Facultade de Xeografía e Historia

Curso 2024/2025

El Diablo en la Edad Media: Iconografía, doctrina y control social a través del Juicio Final.

Anxo Iglesias Álvarez

Directora: Marta Cendón Fernández

Departamento de Historia del Arte

Grado de Historia del Arte

RESUMEN:

Este trabajo analiza la iconografía demoníaca del Juicio Final en la tradición cristiana medieval, poniendo especial énfasis en la función social y doctrinal de estas representaciones. Partiendo de una revisión terminológica y conceptual sobre los nombres y formas del diablo, se examinan las principales figuras iconográficas y su simbolismo en el arte medieval. Se estudian también las imágenes del Infierno, así como la manera en que la Iglesia utilizó estos recursos visuales para transmitir mensajes de control y adoctrinamiento. En este contexto, la noción del castigo eterno se erige como elemento central de la propaganda eclesiástica: la amenaza de tormentos perpetuos en el más allá. El análisis de las fuentes revela cómo la Iglesia reinterpretó símbolos ancestrales, adaptando elementos ajenos para consolidar su poder y legitimar su autoridad. La representación del Juicio Final, con su pedagogía del miedo y su exaltación de mártires y bienaventurados, se convierte en un eficaz mecanismo de disciplina colectiva. Finalmente, se destaca la flexibilidad interpretativa de la Iglesia ante la escasez y ambigüedad de las fuentes bíblicas, lo que permitió adaptar el discurso según las necesidades históricas y sociales, reforzando el control sobre la población y deslegitimando la disidencia.

PALABRAS CLAVE:

Iconografía medieval, Demonología, Juicio Final, Castigo eterno, Pedagogía del miedo.

RESUMO:

Este traballo analiza a iconografía demoníaca do Xuízo Final na tradición cristiá medieval, poñendo especial énfase na función social e doutrinal destas representacións. Comezando cunha revisión terminolóxica e conceptual dos nomes e formas do diaño, examina as principais figuras iconográficas e o seu simbolismo na arte medieval. Tamén estuda imaxes do Inferno, así como o xeito en que a Igrexa empregou estes recursos visuais para transmitir mensaxes de control e adoutrinamento. Neste contexto, a noción de castigo eterno emerxe como un elemento central da propaganda eclesiástica: a ameaza do tormento perpetuo no máis alá. A análise das fontes revela cómo a Igrexa reinterpretou os símbolos ancestrais, adaptando elementos alleos para consolidar o seu poder e lexitimar a súa autoridade. A representación do Xuízo Final, coa súa pedagoxía do medo

e a súa exaltación dos mártires e os benaventurados, convértese nun mecanismo eficaz de disciplina colectiva. Finalmente, destácase a flexibilidade interpretativa da Igrexa ante a escaseza e ambigüidade das fontes bíblicas, o que lle permitiu adaptar o seu discurso ás necesidades históricas e sociais, reforzando o control sobre a poboación e deslexitimando a disidencia.

PALABRAS CHAVE:

Iconografía Medieval, Demonoloxía, Xuízo Final, Castigo eterno, Pedagoxía do medo.

ABSTRACT:

This study analyzes the demonic iconography of the Last Judgment in the medieval Christian tradition, placing special emphasis on the social and doctrinal function of these representations. Starting from a terminological and conceptual review of the names and forms of the devil, the main iconographic figures and their symbolism in medieval art are examined. Images of Hell are also studied, as well as the way in which the Church used these visual resources to convey messages of control and indoctrination. In this context, the notion of eternal punishment emerges as a central element of ecclesiastical propaganda: the threat of perpetual torment in the afterlife. The analysis of the sources reveals how the Church reinterpreted ancestral symbols, adapting foreign elements to consolidate its power and legitimize its authority. The representation of the Last Judgment, with its pedagogy of fear and its exaltation of martyrs and the blessed, becomes an effective mechanism of collective discipline. Finally, the Church's interpretive flexibility in the face of the scarcity and ambiguity of biblical sources is highlighted, which allowed it to adapt its discourse to historical and social needs, reinforcing control over the population and delegitimizing dissent.

KEYWORDS:

Medieval iconography, Demonology, Last Judgment, Eternal punishment, Pedagogy of fear.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **1**
1. ICONOGRAFÍA MEDIEVAL **2**
1.1. Los zoomorfos diabólicos **7**
1.1.1. La serpiente 8
1.1.2. El dragón 9
1.1.3. El macho cabrío 10
1.1.4. Sapos y ranas 11
1.2. Demonios en el drama medieval **11**
1.3. Iconografía del Infierno **12**
2. LA VISIÓN DEL DEMONIO SEGÚN LA IGLESIA **13**
2.1. Emisores y receptores **13**
2.2. Otras concepciones sobre la figura del Diablo: topografía de las imágenes **15**
2.3. Juicios finales como propaganda y adoctrinamiento **19**
2.4. Ejemplos de juicios finales **28**
2.4.1. Tímpano del portal oeste de Conques. 28
2.4.2. Tímpano del Juicio Final de la Iglesia de San Pedro de Beaulieu 33
2.4.3. Pórtico da Gloria. Catedral de Santiago de Compostela 34
2.4.4. Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela 36
2.4.5. El gótico francés: la portada del Juicio de Nôtre-Dame de Paris 38
2.4.6. Portada occidental central del Juicio Final de la Catedral de León 39
3. CONCLUSIONES **43**
4. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA **45**
4.1. Fuentes **45**
4.2. Bibliografía **45**
ANEXO FOTOGRÁFICO **48**

INTRODUCCIÓN

La importancia del estudio sobre la iconografía y la evolución conceptual del Diablo en el arte medieval reside en su capacidad para revelar no solo las creencias religiosas de la época, sino también los valores, miedos y estructuras de poder que definieron a la sociedad medieval. Es preciso analizar estas representaciones desde una doble perspectiva: por un lado, iconográfica y, por otro, atender a los valores de la época y a la filosofía original en la que se basa el discurso. Este enfoque resulta especialmente relevante porque, a pesar de la abundancia de imágenes y relatos sobre el Diablo y el Juicio Final, existen importantes lagunas de conocimiento. Las fuentes teológicas medievales suelen ser fragmentarias o contradictorias, y la iconografía se ha basado frecuentemente en interpretaciones libres o suposiciones sobre los textos sagrados, más que en descripciones precisas. Esto ha dado lugar a una tradición visual llena de ambigüedades y de significados variados, donde los elementos zoomorfos y monstruosos responden tanto a influencias bíblicas como a mitologías previas y necesidades didácticas de la Iglesia.

Este estudio se fundamenta en la posibilidad de aportar una visión más matizada del arte medieval, superando las limitaciones impuestas por la interpretación exclusivamente teológica. Al aunar estudios artísticos y filosóficos, mi trabajo busca ofrecer nuevas perspectivas sobre la génesis y evolución de la iconografía demoníaca, permitiendo entender mejor cómo se construyó la imagen del mal y de Satanás, y de qué manera estas imágenes respondían a intereses concretos de la Iglesia como principal agente de comunicación y modeladora de mentalidades colectivas.

Esta investigación pretende proporcionar claves para reinterpretar el simbolismo de las representaciones demoníacas y ayudar a desvelar los mecanismos de transmisión de valores y control social en la Edad Media. Además, al poner en evidencia las contradicciones y vacíos doctrinales de la Iglesia, este trabajo invita a una reflexión crítica sobre la manipulación de la imagen del Diablo y su impacto en la mentalidad colectiva.

Los objetivos de este estudio se centran en analizar el origen y la evolución de la consideración negativa del Diablo y su iconografía en el arte medieval; definir de dónde deriva esa consideración negativa del diablo y su iconografía; el contexto en el que se

ubican estas figuras demoníacas y su relación con personajes de la época representados en el arte. Además, poner de relieve esos mensajes erróneos o falsos que daba la propia institución eclesial, mostrar fallas en su doctrina y cómo actuaba ajena a aspectos transmitidos por las fuentes teológicas.

La metodología empleada se basa en la revisión y análisis de los escritos más relevantes procedentes de diferentes ámbitos, combinando historia del arte con fuentes textuales, históricas y filosóficas, buscando realizar una aproximación lo más completa posible sobre el papel del Demonio. Asimismo, he tratado de ir más allá de su iconografía, teniendo en cuenta a la Iglesia como principal generadora y difusora de los discursos sobre el Diablo, y a la sociedad medieval, como receptora. He llevado a cabo una selección de obras donde se refleje este contenido; ejemplos clave del románico pleno y tardío, y del gótico inicial y avanzado. El análisis se ha centrado en territorios especialmente relevantes como Francia y España, considerando las relaciones artísticas e históricas que los conectan, por ejemplo, a través del Camino de Santiago, y destacando las peculiaridades iconográficas y discursivas propias de cada región, poniendo de manifiesto una realidad interconectada.

1. ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

En la cultura medieval irá ganando relevancia la representación del mal dentro de la iconografía cristiana, en parte debido a la carencia de fuentes anteriores que retratasen este término y a la necesidad de plasmar al ciudadano cómo se veía esta condición, buscando, de esta forma, presentar un indicativo visual para las personas susceptibles de ser tentadas. Como señala Mâle, la iconografía medieval servía como la 'Biblia de los pobres', facilitando la comprensión de los valores cristianos a través de las imágenes[1]. En esto la Iglesia percibió que la didáctica era un medio idóneo para educar a los ciudadanos en los valores que ellos considerasen positivos, es decir, controlar a la población de una forma más eficaz que la conseguida por la transmisión oral de los comportamientos erráticos que conducían a la condena eterna. Esto se ve ejemplificado en el caso a debatir: los Juicios Finales. No deja de ser una representación de la separación entre el bien y el

[1] Mâle, E. (1981), *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro, p. 123.

mal, entre los corderos y los cabritos mencionados en el Evangelio de Mateo[2]. Estos establecen una clara diferenciación entre los bienaventurados y los condenados, mostrando al pueblo cómo podrían acceder al Paraíso a través de una vida temerosa de Dios o acabar en las profundidades del abismo sufriendo castigos atroces por parte de Satán y sus siervos. Estas torturas no eran otras que las que se llevaban a cabo en la vida cotidiana, los castigos que se imponían en la época hacia los que no cumplían la ley humana o la divina[3]. Por lo tanto, ¿dónde queda el perdón y la redención? La Iglesia actúa como juez y verdugo y esto no es suficiente, ya que si no acatas las leyes divinas sufrirás estas penurias por toda la eternidad.

La forma más representativa del Diablo hasta el siglo XI era la antropomorfa, la que siembra mayor confianza y puede provocar el engaño con mayor facilidad. A partir de aquí tomará rasgos diferentes, comenzará a verse a menudo representado desnudo y con una tez más oscura como muestra de lo que su propio nombre indica: el contrario de Dios, el contrario de la luz, la oscuridad[4]. Esto también es una característica bastante debatible. Como la etimología nos indica en cuanto a Satán, es el contrario a Dios, pero no podemos quedarnos solo con este nombre. Otro de los más habituales es Lucifer, portador de luz, por lo que la Iglesia estará tomando de nuevo las características que más puedan interesarle para difundir su doctrina de forma adecuada.

Yarza indica que la presencia del Diablo es de suma relevancia, apareciendo en los textos del cristianismo ya desde tiempos remotos. En esa etapa más antigua se proporciona una descripción breve y sin muchos detalles, que no difiere de la de un ángel caído, más allá de este oscurecimiento de la tez, preocupándose de plasmar una esencia más que la materia de dicho ser[5].

La construcción de la figura de los demonios en época medieval está basada en hacer concretos diversos pasajes de las Sagradas Escrituras que fueron más o menos ambiguos. Por ello juegan un papel muy relevante los predicadores, que retransmiten o reinterpretan

[2] Mateo 25, 1-46.

[3] Oliveras Jorge, D. (2023), "Iconografía del diablo en el Apocalipsis y en el Juicio Final: el arte europeo entre los siglos XIV y XV", *Revista [IN]Genios*, vol. 9, núm. 2, pp. 1-18.

[4] Barral Rivadulla, Mª D. (2003), "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval", *Cuadernos del CEMYR*, 11, p. 219.

[5] Yarza Luaces, J. (1979), "Del ángel caído al diablo medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 45, p. 303.

estos textos escritos por los Santos Padres y que influirán en las representaciones pictóricas y escultóricas que artistas y artesanos reproducirán en iglesias y monasterios. Estas primeras representaciones servirán, a su vez, como punto de partida para otras interpretaciones por parte del bajo clero y otros predicadores, poniéndolas en contacto directo con los fieles. Existe así una retroalimentación constante entre las representaciones artísticas y las prédicas. Los grandes autores que se fueron constituyendo como autoridades de la Iglesia fueron redondeando estos conceptos primitivos imprecisos, haciéndolos más concretos, hasta atribuir a estos conceptos corporeidades detalladas.

Yarza también pone en valor la existencia de sectas cristianas como el maniqueísmo que sí indagaron más en esta iconografía, atribuyéndole una forma monstruosa con características animales que se popularizarán en la Edad Media como las de león, serpiente, águila y pez[6]. Este imaginario resalta cómo esta figuración no es nacida en el románico si no que ya se tenía constancia de ella desde antes, sobre todo en época bizantina como indica también Barral: *"surge la imagen dinámica del diablo bizantino repetido en Occidente y que muy posiblemente enlaza con el truculento monstruo románico"*[7]. En época románica se popularizaría, sobre todo con las esculturas en relieve situadas en partes visibles de la arquitectura religiosa, dejando de ser solo visibles en los manuscritos de los monasterios para hacerse perceptibles a la gente del pueblo. Con estas indicaciones se puede concluir que la imagen del Diablo empezará a tomar una forma más reconocible a partir del siglo XI, caracterizada por la bestialidad traída por la distorsión de rasgos humanos y animales y la asimilación de rasgos de otras culturas como sería la representación del niño etíope y los demonios bufonescos que tientan y se mofan de los monjes del desierto. Esta figura influirá notablemente en la literatura monástica del desierto de los primeros ascetas, que se encontraban en lucha permanente frente al demonio tentador, que además de tomar esta apariencia también se presentaba con rasgos más lejanos de la bestialidad como serían mujeres seductoras o figuras angélicas, buscando el engaño de los monjes[8].

[6] Yarza Luaces, J. (1979), p. 300.
[7] Barral Rivadulla, Mª D. (2003), p. 220.
[8] Yarza Luaces, J. (1979), p. 301.

Previo a este momento, la ambigüedad en la figura del Maligno era muy amplia y la dualidad iconográfica debida al hecho de aún contar con rasgos angelicales provocó aún mayor diversidad, impulsada por tendencias consideradas heréticas que aflorarían en época altomedieval; es el caso de los ya mencionados maniqueos. Estas figuraciones ambiguas y las diferencias que podían provocar dentro del culto fueron motivo suficiente para que el alto clero buscara alejarse de las creencias primitivas y concretar una figura material con rasgos reconocibles y unitarios. El Demonio es concebido como un monstruo en el sentido que el latín le da a esta palabra[9]. Siguiendo estas descripciones se puede considerar que en las bases de esta iconografía románica se hallaba el platonismo**,** implicando que esa deformidad y bestialidad estaban ligadas con la perfidia, siguiendo ese principio de que lo bello era bueno. Los artistas románicos construirán sus imágenes a través de estos ejemplos, desarrollando lo que será conocido como "tremendismo demoníaco", entregándonos así esta nueva iconografía[10].

Lo que refleja el Nuevo Testamento, con respecto al Demonio, es una síntesis de tradiciones e influencias provenientes del antiguo folklore cananeo judaizado, de la apocalíptica judía, del libro de Daniel, creando una imagen de rey tiránico, unido al efecto que sobre los judíos habían producido perversas figuras históricas como Calígula o Nerón. Asimismo como personificación de los males, de los espíritus encargados de causar las enfermedades y daños físicos al ser humano[11].

La inspiración de los relatos bíblicos que presentan ciertos animales como maléficos proviene de mitologías anteriores, como la mesopotámica o la india, donde estos animales estaban personificados como deidades. Esta caracterización negativa sería una forma de rechazo hacia esas culturas y sus panteones, considerados paganos por la Iglesia, quien dispondría esta visión de animales malignos. Diversas deidades asirias, mesopotámicas y helénicas presentan aspectos que recuerdan al Diablo del cristianismo, mientras que la religión sumeria, antecedente de la babilónica y la asiria, influyó notablemente en cananeos y hebreos. Así, se establece una línea de sucesivas influencias que culmina en

[9] Lo extraordinario, pero horrible a los ojos del ser humano.
[10] Yarza Luaces, J. (1979), p. 303.
[11] Russell, J.B. (1977), *El diablo: percepciones del mal desde la antigüedad hasta el cristianismo primitivo,* Ithaca: Cornell University Press, p. 243.

la concepción cristiana del Maligno[12]. En la literatura apenas existen descripciones del Diablo; por ello, el cristianismo adoptó elementos de deidades como Pan, Tiamat, Hécate o Dionisio, lo que derivó en la visión zoomorfa del Diablo medieval. Las cualidades atribuidas a los demonios cristianos provienen de una síntesis de las aptitudes de estos mitos orientales. En la cultura mesopotámica ya existían seres etéreos inmateriales que tentaban a los humanos hacia el mal, mientras que en la tradición irania se describen monstruos del caos que combaten héroes y comparten similitudes con el Apocalipsis bíblico. Esta tradición concuerda con el culto cristiano en que estos demonios fueron recluidos junto a su amo en un infierno, destino también reservado a las almas de los condenados[13].

Los apologetas alejandrinos de los siglos II y III avanzaron mucho una de las consideraciones clave para este trabajo basándose en la visión de los demonios platónicos como ángeles caídos, estableciendo un nuevo punto de vista: la concepción de toda figura de culto pagano como demonio maléfico[14]. Esta consideración es patente en la figura de Pablo de Tarso quien condenará la adoración de las divinidades paganas, provocando de esta forma la destrucción de todo ídolo o figura pagana por parte de las primeras comunidades de cristianos[15]. La justificación de este pensamiento reside en la idea de que el Diablo se presentó a las culturas antiguas en forma de dioses para ser adorado, engañando a la humanidad y haciendo que pueblos enteros cayesen en sus redes, condenándolos a todos. Esta fue la forma perfecta de suplantar todo culto anterior por el reciente cristianismo y condenando a todo practicante que quedara de este pasado como adorador del Demonio. Esto se verá reforzado por Agustín de Hipona interpretando a las deidades paganas como demonios que pretendían ser adorados como dioses[16]. Algo a tener en cuenta es la incoherencia de estas consideraciones debido a que se buscó acabar

[12] Russell, J.B. (1977), p. 84.
[13] *Avesta*, Vendidad, Fargard 19 y Yasht 19 (Zamyad Yasht). Véase: *El Avesta* (1981), trad. y ed. Jean Varenne, Madrid: Ediciones Akal.
[14] García Mahíques (2019), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 5. Los demonios I. El Diablo y la acción maléfica, Madrid: Encuentro, p. 10.
[15] I Corintios 8,1 ss.
[16] Agustín de Hipona. (2007), *La ciudad de Dios*, Madrid: Tecnos. (Obra original publicada entre 413 y 426) 2, 24.

con toda reticencia de cultos pasados, pero la propia cristiandad estuvo enormemente influenciada por estas culturas.

Una de las representaciones más habituales dentro de la iconografía del Juicio Final es la cabeza tripartita del Diablo, algo que derivaría de deidades babilónicas y helenísticas; un ejemplo de esto sería Cerbero o Hécate[17], la cual poseía tres caras que simbolizaban su dominio sobre la tierra, el aire y el mundo subterráneo. Este triple poder de Hécate es comparable al triple señorío sobre el mar, la tierra y el cielo ejercido por Poseidón cuya iconografía pasó a formar parte de la de Satán (tridente)[18]. Otra representación que ha influido en esta concepción es la del Lucifer de Dante, que posee estas tres cabezas y se le representa masticando a los tres traidores históricos: Bruto, Casio y Judas, pero este tipo de representación cabe destacarla por su relevancia mediática, es decir que no era el primero, ya que con anterioridad contamos con esta iconografía adoptada en textos como el *Evangelio de Nicodemo.* Esta idea de Trinidad del Diablo es interpretada como parodia por parte del Maligno hacia la Trinidad Divina, que en ocasiones en la Edad Media sería representada como un solo individuo de tres rostros[19]. Esta "antitrinidad" iba de la mano con una contraposición de sus valores o atributos, algo empleado de forma recurrente en las representaciones de los artistas, quienes recurrían a este dogma trinitario para llevar a cabo su contrapartida maligna, sirviendo así como esta antítesis de la Trinidad, que se puede hallar tanto en escultura como pintura, en vidrio o manuscrito[20]. La imagen habitual era representarlo con una corona ceñida a la cabeza tripartita o con cuernos, sosteniendo en sus manos un cetro como muestra de su poder, aunque también podría sostener varias espadas indicando su belicismo contra la cristiandad.

1.1. Los zoomorfos diabólicos

Existe una gran ambigüedad, ya que hay animales que pueden tener significación divina o diabólica según el contexto -como el león o la serpiente-, y otros que no pueden ser diabólicos nunca -como el cordero y la paloma-, asociados a la figura de Cristo. La

[17] Hija de la noche y el tártaro y madre de Escila, se le consideraba la señora del mundo subterráneo, de los sacrificios rituales y la magia negra.
[18] Russell, B. J. (1977), pp. 128-129.
[19] Oliveras Jorge, D. (2023), p. 9.
[20] Russell, B. J. (1981), *Satanás: la primitiva tradición cristiana*., Ithaca : Cornell University Press. p. 242.

personificación como león podemos tomarla del obispo Atanasio de Alejandría en sus comentarios al salmo 67[21]. No se encuentra una amplia gama de representaciones como la del Apocalipsis 13, con diez cuernos y siete cabezas, pero sí que aparecerán de forma más prolífica figuras de dos cuernos y rabo hasta acabar popularizándose.

Los zoomorfos diabólicos por excelencia son: la serpiente, el dragón y el macho cabrío. Estos tres animales son con los que más se ha identificado la figura del Diablo a lo largo de toda la historia del arte y la cultura. Además, destacar la figura de sapos y ranas ampliamente representados también en el arte medieval.

1.1.1. La serpiente

Animal ambivalente ya que cuenta con un principio masculino y femenino, el comienzo y el fin, la luz y la oscuridad, el bien y el mal. La Serpiente Original era el *Ouroboros*, persiguiéndose a sí misma, mordiéndose la cola, creando así este círculo sin fin, proclamando, de esta forma, la coincidencia de contrarios. Este reptil puede sanar y ayudar, pero también envenenar y destruir.

Oscila entre dos ideas centrales: el estado indiferenciado, caótico, preexistente en el Cosmos; y el Caos, que rige el comienzo y el fin de los tiempos, representado por esa serpiente y en ocasiones por el dragón. Es una criatura imperecedera que se renueva constantemente (muda de piel). Encarna la fuerza lunar, ya que las deidades que tienen serpientes como amuletos suelen ser deidades lunares, asociando a la serpiente con la noche, la oscuridad y la menstruación (luna), haciendo que vaya de la mano con la fertilidad debido a esto último y también a su aspecto fálico que lo refuerza, otorgándole ese potencial generador[22].

Su vinculación con el Demonio proviene de arquetipos míticos que hablan de ella como monstruo que mantiene cautivos al Orden y a la Vida, y que debe ser destruido para alcanzar su liberación. Ya en la mitología occidental clásica se asociaba con la negatividad: Tifón, Hidra, Gorgonas. En la tradición judeo-cristiana es un animal maligno

[21]"*La caña es un lugar de Palestina que atraviesan los que suben a Jerusalén. Este lugar está lleno de leones agazapados en los pantanos que atacan a los que suben a Jerusalén. De la misma forma que estos leones asaltan a los que van a Jerusalén, los leones espirituales atacan a los que suben a la Jerusalén celestial."*

[22] García Mahíques, R. (2021), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana.* Vol. 6. Los demonios II. Bestiario, música endiablada y exorcismo, Madrid: Encuentro, p. 38.

desde el principio: es el animal más astuto del Paraíso, induce a pecar a Eva y esta a Adán, y con él a toda la humanidad. En ella se personifica al ser responsable de todos los males del ser humano, y se relaciona directamente con la tentación. Esta personificación deriva del pensamiento hebreo de la época, donde la serpiente era relacionada con la sabiduría y la sensualidad, cualidades divinas atribuidas por culturas previas. En el Nuevo Testamento ya se vincula al Diablo solo con la serpiente y el dragón. La lengua bífida que se otorga con posterioridad al Diablo deriva de su consideración como "Señor de las mentiras".

Conforme avanza el tiempo ya no será la transfiguración del Diablo, sino el animal que lo representa. Se pueden disponer a los pies de otros demonios o del propio Satanás, así como brotando de sus cuerpos. También puede acompañar a los condenados y los pecadores: uno de los castigos más frecuentes en el Averno es el ataque de estos ofidios. Era habitual en el Románico para representar los castigos por el pecado de la Lujuria y también como muestra de la desesperación. Dentro de esta relación con la lujuria también se encuentran otros animales como anfibios y también va de la mano con otros pecados como la Avaricia. Se representa mordiendo o succionando los genitales de los pecadores. El polimorfismo de la serpiente irá avanzando a lo largo de toda la Edad Media, asumiendo plumas, patas o partes antropomorfas, entre otras.

1.1.2. El dragón

Las atribuciones pertenecientes a este ser son las de guardián de algo sagrado, del orden del universo; también como bestia devoradora[23]. La victoria sobre esta criatura solía ser propiciada por un dios de la luz, simbolizando ese triunfo sobre las tinieblas. Existen ejemplos de este conflicto con deidades orientales: Mardux contra Tiamat; y ejemplos occidentales: Hermes contra Pitón. En la tradición apocalíptica está al servicio del Diablo, siendo un símbolo de idolatría y herejía, vencidas por la predicación cristiana y el triunfo sobre el paganismo por parte de Cristo. Sirve, por tanto, para simbolizar el triunfo sobre el mal[24]. En los relatos medievales siempre será derrotado por un personaje piadoso. Es

[23] García Mahíques, R. (2021), p. 58.
[24] Russel, J.B., (1995) *Lucifer. El Diablo en la Edad Media*. Laertes, Barcelona. p. 164.

retratado como un reptil de enormes dimensiones con dos o cuatro patas y cola, que escupe llamas por la boca. En ocasiones alado, siendo así la imagen de la serpiente mayor. El Bestiario de Cambridge define al dragón:

> *"El dragón es el mayor de todas las serpientes, […] el Demonio es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón. A menudo sale de su guarida lanzándose al espacio, y el aire entorno a él se inflama, pues el demonio, al elevarse de las regiones inferiores, se convierte en un ángel de luz y engaña a los necios con falsas esperanzas de gloria y goce terrenal. Se dice que tiene cresta o corona, porque es el rey de la soberbia y su fuerza no está en los dientes, sino en la cola, porque engaña a los que atrae hasta él con artimañas, destruyendo su fortaleza"* [25].

En el arte Románico es representado como una serpiente sin alas ni patas. También es muy habitual verlo representado con morfología híbrida con cabeza y extremidades delanteras de cuadrúpedo, alas de ave y cola de lagarto. En el Gótico se representa con alas membranosas, característica que fue implementada al Diablo y a los demonios también en esta época. También poseerá una cresta dentada membranosa en la cabeza y la espina dorsal. A veces puede actuar a modo de boca del infierno, como esa boca de Leviatán, mezclado con otras criaturas en llamas, atributo tardo-medieval, para distinguir a Lucifer de otros demonios[26].

1.1.3. El macho cabrío

Símbolo de impureza y lujuria, contamos con híbridos como los sátiros que llevan simbolizando estos aspectos desde la Antigüedad. Llegará a encarnar al propio Satanás en iconografía relacionada con la brujería y los aquelarres.

Esta significación negativa tiene también orígenes veterotestamentarios, en concreto en la festividad del Levítico donde Dios le encomienda a Moisés que el sacerdote le transfiera todas las impurezas de la comunidad a un macho cabrío y se lo entregue a Azazel. Aunque lo que contribuyó definitivamente a la demonización del animal fue la visión escatológica del Evangelio de Mateo 25,31-46[27], esencial para la futura iconografía

[25] *Bestiario de Cambridge 165-167*. Trad. de Malaxecheverría, I. (1986), *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, pp. 180-181.
[26] García Mahíques, R. (2021), p. 65.
[27] *"Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria, y todos los santos ángeles con él, entonces se sentará en su trono de gloria, y serán reunidas delante de él todas las naciones; y apartará los unos de los otros,*

del Juicio Final. Además, cabe destacar la hibridación máxima que se ha llevado a cabo entre los demonios y este animal, siendo los atributos de este los más usados para mostrar la bestialidad de Satán y sus seguidores. Esto tiene que ver también con la personificación de estos seres con los sátiros/faunos, derivados del ser mitológico griego Pan, tomado como uno de los mayores referentes de la cultura pagana para mostrar esta bestialidad y la lujuria.

1.1.4. Sapos y ranas

Otro ejemplo de zoomorfos muy habituales en el contexto infernal son sapos y ranas, los cuales no son personificaciones del Diablo, pero sí se identifican con su obra: tienen relación con las plagas del Éxodo. Representan la negatividad relacionada con la fealdad e inmundicia de los lugares que habitan. Tienen relación con la lujuria por su vinculación con deidades de la fecundidad de otras culturas, pues existe la creencia de que se reproducían con espontaneidad, además de que durante el apareamiento permanecen abrazadas horas/días y lo realizan de noche: *"Las ranas deben su denominación a su garrulería: en época de celo llenan con estrépito las lagunas y dejan oír el sonido de su voz con un clamor inoportuno"*[28].

En el románico se los relaciona con la lujuria: la mujer lasciva con sapos en sus pechos, simbolizando los castigos que esperan las cortesanas en el Infierno. También con la avaricia: en *De natura rerum*, Cantimpré indica que *"Se alimenta de tierra en peso y mesura, pues teme que la tierra le falte como alimento, y en él simboliza a los avaros y los ansiosos"*[29].

1.2. Demonios en el drama medieval

La posibilidad de que las fuentes principales de las representaciones del Diablo en los Juicios finales provengan del drama medieval es destacada en estudios como el de Luther

como aparta el pastor las ovejas de los cabritos. Y pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda."

[28] Isidoro de Sevilla (edición del 2004), *Etimologías*, libro 12, capítulo 6, sección 58, Madrid: BAC.

[29] Mariño Ferro, X.R. (1996), *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid: Encuentro, p. 399.

Link[30], donde indica como los actores que interpretaban a los condenados y los demonios influirían en las representaciones visuales posteriores. Al no haber una base descriptiva se tomó, en gran medida, la representación de la bestialidad por parte de estos actores, los cuales empleaban gestos exagerados y máscaras monstruosas para infundir terror al espectador, fomentando la creatividad a la hora de aunar elementos susceptibles del horror del momento. Además de esas máscaras, en muchas ocasiones animalescas, con cuernos y rasgos exagerados y deformes, también se empleaban disfraces que simulaban el pelaje de diversos animales, algo que será un clásico a la hora de representar a todo tipo de criaturas infernales en el arte posterior.

1.3. Iconografía del Infierno

La concepción que la cristiandad tenía sobre el Infierno durante la Edad Media derivó de la idea que existía en el mundo griego del Hades y del Seol judío, donde las almas vagaban a la espera de la reencarnación. Esto se encuentra patente en el Nuevo Testamento donde emplean la palabra Hades y *geenna* para referirse a este lugar. La imagen del Infierno en la Edad Media no debe entenderse como una entidad autónoma, sino como un componente del plan divino, cuya función se vincula directamente con la redención. Dentro de este marco, la Muerte y el Infierno se representan como realidades morales y espirituales que no operan de manera absoluta, sino en relación con la posibilidad de salvación, evidenciando así su papel dentro de un sistema de sentido más amplio[31]. En este contexto, la evolución de la iconografía infernal refleja la adaptación de las imágenes a las necesidades culturales y espirituales de cada época, permitiendo que la representación del Infierno trascienda su función de mero castigo para convertirse en un símbolo de la tensión entre pecado y redención.

El paso del románico al gótico marca una transformación profunda en la manera de concebirlo y representarlo, mientras que en el arte románico predominan las visiones monstruosas y abstractas, como la gran boca del infierno o el dragón devorador, el gótico introduce una mayor individualización y realismo en los castigos, así como una visión

[30] Link, L. (1996), *El diablo: una máscara sin rostro*., Madrid: Síntesis, pp. 69-72.
[31] Le Don, G. (1979), « Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 22, p. 370.

más social y diferenciada de los pecadores, reflejando una sensibilidad renovada y una mayor preocupación por la justicia y la intercesión espiritual. Esta evolución responde a la necesidad de adaptar el imaginario religioso a una sociedad más compleja. El progreso imaginario y la ornamentación medieval deben interpretarse como parte de un sistema mental y cultural en constante transformación. La decoración y las imágenes del Infierno no solo cumplen una función estética, sino que conforman un lenguaje simbólico compartido que evoluciona en respuesta a las tensiones y contradicciones propias de la cultura medieval. Así, la representación del Infierno no solo enseña el castigo, sino que también muestra la posibilidad de escape hacia la vida eterna, integrando la idea de redención en el propio plan divino[32]. Más recientemente, Hans Urs von Balthasar, ante las reacciones de una mayor preocupación por el miedo al Infierno que por la misericordia divina, respondió: *"Creo que el infierno existe, no creo que haya nadie ahí, creo que debemos dejarle a Dios la alegría de anunciarlo él mismo"*[33]. Esta afirmación entronca con el tema del juicio particular y el general que será desarrollado más adelante, pues aunque el concepto del tiempo desaparezca cuando hablamos de materia religiosa, hasta el Juicio General no se determinaría de forma definitiva el destino de ninguna de las almas, por lo que surge la duda: ¿Estará realmente el Infierno vacío?

2. LA VISIÓN DEL DEMONIO SEGÚN LA IGLESIA

2.1. Emisores y receptores

El estudio de la iconografía diabólica y lo infernal en la Edad Media revela una variabilidad significativa en función del contexto cultural, social y religioso, así como del papel activo de emisores y receptores en la construcción y reinterpretación de estos símbolos. Un ejemplo sería *la Biblia Moralizada* de Luis de Brujas, obra realizada para un entorno monástico y erudito; en ella la imagen del Diablo y de los ángeles rebeldes se presenta con una notable complejidad teológica y alegórica. El público principal de este

[32] Le Don, G. (1979), p. 372.
[33] Derycke, H. (1995), « Paradis et Enfer : approche théologique », en *Enfer et paradis: l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe:* Conques : Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale, Les Cahiers de Conques, nº1, p. 31, citando palabras textuales de Hans Urs von Balthasar.

tipo de manuscritos eran monjes, clérigos y letrados, personas habituadas a la reflexión espiritual y a la interpretación simbólica de los textos sagrados, por ello, la iconografía de la caída de los ángeles, como la que aparece en esta Biblia, no se limita a mostrar el castigo de los apóstatas, sino que ofrece una lectura múltiple: literal, exegética y alegórica. Los ángeles buenos y malos se presentan como elementos opuestos, pero dentro del plan divino, siguiendo la interpretación agustiniana. La ambigüedad visual, como el uso de túnicas blancas tanto para ángeles como para demonios, invita al lector a profundizar en la naturaleza del mal y en la fragilidad de la condición angélica, reforzando la idea de que el Diablo, aunque caído, conserva rasgos de su origen celestial[34].

Por otro lado, el análisis del *Miroir de la rédemption de l'umain lignage* permite profundizar en la construcción de género y en la recepción de estas imágenes. En esta obra, la caída de los ángeles es representada con una progresiva degradación: los ángeles rebeldes, pintados de espaldas, pierden su semejanza con Dios y ocultan su rostro de la mirada del espectador, a diferencia de los Juicios Finales, donde los demonios que han derivado de estos ángeles caídos se muestran por completo, en toda su monstruosidad. La metamorfosis de Lucifer culmina con la incorporación de rasgos femeninos: la serpiente tentadora adopta el rostro y los pechos de Eva, símbolos de una feminidad considerada pecadora y despreciada. Esta identificación entre la figura del Diablo y la mujer responde a una visión misógina profundamente arraigada en la cultura cristiana, donde la belleza del Demonio puede recordar su origen angelical, pero la belleza de Eva es asociada directamente con la tentación y el pecado. Mientras que la "angelicalidad" de Lucifer es una reminiscencia de su pasado glorioso, la belleza femenina, encarnada por Eva, se convierte en signo de debilidad y corrupción[35]. Así, la bestialidad y la monstruosidad del Diablo, aunque presentes en los Juicios Finales, coexisten con una iconografía que atribuye al mal rasgos femeninos, reforzando la idea de que la mujer es la causa de la caída de la humanidad. La audiencia masculina, emisora y receptora de estos discursos, perpetúa una lectura patriarcal que responsabiliza a la mujer de todos los males. Esta visión se ve reforzada por la iconografía, que asocia la feminidad con la tentación y la

[34] Tence, A. (2024), « De l'ange au diable : sur quelques chutes angéliques dans le décor du livre (XVe XVIe siècles) »*, Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre.*, BUCEMA (en línea), pp. 2-4.
[35] Tence, A. (2024), pp. 4-8.

bestialidad con la corrupción moral. La representación del Diablo y lo infernal en la Edad Media no solo refleja las creencias religiosas y las necesidades pedagógicas de cada comunidad, sino que también reproduce y legitima las jerarquías de género dominantes.
Por el contrario, la iconografía del Juicio Final, destinada a un público más amplio y heterogéneo, incluyendo laicos y fieles sin formación teológica, tiende a presentar al Diablo y al Infierno de manera más explícita y admonitoria. En estos casos, la función pedagógica y moralizante prima sobre la profundidad teológica. Así, la representación del Maligno no es una entidad fija, sino un símbolo dinámico que se construye y reconstruye en función de los intereses, las creencias y el nivel de formación de quienes la contemplan.

2.2. Otras concepciones sobre la figura del Diablo: topografía de las imágenes

Los Juicios Finales son programas encomendados por los clérigos en su afán de instruir mediante imágenes explícitas a los fieles, generalmente iletrados. Hacia el 1110 empieza a utilizarse el tema del Infierno en el Juicio Final para las portadas, pero también contamos con otras representaciones de lo demoníaco en otros conjuntos, en los cuales la iconografía variará, debido a que no es lo mismo representar este tipo de imágenes en una portada donde todos los fieles pueden ver el mensaje concreto que la Iglesia quería transmitir, frente al que se pretende en otros ámbitos más privados, destinado a otro público.
Así, se podrán señalar los capiteles de la iglesia de la Madelaine de Vézelay, un importante lugar de peregrinación y uno de los puntos de partida hacia Santiago de Compostela, que posee una decoración escultórica diseñada para transmitir mensajes diferenciados a dos públicos principales: peregrinos y monjes. Esta dualidad determina el carácter y la disposición de los capiteles, así como el significado profundo de su iconografía[36]. La decoración dedicada a los peregrinos obedece a un carácter dinámico compuesto por la trayectoria del espectador. Recorre un camino definido en el cual las imágenes de los capiteles aplican en él una enseñanza, en especial en cuanto a una posible preparación para la realización del Camino de Santiago. Según Huys-Clavel se busca

[36] Huys-Clavel, V. (1996) *La Madeleine de Vézelay. Cohérence du décor sculpté de la nef*. Chambery, France: Comp'Act, p. 43.

transmitir la enseñanza de la soledad de esta peregrinación y el combate a librar contra las tentaciones que irán apareciendo durante la travesía[37]. Los demonios son representados a la forma usual: cabeza coronada con cabellos erizados a modo de llamas, ilustrando el tema de la lucha contra el Bien. Aquí lo importante de los capiteles que muestran esa lucha no es reflejar el castigo que le espera al condenado en el Infierno, sino mostrar las actitudes que han de tomarse ante estos vicios y maldades. Nos sirve de ejemplo el capitel nº 63 (Fig.1) que trata "la Tentación de San Antonio", donde refleja un estado de serenidad completo mientras un demonio con alas de pájaro, garras por piernas y cabellos erizados trata de atraerlo hacia él. Busca reflejar el estado de ataraxia: mediante el autocontrol el sabio es capaz de hacer frente a la tentación y al pecado, sobreponerse a los vicios y conectar en mayor medida con Dios[38].

En los capiteles dedicados a las consecuencias de los pecados, cuyo objetivo eran los monjes, se presentan escenas tradicionales de castigos, aunque con recursos visuales innovadores. Por ejemplo, en la secuencia de capiteles sobre la lujuria, aparece la imagen clásica de una mujer retorciéndose de dolor mientras un reptil la ataca. Lo interesante de esta secuencia es la combinación del tema de la lujuria con el del orgullo, simbolizado por animales músicos que reflejan la obsesión por el talento y la competitividad. Ambos temas confluyen en otro capitel, apenas conservado, conocido como el del "Demonio de Ganímedes". La historia de este capitel relata la obsesión de Zeus por Ganímedes y cómo, movido por el orgullo y la lujuria, lo rapta. Esta representación muestra a los monjes las consecuencias de estas actitudes y subraya la importancia que la Iglesia otorgaba a la cuestión de la homosexualidad. Otro ejemplo de castigo se encuentra en el capitel nº 45 (Fig.2), donde se representa el castigo al calumniador o difamador: un basilisco arranca la lengua al condenado.

El recorrido a lo largo de la iglesia tiene como finalidad superar la ignorancia, causante en mayor medida de los pecados; al llegar al final, se habrá purificado y será conocedor del camino que le espera para alcanzar a Dios[39].

[37] Huys-Clavel, V. (1996), p. 44.
[38] Huys-Clavel, V. (1996), pp. 74-75.
[39] Huys-Clavel, V. (1996), pp. 73-74.

La Matanza de los Inocentes presenta una iconografía diferente e interesante sobre las figuras demoníacas. Aquí se encuentra a Satán actuando como consejero del rey Herodes. Un rico ejemplo de esto se halla en la Iglesia de San Juan de Duero en Soria (Fig.3). Melero Moneo elaboró un estudio publicado en un artículo en 1986 donde habla de las peculiaridades que aquí se encuentran[40]. Indica la existencia de dos focos de esta iconografía: la Catedral de Burgo de Osma (Soria) y la Iglesia de Santo Domingo de Soria, además de otros focos secundarios a donde irradiará esta iconografía. En la Catedral de El Burgo de Osma, este tema se desarrolla en un capitel exento, donde Herodes se encuentra en uno de los ángulos y a ambos lados tiene a sendos diablos alados que le susurran que debe llevar a cabo la matanza. Esta representación no es más que una justificación aclaratoria del mal de Herodes, un mal que solo podría provenir de la boca de los servidores de Satán. En la Iglesia de San Juan de Duero aparecerá en un capitel interior, adosado al muro por dos de sus caras. Herodes se encuentra en el ángulo central y está siendo aconsejado por un diablo a su izquierda y por una madre de uno de los inocentes situada a su derecha (como la distribución de justos y pecadores de los Juicios), siendo esta última quien le suplica de rodillas que no lleve a cabo el comando. En este, el ejemplo del Diablo es representado completamente bestializado, con cabeza de macho cabrío, piel llena de estrías y los demás atributos animalescos típicos. Esta iconografía del Diablo consejero es la más habitual en este tema, pero como se aprecia no tendrá nada que ver con los ejemplos de los Juicios: no tiene una finalidad moralizadora, si no aclarativa, visual, para que los fieles identifiquen a Herodes con el Maligno. Existe otro ejemplo curioso en Moissac, donde el Demonio en este caso susurra a la figura de un avaro, incluyendo aquí el tema del pecado capital en la representación de la matanza de los inocentes, haciendo alusión a que la figura de Herodes actúa bajo la avaricia, buscando proteger su poder[41].

Las Tentaciones de Cristo es otro de los temas donde está presente la figura del Demonio, siendo los capiteles del claustro de Moissac un destacable ejemplo de esta iconografía. En la galería sur, el capitel dedicado a las Tentaciones de Cristo presenta en sus diferentes

[40]Melero Moneo. M. (1986), «El diablo en la Matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana», *D´Art*, 12, pp. 113-126.

[41] Lacoste. J. (2006), *Les maîtres de la sculpture romane dan l´Espagne du pélegrinage à Compostelle*, Bordeaux: Éditions Sud-Ouest. p. 285.

caras una narrativa visual de la confrontación entre Jesús y el Diablo. En el lado este, ambos personajes aparecen separados por un árbol; el Demonio señala las piedras que invita a Cristo a transformar en pan, aludiendo al ayuno de cuarenta días en el desierto[42]. En la cara norte, el Diablo, ahora con rasgos grotescos, se representa a horcajadas sobre el pináculo de una construcción arquitectónica, con su boca marcada por un orificio que simboliza su palabra tentadora y obscena, mientras desafía a Jesús a arrojarse desde lo alto del templo[43]. La cara sur muestra al Diablo en actitud familiar, posando su brazo sobre los hombros de Jesús y prometiéndole "todos los reinos del mundo" a cambio de su adoración. Finalmente, en el lado oeste, la escena culmina con la victoria de Cristo: Jesús es servido por ángeles que le ofrecen pan y un paño, mientras él, enfrentado al Demonio, sostiene un libro y eleva el dedo hacia el cielo en señal de la autoridad de su Padre. La triple victoria de Cristo sobre las tentaciones simboliza la derrota del pecado, el ejemplo de resistencia moral para el fiel y la prefiguración de la victoria definitiva del Bien sobre el Mal en el Juicio Final. Dos árboles enmarcan la figura de Cristo, lo que, aunque la escena ocurre en el desierto, puede interpretarse como una alusión al árbol del pecado original que Jesús redime como nuevo Adán al resistir al Maligno[44]. Otro gran ejemplo de esta iconografía es el de la Portada de Platerías en la Catedral de Santiago de Compostela (1103-1117), donde se representa el mismo tema, haciendo énfasis en la protección divina y de nuevo en el triunfo sobre las tentaciones, representadas por el Diablo también en formas grotescas.

Es importante subrayar la diferencia entre el papel del Diablo y las figuras infernales en las escenas de las tentaciones y en los juicios finales. En los juicios finales, el Diablo y los demonios son agentes activos del castigo, ejecutando la condena y simbolizando el mal absoluto, sin embargo, en las tentaciones actúa de forma más sutil, aparece como tentador, busca seducir a Cristo con argumentos y promesas, sin ejercer un poder directo sobre él. Así, la iconografía medieval adapta la imagen del mal según el contexto: como

[42] Mateo. 4,1: "*Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto, para ser tentado por el diablo"* y Mateo. 4,3: "*Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se hagan panes*"

[43] Mateo. 4, 5-6.

[44] Fraïsse, C. y Cazes, Q. (2023), *Le cloître et le portail de Moissac. Chefs-d´oeuvre de l´art roman*, Bordeaux: Sud-Ouest, p. 110.

adversario astuto y persuasivo en las tentaciones, y como símbolo del castigo y la condenación eterna en los juicios finales.

También en Moissac se encuentran otras representaciones de figuras infernales en los capiteles del claustro como el capitel con monstruos armados de la galería oeste. En las caras principales norte y sur de este capitel del claustro de Moissac, se representa a un monstruo de apariencia híbrida: cabeza animal y cuerpo humano desnudo, agazapado bajo el dado central en una postura provocadora (Fig.4). Tensa la cuerda de una ballesta mientras sostiene dos flechas entre los dientes. En las esquinas del capitel, figuras humanas desnudas también participan de la escena, haciendo sonar trompetas, añadiendo un elemento dramático al conjunto. Tanto por el contexto de la narración como por las características de verse representadas desnudas y con un instrumento conocido por su estruendo, estaríamos hablando de una tropa de demonios. Parecen anunciar la guerra y, en un sentido metafórico, la llegada del Diablo[45]. La presencia de la ballesta es especialmente significativa ya que sería oficialmente condenada por la Iglesia en el Concilio de Letrán de 1139, pocos años después de la construcción del claustro de Moissac, aunque la preocupación por su uso ya se manifestaba en décadas anteriores debido a su letalidad en batalla, buscando reducir el número de bajas en estos conflictos y demonizando su uso de esta forma en el arte, al ser utilizada por una criatura infernal.

2.3. Juicios finales como propaganda y adoctrinamiento

La relevancia que iría tomando el tema del Juicio Final durante la Edad Media estuvo relacionada con el desarrollo de una nueva sensibilidad respecto a la idea de la muerte y de la posible salvación del alma. Este acontecimiento empujó a la Iglesia al empleo de este tema para advertir a los fieles de las consecuencias que acarrearían sus actos en vida tras el deceso de la parte mortal del ser. La temática atribuida al Juicio pasó a ser antiherética, la cual tenía un fin didáctico para amedrentar a los fieles bajo estas amenazas de lo que era el Infierno y los tormentos que aguardaban a los pecadores. Por ende, hablamos de una función pública, tanto de los Juicios Finales como del Apocalipsis,

[45] Fraïsse, C. y Cazes, Q. (2023), p. 47.

surgida en respuesta hacia todo tipo de herejías que surgieron o surgirían de manera interna o externa a la Iglesia[46].

El Juicio Final cristiano constituye una representación teológica y simbólica del juicio divino que tendrá lugar al final de los tiempos, cuyo resultado permitirá a los justos acceder a la vida eterna. Aunque esencial en la tradición cristiana, sus raíces iconográficas y conceptuales pueden rastrearse hasta civilizaciones anteriores, especialmente la egipcia[47]. En esta cultura la posibilidad de acceder al más allá dependía, en buena medida, del conocimiento que el difunto tuviera de ciertos textos sagrados, siendo especialmente relevante el *Libro de los Muertos,* donde se describe el llamado Juicio de Osiris, escena que guarda claras coincidencias con la iconografía cristiana del Juicio Final. En la escena egipcia, el fallecido es guiado por Anubis hasta una balanza: en uno de los platillos se coloca el corazón, símbolo de la conciencia y las decisiones humanas, en el otro se encuentra la pluma de Maat, representación de la verdad y el orden universal. La comparación entre ambos decide el destino del difunto: si hay equilibrio es presentado ante Osiris y accede al mundo de los justos; de lo contrario su corazón será devorado por Ammyt, negándole la vida eterna. La balanza constituye el elemento visual más destacado y compartido entre ambas tradiciones religiosas, funcionando como símbolo del juicio tras la muerte. En la iconografía cristiana, la labor del pesaje recae sobre el arcángel san Miguel, en lugar de Anubis, mientras que Ammyt es sustituida por demonios, que esperan junto al platillo de las malas acciones, habitualmente trampeando el pesaje para apoderarse del alma del condenado[48]. La adopción y reinterpretación cristiana del motivo iconográfico egipcio de la balanza como símbolo del juicio *post mortem* es un fenómeno ampliamente documentado tanto en el arte religioso como en la literatura de los primeros pensadores cristianos. Diversas investigaciones apuntan a que esta influencia pudo transmitirse, en buena medida, a través de los eremitas y las comunidades monásticas que se establecieron en territorio egipcio durante los primeros siglos del cristianismo[49]. Esta fusión de tradiciones dio lugar a una versión cristianizada del juicio tras la muerte, en la

[46] Link, L. (1996), pp. 81-82.
[47] Arroyo de la Fuente, Mª A. (2017), "Evolución iconográfica e iconológica del Juicio Osiriaco en la Edad Media", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, núm. 17, pp. 81-103.
[48] Arroyo de la Fuente, Mª A. (2017), p. 178.
[49] Arroyo de la Fuente, Mª A. (2017), p. 95.

que la balanza conservó su significado como instrumento de valoración moral, aunque adaptada a los nuevos valores y creencias de la fe cristiana[50].

El programa escultórico del Juicio Final se conforma por una serie de escenas que se repetirán en la mayoría de ejemplos existentes, siguiendo un esquema escultórico similar. Esto se produce debido al uso de las mismas fuentes, es decir, los mismos textos bíblicos, teniendo especial relevancia el Nuevo Testamento. En realidad, las fuentes que se emplearon para la creación de la iconografía del Juicio Final son muy escasas. La principal está tomada de las Sagradas escrituras, combinando su relato con otras fuentes extra-bíblicas (los Apócrifos) y diversos cultos y tradiciones de otras culturas.

Dentro de las fuentes veterotestamentarias es donde menor información se halla respecto al tema del Juicio, donde se menciona que Dios "*juzgará al mundo con justicia y a los pueblos con equidad*"[51]. Dentro del Antiguo Testamento destaca el *Libro de Daniel*, donde se especifica como los muertos serán resucitados para ser juzgados por sus acciones en vida y separados en dos grupos: bienaventurados y condenados[52].

Donde se halla una mayor fuente de inspiración para la iconografía de este tema es en el *Evangelio según San Mateo,* ya en el Nuevo Testamento, donde se relata como el Hijo del Hombre vendrá acompañado de sus ángeles y se sentará en su trono glorioso. Se cuenta cómo juzgará a todos los pueblos y conducirá consigo al Paraíso a los justos, mientras que los injustos serán rechazados y sometidos al castigo eterno[53].

En cuanto al resto de textos destaca el *Evangelio de Juan*, donde se establece esa resurrección universal y tanto bienaventurados como condenados resucitarán al mismo tiempo[54]. Finalmente, otro de los textos más relevantes para este tema es el *Apocalipsis*, donde se habla de ese final de los tiempos, donde tendrá lugar este Juicio[55].

La concepción del Infierno y del castigo eterno fueron dos ideas que irían conformándose a lo largo de la Edad Media, es decir, que llevó años esclarecer todo tipo de concepto que tuviera que ver con este tema. Empezaré comentando la concepción del castigo eterno

[50] Aja Sánchez, J. R. (2006), "Egipto y la asimilación de elementos paganos por el cristianismo primitivo: cultos, iconografías y devociones religiosas", *Collectanea Christiana Orientalia,* n.º 3, pp. 26-27.
[51] Salmos 98, 9.
[52] Daniel 12.
[53] Apocalipsis 25, 31-46.
[54] Juan 5, 28-29.
[55] Apocalipsis 20, 11-15.

ligada al Infierno en las culturas previas al cristianismo de las cuales tomó gran influencia. El ya mencionado Seol de los judíos es la morada de todos los muertos, al igual que el Hades griego, una morada subterránea donde reina la oscuridad, pero carente de castigo. Hasta el siglo V a.C., los escritos judaicos no contienen la idea de castigo en este reino de los muertos. Por el contrario, la representación infernal en la tradición medieval se caracteriza por una imaginería frenética y caótica, en la cual las figuras se desdoblan y multiplican hasta la exageración, evocando una atmósfera de terror y desorden. Esta multiplicidad de monstruos, con sus formas hiperbólicas no solo refleja el caos interior del Infierno, sino que también funciona como una expresión simbólica del miedo que emana de la conciencia de lo desconocido[56].

Como indica Baschet basándose en los escritos del *Libro de Job* y los *Salmos*, el castigo acorde a los pecados cometidos se aplicará según la moral del pecador y en el mundo terrenal, ya que Yahvé no es el Dios de los muertos; por tanto, el concepto de castigo *post mortem* no existe[57]. La Iglesia utilizará esto como una forma de enseñar al fiel con ejemplos reales lo que sucedería si no se acataban sus leyes[58].

Los escritos proféticos muestran un avance significativo en la concepción del juicio después de la muerte y sientan las bases de lo que será el modelo del Juicio Final. En estos textos, se observa que, aunque se desarrolla la idea de un castigo cósmico tras la muerte, aún persiste la presencia del castigo terrenal para los pecadores, sin que la condena eterna elimine por completo la idea de retribución en vida. En el *Libro de Enoc* se propone la existencia de cuatro cavidades a mayores de la terrenal: una que sería el Paraíso y hasta tres diferentes que podrían representar el Infierno: una destinada a las víctimas asesinadas que claman justicia para sus agresores; otra para quienes han cometido tales actos y serán castigados eternamente; y una tercera para los malvados que sufrieron en vida, cuyo castigo en el más allá será menor[59]. Esta diferenciación revela la persistencia de un espacio intermedio, una especie de lugar neutral donde habitan quienes no acceden al paraíso.

---

[56] Le Don, G. (1979), p. 363.

[57] Baschet, J. (1993), *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XIVe siècles)*, École Française Palais de Rome Farnese, p. 17. Aquí cita como ejemplo: "*Sea su camino oscuro y resbaladizo... en el hoyo caerán*", Salmos. 35.

[58] Baschet, J. (1993), p. 135.

[59] 1 Enoc 22:1-7.

En el Nuevo Testamento es donde tiene lugar la consolidación decisiva de esa idea de castigo eterno, sumado al tema de la resurrección de los muertos. Se nos confirma esa estricta separación en dos reinos diferentes y se abandona el aspecto de retribución terrenal que existía en el Antiguo Testamento, es decir, que la historia del ser humano en vida y su destino en el otro mundo serán vistos desde la perspectiva del segundo. Esta idea radica precisamente en las palabras de Cristo "*Mi reino no es de este mundo*"[60].
Cabe preguntarse por el concepto del castigo eterno, tan ligado a la concepción del Infierno y al discurso que promulgaba la Iglesia. Uno de los problemas de las religiones monoteístas es, como comenta Rees, la forma que tiene una entidad omnipotente de relacionarse con cada una de las entidades pertenecientes a su creación, cómo un ser tan sumamente superior e inmutable es capaz de realizar dicha acción hacia seres que se mantienen en constante cambio[61]. Dios se mantiene lejano a su creación y para poder relacionarse con ella envía a sus ángeles a comunicarse por Él y que, a su vez, estos le traigan las nuevas de lo que han vivido en ella, algo que puede ser relativamente contradictorio con el concepto de omnipresencia. Ya los filósofos de la antigüedad abordaron este problema. Se nos habla desde muy atrás del concepto de la esencia divina, un pensamiento patente en los neoplatónicos y también abrazado por judíos, cristianos y musulmanes. Rees señala que el poder divino emana como una fuente de la propia divinidad, por tanto, cuanto más cerca esté algo posicionado de la divinidad, mayor entendimiento y poder podrá desarrollar el individuo. Esto forma una escala descendente conforme nos adentramos más en la creación.

Las raíces de este pensamiento ya estaban presentes en Platón, pero fue una idea que tomó mayor desarrollo con Plotino en el siglo III d.C. Este habla de tres niveles del ser: el Uno en la cima de la creación, Dios, del que emanará el *nous*; la esencia divina, que fluirá luego por toda la creación; de ahí emanará en el alma, tanto en la de cada individuo como en la del universo[62]. Uno de los rasgos más importantes a destacar de este proceso de emanación es el proceso de retorno, que se trata de que la esencia, el *nous*, mediante la contemplación del Uno, puede regresar a este y fundirse de nuevo con Él. Esto aplica por

[60] Juan 18:36.
[61] Rees, V. (2013), *From Gabriel to Lucifer: a cultural history of angels*, London: I.B. Tauris, p. 45.
[62] Rees, V. (2013), p. 46.

tanto también al alma humana, formada a partir de esa emanación, por lo que también podría regresar al Uno, a Dios[63]. Proclo de Constantinopla sigue desarrollando esta idea, llegando a la conclusión de que todas las cosas están dispuestas bajo las estrellas en una serie de emanaciones descendentes e influencias. Todo lo que existe procede de una única causa primera, que es el Bien y puede ejercer la "reversión" hacia este[64]. Si todo fluye y emana de partida y de retorno, desde y hacia el Bien, la teoría del Juicio no tendría mucho sentido, ya que no se puede juzgar algo y condenarlo eternamente, puesto que inevitablemente acabará retornando a su causa única. La condenación eterna carece de sentido y el Diablo no deja de estar ligado a Dios y la función primaria para la que fue creado. Este es uno de los principios del neoplatonismo: el proceso de emanación y retorno.

Orígenes tratará la teoría de la apocatástasis ya esbozada por su maestro Clemente de Alejandría. Trata aquí la idea de misericordia divina y que si esta es según se ha descrito, implicaría que todo ser creado por Dios estará sujeto a esta idea y por ende al perdón divino, un perdón que no puede conformarse con el castigo. Nos habla de cómo los pecadores deberán entender su retribución y entonces serán aptos para el perdón de Dios; por tanto, aquí el término castigo eterno se desdibuja. Podríamos hablar entonces de los castigos como purificadores, pero no como eternos[65]. Como el propio Baschet concluye: *"La amenaza de condenación es más para uso externo que interno; Nos permite esperar una venganza justa, en lugar de constituir el instrumento de la pedagogía moral"* [66]. La distinción entre elegidos y condenados pasa a estar determinada por la propia comunidad cristiana, y será aquí, por tanto, donde la cuestión de castigo eterno tenga mayor importancia.

Todo este adoctrinamiento va en contra de la naturaleza de los seres humanos. Siguiendo la propia doctrina cristiana, Dios nos ha provisto de libre albedrío y hemos de ser nosotros los que tomemos las decisiones. Nacemos del pecado y hemos de redimirlo en vida, en caso de no hacerlo ha de redimirse en el otro mundo, y precisamente esa es la finalidad

[63] Plotino, (Edición del 2007) *Enéadas:* III.8*, 'Sobre la naturaleza, la contemplación y lo Uno*., Buenos Aires: Colihue.
[64] Proclo, (Edición del 2000) *Elementos de teología. Sobre la providencia, el destino y el mal.* Madrid: Trotta, pp. 53-60.
[65] Compilación de Ropero, A. (2000), *Orígenes*: *Tratado De Los Principios*, Barcelona: Clie, p. 34.
[66] Baschet, J. (1993) p. 24.

del castigo: saber el porqué de la retribución, ser conscientes de los errores cometidos y purificarlos, para alcanzar así nuestra causa original, el Bien. Orígenes afirma la independencia de los cristianos ante la ley civil:

> *"Cuando la ley escrita no se opone a la ley de Dios, conviene que los ciudadanos la observen y la antepongan a las leyes extranjeras; pero cuando la ley de la naturaleza, es decir, la ley de Dios, ordena cosas contrarias a la ley escrita, la razón te aconseja abandonar de buen grado las leyes escritas y la voluntad de los legisladores, y obedecer únicamente a la ley de Dios, y regular tu vida según sus enseñanzas aunque ello cueste trabajo, muerte y deshonra"* [67].

Y es que la Iglesia ha dictaminado sentencia basándose en un juicio civil, pero empleando leyes divinas y los principios del pensamiento cristiano en los que las retribuciones eran llevadas a cabo en vida.

La crítica al castigo eterno y la reivindicación de la misericordia divina se encuentran ya en las reflexiones de grandes figuras de la tradición cristiana, como san Jerónimo. Este modelo monástico, en sus comentarios sobre el *Libro de Isaías* (LXVI), señala que existen pasajes en la Escritura que sugieren que los castigos de los condenados no son necesariamente eternos. Como recoge Seguret, Jerónimo afirma: "*Estos testimonios ahora se mantienen necesariamente ocultos para aquellos a quienes el temor al castigo protege del pecado... La sentencia del juez será moderada y mezclada con clemencia"*; y añade: "*En la Escritura, las palabras no son simples como algunos piensan. Los significados ocultos son muy numerosos"* [68]. En este sentido, la *Epístola de Santiago* afirma que la misericordia divina trasciende y relativiza el juicio, admitiendo incluso que la condena eterna podría no existir, y que el juicio, en última instancia, carece de importancia frente a la magnitud del perdón divino. Así, la imagen del Cristo revelador no es la de un Dios del miedo, sino la de un Dios del perdón, cuya misión es revelar la fe y no condenar [69].

Los textos fundacionales del Evangelio ofrecen una visión matizada sobre el perdón y el castigo. Las Bienaventuranzas de Mateo proclaman: *"Bienaventurados los que tienen*

---

[67] Orígenes (1967), *Contra Celso*, Madrid: BAC, Capítulo V, 37.

[68] Seguret, P. (1995), « Le dévoilement: Enfer voilé, Paradis dévoilé. Interprétation des messages iconographiques du tympan de Conques », en *Enfer et Paradis : l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Les Cahiers de Conques, nº1, p. 101.

[69] Santiago 2:12-13.

hambre y sed de justicia" [70], subrayando la esperanza y la justicia divina como pilares de la salvación. Sin embargo, el propio *Evangelio de Mateo* introduce una excepción, a menudo interpretada como la única condena eterna explícita en los Evangelios: "*Todo pecado y blasfemia será perdonado a los hombres; pero la blasfemia contra el Espíritu no será perdonada ni en este mundo ni en el otro"* [71]. Así, mientras que la tradición cristiana ha utilizado frecuentemente el temor al castigo como herramienta de persuasión, los textos evangélicos originales invitan a una lectura más esperanzadora, en la que la misericordia y la redención ocupan un lugar central[72].

Como se analizará posteriormente, la influencia del modelo francés resulta especialmente significativa en el desarrollo de la iconografía del Juicio Final en la Península Ibérica. El tema suele situarse predominantemente en el tímpano de las portadas occidentales, y es habitual que la composición se organice en registros horizontales superpuestos, normalmente tres. El registro principal, que suele ser el de mayor tamaño, está ocupado por la figura central del Juicio: Cristo Juez, quien aparece acompañado del tribunal celestial y de la corte de ángeles y santos[73]. En el registro intermedio se dispone la psicostasis[74], llevada a cabo por san Miguel Arcángel que sujeta la balanza, separando a bienaventurados y condenados que se dirigirán hacia la derecha y la izquierda de Cristo respectivamente, hacia Paraíso e Infierno. El registro infernal dejará libertad a la mente del artista, quien representa según los modelos y las influencias que siga, y sus propias interpretaciones, las situaciones ante las que se encontrarán los réprobos, representados desnudos por la indecencia infernal y siendo castigados por monstruosos demonios, mientras que el cortejo celestial está caracterizado por la calma y la gracia divina; aparecen vestidos con túnicas y se dirigen guiados por ángeles hacia las puertas del

[70] Mateo 5:6.
[71] Mateo 12:32.
[72] Bousquet, J. (1995), « Enfer et paradis au tympan de Conques: réflexions complémentaires », en *Enfer et Paradis: l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Conques: Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale, Les Cahiers de Conques, nº1, p. 64.
[73] Pascual Álvarez. I. (2019), "Iconografía del Juicio Final en las portadas góticas hispanas", *Revista Digital de Iconografía Medieval,* vol. XI, n.º 21, p. 158.
[74] Pesaje de las almas.

Paraíso. Los bienaventurados actúan como el ejemplo del fiel ideal que ha seguido los mandatos de la Iglesia, al que se debe imitar para acceder al Reino de los Cielos.

Para saber qué figuras conforman este tipo de representaciones habría que comenzar hablando de ese tribunal celestial. Compuesto por la figura jerárquicamente más relevante: Cristo Juez, junto a sus doce apóstoles y toda su corte. Es un Cristo al modo de Cristo Majestad, que infunde respeto y terror, como Juez que va a determinar el destino de todas las almas, para que los fieles sientan reparo y hagan examen de conciencia en cuanto a las acciones cometidas para tratar de evitar la condenación eterna. Esta figura fue especialmente usada en el románico, en el gótico tendremos a un Cristo con un semblante más empático, que muestra el pecho desnudo y las llagas de la Pasión a modo de Redentor, que ha superado la muerte. Esto se verá también con la disposición de san Juan Evangelista y de la Virgen María como intercesores del espectador y de la propia humanidad frente al Juicio, mostrando esa posibilidad de redención y, por tanto, de salvar el alma[75].

Los castigos infernales se suelen relacionar con los pecados concretos cometidos en vida, siendo la lujuria y la avaricia los más representados. La lujuria, asociada desde tiempos tempranos a lo carnal y a la mujer, ya desde Eva, fue objeto de especial persecución y castigo a partir del siglo XII, tanto para controlar las libertades dentro del clero ante este aspecto, como al pueblo[76]. La representación más habitual dentro del Infierno de este pecado era la de una mujer cuyos órganos sexuales eran succionados/mordidos por serpientes o anfibios, aunque también hay ejemplos de hombres que sufren esta tortura. Por otra parte, la avaricia cobra importancia conforme el sistema monetario se desarrolla y se vuelve más complejo; esto impulsó un mayor afán por los bienes materiales, lo cual preocupó a la Iglesia, ya que podría amenazar el orden establecido y su control sobre la sociedad[77]. Esto entronca con la proliferación de compraventa de reliquias, objetos y cargos relacionados con la religión, lo que se conoce como simonía. Por estos motivos, una de las representaciones más habituales en los infiernos de los Juicios Finales sería el

[75] Pascual Álvarez. I. (2019), p. 163.
[76] Pascual Álvarez. I. (2019), p. 169.
[77] Rodríguez Barral, P. (2003), *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, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

castigo del avaro, condenado a llevar colgada del cuello por toda la eternidad la riqueza material recopilada en vida, representada con una bolsa de monedas, que evoca las monedas por la que Judas Iscariote, el avaro por excelencia, vendió a Cristo, así como su suicidio ahorcándose.

2.4. Ejemplos de juicios finales

2.4.1. Tímpano del portal oeste de Conques (1105-1110) (Fig.5).

Cristo, en un tamaño mayor al resto de figuras, se encuentra sentado en un trono rodeado de estrellas. Sobre este, una gran cruz es sostenida por dos ángeles que además llevan consigo atributos de la pasión. Cristo eleva su mano derecha hacia los elegidos que formarán parte del seno de Dios y avanzan por ese mismo lado hacia el Paraíso. Esta procesión se dirige a Dios guiada por la Virgen, Pedro y Santiago, el cual porta su bastón de peregrino. Cristo, con su mano izquierda, realiza el movimiento contrario, hacia abajo, señalando a los condenados y el lugar donde les aguardan sus suplicios. Bajo sus pies se lleva a cabo el pesaje de las almas por parte de san Miguel Arcángel, donde, a pesar de la trampa del Demonio, el alma del justo se decanta por el Paraíso. En el registro inferior es donde se lleva a cabo la contraposición de los diferentes reinos: el Paraíso, a la izquierda del espectador, y a la derecha, el Infierno. En la entrada al primero, un ángel acoge a los elegidos, mientras que en el otro lado un demonio armado con una maza introduce a los condenados en la boca del Infierno, un Infierno caótico y llameante. Está presidido por Satanás sedente colocado en posición frontal, con enormes ojos y una boca que muestra los dientes con una mueca, cabello encrespado típico de su iconografía formado por mechones llameantes que forman una corona como rey del Infierno (Fig.6). Se encuentra desnudo y nos deja ver algunas estrías que dan una apariencia correosa a su tez. Sus pies son garras que se encuentran apoyadas sobre uno de los condenados que está ardiendo. Enredadas en esas garras se encuentran serpientes. Alrededor de su líder se sitúan demonios también desnudos o con faldellines, caracterizados ya con rasgos de animales, que cuentan también con esa piel estriada y rostros bestiales, así como el cabello encrespado; estos ejercen las correspondientes torturas sobre los condenados. Dentro de este grupo se aprecia a un caballero ataviado con su cota de malla siendo desmontado,

simbolizando el Orgullo[78]. La mujer adúltera se representa con los senos desnudos y se encuentra atada a su amante por el cuello, esperando el veredicto que Satán promulgará sobre el suplicio al que serán sometidos, actuando aquí como antítesis del Cristo Juez que preside el tímpano. Se observa también a un demonio arrancar la lengua de un condenado simbolizando la Maledicencia. La representación de la avaricia se lleva a cabo mediante una figura que está colgada, de cuyo cuello pende una bolsa de monedas sobre su pecho, evocando a Judas Iscariote.

Dentro del caos y la maraña de figuras infernales y condenados se aprecia una rica representación de diferentes rictus horripilantes que buscan acercar el terror y la inmundicia al espectador. Estos portan armas y las introducen en las bocas de pecadores, haciéndonos percibir que el modelo de muchas de estas figuras infernales podrían ser los horrores de la guerra, queriendo mostrar la Iglesia aquí su voluntad en contra de las conductas violentas de los nobles locales[79]. Se observa también como un demonio arranca una corona de la testa de un rey, representando aquí al mal soberano. También se dispone la representación de malos monjes: un abad que sujeta un báculo invertido siendo capturado en una red, representando la red del pecado. Es representado en abundancia el mal oficio, resaltando que los primeros en ser condenados serán los elegidos por Dios para representarle en la Tierra, como lo eran reyes y monjes, sirviendo este tímpano no solo como aviso a los fieles, sino también como recordatorio de que reyes y clero eran susceptibles de la condenación eterna si no ejercían bien su rol. La iconografía medieval, especialmente en contextos religiosos como el tímpano de Conques, empleó la comparación entre el buen y el mal soberano como un recurso propagandístico de gran eficacia, utilizando para ello figuras emblemáticas como Carlomagno, presentado como el modelo de gobernante virtuoso, aliado de la Iglesia y restaurador de valores tras la caída de Roma, casi mitificado como un nuevo Moisés y elevado a la categoría de héroe antiguo, en contraste con emperadores que desafiaban la autoridad papal, como Enrique IV o los soberanos alemanes enfrentados a la Iglesia durante la Querella de las Investiduras; así, mientras Carlomagno sostiene el "Árbol de la Vida", símbolo de

[78] Franco Mata, A. (2019), "El diablo y sus formas: la caracterización del mal en el arte románico" en *A propósito de Satán. El submundo diabólico en tiempos del románico.* Palencia: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, p. 103.
[79] Franco Mata, A. (2019), p. 103.

humildad y salvación, el emperador destronado, acompañado a veces por figuras diabólicas, es privado de su tiara y enfrentado al veredicto divino, reforzando la dualidad entre el poder legítimo y el ilegítimo, y sirviendo como advertencia moral y política para los gobernantes, pues la Iglesia recurrió a la figura mediática de Carlomagno para ejemplificar los valores positivos que debía encarnar un buen soberano, en una clara estrategia de propaganda visual que buscaba legitimar su propia autoridad frente a quienes se le oponían[80].

En cuanto al Paraíso, me gustaría destacar tres figuras que sobresalen por su originalidad y que tienen relación con los destinatarios del mensaje a los que esta portada quería llegar. Uno de ellos es un anciano que lleva una cartera, una mujer velada que lleva una palma del martirio y otra mujer. Bousquet, al analizar esta portada, comenta que estas figuras tratan de evocar a los pobres, mendigos, enfermos o discapacitados, los cuales están predestinados al Paraíso[81]. Es un elemento indicativo de esa búsqueda de llegar a un público susceptible de impresión ante el temor a Dios y al Infierno, además de esa promesa de salvación como compensación por la precariedad de sus vidas.

Pasando al Infierno, destaca un tema por encima de los demás: el castigo a las figuras importantes de este mundo. La imagen más destacada de este tema es la del rey desnudo cuya corona es arrancada por un demonio. Otra cuestión curiosa de este Infierno es que los personajes son reconocibles ya que llevan algún objeto, atributo o ropa que los identifica, no van desnudos, algo que era un factor común dentro de los integrantes de este grupo.

También está presente la condena de quienes utilizan la palabra y las artes para engañar y desviar al pueblo como se manifiesta con especial énfasis en la figura de Santiago el Conocido[82], quien destaca la responsabilidad de los maestros y advierte sobre el peligro inherente a los pecados de la lengua. Esta advertencia cobra forma en la iconografía a través del castigo infligido al calumniador -en cuyo grupo se incluyen los trovadores, condenados por la Iglesia como herejes por difundir música y poesía paganas- y al clérigo desviado, ambos sometidos a la amputación de la lengua y a la confiscación del salterio

[80] Seguret, P. (1995), p. 94.
[81] Bousquet, J. (1995), p. 56.
[82] Seguret, P. (1995), p. 96.

por parte del Diablo, símbolos que denuncian el uso corruptor de la elocuencia y del arte sagrado. Así, el tímpano transmite un mensaje claro: la palabra y la creatividad artística deben estar al servicio de la fe y la verdad, y no de la seducción y el pecado.

La jerarquía de los pecados representada en el tímpano de Conques alcanza su cúspide con la simonía. En la cima del Infierno se encuentra el abad de Conques, Bégon el prevaricador, derrocado y humillado y acompañado de sus sobrinos, quienes también quedan atrapados en las redes del Diablo. Este grupo simboliza la corrupción de la autoridad eclesiástica, pues vendieron el oro sagrado del templo para su propio beneficio, ilustrando así el abuso de los bienes espirituales y materiales de la Iglesia. Junto a ellos, la figura del hereje, portando sus escritos bajo el brazo y siendo arrebatado por el Demonio, completa la crítica a quienes desafían los dogmas y los sacramentos en una época marcada por la proliferación de movimientos como los cátaros o valdenses. Un detalle significativo del tímpano subraya el vínculo entre las herejías y las posibles revueltas populares: el dintel que sostiene al hereje no es continuo, sino que aparece fragmentado. Desde una perspectiva lógica, cabría esperar que dicho dintel fuera continuo, por lo que su ruptura puede interpretarse como una elección deliberada de la Iglesia para infundir miedo y reforzar el carácter amenazante de la herejía[83]. Esta representación no responde tanto a una amenaza real de insurrección generalizada, sino a la voluntad de la institución eclesiástica de prevenir cualquier desafío al poder establecido mediante la demonización de quienes cuestionan la ortodoxia. Así, la iconografía del tímpano cumple una función doblemente propagandística y pedagógica: alerta sobre las consecuencias de la simonía y la herejía, y utiliza el miedo como instrumento para disuadir a la comunidad de cualquier tendencia a la rebelión o al cuestionamiento del orden eclesiástico, reforzando la crítica al poder corrupto y la necesidad de preservar la integridad de la Iglesia.

Este tímpano refleja un pensamiento teológico que suscita una gran duda: ¿Son los pecadores condenados por toda la eternidad? La idea de purgatorio aparece explícitamente en 1170, pero no lo hace de la nada, previamente ha tenido que haber un período de gestación, por ello aquí se aprecian esos elementos que hacen ver que no se

[83] Seguret, P. (1995), p. 96.

trata solo de una representación de dos mundos, sino que surge un tercero, sin confirmación oficial aún, pero claramente presente[84]. La mirada de las figuras es un elemento clave para distinguir entre los condenados y los elegidos: mientras los primeros apartan la vista de Cristo y le dan la espalda, los elegidos lo miran directamente a los ojos. Esta contraposición refuerza la idea de que, mientras las obras pueden conducir a la perdición, es la fe la que salva, como se ilustra en la figura de una mujer elegida, a pesar de su caminar hacia el grupo de los condenados: su mirada, dirigida hacia Cristo, la redime, mostrando la posibilidad de reconciliación en la salvación de las almas. Sin embargo, la cuestión central que plantea el tímpano va más allá de la simple dicotomía entre salvación y condena. El destino de los pecadores no está sellado de manera irremediable, pues la puerta del Infierno no está totalmente cerrada, permitiendo la esperanza de redención. Además, el escultor refuerza este mensaje mediante una abertura en el bajorrelieve, por la cual la luz del cielo penetra en la guarida del Infierno. Este detalle puede interpretarse como un anticipo de la noción de purgatorio antes de su oficialización, sugiriendo la posibilidad de una reversión hacia el Bien y la salvación incluso para quienes han pecado[85]. Esto plantea una reflexión sobre la posibilidad de redención y la esperanza de salvación, sugiriendo que la fe y la mirada interior pueden abrir caminos hacia la gracia divina. La noción de purgatorio como espacio de esperanza de liberación para las almas de los pecadores ya estaba en gestación a mediados del siglo XI, tal como demuestra el testimonio transmitido por un monje de Rouergue y recogido por Le Goff en su obra sobre el purgatorio. Según el relato del monje, datado en 1049, las almas de los pecadores podían ser purgadas durante un tiempo determinado mediante torturas, y liberadas gracias a la intercesión de las oraciones y limosnas de los vivos[86]. Esta idea permitía a los cristianos albergar esperanza en la misericordia divina y en la posibilidad de redención incluso tras la muerte. En este contexto, resulta plausible interpretar la abertura entre el Infierno y el cielo en el tímpano de Conques como una prefiguración del purgatorio, que permite el tránsito de la condenación a la salvación. La

[84] Seguret, P. (1995), p. 93.
[85] La descripción, análisis de la mirada y la figura de la mujer redimida, así como la interpretación de la abertura de luz y la posible anticipación del purgatorio, están inspirados en el comentario original sobre el tímpano de Conques, que destaca la importancia de la fe y la mirada como elementos redentores, y la ambigüedad en la representación del infierno (véase la descripción en Seguret, P. (1995), p. 98).
[86] Le Goff, J. (1981), *El nacimiento del purgatorio*, París: Gallimard, Biblioteca de Historias, p. 90.

noción de purgatorio también podría entenderse como el resultado progresivo de una reflexión teológica que emerge desde muy temprano sobre la distancia que debe establecerse entre el juicio particular, que acontece tras la muerte de cada individuo, y el juicio general, que tendrá lugar al final de los tiempos. Esta distancia, sin embargo, no debe ser concebida como un mero intervalo temporal, ya que el alma separada del cuerpo se encuentra fuera del tiempo, tal como señala Bousquet[87]. Desde esta perspectiva, el tiempo se desdibuja para el alma, de modo que, tras la muerte, el individuo es juzgado inmediatamente en el juicio particular y, aparentemente, vuelve a serlo en el juicio general. El tiempo terrenal pierde relevancia frente a la eternidad espiritual.

2.4.2. Tímpano del Juicio Final de la Iglesia de San Pedro de Beaulieu (ca.1130-1140) (Fig.7)

Curioso es el caso de la iconografía infernal de este Juicio. Michele Luigi Vescovi plantea preguntas sobre el público al que estaba dirigido este portal, con relación a si estaba destinado a la población laica o hacia el propio clero cluniacense y la liturgia[88]. Aquí se observa algo muy inusual como es esa carencia de representación de los condenados y los elegidos. Es de suma importancia aquí la liturgia cluniacense, en la cual la Pascua era muy celebrada, destacando así la relación del portal con la Resurrección de Cristo, es decir, Cristo venciendo a la muerte, ha separado parte del Infierno. Según Gregorio Magno: *"la solemnidad de la Pascua ha roto el mundo inferior y nos ha abierto las puertas del reino celestial"*[89]. Esto explicaría la originalidad de este Infierno.

El dintel se separa en dos registros mediante un friso ondulado. En el registro superior se aprecia una boca del infierno en el lado izquierdo que regurgita animales fantásticos; en

[87] Bousquet, J. (1995), p. 62.

[88] Vescovi. M.L. (2017), "An Eschatological Mirror: e Romanesque Portal of Beaulieu-sur-Dordogne*". Revista Gesta*, vol. 56, nº. 1, pp. 53-80.

[89] *"Por eso, con razón dice también por medio de Oseas: 'Seré tu muerte, oh muerte; seré tu mordedura, oh infierno'. Porque aquello que matamos, lo hacemos desaparecer por completo. En cambio, aquello que mordemos, lo separamos en parte y dejamos otra parte. Así, porque en sus elegidos destruyó completamente la muerte, se convirtió en la muerte de la muerte. Y como del infierno quitó una parte y dejó otra, no lo destruyó por completo, sino que lo mordió. Por eso dice: 'Seré tu muerte, oh muerte'. Como si dijera abiertamente: 'Porque en mis elegidos te destruyo por completo, seré tu muerte; seré tu mordedura, oh infierno, porque al arrebatarte a ellos, te atravieso en parte'. ¿Cuál es, entonces, esta solemnidad que ha destruido los cerrojos del infierno y nos ha abierto las puertas del reino celestial?"* Homilía de Gregorio Magno, BnF, NAL 2246, fols. 47v–48r.

el lado opuesto se dispone la misma representación haciendo que los animales mencionados se encuentren en el centro. En la izquierda, la figura de un hombre enmarañado con la figura de un león que lo muerde al mismo tiempo que la cola del grifo que se encuentra a continuación se cierne sobre su cuello estrangulándolo. Del otro lado se encuentran dos leones cuyas colas se convierten en cabezas de dragón, estos muerden el brazo derecho y cuello de una mujer, mientras su brazo izquierdo es sostenido por una zampa.

En el registro inferior se encuentran tres animales: un oso, una figura monstruosa de siete cabezas y un gran dragón de cabeza humana coronada, cuya larga cola también remata en una cabeza de dragón; sobre esta última figura emergen dos condenados sufriendo, con rostros distorsionados y muecas de dolor. Estas bestias están tomadas, como indica Franco Mata, del Apocalipsis (12, 3-4) y de la profecía de Daniel (7,5. 13-14)[90]. Esta representación es curiosa ya que se centra sobre todo en mostrar la bestialidad de las criaturas que podemos hallar en esos lares, tratando de infundir un terror más vívido al fiel, medido por esa incomprensión y esa irrealidad de monstruos inimaginables. No hace alusión a ningún pecado específico, solo muestra la penuria que se vive en el reino de Satán, mostrando un sitio donde las bestias acechan al condenado y por toda la eternidad lo desmembrarán y devorarán.

2.4.3. Pórtico da Gloria. Catedral de Santiago de Compostela (1168-1188)

Junto a los castigos más habituales que se suelen encontrar en este tipo de representaciones, como el de la lujuria representada por la mujer y los reptiles en sus órganos sexuales, también se hallan algunos ejemplos novedosos y que tienen sus raíces en motivos clásicos: el bebedor y el glotón. Estos se representan por un hombre que trata de ingerir líquido de un pellejo, dando a entender que se trataría de vino, al tiempo que se encuentra tendido bocabajo, mientras que el segundo se representa por otro hombre que está tratado de comer un pedazo de pan mientras una serpiente enrollada en su garganta lo estrangula (Fig.8). Es muy curiosa esta la elección de alimentos, pues su relación con

[90] Franco Mata. A. (2019), p. 105.

la eucaristía hará aunar el mito clásico con la tradición cristiana[91], ya que este tipo de representaciones de castigos ante el pecado de la Gula provienen de esta antigüedad, donde se relataba que este tipo de condenados se verían atrapados a metros de alimentos sin la capacidad de acercarse a ellos, provocando un sentimiento de hambre por toda la eternidad. Algo parecido con los aficionados a la bebida, quienes estarían sumergidos en agua hasta el cuello, pero no podrían beber. El mito más relevante en cuanto a estas representaciones es el de Tántalo, que como comenta Mariño López, serviría de base para la *Visión de San Pablo* para condenar a aquellos que no cumpliesen el ayuno[92]. La iconografía más común a la hora de representar este tipo de figuras sería con el condenado bebiendo de un cáliz de fuego, por lo que se pueden destacar estas dos figuras del Pórtico de la Gloria por su originalidad. Junto a estos últimos hay también varias figuras con sogas alrededor del cuello y atadas de pies y manos sostenidas por un demonio de rasgos aviares (Fig.9). Algo similar se encuentra en el infierno de Conques, pero, a diferencia de este, en el templo francés se ven representados con esas bolsas de monedas colgadas del cuello. Aquí carecen de ese atributo, por lo que su identificación para el fiel no es tan sencilla. Sí que puede identificarse con este pecado debido a que al representar ahorcados se relaciona directamente con Judas, el avaro por excelencia, además sí que al menos uno de estos ahorcados representados contará con una pequeña bolsa de monedas, marcando de esta forma definitivamente el sentido de estas figuras.

En la segunda escena de la primera arquivolta se encuentra la representación de dos pecadores, un hombre y una mujer, introduciendo cada uno una mano en una enorme y monstruosa boca mientras realizan gestos de juramento (Fig.10). El cuerpo de la mujer está siendo invadido por reptiles, representando la lujuria, pero lejos de representar este pecado de una forma común, lo verdaderamente relevante es que toma el modelo de una famosa leyenda romana, la *Bocca de la Veritá.* Mariño establece la relación de esta leyenda con esta representación, pues contamos con una máscara romana que confirma la realidad de la leyenda, donde se cree que los enjuiciados introducían su mano en la boca de la máscara y juraban: si mentían la boca se cerraba, exactamente lo representado

[91] Mariño López, B. (1991), "El Infierno del Pórtico de la Gloria", en *Actas simposio internacional sobre o Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, p. 383.
[92] Mariño López, B. (1991), p. 384.

aquí[93]. Lo que a mí me parece curioso es ver este tipo de representación en un infierno, ya que realmente tiene más que ver con lo que sería el pesaje de las almas, con esa toma de decisión de condenar o no a una persona, por lo que la elección de este tema no acabaría de cuadrar en este contexto, más allá de que aquí no se representa una máscara, sino unas fauces enormes y monstruosas que podría semejar también la boca de Leviatán, y el propio castigo lujurioso inscrito en la mujer.

Se halla también frecuentemente representado el castigo del blasfemo, representado por la mutilación de la lengua, ya sea mediante un reptil o la clásica representación de los demonios sátiros arrancándola mediante unas tenazas. Esto también podría tener otra lectura, estando de nuevo ante una conjunción de temas e influencias. Existen representaciones en Vézelay de este tipo de mutilaciones, pero yendo de la mano con el castigo del avaro, poseyendo el réprobo una bolsa de monedas colgada de su cuello. Si se toma de nuevo como fuente la *Visión de San Pablo*, se habla de cómo los usureros se arrancaban su propia lengua[94]. Esto va de la mano con lo que al final es la usura o la estafa, mentir, blasfemar, en pos de la avaricia por conseguir mayor riqueza. Este tema es común en muchos templos de peregrinación, buscando advertir a los viajeros de este peligro y a los delincuentes de sus consecuencias. Esto último también está relacionado con los mercaderes, quienes eran los mayores usureros de la sociedad y plagaban las calles circundantes de estas iglesias de peregrinación con sus productos.

2.4.4. Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela

El Juicio Final se representa en las ocho arquivoltas que rodean el vano de la puerta.

Se puede inscribir el conjunto a analizar en una segunda etapa constructiva de la puerta, ya de período totalmente gótico entre el 1215-1230[95]. Esto hace que sea una de las primeras manifestaciones de la escultura gótica en la Península Ibérica, anterior a León o Burgos. El modelo estético de las figuras es muy francés sobre todo en cuanto a aspectos compositivos, por lo que respecta a la forma. Destaca porque su iconografía no solo será empleada para mostrar los castigos ejemplares del infierno a los fieles, sino que también

[93] Mariño López, B. (1991), p. 385.
[94] Mariño López, B. (1991), p. 386, citando a Silverstein, pp. 154, 157, 172, 199 y 211.
[95] Melero Moneo, M. L. (2006), "Escultura monumental. Portadas y claustro", en *La Catedral de Tudela.* Pamplona: Litografía Ipar S.L., p. 209.

posee significados con contenido político-religioso en forma de crítica en cuanto a los comportamientos pro-semitas del rey Sancho el Fuerte de Navarra, en contra de los deseos de la propia Colegiata de Tudela.

En las figuras de la primera arquivolta que rodea al tímpano se sitúan una serie de ángeles dispuestos a modo de corte celestial con cetros y coronas, que seguramente estarían rodeando la figura de Cristo Juez que estaría colocada en el tímpano. En el resto de arquivoltas es donde se ven representadas las recompensas o reprimendas para los respectivos salvados y condenados. En las que estarían dispuestas a la derecha del Cristo del tímpano se encuentran las representaciones de bienaventurados, mientras que en el otro lado los réprobos y al conjunto demoníaco, como era habitual. Como de costumbre, el Paraíso estará representado de forma monótona, ordenado y sin casi movimiento. Por otro lado, el Infierno posee una inmensa variedad de escenas y expresividad. Uno de los temas a destacar del conjunto infernal es el del cuarto jinete del Apocalipsis, no muy habitual en estas composiciones donde lo más común era representar las consecuencias de los actos en vida; aquí avanza un poco más hacia lo que pasará justo antes de que se lleve a cabo el Juicio. Se ve representado con numerosas bestias y una personificación del Infierno, siendo los encargados de traer la destrucción al mundo terrenal, simbolizando, como comenta Melero, un prólogo del final de los tiempos[96]. También se puede apreciar el típico conflicto mediante trampeo o lucha, entre ángel y demonio por ver quien se lleva una de las almas resucitadas. En el centro del Infierno se representa la figura de Satanás entronizado rodeado de sus siervos.

Además de las típicas representaciones de los condenados también se encuentran otras bastante distintivas. Estas están conformadas por actividades u oficios que eran merecedores de castigos concretos si eran realizados de forma poco ética, con mala práctica, como la representación de un carnicero condenado por engañar a sus clientes en el pesaje y la calidad de la carne (Fig.11). Estos castigos concretos tienen raíz en fuentes literarias donde se describen ciertas consecuencias para ciertos actos, unidos también a mitos de la antigüedad u otras tradiciones religiosas. Uno de estos inspirados en otras tradiciones con los que aquí contamos es una de las representaciones del castigo a la

[96] Melero Moneo, M. L. (1986), *Aproximación a la iconografía del 4° Jinete del Apocalipsis*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 125-130.

lujuria: en este se aprecia un grupo de hombres sometidos por un diablo que los lleva colgados por los genitales. El esquema compositivo se basa en el mito de Heracles con los Cercopes, quienes al tratar de robarle fueron atrapados y colgados bocabajo sobre los hombros del semidiós, historia reflejada en arte de la antigüedad como el que se ha encontrado en diversos templos sicilianos del siglo VI a. C. como ejemplifica Melero[97]. Destaca la influencia de textos literarios de las otras dos grandes religiones para el diseño de esta iconografía del más allá, ejemplificando con el tipo de infierno que vemos, dividido en siete partes al igual que el musulmán; aquí siete arquivoltas. Por otro lado, otros castigos a pecados concretos a destacar son los numerosos dedicados a la avaricia, de diferentes formas, que también podrían estar inspiradas en la tradición islámica. Melero indica que esta insistencia ante este pecado tendría que ver de nuevo con un tema moralizante ante la población judía que vivía en Tudela en esta época, relacionando a esa población con estos pecados, debido a la habitual práctica que tenían de otorgar préstamos con interés[98] (Fig.12). El sentido socio-político que este Juicio Final posee, cargado de referencias al pueblo judío se debe a que el que encargó su realización era el cabildo de la catedral por aquel entonces, conocido por sus problemas monetarios con esta población, convirtiéndose en un ejemplo perfecto de publicidad para concienciar a la sociedad de Tudela mediante un mensaje subliminal de que el judío era el mal, una representación directa de la avaricia, cuando la realidad eran los problemas monetarios del cabildo. Unido a los conflictos anteriores que la propia población tudelana ya había tenido con ellos, se puede decir que esta representación ayudó a recordar ese odio hasta la matanza que se llevó a cabo contra estos en 1234. Por tanto se puede concluir que este conjunto sirve como publicidad negativa y adoctrinamiento en contra de la población judía de Tudela y hacia el propio gobernante, quien protegía el favor económico de estos por encima del de la colegiata.

2.4.5. El gótico francés: la portada del Juicio de Nôtre-Dame de Paris (ca.1220-1230)

La escultura gótica francesa, y en particular la de Notre-Dame de París, representa un hito en la evolución iconográfica del Juicio Final. Fabienne Joubert analiza cómo la formulación parisina de este tema, surgida a principios del siglo XIII, estableció un

[97] Melero Moneo, M. L (2006), p. 213.
[98] Melero Moneo, M. L. (2006), p. 214.

modelo que se convertiría en el referente principal de las fachadas occidentales de las catedrales góticas[99]. La catedral de Nòtre-Dame de París impuso una nueva iconografía que reflejó y promovió un cambio profundo en la sensibilidad de la época, alejándose del esteticismo y el manierismo y acercándose a una estética que integraba vida y muerte en una visión renovada. Esta transformación no solo afectó a la representación artística, sino que también otorgó a las imágenes un carácter más cercano y emotivo, reflejando una espiritualidad más humanizada y una nueva mentalidad colectiva respecto a la muerte y la vida espiritual[100].

La configuración del portal central de Nôtre-Dame de París, dedicado al Juicio Final, responde a una profunda reflexión teológica impulsada por canónigos y maestros de la facultad de teología de París. Este programa se aparta de la tradición de la *Psychomachia* de Prudencio, que representaba las virtudes como guerreras, y opta por una disposición más estática y simbólica: las virtudes aparecen como mujeres entronizadas, portando medallones con sus emblemas (la cruz para la Fe, un estandarte para la Esperanza, un león para la Fuerza, etc.), mientras que los vicios se alinean en un registro inferior, representados a través de acciones cotidianas[101].

En el tímpano del portal, la humanidad se divide entre elegidos y condenados. Los condenados aparecen caracterizados por detalles que aluden a las circunstancias de su pecado: reyes, obispos, abades, damas nobles y burgueses, son excluidos por la naturaleza y modalidad de sus pecados. El Infierno y el castigo de los pecadores adquieren una nueva dimensión: la representación de los terrores infernales se desplaza de la parte central del tímpano a los registros inferiores de las arquivoltas, mientras que el temor principal pasa a ser la separación de Cristo[102]. Los condenados son empujados por demonios, atados con cadenas, y su destino se muestra con expresividad y desorden.

2.4.6. Portada occidental central del Juicio Final de la Catedral de León (ca.1270) (Fig.13)

Franco Mata comenta la diferenciación con los Juicios franceses, y es que en estos la narrativa se centra exclusivamente en el tímpano mientras que aquí se encuentra una gran

[99] Joubert, F. (2008), *La sculpture gothique en France : XIIe-XIIIe siècles*. Paris : Picard, pp. 110-114.
[100] Le Don, G. (1979), p. 372.
[101] Joubert, F. (2008), p. 110.
[102] Joubert, F. (2008), p. 112.

relevancia narrativa también en las arquivoltas[103]. De todos modos, se puede observar una gran influencia de París en León, si se ve el registro central donde se encuentran a los ángeles que rodean a Cristo con los elementos de la Pasión. Esta relación también se puede encontrar con los personajes de María y san Juan como intercesores de la humanidad. Franco Mata comenta como esta composición deriva del Juicio Final de Burgos y como esta lo hace a su vez del de Chartes[104]. Sin embargo, cabe destacar en este conjunto la ausencia del programa de los vicios y las virtudes que caracterizan a otros Juicios Finales.

Por otro lado, la figura de Cristo Juez está inspirada en la del Pórtico de la Gloria, se apoya sobre una ciudad, tratándose de una evocación a la Jerusalén Celeste, un elemento derivado de Nôtre-Dame, por lo que se puede decir que esta representación toma la figura compostelana y la modifica con estas innovaciones parisinas[105]. Se trata del Cristo Juez de la segunda parusía según Mateo[106], triunfante sobre las nubes en la noche, entronizado presidiendo el Juicio. A esta imagen de Cristo juez se le une la de Cristo Redentor, al rodearlo con esos ángeles con los atributos de la Pasión, simbolizando así su triunfo sobre la muerte. Va ataviado con un manto que deja ver las llagas de su pecho y sus pies: una nueva sensibilidad ante la muerte llegada con el arte gótico. También enseña las llagas de sus manos al espectador recordando así su sacrificio por la humanidad. Está coronado, mostrando naturaleza de rey, esto entronca con uno de los elementos que sostiene uno de los ángeles: un estandarte, una referencia a que venía a impartir justicia, como hacían por entonces los reyes, según recuerda la presencia del *Locus apellationis* en la propia catedral de León.

Junto al pesaje de las almas de san Miguel se dispone la separación de bienaventurados y condenados y la sentencia dictada para cada uno se extenderá también por las arquivoltas. La resurrección de los muertos se lleva a cabo en la arquivolta exterior. Los ángeles que ayudan a salir de sus tumbas a los muertos indican que el Juicio particular ya ha sido celebrado. Esto refleja el estado didáctico del conjunto, buscando dar a entender al

[103] Franco Mata, A. (1998), *Escultura gótica en León y provinci*a (1230-1530), León: Diputación Provincial de León-Instituto Leonés de Cultura, p. 228.
[104] Franco Mata, A. (1998), p. 239.
[105] Franco Mata, A. (1998), p. 228.
[106] Mateo 24-25.

espectador que, si sus pecados eran leves a la hora de morir y aun no se había redimido, tendría la posibilidad de hacerlo en el Purgatorio a la espera del Juicio Final, un nuevo tipo de iconografía y mensaje que se instaura a principios del gótico, cambiando así la perspectiva del Juicio y aportando una nueva sensibilidad también en cuanto al castigo eterno, ya que ahora entra en el discurso el tema de la redención.

En el Infierno de este tímpano se mezclan elementos de la iconografía hispánica y de la francesa. Por lo general los demonios juntan muchos de los atributos más comunes, algunos van desnudos, otros visten pieles de animales además de los rasgos animalescos típicos. Uno de los diablos se cuelga de la balanza con un pie buscando inclinar el peso de la balanza a su favor para adueñarse del alma. Otro de los diablos recoge a un condenado para arrojarlo a una marmita mientras otro levanta a un réprobo sobre sus hombros. En la marmita ya arde una condenada con rostro desencajado por el dolor y con el pelo completamente encrespado, que podría representar la brujería[107]. En la siguiente marmita se encuentran dos diablos faenándola: uno podría ser el propio Satán, debido a la corona sobre su cabeza; sostiene a una lujuriosa por los pies para introducirla en el caldero. Este pecado será uno de los temas más recurrentes en León, así como lo era en Francia, enfatizando así la dureza que la Iglesia quería imponer a este pecado. Se puede deducir con esto que, conforme avanza la historia, las libertades van avanzando también, entre ellas la sexual, por lo que esto podría ser reflejo de ese miedo por parte de la Iglesia de que lo hiciese, por ello ese énfasis durante este período. En esta escena se disponen también dos diablos con fuelles, uno en cada esquina, avivando la lumbre, ataviados con una capucha de fraile y un gorro judío, haciendo burla de ambas religiones. A continuación, se encuentran las tres enormes cabezas que representan las cabezas de Lucifer, -ironización de la Trinidad-, una de ellas con nariz ganchuda en forma de burla racial hacia el pueblo judío. Engullen cada una a un condenado. La inspiración de estas tres cabezas sería la de Leviatán, que aquí no está presente como boca del infierno y es sustituida por estas representaciones (Fig.14).

En la arquivolta interior se observa a Satán sentado en un trono el cual se forma con el cuerpo de dos lujuriosos apoyados sobre el fuego. Se sabe que es Satán por ser la

[107] Franco Mata, A. (1998), p. 276

representación contraria al Cristo Juez del centro de la portada. Este además posee una corona vegetal, semejante a las utilizadas en época romana. La dovela adyacente está compuesta por una escena donde dos demonios, con cuerpo humano, están recubiertos parcialmente por pelo de animal, con bocas amplias, que torturan a dos condenados, la cabeza de uno es atravesada por un gancho empuñado por uno de los demonios. Como menciona Franco Mata, representaría a los malos hijos en la escatología musulmana[108]: uno pisa a otro que se encuentra tirado en el suelo, mientras el otro trata de ahorcarlo con una horquilla[109].

En la dovela 5 un demonio con una cabeza con cuernos, también influenciada por esas máscaras teatrales, al igual que su atuendo, lleva sobre sus hombros a un negro, al que pretende arrojar en la marmita inferior. Este personaje posiblemente se trate de un etíope, tratando a esta raza, al igual que a los judíos, como seres perversos que torturaban a los piadosos y buscaban hacerles caer en la tentación. Se observa también como varias cabezas emergen del cuerpo del demonio, una sobre el hombro y otra senda cabeza que sale de su pecho, en muestra de cómo la maliciosa inteligencia de Lucifer se desparrama sobre el cuerpo de los demonios de forma bestial, mostrando que el efecto de su palabra y pensamiento es tan oscuro que no puede mantenerse de forma estable en la cabeza del demonio y surge como un tumor por todas las partes de su cuerpo[110]. Existen numerosos ejemplos de esto también en Francia[111].

Como conclusión a esta portada querría destacar como es una pieza única y original, resultado de aunar las distintas influencias que había en territorio hispánico en esta época. Se están condenando pecados específicos, pero no de forma distintiva, es decir, deja de lado la iconografía que veníamos viendo en el románico de mostrar un castigo concreto para un pecado determinado. Aquí emplea elementos típicos de esa iconografía como la utilización de anfibios y reptiles para identificar al pecador, pero no para castigarlo. El

[108] Franco Mata, A. (1998), p. 278, citando a Asín Palacios. M. (1984), *La escatología musulmana en la Divina Comedia seguida de Historia y Crítica de una polémic*a, 4ª Edición Madrid: Hiperión, pp. 24-25.
[109] Una de las armas más habituales con las que se representa a los demonios. Réau, L. (1996-1998), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal, p.85.
[110] Russel, J.B., (1995), pp. 74, 237. Habla de ese grotesco con finalidad de impresionar a los espectadores de las capacidades monstruosas que se daban al estar al servicio de Lucifer y como su maldad se manifiesta de forma física por el cuerpo de sus seguidores.
[111] "Gastrocefalia" en demonios de la portada del Juicio Final de Bourges, como símbolo de esta bestialidad.

castigo incide constantemente en las marmitas, provenientes de la influencia francesa, buscando poner un mayor énfasis en el dolor que en la didáctica, ya no busca enseñar, tan solo disuadir. También hay que destacar la presencia de la escatología musulmana, dando como resultado una portada que deriva de esas diversas influencias de mundos completamente diferentes que tenían una gran presencia en este momento, constituyendo una de las piezas culmen del gótico hispano.

3. CONCLUSIONES

El análisis de la iconografía y la doctrina del Juicio Final en la tradición cristiana medieval revela la profunda instrumentalización de conceptos como la eternidad y el castigo *post mortem* para fines de control social y consolidación del poder eclesiástico. La adopción y reinterpretación de símbolos ancestrales no solo evidencia la permeabilidad de la tradición cristiana a influencias externas, sino también la capacidad de la Iglesia para resignificar y adaptar elementos ajenos a su propio discurso dogmático. De este modo, la eternidad, concebida como recompensa o condena inmutable, se erige en un eficaz mecanismo de disciplina colectiva, despojando a la existencia terrenal de su centralidad y subordinando la vida presente a la promesa o amenaza de un más allá irrevocable. La pedagogía del miedo, articulada a través de la representación plástica y literaria de los tormentos infernales, constituye un instrumento de adoctrinamiento. El despliegue de imágenes aterradoras, la descripción minuciosa de los suplicios eternos y la teatralización del juicio divino buscan movilizar la conciencia del creyente no tanto hacia una ética autónoma, sino hacia la obediencia y sumisión a los preceptos eclesiásticos. En este contexto, la figura del mártir y del bienaventurado se convierte en modelo idealizado, presentado como ejemplo a seguir bajo la promesa de salvación y la amenaza de condena. La exaltación de estos arquetipos refuerza la polarización entre fieles y laicos, consolidando una visión del mundo que legitima la autoridad de la Iglesia como mediadora exclusiva entre la humanidad y la divinidad. Asimismo, la escasez y ambigüedad de las fuentes bíblicas sobre el Juicio Final, combinadas con la incorporación de tradiciones apócrifas y extra-bíblicas, han permitido a la Iglesia una amplia libertad interpretativa. La iconografía ha sido utilizada deliberadamente para adaptar el mensaje a las necesidades del momento, intensificando el discurso del miedo o el de la misericordia

según las circunstancias históricas y sociales. La selección interesada de pasajes y el empleo interesado de imágenes han servido para afianzar el control sobre la población, deslegitimar cualquier forma de disidencia y protegerse frente a amenazas externas o internas al poder eclesial.

4. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

4.1. Fuentes

Agustín de Hipona (edición del 2007), *La ciudad de Dios*. Madrid: Tecnos.

Bestiario de Cambridge 165-167, Trad. de Malaxecheverría, I. (1986), Bestiario medieval, Madrid: Siruela.

El Avesta, trad. y ed. Jean Varenne, Madrid: Ediciones Akal, 1981.

Orígenes (1967), *Contra Celso*, Madrid: BAC.

Platón (edición del 2011), *Crátilo*., Buenos Aires: Losada.

Platón (edición del 2014), *Apología a Sócrates*., Barcelona: Gredos.

Plotino (Edición del 2007), *Enéadas: III.8*, 'Sobre la naturaleza, la contemplación y lo Uno.' Buenos Aires: Colihue.

Proclo (Edición del 2000), *Elementos de teología. Sobre la providencia, el destino y el mal.* Madrid: Trotta.

Ropero, A. (2000), *Orígenes: Tratado de los Principios*, Barcelona: Clie.

4.2. Bibliografía

Aja Sánchez, J. R. (2006), "Egipto y la asimilación de elementos paganos por el cristianismo primitivo: cultos, iconografías y devociones religiosas", *Collectanea Christiana Orientalia*, n.º 3.

Arroyo de la Fuente, Mª A. (2017), "Evolución iconográfica e iconológica del Juicio Osiriaco en la Edad Media", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, núm. 17. Base de Datos Digital de Iconografía Medieval.

Barber, R. y Riches, A. (1996), *A dictionary of Fabulous Beast.*, Martlesham: Boydell Press.

Barral Rivadulla, Mª D. (2003), "Ángeles y demonios, sus iconografías en el arte medieval", *Cuadernos del CEMYR*, 11, pp. 211-236.

Baschet, J. (1993), *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XIVe siècles)*, École Française Palais de Rome Farnese.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1988), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder.

Di Nola, A.M. (1992), *Historia del diablo*, Madrid: Edaf.

Durand, J., Dion-Tenenbaum, A., Bimbenet-Privat, M., Meunier, F. (dir.) (2023), *Le tresor de Notre-Dame de Paris. Des origines à Viollet-Le-Duc*. Paris, Musée du Louvre: Éditions Hazan.

Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe. Les Cahiers de Conques, (1995) nº 1, CEACM, Conques.

Erlande-Brandenburg, A. (1974), « Nouvelles remarques sur le portail central de Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental* Vol.132 (4), pp. 289-296.

Fleury, M., Erlande-Brandenburg, A., Badelon, J.P. (1974), *Paris monumental.* Paris: Flammarion.

Franco Mata, A. (1998), *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León: Diputación Provincial de León-Instituto Leonés de Cultura.

Fraïsse, C. y Cazes, Q. (2023), *Le cloître et le portail de Moissac. Chefs-d´oeuvre de l´art roman*, Bordeaux: Sud-Ouest.

García Mahíques. R. (2015-2021), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana,* vol. 5 y 6, Madrid: Encuentro

Huerta Huerta, P.L. (coord.) (2019), *A propósito de Satán. El submundo diabólico en tiempos del románico.* Palencia: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico.

Huys-Clavel, V. (1996), *La Madeleine de Vézelay. Cohérence du décor sculpté de la nef*. Chambery, France : Comp'Act.

Isidoro de Sevilla (edición del 2004), *Etimologías*, Madrid: BAC.

Joubert, F. (2008), *La sculpture gothique en France : XIIe-XIIIe siècles*. Paris : Picard.

Lacoste. J. (2006), *Les maîtres de la sculpture romane dan l´Espagne du pélegrinage à Compostelle*, Bordeaux: Éditions Sud-Ouest

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

Le Goff, J. (1981), *El nacimiento del purgatorio*, París: Gallimard, Biblioteca de Historias.

Link, L. (1996), *El diablo: una máscara sin rostro*, Madrid: Síntesis.

Mâle, E. (1981), *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid: Encuentro.

Mariño Ferro, X.R. (1996), *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid: Encuentro.

Mariño López, B. (1989), "Sicut in Terra et in Inferno". *Archivo español de arte*. Tomo 62 Nº 246, pp. 157-168.

Mariño López, B. (1991), "El Infierno del Pórtico de la Gloria", *Actas simposio internacional sobre o «Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo»*, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura.

Melero Moneo. M. (1986), "El diablo en la Matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana", *D´Art*, 12, pp. 113-126.

Melero Moneo, M. L. (2006), "Escultura monumental. Portadas y claustro", en *La Catedral de Tudela*. Pamplona: Litografía Ipar S.L., pp. 191-223.

Oliveras Jorge, D. (2023), "Iconografía del diablo en el Apocalipsis y en el Juicio Final: el arte europeo entre los siglos XIV y XV", *Revista [IN]Genios*, vol. 9, núm. 2, pp. 1-18.

Pascual Álvarez. I. (2019), "Iconografía del Juicio Final en las portadas góticas hispanas*", Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. XI, n.º 21, pp. 157-187.

Rahn, O. (2005), *La Corte de Lucifer. Sabios, paganos y herejes en el mundo medieval*. Barcelona: Círculo Latino.

Réau, L. (1996-1998), *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento.* Barcelona: Serbal.

Rees, V. (2013), *From Gabriel to Lucifer: a cultural history of angels*, London: I.B. Tauris.

Rodríguez Barral, P. (2003), *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, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

Russell, J.B. (1977), *El diablo: percepciones del mal desde la antigüedad hasta el cristianismo primitivo*, Ithaca, Cornell University Press.

Russell, J.B. (1981), *Satanás: la primitiva tradición cristiana,* Ithaca: Cornell University Press.

Russel, J.B. (1995), *Lucifer: El diablo en la Edad Media.* Barcelona: Laertes.

Tence, A. (2024), « De l'ange au diable : sur quelques chutes angéliques dans le décor du livre (XVe XVIe siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*., BUCEMA (en línea).

Vescovi. M.L. (2017), «An Eschatological Mirror: e Romanesque Portal of Beaulieu-sur-Dordogn». *Revista Gesta,* vol. 56, nº. 1.

Yarza Luaces, J. (1979), «Del ángel caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 45, pp. 299-316.

Yarza Luaces, J. (1994), «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», *Codex Aquilarensis* 11, pp. 103-111.

ANEXO FOTOGRÁFICO

Figura 1. Madeleine de Vézelay, Capitel nº 63 “La Tentación de San Antonio”.

Wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Basilique_Sainte-Marie-Madeleine_de_V%C3%A9zelay#/media/File:V%C3%A9zelay_104.jpg

Figura 2. Madeleine de Vézelay , Capitel nº 45: “Castigo al calumniador”.

Fotografía extraída de Huys-Clavel, V. (1996) *La Madeleine de Vézelay. Cohérence du décor sculpté de la nef.* Chambery, France : Comp'Act,

Figura 3. El demonio y Herodes, Monasterio de San Juan de Duero (Soria)

Wikimedia commons:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_demonio_y_Herodes,_Monasterio_de_San_Juan_de_Duero_(Soria).jpg

Figura 4. Capitel del demonio armado con ballesta en la galería Oeste del claustro de Moissac.

Fotografía de Jesús Díaz: https://viajes-jesus-diaz-larraona.blogspot.com/2010/03/3-francia-san-pedro-de-moissac-claustro.html

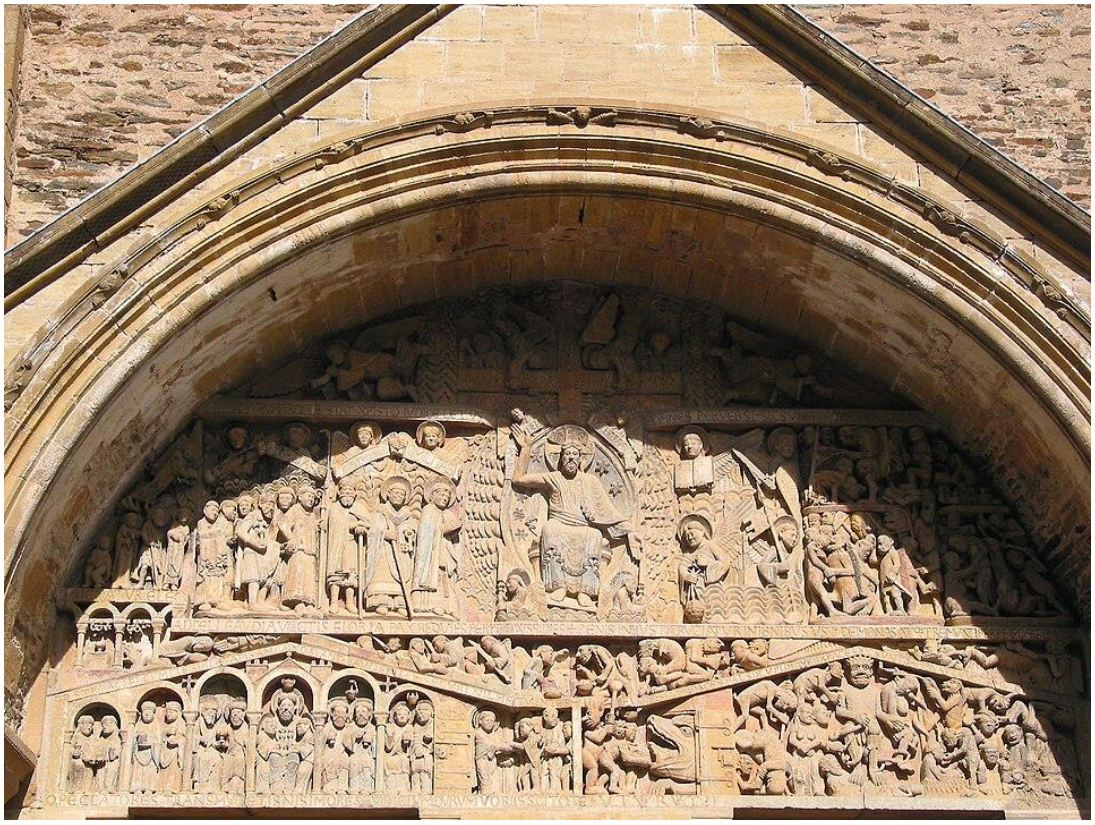

Figura 5. Tímpano del portal oeste de Santa Fe de Conques.

Wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Conques_JPG03.jpg

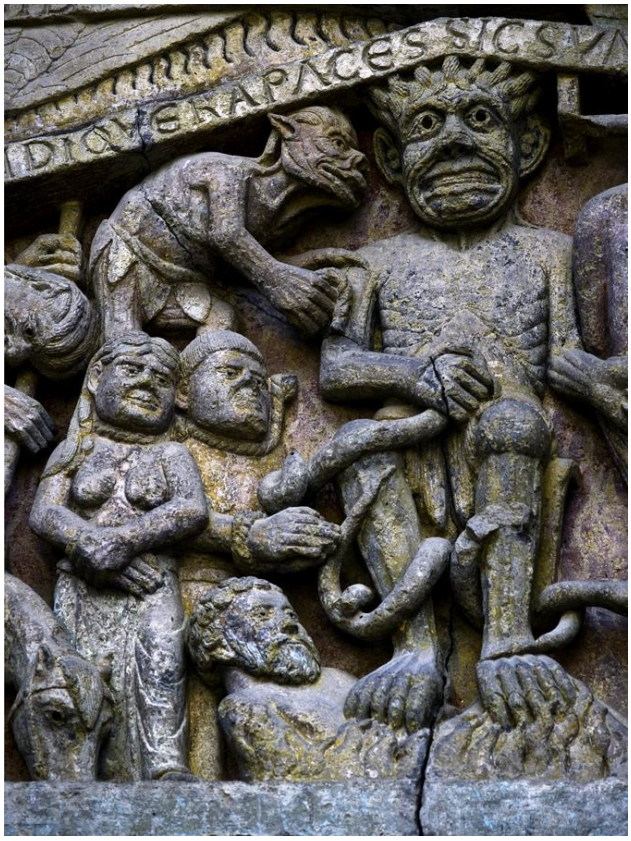

Figura 6. Detalle del Infierno de Santa Fe de Conques: El Diablo como rey del Infierno junto a la pareja de lujuriosos.

Fotografía de Jesús Herrero Marcos: https://blogderomanico.es/viaje-al-infierno-cristiano/

Figura 7. Tímpano del portal sur de san Pedro de Beaulieu.

Wikimedia commons: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Beaulieu-sur-Dordogne_%2819%29_Abbatiale_Portail_M%C3%A9ridional_Tympan_08.jpg?uselang=es

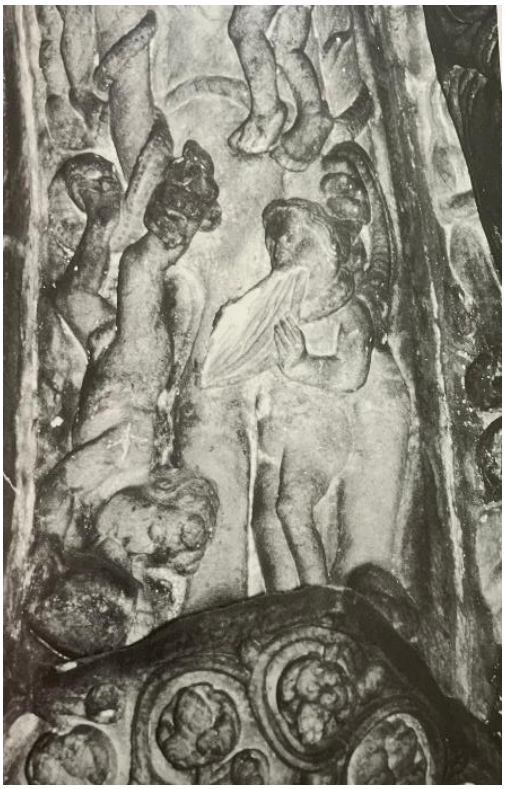

Figura 8. Pórtico de la Gloria. Arquivoltas lado derecho. Castigo de la Gula.

Fotografía de S. Quenett.

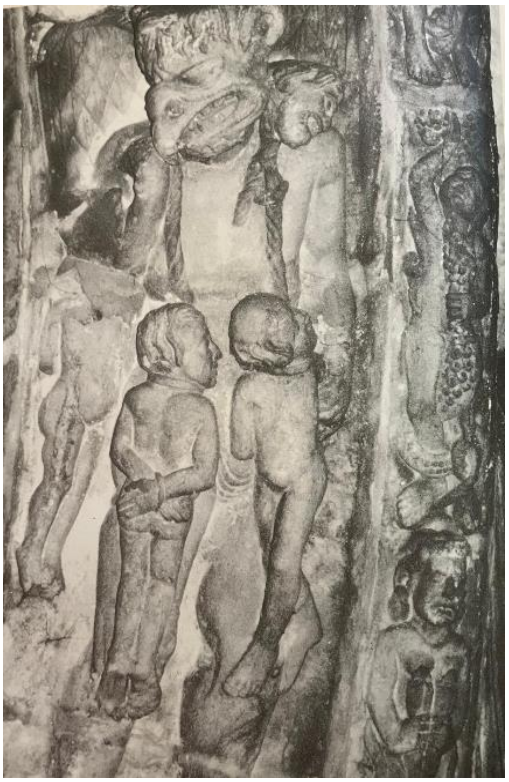

Figura 9. Pórtico de la Gloria. Los ahorcados.

Fotografía de S. Quenett.

Figura 10. Pórtico de la Gloria. Lujuriosos insertando la mano en la boca infernal.

Fotografía de S. Quenett

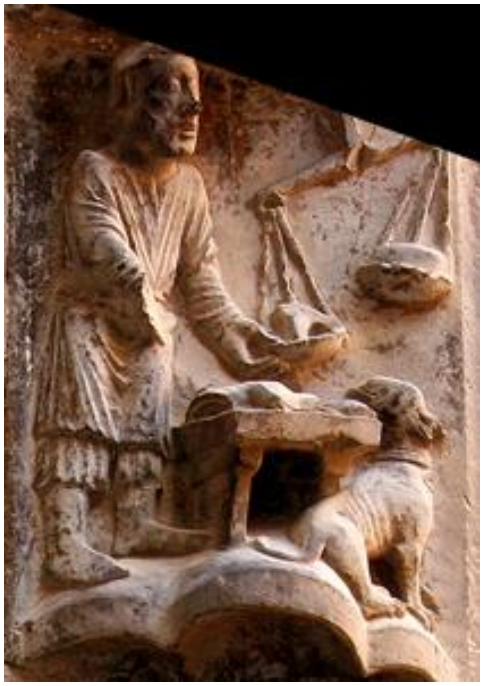

Figura 11. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la séptima arquivolta: el mal carnicero.

Fotografía de Carlos Martínez Álava.

Figura 12. Catedral de Tudela, portada del Juicio. Detalle de la séptima arquivolta; castigo al cambista.

Fotografía de Carlos Martínez Álava.

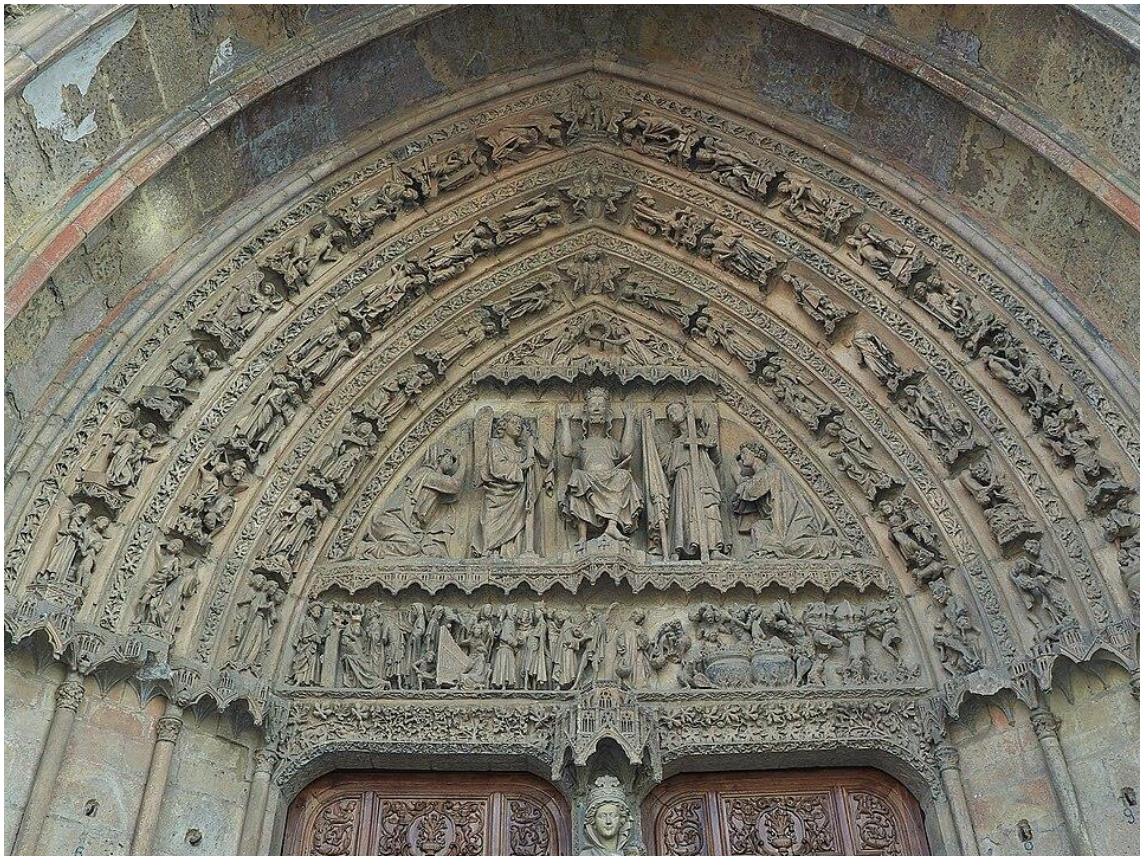

Figura 13. Catedral de León, Portada del Juicio Final.

Wikimedia commons:
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Portada_del_Juicio_Final._Catedral_de_Le%C3%B3n.jpg

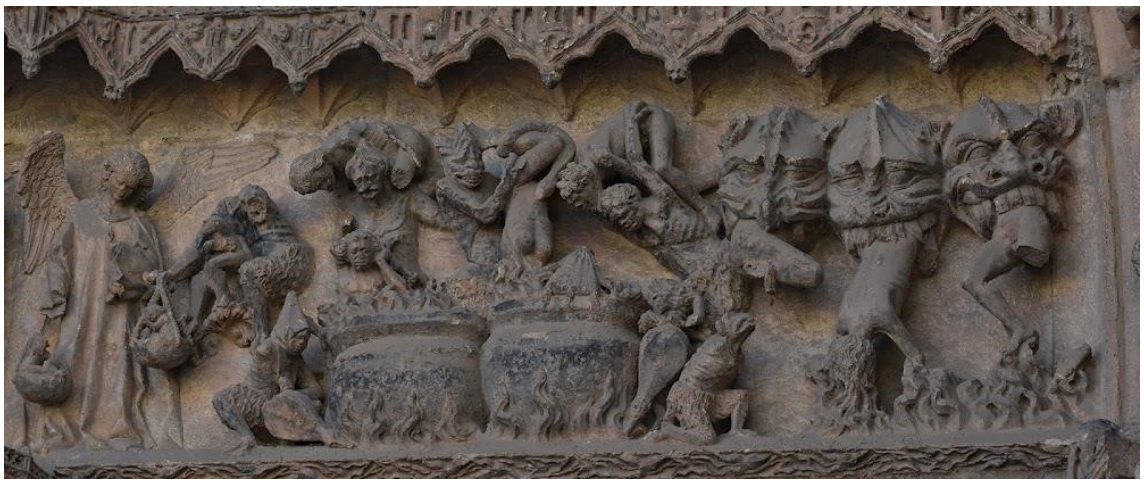

Figura 14. Portada del Juicio Final de la Catedral de León, detalle de las marmitas del Infierno y las tres cabezas de Lucifer.

Fotografía extraída del blog: https://konicoleando.blogspot.com/2018/02/catedral-de-leon-portada-del-juicio_14.html