 1989, pág. 18.

sia parroquial de Palau del Vidre<sup>9</sup> (fig. 2), 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 relatados 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 aprés 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*”<sup>10</sup>.

No menos interesantes para el estudio de la iconografía del arcángel resultan dos de los cuatro compartimentos que restan de un retablo pintado por Joan Antigó y Honorat Borrassà<sup>11</sup> para la iglesia de Santa María de Castelló d’Empúries<sup>12</sup>, conservados actualmente en el Museu d’Art de Girona. Se trata igualmente de dos escenas infrecuentes en la iconografía del arcángel<sup>13</sup>. 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 idolatría. El tema es fruto de 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

<sup>9</sup> GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, núm. 457.

<sup>10</sup> EIXIMENIS, *De Sant Miquel...*, pág. 92. MOLINA, J., en su artículo “Relacions i intercanvis artístics entre Girona i el Roselló a la segona meitat del segle XV” (*Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, vol. XXXIII, 1994, págs. 484-485) se hace eco a su vez de esta iconografía y su fuente.

<sup>11</sup> La autoría del retablo, tradicionalmente adjudicada a un anónimo “*mestre de Castelló d’Empúries*”, ha sido desvelada por 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). 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*”).

<sup>12</sup> Consta la existencia en la iglesia, desde 1378, de una capilla dedicada a San Miguel, que debió albergar originalmente el retablo (*Ibid.*, pág. 234).

<sup>13</sup> 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.

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<sup>14</sup>. Eiximenis lo recoge a su vez en el *Llibre del àngels*<sup>15</sup>

La segunda tabla (fig. 3) 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 escena<sup>16</sup>. Para Pere Freixas se trata de la misa de San Gregorio<sup>17</sup>, opinión que comparte M. Pujol<sup>18</sup>. A-M. Vaurillon Cervoni ve en ella una alusión a las almas del purgatorio liberadas por el arcángel gracias al sacrificio de la misa<sup>19</sup>. Por su parte J. Molina, en el catálogo de la exposición *Bernat Martorell y la tardor del gòtic català* se refiere a lo representado en la tabla como “*curiosa escena d’una missa de difunts de caràcter àulic*”<sup>20</sup>. Se trata sin embargo de nuevo 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 torçons. E tots anys la regina, sa muller, paria, e moria-li après l’infant quaix dins*

<sup>14</sup> Ed. Madrid, 2002, vol. 2, pág. 221.

<sup>15</sup> Ed. cit., pág. 60.

<sup>16</sup> “*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 of Spanish Painting* [vol. VII], Cambridge, Mass., 1938, pág. 431).

<sup>17</sup> *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*”.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pág. 236.

<sup>19</sup> *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.

<sup>20</sup> “*Joan Antigó i Honorat Borrassà. Retaule de Sant Miquel de Castelló d’Empúries*”, en *Bernat Martorell y la tardor del gòtic català*, Girona, 2003, págs. 85-87.

*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 monsenyer 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 exoyda"*<sup>21</sup>.

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 Pompién<sup>22</sup> remite igualmente al mismo (fig. 4). En este caso el arcángel, alzado sobre el altar, no sostiene a los niños. Éstos 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*"<sup>23</sup>.

Abunda en la idea de *El Libre del àngels* como fuente iconográfica de lo representado la tabla alusiva a la ocultación del cuerpo de Moisés, tema

<sup>21</sup> EIXIMENIS, *De Sant Miquel...*, pág. 94.

<sup>22</sup> *A History of Spanish Painting*, vol. VIII (I), Cambridge, Mss., 1941, pág. 386-387, il. 174.

<sup>23</sup> *Ibid.*

que, como hemos señalado ya, también aparece recogido en la obra del minorita catalán<sup>24</sup>.

La otra línea temática que relacionamos con el tratado de Eiximenis, el combate con el Anticristo, entronca con creencias de contenido escatológico de fuerte arraigo en la sociedad catalana bajomedieval. Tanto la literatura como la predicación de resonancias apocalípticas coinciden en otorgar un papel estelar en los acontecimientos de los últimos días de la humanidad a la figura del Anticristo<sup>25</sup>.

Su presencia en algunos de los retablos catalanes dedicados al arcángel pretende no sólo poner de manifiesto el carácter de éste último como combatiente contra las fuerzas del mal. Alude también al final de los tiempos y, por tanto, a la perspectiva del Juicio Final, aunque éste no se explicita en el programa.

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" (*Moralía*, 32,

<sup>24</sup> EIXIMENIS, *De Sant Miquel...*, pág. 60. J. 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 (MORTE, M., "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 (SABATER, T., *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 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).

<sup>25</sup> De cara al 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)*. Remito a la edición publicada en Alicante en 1996 por el Instituto de Cultura Juan Gil Albert, con estudio preliminar de Albert Hauf i Valls. Para una aproximación más sintética puede consultarse el artículo de 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 XVIe siècle]*, *Cahiers de Fanjeaux*, n° 27, 1992.

17, 27) también refiere la tradición, derivada de Ap. 12, 7, que atribuye tal tarea al arcángel (*Homilía sobre los Evangelios*, 2, 34, 9)<sup>26</sup>. Tanto Beda como Haymo se hacen eco de ella<sup>27</sup>. También una de las versiones latinas del siglo XI de la *Sibila Tuburtina*<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>.

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 ejecutor<sup>30</sup>.

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 Girona (fig. 5). 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*

<sup>26</sup> Cf. MCGINN, B., *El Anticristo. Dos milenios de fascinación por el mal*, Barcelona, 1997, pág. 98.

<sup>27</sup> *Ibid.*, cap. 4, n. 127

<sup>28</sup> Véase la traducción parcial de MCGINN, según la versión de SACKUR, E. (*Sybillinische Texte und Forschungen*, Halle, 1898) en *Visions of the End. Apocalyptic traditions in the Middle Ages*, Nueva York, 1998, pág. 50.

<sup>29</sup> *La Leyenda Dorada*, ed. cit., vol. 2, pág. 626.

<sup>30</sup> 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 MUIR WRIGTH, R., *Art and Antichrist in Medieval Europe*, Manchester y Nueva York, 1995, il. 48.



*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 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...*”<sup>31</sup>. 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*”.

Retoman el tema, a mediados del siglo XV, Bernat Martorell (retablo de la Pobla de Cérvoles)<sup>32</sup> [fig. 6] y Jaume Huguet (retablo del gremio de revendedores)<sup>33</sup> [fig. 7]. 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 Pobla 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 (Museu d’Art de Girona, 1437-42)<sup>34</sup>, para representar la caída de Simón el Mago, tema que presenta evidentes puntos de contacto con éste<sup>35</sup>. 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 XIII<sup>36</sup>.

En todos los casos el arcángel viste armadura, en consonancia con el asunto, y el Anticristo, siempre con aspecto totalmente humano, ricos

<sup>31</sup> EIXIMENIS, *De Sant Miquel...*, pág. 125.

<sup>32</sup> GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, n° 390.

<sup>33</sup> GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, n° 482.

<sup>34</sup> GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, n° 387.

<sup>35</sup> EMMERSON, R. K. y HERZMAN, R. B., “Antichrist, Simon Magus and Dante’s *Inferno* XIX”, *Traditio*, XXXVI, 1980, págs. 373-398.

<sup>36</sup> MCGINN, B., “Portraying Antichrist in the Middle Ages”, en VERBEKE, D., VERHELST, D. y WELKENHUYSEN, A., eds.: *The use and abuse of escatology in the Middle Ages*, Lovaina 1988, págs. 19-20.

ropajes. Martorell lo representa incluso con corona<sup>37</sup>. 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<sup>38</sup> (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.

Se coincide en todos los casos en recurrir al tipo humano del Anticristo. Es ésta una creación que irrumpe en la iconografía apocalíptica en el siglo X, concretamente en la ilustración de algunos Beatos<sup>39</sup>. Su consolidación en la iconografía posterior podría 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*, a finales del XII, en las Biblias moralizadas producidas en el XIII para Luís IX y su familia o en los Apocalipsis anglo-franceses de la segunda mitad del XIII. La imagen del 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

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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 Langa (MAÑAS BALLESTIN, F., *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, pág. 107) 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, estableciendo así una relación entre ambos acontecimientos.

<sup>39</sup> 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, 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].

contra el cristianismo primitivo, como Calígula y, particularmente, Nerón<sup>40</sup>. 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 ejecutado<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> 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. VAESEN, J., "Sulpice Sévère et la fin des temps" en VERBEKE, VERHELST, D. y WELKENHUYSEN, A. eds., *The use and abuse of eschatology ...*, págs. 57-61).

<sup>41</sup> B. MCGINN, "Portraying Antichrist...", págs. 13-21.



Fig. 1.- Retablo de San Miguel (Oviedo, colección Masaveu), Milagro de Polemarchus.

Fig. 2.- Arnau Gassies. Retablo de San Miguel y San Hipólito (Palau del Vidre, iglesia parroquial). Milagro de Polemarchus.





Fig. 3.- Joan Antigó y Honorat Borrassà. Retablo de San Miguel de Castelló d'Empúries (Girona, Museu d'Art). Milagro de Maloar.



Fig. 4.- Maestro de Pompien. Milagro de Maloar.



Fig. 5.- Lluís Borrassà. Retablo de Sant Miquel de Cruïlles (Girona, Museu d'Art). Muerte del Anticristo.



Fig. 6.- Bernat Martorell. Retablo de la Pobra de Cérvoles (Tarragona, Museo Diocesano). Muerte del Anticristo.



Fig. 7.- Jaume Huguet. Retablo del gremio de revendedores (Barcelona, MNAC). Muerte del Anticristo.