

ÁNGELES Y DEMONIOS, SUS ICONOGRAFÍAS EN EL ARTE MEDIEVAL

M^a. Dolores Barral Rivadulla
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

Esta contribución intenta aproximar la evolución iconográfica de la imagen de los ángeles y los demonios a través del arte cristiano medieval. Dada la genérica extensión del tópico —en la que la representación del hábitat de los ángeles y demonios se ha dado a través de ciertas iconografías de síntesis (como la del Juicio Final)—, hemos optado por hacer una aproximación general donde los distintos motivos, al menos, queden mencionados. Ha sido necesario señalar referencias artísticas específicas y restringir los ejemplos al arte medieval occidental, dejando las referencias al mundo Bizantino.

PALABRAS CLAVE: representación iconográfica, ángeles, demonios, arte cristiano medieval.

ABSTRACT

This contribution intends to approach the iconographic evolution of the image of angels and devils through the medieval Christian art. Given the generic extension of the topic —that has been even broadened to the representation of the habitat of angels and devils as well as to certain iconographies of synthesis (like that of the Last Judgement)— we have opted to do a general approach where the greater number of motifs related to the topic are dealt with or, at least, mentioned. Even so, it is necessary to point out that in the section from the specific artistic references used we have opted to restrict most of the examples to Western medieval art, leaving references to the Byzantine world to underlie those iconographies that show significant disparities.

KEY WORDS: Iconographic representation, Angels, Demons, Medieval Christian art.

Esta aportación pretende un acercamiento a la evolución iconográfica de la imagen de los ángeles y demonios a través del arte cristiano medieval. Dada la extensión genérica del tema planteado —que incluso se ha ampliado tanto a las representaciones del *hábitat* de ángeles y demonios como a determinadas iconografías de síntesis (como la del Juicio Universal)—, se ha optado por realizar un planteamiento de carácter general donde se aborde, o al menos se mencione, el mayor número posible de motivos relacionados con él. Aun así, es necesario señalar que en

el apartado de las referencias artísticas concretas utilizadas se ha optado por ceñir la mayor parte de los ejemplos al arte medieval occidental dejando las referencias al mundo bizantino para subrayar aquellas iconografías que presenten discordancias significativas.

Dentro de este planteamiento inicial de objetivos es necesario señalar cómo la Historia del Arte no siempre constituye una fuente a partir de la cual estudiar la materialización de los postulados oficiales la Iglesia. Teología e iconografía a menudo divergen, presentando esta última un número importante de *contaminaciones* que, en la mayor parte de los casos, conducen a una mejor comprensión de la experiencia religiosa medieval, por cuanto permiten un acercamiento al mundo de las creencias más populares o personales junto al de los dogmas.

Por esta razón, uno de los primeros temas que será objeto de reflexión en esta contribución será el de la existencia del mal. Un problema dogmático que necesitó pronto de solución, por cuanto no se podía concebir que tanto el bien como el mal procediesen de un mismo Dios. La incapacidad de argumentar la vinculación entre la divinidad y la noción del mal conducirá a la formulación de un dualismo cuya expresión más inmediata fue la aparición de una personificación del mal.

1. LOS INICIOS: DE LA IGUALDAD A LA SEPARACIÓN. LA CAÍDA DE LOS ÁNGELES

Partiendo de la consideración de que todo lo creado procedía de Dios no era posible concebir el mal como parte del mismo. Por ello, ya desde el judaísmo, se hace necesario justificar su existencia para aislarla y convertirla en extraña a Dios.

Esta separación entre el bien y el mal cuenta con diversas argumentaciones de carácter teológico pero también posee refrendo en las *Escrituras* a través de determinados episodios en los que, de manera genérica, se trata la expulsión de Lucifer y sus seguidores del mundo celeste.

La principal dimensión que adquiere este suceso en la tradición cristiana es que sirve, como afirma Russell, «para identificar completamente al diablo y a los demonios con los ángeles caídos alejando cada vez más al diablo de su origen divino y asimilándolo a los demonios de los que era príncipe»¹. Así, por ejemplo, en el plano de una interpretación patrística San Agustín abogará por concebir a Satán como un ángel caído a causa de su orgullo y del deseo de igualdad con Dios².

Dos de las más significativas narraciones que describen esta «aparición» del mal son *la caída de los ángeles* recogida en el *Libro de Henoc* y *la visión de la expulsión de la gran Serpiente a la tierra*, contenida en el *Apocalipsis* (12, 7-17).

¹ RUSSELL, J.B., *El diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995, p. 256.

² Sobre las interpretaciones de la patrística acerca de la figura del demonio, véase RUSSELL, *op. cit.*, p. 180 y ss.



El primero de los relatos, donde se justifica la separación por el deseo experimentado por los ángeles hacia las mujeres que habitaban la tierra, aparece formulado iconográficamente a partir del año 1000 en el contexto de la miniatura anglosajona, siendo uno de sus primeros ejemplos la imagen que aparece recogida en el fol. 3 del *Génesis de Caedmon* (Fig. 1)³.

En cuanto al episodio apocalíptico, éste también aparece definido iconográficamente en época altomedieval aunque es más complejo en su desarrollo puesto que no sólo narra el enfrentamiento entre las tropas angélicas, comandadas por Miguel, y las diabólicas dirigidas por la gran Serpiente, «el llamado Diablo y Satanás», que terminará con la expulsión de estas últimas a la tierra, sino porque en la tierra la Serpiente se dedicará a perseguir a la Mujer encinta vestida de sol, que simboliza a la Virgen y a la Iglesia como vencedora sobre el mal. La mayor parte de los ejemplos de este episodio se hallan contenidos en los manuscritos del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana⁴.

Una vez establecida la separación del bien y del mal, es necesario abordar la imagen de sus principales agentes: los ángeles y los demonios.

2. ÁNGELES Y DEMONIOS

2.1. ÁNGELES: TIPOS Y CATEGORÍAS. LA JERARQUÍA CELESTE

La imagen del ángel, como su propio nombre indica, debe identificarse con la un mensajero. Estos seres espirituales aparecen en casi todas las religiones de carácter oriental, pero tan sólo en las tres del Libro presentan como función primordial el actuar de emisarios entre la divinidad y los hombres⁵.

Como las fuentes bíblicas son parcas y desiguales a la hora de describir a los ángeles⁶, el arte cristiano debió recurrir, en el momento de elaborar su iconografía, a la búsqueda de precedentes en la imaginería de época clásica que no contradijesen su dimensión teológica. Consecuentemente, en el arte de época medieval pueden ser identificados tres tipos de representaciones angélicas: las denominadas «especia-

³ Sobre esta iconografía véase BASCHET, J., «Diavolo», en *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. v, Roma, Istituti della enciclopedia italiana, 1994, pp. 644-650, pp. 645-646 para nota.

⁴ Como ejemplos pueden citarse las ilustraciones de este episodio que iluminan los folios 186 v. y 187 del *Beato de Fernando I y Sancha*, terminado ca. 1047 (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. vitr. 14-2) o el folio 111r. del *Beato de Saint-Sever* datado a comienzos siglo XIII (Biblioteca Nacional de París. Ms. NAL. 2290).

⁵ HAAG, H., A. Van der BORN, y S. de AUSEJO, «Ángel», en *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1987, pp. 92-98, p. 92 para nota. Sobre la dimensión de la figura angélica, su formulación, desarrollo y planteamientos acerca de su naturaleza en el pensamiento medieval puede consultarse el estudio de CATTIN, Y., Ph. FAURE, *Les anges et leur image au Moyen Âge*, Yonne, Zodiaque, 1999.

⁶ Véase CATTIN y FAURE, *op. cit.*, pp. 47-90.

les» como las de los querubines o serafines (de los que se tratará específicamente al abordar el tema de la Jerarquía Angélica), aquellas de los ángeles-niño o *putti*, cuya formulación remite a los geniecillos alados; y la del ángel-adulto, cuyo precedente iconográfico es la *niké* clásica y que habrá de ser el arquetipo característico de este período de la Historia del Arte⁷.

Las representaciones de los ángeles-niños son bastante limitadas en la Edad Media y la mayor parte de los ejemplos corresponden a los extremos cronológicos de esta etapa, bien a fines de la misma —donde aparecen como acólitos o testigos secundarios en distintos pasajes— bien a época paleocristiana —donde suelen representarse en monumentos funerarios como portadores del alma del difunto o como vendimiadores (imagen ésta que debe ser interpretada desde un sentido eucarístico, y, en último, caso como referencia a la inmortalidad)—. Un ejemplo románico que parece derivar claramente de estos prototipos paleocristianos es el fragmento de fuste decorado con amorcillos vendimiadores conservado en el Museo de la catedral compostelana (fig. 2)⁸.

Hasta el siglo IV no se detecta la presencia de una iconografía específica para los ángeles, siendo representados habitualmente bajo forma antropomorfa, adulta, áptera y vistiendo túnica y manto o clámide⁹. A estas características responde la imagen del denominado *Díptico de la Ascensión*, ca. 400 (Museo de Munich).

A partir del siglo IV los ángeles comienzan a representarse de manera habitual con alas. Este atributo, que se convertirá en distintivo de aquéllos, enlaza con la tradición plástica de época clásica y remarca su carácter de espíritus aéreos —situados a medio camino entre la Luz (Dios) y la Tierra—¹⁰. Esta concepción teológica del ángel como ser aéreo llevará también a su representación como controladores de los vientos o como seres que surgen de nubes.

Junto a este carácter etéreo, los ángeles son considerados también como seres luminosos, lo cual ha tenido en ocasiones puntuales su trasposición iconográfica.

⁷ El hecho de que aparezcan algunas figuras de ángeles barbados y alados entre finales del siglo IV y comienzos del V invalida la teoría que plantea como su precedente iconográfico la imagen de las victorias. Vid. BUSSAGLI, M., «Angelo», en *Enciclopedia...*, vol. 1, 1991, pp. 629-638, pp. 630 y 634 para nota.

⁸ Atribuido a la antigua portada norte de esta catedral, también denominada del «Paraíso». Sobre esta pieza véase MORALEJO ÁLVAREZ, S., «La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago», *Compostellanum* XIV (1969), pp. 656-660; Id., «Fragmento de fuste decorado con amorcillos vendimiadores», en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, pp. 380-381.

⁹ BUSSAGLI, «Angelo», p. 634. A partir del siglo XIII comenzarán a representarse con ropas sacerdotales, túnica, dalmática y palio. Sin embargo, en el mundo bizantino siempre aparecen llevando ricas vestiduras. Vid. BUSSAGLI, art. cit., p. 632. Sobre el carácter alegórico que en ocasiones pueden tener las vestiduras angélicas, puede consultarse el trabajo de McNAMEE, M.B., *Vested angels. Eucharistic allusions in early netherlandish paintings*, Lovaina, Peeters, 1998.

¹⁰ Incluso aunque en algunos textos se les reconoce la capacidad de volar, en ninguno se cita de modo específico la presencia de alas. Sobre este aspecto véase REAU, L., «Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento», *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 59-60.



Su relación con la Luz, marcada por su contacto con la divinidad, ha favorecido su asimilación a las estrellas, llevando incluso en determinadas escenas a sustituirlas, como en la representación de la Epifanía del *Altar del Duque Ratchis* (744-749) (fig. 3), donde una figura angélica, situada entre representaciones astrales, dirige a los Reyes hasta el lugar del nacimiento¹¹.

Tras esta caracterización genérica de la imagen de los ángeles es necesario abordar la particular iconografía que presenta la *Jerarquía Angélica*.

Es difícil localizar en el Antiguo Testamento referencias precisas que permitan establecer el número o carácter de los ángeles; será San Pablo quien, dentro del Nuevo Testamento, establezca algunas precisiones en cuanto a su división y organización. Partiendo de estos precedentes, y desde comienzos de la Edad Media, toda una serie de teóricos de la angeología intentarán definir tales conceptos, siendo entre éstos San Agustín y, sobre todo, Pseudo-Dionisio los que «más influyeron en la configuración de la mentalidad estético-teológica del cristianismo medieval»¹².

De hecho, la clasificación establecida por Pseudo-Dionisio en su obra *La jerarquía celeste* no sólo se convertirá en canónica sino también en la base para el desarrollo de esta particular iconografía. Pseudo-Dionisio concibe el cosmos como una serie de círculos desarrollados en torno a un centro ocupado por Dios, un esquema neoplatónico en el que se equipara a Dios con la Luz (Logos). En torno a éste se distribuye la triple jerarquía angélica, constituida en tríadas y organizada según el criterio de su cercanía a la divinidad y de la función desempeñada por sus miembros. Así, se distinguen: la jerarquía asistente, la de imperio y la ejecutiva. Nueve categorías dispuestas alrededor de la divinidad y que aparecen representadas en la *Cúpula del Baptisterio de Florencia* (fig. 4).

Antes de abordar la iconografía de la Jerarquía Celeste es necesario puntualizar que esta imagen no aparece plenamente configurada hasta el siglo XIV, ya que con anterioridad tan sólo aparecen claramente identificadas, e incluso presentando determinadas contaminaciones, las iconografías de los serafines, querubines, ángeles y arcángeles, a los cuales se dedicará mayor atención en estas líneas¹³.

La primera tríada o *Jerarquía Asistente* es aquella que rodea el trono de Dios y está conformada por los serafines querubines y tronos, siendo sus atributos divinos el amor la sabiduría y el poder.

Los *serafines*, cuya denominación alude al fuego que los abrasa, suelen aparecer representados como criaturas de seis alas y casi siempre en color rojo o rosado, como expresión visual de que son los más cercanos a la divinidad, concebida como

¹¹ BUSSAGLI, «Angelo», p. 632.

¹² Sobre la angelología y su evolución véase el clarificador resumen planteado por SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Iconografía medieval*, Donostia, Etor, 1988, pp. 427-431, p. 428 para cita. De una manera más explícita puede consultarse BUSSAGLI, M., «Gerarchie angelique», en *Enciclopedia...*, vol. VI, 1995, pp. 548-551.

¹³ BUSSAGLI, «Gerarchie angelique», p. 549.

Luz¹⁴. La base de esta iconografía se encuentra en el texto de *Isaías* (6,2), en el que al describir el trono de Yahvé habla de «unos serafines se mantenían de pie por encima de él; cada uno tenía seis alas; con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban» (fig. 5). Un ejemplo singular dentro de la iconografía de estos seres angélicos es la del Cristo-Serafín, que aparece vinculada a representaciones de estigmatización, como por ejemplo la de San Francisco, interpretada por Giotto según las hagiografías del Santo en la Basílica Superior de Asís (ca.1295)¹⁵.

Los *querubines*, cuyo nombre significa «plenitud de conocimiento o rebosante de sabiduría»¹⁶, deben su formulación iconográfica a distintos textos entre los que cobra fundamental importancia la visión de *Ezequiel* (1, 5-25), en la que se identifican, de forma genérica, como seres de forma humana, con cuatro caras y cuatro alas. Una de sus competencias es guardar la entrada del Paraíso (*Gn.* 3, 24) y su figura era utilizada, dentro de la tradición hebrea, para ornamentar de diversos objetos de culto. Así, según el *Éxodo* (25, 18-20), su imagen adornaba la parte superior del Arca de la Alianza¹⁷, tal como se representa en el mosaico absidal de Saint Germigny-des-Prés (ca. 800) (fig. 6).

El último eslabón de la primera jerarquía son los *tronos*, considerados el asiento sobre el que se encuentra la divinidad¹⁸. Aunque Reau señala que en la *Guía de la pintura* los tronos son identificados como las ruedas del carro del Dios, «con forma de ruedas ceñidas y aladas sembradas de ojos»¹⁹, es necesario puntualizar que tanto esta categoría como las siguientes reciben definiciones bastante abstractas, por lo que no suelen poseer una caracterización iconográfica precisa, apareciendo habitualmente bajo la forma genérica de ángel-adulto²⁰.

La *Jerarquía de Imperio*, que representa las perfecciones divinas que pueden alcanzar las criaturas, está constituida por las *dominaciones*, las *virtudes* y las *potestades*²¹. Las *dominaciones* reciben este nombre por el poder que ejercen sobre los coros inferiores para extender el Reino de Dios. Las *virtudes* inspiran a las grandes almas, y las *potestades* ejercen su poder sobre los demonios. Iconográficamente, los miem-

¹⁴ Véase su definición en PSEUDO-DIONISIO AEROPAGITA, «La Jerarquía Celeste», en *Obras completas del Pseudo-Dionisio Aeropagita*, Madrid, BAC, 1995, p. 146.

¹⁵ Sobre esta iconografía puede consultarse la obra de FRUGONI, Ch., *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Turín, Einaudi, 1995, en especial pp. 140-146.

¹⁶ PSEUDO-DIONISIO AEROPAGITA, *op. cit.*, p. 145. Véase también HAAG, H., A. van der BORN, y S. de AUSEJO, «Querubín», en *Diccionario...*, pp. 1.617-1.621.

¹⁷ BUSSAGLI, «Angelo», pp. 630-631.

¹⁸ Su nombre «indica que están por encima de toda diferencia terrena, como se manifiesta por su ascender hasta las cumbres [...] son portadores de Dios que están prontos como sirvientes para acogerle a él y sus dones». PSEUDO-DIONISIO AEROPAGITA, *op. cit.*, pp. 146-147.

¹⁹ REAU, art. cit., p. 65.

²⁰ Véase SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 429.

²¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 429-430. Su definición aparece en PSEUDO-DIONISIO AEROPAGITA, *op. cit.*, pp. 153-154.

bro de esta tríada aparecen individualizados por medio de atributos. Así, según Reau, las *dominaciones* portan cetro y corona, o bien casco y espada, mientras que las *virtudes* llevan un libro²².

La tercera jerarquía o *ejecutiva* es la encargada de llevar a cabo las órdenes de Dios. Es la que se encuentra en relación directa con los hombres, motivo por el cual varios de sus componentes han sido objeto de una caracterización iconográfica específica. Esta jerarquía está constituida por los *principados* —«encargados de velar por el gobierno espiritual y temporal de los pueblos»²³—, los *arcángeles* —ejecutores de los designios más elevados— y los *ángeles* —encargados de custodiar a las naciones y a cada hombre en particular²⁴—.

Dentro de esta tríada, los *arcángeles* se presentan como grupo muy bien definido²⁵. Se encuentran individualizados no sólo desde el punto de vista teológico y etimológico, puesto que pueden ser identificados a través de un nombre, sino también desde el punto de vista iconográfico. Miguel, Gabriel y Rafael son los miembros de esta categoría reconocidos por la Iglesia Romana²⁶, mientras que en el mundo bizantino a éstos se une Uriel, encargado de custodiar la puerta del Paraíso²⁷.

Los teólogos medievales adjudicaron a cada uno de los arcángeles una función diferente. Así, Gabriel es el mensajero de la Encarnación de Cristo, el arcángel de la Anunciación, y símbolo de la fuerza de la divinidad. Suele aparecer representado con túnica o ropas litúrgicas y normalmente portando una filacteria en la que aparece escrita la salutación angélica²⁸.

El arcángel Rafael es el encargado de curar las enfermedades espirituales y temporales. Al ser el protagonista del *Libro de Tobías* aparece representado a través de diversos pasajes, entre los que destacan aquéllos en los que ayuda a Tobías tanto a curar la ceguera de Tobit, usando las vísceras de un pez (11, 7-15), como a exorcizar al demonio Asmodeo, que poseía a su mujer Sarra (8, 2-4). Ambos episodios aparecen magistralmente representados en una inicial de la *Biblia de San Benigno de Dijon*, correspondiente a primera mitad del siglo XII (fig. 7). Iconográficamente Rafael no presenta una caracterización específica, aunque en ocasiones porta

²² REAU, art. cit., p. 65.

²³ SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 431. Representados por Guariento en el artesonado de la Capilla «della reggia del Carraresi» en Padua (1350-1351). Para su definición, *vid.* PSEUDO-DIONISIO AEROPAGITA, *op. cit.*, p. 157.

²⁴ SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 431.

²⁵ Véase su definición en PSEUDO-DIONISIO AEROPAGITA, *op. cit.*, pp. 157-158.

²⁶ En principio, hasta el Concilio de Letrán del año 756, el número de arcángeles sería siete. A los ya mencionados se añaden Uriel, Reguhel, Barachiel, Jehudiel y Seathiel. *Vid.* SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 433; REAU, art. cit., p. 66.

²⁷ Uriel aparece mencionado en el *Libro de Henoc*, considerado apócrifo por la Iglesia romana. *Vid.* REAU, art. cit., p. 67

²⁸ Como señala REAU, en ocasiones puede llevar un bastón con empuñadura de mensajero o un cetro que lo identifica como enviado con potestad para llevar a cabo su misión, también puede portar una rama de olivo o una flor de lis. *Vid.* REAU, art. cit., p. 77

como atributo un recipiente de unguento, un pez, o aparece llevando de la mano a Tobías²⁹.

Un caso distinto es el del arcángel Miguel, considerado como el primer mensajero de Dios y como el jefe y general del ejército celestial. A esta dimensión se une su carácter *psicopompo*, ya que su misión fundamental es la de sostener la balanza para proceder al pesaje de las almas en el momento del Juicio Final³⁰.

Su doble carácter dará lugar a que su imagen aparezca relacionada, en la mayoría de las ocasiones, con dos modelos: bien es representado pesando las almas, bien como capitán de los ejércitos angélicos, casi siempre en el acto de vencer al dragón atravesándolo con su lanza, imagen basada en el capítulo doce del *Apocalipsis*³¹. A finales de la Edad Media ambas iconografías pueden aparecer fusionadas, como en el caso de la representación del arcángel que centra la tabla principal del *Juicio Final* pintado por Hans Memling, 1466-1471 (fig. 8).

Iconográficamente es necesario puntualizar que la dimensión militar de San Miguel no suele aparecer señalada hasta la plena Edad Media. En el arte occidental es habitual que se represente portando una lanza o espada pero vistiendo manto y toga, a los que más adelante se añadirán determinadas partes de la armadura. En el arte bizantino, el arcángel Miguel se representa con clámide púrpura o con el *lorum* imperial portando en sus manos determinados atributos regios como el bastón o el globo, como en la imagen del *Arco triunfal de San Apolinar in Classe* (mediados del siglo VI).

2.2. EL DIABLO Y LOS DEMONIOS

Las menciones al concepto del mal o a la demonología en la Biblia son muy limitadas, sobre todo si se comparan con el protagonismo que adquieren estas nociones en otras culturas del Antiguo Oriente, tendentes a personificar las fuerzas del mal.

A través del Antiguo Testamento *Satán*, denominación que lo identifica como adversario, se perfila como un «hijo de Dios» que en la corte celestial tiene como misión informar a Yahvé de las acciones humanas. Su exceso de celo lo llevará a someter a los hombres a distintas pruebas para demostrar su fidelidad a Dios, incluso sin poseer señales de su debilidad en la fe, por lo que poco a poco se irá convirtiendo en *diábolos*, es decir, en calumniador. Frente a este concepto en el Nuevo Testamento el diablo es considerado fundamentalmente el enemigo de Dios y señor de la tierra cuyo gobierno debe ceder ante Cristo y su reino³².

²⁹ REAU, art. cit., p. 78.

³⁰ El tema de la *psicóstasis* o pesaje de las almas hunde sus raíces como mito en el Antiguo Egipto. RUSSELL, *Lucifer...*, pp. 238-239; SEBASTIÁN LÓPEZ, op. cit., p. 410.

³¹ Sobre la rica iconografía de san Miguel puede consultarse REAU, art. cit., pp. 66-76.

³² HAAG, H., A. Van der BORN, y S. de AUSEJO, «Diablo», en *Diccionario...*, op. cit., pp. 465-467. Sobre este aspecto puede consultarse también DI NOLA, A.M., *Historia del diablo*, Madrid, Edaf, 1992, pp.181-198 para el Antiguo Testamento y pp. 199-207 para el Nuevo.

Independientemente del origen etimológico del término, lo cierto es que bajo la denominación genérica de demonios o diablos quedan englobadas todas aquellas criaturas malignas que los apócrifos relacionan con los ángeles caídos³³, mientras que bajo la designación singular de Diablo o Demonio suele identificarse aquel poder al cual aparecen sometidos los demonios y que recibe distintos nombres en función de su *diversitas*³⁴.

El mal, omnipresente en la cultura medieval, irá ocupando progresivamente un papel en la iconografía cristiana, circunstancia quizás derivada del hecho de que la mayor parte de las fuentes, a no ser las propiamente medievales, carecen de indicaciones acerca del aspecto de estos seres que personifican el mal. Su papel central en la experiencia del fiel medieval —donde incluso llegará a concebirse como acompañado de un ángel de la guarda³⁵ y un demonio «personal»— queda demostrado, como afirma Oronzo, al convertirse en «los personajes indispensables de relatos extraordinarios, absurdos y desconcertantes, de los que nosotros, los modernos, no somos ya capaces de comprender la fuerza de sugestión que tenían para oyentes fácilmente inclinados a lo maravilloso»³⁶.

Una de las primeras imágenes del diablo es la que aparece en la nave de San Apolinar Nuovo de Rávena (ca. 520) (fig. 9) donde, en clara alusión al Juicio Final, aparece representada la separación de los corderos y los cabritos recogida en el *Evangelio de Mateo* (25, 1-46). En el mosaico, Cristo aparece flanqueado por dos ángeles tan sólo diferenciados por la tonalidad de su túnica. Corresponde al Diablo el color azul, al considerar que éste está compuesto fundamentalmente de aire inferior, en contraposición con los ángeles buenos formados de fuego etéreo rojo³⁷.

La imagen del diablo bajo forma antropomorfa predominará hasta el siglo XI, aunque tras el año mil adquirirá determinados rasgos, como la desnudez o la oscuridad de su piel, que servirán para remarcar su carácter imperfecto. Un ejemplo del mantenimiento de esta iconografía es la representación de Satán en el Juicio Universal de la catedral de Torcello, de comienzos del siglo XII, donde aparece repre-

³³ HAAG, H., A. Van der BORN, y S. de AUSEJO, «Demonio», en *Diccionario...*, *op. cit.*, pp. 450-453.

³⁴ Sobre las denominaciones puede verse DI NOLA, *op. cit.*, pp. 199-200.

³⁵ Sobre este concepto véase CATTIN y FAURE, *op. cit.*, pp. 237-245.

³⁶ ORONZO, G., *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, Gredos, 1983, p. 109.

Junto a este concepto maligno convive otro por el que se define a «diablos buenos, alegres y enredosos como los duendes y los gnomos de la mitología germánica, siempre dispuestos a las burlas y a las bromas; con este tipo de diablillos se podía llegar fácilmente a buenos acuerdos y obtener de ellos fáciles ayudas» (ibídem).

³⁷ KIRSCHBAUM, E., «L'angelo rosso e l'angelo turchino», *Rivista di Archeologia Cristiana* XVI (1940), pp. 209-227, en especial, pp. 216-218. Sobre la dimensión angélica de la figura de Satán véase CATTIN y FAURE, *op. cit.*, pp. 187-189. Paralelamente a la utilización en el arte de esta representación del diablo a partir del siglo VI se localiza la formulación de una imagen demoníaca de un ser «escuálido y contrahecho» al que Russell denomina diablillo o trasgo. *Vid.* RUSSELL, *Lucifer...*, *op. cit.*, p. 144.

sentado presidiendo el Infierno y portando en su regazo «como paralelo antitético de la Virgen, un niño pequeño: el Anticristo»³⁸.

Yarza Luaces subraya lo temprano de la aparición de una iconografía específica del demonio, sobre todo en el marco bizantino, frente a la tradicional afirmación de que esta imagen era una creación del Románico. Con respecto a este tema afirma: «a lo largo de los siglos IX y X y con una tradición anterior que sirve de pauta posiblemente, se desarrolla, pese a lo que a veces se ha dicho, toda una rica iconografía demoníaca que puede tipificarse. Por un lado, el mantenimiento de la tradición antigua, con un diablo que tiene aún mucho de ángel. Luego, en relación posible con los textos que hablan de seres negros, porque representan las tinieblas, y la tradición del pequeño etíope, más los diablos burlones que se mofan de los monjes del desierto, surge la imagen dinámica del diablo bizantino repetido en Occidente y que muy posiblemente enlaza con el truculento monstruo románico. No cabe duda que entonces se popularizará, no sólo porque se representará muchas veces, sino porque además se hará en la escultura de relieve, siempre, pese al acceso relativo a partes del monasterio, más fácil de contemplar que lo encerrado en los manuscritos imperiales o monacal manejados por grupos reducidos»³⁹.

Assumiendo estas afirmaciones se puede concluir que en el siglo XI se culmina un proceso, iniciado en el siglo IX, en el que la representación del diablo se concibe a partir de una forma humana distorsionada asociada con la deformidad y la bestialidad. Bajo este carácter aparece en la escena de la Crucifixión del *Beato de Gerona* (fig. 10) donde se acerca al mal ladrón con un garfio en la mano para hacerse cargo de su alma⁴⁰. Este detalle compositivo constituye un precedente claro de la representación del alma del pecador apresada por el demonio que tanto éxito alcanzará en los momentos finales de la Edad Media⁴¹.

El desarrollo de una «iconografía del mal» desde el siglo XI se explica a partir de múltiples consideraciones: a los argumentos de tipo histórico-iconográficos con-

³⁸ Otras interpretaciones identifican esta figura con el rico Epulón. Vid. ELVIRA, M.A., «De Hades a Satán. Un problema iconográfico en la Anástasis bizantina», en *El diablo en el monasterio*. Actas del VIII Seminario sobre Historia del monacato. Cuadernos de investigación del monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campóo, 1996, pp. 131-149, pp. 145-148 para nota.

³⁹ YARZA LUACES, J., «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 45 (1979), pp. 299-316, p. 305 para cita. Aspecto cronológico en el que también coinciden RUSSELL, *Lucifer...*, p. 144, y BASCHET, «Diavolo»..., p. 647.

⁴⁰ Sobre la iconografía del demonio en la miniatura altomedieval hispana véase YARZA LUACES, art. cit., pp. 308-316. Según señala este autor, al menos en territorio hispano la imagen demoníaca presentará múltiples aspectos que demuestran, por una parte, el «mantenimiento de modelos muy arcaicos. Por otra, tal vez la proximidad de lo musulmán, las dificultades de los reinos ante el poder del Califato, y el carácter monástico de la miniatura, propició la transformación del diablo en el ser monstruoso, que tan popular se va a hacer en el románico» (ibídem, p. 315).

⁴¹ YARZA LUACES, J., «Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos», en *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana, Madrid, 1976*, vol. II, Madrid, 1978, pp. 231-255, p. 233 para nota.



tenidos en la exposición de Yarza pueden añadirse otros complementarios como los que recoge M. Camille. Para este autor, este afianzamiento iconográfico se explica a partir del hecho de que para las gentes medievales la presencia del mal en el mundo era real y consideraban que a través de su representación éste podía ser controlado⁴².

La formulación de la imagen demoníaca aparece avalada no sólo por las *Escrituras*, la teología o el folclore sino también por una importante literatura monástica⁴³ donde el asceta se enfrenta al demonio, el cual se le aparece bajo una gran diversidad de formas entre las que predominan aquellas de tipo inhumano: «tenía pequeña estatura, cuello delgado, rostro demacrado, ojos negrísimos, frente arrugada y fruncida, nariz en punta, boca saliente, labios hinchados, barbilla puntiagudas barbas de chivo, orejas picudas y peludas, pelo hirsuto, dientes caninos, cráneo en forma de pera, vientre inflado, joroba en la espalda, muslos lacios»⁴⁴.

La representación del diablo bajo apariencia monstruosa popularizada en el Románico⁴⁵ hunde sus raíces en esa concepción platónica según la cual deformación implica perversidad⁴⁶. Desde el punto de vista iconológico M. Camille valora el hibridismo característico de algunas de estas imágenes como evocación de ciertas iconografías de la mitología clásica, quedando identificada de alguna manera idolatría con demonio⁴⁷.

La variedad de metamorfosis que presenta la imagen demoníaca es una manifestación más de la propia naturaleza del mal, que se hace aparente a través de la *diversitas*⁴⁸. A nivel plástico los rasgos más frecuentes que esta figura son las alas, como recuerdo de su carácter angélico; y los cuernos, zarpas, pezuñas o garras que

⁴² CAMILLE, M., *El ídolo gótico*, Madrid, Akal, 2000, pp. 80 y 82.

⁴³ Sobre este aspecto puede consultarse DI NOLA, *op. cit.*, pp. 221-229, y la revisión realizada por YARZA LUACES, J., «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», *Codex Aquilarensis* 11 (1994), pp. 103-111; Id., «Del ángel...», pp. 299-303.

⁴⁴ ORONZO, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁴⁵ «Empezando en Inglaterra hacia el año 1000 y extendiéndose a Alemania hacia el 1020, y luego a otras tierras, el diablo tiende a ser una mezcla monstruosa de ser humano y animal», RUSSELL, *Lucifer...*, pp. 235-236. Sobre la imagen del diablo en época románica puede consultarse el trabajo de CALLE CALLE, F., *Les représentations du diable et des êtres diaboliques dans la littérature et l'art de France au XI^e siècle*, 2 vols., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, en especial vol. 1, pp. 313-378.

⁴⁶ Sobre este y otros aspectos puede consultarse el trabajo de KAPPLER, C., *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, en especial los capítulos cuarto y sexto. Sin embargo, es necesario destacar, siguiendo a este autor, cómo a finales de la Edad Media, «las nociones de lo monstruoso y lo demoníaco se hayan tan estrechamente unidas que no es indispensable, para representar a las fuerzas del Mal, recurrir a las formas monstruosas» (p. 287). Tampoco se debe olvidar que el monstruo era una variante del mismo hombre, como desvío de la naturaleza y no como trasgresión del orden natural. *Vid.* SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁷ «Los ídolos que adoraban los paganos no son sino los demonios, que empujan a los cristianos al mal [...] El cristianismo, en el pensamiento patrístico, es la antítesis de la idolatría, esto es, del demonio», ORONZO, *op. cit.*, p. 108

⁴⁸ BASCHE, «Diavolo»..., p. 647.

remarcan su carácter animalesco⁴⁹. Los demonios casi siempre van desnudos⁵⁰ y sus rostros pueden adoptar rasgos simiescos, cadavéricos, e incluso imitar determinados estereotipos raciales, como los negroides o hebreos, siempre con intención de subrayar su carácter maligno. En ocasiones incluso la representación de su cabello merece una especial atención. Así, cuando éste aparece hacia arriba, puede ser interpretado bien como una reminiscencia de la imagen de las llamas del infierno o en relación con el tipo de peinado que ya en el mundo clásico caracterizaba a los pueblos bárbaros⁵¹.

El color también contribuye a reafirmar la naturaleza del diablo. Casi siempre está caracterizado por un tono oscuro, sobre todo el negro⁵², aunque en ocasiones, y como manifestación de la *diversitas*, exhibe tonalidades rojizas (color de la sangre y del fuego), pardas o grises (color de la enfermedad y la muerte)⁵³.

Abandonando la esfera más física en la definición de la imagen de las figuras demoníacas, es necesario mencionar que éstas casi siempre aparecen en *agitatio* desordenada en contraste con la *beatitudo* o tranquilidad de las composiciones angélicas. Como afirma Le Don, la imagen infernal es frenética y su lenguaje es la hipérbole⁵⁴.

Como adversario tenaz de los justos, la presencia del Diablo o de los demonios se materializa fundamentalmente en la vida terrenal en aquellos episodios en relación con las tentaciones, que afectarán a toda la condición humana, comenzando por el propio Hijo del Dios⁵⁵. Aunque la representación de estos sucesos cuenta con un lugar muy destacado dentro de la iconografía, es necesario señalar que el número de escenas que en el arte medieval pueden contener una imagen demoníaca es muy amplio⁵⁶. Este hecho obliga a reducirlas a menciones de carácter genérico:

⁴⁹ RUSSELL, *Lucifer...*, p. 146.

⁵⁰ «La desnudez simboliza la sexualidad, el salvajismo y la animalidad», RUSSELL, *Lucifer...*, p. 237.

⁵¹ RUSSELL, *Lucifer...*, p. 238

⁵² Sobre este aspecto véase la propuesta de PIERRE DU BOURGET, S.J., «La Couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana* (Barcelona 5-11 octubre 1969), Barcelona, 1972, pp. 271-272.

⁵³ RUSSELL, *Lucifer...*, p. 147.

⁵⁴ LE DON, G., «Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 22 (1979), pp. 363-372, p. 363.

⁵⁵ El episodio de las Tentaciones, recogido en *Mt.* 4, 1-11 y *Lc.* 4, 1-13, se refiere a las tres pruebas mediante las que el Diablo incita a Jesús a demostrar su divinidad durante su retiro en el desierto y tras un ayuno de cuarenta días. Sobre su iconografía véase REAU, L., «Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento», *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 1996, pp. 316-321, y SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*, vol. 1, Londres, Lund Humphries, 1971, pp. 143-145. La temática de la tentación también alcanzará relevancia como ilustración de determinados aspectos hagiográficos de carácter taumatúrgico que son tan abundantes en la literatura monástica desde época altomedieval.

⁵⁶ Véanse las principales líneas iconográficas recogidas en BASCHET, «Diavolo...», art. cit. en nota núm. 3.

como la imagen del demonio identificado como mal consejero, sobre todo de príncipes y gobernantes⁵⁷; su representación en posesiones, exorcismos o expulsiones diabólicas, que inciden en la acción y potencia del demonio⁵⁸; o su aparición en historias ejemplificantes, como la del pacto diabólico del monje Teófilo, una iconografía que contará con un importante desarrollo en época gótica⁵⁹.

3. GEOGRAFÍA DEL MÁS ALLÁ: EL CIELO Y EL INFIERNO

Una vez presentados los protagonistas de esta exposición es necesario dedicar otro apartado a la imagen que a través de la Historia del Arte se transmite del cielo y del infierno como espacios en los que habitan ángeles y demonios. Estos lugares, que existen en casi todas las religiones aunque con diferente interpretación, desarrollarán una particular iconografía en el arte cristiano a partir del siglo IX⁶⁰.

3.1. EL CIELO

En la Edad Media, como en nuestro días, el significado de la palabra cielo englobaba tres conceptos: la esfera que rodea la tierra, el firmamento y el lugar donde se encuentra el Paraíso⁶¹. Cada uno de estos aspectos presentará iconografías claramente diferenciadas⁶².

⁵⁷ Sobre este motivo puede consultarse YARZA LUACES, «El diablo...», pp. 119 y 122. Dentro del Nuevo Testamento aparecerá aconsejando a Herodes en diversos ejemplos como el portal norte de la catedral de Poitiers (segunda mitad del siglo XII).

⁵⁸ Una de las consecuencias del contacto entre el hombre y el demonio es la posesión y contra esos «demonios declaradamente perversos y malvados, que buscaban la ruina física y espiritual del hombre, no había más defensa que la protección de los santos taumatúrgicos ni más remedio que los potentes exorcismos de la Iglesia», ORONZO, *op. cit.*, p. 109. Así, es habitual encontrar representaciones en relación con aquellos episodios en los que Cristo expulsa los demonios o los malos espíritus (véase iconografía en SCHILLER, *op. cit.*, pp. 173-174), junto a otras de carácter hagiográfico como escenificación de la expulsión de los demonios de la ciudad de Arezzo protagonizada por San Francisco pintada por Giotto en la Basílica superior de Asís hacia 1295.

⁵⁹ La historia del vicario Teófilo narra las vicisitudes de un personaje legendario que pacta con Satanás ofreciéndole su alma. Sin embargo, por inspiración divina se arrepentirá de este acto y tras implorar a María su intercesión ésta obliga al demonio a devolver a Teófilo su alma. Sobre este tema véase MÂLE, E., *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, Encuentro, 2001, pp. 280-282.

⁶⁰ Sobre ambos aspectos pueden consultarse las Actas del coloquio *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe* (Les Cahiers de Conques, 1, 1995), CEACM, Conques, 1995.

⁶¹ Sobre la evolución del concepto de cielo pueden consultarse las obras de McDANNELL, C. y B. LANG, *Historia del cielo*, Madrid, Taurus, 1990; RUSSELL, J.B., *A history of heaven. The singing silence*, Princeton, Princeton University Press, 1997; WRIGHT, J.E., *The early history of heaven*, Nueva York, Oxford University Press, 2000; EMERSON, J.S., y H. FEISS (eds.lit.), *Imagining heaven in the Middle ages: a book of essays*, Nueva York, Garland, 2000.

⁶² BUSSAGLI, M., «Cielo», en *Enciclopedia...*, vol. IV, 1993, pp. 739-748, p. 739 para nota.

Según A. Grabar, en época altomedieval la iconografía del cielo partirá de dos modelos fundamentales: una imagen óptica (o realista) y otra científica (o simbólica). Así, mientras en la primera quedarían englobadas aquellas representaciones derivadas del mundo pagano, donde el cielo es concebido de manera real (como nubes en las que se instalan representaciones de carácter divino); la segunda deriva de los esquemas astronómicos griegos que conciben el cielo como una sección circular por analogía con las representaciones del firmamento⁶³.

Dentro de las iconografías vinculadas al cielo, el arte cristiano desarrollará con carácter exclusivo las representaciones del Paraíso Celeste. Estas imágenes derivan de la interpretación del cielo no sólo como morada de la divinidad sino también como destino de los elegidos. La materialización de este concepto en la iconografía se desarrollará a partir de cuatro modelos: el jardín paradisiaco, el seno de Abraham, la Jerusalén celeste y la imagen de la corte celestial⁶⁴.

La imagen del *Jardín Paradisiaco* como alusión al Paraíso Celeste aparece sobre todo en los primeros momentos del arte cristiano. La representación de éste como vergel sirve para subrayar la vuelta al paraíso perdido o jardín del Edén que se producirá al final de los tiempos en cumplimiento de la promesa divina⁶⁵.

La iconografía del *Seno de Abraham* o bien de los tres patriarcas (Abraham, Isaac y Jacob) se basa en varios textos entre los que destaca la parábola de Lázaro y el rico Epulón⁶⁶. Su representación, de origen bizantino, identificada como el alma acogida en el seno de los patriarcas, adquirirá un importante desarrollo a partir del siglo XI, afirmándose en el arte occidental como imagen característica del Paraíso Celeste a partir del siglo XIV⁶⁷.

La *Jerusalén Celeste*, descrita en el *Apocalipsis* (21, 11-23) como lugar donde habita la divinidad, aparece de manera temprana en la iconografía cristiana. Casi siempre se concibe como una ciudad amurallada construida a base de materiales

⁶³ GRABAR, A., «L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge», *Cahiers Archéologiques* 30 (1982), pp. 5-24.

⁶⁴ Sobre el paraíso véase DELUMEAU, J., *Histoire du Paradis*, París, Fayard, 1992; BASQUET, J., «Paradiso», en *Enciclopedia...*, vol. IX, 1998, pp. 169-174; Id., «Vision béatifique et représentations du Paradis (XI-XV^e siècles)», *Micrologus* VI (1998), pp. 73-94. El concepto de Paraíso Celeste cuenta con un desarrollo iconográfico propio diferenciado del de Paraíso Terrenal habitualmente representado en las cartografías medievales. Sobre este último aspecto pueden consultarse, entre otras, las obras de CRONE, G.R., *Historia de los mapas*, México, 1998; THROWER, N.J.W., *Maps and civilization. Cartography in culture and society*, Chicago-Londres, Chicago Press, 1996; ZUMTHOR, P., «L'image cartographique médiévale», en *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1994, pp. 31-37.

⁶⁵ A éste también se alude a través de la representación de la parábola de las vírgenes sabias y necias. Vid. BASQUET, «Paradiso», art. cit., p. 169. Sobre la representación del jardín del paraíso en el arte hispano medieval es interesante el artículo de PÉREZ HIGUERA, T., «El jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval», *AEA* 241 (1988), pp. 37-52.

⁶⁶ Sobre la Historia de Lázaro véase SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, pp. 414-415.

⁶⁷ BASQUET, «Paradiso», art. cit., pp. 169-170.

ricos y preciosos, tal como se puede ver en los mosaicos del siglo V del arco triunfal de Santa María «La mayor» de Roma (fig. 11)⁶⁸. Esta imagen presenta un nuevo estadio evolutivo hacia el siglo IX, momento en que de manera habitual comienza a representarse a los elegidos accediendo a la ciudad celestial. Dentro de este apartado también es necesario señalar que, cuando Jerusalén Celeste aparece representada en el contexto del Juicio Universal, su imagen urbana característica pasa a interpretarse tan sólo como una arquitectura, que incluso puede quedar reducida a la representación de la puerta de acceso al recinto urbano celestial, tal como ocurre en los frescos de la capilla de los españoles en Santa Croce de Florencia, realizados por Andrea de Bonaiuto hacia 1345⁶⁹.

La iconografía de la *Corte celeste* es, de todas las señaladas, la más limitada en cuanto a número de representaciones. Esta circunstancia deriva fundamentalmente del hecho de que su imagen se corresponde con determinadas visiones apocalípticas —como la de la corte celestial o la adoración del Cordero— representadas sobre todo en las miniaturas que iluminan el texto del *Comentario del Apocalipsis* de Beato de Liébana⁷⁰ (fig. 12).

3.2. INFIERNO

Frente al cielo, y según la concepción cristiana, el infierno es el lugar de penitencia de los pecadores, la cual consiste en la privación de la visión de Dios o en el sufrimiento de una serie de tormentos morales o materiales⁷¹. Como señala Baschet, la relación entre infierno-castigo viene avalada por dos textos: uno del *Evangelio según san Mateo* (25, 31-46) y otro del *Apocalipsis* (20, 11-15). En el primero, al describir el Juicio Final, se afirma que el Hijo del Hombre sentenciará a los pecadores, situados a su izquierda, «a un castigo eterno». En el segundo texto, que también alude al Juicio de las Naciones, se habla del lago de fuego que «es la muerte segunda, y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego»⁷². Esta asociación de conceptos con respecto al infierno transforma dentro de la cultura cristiana la tradicional noción sobre aquél, ya que en el resto de las religiones se identifica de manera genérica con el reino de los muertos y no como lugar de castigo de los impíos⁷³.

⁶⁸ Sobre esta iconografía puede consultarse GOUSSET, M.T., «La représentation de la Jérusalem céleste à l'époque carolingienne», *Cahiers archéologiques* 23 (1974), pp. 47-60.

⁶⁹ BASQUET, «Paradiso», art. cit., pp. 171-173.

⁷⁰ Sobre este aspecto puede consultarse McDANNELL y LANG, *op. cit.*, pp. 72-78, y BASQUET, «Paradiso», art. cit., p. 174. De manera genérica, casi todas estas imágenes pueden englobarse dentro del tipo de representación científica del cielo definida por A. Grabar.

⁷¹ HAAG, H., A. Van der BORN, y S. de AUSEJO, «Infierno», en *Diccionario de la Biblia*, *op. cit.*, pp. 899-900.

⁷² BASCHET, J., «Inferno», en *Enciclopedia...*, vol. VII, pp. 351-357, p. 351 para nota.

⁷³ SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 415.

Como ha demostrado Baschet, la iconografía del infierno se desarrolló lentamente alcanzando un mayor eco a partir del año 1000⁷⁴. Durante la mayor parte de la Alta Edad Media y el Románico este espacio del más allá es concebido y representado como lugar de condenación, mientras que en época gótica su imagen se concreta a través de la representación de los diferentes castigos que reciben los condenados⁷⁵.

Así por ejemplo, dentro del Románico es significativa la imagen infernal que transmite el tímpano occidental de Santa Fe de Conques (segundo cuarto del siglo XII) (fig. 13) donde se organizan las zonas o mansiones infernales en función de la lógica moral (aparecen seis de los siete pecados capitales) y según la división social (reyes, nobles, clérigos y artesanos aparecen castigados, teniendo en cuenta un criterio punitivo que asocia cada estamento con un determinado pecado)⁷⁶.

Ya en el gótico, la mayor importancia que adquiere el castigo queda ejemplificada en los frescos que Nardo y Andrea di Cione Orcagna realizan para la iglesia de la Santa Croce de Florencia hacia 1345 (fig. 14), donde el espacio infernal, como afirma Basquet, se convierte en una representación del sistema judicial del más allá, y los siete pecados capitales cobran protagonismo llegando incluso a identificarse cada uno con una penalización concreta⁷⁷. Esta imagen no es más que una transposición de algunos tratados de la época donde se especificaba, por ejemplo, que «los orgullosos serán torturados en ruedas con púas, los envidiosos serán arrojados a un río helado, los coléricos quedarán encerrados en una cueva oscura, los glotones serán sometidos a comer bestias inmundas, y los lujuriosos introducidos en pozos con serpientes que les picarán los genitales»⁷⁸.

Dentro de un contexto más genérico pueden tratarse las representaciones del Infierno desde su geografía o topografía, es decir, desde su aspecto físico. Para abordar esta imagen el mundo oriental y el occidental han optado por dos vías de representación totalmente distintas, al menos entre los siglos XI y XIII.

⁷⁴ Sobre las descripciones de este ámbito véase SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 417.

⁷⁵ BASCHET, «Inferno»..., pp. 352-354. Sobre la imagen del infierno en época medieval véase el trabajo de LE DON citado en nota núm. 54. El carácter punitivo del infierno queda contenido también en las representaciones de la parábola de Lázaro y el rico Epulón (*Lc.* 16, 19-31), cuya iconografía se desarrollará sobre todo en los siglos XI y XII. Sin embargo en este caso es necesario destacar también la relevancia que dentro del episodio adquiere el concepto de Juicio Individual frente al Juicio Universal y que tendrá gran desarrollo en las postrimerías del medioevo.

⁷⁶ BASCHET, «Inferno»..., p. 356. Sobre este ejemplo puede consultarse el trabajo de BOUSQUET, J., «Enfer et Paradis au tympan de Conques», en *Enfer et Paradis...*, pp. 53-65, en especial pp. 56-60.

⁷⁷ BASCHET, «Inferno»..., p. 356. Sobre este aspecto véanse también BASCHET, J., *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XIV siècles)*, París, De Boccard, 1993, y, del mismo autor, «I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconographie medievale», en *I Sette vizi capitali. Storia dei peccati nel medioevo* (CASAGRANDE, C., y S. VECCHIO, coords.), Turín, Einaudi, 2000, pp. 225-260.

⁷⁸ VERARD, *Traité des peines de l'Enfer* (1480). Texto tomado de SEBASTIÁN LÓPEZ, *op. cit.*, p. 417.

Así, el infierno en el mundo bizantino es un lugar recorrido por un río de fuego y dividido en una serie de casillas o alvéolos, en número variante entre tres y seis, donde se representan las diversas penas que sufren los condenados (fuego, tinieblas, agua, gusanos...). Esta disposición particular del espacio infernal puede verse en el Juicio Universal de la catedral de Torcello, datado a comienzos del siglo XII⁷⁹ (fig. 15).

El arte medieval occidental por su parte desarrollará diversas iconografías «infernales», como la de la *Boca del Infierno*, que simboliza la entrada al mundo infernal concebida como una representación animal y monstruosa. Esta iconografía, probablemente de origen anglosajón y establecida en época altomedieval, tendrá un gran auge a partir del siglo XII, sobre todo en el arte francés, alemán e hispano. Sirva como ejemplo la conocida representación del *Salterio de Enrique de Blois* correspondiente a mediados del siglo XII (fig. 16).

Junto a esta imagen, en el área italiana y alemana se elabora una iconografía infernal más cercana a la bizantina. En ésta el infierno es concebido como una zona de fuego delimitada por rocas o motivos geométricos, en cuyo centro se encuentra el Diablo, sentado en el trono o encadenado a una columna, a cuyo alrededor se disponen los condenados, tal como se observa en el Infierno ejecutado por Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua a comienzos del siglo XIV⁸⁰ (fig. 17).

En el caso de la Península Ibérica, Yarza ha llamado la atención sobre la interesante, y a la vez poco usual, representación del Infierno que aparece cosida al manuscrito del *Beato de Silos* y que consiste en una composición tetralobulada que enmarca cuatro imágenes demoníacas. En su posición inicial el arcángel san Miguel aparece frente al demonio Barrabás que intenta descompensar la balanza. Para seguir la lectura de este singular ejemplo debe girarse el folio en sentido inverso a las agujas del reloj y sendas inscripciones irán identificando los diversos suplicios infernales ejecutados por los demonios Atimos —que castiga a los lujuriosos—, Radámas y Beelzebub —que castigan al avaro—⁸¹ (fig. 18).

Un modo diferente de recrear el espacio infernal es el que presenta la iconografía de la *Anástasis*. Este episodio, recogido entre otros textos en el *Evangelio apócrifo de Nicodemo*, consiste en el relato del descenso de Cristo a los infiernos tras su muerte para liberar a los Justos⁸². La iconografía de este episodio no se corresponde

⁷⁹ BASCHET, «Inferno»..., p. 354. Sobre el desarrollo de esta iconografía en Bizancio véase CORTÉS ARRESE, M., «Imagen de los infiernos en el arte bizantino», en *El diablo en el monasterio...*, pp. 151-173.

⁸⁰ BASCHET, «Inferno»..., p. 355.

⁸¹ Sobre este ejemplo véase YARZA LUACES, J., «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», en *El diablo en el monasterio...*, pp. 105-129, en especial pp. 105-113. Sobre la representación del infierno en los beatos puede consultarse el trabajo del mismo autor citado en nota número 42, en especial pp. 248-253.

⁸² HAAG, H., A. Van der BORN, y S. de AUSEJO, «Infiernos (descenso de Cristo a los)», en *Diccionario de la Biblia, op. cit.*, pp. 900-901.

específicamente con ninguna fuente, ni canónica ni apócrifa⁸³, nacerá en Bizancio antes del año 700 y será ampliamente difundida en Occidente a través de textos como el *Speculum humanae salvationes* de Vicente de Beauvais o la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Voragine. La escena normalmente presenta el momento en que Cristo, portando la Cruz, pisotea las puertas del infierno, tras destruir sus cerrojos y atar con cadenas a Satán, mientras toma de la mano a Adán que arrastra consigo a otros justos⁸⁴.

Una de las representaciones más tempranas del Descenso a los Infiernos en el arte occidental aparece en el *Beato de Gerona*, datado hacia el 976 (fig. 19). Su singularidad se justifica no sólo a nivel cronológico sino también porque en la miniatura se distingue claramente la coexistencia del Limbo y del Infierno, junto con el hecho de que las figuras, contrariamente a lo que ocurre en Bizancio, aparecen desnudas⁸⁵.

Para terminar y como recapitulación de lo expresado con anterioridad es necesario mencionar la importancia que en todo este compendio de imágenes planteado adquiere la iconografía del Juicio Final⁸⁶. Este tema, representado sobre todo a partir de la crisis iconoclasta, se convertirá en la iconografía característica de los portales románicos y góticos. Su mensaje principal es claro, pretende personificar el momento en que Cristo como Juez vencerá definitivamente al pecado, al demonio y a la muerte para restituir el orden paradisíaco del comienzo de los tiempos. La dimensión que adquiere esta iconografía dentro del cierre de esta exposición es señalar que puede llegar a contener la mayoría de las imágenes presentadas. Esto se debe a que desde la Historia del Arte el Juicio Final se constituye a partir de una asociación de imágenes o como síntesis iconográfica surgida de la combinación de diversas fuentes. Por ello no presenta una estructura uniforme a lo largo de la geografía o el tiempo, lo que permite, en cierto modo, localizar la mayor parte de las imágenes e iconografías a las que se ha aludido a lo largo de estas líneas.

Fig. 19. Descenso a los Infiernos *Beato de Gerona*, fol. 17v., 976, Catedral de Gerona, Ms. 7.

⁸³ Sobre las fuentes que conforman esta imagen véase ZERVOU TOGNAZZI, J., «Anastasi», en *Enciclopedia...*, vol. 1, pp. 552-553.

⁸⁴ Sobre la iconografía de la Anástasis véase MIHÁLYI, M., «Anastasi. Iconografía», en *Enciclopedia...*, vol. 1, pp. 553-558; ELVIRA, art. cit. en nota núm. 38; REAU, «Iconografía de la Biblia. Nuevo...», pp. 553-559.

⁸⁵ Ejemplo subrayado tanto por YARZA LUACES, «Del Ángel...», p. 308, como por MIHÁLYI, art. cit., p. 556.

⁸⁶ Sobre esta iconografía, su evolución en época medieval y su bibliografía puede consultarse la completa voz redactada por Yves Christie para la Enciclopedia del Arte Medieval: CHRISTE, Y., «Giudizio Universale», en *Enciclopedia...*, vol. VI, 1995, pp. 791-805, p. 805 para nota; con posterioridad han salido publicadas monografías como *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*. Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février, 1994, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1996, o CHRISTE, Y., *Jugements derniers*, Zodiaque, 1999.



△ Fig. 1. *Genesis de Caedmon*, fol. 3, ca. 1000, Bodleian Library, Oxford, Junius xi, fol. 3.



△ Fig. 2. Fragmento de fuste con amocillos vendimiadores, ca. 1105-1110 (Museo de la catedral compostelana).



△ Fig. 3. Epifanía del *Altar del Duque Ratchis*, 744-749.



△ Fig. 4. *Cúpula del Baptisterio de Florencia*, a partir de 1225.



△ Fig. 5. Representación de Serafines, *Sacramentario de Saint Denis*, ca. 870, B.N. de París.



△ Fig. 6. *Mosaico absidal de Saint Germigny-des-Prés*, ca. 800.



△ Fig. 7. *Biblia de San Benigno de Dijon*, fol. 366v, primera mitad del siglo XII, Biblioteca Municipal de Dijon, Ms. 2.



△ Fig. 8. Hans Memling, Detalle tabla central del *Juicio Final*, 1466-1471 (Muzeum Narodowe, Danzing).



△ Fig. 9. *Separación de los corderos y los cabritos*, San Apolinar Nuovo, ca. 520.



△ Fig. 10. Detalle de la Crucifixión del *Beato de Gerona*, fols. 3v-4, 976, Catedral de Gerona, Ms. 7.



△ Fig. 12. Visión del Cordero, *Beato Morgan*, fol. 109, mediados s. x, Pierpont Morgan Library de Nueva York, Ms. 644.



△ Fig. 11. Detalle de la Jerusalén Celeste, arco triunfal de *Santa María «La mayor» de Roma*, 432-440.



△ Fig. 13. Detalle de la representación del Infierno, *Tímpano occidental de Santa Fe de Conques*, segundo cuarto del siglo XII.



△ Fig. 14. Nardo y Andrea di Cione Orcagna, detalle de la representación del Infierno, *Santa Croce de Florencia*, ca. 1345.



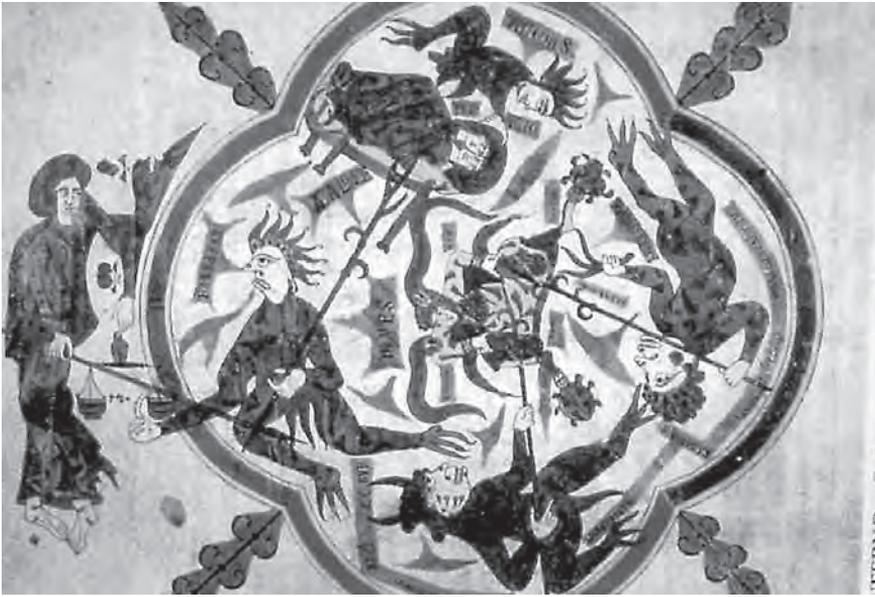
△ Fig. 15. Detalle de la representación del Infierno, *Juicio Universal de la catedral de Torcello*, ca. 1100.



△ Fig. 17. Giotto, detalle de la representación del Infierno, *Juicio Final de la Capilla Scrovegni*, ca. 1305.



△ Fig. 16. Boca del Infierno, *Salterio de Enrique de Blois*, fol. 39, mediados s. XII, British Library, Cotton, Ms. Nero C IV.



△ Fig. 18. Infierno, anexo al *Beato de Silos*, comienzos s. XII, British Library (Add. Ms. 11695).



△ Fig. 19. Descenso a los Infiernos *Beato de Gerona*, fol. 17v., 976, Catedral de Gerona, Ms. 7.